

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU

UTEMELJITELJ

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

SUUTEMELJITELJI

Filozofski fakultet, Osijek

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb

POKROVITELJI

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost, Zagreb

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI, ZAGREB

HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU

FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2021.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj
književnosti i kazalištu

DRUGI DIO

PRILEDILA

Martina Petranović



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

ZAGREB – OSIJEK 2022.

ODBOR KRLEŽINIH DANA

Antonija Bogner-Šaban, Miroslav Čabraja,
Ana Lederer, Martina Petranović, Robert Raponja,
Ivan Trojan, Boris Senker (O. D. predsjednika),
Dražena Vrselja

RECENZENTI

Branko Hećimović
Pavao Pavličić

UREDNIŠTVO

Ana Lederer, Lucija Ljubić, Martina Petranović,
Boris Senker

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2021.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

DRUGI DIO



OBJAVLJIVANJE OVE KNJIGE POTPOMOGLI SU
Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske
i Zaklada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

Sadržaj

- 11 Borivoj Radaković
Ja u theatronu (Mozaik kazališnog iskustva)
- 18 Dubravka Crnojević-Carić
Devedesete u karikama „historije“ (Lada Kaštelan)
- 30 Ana Gospić Županović
Povijesna tematika u Brešanovim dramama s početka devedesetih
- 40 Alen Biskupović – Lucija Periš
Političko kazalište devedesetih na primjeru drama Ive Brešana
- 56 Lucija Ljubić
Devedesete u suvremenoj hrvatskoj drami devedesetih
- 65 Kristina Peternai Andrić
Prikaz invaliditeta u drami *Sinovi umiru prvi* Mate Matišića
- 78 Anđela Vidović
Ispovijesti nove generacije hrvatske drame
- 90 Martina Petranović
Praizvedi ili... Od suvremenoga hrvatskog dramskog teksta do kazališne izvedbe
- 109 Iva Hraste-Sočo
Obilježja glazbeno-scenskog repertoara nacionalnih festivala u Republici Hrvatskoj u odnosu na društveni kontekst (1990. – 2000.)
- 117 Maja Đurinović
Wellenkampove *Balade*: „Novi vjetar“ u hrvatskom Baletu
- 127 Igor Tretinjak
***Osman i Margarita* – točke spajanja i razdvajanja uoči povijesnih prekrajanja**
- 138 Nataša Govedić
Poetika Teatra EXIT i glumačko autorstvo od devedesetih godina do danas
- 152 Ivan Bošković
Josip Genda i njegove nagrade – od Gende do le-Gende
- 168 Marijan Varjačić
Kerekeš zanavek

- 193 Livija Kroflin
Prva pojava lutkarske periodike u Hrvata
- 206 Jasna Jasna Žmak – Agata Juniku – Una Bauer
O ispunjavanju praznina, pokazivanju slijepih pjega i stvaranju novih
- 236 Boris Senker
Redateljske poetike u devedesetima (nastavak)
- 249 Ana Lederer
Andrija Hebrang i političko kazalište
- 266 Višnja Kačić Rogošić
Ambijentalno kazalište 1990-ih: Splitsko ljeto
- 277 Suzana Marjanić
Umjetnost performansa devedesetih na timelineu i na tematskim izložbama o devedesetima: lokalna scena
- 294 Ivana Slunjski
Dogodilo se: Imago i Hodač
- 308 Ljubica Anđelković Džambić – Iva-Matija Bitanga
Modna diverzija umjetničkog kolektiva Daklelososi
- 324 Anamarija Žugić Borić
Dramaturgije glazbe – Indoš i hrvatski glazbenici devedesetih
- 342 Mirna Sindičić Sabljo
O (ne)prevođenju Molièrea u hrvatskom kazalištu devedesetih godina 20. stoljeća (i nakon)
- 356 Prilozi
Martina Petranović
Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2021.
- 361 **Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2021.**
- 367 **Predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku 2021.**
- 369 **Izložba na Krležinim danima u Osijeku 2021.**
- Vanja Budiščak
373 **Kazalo imena**

Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

DRUGI DIO

Borivoj Radaković

Zagreb

Ja u theatronu (Mozaik kazališnog iskustva)

Kao dječaka koji još nije pošao u školu sestra me gotovo svake nedjelje (a nekad i po dvaput) vodila u zadarsko kazalište lutaka. Stanovali smo kraj tržnice i kazalište nam nije bilo blizu, ali u to vrijeme nije bilo opasnosti za djecu naše dobi: Zadar je bio potpuno razrušen grad koji je proživio sva zla u ratu te bar u to vrijeme nije bio poprište pijanih nasilnika ili pedofila, pa smo sestra i ja (ona deset, ja pet godina) sigurni hrlili na mjesto koje smo zavoljeli i čijoj smo se magiji predavali.

Ne sjećam se kako je kazalište izgledalo izvana, ali iznutra... Sjećam se dobro: prvih nekoliko redova činile su bijele klupe i tu su smještali nas najmlađe, slijedili su redovi modrih klupa za starije djevojčice i dječake, a u pozadini su, mislim, sjedili, a često i stajali, odraslija braća i sestre te roditelji. Dok smo se smještali, vladala je larva, cika, dovikivanje sve do jednog trenutka kad bi sve naglo utihnulo jer: tada bi iz pozadine dvorane, predvođen velikim kudravim terijerom, psom vodičem za slijepu, idući mirnim i dostojanstvenim korakom uza zid, kročio pijanist Milan Miljuš. Prošao bi kroz neka vrata i nestao, kako bi Drago Štambuk danas rekao, negdje u zapozorju. Kazališna svečanost započinjala bi trenutak kasnije, kad bi pred nas izišao neki elegantni gospodin s francuskom kapom (kasnije saznadoh da je to bio Mile Gatar, redatelj i glumac, alfa i omega zadarskog kazališta lutaka), koji bi stišao poneki zaostali glas u gledalištu, sve nas pozdravio, napravio mali uvod u predstavu pa se povukao. Počinje!

Kazalište nas je nosilo iz nedjelje u nedjelju, iz priče u priču – nas plemenito, od ranog djetinjstva, a bez ikakva obreda, inicirane u praćenje zanosnog umijeća i umjetnosti kazivanja i prikazivanja. Bio sam tada premlad i za kakvu kogniciju i lebdio sam u čistom doživljavanju, sav otvoren i predan. Jednostavno – uživao sam. Poslije kazališta slijedilo je jurcanje po cijelom zadarskom poluotoku, igra i istraživanje, skupljanje šarenih kvadratića

glazirane keramike mozaika po zadarskim ruševinama... Sretno djetinjstvo, valjda.

Mnogo sam puta u životu poželio ponovno osjetiti one nadstvarne trenutke čistog estetskog ganuća, udivljenja bez kritičkog odnosa, bez uspoređivanja i vrednovanja, ono naivno povjerenje u Kazalište, no takva mi se razdraganost više nije vraćala, barem ne u svojoj potpunosti. Ali znala mi se javiti tek na trenutke, kad sam u auli Filozofskog fakulteta u Zagrebu gledao jednu argentinsku glumačku truppu, kad gledam ulične izvođače na Covent Gardenu u Londonu, kad ozareni amateri na Ižu izvode svoju amatersku predstavu, u lutkarskom kazalištu u Tbilisiju (na, meni potpuno nepoznatu, gruzijskom jeziku), na probama mojih drama, na izvedbi Krležine drame *U agoniji* s Nelom Kocsis, Ozrenom Grabarićem i Nenadom Stazićem, nedavno (još u uvjetima pandemijom ograničena života) na predstavi Ionescova djela *Kralj umire* u Teatru &TD, kad je na uporno podsjećanje da će umrijeti kralj beznadno, gotovo očajnički, ali i prkosno izgovarao: „Neću još!...“, u starom Old Vicu u Londonu u kojem gotovo pedeset godina nakon prve engleske izvedbe (1955.) veliki Peter Hall ponovno postavlja dramu *Waiting for Godot* s Alanom Howardom, Benom Kingsleyem, Denisom Quilleyem i Gregom Hicksom...

Mnogo smo predstava odgledali u zadarskom kazalištu lutaka, a ja se sjećam samo trenutaka sretnog mi djetinjstva – ne sjećam se nijednog naslova, nijednog lika, nijedne lutke...

Osim jedne:

Gledali smo *Lpticu skočicu*. Sve je počelo uobičajeno, hipnotički nas uvevši u ljepotu zbivanja, priče i glasova, i tako je trajalo nekoliko minuta sve dok se nije s desne nam strane pozornice pojavio strašni čarobnjak sa šiljatom kapom i nešto podviknuo. U meni kao da je od straha nešto eksplodiralo, podišli su me žmarci, neko je od djece, a možda sam to baš bio ja, prestravljeno vrisnulo, potom su vrisnuli i zaplakali ostali, pa je nastala strka. Mi najmanji i neiskusni pohrlili smo po spas, utjehu i ohrabrenje u dublji dio gledališta, gdje su sjedili naši najbliži. Oni su nas dočekivali, grlili i tješili, govorili nam da je to samo kazalište, da je čarobnjak samo lutka, da je sve u redu, a meni je mama (koja nas je tog dana dovela u kazalište) svejedno opako zaprijetila batinama kad se vratimo kući ako se ne budem pristojno ponašao. Osjetio sam i da mi se, da nam se netko smijao... Metež nije dugo trajao i predstava je ubrzo nastavljena, a ja se sjećam da sam čarobnjaka nadalje gledao s oprezom i podozrenjem i teško sam podnosio što je među nama... Zbog njega smo svi promijenili ponašanje, a kraj smo dočekali s veseljem i olakšanjem.

(Mnogo godina poslije toga u National Theatreu u Londonu na predstavi *The Pillowman* Martina McDonagha doživio sam istu unutarnju

eksploziju od trenutačnog šoka od kojeg su mi se trnci razmiljeli po tijelu. U publici muk, pa žagor olakšanja, potom smijeh. Pa dalje.)

A bilo je to dobro, taj dječji strah je bio dobar, mislim. Za kasniju spoznaju o vezi i protkanosti umjetnosti i života, za distanciranje i umijeće promatranja, za odrastanje, valjda, za uljuđen život.



Nisam mislio da ću ikada pisati za kazalište dok me nije negdje 1993. nazvao Petar Veček. Nismo se do tada poznavali osim kao autori. Glumac Goran Grgić netom je bio pročitao moj roman *Sjaj epohe* u kojem postoji monolog navijača, BBB-a, pisan zagrebačkom kajkavštinom i s mnogo žargonizama, i upozorio je Večeka na taj tekst. Našli smo se, Veček i ja, upoznali i napričali se. Veček je bio ozbiljan, ali ne i krut. Odmah smo se složili u svemu oko politike, imali smo isto gađenje koje smo izražavali cinizmom i podsmješljivošću prema našim „vođama“, prezirali smo svačiji nacionalizam, gnušali se malograđanštine, nasilja... Ja nisam u svakom trenutku bio toliko pisac koliko je on bio redatelj. Bio je izuzetan promatrač, a oko svega što je vidio odmah je imao spremnu priču, makar i natruhu nekoga kazališnog prizora ili čak cijele predstave.

Onda me iznenadio: „Napiši tekst!“

„Kako to misliš?“

„Dramu. No, napiši!“

„Ma, Pjer...“

Nije ni htio čuti da nemam iskustva, da eto, znam napisati dijaloge, ali čitav tekst s dijalozima, a bez opisa nutrine i vanjštine junaka, mog esejiziranja...

„Kaj god“, rekao je.

Bio je toliko odlučan i autoritativan da sam morao obećati da ću dati sve od sebe i pokušati napisati dramu o vremenu u kojem živimo, o mladosti, ratu, i to na živom jeziku, jeziku ulice koji se samim sobom opire političkoj „retorici“ (haha!), jezičnom teroru jezičnih čistunaca koji su ranih devedesetih naprosto mahnitali. Drama na kajkavskom *jeziku*, ne dijalektu (na čemu i inače inzistiram)!

I jesam se bacio na posao. Radio sam 3 – 4 mjeseca i po dogovoru otišao k njemu na Staru godinu 1993. Nije htio razgovarati nego je odmah uzео čitati. Promatrao sam mu lice, trzaje pomalo staromodne brade... I kao da sam na njoj prepoznavao svaku rečenicu što ju je upravo čitao. Nekoliko se puta glasno nasmijao. Počelo mi je rasti samopouzdanje.

„Naslov?“

„Nemam“, rekoh

„Našiel buš ga.“

Odmah je rekao da će komad ići u Kerempuhu, da je već razgovarao s direktorom Ljuštinom... Zaprepastio sam se: „Već u svibnju?!“

Ništa nisam znao o kazalištu i pripremama, ponajmanje o brzini kojom se to radi. A kad je počelo, sve je išlo kao po koncu: počele su probe, Pjer je stupio u vezu s navijačima, s bendom Pips, Chips & Videoclips, koji je netom objavio navijačku himnu Nogometnog kluba Dinamo i odmah izazvao gnjev tadašnjeg predsjednika Republike i njegovih pobočnika. Suradnja je sve vrijeme protjecala bez ikakvih trzavica, Pjer je sve vodio sigurnom rukom, uvijek svjestan svega što radi. I okupio je izuzetnu glumačku ekipu: Željko Königs knecht, Ljubomir Kerekeš, Elizabeta Kukić, Otokar Levaj, Mila Elegović, Mirna Miličić, Ranko Zidarić, Tomislav Štriga i Duško Gruborović. Navijači su dali svoju opremu jer se u to vrijeme više nigdje nisu mogle kupiti ni majice ni šalovi kluba Dinamo iz Zagreba, njihovi grafiteri oslikali su kulise... Sve u svemu, sve je sličilo na neku subverzivnu djelatnost, a politička „struktura“ nakon premijere to je tako i tumačila.

I još nešto, za ovaj trenutak bitno, makar o tome govorim s nelagodnom. Premda s ponosom ne osjećam nikakvu nacionalnu pripadnost, ipak me mnogi sugrađani nekad sa simpatijama, nekad s mržnjom gledaju kao Srbina. Jer, moji su roditelji Srbi iz Hrvatske (Kordun, Banija). Devedesetih godina takva kvalifikacija baš i nije bila ugodna. Kako bilo, u cijelom procesu rada na predstavi nisam doživio nijedan neugodan trenutak ni od ekipe ni od navijača. Uvrede i napadi iz državotvornog tiska uslijedili su kasnije i bili su krajnje neugodni i neukusni (Milan Ivkošić, *Večernji list*)...

Veček je napravio točno ono što sam i ja htio: realističnu predstavu po principu jedinstva mjesta, vremena i radnje, s time da je ostvario i jedinstvo s obje strane pozornice. Mislim da ne pretjerujem – na premijeri organiziranoj upravo za suradnike navijače kao da smo svi doživjeli duh antičkog teatra jer kao što je tamo sva publika poznavala mit o Edipu pa onda gledala predstavu, tako je i ovdje sva publika znala sve o ratnim okolnostima, ali i o neinteligentnom potezu predsjednika Republike da klubu i navijačima uskrati njima važno ime i povijest. I svi su govorili istim jezikom kao na pozornici. Godina je 1994.!

„Naslov?“

Dao sam ga u posljednjem trenutku, trenutak prije nego što je počela izrada plakata: *Dobro došli u plavi pakao*.

(Ta se formulacija zapravo nalazila na zidu kod biljetarnice uz istočnu tribinu maksimirskog stadiona. Nekoliko godina poslije pitao sam jednog od vođa BBB-a zna li ili može li saznati tko je napisao taj grafit.

„Kaj će ti to?“

„Pa, ono, da čovjeku platim piće.“

„Si lud? Odmah ti bu došlo njih pedeset i svaku bi rekel da je to on napisal. Pusti to. Neg, kaj buš popil?“)

Divio sam se Večekovu radu i nisam preskočio nijednu probu. S oduševljenjem sam gledao kako predstava raste, kako se ovlaš markiran tekst na probama pretvara u konzistentan govor svakog pojedinačnog junaka i karakterizira ga, pretvara u blisko ljudsko biće. Dovoljno je reći: završni aplauz trajao je 25 minuta; publika nikome nije dala da ode s pozornice.

Predstava je doživjela izuzetan uspjeh u gradu, dobila mnoge nagrade (ja nijednu, hehe) i pohvale (Dalibora Foretića, Tomislava Čadeža, naprimjer). A Veček i ja smo nastavili drugovati i surađivati.

Uslijedila je predstava *Miss nebodera za Miss svijeta*, koja je bila korektna, ali ne odlična. Petar Veček u to je vrijeme prolazio kroz nemirne privatne vode, tražio od mene da dodam dva lika, da izmijenim neke stvari, svađao se s glumcima. Sve je bilo u potpunoj suprotnosti s elegantnom radnom atmosferom iz prethodne predstave. Na kraju, nisam napisao dobar tekst. Nisam za to okrivljavao Večeka nego sebe – moje mi neiskustvo nije dopuštalo da se suprotstavim i odbijem prepravke. Predstava je svejedno odigrana šezdesetak puta, ali Veček i ja smo se razišli.

Jednog se dana slučajno sretosmo na Cvjetnom trgu. Ja sam baš isprintao rukopis novog komada, drame *Kaj sad?*, i nosio sam ga Dušku Ljuštini da mu ponudim suradnju. Pita me Veček što radim, a ja rekoh da sam upravo završio komad. I pokazah mu rukopis.

„Daj“, rekao je opet onako autoritativno, večekovski. Sjeo je na neku sjedalicu na trgu i odmah počeo čitati. He! Opet sam mu gledao lice, bradu, opet se nekoliko puta nasmijao. Kao onda... A ja sam sve vrijeme stajao i gledao njega, vrevu oko nas, cvječarice, kafiće u središtu našeg grada u kojem smo jednom nas dvojica bili tandem koji je uskomešao sugrađane, a oni su hrlili na našu predstavu i podržavali nas. Sada jedva da smo razgovarali. He, drag mi je bio Petar Veček.

Odložio je tekst.

„Ovo je odlično. Idemo kod Ljuštine.“

„Pa ja sam upravo i krenuo k njemu...“

„Idemo skupa.“

Više nije bilo razgovora – Pjer je odlučio režirati moju novu dramu, Ljuština se nije imao kad ni usprotiviti. Pjer je okupio izvrsnu glumačku ekipu – Marinka Prgu, Edu Vujića, Ninu Erak Svrtan, Beti Lučić i Vlatka Dulića i probe su domalo započele. Opet kao prvi put – divni razgovori, maksimalna suradnja. A ja, ni tada, kao ni ikada prije ni ikada poslije, nisam govorio ni Večeku ni glumcima ništa – oni su poštivali moje spisateljske ingerencije, a ja njihove glumačke. Predstava je rasla i eksplodirala na

premijeri. Marinko Prga i Edo Vujić bili su neprikosnoveni, a Prga je te 2002. godine dobio nagradu za glumu na Marulićevim danima. Dobio sam je i ja.

Veček se uskoro preselio u Varaždin, pa je dramu *Kaj sad?* postavio i u tamošnjem Hrvatskom narodnom kazalištu. Glumačka postava je bila nova, jednako odlična i nadahnuta, a Veček je izveo promjenu – glavni lik nije bio sin narkoman nego njegova sestra. Leona Paraminski.

(Godine 2005. Beogradsko dramsko pozorište također je izvelo dramu *Kaj sad?*, i to na istoj, zagrebačkoj kajkavštini. Dan prije premijere nazvao me redatelj Egon Savin i obavijestio me o tome da jezik ostaje netaknut. Uplašio sam se, pobojavao sam se da će sve ispasti karikaturalno, ali kad je počela premijerna izvedba, bio sam ozaren. Izvršni Miša Janketić, stariji i iskusan glumac s posebnim zanimanjem za jezik, savladao je kajkavštinu besprijeekorno, a jednako je tako instruirao mlađe glumce. Mislim da se ne bi postidjeli u Zagrebu!)

Veček je u međuvremenu obolio. Sretali smo se povremeno, rjeđe razgovarali preko telefona. Onda me nazvao Tomislav Štriga, direktor Kulturno-informatičkog centra Peščenica i voditelj tamošnjeg kazališta KNAP. Zamolio me da za njih napišem nov tekst, a ja sam se s veseljem odazvao. Napisao sam mračnu komediju *Amateri*, koja mu se dopala, a onda smo se složili oko izbora redatelja: Pjer Veček! Otišli smo k njemu u Varaždin. Pjer je bio u bolnici, prilično slab, ali je bez razmišljanja pristao da režira novi komad.

Opet je okupio izvrsnu glumačku ekipu: Goran Grgić, Vili Matula, Petra Dugandžić i Ranko Zidarić.

Unatoč bolesti bio je usredotočen, premda mrzovoljan i nestrpljiv. Jednom me potjerao s probe i rekao da više ne dolazim jer me ne može i ne želi vidjeti do premijere. Poslušno sam ustao i otišao. Nažalost, bio je to posljednji put da sam ga vidio. Održao je još 2 – 3 probe i onda je izgubio snagu. Ostala su dva tjedna do premijere. Pjer je predstavu već postavio te Mario Kovač, koji je uskočio da cijelu stvar privede kraju, nije imao mnogo muke. Sam je, pak, vrlo zatajno radio i poštivao sve Večekove odluke.

Pjer je umro na dan premijere.

Čudan detalj: Pjer je u jednom trenutku na zid objesio stolicu. Mimo pravila upitah ga što znači ta stolica u stanu koji karakterizira staru tetku (*in absentia*). Nije mi ništa objašnjavao. Rekao je samo: „Pusti!“ Kad je prestao dolaziti na probe, Kovač i ostali, a i ja s njima, složili smo se da uklonimo tu stolicu sa zida. Pjeru je taj detalj nešto značio baš kao i vrtni patuljak kojeg je postavljao na isto mjesto na zidu u predstavi *Miss nebodera za Miss svijeta*.

Predstava je imala točno stotinu izvedbi u Zagrebu. Tekst je zainteresirao i druge: *Amateri* su uspješno izvedeni u Slovenj Gradecu, u Vranju, u

Beogradu, u Ptuju i Novom Sadu, a u Beogradu je nedavno po njima snimljen film (pod naslovom *Porno priča*).



Onda se vrijeme promijenilo, a ja, izgleda, nisam u stanju pratiti novi način rada. Nekoliko me kazališta pozvalo da napišem novi tekst i prihvaćao sam pozive, ali tada su nastali problemi. Odmah su tražili da im predam sinopsis nove drame.

„Kako“, rekoh, „pa jedva da sam počeo razmišljati o tome što ću pisati...“

A njima je hitno trebalo jer su valjda tek kanili zatražiti novac od Ministarstva kulture. Onda popustim i napišem nekoliko redaka i pošaljem. Nisu zadovoljni – premalo. Potom stanem razmišljati i izmišljati, pa pošaljem karticu i pol teksta. Hajde, to prođe, ali eto novog zahtjeva: traže da pošaljem „scenoslijed“! Kakav, ljudi, „scenoslijed“? Prerano je, tek sam na početku, pojma nemam što će i tko će biti u kojem prizoru, koliko će prizora uopće biti i uopće još ne znam kakav će kraj biti...! Vi, čini se, mislite da ja već imam napisan dramski tekst, a sada tražite da ga tehnički opišem? Ta prošlo je tek pet dana kako sam uopće počeo razmišljati o tome što bih pisao! A tekst se razvija, ponekad povede u sasvim drugom smjeru, borba s tekstom je neprekidna, tekst se opire, nudi rješenja divna i lažna, tekst je proces...

Držim se nečega što mi je, dok sam bio mlad, savjetovao Alojz Majetić: „Nemoj počinjati ako ne znaš kraj!“ Lako je započeti, ali potraga za krajem je teška i mučna, nepredvidiva. Kraj odaje pisca, njegovu sposobnost ili slabost u vladanju tekstom. Često pisci ne nađu kraj, zbrzaju ga, nekad u potrazi razvlače tekst i po sto kartica, završavaju općim frazama. A kraj se sam rijetko rađa...

Nova se suradnja tu prekidala, ja sam odustajao.

Živim kao siromašan pisac, ali ne želim (i ne znam!) pristajati na „nov“ način. Neka me čekaju i procjenjuju moj rad kad je gotov! Poštujem vrijeme i novac, ali im ne žrtvujem svoj rad.

Postajem, valjda, staromodan. Ja, koji sam u svemu bio moderan, *up to date*, čovjek i pisac svog vremena.

Dubravka Crnojević-Carić

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Devedesete u karikama historije (Lada Kaštelan)

UDK 821.163.42-2.09Kaštelan, L.

The Nineties in History's Grip (Lada Kaštelan)

Sažetak: U radu se analizira drama *Posljednja karika* Lade Kaštelan s posebnim osvrtom na izvedbu toga dramskoga teksta u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku 1995. godine te na teme odnosa pojedinca i društva prema individualnoj i kolektivnoj (pri)povijesti, sjećanju i transgeneracijskim traumama, kao i na uključivanje elemenata nadrealnog, arhetipskog i kolektivnog nesvjesnog u drame s aktualnim društvenopovijesnim sadržajem.

Ključne riječi: Lada Kaštelan; *Posljednja karika*; prostori vremena; stisak povijesti; transgeneracijsko; Zagreb; Osijek

Abstract: The paper analyses Lada Kaštelan's play *The Last Link (Posljednja karika)* with a special focus on the performance of the play at the Croatian National Theatre in Osijek in 1995, and on the topics of individual and social relationships towards the individual and collective (hi)stories, memories and transgenerational traumas, as well as the inclusion of surreal, archetypal and collective unconscious elements in plays dealing with contemporary social and political issues.

Keywords: Lada Kaštelan; *The Last Link (Posljednja karika)*; spaces of time; grip of history; transgenerational; Zagreb; Osijek

„Živimo u prostoru i vremenu koje na nama svima ostavlja jako duboke brazgotine, a bogme i nezaliječene rane. Ovdje svaki razgovor o politici na kraju dođe do obiteljskog i transgeneracijskog. Mala zemlja s velikim demonima, gdje su 'i gavrani siti mesa', da citiram jednu pjesmu svog oca.“

(Lada Kaštelan)

Lada Kaštelan javila se u dramskoj književnosti početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća, a njezin književni korpus izrazito je obilježio hrvatsku književnost konca 20., ali i početka 21. stoljeća. No držim kako je njezin rad upravo devedesetih godina 20. stoljeća bio iznimno važan, stoga sam za predmet ove studije izabrala jednu od – po mome sudu – najznačajnijih i najutjecajnijih drama devedesetih godina 20. stoljeća: dramu *Posljednja karika*.

Najprije, imam potrebu napraviti kratak pregled rada Lade Kaštelan. U književnost ulazi zbirkom pjesama, bavi se autorskim preradbama i „posvojenjima“, kako sama kaže, grčkih drama.¹ Njezina prva autorska drama *A tek se vjenčali* praižvedena je 1982. godine, u koprodukciji Zagrebačkoga kazališta mladih i Teatra &TD, a 1987. godine u Gradskom dramskom kazalištu Gavella praižvedena je i njezina drama *Adagio*. U svakom slučaju bila je odmah prepoznata kao velika „mlada nada“.² Naravno, taj je status uvelike opravdala, i to upravo devedesetih godina.

- 1 U svojoj prilično opsežnoj biografiji koju možemo pronaći na službenim stranicama Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu autorica navodi: „Još od studija Klasične filologije na različite sam se načine, bavila grčkom dramom – prevodeći i pišući vlastite varijacije (prilagodbe) koje su tiskane u knjizi s naslovom *Pred vratima Hada* (Durieux, 1993.). *Feničanke* su izvedene na Dubrovačkim ljetnim igrama, *Helena* na Splitskom ljetu, Trilogija o *Agamemnonu* (prema Eshilovom *Agamemnonu*, te Euripidovoj *Ifigeniji u Aulidi*, *Trojankama* i *Hekubi*) u HNK Zagreb. Adaptacija Euripideove *Alkestide* izvedena je na radiju. Euripidovoj *Alkestidi* vratila sam se u ljeto 2004., kad sam je prepjevala u poljički dijalekt za izvedbu na Splitskom ljetu. (...) Osim već spomenutih autorskih preradbi grčkih drama, a za potrebe kazališnih izvedbi, prevela sam s grčkog još i Euripidove *Bakhe* (Dubrovačke ljetne igre, DK Gavella, Splitsko ljetno) i *Medeju* (Dubrovačke ljetne igre – HNK Zagreb), Sofoklovu *Antigonu* (HNK Zagreb, Splitsko ljetno) i *Kralja Edipa* (HNK Split, Dubrovačke ljetne igre), te Aristofanovu *Lizistratu* (Teatar &TD), a za svaku ponovljenu izvedbu napravila sam novu verziju prijevoda.“ Godine 2019. za Kazalište Marina Držića u Dubrovniku radi novu varijantu *Alkestide*, o čemu govori u razgovoru s Denisom Derkom: „Ova dubrovačka *Alkestida* iz 2019. naslanja se na moju slobodnu, autorsku verziju iz davne 1989. godine, napisanu iz mog najosobnijeg poriva, iz mog tadašnjeg intimnog nesanalaženja u nekim životnim ulogama, tema *Alkestide* činila mi se kao katalizator. Bila je tada na repertoaru zagrebačkog HNK u režiji Paola Magellija, ali nije izvedena zbog nekih izvanumjetničkih razloga, tiskana je kasnije u knjizi *Pred vratima Hada*. Ni život ni smrt ni ljubav za mene nisu više isto što su mi bili prije trideset godina pa sam napravila novu verziju, s promjenama koje nisu jako opsežne, ali su jako bitne.“ (L. Kaštelan u: D. Derk, 2019)
- 2 U spomenutom životopisu autorica nastavlja: „Još za vrijeme studija počela sam, honorarno, raditi kao dramaturg predstava u raznim hrvatskim kazalištima i na kazališnim festivalima.“

Lada Kaštelan punom snagom radi i dalje šireći zone svojih interesa te se primjerice bavi i psihodramom, a o širini i snazi njezina talenta svjedoči i popis njezinih dosadašnjih angažmana i uradaka.³

Ima li prostora za dvije posljednje karike? (*Posljednja karika* u Zagrebu i u Osijeku)

Drama kojoj ću dakle posvetiti ovaj rad jest komad *Posljednja karika* koji je na specifičan način obilježio devedesete godine prošlog stoljeća. Na mrežnim stranicama Akademije dramske umjetnosti, na kojoj djeluje niz godina, sama autorica navodi: „U DK Gavella 1994. praižvedena je i *Posljednja karika* (u sljedećih nekoliko godina izvedena i u Osijeku, Varaždinu, Rijeci, Tuzli i Torontu, u Pragu je doživjela scensko čitanje, a 2011. igrala se u Sarajevu). (...) *Posljednja karika* prevedena

Od 1987. do 2007. bila sam zaposlena kao stalni dramaturg Drame HNK Zagreb. Obavljajući taj posao surađivala sam sa gotovo svim važnijim hrvatskim redateljima, i redovito pripremala materijale i pisala tekstove za programske knjižice. U sklopu svog praktičnog dramaturškog rada, osim za dramaturške zahvate, redovito sam se brinula za jezik i (ukoliko bi se radilo o drami na stranom jeziku) završnu verziju prijevoda. Osim u HNK Zagreb, radila sam kao dramaturg na projektima drugih hrvatskih kazališta, te na Dubrovačkim ljetnim igrama i Splitskom ljetu. Sve zajedno, radila sam kao dramaturg na više od pedeset predstava.“

- 3 Lada Kaštelan rođena je 1961. Njezin prvijenac *A tek se vjenčali* praižveden je godine 1980. Slijedile su drame *Adagio* (1987.), *Posljednja karika* (1994.), *Giga* i *njezini* (1997.) prema Begovićevu romanu te *Prije sna* (2005.). Autorica je niza filmskih i televizijskih scenarija, a posebno su zapaženi njezini prijevodi i adaptacije grčkih tragedija: *Helena*, *Alkestida*, *Feničanke* i druge. Praizvedbe: 1980. *A tek se vjenčali*, režija: Georgij Paro, Teatar &TD / Zagrebačko kazalište mladih; 1987. *Adagio*, režija: Božidar Viočić, GDK Gavella; 1994. *Posljednja karika*, režija: Ivica Kunčević, GDK Gavella; 1997. *Giga* i *njezini*, režija: Neva Rošić, HNK Zagreb (prema romanu Milana Begovića); 2005. *Prije sna*, režija: Nenni Delmestre, GDK Gavella; 2019. *Alkestida*, Kazalište Marina Držića u Dubrovniku. Nagrade: 1987. Sedam sekretara SKOJ-a; 1991. Zlatna arena (Pula film festival) za scenarij filma *Krhotine*; 1995. Nagrada Dubravko Dujšin (*Vjesnik*) za dramu *Posljednja karika*; 1996. Nagrada Marin Držić (Ministarstvo kulture) za dramu *Giga* i *njezini*; 2006. Nagrada Marul (Marulićevi dani) za dramu *Prije sna*. Scenariji za dugometražne filmove: 1991. *Krhotine*, režija: Zrinko Ogresta; 2008. *Iza stakla*, režija: Zrinko Ogresta; 2013. *Projekcije*, režija: Zrinko Ogresta. Usp. I. Tretinjak, mrežne stranice Hrvatske enciklopedije. Autorica nastavlja u svojoj prilično opsežnoj biografiji koju možemo pronaći na službenim stranicama Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu: „Napisala sam originalni libreto za mjuzikl *Krapci* godine 1998, po narudžbi, za Kazalište Komedija koji je ostao neizveden, ali se u tom kazalištu dugo bila zadržala na repertoaru moja adaptacija Goldonijeve *Gostioničarke* u režiji Marina Carića (izvedena 1996.). Kazališnu praižvedbu čeka moja zadnja drama, *Dva i dvadeset*, napisana 2011, uz potporu Ministarstva kulture. Napisala sam i nekoliko radio drama, kao i radijskih adaptacija vlastitih drama (*Izložba*, *Pljusak*, *Adagio*, *A tek se vjenčali*, *Posljednja karika*), i nekoliko filmskih i televizijskih scenarija. Neki od tih scenarija su snimljeni, dva filmska: *Krhotine* (1991, režiser Zrinko Ogresta) i *Iza stakla*, (2008, režiser Zrinko Ogresta), te tri televizijska: *Adagio* (1988) i *Requiem za Borisa* (1990) u režiji Eduarda Galića, te *Sestre* (1992, režiser Branko Ivanda). U siječnju 2013. je završeno snimanje (...) film *Projekcije*, prema mojoj drami *Dva i dvadeset*, u režiji Zrinka Ogresta (...) hrvatska adaptacija izraelske serije *BeTipul (Na terapiji)*, u produkciji Studija DIM, za HRT.“



Lada Kaštelan, *Posljednja karika*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1995. *Ona* – Dubravka Crnojević-Carić. Foto: Roberta Balentović.

je na engleski, talijanski, njemački, poljski, češki i bugarski.“⁴ No ja ću se u ovom radu zadržati, analizirajući učinke dramskog teksta, na dvjema inscenacijama: onoj u Gradskome dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu (jesen 1994. godine) te onoj u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku (proljeće 1995. godine).

Posljednja je karika dakle prouzročena u Gradskom dramskom kazalištu Gavella. Režirao ju je Ivica Kunčević, a predstava je postigla uspjeh.⁵ Premijera je

⁴ Drama *Prije sna* prevedena je na engleski, španjolski, francuski, slovenski, turski i poljski jezik.

⁵ Autor: Kaštelan Lada. Redatelj: Ivica Kunčević. Asistent redatelja: Dražen Ferenčina. Scenograf: Velimir Domitrović. Kostimografkinja: Doris Kristić. Scenska glazba: Neven Frangeš. Oblikovatelj svjetla: Olivije Marečić. Koreografkinja: Dubravka Ostojić. Uloge: *Ona* – Ksenija Pajić. *Majka* – Alma Prica. *Baka* – Biserka Ipša. *Njezin ljubavnik* – Ranko Zidarić. *Njezin ljubavnik* – Goran Grgić. *Njezin ljubavnik* – Dražen Kühn. *Majčin ljubavnik* – Siniša Popović. *Bakin muž* – Krešimir Zidarić. *Služkinja* – Helena Buljan. Premijera: 31. listopada 1994. Posljednja izvedba: 4. ožujka 1996. Broj izvedaba: 32.

odigrana 31. listopada, dakle – simbolički označeno – tik pred dan Svih svetih, odnosno Dan mrtvih. Rad na predstavi *Posljednja karika* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku počeo je odmah nakon izvedbe u Zagrebu, a predstavljena je publici koncem ratnih godina, u svibnju 1995. godine. Režirao ju je Želimir Orešković, redatelj vrsnog talenta, ali često zanemarivan u prikazima značajnijih kazališnih redatelja.

Režije te predstave, pa i prilike u kojima se ona radila, bile su različite. Osijek i Zagreb nisu živjeli podudarnu ratnu priču. No i jedna i druga inscenacija doživjela je velik uspjeh, odlično su ih prihvatile i kritika i publika. Koliko sam upućena, i sami su je glumci i glumice voljeli igrati.

Osamdesete i devedesete: *Sokol* i *Karika*

Slična se situacija dogodila i s dramskim komadom, s „kronikom s pjevanjem i pucanjem“, *Sokol ga nije volio* osamdesetih godina prošloga stoljeća. *Sokola* je, kao što znamo, napisao Fabijan Šovagović, a uskoro je realiziran i kao film u režiji Branka Schmidta. Predstava *Sokol ga nije volio* prouzročena je također u Gradskom dramskom kazalištu Gavella 12. ožujka 1982. u režiji Božidara Violića,⁶ a odmah je zatim režira Joško Juvančić u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku. Osječka je premijera održana 19. svibnja 1983. i te je godine, kako bilježi Ljubomir Stanojević, tadašnji direktor Drame, osvojila brojne značajne nagrade.⁷

Stjecajem okolnosti, igrala sam u oba komada, kao i u filmu Branka Schmidta. U *Sokolu* sam tumačila ulogu Tonke, a u *Posljednjoj karici* Nju – Novinarku. Bilo mi je zanimljivo, kao glumici iz manjega grada, gledati predstave prouzročene u metropoli. Iz moje tadašnje vizure, mlade glumice iz Osijeka, bilo je puno strahopoštovanja spram predstava igranih u Zagrebu. No, ipak, bila sam iznimno zadovoljna redateljskim rješenjima predstava u kojima sam igrala.

Pitanje koje se nameće jest sljedeće: Zašto su baš ta dva komada doživjela sličnu sudbinu, barem kad je riječ o osječko-zagrebačkoj vezi? Jedan od

⁶ Posljednja izvedba: 28. rujna 1989. Broj predstava: 224.

⁷ Nagrada publike za najbolju predstavu u cjelini (Dani otvorenog kazališta, Nagrada oslobođenja Osijeka, Priznanje Hrvatskog društva teatrologa i kritičara Ici Tomljenoviću, Prvomajske nagrade UDUH-a 1984.: 1. za predstavu u cjelini, 2. za najbolju režiju (Joško Juvančić), 3. za najbolju glavnu mušku (Ico Tomljenović) i 4. za najbolju glavnu žensku ulogu (Ružica Lorković). Ono što je osobito zanimljivo, Stanojević piše kako je bio u kontaktu sa Šovagovićem tijekom pisanja drame te da je prouzročba trebala biti u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku. Poslije se, kako piše Stanojević, Šovagović predomislio i „dao“ prouzročbu Zagrebu, Gavelli i Violiću. Ljubomir Stanojević piše kako je to Šovagović obrazložio na sljedeći način: „... da je premijera igrala u Osijeku, ne bi mi predstavu igrali u Zagrebu“. No, vrlo brzo, čini se – prema nekim svjedočenjima – relativno zadovoljan izvedbom u GDK Gavella, dovodi u osječko kazalište Joška Juvančića kako bi režirao *Sokola*. Joško Juvančić tada prvi put i režira u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku. Navedeno prema službenim stranicama osječkoga kazališta i arhivi HNK u Osijeku).

navedena dva komada, Šovagovićev *Sokol ga nije volio*, stekao je dakle kulturni status u osamdesetima. U izvedbi Gradskog kazališta Gavella odigran je 224 puta, što je uistinu dobar pokazatelj značenja te predstave. *Sokol* je sve iznenadio političnošću, stilskom i dramaturškom zrelošću, ali i toplinom prikazivanja različitih očista, kao i slobodom prikazivanja složene društveno-političke situacije o kojoj se tih godina relativno malo pisalo, a još manje govorilo. O problemima, događanjima i fenomenima što ih je Šovagović tematizirao pisalo se ponekad, ali šturo, prethodni su dramski komadi uglavnom nosili metaforičke „maske“, ispod kojih smo tragali za poticajima koji su dolazili u svijet umjetnosti iz svijeta konkretnih ljudskih sudbina.

Kod Lade Kaštelan s jedne strane slična je situacija: predstava o kojoj je u ovom radu riječ, *Posljednja karika*, odmah je postala hitom. To je tekst koji iznenađuje čitatelje i gledatelje na nekoliko razina⁸, a tiče se složenih povijesnih vremena.

No s druge strane velika je razlika između trenutka rađanja jednoga i drugoga dramskog teksta, odnosno spram vremena o kojima pišu: Lada Kaštelan reagira odmah (radnja se zbiva tijekom Domovinskog rata, baš kada se te predstave i izvode); Šovagović pak piše o ratnim zbivanjima nekoliko desetljeća nakon aktualiziranih događanja (tematizira Drugi svjetski rat i društvena zbivanja koja slijede).

Raznolike ravni „realiteta“

Lada Kaštelan iznenadila je dakle aktualnošću teme, ali ujedno i snagom da tu istu aktualnost odmah „prevede“, transformira, podvrgne dubinskoj analizi, uključujući u svoj rukopis i elemente nadrealnog, arhetipskog i kolektivnog nespješnog. U to se vrijeme moglo očekivati da će autorica pisati o konkretnim zbivanjima inzistirajući na dokumentarističkim elementima ili da će ih – što se tada često moglo vidjeti – pokušati „prevesti“ u tekst koji imitira/podražava tzv. mitski oblik mišljenja.⁹ No Lada Kaštelan to je učinila drugačije: počela je dakle pisati o trenutku u kojem se našla. Glavna junakinja, Ona, novinarka je kojoj je svaki provjerljivi podatak važan, ali ih ne spominje izrijekom. Ona je ujedno i dijelom nesretnog ljubavnog trokuta i ne zna bi li ostala ili nestala.

Koliko ima „sada“?

Njezina se osobna, intimno-ljubavna drama nije istopila pred zahtjevnošću povijesnog trenutka. Dapače, u tom njezinu „sada“ pojavljuju se glavni akteri kompleksne obiteljske konstelacije (Majka, Baka, Majčin ljubavnik, Bakin

⁸ O *Posljednjoj sam karici* pisala već u nekoliko navrta, tako da ovog puta neću nabrajati sve fenomene koje držim značajnim već ću se odlučiti za nešto drugačiju vizuru.

⁹ O navedenom sam također detaljno pisala u članku *Toplo okrilje* međa analizirajući tadašnji repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.



Lada Kaštelan, *Posljednja karika*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1995. Foto: Roberta Balentović.

suprug). No u tom „sada“, koje pripada 1994. godini, pojavljuje se i „sada“ sedamdesetih godina 20. stoljeća, kao i „sada“ 1947. godine, onaj „sada“ koji se zbiva/o tik nakon Drugoga svjetskog rata.

Vratimo se, na čas, na osobnu priču glavne junakinje – Nje, novinarko. Komad započinje i završava njezinim monologom. Lada Kaštelan u nekoliko navrata izjavljuje kako ne piše o potencijalnom samoubojstvu Nje. Možda je tomu tako, možda autorica to ne čini s punom sviješću i/ili namjerom, ali se i tako može i čitati i igrati. Naime upravo je tako poziciju Nje pročitao Želimir Orešković, redatelj osječke predstave, a što se meni, kao onoj koja je igrala ulogu Nje, također činilo razumljivim i vjerodostojnim čitanjem te pozicijom punom potencijala za glumačku igru.

Historija i pripovijest

Dakle devedesete su i ljudi ratuju. Što historija ima o tome reći? Koju priču, kakvu „storiju“ ima potrebu izgovoriti? Ili, točnije, koliko raznolikih pripovijesti ima namjeru ispričati? Vjeruje li u njih? U tom smjeru izranja pitanje: do koje smo mjere pouzdani pripovjedači svojega vlastitog života?

Čega se mi to sjećamo i koja sjećanja dijelimo s drugima, pa i onim najbližima, s obitelji, a koja od tih sjećanja i u kolikoj mjeri „prilagođavamo“ zbog

raznoraznih razloga? Jedan od tih razloga jest i potreba da naša sjećanja budu „odgojna“ (sjetimo se pozicije Majke i njezinih uputa za život kćeri), zabavna (sjetimo se, pak, slučaja Bake i plesa u kojem opisuje probleme s gaćicama) te tako i ponajbolja moguća prezentacija nas samih. Revidiramo li sami i svoje osobne zgrade i nezgrade? „Romantiziramo“ li svoju osobnu te jednako tako i obiteljsku i društvenopolitičku povijest? Kakvog je karaktera naš odnos spram pripovijesti, pa tako i povijesti?

Rječnik simbola

Upravo je tako, sa svim do sada navedenim pitanjima u prvom planu, i strukturiran komad što ga piše Lada Kaštelan.

Onoj ili Njoj (kako hoćete) u posjet, kako sam već natuknula, dolaze Majka i Baka, Bakin suprug i Majčin ljubavnik. Sve se zbiva iste večeri, netom nakon Majčine smrti i tijekom Njezine duboke emotivne krize.

Sve žene iz te obitelji susreću se (Majka, Baka, Ona) u trenutku kada imaju 36 godina. Brojevi su znakoviti, znamo, a sva objašnjenja lijepo i detaljno stoje u Rječniku simbola, dijelu koji Lada Kaštelan gotovo pa doslovno citira.

„Trideset i šest je broj Neba,
Trideset i šest i trideset i šest je broj Zemlje,
Trideset i šest i trideset i šest i trideset i šest je broj Čovjeka“
(L. Kaštelan, 1997: 83-84)

Dakle temeljna je linija broj Neba. Dvije paralelne linije tvore „zemaljska“ pravila, dok se tri paralelne linije ili tri generacije već snažno približavaju iz pozicije transcendentnog „broju Čovjeka“. Čovjek u sebi nosi uvijek i broj Zemlje i broj Neba. S tim se transcendentnim Lada Kaštelan i nadalje poigrava uključujući u dramu i ulogu Služavke.

Godine kao „domaćini“

No, kao što sam već spomenula, ne dolaze te rođendanske večeri Njoj u posjet samo Majka, Baka, Očuh i Djed već i Povijest, odnosno Godine. S njima su, naravno, u prostor novinarkine sobe stigla i nekada aktualna politička stajališta, običaji, obiteljska sjećanja i mitovi.

Devedesete su dakle domaćinom u čije je prostore stigla i 1947. i 1971. godina. I zagušile su i osvojile prostor „primaće sobe“, odnosno prostor 1994. godine. Slično se zbiva i u „svijetu života“, u stvarnosnim situacijama, na društveno-političkoj sceni,¹⁰ i to Lada Kaštelan izvrsno uprizoruje.

10 Lada Kaštelan u razgovoru s Denisom Derkom: „A grčke tragedije stalno vraćaju upravo na to - na nužnost donošenja vlastitih odluka i preuzimanja vlastite odgovornosti, upravo onda

Osiguravateljica kretanja kazaljki

U ovom je prostoru-sobi trajno prisutna (mada većini nečujna) i ona točka, ona os što stoji po sredini sata, točka koja omogućuje da se sve kazaljke, i one velike i one male, vrte, kreću, kruže dok ona (središnja točka) stoji. Prisutni je doživljavaju nijemom Služavkom, onom koja ih dvori bez glasa. Ona - Novinarka dobro je čuje i sluša pomno Služavkine upute. Naravno, takva nas situacija može podsjetiti na dubioze oko Kamenoga gosta u *Don Juanu* ili pak na asistenticu Marlenu u Fassbinderovim *Gorkim suzama Petre von Kant*. Možda je ta osoba koja posluhuje druge - Smrt sama. Doduše, ona se vlada, djeluje, kao da je tek Služavka, ali možda je baš ona Vladarica, treća i najvažnija Domaćica (uz Nju - Novinarku i 1994. godinu)?

U svakom slučaju, riječ je o Suradnici. Služavka-Os, koja omogućuje vrtnju vremena, zna sve. Zna i to da se povijest kružno ponavlja, mada se čini kako se sati svakih 60 minuta mijenjaju. Zna i to da se sati prazne i nanovo pune. Zna da baš ona, kao i kazaljke što se neprekidno pomiču, puni obitelji raznim sadržajima. No, a možda je upravo to temeljno učenje: s vremena na vrijeme, nakon svakog, sadržajima napunjenog sata, ti se isti sadržaji prazne. Obično ratnim stanjem.¹¹

I tada se nekima čini kako kreću od nule.

Životi prošlog

Devedesete, mada naizgled vedro, ugošćuju sve terete prošlih zbivanja i kompleksnih obiteljskih odnosa. Sve se, doduše, giba i kreće, pa zabava je - rođendan.

No jasna je i svijest Nje o tome kako, mada su svi njeni otišli, „partili“, umrli, baš kao što su „partila“ i druga vremena, tu, s Njom, u istom prostoru, u istom stanu, kući, ulici, sobi (bila ta soba dijelom stana, pa tako ograđena zidovima, ili pak prostor ljudskog tijela, koje je arhiva sjećanja), oni i dalje govore o sebi i

kad se to čini nemogućim. Krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog stoljeća, u naše okorato doba nekoliko sam puta posegnula za Euripidovim dramama s temom trojanskog i tebanskog rata, da prema i s pomoću njih govorim o našem trenutku, ipak se nadajući da će jednom biti bolje. Sada to više ne mislim.“ (2019)

11 Lada Kaštelan u već spomenutom razgovoru s Denisom Derkom kaže: „Ljudi i društvo ne postaju bolji i pametniji, upravo suprotno, krize i ratovi se samo izmjenjuju, ne zaustavljaju (istaknula D.C.C.). A u tom našem, kako kažete, ‘rastrzanom’ dvadeset prvom stoljeću kao da je razvoj tehnologije omogućio da se raspiri sve ono najgore. Pokušavam zamisliti kako bi se Euripid, okrutni ‘pjesnik krize i kaosa’, kako ga ponekad zovu, rugao društvenim mrežama, brzom stjecanju nezasluzene slave, potpunom gubitku privatnosti, lakoći i podmuklosti manipulacije kojoj smo izloženi, povodljivosti podržanoj algoritmima koji nas obasipaju upravo onim što želimo, sve nepremostivijem ponoru između ‘oni’ i ‘mi’ na svim razinama i u cijelom svijetu, ne samo u našoj sredini, sve jačoj potrebi za pripadanjem nekoj grupi bez vlastite odgovornosti i stava.“ (L. Kaštelan u: D. Derk, 2019)

govore Njoj. No, naravno, svatko od njih ima svoj specifičan glas ili – još preciznije – svatko je od njih nastanjen mnogim glasovima. I artikulira ih prema potrebi. Na taj način Lada Kaštelan posredno postavlja pitanje: tko bi znao koliko neki događaj nosi u sebi lica, tijela ili semantičkih značenja?

Služavka – Smrt – Suradnica to pitanje drži irelevantnim.

Starenje mijenja sve

Ipak ću, a zbog puta kamo ovaj rad vodi, spomenuti nešto o čemu smo i ja i mnogi drugi već pisali: Majka, kao i Baka, nije prepoznatljiva Njoj. Majka govori potpuno drugačije rečenice od onih koje je slušala Ona još do jučer. I Baka je opet tu. I ona je drugačija.

Osobna se povijest, čini se, promijenila, a to djeluje paradoksalno. Kako je moguće promijeniti nešto što je već prošlost? No čini se: starenje, protjecanje vremena, djeluje transformabilno, mijenja sve, rečenice, oblike, sjećanja, pa i prošlost samu. Vjerojatno je tomu tako zbog nekog dobrog razloga, razmišlja Ona, ali i glumci-izvođači, pa (povjerujemo na trenutak) i publika. Drugačija je i 1947. godina promatrana iz 1947. godine od one 1947. viđene iz prostora 1971. godine, a da ne govorimo u kojoj je pak mjeri drugačija gledana iz „sobe 1994“.

I to je u prirodi historije ili u prirodi povijesti. Promjena.

Stisak povijesti

No devedesete su u karikama ili raljama povijesti na još jedan način. U stisku su povijesti koja je prošla, ali su u stisku i one povijesti što nam se bliži, koja dolazi. Svijest Nje da je „samo jedna karika“ u lancu, a nikako ne „posljednja“ – jest uzbudljiva. Rečenica koju izgovara Ona na koncu komada ne sadržava samo njezinu odluku da će roditi, nastaviti lozu, nastaviti živjeti, već i svijest o tomu da devedesete, baš kao ni svaka sadašnjost, ništa ne sažimaju.

Nisu zadnja karika. One su tek jedna od karika. I na taj su način stisnute, nanizane, između ostalih karika. Poput biserne ogrlice. Biseri nisu svi jednaki, ali stoje jedan uz drugoga. I teško se razabire koji je prvi a koji posljednji u nizu. I mada su te devedesete iznimno teške i bolne, mi više nemamo privilegij (ili iluziju) kako tu, za nas tragičnu priču možemo zaustaviti, pa je, dostojanstveno, kao u antičkim dramama, razglobljivati analizom ili ispovijedanjem, dijalogom s korom. Nemamo prostora za velike, značajne i dugačke monologe, onakve kakve će drugi dugo pamtili.

Doduše, Ona u *Posljednjoj karici* ima prostora za dva monologa, ali oni su izgovorljivi samo onda kad Nju nitko ne vidi i ne čuje, osim Služavke, Vladarice, Suradnice, Smrti, u trenucima samoće i kontemplacije.

Svoje monološke trenutke imaju i Baka i Majka, ali nijednu od njih ne sluša kor ili masa koja želi ući u ozbiljan razgovor o značaju proteklih ili budućih događaja.

Prevedimo to u godine: devedesete su tek dijelom prošlosti, jedna od karika, te s drugima – 1947. godinom, 1971. godinom – razgovaraju kratko, šturim rečenicama, a još češće šute ili samo promatraju. Najčešće slušaju druge godine kako govore o sebi osvještavajući pritom kako je povijest puna onog prošlog, baš tako kako je i ona sama – 1994. – već prošlost. ●

LITERATURA

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2007), *Rječnik simbola*, pr. Ana Buljan et. al., Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.

Crnojević-Carić, Dubravka (1997), „Drugost u djelima Lade Kaštelan“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 106-111.

Crnojević-Carić, Dubravka (2006), „Putovanje hrvatskim dramskim prostorom (1989.–2004.)“, *Sarajevske sveske*, Sarajevo, br. 11-12, Media centar, Sarajevo.

Crnojević-Carić, Dubravka (2011), „Konstruiranje t(r)ajnih odnosa: Žena“, *Vijenac*, Zagreb, g. 19, br. 444, 10. ožujka, Zagreb, str. 26.

Crnojević-Carić, Dubravka (2012), *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*, Alfa, Zagreb.

Derk, Denis (2019), „Ni život ni smrt ni ljubav za mene više nisu isto što su bili prije 30 godina (intervju s Ladom Kaštelan)“, *Večernji list*, Zagreb, 12. rujna, <https://www.vecernji.hr/kultura/ni-zivot-ni-smrt-ni-ljubav-za-mene-vise-nisu-isto-sto-su-bili-prije-30-godina-1344744> <https://m.vecernji.hr> (6. listopada 2022.).

Kaštelan, Lada (1997), *Četiri drame*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.

Kaštelan, Lada (2007) „Prije sna“, *Odbrojanje: antologija suvremene hrvatske drame*, Zagrebačka slavistička škola, FF, Zagreb.

Pavliček, Tijana (2022), *Majčinski kod*, Matica hrvatska, Vukovar.

IZVORI

Kaštelan, Lada – životopis, službene stranice ADU Zagreb, <http://www.dramaturgija.adu.hr/userfiles/files/lada-kastelan-duzi-cv.pdf> (6. listopada 2022.).

Stanojević, Ljubo – službene mrežne stranice osječkoga kazališta, arhiva HNK u Osijeku. Šovagović, Fabijan (1983), *Sokol ga nije volio* (tekst printan za kazališne pokuse).

Tretinjak, Igor (2021), „Kaštelan, Lada“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krležina, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30789> (6. studenoga 2022.).

Ana Gospić Županović

Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru, Zadar

Povijesna tematika u Brešanovim dramama s početka devedesetih

UDK 821.163.42-2.09Brešan, I.

Sažetak: U radu se ukratko predstavlja Brešanov dramski opus i njegova recepcija u devedesetim godinama 20. stoljeća, kada se postupno i sve učestalije počinje okretati prozi. Pažnja se usmjerava na dvije slabije zapažene drame koje su zajedno s dramom *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* izdane 1993. godine u biblioteci Teatra &TD u zbirci pod naslovom *Tri drame: na dokumentarnu povijesnu dramu Ledeno sjeme* i na povijesnu komediju sa znanstvenofantastičnim elementima *Stani malo, Zvonimire*. Uz analizu žanrovskih obilježja, predstavljaju se modaliteti i strategije Brešanova tretmana povijesti i povijesne istine. Naposljetku se više sličnosti pronalazi između komedije *Stani malo, Zvonimire* i kasnijih „povijesnih transmutacija“ u drami *Utvare* (1998.), dok drama *Ledeno sjeme* ostaje svojevrsan izuzetak u autorovu opusu i uopće pristupu povijesnoj temi kao zaokruženome prošlom događaju.

Ključne riječi: Ivo Brešan; drama; povijest; tretman povijesti

Historical Themes in Brešan's Plays Written in the Early 1990s

Abstract: The paper briefly presents Brešan's playwriting and its reception in the 1990s, when he gradually began to turn to prose. The study focuses on Brešan's two lesser-known plays, published in 1993, along with *A Performance of Hamlet in the Village of Mrduša Donja* (*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*), in The &TD Theatre edition titled *Three Plays (Tri drame)*: historical and documentary play *The Ice Seed (Ledeno sjeme)* and historical comedy with science fiction elements *Hold On, Zvonimir (Stani malo, Zvonimire)*. Beside the genre features, the paper outlines the modalities and strategies of Brešan's treatment of history and historical truth. Furthermore, more similarities are found between the comedy *Hold On, Zvonimir* and the later "historical transmutations" in the 1998 play *The Ghosts (Utvare)*, while the play *The Ice Seed* remains a sort of exception in both the author's playwriting and his approaches to the issue of history as a complete past event.

Keywords: Ivo Brešan; drama; history; treatment of history

I.

Premda, kronološki gledano, Brešan na početku devedesetih godina, odnosno 1991., piše četiri kratke jednočinke pod nazivom *Kratki kurs dugog propadanja* koje će svoje objedinjeno knjižno ukoričenje imati tek u zbirci *Utvare* iz 1997. godine,¹ ovo će se izlaganje koncentrirati na dvije generički različite drame povijesne tematike koje su, zajedno s ponovno otisnutom *Predstavom Hamleta u selu Mrduša Donja*, tiskane u zbirci pod naslovom *Tri drame* 1993. godine te predstavljaju specifičan odvjetak Brešanova dramskog ogledanja u tematizaciji povijesti, a do danas su ostale nekako po strani ili uglavnom izvan dometa istraživanja. Riječ je o dramama *Ledeno sjeme* (1992.) i *Stani malo, Zvonimire* (1993.). Prema trenutno dostupnim teatrografskim podacima, do sada nisu naišle ni na veći interes kazališta u Hrvatskoj: *Ledeno sjeme* praizvedeno je u Lublinu, u Poljskoj, 2000.², a Gradsko kazalište Trešnja u režiji Vinka Brešana 1994. izvelo je tekst *Stani malo, Zvonimire*.³ Sudeći po tematici, komediji *Stani malo, Zvonimire* vjerojatno prethodi neobjavljeni dramski tekst iz kolovoza 1992. pod nazivom *Starohrvatski triptih*, koji također uključuje scene iz doba hrvatskih kraljeva i narodnih vladara, pa se može pretpostaviti da imaju dodirnih tematsko-motivskih sveza.⁴

Prvo što je odmah uočljivo kod tih „povijesnih drama“ jest kako je vidljiv otklon od za Brešana uobičajenog ili tipičnog situiranja vremena radnje, u ovom slučaju odlazak u daleku prošlost. U prvoj se drami radnja u cijelosti odvija u 18. stoljeću, a u drugoj iz suvremenosti Domovinskog rata pomoću retardacijske tehnike *flashbacka* čak u 11. stoljeću. Također, umjesto autoru omiljenoga dramaturškog postupka intertekstualno-citatnih varijacija, odnosno preradbi i parafraza klasičnih predložaka, ovdje su historiografski izvori i/ili opća povijesna mjesta zauzeli funkciju interteksta, odnosno prototeksta. Posljedično, takvo smještanje radnje u daleku prošlost i povijest na razini analogije otvara i mogućnost za interpretaciju društveno-satiričnog odnosa prema suvremenosti, odnosno kritičko propitivanje suvremenosti.

- 1 Redosljedom objavljivanja to su: *Mastodont, Autodenuncijacija, Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunista i Egzekutor*.
- 2 Osim kao kazališna predstava, *Ledeno sjeme* ima i televizijsku verziju u režiji redateljice Olge Lipiñske. Detaljnije teatrografske podatke vidjeti u: L. Małczak, 2020: 302.
- 3 Iste godine u Gradskom kazalištu Žar ptica (1. 2. 1994.) Vinko Brešan režira i bajkovitu dramu sa znanstvenofantastičnim elementima *Islandski stražar* nastalu prema motivima novele *Šesta palača* Roberta Silverberga.
- 4 O *Starohrvatskom triptihu* izvještava Grozdana Cvitan u nedavno objavljenoj biografsko-bibliografskoj monografiji o Ivi Brešanu *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan* (2022.). Taj je tekst, po svemu sudeći, do danas neobjavljen, a nastao je za potrebe predstave šibenskoga kazališta koja je premijerno izvedena 10. studenoga 1992. u režiji Pere Mioča (usp. G. Cvitan, 2022: 89).

Istražujući nekolicinu različitih primjera reprezentacija povijesti u suvremenom kazalištu, Freddie Rokem ističe kako izvedbe povijesti u kazalištu, za razliku od drugih žanrova, koji se također mogu baviti istom tematikom - kao što su primjerice historiografija ili, u kontekstu književnosti, odnosno fikcije, pripovijetka ili novela povijesne tematike - puno snažnije upućuju na odnos promatranja „onda i sada“ zbog javnog karaktera kazališta, čime se neminovno otvaraju ili mogu otvoriti i aktualna politička i ideološka pitanja suvremenosti (F. Rokem, 2000: 3).

II. *Ledeno sjeme* – drama povijesne tematike

Dramu *Ledeno sjeme* Brešan ostavlja bez preciznijega generičkog određenja; označena je samo kao drama u dva dijela (8 slika). S obzirom na tematiku, može se genološki odrediti kao povijesna drama ili drama povijesne tematike. Prema autoru pogovora Brešanovoj zbirci, Zvonimiru Mrkonjiću, sagledana u kontekstu Brešanova dotadašnjega dramskog opusa, ozbiljnošću bi bila najbliža tragi-komediji *Aneri*, jer se općenito ne uklapa u prevladavajući modus Brešanovih groteski. Također, ta je drama svojevrsna iznimka u Brešanovu opusu i po tome što se Brešan u njoj „gotovo u potpunosti oslanja na dokumentiranu povijest“ (Z. Mrkonjić, 1993: 223).⁵ Brešan dramu gradi na osnovi povijesno autentičnih podataka, dokumentarne historiografske građe o procesima protiv vještica, preciznije o poznatom slučaju protiv Margarete Kuljanke, odnosno sudskom procesu koji je vođen u Zagrebu u prosincu 1733. godine, a koji je povod za izgradnju dramskog zapleta u čijem je središtu tužba i prikaz suđenja protiv optužene Kuljanke. No, premda je drama prepuna i istinitih povijesnih referenci, dokumentarnost ili preciznija rekonstrukcija prošloga povijesnog događaja zapravo i nisu u prvome planu te se mjestimično slobodno prepliću osobe i događaji, neovisno o točnoj kronologiji povijesnog zbivanja ili o svim stvarnim (povijesno autentičnim i potvrđenim) sudionicima suđenja.⁶

Istražujući povijesnu dramu kao vrstu kroz 20. stoljeće, Viktor Žmegač pokušava detektirati ključne pomake u odnosu na postulate klasične povijesne drame (od Schillera do neoklasicista 20. stoljeća) te smatra kako se postupkom ili postupcima kojima reprezentacija autentičnosti povijesnog događaja nije u središtu, drame povijesne tematike približavaju koncepciji tzv. historiozofske drame. Prema Žmegaču, povijesna drama naime tijekom 20. stoljeća ustupa mjesto „historiozofskoj drami“, koja se više bavi totalitetom i propitivanjem povijesti u cjelini ili svojevrsnom filozofijom povijesti, umjesto dotadašnje

- 5 Doduše, iako je Mrkonjić ne spominje, drama *Potopljena zvona* (praizvedena tek 1994.) također u podlozi ima povijesnu i istinitu temu, premda je u većoj mjeri njezina fabula izmišljena.
- 6 Primjerice u historiografiji su poznata imena onih koji su vodili proces tog suđenja, što se, naravno, ne poklapa sasvim s prikazom suđenja i likovima i njihovim imenima prezentiranima u Brešanovoj drami.

prevladavajuće koncentracije na reprezentativne ličnosti (usp. V. Žmegač, 1994: 43-53). U tom smislu i Brešanovo *Ledeno sjeme* nudi otklon od klasične povijesne drame jer se ne koncentrira isključivo na velike, reprezentativne povijesne ličnosti slijedeći u nekoj mjeri i adornovsku logiku „da je estetski legitimno samo još anonimno stradalništvo, a ne veliki nastupi u duhu tradicionalnog povijesnog dekora“ (V. Žmegač, 1994: 43). Drugim riječima, iako svojom dramom Brešan uspostavlja aktivan odnos s autentičnom povijesnom i dokumentarnom problematikom procesa koji su se odvijali protiv tzv. vještica, čini se kako je ta, ionako slabije arhivski poznata povijesna građa tek povod za još jedno dramsko tematiziranje ili problematiziranje funkcioniranja političkih mehanizama moći, beskrupuloznosti, neučinkovitosti i represivnosti državnoga aparata, stradanja nevinih, logike proizvodnje neprijatelja, reprezentacije mentaliteta mase i slično, što su sve temeljni motivi ove Brešanove povijesne drame. Ipak, promotrena iz vizure tih novijih, historiozofskih stremljenja povijesne dramatičke, može se primijetiti kako se Brešanova drama ipak ne odriče u potpunosti duha muzealne iluzije prezentirajući nam jedan, u sebe zatvoreni fikcionalni svijet u potpunosti uronjen u 18. stoljeće. Do specifičnog rascijepa između povijesne fikcije i suvremene stvarnosti, odnosno razbijanja načela iluzornosti, doći će pak u komediji *Stani malo, Zvonimire*, upravo dramskoj vrsti koja se, kako to napominje i Žmegač, rijetko ili samo iznimno dovodi u vezu s povijesnom građom i tematikom.

U slučaju drame *Ledeno sjeme* može se ipak zamijetiti i određena relativizacija ili ironizacija povijesne građe, čime vrijednosne hijerarhije povijesti i prošlosti uopće, ali onda, dakako, i suvremenosti, postaju upitne ili izokrenute. U tom smislu Milovan Tatarin u svom eseju *Vještice i inkvizitori*, razmatrajući nešto detaljnije odnos historiografskih izvora i Brešanove drame, *Ledeno sjeme* promatra i tumači kao ironiziranje povijesnog izvora: „Brešanovo *Ledeno sjeme* možemo čitati i kao ironiziranje povijesnog izvora, kao višestruko preoblikovana događaja zanavijek izgubljenoga, jer između njega i prikaza o njemu postoji nepremostivi jaz... Konačno, u slučaju vještica postojanje izvora svjedoči o odsutnosti izvora: priznanje je iznuđeno torturom, a čovjek je brutalno ušutkan. Ono što je ostalo zapisano tek je verzija ugođena sa željama sjedišta interpretacije, sjedišta moći.“ (M. Tatarin, 2002: 81) U konačnici, kao i u brojnim drugim Brešanovim dramama, zlo, sada inkarnirano u liku baruna de Haena, u potpunosti trijumfira. Međutim, iako i lik Josipa Krčelića (županova osobnog tajnika), koji jedini otpočeka i ustrajno ne pristaje na proizvedenu (meta)narraciju, također nezasluženo tragično stradava, on ostaje primjer etički superiorna, odnosno nepotkupljiva pojedinca. Po svojim određenim svojstvima de Haen se uklapa u tipološki okvir tipičnih Uzurpatora iz Brešanovih grotesknih tragedija koji djeluju na polju politike, djelovanja, pragme ili praksisa, dok bi se Krčelić u toj tipološkoj plejadi likova, koju je na osnovi Brešanovih grotesknih

tragedija primjerno prikazao Boris Senker, mogao označiti kao svojevrsan spoj Buntovnika i Idealista (usp. B. Senker, 1996: 142-154).

Odnos prema suvremenoj stvarnosti čitatelj/gledatelj može iščitavati na razini implicitne analogije (jer nema, kao u *Stani malo, Zvonimire*, nikakve eksplisitnije veze sa suvremenošću), gdje se motivski ističe izvanrednost situacije, kratki i zakonski upitni pravni procesi, suđenje kao montirani politički proces, populističko zadovoljenje nagona mase na razini folkloru, kako bi se zapravo otklonio uvid u situaciju i pobuna oko stvarnih problema i slično, ili bi se eventualno čitava drama mogla shvatiti kao specifična alegorija. Na taj je način uostalom i shvaćena prilikom poljske praizvedbe, pa tako kritičar Andrzej Z. Kowalczyk napominje: „I neka nikog ne zbuni to što se radnja događa polovicom 18. st. u Zagrebu. Moguće ju je, naime, smjestiti uvijek i svugdje. Kod Brešana narodu su predane vještice, ali mogli su to biti Židovi, masoni ili tzv. sekte. Uvijek se događa da se 'krivci' prokazuju, premda to nitko ne traži. Koliko god Brešanovo djelo bilo daleko od aktualne publicistike, puno govori o vremenu u kojem nas je zapalo živjeti.“ (usp. P. Mioč, 2006: 80-81) Stav učestao i kod Rokema i kod proučavatelja hrvatske drame povijesne tematike, koja je osobito dominirala u šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća,⁷ s obzirom na to da se kroz konkretne povijesne priče i likove može subverzivno prikazivati ili razobličavati i suvremena stvarnost, nasljeđuje i redatelj i prevoditelj Pero Mioč navodeći u svojim razmatranjima i reminiscencijama kako je drama *Ledeno sjeme* „iznimna literarno scenska alegorija ispunjena univerzalnim dramaturškim i filozofskim konotacijama koje pokreću esencijalna pitanja na crti evolucije, etike i politike“ (P. Mioč u: G. Cvitan, 2022: 92).

III. *Stani malo, Zvonimire* – komička persiflaža tijeka povijesti

Drama *Stani malo, Zvonimire*, podnaslovljena kao „povijesna komedija ili komedija povijesti u 11 slika“, sadrži i elemente fantastike, a zauzima i ironijski diskurz spram povijesti i povijesnih izvora tretirajući opća mjesta „nacionalne povijesti“, odnosno tzv. „stoljetnu golgotu hrvatskog naroda“, pretežno na farsično-burleskan ili izrazito parodijski način. Povijest kao lanac uzroka i posljedica ili kao niz slučajnih događanja postaje predmetom te hazardne i apsurdne igre koju predvodi lik neuropsihijatra imenovanog kao Petar Stančić. Radnja je smještena u „našem vremenu“ (I. Brešan, 1993: 154), odnosno u okviru Domo-vinskog rata i u 11. stoljeću. Akademik, neuropsihijatar Stančić tako odlazi iz

7 Svojevrsan uvod u problematiku tumačenja hrvatskih drama iz druge polovice 20. stoljeća s povijesnom tematikom u novije vrijeme donosi Ozana Iveković, koja također ističe: „Hrvatski povijesni usud i politika te problematiziranje odnosa pojedinca i represivnog političkog sustava na vlasti obilježili su hrvatsku dramatiku u razdoblju od pedesetih godina sve do 1991., pri čemu se varira isti dramski model, a to je alegorijsko odnosno posredno prikazivanje stvarnosti.“ (O. Iveković, 2011: 223)

Akademijina skloništa pod uzbunom zajedno sa Sanjom, službenicom iz računovodstva Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, i Borisom, pripadnikom civilne zaštite, u daleki, rani srednji vijek s ciljem ispravka ili popravljavanja pogreški povijesti (pomoću tablete nazvane temporin, čije je supstance proizveo sam) ili, riječima samog lika, s ciljem izvršavanja „povijesne diverzije“ kako bi naposljetku suvremena situacija u kojoj traju ratna zbivanja izgledala drukčije. Stančićevi iskazi pri tome nerijetko preuzimaju na uopćenoj razini onodobni politički diskurz i parole poput: „u jednu novu Hrvatsku... Hrvatsku slobode i blagostanja“ čineći od njega i karikirani lik „velikog domoljuba“.

Brešan se pritom u velikoj mjeri također oslanja na poznate povijesne činjenice predstavljajući stvarne povijesne likove i godine njihove vladavine. Prati mo tako vladavinu kralja Zvonimira, bolest i smrt njegova sina Radovana, život kraljice Jelene i Zvonimirova nasljednika Stjepana Trpimirovića itd. Međutim, uz pomoć ironije i parodije, i povijesni velikani prikazani su dijelom na humorističan način, također kao ljudi s vlastitim manama ili slabostima. Lik kralja Stjepana Trpimirovića predstavljen je primjerice kroz njegov homoseksualni identitet, koji je prepreka misiji ispravka povijesti, zbog čega se, kako iz navedenih prizora proizlazi, Sanja ne može za njega udati.

Kontrapunktirani liku psihijatra, Sanja i Boris će, kao predstavnici puka ili tzv. malog čovjeka, kako se unaprijed može i pretpostaviti, u toj fantastično-egzotičnoj povijesnoj misiji biti prilično nespretni ili nespremni na žrtvovanje svojih privatnih ili egoističnih interesa u ime općeg dobra, odnosno maloga žrtvovanja radi budućnosti cijelog naroda, kako to Stančić od njih očekuje. Oni će stalno u nizu novih (nerijetko i plošnih) zapletenih situacija iznevjeravati i onemogućavati Stančićeva očekivanja o mogućem skretanju tijeka povijesti. Smiješni pokušaji uspostavljanja analogija ili paralelizama između srednjovjekovlja i suvremenosti, kao i stalno isticanje razlika, funkcioniraju kao očigledna farsa i lakrdija, a na razini izraza i kao travestija određenih „mitskih“ mjesta iz hrvatske nacionalne prošlosti ili kulturno-povijesnog pamćenja. Primjerice, pri spomenu Bašćanske ploče, u kojemu Stančić objašnjava Borisu da je to najstariji hrvatski pisani spomenik, Boris ljutito odgovara: „Jebe se meni za ploču! Ja bi tija znat dokle ćemo mi ovako?“ (I. Brešan, 1993: 175) Takvo sučeljavanje i kontrastiranje uzvišenog povijesnog diskurza o važnosti „velike povijesti“ sa zdravorazumskim poimanjima „pučkog čovjeka“ u liku Borisa proizvodi izrazite komičke efekte, ali u kontekstu onodobne ratne situacije ima i određenu dozu subverzivnosti. U tom smislu i Sanja i Boris opetovano protestiraju ili se prezrivo postavljaju prema bilo kakvim uzvišenijim domoljubnim konceptima zakazujući u entuzijazmu borbenog duha:

„STANČIĆ (...) O vama će se pisati i govoriti kao o moćnom hrvatskom kralju Sirobu-gromovniku. I vaša djeca, unuci, praunuci i

njihovi potomci bit će kraljevi. Bit ćete slaviji i od Krešimira. Ban Jelačić će pred vama biti ništa, ako ga uopće i bude.

BORIS: Jebe se meni šta će se o meni pisat i govorit kad mene neće bit. Svaka čast i hrvatskoj kruni i povijesti, ali meni su moja žena i dica važniji.“ (I. Brešan, 1993: 198)

S obzirom na to da se komika, kako je navedeno, izgrađuje na konstantnoj opreci akademikova povijesnog znanja nasuprot nezainteresiranosti likova Sanje i Borisa kao svojevrsnih predstavnika pučkih likova ili tzv. „malih ljudi“, takvi i slični iskazi u drami *Stani malo, Zvonimire* mogu se naposljetku iščitati ili shvatiti i kao specifična persiflaža državotvorno dominantnog diskurza ranih devedesetih. Navedeni su farsično-travestirani iskazi likova dijelom usporedivi i s ponešto razvedenijim prikazom psihodramskog liječenja, ponovno od trauma povijesti u kasnijim Brešanovim *Utvarama* (1998.). Lik akademika neuropsihijatra Stančića u tom smislu doista prethodi, odnosno dijelom je tipološki sličan svojem kasnijem nastavljaču, liječniku Bakotiću, koji u *Utvarama* također želi izvršiti misiju „popravljavanja povijesti“, odnosno izliječiti hrvatski narod od trauma povijesti. No, dok u *Utvarama* zahvaljujući naglašenijoj strukturi ili tehnicima „teatra u teatru“ likovi kroz okvir psihodramske seanse samo igraju, odnosno glume različite povijesne osobe iz raznih razdoblja hrvatske povijesti, u komediji *Stani malo, Zvonimire* povijesni su likovi izravno sučeljeni, odnosno supostoje s onima iz suvremenosti. Koristeći se ponajviše polemički intoniranim figurama hiperbole i antiteze, koje postaju i gradbeni elementi dijaloškog nizanja nevjerojatnih, odnosno nemogućih zbivanja na način ili u kontekstu komedije situacije, i ovdje se donekle slično, no naizgled benignije nego u „dramskim transmutacijama“ kakve će biti prikazane u drami *Utvara*, pokazuje kako je povijest, odnosno njezino tumačenje svojevrsan pričin ili privid, ili naprosto konstrukcija s različitim namjerama. U tom se smislu u komediji eksplicitno i spominju razne struje povjesničara i problematizira se pitanje koja je doista u pravu. Intervencije ili diverzije iz sadašnjosti koje nastoje mijenjati tijek povijesti, odnosno prošlosti pri tome su ismijane i dovedene u pitanje. No, dok se u drami *Stani malo, Zvonimire* rješenje svih zavrzlama potencijalno pronalazi u budućnosti (komedija završava Stančićevim ponovnim gutanjem tablete radi odlaska u budućnost, gdje je jedino moguće utjecati na događaje), u *Utvarama* nema sretnog završetka, slijedi samo novi, ciklički i fatalistički krug ponavljanja istog. Evidentnost tematsko-motivskih veza te komedije s *Utvarama* očituje se i u mjestimičnoj sličnosti ili usporedivosti imenovanja likova (npr. Stančić/Stinčić), ali i replika; primjerice kada na samom kraju komedije lik povjesničara Lučića održi lekciju zabludjelom neuropsihijatru Stančiću:

„LUČIĆ: Okanite se, kolega, i prošlosti i budućnosti. Nije stvar u tome da se promijene ili spriječe prošli ili budući događaji, nego mentalitet... mentalitet ljudi je u pitanju. To je neizmjenjivo. Ta pogledajte kakvi smo! Svatko vuče na svoju stranu, svatko hoće po svome. Ne kaže se uzalud: 'Koliko Hrvata, toliko stranaka'. Takvi smo bili u prošlosti, takvi smo sada, a takvi ćemo, izgleda, biti i u budućnosti. To je ono sudbinsko na što nitko ne može utjecati...“ (I. Brešan, 1993: 224)

Navedeni fatalistički iskaz u *Utvarama* poprima i politički konkretnije obličje, pa iz usta liječnika Bakotića zvuči ovako:

„BAKOTIĆ: Znam i predobro, Josife Visarionoviču. Vi ste krivi što se tako odjednom srušilo sve što sam toliko mukotrpno gradio. Nije stvar u tome da se porazi stari režim, nego režimski način mišljenja. To je ono što vi ne možete shvatiti. Jer, što ste ovako postigli? Promijenili ste samo barjake i znamenja, a duh je ostao. Sve se vrti u začaranom krugu, iz koga nema izlaza.“ (I. Brešan, 1997b: 158-159)

To Brešanovo naglašeno okretanje povijesti ili povijesnim temama početkom devedesetih zasigurno nije bilo slučajno. Uzme li se u obzir cjelokupan društveno-politički kontekst ranih devedesetih, postaje vidljivo da Brešan i bijegom u sredinu 18. stoljeća (kroz strahovito iskustvo lomače i spaljivanja tzv. vještica) implicitno te eksplicitno komedijski proizvedenim sučeljavanjem s povijesnim događajima propasti hrvatskih srednjovjekovnih vladarskih loza (tzv. hrvatskim povijesnim usudom) na tematskoj razini i kroz povremene aluzivne izjave likova kritičko-satirički progovara ili propituje i aktualnu zbilju. Navedeno postaje još znakovitije kada se pogledaju kazališni repertoari iz tog vremena gdje su teme iz nacionalne povijesti ili prošlosti redovito prikazivale ili pronosile pretežno „idealizirano-patetičnu“ sliku. U tom smislu i ove dvije drame o povijesti ili povijesnim iskliznućima, svaka u kontekstu svojih različitih iskaznih modaliteta, potvrđuju temeljna autopoetička stajališta autora, kojemu cilj nije bavljenje politikom na način istaknutih političkih aktualnosti ili određene tendencioznosti ili, kako Brešan kaže, pamfleta, u smislu nekog eklatantnog političkog opredjeljenja ili svjetonazora, već nastoji kod publike „provocirati zadovoljstvo prepoznatljive nazočnosti predmeta“ (I. Brešan, 1997a: 24). ●

LITERATURA

- Brešan, Ivo (1993), *Tri drame*, Znanje, Zagreb.
- Brešan, Ivo (1997a), „Osnovna načela moga kazališnog sustava“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, ur. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 19-31.
- Brešan, Ivo (1997b), *Utvarae*, Znanje, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (1989), *Brešanov teatar*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- Cvitan, Grozdana (2022), *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*, Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku, Šibenik.
- Iveković, Ozana (2011), „Pristup hrvatskim dramama s povijesnom tematikom u drugoj polovici dvadesetog stoljeća“, *Dani Hvarskog kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knjiga 37, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 221-239.
- Małczak, Leszek (2020), „Poljski Brešan. O fenomenu poljske kazališne recepcije dramskog opusa Ive Brešana“, *Prvi Brešanov svibanj: Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana održanog od 18. do 19. svibnja 2018. godine na Sveučilištu u Zadru*, ur. Miranda Levanat-Peričić i Ana Gospić Županović, Sveučilište u Zadru, Zadar, str. 285-305.
- Mioč, Pero (2006), „Poljaci ponovno otkrivaju Brešana“, *Književna republika*, Zagreb, br. 11-12, str. 79-83.
- Rokem, Freddie (2000), *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Senker, Boris (1996), „Brešanov sustav dramskih tipova“, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 142-152.
- Tatarin, Milovan (2002), *Povijest, istina, prašina: skeptički ogledi*, Znanje, Zagreb.
- Žmegač, Viktor (1994), „Dramski oblik i filozofija povijesti“, *Književnost i filozofija povijesti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str. 39-63.

Alen Biskupović

Odsjek za kazališnu umjetnost,
Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Lucija Periš

Odsjek za kazališnu umjetnost,
Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Političko kazalište devedesetih na primjeru drama Ive Brešana

UDK 821.163.42-2.09Brešan, I.

Political Theatre of the Nineties on the Example of Ivo Brešan's Plays

Sažetak: Brešanovo političko dramsko pismo začeto 1965. groteskom *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* živjelo je na hrvatskoj kazališnoj sceni i tijekom sljedećih desetljeća koja su obilježila kontinuirana politička previranja. Dramski opus tog pisca predstavlja rijetkost u devedesetima, kada se uslijed ratnih nepravilnosti izbjegavalo postavljanje političkih tekstova. Koristeći fikcionalni diskurs, autor se u dramama *Kratki kurs dugog propadanja* (1991.), *Julije Cezar* (1995.), *Nihilist iz Velike Mlake* (1998.) i *Utvare* (1998.) osvrće na politička događanja u Hrvatskoj, ideologiju i mane vladajućeg režima. Posebno poglavlje u radu posvećeno je teorijskim odrednicama političkoga kazališta i osvrće se na istraživanja Siegfrieda Melchingera, Marije Shevtsove i Michaela Kirbyja, čime se nastoji ukazati na neodvojivost kazališta i politike, kao i na činjenicu da Brešan stvara vlastiti tip političkoga dramskog pisma koje je opstalo desetljećima. Cilj je rada analizirati Brešanov dramski opus nastao tijekom devedesetih te identificirati i usustaviti alate kojima se autor koristio u svom pisanju kako bi uputio kritiku vladajućoj ideologiji te interpolirao političke poruke bez opasnosti od mogućih posljedica.

Ključne riječi: Ivo Brešan; političko kazalište; intertekstualnost; teatar apsurd; metapovijest

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2021.

Abstract: Abstract: Brešan's political playwriting, which began in 1965 with a grotesque play *Hamlet in the Village of Mrduša Donja*, existed on the Croatian theatre scene in the decades that followed, which were marked by continuous political turmoil. The dramatic opus of this writer was a rarity in the nineties, when directing political plays was avoided due to the hardships of war. The author used fictional discourse in the plays *A Short Course of the Long Decline* (1991), *Julius Caesar* (1995), *The Nihilist from Velika Mlaka* (1998) and *The Ghosts* (1998) to reflect on the political events in Croatia, the ideology and shortcomings of the ruling regime. A special chapter in the paper is dedicated to theoretical reflections on political theatre with respect to research carried out by Siegfried Melchinger, Maria Shevtsova and Michael Kirby, which aims to highlight the inseparability of theatre and politics, along with the fact that Brešan created his own type of political drama that has survived for decades. The aim of this paper is to analyse Brešan's playwriting in the nineties, as well as to identify and systematize the tools used by the author in his writing to critique the ruling ideology and interpolate political messages without the danger of possible consequences.

Keywords: Ivo Brešan; political theatre; intertextuality; theatre of the absurd; metahistory

DEVEDESETE U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU, DRUGI DIO

O kazalištu devedesetih

Premda je kazalište kulturno-umjetnička ustanova u kojoj se progovara o raznovrsnim društvenim pitanjima, svako desetljeće u hrvatskom kazalištu obilježila je jedinstvena tema, što potvrđuje činjenicu da je umjetnost odraz tekućih društveno-političkih događanja. Istraživanja o hrvatskoj drami 20. stoljeća pokazuju da se kao dominantna tema u kazalištu devedesetih nameće gubitak identiteta i praznina (S. Nikčević, 2020: 98), što je ujedno posljedica praćenja europskih trendova, ali i političkih događaja poput Domovinskog rata (1991. – 1995.) koji su razorili do tada postojeći nacionalni identitet. Proturječno političkim okolnostima koje su obilježile posljednje desetljeće 20. stoljeća, devedesete se u kazalištu nerijetko opisuju kao apolitično razdoblje te desetljeće socijalnog eskapizma, zbog čega pisci koji se dotiču aktualnih političkih zbivanja predstavljaju tek izuzetak od vladajuće poetike (D. Weber-Kapusta, 2014: 397). Iako je pisanje o politici karakteristično za šezdesete i sedamdesete, malobrojni dramski pisci ipak i u devedesetima posežu za političkim pismom kako bi izrazili svoj stav o trenutnoj vlasti i njezinu utjecaju na pojedinca. „Budući da takav subverzivni prikaz svijeta nije bez opasnosti, pisci su mimikrirali političke poruke u ‘niže’, naoko manje opasne žanrove (povijesne drame, fantastiku ili komediju), a najznačajnija je bila tzv. *politička groteska*“ (S. Nikčević, 2020: 97-98). U skladu s navedenim, Brešanovo političko dramsko pismo, začeto 1965. grotesknom tragedijom *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, svoj je vrhunac na hrvatskoj kazališnoj sceni doživjelo tijekom devedesetih dramama kao što su *Kratki kurs dugog propadanja* (1991.), *Julije Cezar* (1995.), *Nihilist iz Velike Mlake* (1998.) i *Utvare* (1998.).¹ O aktualnosti tema kojima se bavi Brešan svjedoči činjenica da je taj dramski pisac dva puta tijekom devedesetih primio Nagradu Marin Držić za svoje političke komade, prvi put 1994. za dramu *Julije Cezar* i 1996. za dramu *Nihilist iz Velike Mlake*. I u tim tekstovima Brešan nastavlja sa svojom omiljenom temom, koja je, prema Milovanu Tatarinu, „promišljanje režimske represije, vlasti i načina njezina funkcioniranja“ (M. Tatarin, 2002: 189). Osim što se u svojim političkim dramama bavi grijesima minologa totalitarnog režima, Brešan iskazuje nepovjerenje prema budućem režimu koji nastaje na pogrešnim temeljima onog prethodnog.

Političko kazalište

Francuski filozof Louis Althusser ističe da kazalište ima neraskidivu vezu s politikom te naziva sve kulturne institucije, pa tako i kazalište, ideološkim aparatima države, odnosno instrumentima kojima se osigurava pokornost vodećoj

1 U okviru ovoga rada analizirane su drame *Kratki kurs dugog propadanja* (1991.), *Julije Cezar* (1995.), *Nihilist iz Velike Mlake* (1998.) i *Utvare* (1998.), iako je Brešan tijekom devedesetih objavio i druge političke dramske tekstove kao što su *Islandski stražari* (1993.), *Ledeno sjeme* (1993.), *Stani malo, Zvonimire* (1994.), *Potopljena zvona* (1994.) i *Gnjida* (1999.). Godine navedene u zagradi odnose se na godinu praizvedbe navedenih drama.

ideologiji (L. Althusser, 1971: 143). Opsežna građa političkih dramskih tekstova potvrđuje da se odnos kazališta i politike zasniva na recipročnosti pa, jednako kao što je kazalište predmet politike, tako je i politika već tisućljećima predmet interesa kazališta. Siegfried Melchinger u svojoj knjizi *Povijest političkog kazališta* osvrće se na dugovječnost te kazališne vrste i opisuje specifičnosti političkog teatra kroz pojedine epohe potvrđujući vlastitu hipotezu da je „političko kazalište gotovo tako staro kao kazalište samo, a da je tek u nekoliko povijesnih epoha politika u kazalištu bila što žigosana, što zabranjena“ (S. Melchinger, 1989: 5). Naime kazalište se od antike naovamo bavilo političkim temama, pa je i posljedično tome svjedočilo brojnim slučajevima cenzure protiv koje su se redatelji i dramski pisci borili na različite načine, od zaodijevanja političkih komada u ruho intertekstualnosti do okretanja žanrovima koji omogućavaju implicitno prenošenje političkih poruka. Premda je politika učestala tema u dramskom kazalištu, svako spominjanje politike ne podrazumijeva činjenicu da je određeno dramsko djelo politički komad. Dok Silvestar Mileta smatra da se svako kazališno djelo može tumačiti kroz prizmu ideološkog (S. Mileta, 2010: 622), teatrolog Michael Kirby tvrdi kako većina kazališnih komada ipak ne prenosi političke poruke te da situiranje djela u određeni društveno-politički kontekst nije dovoljan argument da bi se ono kategoriziralo kao političko. Djelo je političko ako se autor svjesno bavi državnim pitanjima ili zauzima stav prema političkom problemu, a publika tu poruku prepoznaje (M. Kirby, 1975: 129). Ana Penjak također ističe da razlika između političkog i nepolitičkog kazališta postoji, a kao temeljnu točku razilaženja navodi činjenicu da političko kazalište ciljano prikazuje određenu političku situaciju od važnosti kako bi potaknulo publiku na promišljanje i raspravu te iniciralo eventualnu promjenu:

„Naime, političko kazalište uspostavlja određene situacije ili zbivanja koja su od važnosti mnogima, ako ne i svima, prikazujući istovremeno obrasce ponašanja u danim situacijama apelirajući na direktnu *kritiku* gledalaca. Iz toga slijedi da je političko kazalište kritičko kazalište, jer se kritika uvijek upućuje u ime drukčije, neutvrđene opozicije. Međutim, možda je najznačajnija karakteristika političkog kazališta upravo trenutak uspostavljanja situacije u kojoj se gledatelj suočava s istinom koja ga se, ali i drugih pojedinaca ako ne i svih, neposredno tiče. Trenutak suočavanja s istinom prerasta u trenutak suočavanja s društvenom stvarnošću, tj. javnom istinom. I upravo je *javna istina* cilj, ali i primarna razlika između političkog i nepolitičkog kazališta, političkog kazališta kao mjesta na kojemu se o takvim procesima može javno raspravljati.“ (A. Penjak, 2010: 104)

Iz navedenog proizlazi da je političko kazalište ujedno i kritičko kazalište namijenjeno sadašnjem trenutku koje teži prenijeti poruku blisku suvremenici, a preduvjet za razumijevanje političkog teksta jest poznavanje vladajućeg sustava kojem je kritika upućena. Jednako razmišljanje zastupa i Maria Shevtsova, koja navodi da političko kazalište nije univerzalan fenomen koji se može pojasniti uopćenom definicijom nego pojava koja se uvijek treba proučavati ovisno o kontekstu u kojem nastaje i u kojem se prikazuje. Prema Shevtsovoj, kazalište se može nazvati političkim tek kada se promatra u okviru konkretnog društva, trenutka i mjesta (M. Shevtsova, 2016: 142). Ako se od autora političkog teksta zahtijeva referiranje na prostorno-vremenski kontekst s kojim je publika upoznata, postavlja se pitanje zašto Brešan izbjegava lokalizirati mjesto radnje većine svojih političkih komada smještajući tako svoje tekstove u neodređene ili fiktivne prostore. Političko se kazalište dakle bavi društvenim pitanjem od trenutne važnosti za neku zajednicu, ono može biti afirmativno ili subverzivno u odnosu na vladajući sustav, a zagovaranje ili kritika tog sustava u ovoj vrsti kazališta mora biti publici prepoznatljiva, premda ne i eksplicitno izrečena. S obzirom na to da je političko kazalište intelektualno te da su politički komadi, prema Melchingerovim riječima, svojevrsne misaone igre, iskusni i vješti pisci političkih tekstova izbjegavaju izravno izricanje ideoloških poruka te se okreću suptilnijim metodama oblikovanja političkih iskaza: „S jedne strane valja, na primjer, prednji plan prikazanog svijeta učiniti prepoznatljivim kao šifru konkretnog i aktualnog realiteta, a s druge strane izbrisati ishodište kritike tako da ona ne pogađa ono što ionako svatko zna, nego ono što svatko treba otkriti, dakle istinu u pozadini.“ (S. Melchinger, 1989: 509) Analizom Brešanovih drama napisanih tijekom devedesetih uočava se da autor u svojim tekstovima zastupa subverzivan odnos prema vladajućoj ideologiji, koji izražava njemu već svojstvenim postupcima kao što su intertekstualnost i teatar u teatru, korištenjem povijesnih aluzija te bijegom u poetiku apsurdna. Sukladno s trenutkom nastanka Brešanovih tekstova koji je obilježila smjena uređenja u Hrvatskoj, dramski pisac osuđuje nasilje režima nad potlačenim pojedincem ukazujući na opasnost totalitarističkih režima koja vodi do dehumanizacije.

Brešanove političke drame kao intertekst

Brešan se u svojem bogatom dramskom opusu pozivao na klasike dramske literature kao što su *Hamlet*, *Ukročena goropadnica*, *Faust*, *Revizor*, *Fedra* i *Tartuffe*, katkad eksplicitno najavljujući značenjsku poveznicu s drugim djelom već u samom naslovu svojih komada, nerijetko s ciljem izbjegavanja političke cenzure. „U povijesti se može naći mnogo komada koji su kamufliranjem izbjegli represiju (cenzuru!). Šifriranje može sakriti protest na taj način da je on svima upućenima prepoznatljiv, a da je postupak vlasti onemogućen (između ostalog zato što bi se ona time razgolitila).“ (S. Melchinger, 1989: 509) Pri pisanju

prvih političkih dramskih tekstova od šezdesetih naovamo Brešan poseže za intertekstualnošću kao mehanizmom koji mu omogućuje interpoliranje subverzivnih političkih aluzija bez opasnosti od mogućih posljedica. Pojam intertekstualnost u književnoj se teoriji odnosi na spoznaju da svaki tekst nastaje preuzimanjem i preoblikovanjem značenja iz već postojećih tekstova tvoreći vlastiti identitet tek u korelaciji s drugim djelima. Prethodno opisani koncept u književnu teoriju uvodi Julia Kristeva shvaćajući tekst kao mozaik citata koji nastaje upijanjem fragmenata drugog teksta i posljedično njihovom preobrazbom u novi tekst (J. Kristeva, 1980: 66). Podjednako, prema francuskom književnom teoretičaru Rolandu Barthesu, književno se djelo ne može tumačiti kao plod autorove stvaralačke invencije s obzirom na to da je svaki novi tekst neminovno satkan od elemenata prethodno napisanih tekstova - citata, kodova, formula, ritmičkih obrazaca i modela društvene upotrebe jezika - i kao takav ne treba se proučavati izolirano od postojeće pisane građe (V. Biti, 1999: 49).

Brešan se tijekom devedesetih ponovno okreće kanonskim uzorima poput Williama Shakespearea koristeći njegovu povijesnu dramu o rimskom vladaru Juliju Cezaru kao predložak za pisanje istoimenoga dramskog teksta. Jednake okolnosti potaknule su Shakespearea i Brešana da u priči o antičkom državniku pronađu plodno tlo za prikaz suvremenih prilika. „Kad je Shakespeare počeo pisati kazališne komade, znao je da se rukopisi moraju podastrijeti cenzuri: tu je službu vršio *Master of the Revels* na dvoru.“ (S. Melchinger, 1989: 136) Razlog tome leži u volji kraljice Elizabete, koja je kao ljubiteljica kazališta pozivala kazališne trupe na svoj dvor te ih bogato nagrađivala, a zauzvrat pred dramske pisce postavljala zahtjev za pisanjem nepolitičkih komada, zbog čega se običaj cenzuriranja u monarhiji ustalio. Nemogućnost da se u svojim tekstovima osvrne na političke prilike u elizabetinskoj Engleskoj koje su javnosti bile očite, a koje su usko povezane uz promjene na kraljevskom tronu, potaknule su tog elizabetinskog dramatičara na pisanje povijesnog komada o Juliju Cezaru. Spomenuta drama praiizvedbu je imala nešto više od tri godine prije smrti kraljice Elizabete I., događaj koji su suvremenici očekivali s negodovanjem, svjesni da će odlazak kraljice rezultirati promjenama u dotad stabilnoj monarhiji, ponajviše zbog činjenice da se kao najizgledniji prijestolonasljednik izdvajao Jakov I. Stuart, sin Elizabetine rođakinje i katolkinje Marije Stuart, koju je Elizabeta dala pogubiti. Može se dakle protumačiti da evociranjem priče o rimskom generalu Juliju Cezaru i njegovoj pogibiji elizabetinski dramatičar progovara o „Jakovu, sinu katolkinje i papistice koji, kad ga je Elizabeta postavila na škotsko prijestolje, nije prstom maknuo za svoju majku, nego je upravo spriječio da njezin život bude spašen“ (S. Melchinger, 1989: 174). Radikalne promjene u političkom uređenju tijekom devedesetih uzrokovane padom komunističkog režima i krajem jednostranačja iziskivale su od Brešana iznalaženje hipoteksta koji će zrcaliti mijene u Hrvatskoj krajem tisućljeća. Radnja suvremene

tragedije *Julije Cezar* odvija se u vrijeme smjene vlasti 1990. i stvaranja nove države u neimenovanom hrvatskom kazalištu u trenutku kada glumci uvježbavaju Shakespeareovu dramu *Julije Cezar* za sljedeću premijeru, koja za glumce postaje više od scenarija, nadrastajući u vjeran odraz njihovih odnosa i položaja unutar kazališta. „Direktor kazališta, Josip Gajski, preuzima u odnosima među zaposlenicima kazališta ulogu Julija Cezara; on je čovjek bivšega režima koji prelaskom u stranku koja pobjeđuje namjerava održati svoju političku poziciju.” (H. Peričić, 2014: 200) Brešan koristi atmosferu u teatru kako bi uputio društvenu kritiku na različitim nivoima postavljajući u prvi plan svojeg djela problematiku dekadencije moralnih vrijednosti, političku ambivalentnost motiviranu osobnim interesima, neravnopravnost u poslovnim odnosima, izdaju suradnika i napredovanje putem ljubavnih veza.

Referiranje na Shakespearea kod Brešana se očituje na više razina: a) u naslovu djela, b) postavljanjem predstave *Julije Cezar* u kazalištu, c) identifikacijom likova iz Shakespeareove drame s glumcima koji ih utjelovljuju i, naposljetku, d) korištenjem citata iz Shakespeareove drame. Iako se u naslovu referira na istoimenu Shakespeareov komad, autor tu elizabetinsku dramu koja portretira rimsko doba postavlja u suvremeno doba, a povlačenjem paralele između antike i devedesetih godina 20. stoljeća pokazao je da je obrazac političkih odnosa oduvijek univerzalan. Osim što sam naslov budi aluzije na dobro znani povijesni komad Williama Shakespearea, Brešan se u drami izravno referira na elizabetinsku tragediju uvođenjem dramaturškog postupka „teatra u teatru“ čineći tako Shakespeareov tekst pokretačem radnje vlastite drame. Kao što je već ranije rečeno, radnja Brešanove drame odvija se u kazalištu nepoznatog imena u kojem glumci uvježbavaju tekst za sljedeću veliku premijeru – riječ je o drami *Julije Cezar* Williama Shakespearea koju na scenu postavlja slovenski redatelj Stane Bohinc. Već u prvoj slici Brešanova djela uočavaju se nesuglasice među članovima glumačke postave prouzrokovane nedolaskom direktora kazališta i glumca Josipa Gajskog na ugovorenu probu, koji, prema riječima ostatka ansambla, „uvijek na sve dolazi zadnji, a uvijek u svemu biva prvi“ (I. Brešan, 1997: 166). Neslaganja među glumačkom postavom uslijed pripreme premijerne izvedbe otkrivaju širu sliku o društvenoj problematici devedesetih, pa trvenja među djelatnicima tako postaju povod za razotkrivanje zaboravljenih grijeha kazališne uprave učinjenih u ime režima, od zastrašivanja neprijatelja i zahtjeva za šutnjom pa sve do fizičke likvidacije neprijatelja, zbog čega prvak drame Marko Gruber, koji utjelovljuje Bruta, zaključuju sljedeće o predstavi koju pripremaju: „Shakespeare je zapravo prenaivan za ove naše prilike.“ (I. Brešan, 1997: 242)

Brešan iznimno vješto raspodjeljuje uloge u fiktivnom teatru svojeg teksta – vlastitim likovima, glumcima u spomenutom kazalištu, dijeli uloge rimskih građana koje korespondiraju s njihovim karakternim osobinama, stoga

direktor Josip Gajski utjelovljuje ambicioznog političkog vođu Julija Cezara, kojeg želja za diktaturom dovodi do propasti, a baš kao i njegov lik, Gajski nakon izdaje suradnika tragično umire. Sličnost između Gajskog i rimskog vladara naslućuje se već na početku drame, kada njegovi kolege napominju kako Gajski „godinama već ništa ne igra zbog prezauzetosti, a sad odjednom hoće igrati Julija Cezara“ te da je „očito (...) da se želi uvježbati za neke slične uloge u životu“ (I. Brešan, 1997: 168). Intertekstualna spona sa Shakespeareovom predstavom postaje snažnija spoznajom da se odnosi između zaposlenika kazališta i direktora zrcale u ulogama koje im redatelj dodjeljuje, pa tako svaka proba predstave razjašnjava složene odnose među glumcima – Cezarova urotnika Marka Bruta utjelovljuje Marko Gruber, koji naposljetku biva pogrešno optužen za smrt Gajskog, zamjeniku direktora Tončiju Markoviću pripada uloga Marka Antonija, nekadašnji inspicijent Tinko Metikoš postaje Metel Cimbar, a Kasija glumi Viktor Longo, žustri protivnik Gajskog. Direktorova ljubavnica Marija Astrova utjelovljuje Cezarovu ženu Kalpurniju, pa kazališni glumci za Gajskog i Astrovu upotrebljavaju imena njihovih uloga kako bi diskutirali ono što im nije dopušteno reći naglas, poput činjenice da je Astrova trudna s Gajskim: „Kalpurnija je već u drugom stanju, i to Cezarovom zaslugom.“ (I. Brešan, 1997: 171)

Intertekstualnost se u Brešanovoj drami očituje na eksplicitnoj razini kada glumci izgovaraju dijelove Shakespeareova predloška tijekom učestalih proba, a progovaranjem kroz svoje uloge vrlo često izražavaju vlastiti stav o društveno-političkim pitanjima. Drama je dakle smještena u vrijeme kada „komiteti odlaze u ropotarnicu“ (I. Brešan, 1997: 194), potisnuti višestranačkim sustavom, pa se u razdoblju profiliranja velikog broja raznovrsnih stranki kao prirodan slijed nameće pripadanje jednoj od mnogobrojnih opcija. Gruber pak vjeruje kako je svako uređenje naposljetku jednako, a kako bi ukazao na svoju apolitičnost te činjenicu da je teško biti dijelom sustava koji se stalno mijenja, Gruber izgovara dio poznatog dijaloga Bruta i Kasija iz drame *Julije Cezar*:

„GRUBER: Moj dični družo, imajte na umu
Da Brut bi seljak biti volio.
No sinom Rima zvati se u teškim
Tim prilikama, što ih ovo doba
Navalit hoće na nas.“ (I. Brešan, 1997: 194-195)

Intertekstualnost se u promatranoj drami može iščitavati i u užem smislu riječi, na implicitnoj razini, s obzirom na to da djelo obiluje aluzijama na Shakespeareov komad. Primjerice paralela se može povući između prikaza smrti Julija Cezara i direktora Gajskog na samom kraju drame, kada su glumci, pokušavajući napraviti „političko ubojstvo“ direktora, zahtijevali od njega podnošenje

ostavke, odnosno uzrokovali njegovu fizičku smrt srčanim udarom. U tome sudjeluje i suradnik Gajskog, Gruber, koji u predstavi *Julije Cezar* utjelovljuje Bruta, pa scena završava rečenicom: „Ovome se, Grubi, nisam od tebe nadao“ (I. Brešan, 1997: 223), što je aluzija na slavnu rečenicu „I ti, Brute?“ (I. Brešan, 1997: 226). Brojni izrazi iz Shakespeareove drame dobivaju novo ruho u suvremenom značenju, tako termin Martovske ide, koji je u starom Rimu označavao dan kada je Cezar ubijen u Senatu, u Brešanovoj drami postaje „svibanjske ide“ (I. Brešan, 1997: 172), što je naziv za stranačke izbore koji će se održati u svibnju.

(Meta)povijesno u Brešanovim političkim dramama

Analizom hrvatskih političkih dramskih tekstova napisanih tijekom druge polovice 20. stoljeća Helena Peričić utvrđuje da se dramski pisci tijekom tog razdoblja često pozivaju na povijesne događaje i osobe kako bi uputili kritiku suvremenosti, a nerijetko se i poigravaju s faktičnim prelazeći u sferu metapovijesnog. Opisani postupak eksploatacije povijesnih činjenica u dramskom pisanju ta teatrologinja naziva povijesno-metonimijskom metodom koja „može biti preciznije naznačena kao ‘motivska’ jer manipulira povijesnim, ali i arhetipskim fabularnim ‘čvorom’, tj. eksploataira motiv koji kroz povijest (...) izrasta na navodno stvarnim događajima zabilježenim u povijesnim udžbenicima ili pak interpretiranima u drugim književnim tekstovima“ (H. Peričić, 2014: 188-189). Premda se tragovi povijesno-metonimijskog pristupa mogu uočiti u prethodno analiziranoj drami *Julije Cezar*, ta metoda najistaknutija je u Brešanovim *Utvarama*. Drama se odvija u psihijatrijskoj bolnici koja primjenjuje nekonvencionalnu metodu liječenja psihodramom. Riječ je o kazališnoj terapiji kojom se od pacijenata zahtijeva uživanje u uloge hrvatskih povijesnih ličnosti s ciljem odbacivanja njihovih vlastitih iluzija i fikcija, a dio te igre postupno postaje liječnik dr. Rudolf Bakotić zajedno s bolničkim osobljem, koje se ubrzo usprotivi takvom načinu liječenja shvaćajući štetnost Bakotićevih metoda. Istovremeno s događajima u bolnici izbija i Domovinski rat, pa drama paralelno prikazuje dvije isprepletene stvarnosti - onu koja se odvija u ustanovi i potiče bijeg u povijest te onu koja se odvija na ulicama i ispisuje buduću povijest, zbog čega dramaturginja Nives Madunić tvrdi da „stvarnost *Utvara* jest povijest koja nastaje na razvalinama druge povijesnosti“ (N. Madunić, 1999: 9). U nastojanju da navedenu metodu liječenja primijeni na pacijente, Bakotić sam počinje stvarati fiktivni identitet jer ne može prihvatiti društveno-političke promjene uzrokovane padom starog režima, pa se, paradoksalno, „pretvara (...) u Lenjina, vraćajući se korijenima svoje propale ideologije“ (N. Madunić, 1999: 9).

Brešan *Utvaru* podnaslovljava kao „dramske transmutacije u 15 scena“ (I. Brešan, 1997: 87) odrednicom koja ukazuje na žanrovsku dvojakost komada i osciliranje između tragičnog i komičnog tona u dramskom tekstu. Osim na žanrovskoj, transmutacije se odvijaju i na sadržajnoj razini jer okosnicu drame

čine preobrazbe pacijenata u povijesne ličnosti. Povijesno-metonimijska metoda „predstavlja tako izabiranje ključnih motiva vezanih za istaknute povijesne događaje, povijesne osobe i njihove živote ili djela, odnosno za kulturu u kojoj je neki dramski tekst nastao“ (H. Peričić, 2014: 189), stoga i kratki igrokazi s povijesnom tematikom koji se odvijaju u klinici pružaju uvid u političke okolnosti u Hrvatskoj. Radnja naizgled započinje u 9. stoljeću, pa se kao prva osoba u drami pojavljuje hrvatski knez Domagoj, kojeg utjelovljuje pacijent bolnice Jakov Stinčić. Povijest u Brešanovim tekstovima ima funkciju političnosti, zbog čega se priča o hrvatskom knezu Domagoju može protumačiti kao aluzija na nemilosrdne metode uzurpiranja i održavanja vlasti za kojima su posezali i režimi koji su uslijedili, uključujući onaj totalitaristički, na čije anomalije Brešan ukazuje u ovom djelu. Već prva scena drame nagovještava da Domagojev položaj na prijestolju ugrožavaju urotnici, a replika kneževa podanika Klonimira otkriva da je riječ o sinovima kneza Trpimira kojima je Domagoj preteo vlast: „To su sve pristalice sinova pokojnog kneza Trpimira, koji smatraju da ste vi uzurpirali vlast.“ (I. Brešan, 1997: 91) Naime prije Domagoja na vlasti je bio knez Trpimir, koji je imao tri sina (Petra, Zdeslava i Mutimira), ali nakon Trpimirove smrti na prijestolje ne dolaze njegovi sinovi nego Domagoj, koji pripada drugoj lozi. Domagojev pouzdanik potom je pokušao ubiti Trpimirove sinove i njegovu suprugu kako bi osigurao poziciju novog kneza, međutim dvojica sinova, Zdeslav i Mutimir, preživjeli su te je Zdeslav poveo bunu protiv Domagoja zahtijevajući nazad prijestolje. Tekst ujedno pokazuje da se Domagoj na nemilosrdan način rješavao urotnika, protivnika i onih koje je smatrao izdajnicima, pa tako papa Ivan III. upućuje Domagoju pismo u kojem ga naziva titulom „Pessimus Sclavorum dux“ (I. Brešan, 1997: 90) ili najgorim knezom Sklavina, zbog čega Domagoj obećava da će svoje protivnike ubuduće kažnjavati isključivo izgonom, što se ipak ne obistini.

Premda drama prividno započinje u prošlosti, tijekom vladavine hrvatskih knezova, treća slika prve scene dovodi čitatelja u 1991. godinu, u vrijeme raspada Jugoslavije i prvih demonstracija. „Stvarnost *Utvara* je nesumnjivo trenutak u kojem se zbiva raspad jedne države i stvaranje nove, nestajanje jedne ideologije i uspostavljanje nove, gubitak jednoga umišljenog identiteta da bi se stvorio novi.“ (N. Madunić, 1999: 9) Promatrajući igru uloga koju liječnik primjenjuje na pacijente provodeći tako svojevrsni eksperiment, dobivamo uvid u njihove stvarne životne okolnosti, uključujući i činjenicu da je dolazak pacijenata u bolnicu motiviran posljedicama koje je vladajući režim ostavio na njih. Kao i u ostalim Brešanovim komadima koji inkorporiraju postupak „teatra u teatru“, podjela uloga nije proizvoljna nego utemeljena na podudarnostima, stoga je temeljni kriterij prema kojem liječnik pripisuje uloge svojim pacijentima njihova prošlost. Bijeg u povijesne fikcije koji se odvija pod liječničkim nadzorom ispostavlja se kao mehanizam provođenja režimske kontrole, protiv

čega se buni i osoblje bolnice nazivajući kliniku „praonicom mozgova“ (I. Brešan, 1997: 112), a Bakotićevu metodu liječenja „povijesnim cirkusom“ (I. Brešan, 1997: 114). Tako se u šarenoj galeriji figura iz hrvatske povijesti, uključujući bana Petra Zrinskog, Frana Krstu Frankopana, Vladimira Iljiča Lenjina i druge, pojavljuje Katarina Zrinska, koju glumi nekadašnja nastavnica Katica Lončar, a koju je zadesila sudbina slična onoj hrvatske plemkinje:

„GARDIJAN: Molim te, Rudi, hoćeš li me smireno saslušati... Gospođa Lončar nije bolesnik tipa onog Stinčića, što je umislio da je Domagoj. Ona i predobro zna tko je, i u tome jest izvor njezinih depresivnih stanja. Brat i muž su joj oficiri JNA i ona misli da im se kao Hrvatima tamo nešto dogodilo, jer od njih nema nikakva glasa. K tome okrivljuje sebe što nije dovoljno učinila da ih nagovori da prijeđu na našu stranu. To zahtijeva jednu posve drugu vrstu terapije.

BAKOTIĆ: Onda nisi do kraja upućen. Ona je pročitala u literaturi da je Katarina Zrinska u takvoj istoj situaciji poludjela, pa je progona strah da će se to i njoj dogoditi. Zato je želim staviti u situaciju Katarine Zrinske... naravno, kao što vidiš, s posve drugim završetkom, da je oslobodim toga straha.“ (I. Brešan, 1997: 116)

Do kraja drame u psihijatrijskoj se klinici pojavljuje velik broj likova poput Katice Lončar, protivnika i pobornika ideologije, tlačitelja i potlačenih, a sve ih ujedinjuje činjenica da su „traumatizirani bivšim režimom“ (Ž. Orešković, 1998: 190). Brešan dodatno usložnjava dramski tekst unošenjem anakronizama, zbog čega se nerijetko u scenama istovremeno pojavljuju osobe iz različitih povijesnih razdoblja. Manipuliranje povijesnim činjenicama pokazuje da piščev cilj nije pružanje kronološkog prikaza povijesti nego upućivanje kritike, pa kada se na sceni istodobno pojave osobe iz različitih epoha hrvatske povijesti i stanu navoditi teškoće koje su obilježile njihovo stoljeće, autor kroz likove ironično progovara o izazovima koje nosi suvremeno doba:

„ISTANA: Što misliš da se drugi put nađemo u nekom drugom stoljeću? Ovdje postaje prilično opasno.

ZRINSKI: Ne znam. Vidjet ću, pa ću ti javiti. U stvari, najopasnije je u dvadesetom. Njega treba izbjegavati.“ (I. Brešan, 1997: 93)

Poetika apsurda u Brešanovu političkom teatru

Proučavana građa tekstova pokazuje da je učestali protagonist Brešanovih političkih komada potlačen pojedinaac s onu stranu ideologije u kojem se zrcali dehumanizirajući utjecaj socijalističkog uređenja. Prema navodima Siegfrieda

Melchingera, okosnica političkog teatra jest individua, a ne cijelo društvo, jer isključivo prikazivanje pojedinačnih slučajeva omogućuje identifikaciju publike s likom. „Političko kazalište često je u povijesti prikazivalo slučaj da su mnogi, većina, (...) društvo upotrijebili silu ili isključili pojedince“, a „kazalište je jedini forum gdje se takvi procesi mogu javno raspraviti. Oni su naime stvar javnosti jer mogu zadesiti svakog od nas“ (S. Melchinger 1989: 18). Osim što prikazuje režimsko nasilje, političko kazalište ujedno prikazuje pogubne posljedice totalitarističkih ideologija na razvoj duhovnih vrijednosti čovjeka, zbog čega i Brešanovi dramski tekstovi, na tragu teatra apsurdna, tematiziraju osjećaj otuđenosti u svijetu uzrokovan dekadencijom uvriježenog sustava vrijednosti. Pojam teatar apsurdna skovao je Martin Esslin šezdesetih godina prošlog stoljeća pronalazeći u poetici apsurdna zajednički nazivnik razjedinjenih dramskih djela s polovice 20. stoljeća. Prema tom teatrologu i kazališnom kritičaru, teatar apsurdna prožima „osjećaj besmisla života i neizbježne devaluacije ideala, čistoće i svrhe“ (M. Esslin, 1961: 19) koji se odražavaju kako na razini forme tako i na razini sadržaja dramskih tekstova. Nastojeći prenijeti temeljnu atmosferu svojeg vremena, apsurdistički komadi odstupaju od tradicije i odbacuju ustaljene dramske konvencije pribjegavajući oblikovnim sredstvima kao što su „nelogičan razvoj radnje, nesuvislost riječi i postupaka likova, odsutnost akcije, nekonzistentnost karaktera“ i druga (M. Solar, 1977: 197).

Obilježja teatra apsurdna mogu se uočiti u Brešanovu političkom dramskom ciklusu *Kratki kurs dugog propadanja*, koji čine četiri jednočinke (*Mastodont*, *Autodenuncijacija*, *Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunista* i *Egzekutor*) okupljene oko teme propadanja komunističkog režima. Brešan u jednočinkama koristi poetiku apsurdna kako bi prikazao uzroke pada jedne ideologije, među kojima su režimsko nasilje, represivnost državnog aparata, neobrazovanost nadležnih organa i dekadencija tadašnjeg sustava. Politička alegoričnost drame proizlazi iz naslova koji je „parafraza nekad čuvenog komunističkog spisa *Kratki kurs S.K.P.b-a*“ (Ž. Orešković, 1998: 190) i kritika totalitarizma čija je duga tradicija uzrokovala gubitak identiteta pojedinaca pod tim režimom. Apsurdno u Brešanovim dramama proizlazi iz problematike zlouporabe moći, odnosno trenutka kada moć prelazi u sferu nasilja i upotrebu sile. Sila se, prema Melchingeru, može definirati kao prekoračenje granice onih koji vladaju državom i posjeduju moć nad onima kojima se vlada te zalaženje u sfere u kojima bi država trebala pružiti zaštitu pojedincu (S. Melchinger, 1989: 13). To se ponajbolje očituje u jednočinki *Autodenuncijacija*, koja, poput ostalih tekstova iz ciklusa *Kratki kurs dugog propadanja*, tematizira ugrožavanje temeljnih sloboda pojedinca uslijed sustavne kontrole državnog aparata. Radnja te jednočinke započinje kada se knjigovođa Pero Mičić vraća kući neraspoložen jer su ga u kavanu predsjednik općine Barić, načelnik SUP-a Krivokuća i tajnik komiteta Pivalo gledali i razgovarali o njemu, što Mičića navodi na pomisao da je u opasnosti

s obzirom na prethodno spomenuto nasilje koje je vršio državni aparat. Drama poprima obilježja grotesknog kada bračni par Mičić počne navoditi moguće uzroke netrpeljivosti državnog aparata prema Mičiću, uključujući njegovu diskusiju o nogometu u kavani s prijateljima tijekom koje je knjigovođa izjavio sljedeće: „Reka sam, ako *Partizan* pobijedi *Dinamo*, bit će prvi. A u tom slučaju iz lige ispadaju *Sloboda* i *Budućnost*.“ (I. Brešan, 1997: 33) Anka Mičić nudi moguće tumačenje suprugove konstatacije iz vizure vladajućih ističući kako se ta tvrdnja može shvatiti kao uvreda za režim: „Pa zar ne vidiš kako se to more tumačiti? Partizani su komunisti. A njihova pobjeda, šta će reći njihov dolazak na vlast, čini da sloboda i budućnost idu k vragu.“ (I. Brešan, 1997: 33) I u ostalim jednočinkama koje pripadaju tom ciklusu Brešan koristi crni humor, ironiju, sarkazam i grotesku s ciljem razotkrivanja mana totalitarnog režima, pristup koji je razvidan u jednočinki *Mastodont*, čiji je predmet poruge neukost i neobrazovanost bivših nadležnih organa. Dramski tekst prikazuje načelnika SUP-a neimenovanoga dalmatinskog mjesta Matu Rogulju kako uz pomoć agenta u civilu Jure Malenice pokušava ući u trag nizozemskom paleontologu prof. dr. Victoru Van Der Weldenu pod sumnjom da je riječ o državnom neprijatelju koji analizira zemlju u Donjem Polju kako bi laboratorij CIA-e odredio je li spomenuti teren pogodan za desant, dok potonji uistinu u suradnji s gimnazijskim profesorom i prevoditeljem Ivanom Lučićem pokušava izvaditi iz zemlje kljovu prapovijesnog slona, mastodonta. Iščitavanjem teksta pokazuje da protagonisti drame smatraju da su engleski i ameriški dva različita jezika, da je *Nederland* zemlja pokraj Sjevernog pola jer tamo sve završava na *land*, poput Islanda i Grenlanda, da je paleontolog stručnjak za paljenje, da su tercijari vojna postrojenja, a miocen raketa kratkog dometa, da je mastodont pasta za zube, kao i da su fosili čahure ispaljenih metaka.

Dok u prethodno proučavanim dramama pisac iskazuje bojazan prema vladajućoj ideologiji, drama *Nihilist iz Velike Mlake* oslikava prividno primirje koje je donijelo novo doba, što je vidljivo već u prvom činu, gdje se okupljaju tri generacije iste obitelji različitih političkih opredjeljenja: „Na početku scene Tonči fotografira trojicu najstarijih: Zvonu, odjevena u partizansku uniformu, Handkea, u uniformi časnika Wermachta i Čikešu, odjevena kao ustašu.“ (I. Brešan, 1997: 165) Radnja Brešanove komedije *Nihilist iz Velike Mlake* odvija se na zalasku stoljeća u omanjem dalmatinskom gradu imena Velika Mlaka, pri čemu dalmatinski mikrokozmos simbolizira ukupnost hrvatske stvarnosti. Obitelj Zulim okuplja se u navedenom gradiću radi podjele imovine, poluotoka Punta bela, koji zakonom o denacionalizaciji ponovno postaje obiteljsko vlasništvo nakon što je nekoć pripao državi. Iako se na početku nagovještava pomirba između nekadašnjih zaraćenih strana obitelji, Zulimove ponovno pogađa raskol motiviran osobnim interesima, podjelom obiteljske imovine iz koje nastoje isključiti otuđenog i apolitičnog člana obitelji Mikojana Zulima,

zbog čega priča o obiteljskom sukobu zadobiva odlike teatra apsurdna i nadilazi u „moralističko-didaktičku sferu s porukama o dobru i zlu, o smislu i besmislu života“ (Ž. Orešković, 1998: 190). Želimir Orešković u glavnom junaku prepoznaje autobiografska obilježja, pa ne čudi da Brešan u središte drame smješta lik anarhista i nihilista s obzirom na to da je u prošlom režimu sam bio profiliran kao zagovornik navedenih učenja: „U prošlom režimu Ivo je Brešan nerijetko bio apostrofirani i kritizirani da promiče ideje anarhizma i nihilizma. (...) Sada je Brešan slično lice, jednog anarhista i nihilista, doveo pred nas u osvjetljenje novog režima, učinio ga je glavnim junakom nove komedije, te pokazao za njegove svjetonazore mnogo simpatija.“ (Ž. Orešković, 1998: 190) Brešan preuzima temeljne slike iz kanonskih europskih apsurdističkih drama i prilagođava ih društveno-političkim okolnostima vlastitog vremena. Poput Becketta, Brešan eksploataira motiv stabla, koje označava protok vremena, ali i mogući bijeg iz neželjene stvarnosti u kojoj se protagonisti nalaze. Dok u Beckettovoj drami *U očekivanju Godota* motiv stabla simbolizira „osjećaj metafizičke tjeskobe zbog apsurdnosti ljudskoga stanja“ (M. Esslin, 1961: 19), Brešan koristi elemente humora kako bi pokazao utjecaj stabla na budućnost njegovih likova. Naime drama *Nihilist iz Velike Mlake* donosi preokret kada, prema oporuci, sva obiteljska imovina pripadne nihilistu Mikojanu Zulimu, koji postavlja jedan uvjet pred svojeg rođaka, gradonačelnika Tončija Zulima, kako bi se odrekao svoje ostavštine u njegovu korist - da Tonči visi sa stabla. Motiviran materijalnim profitom, gradonačelnik Velike Mlake pristaje na zahtjev ne mareći za posljedice koje će takav postupak donijeti:

„TONČI: A privarija si se i ako misliš da će mi slika u »Slobodnoj« štata naudit. Ti si, dragi moj, proizvod onog boljševičkog vrimenta, kad se uzimalo zdravo za gotovo sve šta je u novinam. Mi živimo u svitu antireklame. Kad me čitatelji vidu u ovom položaju, svi će reć: »Mater mu njegovu, čega se sitija! Sad ga više niko ne more ogaditi ka gradonačelnika, kad ona sam sebe ovako gadi!« Vidit ćeš koliki će slijedit moj primjer...“ (I. Brešan, 1997: 183)

Tonči Zulim ubrzo odustaje od oklade i gubi imovinu načuvši da je mjesto posjetio ministar turizma, pa naposljetku stvarnost protagonista dramskog teksta ostaje nepromijenjena. Karikaturalna reprezentacija stanovnika Velike Mlake tako otkriva širu sliku suvremenosti u kojoj beskrupuloznost, oportunitizam i konformizam postaju temeljne vrijednosti.

Zaključak

Početak Brešanova bavljenja dramskim pismom datira u šezdesete, kada je, napisavši grotesku *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja*, usustavio vlastiti tip

političkog pisma po kojem je ostao poznat i u desetljećima koja su uslijedila. Najplodnije Brešanovo stvaralačko razdoblje, osobito kada je riječ o političkom pisanju, jesu devedesete, tijekom kojih je nastao velik broj tekstova koji se na eksplicitnoj i implicitnoj razini mogu tumačiti kao ideološki. Trenutak nastanka navedenih tekstova poklapao se s nestabilnim političkim okolnostima u Hrvatskoj koje su značile kraj jednog režima i jednostranačja te smjenu vlasti i početak višestranačkog sustava. Zbog posljedica koje podrazumijeva subverzivan odnos prema vladajućoj ideologiji, Brešan pribjegava mehanizmima koji mu omogućuju unošenje političnosti u svoja djela. Taj dramski pisac stoga i u devedesetima poseže za dramaturškim postupcima kao što su intertekstualnost, teatar u teatru, povijesno-metonijska metoda te poetika apsurdna kako bi razotkrio hrvatsku političku istinu, o čemu svjedoče drame *Kratki kurs dugog propadanja*, *Julije Cezar*, *Nihilist iz Velike Mlake* i *Utvare*. Brešan se u svojim dramama bavi manama ideologije na zalasku upućujući kritiku nasilju, represivnosti i neobrazovanosti državnog aparata. Istovremeno radnju svojih tekstova smješta u osvit novog režima pokazujući kako pogrešni temelji na kojima izrasta jedna ideologija rezultiraju krizom u društvenom sustavu vrijednosti. Analiza Brešanovih drama ukazuje na neodvojivost kazališta i politike, kao i na činjenicu da Brešan stvara vlastiti tip političkoga dramskog pisma oblikujući galeriju tipskih likova poput lika beskrupuloznoga glavešine koji se politikom koristi u osobne svrhe, žene koje romantične veze doživljavaju kao sredstvo napretka, buntovnog anarhista koji predstavlja prijetnju režimu, neiskvarenog intelektualca zanesenog idealima, ali i brojne druge. Bez obzira u koje vrijeme Brešan smješta radnju svojih komada, njihova je poruka univerzalna, pa tako mogu poslužiti kao korisna građa za analizu političkih prilika suvremenog doba. ●

LITERATURA

- Althusser, Louis (1971), „*Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*“, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York, str. 127-186.
- Biti, Vladimir (1999), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Brešan, Ivo (1997), „Julije Cezar“, *Spletke*, Naklada Društva hrvatskih književnika, Zagreb, str. 163-256.
- Brešan, Ivo (1997), „Kratki kurs dugog propadanja“, *Utvare*, Znanje, Zagreb, str. 5-86.
- Brešan, Ivo (1997), „Nihilist iz Velike Mlake“, *Utvare*, Znanje, Zagreb, str. 163-233.
- Brešan, Ivo (1997), „Utvare“, *Utvare*, Znanje, Zagreb, str. 87-161.
- Esslin, Martin (1961), *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York.
- Kirby, Michael (1975), „On Political Theatre“, *The Drama Review: TDR*, Cambridge, g. 19, br. 2, str. 129-135.
- Kristeva, Julia (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York.
- Madunić, Nives (1999), „Pogled iznutra: Dramaturška prisjećanja (Utvare – HNK u Osijeku)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 2, br. 3-4, str. 8-11.
- Melchinger, Siegfried (1989), *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Mileta, Silvestar (2010), „Kazalište i politika u 20. stoljeću – kratak pregled“, *Pro tempore*, Zagreb, g. 7, br. 8-9, str. 622-639.
- Nikčević, Sanja (2020), „Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili između politike, emocije, praznine – skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000.“, *Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji*, pr. Leszek Małczak i Gabriela Abrasowicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, str. 97-128.
- Orešković, Želimir (1998), „Recenzije i prikazi“, *Kazalište*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 189-194.
- Penjak, Ana (2010), „Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti“, *Adrias: zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu*, Zagreb, br. 17, str. 103-121.
- Peričić, Helena (2014), „Ispisati istinu umjesto povijesti (otpor ideološkom u izboru hrvatskih drama iz druge polovice XX. st.)“, *Poznańskie Studia Slawistyczne*, Poznań, br. 6, str. 185-203.
- Shevtsova, Maria (2016), „Political Theatre in Europe: East to West, 2007-2014“, *New Theatre Quarterly*, Cambridge, g. 32, br. 2, str. 142-156.
- Solar, Milivoj (1977), *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb.
- Tatarin, Milovan (2002), „Vještice i inkvizitori (Tomislav Bakarić, *Malj koji ubija*; Ivo Brešan, *Ledeno sjeme*)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 5, br. 9-10, str. 186-193.
- Weber-Kapusta, Danijela (2014), „Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća“, *Dani Hvarškoga kazališta. Četiri desetljeća Dana Hvarškoga kazališta – dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskoga kazališta*, knj. 40, str. 397-412.

Lucija Ljubić

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Devedesete u suvremenoj hrvatskoj drami devedesetih

UDK 821.163.42-2.09

Sažetak: Rad istražuje kako su suvremeni hrvatski dramatičari devedesetih godina reprezentirali devedesete u svojim dramskim tekstovima. Dok su u prvoj polovici devedesetih predstavnici mlade hrvatske drame izbjegavali govoriti o zbilji, hrvatski dramatičari druge polovice desetljeća sve su je više tematizirali. Mladodramatičari su se koristili citatnim konstruktom oslanjajući se na kanonska djela svjetske književnosti, a prema kraju desetljeća autori su sve više posezali za groteskom i crnim humorom kritizirajući pojedine društvene pojave. Analiza pokazuje da su se u odabranim suvremenim hrvatskim dramskim tekstovima autori služili postmimetičkim strategijama kojima se, među ostalim, iskazuje nepovjerenje u zbilju i u povijest kao učiteljicu života.

Ključne riječi: suvremena hrvatska drama; suvremeni hrvatski dramatičari; devedesete; povijest

The Nineties in Contemporary Croatian Drama of the 1990s

Abstract: The paper discusses how contemporary Croatian playwrights represented the 1990s in their plays. While in the first half of the 1990s representatives of „young Croatian drama“ avoided talking about reality, Croatian playwrights in the second half of the decade increasingly dealt with it. Young playwrights used the quotation construct, relying on the canonical works of world literature, and towards the end of the decade, the authors criticized more frequently certain social phenomena, using grotesque and black humour. An analysis of postmimetic strategies in selected contemporary Croatian plays of the 1990s reveals a disbelief about the reality and the history as a teacher of life.

Keywords: contemporary Croatian drama; contemporary Croatian playwrights; 1990s; history

► U drami Davora Špišića *Dobrodošli u rat!*, praižvedenoj ratne 1992. u osječkom kazalištu u ratnom okruženju, dramski likovi nabacuju svoje replike nastojeći se odrediti prema ratnim zbivanjima koja im rade o glavi, a prema kojima se ne znaju postaviti. Bila je to, Aninim riječima, „bujica događaja... ma to je bilo prebrzo za bilo kakvu memoriju. (...) Svaki napad straha reprizirao se je na radiostanicama. Prebrojiti mrtve, slikati zgarišta, birati rakurs nečije agonije ili stajati uz kateter čovjeka-biljke... To je, oprostite draga moja, bilo iluzorno.“ (D. Špišić, 1996: 14) Ratna zbilja devedesetih je godina poremetila i presložila odnos hrvatskih književnika prema pripovijedanju jer je ukinula distancu i sudionicima zbivanja ili, kao što kaže Ivan: „Pokušavao sam i ja odigrati ulogu Pripovjedača, Promatrača. Neko vrijeme sam uspijevaao, a onda sam se jednog dana probudio kao pseto u prašini. Pisao sam nekrolog. Čovjeku iz moje profesije. Snajper je dokinuo njegovu istinu. Ali, kako dovršiti pamćenje, a ne reći da takav kraj čeka svakoga od nas. Odmah iza ugla!“ (D. Špišić, 1996: 14) Pripovijedanje, zbilja, iluzija i sjećanje teme su koje su zajedničke hrvatskoj književnosti devedesetih godina, a svoj su otisak pronašle i u dramskim djelima koja su se, više ili manje izravno, bavila ratnim zbivanjima i s njima povezanim društvenim pojavama. Godina 1990. periodizacijska je razdjelnica suvremene hrvatske dramske književnosti, ali i osamostaljenja Republike Hrvatske i svih događaja koji su uslijedili u tom desetljeću, ponajprije Domovinskog rata i njegovih posljedica na javni i osobni život hrvatskih građana, što se može razabrati i u dramskim tekstovima napisanima devedesetih, a koji se služe postmimetičkim strategijama. Dramski tekstovi devedesetih ne opisuju zbilju nego razotkrivaju njezinu konstruiranost i manipulativnost, a odriču joj autentičnost: „Postmoderno očuđenje i postmoderni začudni efekti oblik su dekonstrukcije zbilje – otkrivaju kako je zbilja napravljena, kako su smislovi i istine nastali, koja ih je ideološka ili druga moć proizvela.“ (D. Oraić Tolić, 2005: 189)

Postmimetičke strategije

Devedesete godine vrijeme su druge postmoderne, koja je, prema riječima Dubravke Oraić Tolić (2005.), teška, politička i simulakralna, za razliku od prve postmoderne – lake, estetske i zaigrane – koja je započela smrću moderne kulture 1968. i završila padom Berlinskoga zida 1989. godine. Izlazak iz bivše države, proglašenje hrvatske državne samostalnosti i povlačenje državnih granica devedesetih godina, a potom i izbijanje Domovinskog rata dolazi u vrijeme kad se Europa sve dinamičnije ujedinjavala, a Amerika iskazivala svoju borbenu moć u ratu u Iraku. Modernu je kulturu smijenila postmoderna, a hrvatski su se dramatičari zatekli u nejasnom prostoru u kojemu su devedesete nadmašile fikciju potičući pitanja o mogućnosti postojanja ikakve zbilje i istine. Dok je fenomen zbilje sedamdesetih i osamdesetih godina uzdrman poststrukturalističkim teorijama, iskazanim u radovima kojima su autori J. Derrida, R.

Barthes, M. Foucault, J. Baudrillard ili S. Hall, u simulakralnoj drugoj postmoderni devedesetih nastala je nova znanstvena paradigma – radikalni konstruktivizam koji niječe postojanje autentične zbilje jer je sve što nas okružuje, i u javnom i u osobnom životu, društveni konstrukt, proizvod ljudskog diskursa i ideologija (D. Oraić Tolić, 2005: 186). U hrvatskom su društvu možda upravo osamostaljenje Hrvatske i početak Domovinskog rata pojačali ideju o radikalnoj konstruiranosti zbilje u emitiranju televizijskih emisija koje su, *slikom na sliku*, prenosile medijski materijal iz susjednih država, Europe i svijeta. Takve su medijske strategije osvijestile koliko je nepregledan i utjecajan prostor suprotstavljenih predodžbi o događajima koji su utjecali ne samo na hrvatsku državnu politiku nego i na svakodnevnicu hrvatskih građana.

Ratni dopisnik i glumci prvi se pojavljuju kao dramski likovi u *Bratorazvodnoj parnici* Borisa Senkera i Tahira Mujičića na praižvedbi 1991. godine u zagrebačkoj vojarni Rakitje. Glumci nastoje novinaru objasniti da su njihove ratne odore zapravo kazališni kostimi, a sve što igraju obična je predstava. Ratni dopisnik zgraža se što se itko usudio odigrati rat „nakon onoga veličanstvenog multinacionalnog i multimedijskog spektakla u Zaljevu“ (T. Mujičić – B. Senker, 2013: 39), a glumci odgovaraju da je tu na djelu „mali, prljavi rat“ u kojemu ipak ima, kako kažu, „neke topline, koju Zaljevski rat nije imao. Razlikuju se baš kao kazalište i televizija. Mi smo mala zemlja, slabo naoružana – razoružana, nevidljivih aviona, špijunskih satelita i drugih tehničkih čuda. Sve vam je ovdje mnogo prisnije. Full-contact, takoreći. Europa je na to gotovo i zaboravila.“ (T. Mujičić – B. Senker, 2013: 39) Autori drame obilato se služe intertekstualnim poveznicama kojima ne stvaraju samo komičan učinak nego ironiziraju i europske političare jer dopuštaju da se devedesetih godina u Hrvatskoj ratuje i gine: „Ove ruševine koje vidite oko nas, koje ste vidjeli i na putu ovamo, koje ćete vidjeti i u Slavoniji, i na Baniji, i u Lici, i u Dalmaciji, posvuda po Hrvatskoj, to vam zapravo i nisu ruševine. To su kulise. Kazališne. Za naše izbirljivo europsko gledateljstvo. Mrtvaci su zapravo lutke. Također kazališne, a pucamo s dummy, a ne s dum-dum mecima. Europa prati ovaj naš rat i navija.“ (T. Mujičić – B. Senker, 2013: 39) Rat je u toj komediji simulakrum (J. Baudrillard, 2013), kazališna predstava koja se izvodi na europskoj pozornici dok komadi krovišta padaju na glave izvođača, a publika ostaje na sigurnom.

Suvremeni književnici, pa i hrvatski dramatičari, našli su se pred izazovom kako govoriti o događajima devedesetih. Ako je moderna umjetnost za oblikovanje zbilje koristila realistički mimetizam, angažiranu književnost i avangardno očuđenje zbilje, druga postmoderna – posebice ova naša, hrvatska – postmimetičkim je strategijama ukazala na ideju o konstruiranosti zbilje, a hrvatski su je suvremeni dramatičari u devedesetima bilježili u svojim dramskim tekstovima. Naravno, govoriti o devedesetima iz devedesetih – ne znajući kad će i kakav će biti kraj – i govoriti o devedesetima trideset godina poslije

različita su polazišta koja potonjemu dodjeljuju znatnu povlasticu naknadne pameti, ali u simultanki sa zbiljom hrvatski su dramski tekstovi ponudili nekoliko skupina predodžbi.

Jedan je od njih citatni konstrukt (D. Oraić Tolić, 2005: 190). Socijalni eskapizam mlade hrvatske drame koja će, prema sudu Velimira Viskovića (1996.), teško pronaći kazališnu publiku ako bude izbjegavala aktualne društvene okolnosti jedan je od načina dramatičarskog odgovora na devedesete, iako možda na prvi pogled doista i nije odviše komunikativan. Povlačenje u slojeve intertekstualnosti, parodiranje kanonskih književnih tekstova, sklonost groteski, crnom humoru i persiflaži dramskih žanrova unatoč svemu tome posredovali su predodžbu o prvoj polovici devedesetih, kad su dramatičari tragali za književnim uzorima od kojih su očekivali da bi im mogli pomoći u tumačenju zbilje. Nekomunikativnost dramskih dijaloga i posredno prepričavanje događaja iz zajedničke kulturne prošlosti uspostavljenih književnih kanona možda su bili na istom tragu kao i velike predstave u narodnim kazalištima toga vremena (Demetrova *Teuta*, Gundulićev *Osman*, Nehajevljevi i Gašparovićeви *Vuci*) - i u jednom i u drugom slučaju dominirala je potraga za identitetom koji valja uspostaviti i dobiti priznanje međunarodne političke i kulturne zajednice, a sve se događalo u vrijeme u kojemu je napuštena ideja o stabilnosti i nepromjenjivosti identiteta. Naime, suvremena su teorijska istraživanja već ukazala na krhkost, nestabilnost i konstruiranost identiteta. Mladodramatičari su na &TD-ovoj Sceni Suvremena hrvatska drama posezali primjerice za Filipom Oktetom i Glorijom (P. Marinković) ili Francescom da Rimini (M. Brumec), a Luko Paljetak i za Hamletom. Iako se evidentno oslanjaju na kulturno pamćenje, oni u njega i sumnjaju dovodeći u pitanje i samu kulturu sjećanja. Primjerice *Glorietta* Pave Marinkovića jest „umjetnica na trapezu, posve neobična u običnoj situaciji, bez uspomena“ (P. Marinković, 1993: 25). Radnja se zbiva početkom devedesetih, pod nebom pocrvenjelim od ratovanja, a Glorija je, kako sama govori, „ostala sama u svome sjećanju“ od kojega su preostali „samo komadići“ (P. Marinković, 1993: 30). Njezina je zadaća vratiti sjećanje i uspostaviti identitet. Nemogućnost jasnog uspostavljanja identiteta početkom devedesetih vidljiva je u većem broju dramskih tekstova, pa i u (radio)drami Ivana Vidića *Netko drugi*. Nekoliko likova (Majka, Otac, Brat i Sestra) pokušava rekonstruirati zajedničku prošlost i uvesti smisao u svoje odnose, ali i u odnos prema nestalom Bratu, no to im ne uspijeva. Hrvatski dramatičari devedesetih često se dotiču pitanja vezanih uz obilježja nove zamišljene zajednice istodobno se sudarajući s ratnom svakodnevicom.

Ironizacija zbilje

Veći je broj drama koje su o devedesetima govorile ironizirajući realistički prosede i umećući u dramski tekst reference na aktualne teme. *Farsa od gvere* Matka

Sršena (praizvedena 1992.) i *Tatarski biftek* Zvonimira Zoričića (1994.) dvije su duodrame s po dva muška lika koji, izloženi ratnoj ugrozi, i dalje raspravljaju o pitanjima svojih prijeratnih identiteta. Jedan od pokušaja ironizacije europskoga identiteta koji je Hrvatsku devedesetih trebao spasiti od višegodišnjeg ratovanja jest i Jožina ideja o tome da je Guliver doživio brodolom na Jadranu, što se, navodno, vidi i u ilustracijama: „(...) noge su mu bile okrenute prema Pelješcu a glava prema Neumu. Znači da su Gulivera spasili Hrvati koji su u ta davna vremena bili patuljci.“ (Z. Zoričić, 1994: 58) Zoričićevi Joža i Jura planiraju se pridružiti Zboru narodne garde zamišljajući taj svoj čin i kao bijeg od nezadovoljavajuće obiteljske situacije. Gospar Lukša i Pero Posro vojnovičevski su supostavljeni likovi koji se prepiru i dok na Porporeli riskiraju živote zbog svojih uvjerenja, pa nakraju i tragično stradaju. Matišićevi Cinco i Marinko (u istoimenoj drami praizvedenoj 1992.) idu još i dalje - jedan simulira smrt u potjeri za njemačkom mirovinom, drugi mu pomaže, ali i oni se suoče i s ratnom zbiljom, koja je opipljiva i prijeteća, ali u kojoj se ipak može dogoditi da pogrebna tvrtka umjesto Hrvata u Hrvatsku doveze Turčina. Zoričićev dvojac spominje dezerterstvo, štrajkove za veće plaće, jezične dvojbe o hrvatskom i srpskom jeziku, refleksije o hrvatskoj kulturnoj prošlosti, o konceptima teritorijalnih ratova, naoružanju i manjkavoj protuzračnoj obrani.

Špišićeva drama *Dobrodošli u rat!* kao da bi se mogla dovesti u vezu s „komedijom/kaosom u 2 poluvremena“ *Dobro došli u plavi pakao* Borivoja Radakovića, praizvedenom 1994. Obje drame svojim naslovima i ironiziranim dobrodošlicama sugeriraju da je riječ o nekom službenom glasu sa zvučnika koji pozdravlja sudionike kakve produkcijski raskošne televizijske emisije devedesetih u nedjeljnu večer ili stadionske navijače uoči početka utakmice. Jednako kao i Špišićeva, i Radakovićeва dobrodošlica mrvi se već u prvim prizorima prikazujući kako jedna zagrebačka obitelj nižeg socijalnog sloja prati televizijski prijenos nogometne utakmice u kojoj nastupa Dinamo. Dramski tekst vrvi psokama i mračnim referencama na devedesete u opreci hegemonijske masovne i oporbene popularne kulture, kako je definiraju kulturalni studiji (Ch. Barker - E. A. Jane, 2016). Iako su dramski likovi članovi disfunkcionalne obitelji i njihovi slično disfunkcionalni prijatelji, a svi su okupljeni iste večeri pred televizorom, Radakoviću „dramski kaos“ služi kao ilustracija predodžbe o kaosu devedesetih u kojemu se, uz prijepore o nazivu zagrebačkoga nogometnog kluba, spominju prognanici i izbjeglice, šverc, nezaposlenost, misice, unproforci, Zagrepčani u Domovinskom ratu, odnos prema bivšoj državi (...) - a unatoč izjednačenju dva - dva u gostima, drama završava viješću o pogibiji jednoga od prijatelja u minskom polju. Napisan zagrebačkim jezikom i obilno ispunjen psokama, taj je dramski kaos nalik njegovoj drami *Miss nebodera za Miss svijeta* (praizvedenoj 1998.), gdje se devedesete prikazuju kao vrijeme lakomislenih ljepotica kojima masovna kultura nastoji održati predodžbu o zemlji najljepših žena. I *Cigla*

Filipa Šovagovića, praizvedena 1998., žanrovski je određena kao „dosadna drama“, a bavi se zagrebačkim devedesetima između kraja ljeta 1991. i kraja ljeta 1995. Na stolu nema mesa, računi za plin nisu plaćeni, Đana i Elvira unose pomutnju u ljubavne odnose, susjed Picek lupa na vrata zahtijevajući da mu se Elvira vrati, a izvana dolazi i poziv za Ciglinu mobilizaciju i vijesti o padu Vukovara. Cigla se vraća opterećen ratnim slikama, a braća ga dočekuju stereotipnim frazama i upozoravaju ga da bi morao otići na liječenje. Na kraju drame Cigla je navodno već dva dana u zahodu, no nakon provaljivanja ustanovi se da Cigle nema. Picek na kraju kaže: „Stvari se za njega događaju takvom brzinom da ih jednostavno ne može uloviti. U godinama kada je konačno trebao postati gospodar svog vremena - vrijeme je ovladalo njim. Sve u čemu se konačno pronađe okrene se protiv njega i svaki se njegov mir pretvori u nemir. (...) Njegov misteriozan nestanak može značiti njegov odlazak na put kojeg je konačno odabrao sam. Gdje je?“ (F. Šovagović, 2002: 324) Nitko od likova ne odlazi u bolji život, a jedini mogući izlaz iz bijedne svakodnevice osigurava smrt.

Dekonstrukcijom mitema devedesetih u više se svojih drama bavi i Ivan Vidić, što je možda najvidljivije u *Bakinu srcu* iz 1999., kad se predodžba o obiteljskom ognjištu naočigled raspada zbog socijalnih i društvenih nevolja devedesetih, a sličnom se socijalnom kritikom služi i Tomislav Zajec u svojim *Atentatorima* objavljenima 1999. „Rustikalna travestija“ Mate Matišića *Anđeli Babilona* možda je manje govorila o devedesetima nego devedesete o njoj jer se praizvedba u zagrebačkom Dramskom kazalištu Gavella 1996. podudarila s krizom izbora zagrebačkoga gradonačelnika. Matišićeva drama prikazuje nepismenoga gradonačelnika koji je zaljubljen u ovcu, a okružen je poltronima koji mu se, zabrinuti za svoj položaj, ne usuđuju reći što zapravo misle. Redatelj praizvedbe Božidar Viočić taj je Matišićev dramski tekst nazvao „dramom pretvorbe“: „To je *simulirani realizam*, hinjeni bijeg od stvarnosti: ‘dramaturgija pretvorbe’, u kojoj su jednako kao i ishodišni realizam simulirani i nerealistički dramski stilovi što su poslužili njegovoj destrukciji.“ (B. Viočić, 2008: 276) Zato Matišićeva „drama pretvorbe“ parodira sve dramaturške sustave ugrađene u „podmetnutu strukturu“. Tri godine poslije Matišić je napisao i *Svećenikovu djecu*, žanrovski određenu kao „ispovjednu tajnu u tri čina“ koja kritizira neosmišljenost demografske obnove, a iskazuje se u svećenikovo odluci da buši prezervative i time osigura povećanje broja novorođene djece, ali i izazove veliku nesreću u svom životu i u životima drugih dramskih likova.

Nepovjerenje u povijest

Poviješću se bave *Posljednja karika* Lade Kaštelan (praizvedena 1994.) i *Utvare* Ive Brešana (1998.). *Posljednja karika* suočava tri ženska obiteljska naraštaja s njihovim trenutnim ljubavnim partnerima povlačeći paralelu s nemilim povijesnim vremenima kojima kobnost namjerava prekinuti Ona iz devedesetih koja

želi biti posljednja karika u obiteljskom naraštajnom lancu, dok istodobno zna da nosi dijete koje će nastaviti i obiteljsku lozu, ali će vjerojatno biti žrtva neke tek nadolazeće povijesti i njezinih interpretacija koje će stvoriti nove utvare. Iskazujući krajnje nepovjerenje prema povijesti kao učiteljici života, posebice prema „najopasnijem“ od svih, 20. stoljeću koje treba izbjegavati (I. Brešan, 1997: 94), Brešanove *Utvare* zapravo su, sukladno svojoj žanrovskoj odrednici, „dramske transmucije u 15 scena“. Dramski likovi iz različitih stoljeća prelaze iz jedne u drugu fazu lako, estetski i zaigrano - u duhu prve postmoderne. Međutim prva se postmoderna pokazuje kao ona druga - teška, politička i simulakralna - u trenutku kad postane jasno kako su sve transpozicije uvjetovane činjenicom da je riječ o psihijatrijskim bolesnicima, čak i simulantima, koji manipuliraju preuzetim povijesnim identitetima, čime se povijesti oduzima teleološka modernistička dimenzija. Bakotićevim riječima: „Mi živimo upravo ovu povijest iz knjiga. Ona rulja vani je zaražena njom. Što misliš, odakle joj ovo ludilo? To je bolesna opsjednutost poviješću. Ovaj narod treba izliječiti od njegove vlastite povijesti.“ (I. Brešan, 1997: 100)

U prvoj polovini devedesetih mladodramatičari izbjegavaju reference iz aktualne zbilje utječući se intertekstualnosti, dok već afirmirani dramatičari posežu za postmimetičkim strategijama, persifliraju realistički prosede i za polazište uzimaju osobne sudbine dramskih likova u koje umeću naznake zbivanja devedesetih. Sredinom desetljeća dramatičari češće tematiziraju devedesete odabirući za ishodište socijalne teme ili razotkrivaju diskurzivnost povijesti. Ipak, većini je dramskih tekstova devedesetih zajedničko nepovjerenje u povijest kao učiteljicu života i u autentičnu zbilju. Hrvatske dramske devedesete zato konstruiraju vlastitu zbilju - tešku, političku i simulakralnu. Većina odabranih dramskih tekstova postavlja pitanje kako prikazati zbilju koja devedesetih svima radi o glavi, kao što je vidljivo u Špišićevoj drami *Dobrodošli u rat!*. U većini dramskih tekstova prevladavaju groteskni i crnohumorni elementi kojima se iskazuje nepovjerenje ne samo u mogućnost uspostavljanja identiteta nego i u pouzdanost njegove mnogolikosti. Nepouzdanost je i sjećanje i pamćenje, baš kao i povijest, koja se pokazuje kao licemjerna učiteljica. Stabilni identiteti proizvod su iluzije, bez obzira na to je li riječ o pripadnosti književnom kanonu, navijačkoj skupini ili regionalnom podrijetlu. Ono što od zbilje ostaje kaotično je, nesustavno i nedomišljeno, značenja su proizvoljna i ideološki proizvedena. Zbilja devedesetih značila je i opipljivu egzistencijalnu ugrozu i diskurzivni konstrukt - zato ju je bilo teško prikazati i u dramskim tekstovima devedesetih. ●

LITERATURA

- Barker, Chris – Emma A. Jane (2016), *Cultural Studies. Theory and Practice*, Sage Publications, London.
- Baudrillard, Jean (2013), *Simulacija i zbilja*, pr. Rade Kalanj, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb.
- Brešan, Ivo (1997), *Utvare*, Znanje, Zagreb.
- Kaštelan, Lada (2002), *Posljednja karika*, u: *Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*, pr. Jasen Boko, Znanje, Zagreb.
- Marinković, Pavo (1993), „Glorietta (Nova sjećanja). Drama akcije i pasivnosti u 3 slike“, *Prolog*, Zagreb, g. 8(25), br. 26-27-28-29.
- Matišić, Mate (1996), *Anđeli Babilona*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Matišić, Mate (1996), *Bljesak zlatnog zuba*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Matišić, Mate (1999), „Svećenikova djeca“, *Kolo*, Zagreb, g. 9, br. 1.
- Nikčević, Sanja (2018), *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990. – 2016.*, Alfa, Zagreb.
- Oraić Tolić, Dubravka (2005), *Muška moderna i ženska postmoderna*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Radaković, Borivoj (1994), *Dobro došli u plavi pakao*, Perun, Zagreb.
- Senker, Boris – Mujčić, Tahir (2013), „Bratorazvodna parnica“, u: *Antologija hrvatske ratne komedije (1991. – 1997.)*, pr. Sanja Nikčević, Privlačica, Vinkovci.
- Sršen, Matko (2001), „Farsa od gvere“, *Kazalište*, Zagreb, g. 4, br. 7-8.
- Šovagović, Filip (2002), *Cigla, Nova hrvatska drama: izbor iz drame devedesetih*, pr. Jasen Boko, Znanje, Zagreb.
- Špišić, Davor (1996), „Dobrodošli u rat!“, *Predigre – tri drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Vidić, Ivan, (1990), „Netko drugi“, *Novi Prolog*, Zagreb, g. V, br. 17-18.
- Vidić, Ivan (2002), *Drame*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.
- Violić, Božidar (2008), *Isprika – ogledi i pamćenja*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Visković, Velimir (1996), „Izazovi pred mladom hrvatskom dramom“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 123-126.
- Zajec, Tomislav (1999), „Atentatori“, *Plima*, Zagreb, g. 7, br. 17.
- Zoričić, Zvonimir (1994), „Tatarski biftek“, *Plima*, Zagreb, g. 2, br. 4.

Kristina Peternai Andrić

Odsjek za hrvatski jezik i književnost,
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Prikaz invaliditeta u drami *Sinovi umiru prvi* Mate Matišića

UDK 821.163.42-2.09Matišić, M.

Sažetak: S metodološkim polazištem u suvremenim istraživanjima invaliditeta u humanističkim znanostima, članak analizira reprezentaciju invaliditeta u drami *Sinovi umiru prvi* hrvatskoga dramatičara Mate Matišića, kao i drugih drama okupljenih u njegovoj *Posmrtnoj trilogiji* (2006.). Ključna je teza da invalidnost, odnosno tjelesno ili psihičko oštećenje, nesumnjivo predstavlja ograničenje funkcionalnosti za svaki subjekt međutim invaliditet nastaje i kao rezultat društvenih procesa. Dramski opus Mate Matišića određen je kao onaj s „uporištem u zbilji“, a u trilogiji je zbilja koju uzima u razmatranje ratna i poratna zbilja hrvatskih devedesetih u kojoj se razvija morbidna ilegalna ekonomija trgovanja informacijama o mjestu masovnih grobnica i imenima leševa u njih bačenih. U članku se posebna pažnja posvećuje upotrebi metafore (invaliditeta) u drami.

Ključne riječi: Mate Matišić; *Sinovi umiru prvi*; drama; invaliditet; metafora

The Representation of Invalidity in Mate Matišić's *Sinovi umiru prvi* (*Sons Die First*)

Abstract: Bearing in mind the methodological tools of disability studies in the contemporary humanities, the article analyses the representation of disability in Mate Matišić's collection of plays *Posmrtna trilogija* (*The posthumous trilogy*, 2006). The paper presumes that disability, i.e., physical or psychological damage, undoubtedly represents a limitation of functionality for every subject, but that disability also arises as a result of social processes. The opus of Mate Matišić is usually defined as having a strong „foothold in reality“, and in *The posthumous trilogy* the reality refers to the war and post-war reality of the Croatian 1990s, developing the story about a morbid illegal economy of trading information on the location of mass graves and the names of the corpses thrown into them. The article gives special attention to the use of metaphor (of disability) in the play.

Keywords: Mate Matišić; *Sons die first*; play; disability; metaphor

► Dramski opus Mate Matišića, neovisno o tome što je recentan i još u nastajanju, već ima zavidnu recepciju: njegove drame, njihove kazališne izvedbe i adaptacije u druge medije iscrpno su analizirane i interpretirane kroz različita istraživačka pitanja i fokuse u radovima Lucije Ljubić (2005., 2006.), Nataše Govedić (1997., 2002., 2020.), Ivana Trojana (2022.), Sibile Petlevski (2001., 2006.), Marine Protrka Štimec (2018.), Hrvoja Ivankovića (2016.), Adriane Car-Mihec, Ive Rosande-Žigo (2008.) i drugih. U toj su recepciji Matišićeve drame, među ostalim, određene kao one s čvrstim uporištem u zbilji (L. Ljubić, 2005 i 2006), odnosno čitaju se kao Matišićev odgovor na zbilju (V. Visković, 1996). U *Posmrtnoj* je *trilogiji* zbilja koju uzima u razmatranje ratna i poratna, tiče se traumatične zbilje hrvatskih ratnih devedesetih i ponajprije posljedica Domovinskoga rata. Tri drame obuhvaćene naslovom *Posmrtna trilogija*, osim posmrtnog, odnosno tanatološkog¹ predznaka i sablasti rata, razvidno povezuju aspekti invaliditeta i tjelesnosti uopće (*Žena bez tijela*), s tim što je invaliditet najopsežnije predstavljen u drami *Sinovi umiru prvi*. Nas će, s obzirom na aktualna istraživanja invaliditeta u humanističkim znanostima kroz socijalni model - čija je platforma da invalidnost, odnosno tjelesno ili psihičko oštećenje, nedvojbeno predstavlja ograničenje za funkcionalnost subjekta, ali i da invaliditet nastaje i kao rezultat društvenih procesa - zanimati kako je prikazan invaliditet u drami *Sinovi umiru prvi* i ostalim dramama okupljenim u *Posmrtnoj trilogiji* Mate Matišića,² konkretno kako se likovi s invaliditetom samopoimaju i poimaju u društvu, kakav je odnos društva prema likovima s invaliditetom te koje se strategije i metafore koriste pri dramskoj reprezentaciji invaliditeta.

Jednako kao u velikom broju Matišićevih drama, radnja drame *Sinovi umiru prvi* zbiva se u Dalmatinskoj zagori, u selu Ričice, a kao vrijeme radnje naznačena je godina 2002., što znači da je Domovinski rat formalno završio, međutim njegove posljedice itekako su prisutne i dijelom su svakodnevice. Ili, kao što kaže jedan od likova pri planiranju tajne ilegalne akcije: „Ni meni nije drago to što činim, za nas izgleda rat još nije završio...“ (M. Matišić, 2006: 58) Ukupno je trinaest dramskih lica, tri žene i deset muškaraca, a osim što su muški likovi ne samo brojčano nadmoćni, oni su i nositelji dramske radnje. U suglasju je to s tezom Darka Lukića (2009.), koji primjećuje da u hrvatskoj dramskoj književnosti u procesu remitologizacije aktivnu ulogu imaju upravo likovi muškaraca, spram pasivne uloge likova žena: „Neprestani mijenjani i remitologizirani mitovi nacije, junaštva, pravednosti, mitovi o nadmoćnosti pa čak i mitovi o državi, u hrvatskoj su dramskoj književnosti demitologizirani i remitologizirani uglavnom na čvrstoj podlozi likova koji su aktivni muškarci u

1 Za tanatografski aspekt Matišićeva opusa usp. N. Govedić, 2020.

2 *Posmrtna trilogija* Mate Matišića objavljena je 2006. godine u Biblioteci Mansioni Hrvatskog centra ITI- UNESCO, a sadrži drame *Sinovi umiru prvi*, *Žena bez tijela* i *Ničiji sin*, uz predgovor Hrvoja Ivankovića pod naslovom „Naopaki dramski svijet Mate Matišića“.

sudbinskom sukobu s neprijateljem različite vrste, i koji su po nečemu izuzetni. Ženski su likovi gotovo u pravilu određeni pasivnim trpljenjem događanja koji pokreću, nose i okončavaju muškarci...“ (D. Lukić, 2009: 277) Nadalje, čak je šest od tih deset muških likova u didaskalijama dobilo oznaku „invalid“. S obzirom na to da kod muških likova onaj dio koji brojem nadmašuje ostale čine likovi s invaliditetom, a oni bez doznačenog invaliditeta u manjini su, nameće se pitanje o tome što znači za reprezentiranu zajednicu to da većinsku aktivnu ulogu preuzimaju likovi s invaliditetom. Može li, u navedenom kontekstu, invalidnost biti oznaka izuzetnosti? U početnom popisu „osoba“ o njihovoj invalidnosti ne doznajemo ništa više od postotka invaliditeta, pridruženoj dobi i eventualno rodbinskom odnosu: Mićunu je naprimjer 41 godina, sin je Jakova i Franke i 75%-tni je invalid, Mijo je Lukin sin, ima 38 godina i 100%-tni je invalid, Božo ima 36 godina i 60%-tni je invalid... i tako dalje međutim - s obzirom na to da je često jedina odrednica uz rodbinsku vezu i dob upravo postotak invaliditeta - već na prvoj stranici i prije početka radnje jasno je da invaliditet predstavlja ključnu identitetnu kategoriju. Naime svaki je subjekt mjesto presijecanja višestrukih identifikacija što nastaju u odnosu s bližnjima kojima je subjekt okružen;³ ključna kategorija na koju se drama *Sinovi umiru prvi* oslanja jest invaliditet, a od ostalih su važne još rodna, dobna i nacionalna identifikacija. Iz daljnje dramske radnje iščitava se to da je invaliditet likova izravna posljedica ratne prošlosti hrvatskih devedesetih, a to je referencijalna točka na koju su priključena i sva daljnja zbivanja: iskapanja masovnih grobnica i pokušaji identifikacije tijela poginulih u Domovinskom ratu.

U žanrovskom se smislu drama *Sinovi umiru prvi* može odrediti kao drama ratne traume. Riječ je o klasifikacijskom pojmu što ga u hrvatski kontekst uvodi Darko Lukić (2009.) s osloncem na pojam književnosti traume kao posebnog žanra u razumijevanju američke teoretičarke Kali Tal, a izvedenog iz iskustava žrtava holokausta, vijetnamskih veterana, silovanih i zlostavljanih osoba, neovisno o tome je li riječ o reprezentacijama ratnih zbivanja ili posljedica ma što ih je rat ostavio na društvo u cjelini.⁴ Međutim oko žanra te drame ne

3 Franka implicitno osuđuje supruga Jakova što im je sin otišao u rat govoreći o njegovu izravnu utjecaju na tvorbu sinovljeva identiteta. „Kad je rat započeo stalno si govorio: ‘Da sam mlađi, odmah bih se prijavio...’ Što misliš, kako je njemu bilo od rođenja slušati tvoje priče o Bleiburgu... sedamdeset prvoj... ‘križnom putu’...?! ‘Savka Tripalo Hajduk Dinamo’... Drugi su svoju dicu čuvali, tražili vezu da im dica ne iđu u rat, a ti si bio ponosan kad je doša kući u uniformi...“ (M. Matišić, 2006: 44-45)

4 Tal je izdvojila strategije kulturnog sučeljavanja kroz mitologizaciju, medikalizaciju i nestanak: mitologizacija - jest, prema Tal, redukcija traumatičnog događaja na tipiziranu priču o traumati, zastrašujuća iskustva prevode se na način koji ih lišava osobnosti i pretvara u obrazac ili stereotip; medikalizacija - osobe s traumatičnim iskustvom doživljava se kao bolesne, nužno ih je liječiti izvan zajednice, nestanak (pojam *disappearance* Lukić prevodi kao *iščeznuće*), kao odbijanje postojanja traumatskih iskustava, nerijetko pozivanjem na

postoji konsenzus, različiti je analitičari određuju različito: Ivanković dramu *Sinovi umiru prvi* čita kao grotesknu pučku tragikomediju upozoravajući na hibridnost u Matišićevu opusu uopće, a klasifikacijskim se dvojabama i iskliznućima također bave N. Govedić, L. Ljubić i A. Baturina.

Opterećujuća i uznemirujuća atmosfera ratne traume, atmosfera boli, smrti i tama korote, osim u naslovu, javlja se već u opisu inventara prvog prizora: raspela, svijeća, improvizirani oltar sa slikom pokojnika, crnina majčine odjeće... pojačana je zagrobnom (ili nadgrobnom) tišinom, u čijem se *offu* čuju tek udarci dlijeta o mramor. Ispostavit će se kasnije da su ti udarci bili zvuci dovršenja grobnice. Drama započinje sporo, „minutom šutnje“, gotovo nedogađanjem jer za komunikaciju više nisu potrebne riječi - Franki je dovoljan pogled na supruga koji ulazi pa da se „nijemi razgovor“ može nastaviti. Višegodišnje ozračje smrti i korote, tame, tišine i mučne neizvjesnosti dodatno se usložnjava kada se paralelno razvije morbidna nelegalna ekonomija: trgovanje informacijama o mjestu masovnih grobnica i imenima leševa u njih bačenih, čime drama započinje. Jakov se naime vratio s još jednog procesa ekshumacije i identifikacije tijela iz masovnih grobnica, za njega opet neuspješnog, jer nije pronađen njegov nestali sin Mate. Mićun, drugi sin, vraća se sa psihijatrijskog liječenja s prijedlogom da s ekipom s kojom je bio u ratu započne štrajk glađu pred Saborom i Vladom s ciljem skretanja pozornosti na nestale branitelje, no pravu pomutnju donosi umirovljenica Marta kada dolazi s viješću da netko zna gdje su pokopani i Mate i njezina djeca, ali „Neće otkriti misto di su sahranjeni sve dok im svaki od nas ne isplati pet hiljada eura po mrtvacu...“ (M. Matišić, 2006: 49) Time završava prvi prizor i započinje zamršen, nakazan i karikiran slijed dramskoga zbivanja, akcija u kojoj uglavnom branitelji s invaliditetom pokušavaju nadmudriti mafiju što je ranije „prodavala oružje za rat, a sad prodaje mrtvace“ (M. Matišić, 2006: 50), akciju temeljenu na principu „oko za oko, zub za zub“, a koja uključuje iskapanja tuđih ljesova, ucjene i razmjene mrtvačkih ostataka te ubojstva i suicid.

Kako je rečeno, od ukupno trinaest likova u drami *Sinovi umiru prvi* čak je šest osoba s invaliditetom, dakle gotovo polovica. Uopće funkcija likova s invaliditetom u književnom diskursu može biti dvostruka jer „invalidnost prožima književnu pripovijest, prvo, kao temeljno obilježje karakterizacije i, drugo, kao

vjerodostojnost iskaza, najčešće kod ratne traume, odnosno posttraumatskog stresnog poremećaja, silovanja i zlostavljanja pri njihovu pokušaju da osiguraju određeni status. Tal je istraživala isključivo autore koji su bili žrtve traume (pokušavajući time uspostaviti granicu između fikcije i zbilje, što je problematično iz brojnih razloga!). Lukić uočavajući različitosti u hrvatskom primjeru Domovinskoga rata od američkog primjera i primjera Vijetnamskog rata, metodologiju, uz proširenje motrišta, primjenjuje na hrvatske drame neovisno o autorovu neizravnom iskustvu. Vidi više u: D. Lukić, 2009, kao i A. Baturina, koja upozorava na problem žanrovskoga iskliznuća *Postmrtne triologije* (A. Baturina, 2020).

oportunističko metaforično sredstvo“ (D. Mitchell; Sh. Snyder, 2014: 47). Drugim riječima, reprezentacija invaliditeta u književnost najčešće ulazi kroz propitivanje pozicije lika ili književnog subjekta kao tema ili motiv djela, ali se invaliditet može rabiti i kao metafora za manjkavost i oštećenost društvenih normi i društva u cjelini. S obzirom na to da jezik nužno stoji u nekom odnosu prema nejezičnom, kakav je slučaj i s invaliditetom kao metaforom, invaliditet može poslužiti kao utjelovljena metaforička pozicija za cijelu zajednicu, što može biti strategija čitanja i Matisićeve drame. Razmišlja li se o književnoj reprezentaciji kao sredstvu i posredniku dohvaćanja onog neprepoznatljivog ili čak nespoznatljivog, metaforom se naime može premostiti praznina u znanju ili razumijevanju, odnosno metafora nepojmljivu drugost može učiniti zamislivom.⁵ Time ne mora doći do narušavanja estetske vrijednosti djela, jer, kako primjećuje Zoltan Kovecses: „Originalne, kreativne književne metafore (...) obično su manje jasne, ali bogatijeg značenja od svakodnevnih metafora ili metafora u znanosti.“ (Z. Kovecses, 2010: 49) Pitanje invaliditeta kao metafore nije novina i ne pojavljuje se rijetko u povijesti književnosti, međutim mnogi teoretičari ukazuju na to da upotreba invaliditeta kao metafore sadrži nemale zamke te otvara i prepliće pitanja estetike, politike i etike književnosti, stoga i rasprava o korištenju metafore pri reprezentaciji invaliditeta uključuje suprotstavljena stajališta i daleko je od toga da bi ono bilo jednoglasno podržano.

Invaliditet kao metafora često se upotrebljava u smislu sredstva za približavanje drukčijeg, stranog i nerazumljivog, kao premosnica praznine u razumijevanju nečeg nedostatnog ili oštećenog. Takav pristup pojedini teoretičari (R. Garland-Thomson, 1997; D. Mitchell; Sh. Snyder, 2014, i drugi) određuju kao lak prečac, nezahtjevan i prilično siguran put prema prikazu ranjivosti i manjkavosti ili opasnosti od drukčijeg i stranog. Nadalje, invaliditet je pri tome sredstvo kojim će se izazvati sažaljenje ili s druge strane upozoriti na prijetvornost ili opasnost, prijetiti ili čak zastrašiti. Zbog klopke u koju se pritom može upasti, a koja se najčešće tiče oslanjanja na stereotipe vezane uz invaliditet, upotrebu metafore invaliditeta teoretičari nerijetko osuđuju. Tvrde da osobe s invaliditetom nisu i ne bi smjele biti svedene na stereotip i predstavljati opću metaforu za nemoć, jad i negativnosti. Za Garland-Thomson metafora je pogrešna jer „je invaliditet snažno stigmatiziran i suprotstavlja mu se jako malo ublažavajućih pripovijesti, književni optičaj u metaforama često krivo predstavlja ili se iskustvo stvarnih ljudi s njim izjednačava“ (R. Garland-Thomson, 1997: 10). Na isti problem upozoravaju David T. Mitchell i Sharon L. Snyder (2014.) kroz koncept „pripovjedne proteze“: invaliditet se u njihovu poimanju rabi kao štaka ili oslonac, proteza, što zapravo podupire prikaze i ideju normalnog i normalnosti. Tijelo s invaliditetom može predstavljati „moćno simboličko mjesto književnog

5 Vidi više u: A. Hall, 2016: 36 i dalje.

ulaganja“ (D. Mitchell; Sh. Snyder, 2014: 231) s obzirom na to da invaliditet kao umjetnička proteza može ukazati na različitosti u brojnim umjetničkim diskursima i šire. Materijalne metafore mogu biti političke, društvene, filozofske, ideološke i druge razlike.⁶ Dakle koncept „pripovjedne proteze“ obuhvaća upotrebu invaliditeta umjesto nečeg drugog ili skraćenicice; kao „štaka“ na koju se književnost oslanja, ali to je oslanjanje prvenstveno na stereotipe, pri čemu se zanemaruju drugi aspekti identiteta subjekta.⁷

Ipak, uz navedene slučajeve osude supostoje pristupi što u metaforama invaliditeta ne vide manu ni pogrešku nego ističu njezine pozitivne strane: prednost takovrsne metafore već je u tome što „poziva na pažljivo čitanje pojedinosti teksta u političkom smislu“ (A. Hall, 2016: 37). Amy Vidali (2010.) pak tvrdi da metafore invaliditeta ne treba odbacivati kao štetne nego je nužno utvrditi vokabular kako bi se metafore invaliditeta „umjetnički kreirale i povijesno reinterpreterale“ (A. Vidali, 2010: 42) te poziva na kreativne i umjetničke reinterpretacije metafore. Michael Bérubé u istraživanjima invaliditeta vidi i mogućnost uvođenja novih strategija čitanja što priskrbuju ovlasti za istodobnu interpretaciju i figuralne (metaforičke) i materijalne prisutnosti invaliditeta. Tvrđi da odbacivanje metafore invaliditeta ili bilo kojeg oblika figurativnog čitanja predstavlja nešto „čudno“, „kontraintuitivno“, pa čak „nespojivo s potkvatom profesionalnog proučavanja književnosti“ (M. Bérubé, 2005: 570).⁸ Kada govorimo o metaforama invaliditeta u umjetničkim reprezentacijama, ne treba se baviti nekovrsnim propitivanjem suodnosa doslovnosti i metaforičnosti nego bi se radije u istraživanjima invaliditeta naglasak trebao staviti na to da se tekstovima pristupi drukčijim čitateljskim strategijama, a koje bi omogućile supostojanje i figuralne i materijalne prisutnosti invaliditeta, drži Hall, zaključujući da „metafore zaslužuju kritičku pozornost dijelom jer imaju društvenu implikaciju u smislu svog kumulativnog učinka u oblikovanju kulturnih diskursa i percepcije invaliditeta“ (A. Hall 2016: 38) te potiču na produktivno zamišljanje i ponovno promišljanje metafora invaliditeta.

Prihvatimo li tezu da korištenje metafore pri reprezentaciji invaliditeta može potkopati normu i dovesti je u pitanje, ne smijemo zaboraviti da je prije toga mora uvesti, što znači potvrditi njezino postojanje. I u reprezentacijskom i u metaforičkom smislu invalidnost u književnom djelu osigurava analitičko

6 Mitchell i Snyder upozoravaju da je uopće problem pripovjednih prikaza invaliditeta u suočavanju s „običnijom“, mada od većine uglavnom složenijskom stvarnošću zbiljskog invaliditeta. Riječ je o pretjeranom značenju invaliditeta kao simbola koji predimenzioniranošću zamućuje stvaran invaliditet (D. Mitchell; Sh. Snyder, 2014).

7 „Invalidnost je tijekom povijesti korištena kao štaka na koju se književna pripovijest oslanjala za svoju reprezentativnu moć, ometajući potencijalnost i analitički uvid.“ (D. Mitchell; Sh. Snyder, 2014: 231)

8 Slično tvrdi i Stuart Murray (2010.) u smislu da zatvorenost i postavljanje okvira za moguće pristupe u raspravi o književnosti može biti štetno (S. Murray, 2010).

gledište za ponovno promišljanje tvorbe identiteta, kao i propitivanje značenja invalidnosti u kulturi i društvu općenito. Kao metafora za društvo u cjelini, invaliditet utjelovljuje ili materijalizira apstraktne ideje s njihovim u društvu prihvaćenim značenjima i konotacijama, odnosno označava društveni slom i kolaps. Tjelesno predstavljanje obavlja se kroz različite objekte, stoga tijelo može funkcionirati na više načina. Tijelo je materijalno, teško, objekt je nediscipliniranog jezika i tekst može biti neučinkovit u nastojanju da ga kontrolira. U uobičajenom kontekstu invaliditet je razlika, različitost, odmak od norme i normalnosti, međutim što to znači ako je u zajednici više osoba s invaliditetom nego onih bez njega? U kontekstu drame *Sinovi umiru prvi* to znači da je cijela zajednica na rubu kolapsa.

U Matišićevoj drami *Sinovi umiru prvi* invaliditet pojedinog lika prerasta u metaforu invaliditeta zajednice. To što u diskursu nema muškog lika koji se vratio s ratišta bez invalidnosti, neovisno o kojem je postotku invalidnosti riječ, obrće odnos većine i manjine. U tom smislu invalidi nisu pojedinci na marginama, invalidi su društvo u cjelini, odnosno diskurs invaliditeta pruža utjelovljenu metaforu za društvenu i političku zbilju poratne Hrvatske bazirane na traumama, ranama i ozljedama. Invaliditet je ovdje i doslovan i metafora osobne i društvene propasti.

Tijelo s invaliditetom tijekom povijesti nataložilo je mnoga, ponajprije negativna obilježja: zazorno, strano, čudovišno, nenormalno, bolesno, nesposobno, otuđeno, uznemirujuće, odbojno, deformirano, devijantno, poremećeno, nakazno, nemoralno, izopačeno..., a sva ta značenja javljaju se u smislu idiosinkrazije kao nesnošljivosti ili odbojnosti prema nekome ili nečemu. Utjelovljenje te ideje, odnosno pripisivanje tijela nekoj apstraktnoj ideji otvara mogućnost da sama ideja simulira uporište u materijalnom svijetu koje bi joj inače izmaklo. Tijelo nudi iluziju čvrstoće, vidljivosti, zornosti, sidrišta koje misaoni koncept ne može donijeti na tako očevidan način.⁹ Invaliditet upotrijebljen kao metafora ujedno predstavlja obećanje opipljivog društvenog tijela, materijalizaciju ideje nemoći, nesposobnosti, jada..., a drama *Sinovi umiru prvi* oslanja se na moć pojma invaliditeta, dakle pojma s mnoštvom uglavnom negativnih značenja, koristeći ga kao figuru riječi. U drami se tijelu osobe s invaliditetom pristupa kao odstupajućem od uvriježenih zajedničkih normi tjelesnog izgleda i sposobnosti te se pri oblikovanju likova računa na duboko usađena razumijevanja i pristupe invaliditetu potiskujući poimanje koncepta invaliditeta kao identiteta ambivalentne i promjenjive kategorije. Metafora invaliditeta služi kao oznaka društvene propasti, a tu metaforu podcrtavaju i sami likovi kad izravno naglašavaju loše funkcioniranje države: „A sve je to samo radi toga jerbo država ne funkcionira... To je isto

9 „Materijalnost metafore putem invalidnih tijela daje svim tijelima opipljivu bit u tome što ‘zdrava’ tjelesna površina ne uspijeva postići svoj simbolički učinak bez svog invalidnog dvojnika.“ (D. Mitchell; Sh. Snyder, 2014: 64)

k'o da imaš sat koji ne ide... (...) I štaš unda?... Orijentiraš se po Suncu, mahovini... Tako i u državi, koja ne radi, sve moraš sam...“ (M. Matišić, 2006: 66) Dodatna je ironija u tome što prethodne rečenice izgovara lik predstavljen kao mafijaš.

Matišićeva reprezentacijska strategija uzima invaliditet u smislu njegova ukorijenjena stereotipna značenja i posljedičnih implikacija. U društvu rašireno mišljenje da pojedinac s vidljivim invaliditetom zaslužuje sućut i blaži tretman nego „normalna“ većina nalazi svoju potvrdu i u drami: „Ti si invalid i, kako god okreneš, neće moći biti prema tebi taki kaki bi bili da in dođe neki od nas...“ (M. Matišić, 2006: 57) „Dok ‘sposobno’ tijelo nema definicijsku jezgru (predstavlja se tako transparentno ‘prosječno’ ili ‘normalno’), tijelo s invaliditetom se pojavljuje kao svako tijelo o kojem se može pripovijedati kao ‘izvan norme’.“ (D. Mitchell; Sh. Snyder, 2014: 49) Invalidnost je nužno obilježena, iznimna, ona je odmak od normalnosti. Ako se invalidnost kao društvena propast materijalizira u tijelu književnog subjekta, a uvriježeno je shvaćanje da je invalidno tijelo nedisciplinirano, izvan kontrole i problem koji treba riješiti, kada je cijela zajednica označena kao ona s invaliditetom, tada je problem koji treba riješiti bitno širih razmjera. Jedan od žarišnih problema u drami jest što pijetet prema mrtvima, propisno pokapanje i mir u grobu nisu osigurani. Kao očit znak društvene bolesti i trulosti javlja se nepoštivanje mrtvih: trgovanje informacijama o mjestu masovnih grobnica i o tome tko se u njima nalazi ne samo da izaziva tjeskobu i odbojnost nego govori u prilog moralnoj katastrofi, potpunom gubitku društvenih vrijednosti i čovječnosti.

Osim metaforičke upotrebe invaliditeta za društveni slom, neuspjeh, bezglavost i moralno posrnuće, reprezentacija lika s invaliditetom zanimljiva je i na razini motiva prikazujući konkretne likove invalida i njihove pojedinačne identitete. Kao primjer izdvajam lik Ivica: određen kao mafijaš, umirovljenik i 25%-tni invalid samopredstavlja se kao časnik koji svoje djelovanje izvan zakona opravdava time što su ga nadležne institucije umirovile, time mu zabranile rad i uskratile za potrebne prihode. Kaže: „Dvapat sam bio ranjen... Ne bih se ja ovim bavio da me nisu bacili u penziju s četvero dice i nezaposlenom ženom...“ (M. Matišić, 2006: 67) Inkluzija je izostala, institucije su njegovo pitanje 25%-tnog invaliditeta riješile umirovljenjem. Stereotipan stav zauzima se i u reprezentaciji drugih likova, naprimjer Mijo je 100%-tni invalid u kolicima i u jednoj se prilici određuje kao onaj koji treba čuvati grob jer „ijonako nema drugog posla“ (M. Matišić, 2006: 88). Opće je poznato da mnoge osobe s invaliditetom, bio on vidljiv li nevidljiv, nerijetko žive izolirano bez pristupa društvenim sadržajima ili prostorima: lišene su školovanja, zaposlenja, hobija ili sudjelovanja u kulturnim praksama. Uzrok tomu često nije u njihovim tjelesnim ili funkcionalnim ograničenjima nego se inkluzija ne događa zbog ograničavajućeg okruženja i prepreka u smislu fizičkih ili mentalnih barijera u određenom društvu. Takav je slučaj i u analiziranoj drami.

Osim lika Mije, koji je 100%-tni invalid u invalidskim kolicima, kod drugih likova vidljiva invalidnost izostaje. Kroz radnju se može iščitati da je većina svoju invalidnost i mirovinu stekla u psihijatrijskim ustanovama liječeći se od posttraumatskog stresnog poremećaja. Čitamo: „Upoznali smo se na ličenju u Vrapču kad san bijo na komisiji zbog penzije...“ (M. Matišić, 2006: 74), ali i: „Zovi ludnicu... Muž ti jopet triba pod ključ...“ (M. Matišić, 2006: 83) Kroz to pitanje „slabih živaca“ otvara se i motiv uspješnosti, točnije neuspješnosti institucijskog liječenja: „... jopet počinje (...) Koji su ga kurac pušćali s ličenja...“ (M. Matišić, 2006: 85), a čije su posljedice u drami kobne. Mićun, umjesto da preuzme identitet oca, postaje višestruki ubojica nakon okršaja čija je bilanca smrt trudne supruge, dvojice rođaka i prijatelja te konačno i suicid.

Osim prisutnih likova, važnu ulogu imaju i oni kojih nema. Za razliku od ciklusa *Ljudi od voska* (2016.) i *Moji tužni monstrumi* (2019.), gdje se kao protagonist javlja Mate, dramski pisac i glazbenik¹⁰ ili njegov dvojniki Viktor, a kojima se upućuje na autora Matu Matišića, o čemu je detaljno pisala Nataša Govedić upozorivši da je autoreferencijalni književni postupak bio zanimljiv ne samo krugu književnih znanstvenika i teatrologa nego i široj hrvatskoj javnosti,¹¹ u drami *Sinovi umiru prvi* lik Mate je odsutan, on je subjekt što nedostaje, međutim njegov izostanak generira dramsku radnju i uvjetuje daljnja zbivanja. Lik Mate prazno je mjesto, ali on egzistira kao utvara, sablast, bauk koji kao moćna figura neizravno progona žive i o njemu ovisi cijela dramska radnja. Njegova je stvarnost neupitna, mada neizvjesna: nalazi se između ili onkraj života i smrti.¹² Matin je leš predmet potrage, neuspješne do kraja drame. Smrt tu nije kraj nego početak: mrtvi i odsutni važniji su nego živi, pa i oni još nerođeni, što eksplicitno izgovara lik Marije, Mićunove trudne supruge: „Vidin ja... Tebi su važniji mrtvi nego ja i naše dite...“ (M. Matišić, 2006: 73) Sablasti ili utvare jedan su od ključnih Matišićevih motiva, a lik Mate i još nekolicina likova egzistiraju kao sablasti, oni su mrtvi, neprisutni, nevidljivi i neopipljivi, ali gotovo sva djelovanja pod njihovim su snažnim učinkom. Sablast neminovno podsjećá na odgovornost, mrtve treba propisno pokopati jer tek ritual osigurava mir i pokojnicima i ožalošćenima. Koliko god ekscesan, prostor drame u kojem mrtvi usmjeravaju djelovanje živih otvara put boljem razumijevanju i definiranju stvarnoga svijeta. Zajednica što se prikazuje osvetnička je i gruba: „Danas,

10 Vidi više u: N. Govedić, 2020.

11 Uočeno je već da sadržaji Matišićevih drama nerijetko nalaze korelaciju u zbilju i zbiljom se pokušavaju interpretirati, naprimjer Lucija Ljubić primjećuje: „Ironija izvanknjiževne zbilje htjela je da drama izazove prijepore čak desetak godina nakon svoga nastanka (...) njegovi književni likovi lako pronalaze svoje izvanknjiževne otiske u zbilji bilo kojega sustava“ (L. Ljubić, 2005: 133), vezanu uz izvedbu drame *Anđeli Babilona* i krizu oko izbora gradonačelnika Zagreba.

12 Usp. J. Derrida, 2002, gdje, među ostalim, Derrida ukazuje na to da sablast propituje što znači postojati, što znači biti (ili ne biti).

ako netko primijeti da si fin, ništa od posla...“ (M. Matišić, 2006: 65), temeljena na nemoralnim kalkulacijama; otežane, isprekidane komunikacije i neraeliziranog sporazumijevanja: „Halo... Halo... Ne čujem te... Prekida nešto... (...) Halo... Čuješ li me sad... Halo... Di je zapelo?“ (M. Matišić, 2006: 65) Zajednica je suicidalna, bratoubilačka, progonjena sablastima nepokopanih sinova izginulih u Domovinskom ratu i bačenih u masovne grobnice. Ilegalna i nemoralna vladanja, mučni i usložnjeni međuljudski odnosi govore o nestabilnim i izvrnutim društvenim vrijednostima i normama do te mjere da zajednica ne može funkcionirati pod svim tim teretima.

Kao drama ratne traume drama *Sinovi umiru prvi* tiče se uvođenja i propitivanja, ali i subverzije prevladavajućih kulturnih mitova na kojima se pojedina zajednica temelji.¹³ Tu Matišićevu dramu premrežuju u njegovu opusu već prepoznati motivi: smrti, osjećaj roditeljske krivnje, patrijarhalnost,¹⁴ vjera u Boga, kršćanski obred pokapanja mrtvih, odnosno njegova nemogućnost, pokušaji uspostavljanja kontrole nad drugima, održavanje veze sa zavičajem kroz jezik (štokavica dalmatinskog zaleđa), mentalitet „dubokog privitivizma“ (A. Baturina, 2020),¹⁵ (...) a naglašen je upitan pijetet prema mrtvima i braniteljima.¹⁶ Drame su mu mahom „neugodne i nečuvene“ (N. Govedić), a i u ovoj groteskni mehanizam zbivanja završava višestrukim ubojstvom i samoubojstvom. Smrt je „lipa“, ona je izlaz: „Ja jopet kažem, triba se samo molit, pa će dat Bog... Vidit ćeš... Bit ćemo jednog dana jopet svi zajedno u grobnici... Mi i naša dica...“ (M. Matišić, 2006: 91)¹⁷ Drama *Sinovi umiru prvi* u prvi plan stavlja aspekte invaliditeta i u smislu karakterizacije likova i kao prilagodljive metafore za društvo u cjelini. Mada se metafore za društvo oslanjaju na stereotipna shvaćanja invaliditeta kao nedostatka, manjkavosti i problema što ih treba nadomjestiti, ispraviti i riješiti, kao što smo vidjeli u raspravi, Matišićeva drama subverzivna je spram mitova hrvatskih devedesetih i otvara mogućnost čitanja kao kritike suvremenoga hrvatskog društva. Metafora invaliditeta za društvo u cjelini, kao i reprezentacije pojedinačnih aspekata likova (s invaliditetom), osiguravaju uvid u to koliko zamršeni identiteti (osoba s invaliditetom) mogu biti, koliko muke mogu donijeti i kako težak teret mogu predstavljati za

13 Naprimjer ideološki mit. „Rekao sam ti da mi u Tuđmana ne diraš.“ (M. Matišić, 2006: 46)

14 Kao najotpornije mitologije hrvatskog društva kroz povijest pa sve do danas D. Lukić izdvaja patrijarhalni mit, mit o nesretnoj sudbini hrvatskoga naroda te povezan mit o hrvatskoj posebnosti i različitosti (D. Lukić, 2009). Patrijarhalni poredak vidljiv je u drami već u izjavi „nije dite, nego sin“ (M. Matišić, 2006: 48), odnosno „zababna je pa izvodi ženske pizdarije“.

15 Jedna od društvenih vrijednosti tiče se estetike, pa i veličine grobnica: „Grobница mu je sva u mramoru. Ima veću grobnicu nego mi kuću...“ (M. Matišić, 2006: 46)

16 Ističe se poigravanje i moguće rугanje „hrvatskim svetinjama kao što su vjera u Boga, zajedništvo u obitelji i braku, pijetet prema hrvatskim braniteljima, domoljublje...“ (A. Baturina, 2020: 432)

17 Usporedi i: L. Ljubić, 2005 i 2006.

socijalizaciju i svakodnevno funkcioniranje subjekta, ali ujedno ta ista zajednica i ti isti likovi daju polazište za ponovno promišljanje subjektiviteta i uopće tvorbe pojedinačnih i kolektivnih – nacionalnih, rodnih, vjerskih i dobnih identiteta – nakon traume Domovinskog rata. ●

LITERATURA

- Adams, Rachel; Reiss, Benjamin; Serlin, David, ur. (2015), *Keywords for Disability Studies*. NYU Press, New York.
- Baturina, Ana (2020), „Problem žanra u Posmrtnoj trilogiji Mate Matišića.“ *Dani Hvarškoga kazališta. Hvarsko kazalište – prošlost, obnova, budućnost. Autorsko i žanrovsko*, knjiga 46, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 428-447.
- Bérubé, Michael (2005), „Disability and Narrative“, *PMLA*, g. 120, br. 2, str. 568-576.
- Car-Mihec, Adriana; Rosanda-Žigo, Iva (2008), „Mate Matišić na riječkoj sceni“, *Riječki filološki dani*, ur. Ines Srdoč-Konestra i Silvana Vranić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, str. 69-82.
- Davis, J. Lennard, ur. (2014), *The Disability Studies Reader*, Routledge, New York, London.
- Derida, Jacques (2002), *Sablasi Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Garland-Thomson, Rosemarie (1997), *Extraordinary Bodies: Figuring Disability in American Culture and Literature*, Columbia University Press, New York.
- Gartner, Alan; Tom, Joe, ur. (1987), *Images of the Disabled, Disabling Images*, Praeger, New York.
- Govedić, Nataša (1997), „Let iznad ruralnog gnijezda. Dramski svijet Mate Matišića, s posebnim osvrtom na pitanje 'tipa' i 'individualiziranog lika' u drami uopće“, *Kolo*, Zagreb, g. 7, br. 2, str. 182-205.
- Govedić, Nataša (2002), *Izbor uloge, pomak granice. Književne, kazališne i filmske studije*, Centar za ženske studije, Zagreb.
- Govedić, Nataša (2020), „Svi Matišićevi 'Matišići': bitke s fikcijom biografije, tanatografije i polisografije“, *Dani Hvarškoga kazališta. Hvarsko kazalište – prošlost, obnova, budućnost. Autorsko i žanrovsko*, knjiga 46, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 412-427.
- Hall, Alice (2016), *Literature and disability*, Routledge, London.
- Ivanković, Hrvoje (2016), „Teorija nepovratnog iskliznuća“, u: Mate Matišić, *Ljudi od voska*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 7-11.
- Kovecses, Zoltan (2010), *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford University Press, New York.
- Link, Bruce G.; Phelan Jo C. (2001), „Conceptualizing Stigma Source“, *Annual Review of Sociology*, g. 27, str. 363-385.
- Longmore, Paul K. (1987), „Screening Stereotypes. Images of Disabled People in Television and Motion Pictures“, *Images of the Disabled, Disabling Images*, ur. Alan Gartner i Tom Joe, London, Praeger, str. 65-78.
- Lukić, Darko (2009), *Drama ratne traume*, Meandar, Zagreb.
- Ljubić, Lucija (2005), „Drame Mate Matišića. O žanru lipe smrti“, *Kazalište*, Zagreb, g. 8, br. 21-22, str. 126-137.

- Ljubić, Lucija (2006), „Posmrtna trilogija: tri nove drame Mate Matišića“, *Kazalište*, Zagreb, g. 9, br. 25-26, str. 116-121.
- Matišić, Mate (2016), *Ljudi od voska*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Mitchell, David; Snyder, Sharon (2014), „Narrative Prosthesis“, *The Disability Studies Reader*, ur. Lennard J. Davis, Routledge, New York, str. 222-235.
- Murray, Stuart (2012), „From Virginia's Sister to Friday's Silence: Presence, Metaphor, and the Persistence of Disability in Contemporary Writing“, *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, g. 6, br. 3, str. 241-258.
- Peternai Andrić, Kristina (2019), *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*, Meandarmedia, Zagreb.
- Petlevski, Sibila (2001), „Namigni mu, Mate! Komika Mate Matišića kao dijalog s jezičnim i kulturnim kodovima“, *Kazalište*, Zagreb, g. 4, br. 5-6, str. 180-185.
- Petlevski, Sibila (2006), „Katarza smijehom“, *Književna republika*, Zagreb, g. 4, br. 11-12, str. 29-35.
- Protrka Štimec, Marina (2018), „Dvostruki kôd pučkog. Meta/teatarski postupci Mate Matišića u *Ljudima od voska*“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno II*, knjiga 44, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 344-359.
- Senker, Boris (2013), *Uvod u suvremenu teatrologiju II.*, Leykam, Zagreb.
- Shakespeare, Tom (2006), „The Social Model of Disability“, *The Disability Studies Reader*, ur. Lennard Davis, Routledge, New York, str. 197-204.
- Shildrick, Margrit (2002), *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*, Sage, London.
- Trojan, Ivan (2022), „*Ljudi od voska* Mate Matišića“, *Dani Hvarškoga kazališta*, knjiga 48, *Biografsko i autobiografsko u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 262-269.
- Vidali, Amy (2010), „Seeing What We Know: Disability and Theories of Metaphor“, *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*, g. 4, str. 33-54.
- Visković, Velimir (1996), „Izazovi pred mladom hrvatskom dramom“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 123-126.

Anđela Vidović

Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek¹

Ispovijesti nove generacije hrvatske drame

UDK 821.163.42-2.09

Confessions of a New Generation of Croatian Playwrights

Sažetak: U predgovoru antologije *Nova hrvatska drama* (2002.) Jasen Boko zaključuje da nas nakon devedesetih očekuje novo, ali možda ne i bitno drukčije vrijeme, pritom ni ne sluteći koliko će se dramsko pismo upravo s generacijom rođenom tih devedesetih iz temelja promijeniti. Pisac će na razmeđu generacija sve manje biti u nekadašnjoj poziciji promatrača, dok će sve više, dolaskom generacije obilježene širokopojasnim internetom, nastupati iz vlastite pozicije nerijetko preuzimajući status žrtve. Temeljna je ideja ovog rada preko suvremenih drama Dine Pešuta, Espija Tomičića, Luke Vlašića i krokija Ivana Penovića pokazati koja je promjena nastupila kad pisca zaogrnutu autobiografijom, identitetom i društvenim mrežama više ne zanima kolektivna trauma nego banalnost svijeta u kojoj je protagonist uglavnom „ja“.

Ključne riječi: suvremeno dramsko pismo; promjena paradigme; kolektivno/osobno

¹ Doktorandica.

Abstract: In the foreword to the anthology *New Croatian Drama* (2002), Jasen Boko concludes that after the 1990s, a new, but perhaps not significantly different time awaits us, unable to foresee how fundamentally the playwriting is about to change with the generation of playwrights born in the 1990s. The playwright situated in-between two generations will less and less be in the earlier position of an observer, and increasingly, with the arrival of the generation marked by the broadband internet, act from personal position, often even assuming the status of a victim. The idea behind this paper is to demonstrate, on the example of contemporary Croatian playwriting (Dino Pešut, Espi Tomičić, Luka Vlašić and the sketches of Ivan Penović), a change that occurs when the writer, shrouded in autobiography, identity and social networks, is no longer interested in collective traumas, but in the banality of the world in which the protagonist is mostly “I”.

Keywords: contemporary playwriting; paradigm shift; collective/personal

► Stefan Zweig započinje proslav vlastite autobiografije *Jučerašnji svijet* sljedećim riječima: „Nikada vlastitoj osobi nisam pridavao toliku vrijednost da bi me ponukalo drugima pripovijedati povijest svojeg života.“ (S. Zweig, 1999: 7) Govoreći više o vremenu u kojem je živio nego o sebi, svjestan lažne sigurnosti na kojoj počiva svijet i krhkosti primirja te nespreman na promjene, nikad ne zlorabi poziciju koju mu je položaj književne senzacije dao – da bude promatrač. Devedesete su u hrvatskoj drami, barem sudeći prema antologiji Jasena Boke, *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, stvorile očekivanja da nas čeka nešto novo, ali ne i bitno drukčije vrijeme. No to novo nije se dogodilo unutar stvaranja dramskih pisaca kojima su upravo te devedesete formativne (primjerice prve tekstove kao studenti tad objavljuju Tomislav Zajec, Pavlica Bajsić, Tena Štivičić, Ivana Sajko i Mislav Brumec) nego u generaciji koja je na razmeđu svjetova – obilježena ratom jer je u njemu rođena, ali i širokopojasnim internetom, globalizacijom, rezidencijalnim programima usavršavanja, različitim projektima te trendovima koji će uvelike utjecati na njihovo pisanje i stalno od njih tražiti da budu dijelom vlastitih drama ili da s rezignacijom svjedoče o besciljnosti vlastite generacije.

Sukus promišljanja redatelja Paola Magellija, ali i svjesno okupljanje tada mladih i propulzivnih dramskih pisca u nagrađivani *Zagrebački pentagram*² (Zagrebačko kazalište mladih, 2009.) donijeli su na scenu pet kratkih rezova, odnosno četiri dramoleta i jedan monolog. Riječ je o čvrstim, pomalo mračnim glasovima Filipa Šovagovića, Igora Rajkija, Nine Mitrović, Damira Karakaša i Ivana Vidića. Bez obzira na tematsku raspršenost, heterogenost u pristupu te rješenjima, predstava se labavo bavila ratom i njegovim posljedicama groteskno naglašujući njegove ponore, a ipak ne odustajući od humora. Ako su devedesete u hrvatskom kazalištu u jednoj mjeri označavale zatvaranje stranim utjecajima, izostanak novina dok se grade nacionalni spomenici (J. Boko, 2002: 14),³ u

2 Matko Botić kritički se osvrće: „Pomalo pretenciozna ideja o sabiranju pet malih dramskih formi eminentnih hrvatskih dramatičara i pjesnika, od kojih je Paolo Magelli nakanio sastaviti homogen scenski kolaž sa zagrebačkom svakodnevicom kao niti vodiljom, tako se pred gledateljima oživotvorila kao jedan od najdojmljivijih komentara društvene zbilje zagrebačkih nultih viđenih na kazališnim daskama.“ (M. Botić, 2009) Desetak godina poslije pandemija tzv. pretencioznost dovodi na novu razinu okupljajući ovaj put devetnaest dramskih pisaca mlađe i mlađe srednje generacije u istom kazalištu – projekt Monovid-19 u režiji Anice Tomić te preradbi i dramaturgiji Jelene Kovačić.

3 U susjednoj Sloveniji analizom repertoara osamdesetih i devedesetih prošloga stoljeća (B. Sušec Michieli, 2009: 75) utvrđene su velike razlike u programskim strategijama. U godini proglašenja slovenske neovisnosti igrana je svega jedna drama s prostora bivše Jugoslavije. Odnosi kulture i nacionalizma bili su tabu temom. Otvorenost drugim kulturama, ne više slavenskim, označila je približavanje Europi, a to potvrđuju koprodukcije u drugoj polovici devedesetih, ali i redateljski zamašnjak Tomaža Pandura (B. Sušec Michieli, 2009: 76), čime je zapravo vidljiv raskorak u profiliranju repertoara hrvatskih i slovenskih kazališta tijekom devedesetih.

drugoj svoje opravdanje nalaze unutar turbulencija ratnih okolnosti. Vidljiv zakret u drugoj polovici, kad se mišljenja suprotstavljaju, traže nove koncepcije, više se pozornosti pridaje suvremenosti, naznačuje se poznati paradoks deka-de – između pokretanja i zamiranja⁴, suprotstavljanja i traženja (L. Ljubić, 2021: 277). Proširuje se repertoarni spektar, izmještaju se zadanosti prostora i izvedbe, šalju umjetničke i ideološke poruke, revitaliziraju dotad nepoznati gradski prostori (M. Petranović, 2021: 82), čime se donekle, uz djelovanje različitih studentskih frakcija i akcija, ublažava teza o prevladavajućoj kulturi koja je retrogradna, nazadna i isključiva⁵ (D. Vidović, 2010: 76).

Ako uzmemo u obzir prijepore, mrakove i traženje novih vrijednosti unutar tranzicije, onda je razdoblje dvijetisućitih ono koje naviješta otvaranje. Zašavši u urbanije teme, otkrivši prljavi jezik ulice, osjećajući raspad i krizu svega poznatog u tadašnjem društvu, svjedočeći promjenama, fragmentirajući strukturu – primjeri triler *Otac* Elvisa Bošnjaka (red. Nenni Delmestre, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, 2000.), kriške života u kojem se ljudi i njihove vrijednosti neprestano sunovraćuju u *Komšiluku naglavačke* Nine Mitrović (red. Saša Anočić), Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci, 2003.), kvartovska, muška *Žaba* Dubravka Mihanovića (red. Franka Perković, Teatar &TD, 2004.) – jasno ukazuju na žanrovsku raznolikost, ali i na cirkularni argument trenutačnog stanja postdramskih autorstava o klasicima koji „uzimaju“ prostor novome.⁶

Novi dramski glasovi ovdje suženi na pisce Dinu Pešuta, Espija Tomičića, Luku Vlašića i redatelja/dramaturga Ivana Penovića, za razliku od njihovih prethodnika, obraćaju se sve užem sloju našeg društva te nerijetko nastupaju iz isključivo vlastite pozicije.⁷ Ono što je nekad bila kolektivna trauma, poput

4 Pritom je zanimljivo zaviriti u repertoar, primjerice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, u kojem su se, unatoč pogođenom krovu zgrade, početkom devedesetih igrali Beckettovi *Koraci* (red. Sanja Ivić, 1992.), a nedugo poslije i Tucićev *Povratak* (red. Petar Šarčević), snažno lokalizirane teme od *Slavonske Judite* (red. Marin Carić, 1994.) do *Bećarca* Zlatka Boureka (red. Zlatko Bourek, 1998.), ali i novija hrvatska drama (primjerice Lada Kaštelan, Mate Matišić, Mislav Brumec).

5 Iako je slovenska kultura također u jeku neovisnosti bila pod dojmom obnova, za razliku od Poljske i Slovenije, kako zaključuje Barbara Sušec Michieli (B. Sušec Michieli, 2009: 77), ti procesi nisu bili presudni ni za njezin razvoj, a ni za njezinu budućnost.

6 Tako će redatelj i glumac Vanja Jovanović uoči premijere predstave *Čovjek jastuk* Martina McDonagha u Gradskome dramskom kazalištu Gavella ustvrditi: „Vjerujem da se radi o strahu. Stalna kazališna publika su srednjoškolci i umirovljenici i iz nekog meni teško dokućivog razloga, vlada predrasuda da njih ne zanima ništa osim lektirnih naslova i komedija. Istina je da je hrvatska publika skeptična prema djelima koja ne spadaju u kanonsku književnost, ali to je opet dijelom naša krivica, ljudi iz svih hrvatskih kazališta, jer nemamo hrabrosti plasirati i hrvatske i strane suvremene autore.“ (V. Jovanović, 2021)

7 Pionir novog novinarstva Tom Wolfe u čuvenom članku „The Me Decade and the Third Great Awakening“ kroz ironiziranje, opsesiju Bergmanom i općenito sociološko-antropološko

primjerice rata u prethodnih generacija, danas je osobna - bilo zaogrnutu u problem identiteta (*queer* perspektiva Dine Pešuta i Espija Tomičića), opterećena doskočicama u rušenju tzv. konvencija građanske drame (Luka Vlašić) ili u pokušaju apsolutne negacije svega u kojoj bijeg zamjenjuje nepoznavanje boljeg rješenja (Ivan Penović). Jezik drame sve više nalikuje jeziku reklame, What's Appu, banalnoj svakodnevici, monologu zaogrnutom u dijalošku formu bez istinske zainteresiranosti za probleme izvan vlastita kruga (ne)moći. Na trenutke je rafalan, na trenutke prazan. Možda se može iznevjeriti dramsku gradnju, ali ne i vlastiti diskurs (M. Botić, 2021: 465).

„Ja sam shvatio. Ja sam privilegiran. Moj stari je bogat i liberalan. Meni ništa nije falilo. Nitko me nije zajebavao. Ja nisam odrastao uvjeren da mi svijet nešto duguje. Zato nisam frustriran i zato se nikad nisam morao ići tražiti. Jer mi je bilo predobro da bih se izgubio.“

H. E. J. T. E. R. I.

Najpropulzivniji u spomenutome spisateljskom četverolistu, barem na kvantitativnoj vagi uspješnosti i brojem osvojenih Nagrada Marin Držić,⁸ ali i praižvedenih drama, svakako je Dino Pešut (Sisak, 1990.). Njegovo dramsko pismo našlo se u procijepu generacija, onih koje su poznavale život bez interneta i onih kojima je granica privatnosti s tim istim internetom zamućena. Našlo se i u procijepu generacija pisaca koji su nekoć redovito zadržavali odmak, a danas su toliko druželjubivi i prisutni da se pitamo je li ta njihova prividna razbarušenost samo još jedno poigravanje pozicijom žrtve u svojoj (auto)biografiji ili je pak riječ o nekim novim, ambicioznim generacijama koje izvrću davno postavljena pitanja te sebe stavljaju u središte fluidne (auto)fikcije. U eseju „Kritika, kad je osobno: auto-refleksije, emocionalne ucjene i književni snuff“ iz 2021.

promatranje američkog društva nakon rađanja marketinških agencija, ali i posljedično, zbog sve boljeg životnog standarda, do te razine banalizira velika buđenja, osvještavanja pojedinaca izrugujući se gotovo svim društvenim skupinama kad zaključuje: „Nijedan argument, nijedna politika, nijedan čin, nijedna mjera iz prošlosti njima ne odgovara. Samo najmoćniji ritam od svijeta koji ide... ja... ja... ja... ja...“ (T. Wolfe, 1976)

8 Kronološkim redosljedom nagrađen je za drame *L. U. Z. E. R. I.* (2012.), (*Pret*)*posljednja panda ili statika* (2013.), *Veliki hotel Bezdán* (2015.), *Stela, poplava* (2016.), trilogiju *Olympia stadion* (2017.) i *Granatiranje* (2019.). Izvedene su gotovo sve: (*Pret*)*posljednja panda ili statika* (red. Saša Božić, Zagrebačko kazalište mladih 2015.), *Veliki hotel Bezdán: Pupoljak* (red. Dino Pešut, Kazališna grupa de facto, 2018.), *Stela, poplava* (red. Selma Spahić, GDK Gavella, 2019.) i *Granatiranje* (red. Judita Gamulin, KunstTeatar, 2021.). *Olympia stadion* bila je dijelom studentskoga programa mariborskoga festivala Borštnikova srećanja 2019. godine, a u režiji Maše Pelko izveli su je studenti ljubljanske Akademije za kazalište, radio, film i televiziju.

Ana Fazekas razmatra distancu, potrebnu za refleksiju umjetničkog djela i njezinu krhkost kad upravo samo djelo tu istu distancu de(kon)struira. Možemo li uopće kritički pristupiti djelima u kojima autori izlažu svoju privatnost do i preko rubova nelagode? - nastavlja Fazekas (usp. A. Fazekas, 2021).

Pešut kao pisac želi biti dijelom vlastite drame, razbija „apsolutnost i monopol onoga koji neprekidno vreba iza ramena vlastitih likova“ (M. Botić, 2021: 465) pišući jezikom nezainteresiranim za jednoobraznost, ne pazeći na „kulerski odmak“ (M. Botić, 2021: 463) jer dijaloška forma tu je tek paravan za izmjenu generacijskih i osobnih iskustava. Od samih početaka, dakle u dramama *Pritisci moje generacije* (objavljene u časopisu *Kazalište* te iste 2013. postavljene u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu u režiji Same M. Streleca) i *Posljednja panda ili statika* (objavljena 2013. u zborniku *Nagrada Marin Držić*, premijerno izvedena dvije godine poslije u Zagrebačkom kazalištu mladih u režiji Saše Božića), piše iz osobne vizure, o sebi, poznatima i sličnima u zajedničkoj kupki konteksta, pa su njegovi protagonisti, generacija rođena u ratu ili oko njega danas već prešli stepenice ulaska u profesionalni život i mogu se s nešto gnjeva, a još više tuge, početi i osvrutati (I. Ružić, 2015). Gnjev, osobni striptiz te trauma obilježja su i njegovih kasnijih drama poput *Stele, poplave* (objavljena 2017., izvedena 2019.) i *Granatiranje* (objavljena 2020., izvedena 2021.), ali i proze poput *Poderanih koljena* (2018.) i *Tatinog sina* (2020.). Suvereno balansiranje između dramskog trećeg lica množine i ogoljelog, intimnog prvog lica jednine (M. Botić, 2021: 465) tematski, ali i u smislu forme bez nekih značajnih pomaka i hrabrih iskoraka izvan uobičajenih autobiografskih ficlek, univerzalnost traži u uskom sloju privilegiranih milenijalaca.

Lica su uglavnom mlade osobe, piščevih godina, obrazovani, inteligentni, oni koju su proputovali svijet, uživali u restoranima, imaju problema s emotivnim vezama, komunikacijom, ali zato pristalo evociraju šaroliku glazbenu i intelektualnu kulisu - Lanu del Rey, Davida Bowieja, Adele, ali i Dubravku Ugrešić, Stefana Zweiga, Susan Sontag, Oscara Wildea, Slavoj Žižeka i dr. Već u *Pritiscima moje generacije* Ona je svakodnevna Svatkovička, suputnica na koju je lako prebaciti svoje probleme i dvojbe, kao da ih sama nema dovoljno, ali ima i snage podnijeti vlastitu odluku kad, unatoč svemu, u velikom finalu izabere slobodu (I. Ružić, 2013). U *Pandi ili (pret)posljednoj statici* odrastanje u ratnom i predratnom Sisku uporno zaziva budućnost te umjesto studije, prema Igoru Ružiću, nudi dijagnozu (I. Ružić, 2015). Postavlja granice između ispravnog i onog drugog ujedno se poigravajući stereotipima na način koji jedino i može - provokativno.

Stela, poplava u četiri pokušaja ljubavnih odnosa i jednom pokušaju samoubojstva opterećena diverzijama i unutarkazališnim svijetom načinje sukob sredovječnih i mlađahnih generacija, koji će u *H. E. J. T. E. R. I. M. A.* doživjeti svoj vrhunac. Pisana eksperimentalnije (N. Govedić, 2019), zrelije (M.

Muhoberac, 2019), zamjerajući mu standardne bjegove, pretencioznu namjeru prikazivanja obiteljskog života kao pakla međuljudskih odnosa, u kojima su, po definiciji, svi nesretni i trebaju pobjeći glavom bez obzira iz tog nezdravog i neprirodnog kalupa zvanog obitelj (B. Munjin, 2019), ponovno u središte izvan sve površnijih međuljudskih odnosa stavlja sebe kad u didaskalijama ostavlja digresiju: „I ako je Čehov imao tihe anđele, ovaj autor ima anđele nelagode koji iza sebe ostavljaju provalije.“ (D. Pešut, 2021: 333) U *H. E. J. T. E. R. I. M. A.* su još i prisnije: „Sigurno i ti imaš jednog takvog prijatelja koji je uvijek jedan korak ispred tebe. (...) I sada je Roza sama. Kao i ja. Sada ima svoj stan, zgodnu malu garsonijeru koja izlazi na vrt. Mjesecima nisam imao stan, ni krevet. U Berlinu, stan je bio zmazan.“ (D. Pešut, 2021: 364, 386), da bi se u *Granatiranju* stopile u ispovjednom evociranju susreta ljubavnika i suzvučju njihova poetiziranog monologa: „Zvuk zapisa vremena. Zvuk jedne moguće ljubavi. Zvuk jutra, sutra. I zvuk kraja ove drame.“ (D. Pešut, 2021: 461) S koliko se humora, cinizma, polemike i ponavljanja Thomas Bernhard u *Sječi šume* osvrće na vlastitu, umjetnički zatvorenu sredinu, toliko se Pešut u dramama ne odmiče od stola ni večere s prijateljima promatrajući ih toliko prisno, njih svega nekoliko, bez želje za iskušavanjem nekih drugih leća ili rizika, ali i ambicije da se ispiše tek nešto više od poziva na druženje, dimne zavjese još jednog prividnog zajedništva.

„mama
htio sam da me pozoveš u sobu i daš mi nešto
narukvicu
salvetu
papirić s tvojim rukopisom
privjesak
bilo što što ću čuvati do kraja života“
Your Love Is King

Pisanje iz osobne vizure njeguje i Espi Tomičić (Zagreb, 1995.), u čijem se dramskom djelu *Your Love is King* objavljenom 2020. i koncertno izvedenom iste godine u Zagrebačkom kazalištu mladih u režiji Hrvoja Korbara miješaju poetska drama i autobiografija (N. Govedić, 2020). U jednoj od možda unisono najhvaljenijih dramskih poema,⁹ koja nije dočekala zapravo ni praizvedbu, dramski se pisac obračunava s formativnim i traumatičnim događajima unutar obitelji

9 Iako će Fazekas zabilježiti kako je naličje neposrednosti Tomičićeva pisma često dojam zadržavanja na površini, nedomišljenosti i zbrzanosti (A. Fazekas, 2021), riječ je o djelu autora u razvoju. S druge strane valja se zapitati kako je moguće unutar kazališno-književne zajednice stvarati očekivanja nakon ranih radova i bez, u tadašnjoj vremenskoj optici, praizvedbe. Koncertna čitanja i radiodrame teško možemo izjednačiti s prvom scenskom izvedbom.

- koristeći psovke i jezik ulice, oblažući ranjivosti porukama i tišinama s mobitelima, držeći nas toliko unutra, gdje bol odjekuje u pucnjevima, a svaki je „pubertet jedna smrt“ (E. Tomičić, 2020: 52) bilo na ulici bilo u bolnici. Drama, prema N. Govedić, postavlja iznimno relevantno etičko i političko pitanje: možemo li stvoriti novu matricu svojeg fizičkog i socijalnog tijela ako matrica s kojom smo došli na svijet na nas djeluje destruktivno, ako nas godinama gura u ovisnost, depresiju, anksioznost i samomržnju (N. Govedić, 2020).

To zadržavanje dramskog pisma čvrsto unutra ostaje i kad Tomičić tematski prelazi u kazališne zidove i kvart s *Ti si prvi hrabar* (red. Ivan Penović, KunstTeatar, 2021.), a vrti se uglavnom oko kodeksa ulice i predvidljive delinkvencije unutar navijačke skupine. Kodeks ekipe određen je nasiljem, siromaštvom i homofobijom, odanost je tu iznad pojedinca, tzv. „dobri dečki“ puše, pa kasnije dilaju travu, obijaju kioske ili krađu. U sustavu takvih vrijednosti nema istinskih prekršaja ni zločina, a uloge se s odrastanjem mijenjaju. Pisac je tu dio cjeline i stalno prisutan, nespreman za rizik i izlazak iz zone komfora. Ne želi biti, kako će sam reći, ni superioran ni didaktičan (E. Tomičić, 2022). Tu je da nam približi opori, teški, sirovi svijet u kojem je on bio ili ujedno jest i protagonist i žrtva, ali i onaj koji prolazi transformacije obilježene vlastitim preživljavanjem.

Nedostatak kritičke refleksije unutar dramskog pisma Espija Tomičića, kako će domjetnuti Ana Fazekas (A. Fazekas, 2021), ne zbraja se nužno u prisutnim (auto)biografijama mladog umjetnika ni u njegovim studentskim akcijama, aktivizmu i nagradama. Ono što tu nedostaje za suvisliji kritički odmak jest sustavnije praćenje razvoja dramskog pisma koje je moguće samo u okviru institucionalne ili izvaninstitucionalne scene, konkretnog života riječi na pozornici, a ne unutar književnih tribina ili dosad jedne ukoričene drame. Dotad Tomičićevo intimno višeglasje ostaje u rangu potencijala s ograničenom recepcijom, znatizeljnom budućeg smjera, ali i snažnog, baš poput prethodnika, zatvorenog svijeta u sebi i okolini koju najbolje poznaje.

„A ekseri tri točkice
A bože moj
Šta drugo da radim u ovoj situaciji nego da se droblim
Ta neću valjda čitat knjigu
A i bitno je pokrenut biznis u ovo
Nepredvidivo doba“
Monolog o koroni dakle

Luka Vlašić (Zagreb, 1990.) pak nema ambicije ulaženja u intimne crne kutije i kudikamo je drukčiji glas od prethodnika. U dramu napisanoj tijekom studiranja, koja je ujedno i njegova prva praizvedena drama, *Ništa novo* (red. Hrvoja

Korbar, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2020.) duhovito i učinkovito parodira Krležin dramski stil, umotan u Čehovljev „psihologiju“, zaključuje Tomislav Čadež (T. Čadež, 2016). Ismijava pretencioznost i preosjetljivost današnje mladeži, ali ne docira. Obrće i ironizira građansku dramu u njezinu hramu, primjerice kad glumica Ljiljana Bogojević na samom početku, pod reflektorom i na kičasto-baršunastoj sceni, inscenirajući obljetnički karakter forsiranjem pljeska, izgovara riječi: „Svi ti divni dramski tekstovi koje sam krvavo morala učiti napamet, zahvaljujući tome svi oni dandanas žive negdje duboko ovdje u meni. I ono što najviše znači ste vi. Stoga ovu obljetnicu večeras posvećujem vama.“

No izvan te citatne polemike, redanja monoloških najavnica, ništa se bitno ne događa ni razvija osim apsurdna igranja i apsurdna bivanja. Kako će naglasiti Leon Žganec Brajša (L. Žganec Brajša, 2020), autor se poigrava nasljeđem, prvenstveno dramskom literaturom, postavljajući je u situacije uvrnutih nastavaka, dvostrukih završetaka, mogućih razrješenja, ali i koristeći je tek kao citate. Likovi su paralelizmi kanona, a varijacije postdramske intertekstualnosti mnogobrojne su. Kad se pak bavi suvremenijim leksikom „ekipe“, kao što je slučaj u zajedničkim projektima *Dobar, loš, zao* (red. Ivan Planinić, KunstTeatar i KUFER, 2018.), nastalom na temelju glumačkih improvizacija u suradnji s redateljem predstave, glumcem Pavlom Vrkljanom te mladim dramskim piscima Nikolinom Bogdanović, Ivanom Penovićem i Ivanom Vuković, ili *Monologu o koroni dakle* (izvedenom u sklopu projekta *Monovid-19* u režiji Anice Tomić u Zagrebačkom kazalištu mladih 2020.), onda je to suženo i homogeno, zaogrnuto humorom i skečevima bez dubljeg istraživanja odnosa, teksta i podteksta. Usmjeren na zajedničke procese stvaranja i na komične dosjetke te inzistirajući na intertekstualnosti, Vlašić pripada struji koja se s jedne strane odmiče od dijaloga vjerujući u referencijalnu tekstualnu gibljivost, a s druge želi pripadati alternativnoj sceni komentatorskog, zafrkantskog podteksta, koju će unutar izvaninstitucionalne scene ponajviše obilježiti Ivan Penović.

„Ništa nije gotovo, dajte se saberite!“

Katalonac

Dinamiku „ekipe“ i besciljne razmaženosti generacije na koju su utjecali mediji (od televizije preko videoigara do interneta) do ekstrema dovodi Ivan Penović (Split, 1992.). Vječni *after party* - opijanje, nogomet i turizam u *Kataloncu* (red. Ivan Penović, Teatar &TD, 2018.) ili ismijavanje pozicija u *Prijeđanju vublike 148* (red. Ivan Penović, Ganz novi festival i Teatar &TD, 2017.) dio su svjesnog autorstva,¹⁰

¹⁰ Penović će metodu opisati sljedećim riječima: „Rad na našim predstavama nazvao bih korespondencijom različitih autorstava: mene kao redatelja i tekstopisca i glumaca kao izvodača.“ (I. Penović, 2021)

poetike utemeljene na krokiju koji će uglavnom uvijek igrati i nadopisivati ista provjerena glumačka postava - Domagoj Janković, Karlo Mrkša, Bernard Tomić, Pavle Vrkljan i Matija Čigired. Improvizacije će stalno oblagati novim forama, ironijom i cinizmom. Uvijek na rubu da se svide, ali i ne svide, od gledatelja traže posebnu vrstu gorljivog pristajanja i izdržljivosti ili pak tvrdoglavog odbijanja u sudjelovanju. Slično kao i Luka Vlašić, a opet na različitim registrima, za Penovića je sve već odigrano, sve je već napisano, sve je premreženo, no on ipak donekle u tom ruletu sistema želi biti unutra - na festivalima poput Dubrovačkih ljetnih igra ili režirajući u nacionalnim kućama u Zagrebu (*Znaš li tko sam ja*, 2020.) ili u Rijeci (*Fahrenheit 451*, 2021.).

Nezainteresiran općenito za suštinu i promišljanje (A. Fazekas, 2020) u *Procesu Kafka* (Teatar &TD, 2020.), prokazujući nemilosrdnost postojanja, koja se svodi na apsurd i apatiju, ali i namjerni (anti)intelektualizam prijemčiv generaciji odrasloj na pop-kulturi, osuđenoj na medijalizaciju, tek u predstavi *Flex* (KunsTeatar, 2019.) koherentnije, ali i dalje mladenački zaigrano, na rubu apsurdna, progovara o sveopćoj fluidnosti, odnosno prilagodljivosti i uniformnosti identiteta, koja novim generacijama stvara osjećaj tjeskobe i nesigurnosti (usp. Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost*, ali i aluzije na teoriju o besmislenim poslovima Davida Graebera) jer je baš svatko zamjenjiv. Ne opterećuje se rješenjima jer izražajnost traži u besmislu, izvrtanju svega ruglu, ali i stalnoj potrazi za zajedničkim jezikom predstave, koja je ujedno glas o vremenu u kojem živimo - obilježenom supermarketima i ekranima u kojem jedino ritam sulude videoigre, *scrollanja* i prezasićenosti postaje pulsom svakodnevice. Apolitičnost koju mu zamjeraju nije ništa više nego simptom generacije rođene u ratnim devedesetima i posljedično osuđene na eskapizam i generiranje memova u kojoj se svaka iduća dosjetka iscrpljuje još jednim umornim hihotom.

„Pisanje pobjeđuje razmišljanje.“

David Mamet

Četiri dramska pisca i, u ovom slučaju, dvije perspektive - jedna koja u ispo- vjednim monolozima propituje *queer*¹¹ identitet (Dino Pešut, Espi Tomičić), druga koja na krokijima, skečevima i intertekstualnosti izgrađuje poetiku muške klape (Luka Vlašić, Ivan Penović), identiteta koji je vidljiv, posebno u Penoviću slučaju, samo kad su zajedno. Obje su perspektive naoko sužene te nam otvaraju prostor ne samo da se u duhu „ja-povijesti“ ili Wolfove „me... me... me... me...“ deklamacije zapitamo, kao što je to uostalom učinila Ivana Slunjski

¹¹ Botić će naglasiti da je Pešut zbog brojnih homoseksualnih protagonista nerijetko tako etiketiran (M. Botić, 2021: 469), iako je njegov dominantni stav da nema nikakve začudnosti u istospolnoj ljubavi, a ni odnosima. Ljubav je za njega ljubav.

u kritici Handkeova *Kaspara* izvedenog u Teatru &TD 2022. godine (I. Slunjski, 2022), kakvu budućnost nakon postdramskoga kazališta ima dramski tekst, definiran prije doticaja sa scenom pa potom iz lika prenesen u dramsku osobu, i kako bi se ta tekstna vrsta trebala mijenjati da adekvatno odgovori sadašnjem trenutku izvedbenih umjetnosti. Inzistirajući na dokidanju granica i bespoštedno vjerujući u tekstualnu potentnost inovacija, gubi li pisanje za scenu iz vida nerijetko mistificiranog, mutnog, ali ipak prisutnog recipijenta?

Valja li iznova prizvati pitanja o naravi pisanja koja je 1998. načeo David Mamet u *Three Uses of Knife*, a u svojem se priručniku *Pravila igre od prve ideje do prvog dramskog teksta* labavo na njih oslanja i Tomislav Zajec? Važnost zanatskoga tkanja, ali i neumoljive namjere protagonista koje nas tjeraju iz dijaloga u dijalog, iz stranice u stranicu, do idućeg čina, s jasnom sviješću o svrsi pisanja za scenu i potencijalnu publiku, i dalje su prisutne, iako je lepeza autorskih i tekstualnih mogućnosti sve šira, a granice nejasne. Ili, čehovljevske rečeno, posvemašnja subjektivnost može biti gadna navada. Stalno traženje izvanjske potvrde, legitimno potencijalno izvrtanje, lažiranje i dekonstruiranje vlastite (auto)biografije unutar dramskog pisma svjedoči o tektonskim promjenama koje su se dogodile smjenom generacija – između onih kojima su devedesete bile formativne i onih koji su u tim devedesetima rođeni. Pisac više nužno ne fingira, ne skriva sebe u disperziranom, nejasnim, mutnim licima. On je jasan odraz u ogledalu. Zweigov proslav s početka tako biva drugo naličje novčića, a dramski pisac novog milenija subjekt i objekt vlastitih drama. ●

LITERATURA

Boko, Jasen (2002), *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb.

Botič, Matko (2009), „Kad vukovi progovore“, *kazaliste.hr*, <http://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=706> (6. rujna 2022.).

Botič, Matko (2021), „Večer kod Dine i njegovih prijatelja“, u: Dino Pešut, *Drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 463-471.

Čadež, Tomislav (2016), „Da je Luka kojim slučajem Katalonac ili Englez, stajalo bi iza njega više premijera, deseci kritika...“, *Jutarnji list*, <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/pise-lako-i-hrabro-a-tek-mu-je-26-godina-da-je-luka-kojim-kojim-slučajem-katalonac-ili-englez-stajalo-bi-iza-njega-vise-premijera-deseci-kritika...-5364027> (6. rujna 2022.).

Fazekas, Ana (2021), „Kritika, kad je osobno: auto-refleksije, emocionalne ucjene i književni snuff“, *booksa.hr*, <https://booksa.hr/u-fokusu/kritika-kad-je-osobno-auto-refleksije-emocionalne-ucjene-i-knjizevni-snuff> (6. rujna 2022.).

Fazekas, Ana (2020), „Enfants terribles i afirmacija besmisla“, *kulturpunkt.hr*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/enfants-terribles-i-afirmacija-besmisla> (6. rujna 2022.).

Govedić, Nataša (2020), „Your Love Is King Espija Tomičića: Jezik otvaranja crne kutije“, *Novi list*, <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/your-love-is-king-espija-tomicica-jezik-otvaranja-crne-kutije/> (6. rujna 2022.).

Govedić, Nataša (2019), „Tekuća stanja domaće depresije: Uz premijeru predstave *Stela, poplava Dine Pešuta*“, *Novi list*, <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/tekuca-stanja-domaće-depresije-uz-premijeru-predstave-stela-poplava-dine-pešuta/> (6. rujna 2022.).

novolist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/tekuca-stanja-domaće-depresije-uz-premijeru-predstave-stela-poplava-dine-pesuta/ (6. rujna 2022.).

Jovanović, Vanja (2021), „Hrvatska kazališta nemaju hrabrosti za moderne autore, publici trebaju i krimiči“ (razgovarala Bojana Radović), *Večernji list*, <https://www.vecernji.hr/kultura/hrvatska-kazalista-nemaju-hrabrosti-plasirati-suvremene-autore-publici-treba-ponuditi-vise-1523715> (6. rujna 2022.).

Ljubić, Lucija (2021), „Suvremena hrvatska drama i kazalište u časopisnoj periodici devedesetih“, *Krležini dani u Osijeku 2020. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*, pr. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek, Zagreb, str. 267-275.

Muhoberac, Mira (2019), „Zrela drama mladog Pešuta“, *Vijenac*, Zagreb, g. 27, br. 654, 28. ožujka, str. 19.

Munjin, Bojan (2019), „Pakao, to je obitelj“, *Portal Novosti*, 12. travnja (11. studenoga 2022.).

Penović, Ivan (2021), „Osjećamo nemoć da se odupremo“ (razgovarao Bojan Munjin), *Novosti*, <https://www.portalnovosti.com/ivan-penovic-osjecamo-nemoc-da-se-odupremo> (6. rujna 2022.).

Pešut, Dino (2021), *Drame*, ured. Željka Turčinović, Hrvatski centar ITI, Biblioteka Mansioni, Zagreb.

Petranović, Martina (2021), „Izvedbeni prostori i hrvatsko kazalište u devedesetima“, *Krležini dani u Osijeku 2020. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*, pr. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek, Zagreb, str. 64-84.

Ružić, Igor (2015), „Odrastanje, odustajanje, odumiranje“, *kulturpunkt.hr*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/odrastanje-odustajanje-odumiranje> (6. rujna 2022.).

Ružić, Igor (2013), „Pritisci moje generacije kao život izvan kutije“, *tportal.hr*, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/pritisci-moje-generacije-kao-zivot-izvan-kutije-20130525> (6. rujna 2022.).

Slunjski, Ivana (2022), „Premalo aktualnih dopisivanja“, *Vijenac*, Zagreb, g. 30, br. 733, 7. travnja, str. 20.

Sušec Michieli, Barbara (2009), „Between Inertia and Cultural Terrorism: Slovenian Theatre in Times of Crisis and Change“, *Global Changes – Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*, ured. Hans van Maanen, Andreas Kotte i Anneli Saro, Rodopi, Amsterdam, New York, str. 63-90.

Tomičić, Espi (2022), „It’s no longer shameful to talk about your background if you have grown up poor“ (razgovarala Ana Fazekas), *seestage.org*, <https://seestage.org/interview/espi-tomicic-no-longer-shameful-to-talk-about-your-background-if-you-have-grown-up-poor/> (6. rujna 2022.).

Tomičić, Espi (2020), *Your Love Is King*, Multimedijalni institut, Zagreb.

Vidović, Dea (2010), „Kulturne politike devedesetih u Hrvatskoj“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 72-77.

Wolfe, Tom (1976), „The Me Decade and the Third Great Awakening“, *New York Magazine*, <https://nymag.com/news/features/45938/#comments> (6. rujna 2022.).

Zweig, Stefan (1999), *Jučerašnji svijet*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.

Žganec Brajša, Leon (2020), „Nepotpuno realizirano apsurdističko poigravanje kanonskim autorima“, *kazaliste.hr*, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2855> (6. rujna 2022.).

Martina Petranović

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Praizvedi ili... od suvremenoga hrvatskog dramskog teksta do kazališne izvedbe

UDK 821.163.42-2.09:792.09

Sažetak: Imajući na umu važnost praizvedbe domaćega dramskog teksta i za dramškoga pisca ponaosob i za nacionalno kazalište u cjelini, rad na nekoliko primjera nastoji propitati na koji se način devedesete godine prošloga stoljeća mogu sagledati i iz perspektive praizvedbe suvremenoga hrvatskog dramskog teksta, odnosno što nam praizvedbe suvremenih hrvatskih pisaca mogu reći ili otkriti o devedesetima u dramskoj književnosti i kazalištu te može li se kroz ideju praizvedbe suvremenoga hrvatskog dramskog teksta govoriti o promjenama ili pomacima koje su devedesete unijele u hrvatski kazališni život.

Ključne riječi: praizvedba; suvremeni hrvatski dramski tekst; hrvatsko kazalište

Opening Night or... From Contemporary Croatian Play to Theater Production

Abstract: Bearing in mind the importance of the first production of a contemporary national play both for the individual playwright and for the national theatre, the paper uses several examples to examine the 1990s from the perspective of the first productions of contemporary Croatian plays, i.e., the paper tries to determine what can the first productions of contemporary Croatian plays say or reveal about the nineties in national dramatic literature and theatre, and whether it is possible to talk about the changes or shifts that the nineties brought to Croatian theatre life in light of the first productions of contemporary Croatian plays.

Keywords: opening night; contemporary Croatian play; Croatian theatre

Praizvedi ili...

„Kad pišem dramu moj je interes uvijek okrenut predstavi koja će nastati prema tom tekstu, ja je zamišljam, čujem, vidim, na određen je način ‘skidam’... Dramski tekst me zanima kao moj udio u toj čudesnoj igri koja se zove kazalište. Kad se moje drame ne bi izvodile, prestala bih ih pisati...“, izjavila je sredinom devedesetih godina Lada Kaštelan u razgovoru vođenom nakon što joj je za dramu *Giga i njezini* dodijeljena prva Nagrada Marin Držić za najbolji suvremeni hrvatski dramski tekst (L. Kaštelan u: Ž. Ciglar, 1996: 18). U navedenoj izjavi autorice čija su djela i njihove (pra)izvedbe umnogome obilježile devedesete – stoga ni njezine riječi nisu posve nasumičan odabir za uvod u temu – jezgrovito je sadržana i specifična pozicija dramskoga pisca kao umjetnika, odnosno dramskoga teksta kao književnoga djela u odnosu na prozu ili poeziju. Dramski se tekst, uz malobrojne iznimke, gotovo redom ispisuje s predumišljajem za njegovo scensko izvođenje, bez obzira na to hoće li dramski tekst biti objavljen u časopisu, u knjizi ili na mrežnoj stranici ili neće. U tom se smislu scensko uprizorenje dramskoga teksta, a osobito čin njegove prve scenske izvedbe, može smatrati činom od prvorazrednoga značenja i za afirmaciju i daljnji razvoj dramskoga autora i za afirmaciju i daljnji život dramskoga teksta. Imajući u vidu autoreferencijalne izjave dramskih pisaca, zacijelo bi se moglo tvrditi da određeni, ako ne i oveći broj dramskih autora, uz časne iznimke, praizvedbu svoga dramskog teksta ujedno doživljava i kao trenutak ili svojevrsni oblik dovršenja dramskoga teksta kao umjetničkoga djela,¹ a svakako kao priliku da dramski pisac u neposrednoj kazališnoj praksi provjeri ili stekne uvid u to kako njegovo djelo egzistira i djeluje u scenskome prostoru, kako se dramska radnja razvija, ideje oblikuju, likovi otjelovljuju i replike zvuče u interpretaciji redatelja i izvedbi glumaca te kako dramsko djelo komunicira s autorskim timom predstave, s izvođačima na sceni i s publikom u gledalištu, a naposljetku i kako rezonira u okvirima aktualnoga društveno-povijesnog trenutka i piščeve neposredne okoline i šire kulturne sredine.

Nadalje, brojna povijesna razdoblja koliko nacionalne toliko i nadnacionalne glumišne povijesti više su puta ovjerila premisu da bez nacionalnoga (domaćeg) dramskog teksta nema ni nacionalnoga (domaćeg) teatra te da je praizvedba suvremenoga dramskog teksta izraslog iz specifičnosti jezika, mentaliteta, okoline, kulturoloških obilježja i društveno-povijesnih okolnosti pojedine zajednice, osim za dramskoga pisca, podjednako važna i za uspostavu i razvitak specifičnoga nacionalnog kazališnog izričaja, nerijetko pritom stojeći i u čvrstoj sprezi s izgradnjom, homogenizacijom, promicanjem i/ili očuvanjem, kolektivnoga, napose nacionalnoga, identiteta (N. Batušić, 1978; N. Batušić, 1991; I. Mrduljaš, 2000).

1 Jedan od pisaca koji je na taj način doživljavao odnos dramskoga pisma i scenske izvedbe bio je primjerice Ivo Brešan. Usp. G. Cvitan, 2022.

Imajući dakle na umu važnost praizvedbe domaćega dramskog teksta i za dramskoga pisca ponaosob i za nacionalno kazalište u cjelini, učinilo mi se zanimljivim na nekoliko odabranih i karakterističnih primjera pokušati istražiti na koji se način devedesete godine prošloga stoljeća mogu konceptualno sagledati iz perspektive praizvedbe suvremenoga hrvatskog dramskog teksta, proučiti što nam praizvedbe suvremenih hrvatskih pisaca mogu reći ili otkriti o devedesetima u dramskoj književnosti i kazalištu te propitati može li se kroz ideju praizvedbe suvremenoga hrvatskog dramskog teksta govoriti o promjenama ili pomacima koje su devedesete unijele u hrvatski kazališni život. Pritom se neću toliko zadržavati na analizama kazališnih repertoara u devedesetima iz perspektive kvantitativne i kvalitativne zastupljenosti praizvedbi suvremenoga hrvatskog dramskog teksta u kazalištu, jer su se tom tematikom temeljitije i iscrpnije te s različitim, a katkada i oprečnim zaključcima već bavili drugi istraživači (usp. A. Lederer, 2004; S. Nikčević, 2003; S. Nikčević, 2004, itd.), koliko ću se nastojati usredotočiti na nekoliko problemskih mjesta o kojima je dosad bilo nešto manje govora.

Repertoarna i institucionalna žarišta

S obzirom na procese državnoga osamostaljenja Hrvatske u devedesetima i usporedno traganje društva, a unutar njega i književnosti i kazališta, za (re)definiranjem vlastitoga nacionalnog (i) kulturnog identiteta, ne iznenađuje što već i letimičan pogled na hrvatske kazališne repertoare i analize repertoarnih kretanja ukazuje na znatno povećan broj hrvatskih naslova u devedesetima u odnosu na dekadu koja im je prethodila.² Pritom je lako uočiti da tek dio njih čine praizvedbe suvremenih hrvatskih komada podvedivih pod vrlo različite autorske poetike i estetska opredjeljenja i nastalih iz pera više naraštaja hrvatskih pisaca, ali da zamjetan dio naslova odlazi i na izvedbe djela iz nacionalne baštine, dramske klasike ili dotad zanemarivane komade i/ili pisce nerijetko realizirane u maniri kazališnoga spektakla (od primjerice Kulundžićeva *Škorpion* do Gundulićeve *Dubravke*), a potom i na markantna uprizorenja dramatičacija i adaptacija hrvatskih prozinskih naslova, što (modernih) klasika kao što je Miroslav Krleža, što suvremenika kao što su Ranko Marinković, Nedjeljko Fabrio, Stjepan Tomaš i Ivan Aralica. Nadalje, zamjetan dio repertoara u devedesetima počinju zauzimati i inovativni projekti proizišli iz procesa skupnoga osmišljanja, pri čemu su najkarakterističniji primjer varaždinska *Promatranja* (Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu) i zagrebačka *Usporavanja* i *Nesigurna priča* (Teatar &TD) Bobe Jelčića i Nataše Rajković, a potom i raznovrsni tekstualno orijentirani autorski radovi od kojih se neki nikada nisu ovjerili u vidu napisanoga dramskog djela, a neki su se, ponikavši iz redateljskih istraživanja i

2 Usp. *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3*, 2002., i *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 4* (rukopis).

glumačkih improvizacija, naknadno oblikovali kao drame ispisane poslije praižvedbe, kao što to vrijedi za *Noćni let* i *Price II* Lukasa Nole u Teatru &TD, odnosno *Medeju 1995* Lea Katunarića (pod pseudonimom Josipa Vele) u Zagrebačkom kazalištu mladih. Naposljetku, nezanemariv dio repertoara hrvatskih kazališta u devedesetima otpadao je i na projekte hrvatskih autorskih osobnosti i skupina u kojima je dramska riječ ustuknula pred neverbalnim izričajem (danas gotovo kulturni *Hamper* Renea Medveška u Zagrebačkome kazalištu mladih, Vukmiričin *Mr. Single*), fizičkim teatrom i plesnim pokretom (riječki *Hodač*) ili kazališnim činom proizišlim iz likovnoga poticaja (projekti Zlatka Boureka). Drugim riječima, repertoarno gledano, devedesete je godine zasigurno obilježio i veći broj praižvedbi suvremenih hrvatskih dramskih djela te intenzivnije okretanje hrvatskih kazališta suvremenome hrvatskom dramatičaru, ali devedesete ćemo nedvojbeno pamtit i po mnogim drugim domaćim naslovima izraslim iz šireg bazena nacionalne književne i kazališne, odnosno izvedbene prakse, kao i, dakako, po nekim vrhunskim ostvarenjima realiziranim na inozemnim dramskim predlošcima.

Nakon ponešto „mršavih“ osamdesetih godina 20. stoljeća, desetljeće uzleta za praižvedbu suvremenoga hrvatskog dramskog teksta u kazalištu je uspješno započeto već na samom startu devedesetih, i to individualnom inicijativom Mire Gavrana, pisca koji je svjesno naumio ojačati oslabljenu vezu između hrvatskoga dramskog pisca i kazališta te je odmah po dolasku na ravnateljsko mjesto Teatra &TD pokrenuo danas znameniti kazališni projekt, Scenu Suvremena hrvatska drama (usp. B. Senker, 2001; J. Boko, 2002a; A. Lederer, 2004). Na toj je &TD-ovoj sceni u samo nekoliko mjeseci debitiralo dvadesetak mladih dramatičara, što koncertnim izvedbama, što praižvedbama, te je otvoren prostor afirmacije nekolicini autora koji u nadolazećim godinama više neće ponoviti inicijalni kazališni uspjeh i odjek (Milica Lukšić), ali i onima kojih će praižvedbe dramskih tekstova poslije umnogome obilježiti devedesete – Pavi Marinkoviću, Asji Srnec Todorović, Ivanu Vidiću. Pokrećući Scenu Suvremena hrvatska drama, Miro Gavran, prema vlastitim riječima, rukovodio se željom za povećavanjem zastupljenosti suvremene hrvatske drame na sceni, promoviranjem mladih, svježih i još nepoznatih rukopisa te uspostavljanjem poveznice između književnosti i kazališta, pisca i kazališne prakse, kao i kazališta, pisca i generacijski bliske publike okupljenih oko zajedničkih tema i interesa (M. Gavran u: M. Gavran; M. Aničić, 1991). Svoj je naum Gavran provodio proaktivnom politikom naručivanja, publiciranja, koncertnih čitanja i izvođenja dramskih tekstova i pružanjem mogućnosti piscima da svoje rukopise i ideje oprobaju na sceni i u kazališnoj praksi te steknu kazališno iskustvo, dajući prednost kvantiteti, pa i produkcijskoj skromnosti izvedbi i uzmičući od bilo kakvog poetičkog, stilskog, tematskog i svjetonazorskog razvrstavanja ili ujednačavanja izabiranih dramatičara. Važan naglasak stavio je i na pokušaj naraštajnog i poetičkog

prepoznavanja mladih pisaca i mladih redatelja, pa je tako, uzмимо, *Lov na medvjeda tepišara* Milice Lukšić režirao Robert Raponja, a Marinkovićeva *Filipa Okteta* Snježana Banović.

Početnom zamahu unatoč, Gavranova je Scena ipak ostala ponešto kratka daha te se po njegovu skorom odlasku iz kazališta, kako u *Dobrim slučajnostima* bilježi Ana Lederer, Gavranov sjajno započet projekt „rasuo u prazno“ (A. Lederer, 1994: 55). Konceptu Scene Suvremena hrvatska drama poslije su prigovore uputili i pojedini dramatičari koji su u projektu aktivno i izravno participirali, poput recimo Pave Marinkovića, koji je jednom prigodom napomenuo da suvremeni hrvatski dramski pisac u konačnici i nije imao odviše koristi od koncertnih čitanja i komornih, jeftinih i produkcijski skromnih scenskih uprizorenja njegovih dramskih tekstova, odnosno da mu ona nisu otvorila put prema daljnjoj kazališnoj afirmaciji (P. Marinković u: I. Brešan, 1996: 13). Kako bilo, izvedbenom i sadržajnom zaokruženošću te opsegom i zgusnutošću srodan projekt u devedesetima se više nije ponovio, no pojedina su se nacionalna i gradska kazališta – nerijetko u sklopu smjena kazališnih uprava i programskih smjernica i odrednica pojedinih ravnateljskih mandata – kao i neka izvaninstitucionalna kazališta i grupe, mjestimice ipak javljala kao nova žarišta, ishodišta i rasadišta suvremene hrvatske drame, nje govala i suvremen domaći dramski repertoar, pokretala scene velikim dijelom ili u cjelini namijenjene suvremenoj domaćoj drami (splitska Scena 55), otvarala se piscima u vlastitim ansamblima i u vlastitim zajednicama (Satiričko kazalište Kerempuh, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Splitu ili Osijeku, Istarsko narodno kazalište u Puli...). Može se stoga reći da se gotovo svaka od gore spomenutih Gavranovih polazišnih ideja na kojima se temeljila Scena Suvremena hrvatska drama na neki način repetirala ili multiplicirala tijekom devedesetih pokušavajući se oblikovati u model za praižvedbu i promociju suvremenoga hrvatskog teksta, no ipak najčešće zasebno i partikularno, bez osjetnijega kontinuiteta i trajnijeg ili dalekosežnijeg utjecaja.

Navest ću nekoliko primjera. Premda je po dolasku na čelo Teatra &TD Mani Gotovac ukinula Gavranovu Scenu Suvremena hrvatska drama smatrajući je svojevrsnim oblikom getoiziranja hrvatskoga dramskog pisca (usp. S. Nikčević, 2003: 6), Teatar &TD i u nastavku devedesetih bio je mjesto na kojem su praižvođeni suvremeni hrvatski naslovi autora različitih senzibiliteta i poetičkih predznaka, uključujući i one koji su svojedobno debitirali na Gavranovoj sceni, a otvorio se i autorskim projektima hrvatskih redatelja (Lukas Nola, Bobo Jelčić...). Dramsko kazalište Gavella primjerice, pod ravnateljstvom redatelja Krešimira Dolencića, tijekom prve polovice devedesetih najavljivalo je povratak izvedbi suvremenoga hrvatskog dramskog teksta kao vraćanju korijenima toga teatra (usp. K. Dolencić u: D. Vrgoč, 1994). Sredinom devedesetih godina, a osobito nakon obnove kazališne zgrade, Dramsko kazalište Gavella doista je

izvelo nekoliko važnih praizvedbi devedesetih – *Posljednju kariku* Lade Kaštelan u režiji Ivica Kunčevića, *Ospice* Ivana Vidića u režiji Krešimira Dolenčića i Matišičeve *Anđele Babilona* u režiji Božidara Violaća. U sklopu Gavelline komorne scene Mamut pokrenute nakon obnove zgrade upriličeno je 1996. i nekoliko javnih čitanja tada najmlađega naraštaja hrvatskih dramskih pisaca, Dubravka Mihanovića (*Pingvini*) i Koraljke Meštrović (*Vrišteća Mimi*), realiziranih u sprezi s mladim redateljima i s ciljem stvaranja sprege mladih dramatičara i mladih redatelja. Zagrebačke su devedesete, kao i njihov početak (Vidićeva *Harpa*), zao-kružene izvedbama drama novoga naraštaja studenata dramaturgije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, Tomislava Zajeca (*John Smith, princeza od Walesa*) i Tene Štivičić (*Nemreš pobjeć od nedjelje*) na maloj sceni Zagrebačkoga kazališta mladih u travnju 2000., najavivši imena koja će znatnije obilježiti iduća kazališna desetljeća.



Tomislav Zajec, *John Smith, Princeza od Walesa*, ZKM, Zagreb, 2000. Foto: Sandra Vitaljić.

Premda tradicionalno manje sklona scenskom eksperimentu, repertoarnom i izvedbenom, nacionalna su kazališta povremeno također odavala pojačan interes za suvremenu hrvatsku dramu, a sporadično su se pojavljivala i u ulozi naručitelja suvremenih dramskih tekstova. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, kao otjelovljenje središnje nacionalne kazališne kuće i u različitim povijesnim razdobljima i u vrijeme borbe za stjecanje državne samostalnosti u devedesetima, a niz godina i ogledni repertoarni i poetički uzor za druge nacionalne teatre diljem zemlje, također se pojačano okrenulo hrvatskim naslovima. Razlika je međutim bila ta da predstavnike suvremenoga hrvatskog dramskog pisma zagrebačko nacionalno kazalište nije tražilo među mladim autorskim imenima i novim dramskim i kazališnim poetikama već među, kako se svojedobno izrazio tadašnji ravnatelj Drame Jakov Sedlar, tzv. „provjerenim“ piscima (J. Sedlar, 1993: 34), nerijetko doduše i prozaicima, birajući autore kao što su Ivan Aralica, Anđelko Vuletić ili Kristijan Hrvoslav Ban te dajući prednost povijesnim, tradicionalnim ili državotvornim temama i ponešto klasičnije strukturiranim dramskim tekstovima. U devedesetima je godinama na scenu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu nakon nekoliko neuspješnih pokušaja u prethodnim desetljećima (usp. G. Cvitan, 2022), dijelom zacijelo i na valu uprizorenja recentnijih dramskih tekstova Ive Brešana diljem Hrvatske,³ napokon „pripušten“ i spisatelj Ivo Brešan, i to dvjema dramama, najprije *Potopljenim zvonima* u režiji Koste Spaića (1994.), a potom i *Nihilistom iz Vele Mlake* (1997.) u režiji Joška Juvančića. Pritom je zanimljivo primijetiti da je prva među njima, *Potopljena zvona*, ako je suditi prema izjavama i pojašnjenjima Ive Brešana u novinskim intervjuima, bila pisana prema narudžbi samoga kazališta i ravnatelja Drame Jakova Sedlara, doduše na slobodnu i, kako se pokazalo, ponešto provokativnu temu o financijskim motivima rukovodene prelasku katolika na pravoslavlje u jednoj otočnoj sredini, ali po mjeri zagrebačkoga teatra, uvažavajući mogućnosti i potrebe njegova ansambla koliko i gabarite njegove velike scene i njezinih osobitosti i potencijala kao što je zaokretna pozornica (I. Brešan u: D. Nenadić, 1994: 25). Stanovit zazor međutim od davanja prilika nepoznatim imenima u nacionalnom teatru ogleda se u činjenici da je u devedesetima jedina autorica mlađega naraštaja hrvatskih dramskih pisaca izvedena na sceni zagrebačkoga nacionalnog teatra bila spisateljica Lada Kaštelan, inače već „provjerena“ i ovjerena višestrukim izvedbama *Posljednje karike* u kazalištima diljem Hrvatske (Zagreb, Osijek, Varaždin, poslije Rijeka), i to tekstem *Giga i njezini*, nagrađenim na natječaju tadašnjega

3 *Veliki manevri u tjesnim ulicama* izvedeni su 1990. u ZGK Komedija u režiji Marina Carića, četiri jednočinke pod zajedničkim nazivom *Kratki kurs dugog propadanja* 1992. u GDK Gavella također u režiji Marina Carića, a Carić je režirao i *Julija Cezara* u Splitu 1995.; Želimir Orešković režirao je 1998. u HNK u Osijeku *Utvare, Starohrvatski triptih* u Šibeniku je postavio Pero Mioč 1992., *Stani malo, Zvonimire* u GK Trešnja 1994. Vinko Brešan, a *Gnjidu* 1999. u SK Kerempuh Božidar Violać.

Ministarstva kulture za dramski tekst Nagradom Marin Držić, a režije se 1997. prihvatila glumica Neva Rošić.

Varaždinski je teatar hrvatske suvremene autore najviše propagirao u sklopu komorne pozornice Zvonimir Rogoz dajući priliku djelima autora iz vlastitoga glumačkog ansambla i djelima utemeljenima u regionalnom jezičnom slogu, a krugu dramskih autora proizišlih iz kazališnoga ansambla i vlastitoga kulturnoga miljea krajem devedesetih intenzivnije se otvorilo i splitsko kazalište. Naime splitsko se Hrvatsko narodno kazalište, dolaskom Mani Gotovac na čelo teatra, među ostalim, upustilo i u praizvedbe komada mlađeg naraštaja hrvatskih dramatičara kao što su tada bili Dubravko Mihanović i Filip Šovagović, odnosno autorima iz vlastitoga kazališnoga i kulturnoga kruga, glumcima iz ansambla Trpimiru Jurkiću i Elvisu Bošnjaku, izvodeći ih što na novopokrenutoj komornoj Sceni 55, što u novopronađenim gradskim prostorima ambijentalno povezanim s izvođenim komadima.

Od brojnih nezavisnih i privatnih kazališta koja su se počela javljati u drugoj polovici devedesetih, samo se Teatar Epilog izdvojio kao intenzivniji zagovornik praizvedbi prema djelima hrvatskih autora, doduše ponajviše drama Mire Gavrana, dok su srodni teatri svoje poetike gradili na nekim drugim temeljima, poput scenskih prilagodbi europskih uspješnica i sl. Oko uprizorenja suvremenoga hrvatskog teksta formirale su se i pojedine kazališne skupine i projekti - Actors group, Prvaci HNK u gostima, Teatar 101 i drugi - zahvaljujući kojima su izvedeni monodramski i duodramski tekstovi glumaca pisaca Zvonimira Zoričića i Božidara Oreškovića.

Čemu praizvedba?

S obzirom na broj i raznovrsnost praizvedenih suvremenih hrvatskih dramskih tekstova može se reći da su devedesete bile otvorene preispitivanju formalno i stilski doista raznovrsno usmjerenih dramskih djela, od postmodernističkih persiflaža koje su obilježile početke devedesetih (mlada hrvatska drama) preko satirom, groteskom i crnim humorom obilježenih drama Ivana Vidića, Mate Matišića i Tomislava Zajeca do izrazito (neo)realistički napisanih dramskih tekstova koji se sve učestalije javljaju u drugoj polovici devedesetih zahvaćajući i rukopise autora koji su u ranijim fazama bili hermetičniji i zatvoreniji za izazove aktualnih tema, ali i gotovo poetski impostiranih i cizeliranih dramskih rukopisa ponajprije dramskih autorica (Tena Štivičić, Ivana Sajko).

Osim kolektivnih tema supkulturalnoga, urbanoga, regionalnoga ili nacionalnoga identiteta obrađivanog u praizvedenim suvremenim dramama, mjestimice se zapaža i sklonost kazališta biranju suvremenih hrvatskih dramskih tekstova koji u hrvatskome kontekstu govore o univerzalnim temama o kojima se u prostoru hrvatskoga glumišta dotada rjeđe govorilo ili koji uopće nisu problematizirani u hrvatskim dramama. Karakterističan je primjer nekoliko

praizvedbi drama Vladimira Stojavljevića koji u svojim djelima *Trač o ljubavi* ili *O tome se u našoj kući ne govori* progovara o temama side, homoseksualizma i poabačaja, pa se iz aspekta praizvedbi može govoriti i o praizvedbama motiviranoj tematskoj inovativnosti, a u pojedinim slučajevima i provokativnosti spram općeprihvaćenih normativnih obrazaca nacionalne kulture. Na tom se tragu interesa za individualne, a napose rodne identitete, može čitati i kazališno zanimanje za rukopis Lade Kaštelan, koja u svojim dramama nerijetko donosi uvid u živote i intimu ženskih likova. U kontekstu praizvedbi koje su u devedesetima izostale, poput drama ratne tematike Slobodana Šnajdera ili Lydije Scheuermann Hodak, može se, dakako, govoriti i o odbijanju hrvatskoga teatra da se suoči s pojedinim traumatskim ili tabuiziranim temama (kao što su ratna zlostavljanja žena), rukopisima i svjetonazorima.

Kao što je u devedesetima Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, igrajući primjerice komedije Milana Grgića ali i praizvedbe hrvatskih glazbenoscenskih djela, slijedilo svoj dobro uhodani izvedbeni profil, tako je i Satiričko kazalište Kerempuh u skladu sa svojim satiričkim i komediografskim predznakom i u devedesetima njegovalo kontinuitet suradnje sa žanrovski jasno profiliranim suvremenim hrvatskim autorima koji su o aktualnim temama današnjice progovarali jetkim ili humornim prikazima zbilje, pa i jezikom političke farse - najprije ratne, a potom i tranzicijske (ratni sukobi, ratno profiterstvo, raspad bivše države, nacionalizam, prijelaz na demokratski sustav...). Kao malokoje drugo kazalište u to doba, Kerempuh je nastojao (i uspijevao) zadržati u prethodnim desetljećima uspostavljenju tendenciju upošljavanja i formiranja kućnog pisca (Fadil Hadžić, Boris Senker / Tahir Mujičić, Nenad Stazić) ili stalnog suradnika (Borivoj Radaković), no istodobno je ostvarivalo i iskoračke prema radovima glumaca iz ansambla, kako u komercijalnije usmjerenom repertoaru na glavnoj sceni (Svrtnova *Spika na spiku*, *Spika 2* i sl.) tako i u nekoliko eksperimentalnih projekata na noćnoj sceni (Ivana Bakarić, *Sex, laži i motorne pile*). Međutim jedan od najzanimljivijih događaja devedesetih, kada je riječ o praizvedbi koja se odvijala u Kerempuhu, bio je za navedeno kazalište ponešto neuobičajen, ali i neobično dobro pogođen repertoarni pomak - praizvedba drame *Dobrodošli u plavi pakao* Borivoja Radakovića 1994. godine. Zameetak drame krije se još u Radakovićevu romanu *Sjaj epohe* s početka devedesetih; napisana je na poticaj redatelja Petra Večeka, koji ju je i režirao prepoznavši kazališni i, kako će se pokazati, kulturološki (o čemu više u nastavku) potencijal zagrebačke priče o marginaliziranim ili rubnim skupinama društva koliko i dramskoga dijaloga što je simulirao autentičan govor zagrebačkih ulica.

Primjer Kerempuhova interesa za teme iz zagrebačkoga života i drame napisane zagrebačkom urbanom kajkavštinom (uključujući i *Plavi pakao* i iduće drame Borivoja Radakovića, *Miss nebođera za Miss svijeta* i *Kaj sad?*) može se uočiti i u projektima nekih drugih zagrebačkih kazališta i kazališnih skupina

(primjerice u praiizvedbama djela Zvonimira Zoričića), a može se slijediti i u regionalnim kazalištima poput Istarskoga narodnoga kazališta u Puli ili dubrovačkoga Kazališta Marina Držića te riječkoga i splitskoga Hrvatskoga narodnog kazališta, gdje su praiizvođeni tekstovi vezani uz propitivanje regionalne problematike, lokalnih identiteta ili zrcaljenja života grada. Tako je, uzmimo, u pulskome Istarskome narodnom kazalištu igrana drama *Valigaštar* zapaženoga lokalnog autora Tomislava Milohanića koja je tematizirala egzodus istarskih Hrvata, a igran je i Senkerov *Pulisej*, hrvatsko reispisivanje Joyceova *Ulihsa* potaknuto Joyceovim kratkotrajnim boravkom u Puli i zasnovano na ludičkom poigravanju s povijesti i kulturnim identitetima relevantnim za grad. U dubrovačkome je pak teatru slično mjesto imala Sršenova višeepizodna kazališna sapunica *Libertina*, koja je svojim važnim dijelom željela biti i stanoviti zrcalni kazališni odraz Grada (2000.).

Štoviše, neke su se kazališne praiizvedbe suvremenih pisaca u devedesetima prelijevale i preko granica kazališta prerastajući u društvene činove koji su zahvatili širu društvenu zajednicu. Znamo koliko je adaptacija Fabrijeva romana *Vježbanja života* u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca obilježila život grada Rijeke već na samom početku devedesetih, a slično se ponovilo i u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku s praiizvedbom dramskoga teksta *Dobrodošli u rat!* Davora Špišića već početkom devedesetih i u vrijeme najžešćih ratnih sukoba. Tada je na poticaj intendanta Zvonimira Ivkovića novinar i pisac Davor Špišić, prema vlastitim novinarskim ratnim dnevnicima iz dana u dan i u okružju granatiranoga kazališta na kazališnim probama, stvarao dramski predložak predstave, a svaka se proba i izvedba pretakala u čin kazališnoga i društvenoga otpora ratnoj agresiji. Na spomenutoj zagrebačkoj predstavi srodnoga naslova *Dobrodošli u plavi pakao* B. Radakovića (1994.) i tijekom proba i tijekom izvedbi ostvarena je pak neposredna i plodna komunikacija kazališta, suvremenog teksta i specifičnog segmenta publike, točnije navijačke nogometne skupine čije je predstavnik tematizirala, s obzirom na podudarnost dramskog teksta kojem su u središtu bili pripadnici navijačke skupine Bad Blue Boys i tadašnjih društvenih događaja oko preimenovanja Nogometnoga kluba Dinamo, a atmosfera bunta dodatno je podgrijana i glazbenom kulisom popularne skupine Pips, Chips & Videoclips. Predstavnicima navijačke skupine Nogometnoga kluba Dinamo, Bad Blue Boys, participirali su u pripremanju predstave i činili glavninu premijerne publike te je, zbog subverzivnog odnosa predstave (i njezinih tvoraca) spram službene državne politike (promjene imena Nogometnoga kluba Dinamo), predstava, skupa s kazalištem Kerempuh u kojem se izvodila, optužena za pokušaj „destabilizacije Hrvatske“, a spekuliralo se i da je državni vrh izdao nalog za njezino gašenje. Predstava se međutim ugasila tek nakon osamdesetak izvedbi, što je za praiizvedbu suvremenoga hrvatskog dramskog teksta u devedesetima ipak bila oveća i ne tako lako dosežna



Borivoj Radaković, *Dobrodošli u plavi pakao*, SK Kerempuh, Zagreb, 1994.

brojka. Veček, Radaković i Kerempuh uspješnu su suradnju nastavili i na drugim dvama projektima realiziranim u devedesetima ili neposredno po njihovom završetku (*Miss nebođera za Miss svijeta*, *Kaj sad?*), ali više nisu ponovili ili dosegli kulturni i društveni odjek prve suradnje.

Tekst je bio bolji – muke po režiji

„Ja sam nikada ne bih počeo pisati za kazalište da me g. Veček nije pozvao“, istaknuo je u povodu praiizvedbe drame *Dobrodošli u plavi pakao* autor teksta Borivoj Radaković (B. Radaković, 2002) ne krijući zadovoljstvo suradnjom s Večekom i načinom na koji je redatelj kazališnim jezikom pronicao u piščev tekst i ideje u podtekstu, i gotovo oprimjerujući oblik suradnje redatelja i hrvatskoga dramskog pisca kakav se u devedesetima razmjerno često tražio, a – prema izjavama mnogih dramskih pisaca – razmjerno rijetko nalazio. Odnos pisac – redatelj, štoviše, devedesetih je godina prošloga stoljeća nerijetko opisan kao najproblematičniji dio svojevrsnoga „praiizvedbenoga lanca“ ili osovine pisac – redatelj – predstava, kako u praksi tako i u kritičkoj i teatrološkoj refleksiji o njoj.

U kazališnim kritikama iz devedesetih o praiizvedbama suvremenih hrvatskih komada više se naime puta mogla susresti i opaska da je tekst bio bolji od izvedbe – ili neka izvedenica srodne misli, kao što se i u teatrološkim osvrtima na dramu i kazalište devedesetih često mogla pročitati rečenica da suvremeni

hrvatski dramski pisac i dalje traži svoga redatelja, da se redateljska koncepcija mimoilazila s intencijama dramskoga djela, da režija nije slijedila ideje teksta ili da redatelj nije adekvatnim kazališnim rješenjima odgovorio na poetičku inovativnost koju mu je tekst nudio, odnosno da cjelokupna kvaliteta produkcije nije slijedila kvalitetu ponuđenoga dramskog djela. Srodne su komentare katkada izražavali i autori praizvođenih drama ističući nezadovoljstvo pisaca ne samo prirodom i opsegom redateljskih intervencija u njihove dramske svjetove nego i sudjelovanjem dramatičara u samom kazališnom procesu i u oblikovanju repertoara, posebice u odnosu na kazališne redatelje i kazališne ravnatelje, te navodeći na zaključak o mjestimičnim nesuglasjima između suvremenoga hrvatskog dramatičara i suvremenoga hrvatskog redatelja u devedesetima.

Prigodom ankete pod naslovom „Ima li hrvatskog dramskog teksta i što ste vi učinili da ga (ne)bude?“ vođene početkom devedesetih u *Večernjem listu* s više hrvatskih kazališnih umjetnika i djelatnika, pisac Tomislav Bakarić upozorio je, ne ulazeći u pojedinosti i ne navodeći imena, da je u prigodama postavljanja njegovih dramskih djela imao više neugodnih iskustava s redateljima te da je, po njegovu sudu, najdublja pukotina u odnosu kazališta i pisca ona na relaciji autor - redatelj (T. Bakarić, 1993: 34), a Borislav Vujčić, pisac i dramaturg stasao u kazališnoj družini koja je svoj identitet i stil gradila upravo na suodnosu sa suvremenim hrvatskim piscem, Glumačkoj družini Histrion, u povodu praizvedbe svoje drame *Narudžba* u dubrovačkome Kazalištu Marina Držića upozoravao je na štetnost procesa u kojem repertoarnu i uopće kazališnu politiku hrvatskoga glumišta u cjelini kroje isključivo redatelji, a ne (i) pisci (B. Vujčić u: M. Jerinić, 1995: 47). Za potrebe praizvedbe *Mrtve svadbe* u režiji Božidara Viočića tada mlada spisateljica na početku karijere Asja Srnc Todorović pratila je probe i na temelju glumačkih improvizacija, rješenja i sugestija iz zadanih uloga i situacija ispisivala novi tekst, pa i nove prizore te znatnije preradila drugi dio teksta završivši ga tek tri dana prije praizvedbe. O radu na predstavi Viočić je nakon praizvedbe napisao i zaseban članak „Između dvije struje“ (1991.), a Asja Srnc Todorović poslije je, unatoč uspjehu praizvedbe, izjavljivala kako joj je, bez obzira na neke druge vrste reinterpetiranja njezine drame, tj. rodnu inverziju, ipak daleko više odgovarala suradnja sa sljedećim redateljem *Mrtve svadbe*, Christianom Colinom, s kojim je, u odnosu na Viočića, dijelila poetičku bliskost i srodnu viziju kazališta (A. Srnc u: D. Foretić, 1995: 23). Ivan Vidić na neke je režije gledao s više, a na neke s manje naklonosti napominjući kako su pojedini redatelji svojim zahvatima bitno modificirali strukturu ili prirodu njegovih komada: primjerice smatrao je da se Viočićeva režija *Harpe* hotimice, konkretiziranjem neprijatelja u vrijeme Domovinskoga rata, udaljila od teksta koji je imao univerzalnu referencu, da je Baletićeva režija *Putnika* narušila arhitektoniku komada ubacivanjem niza drugih tekstova i motiva i sl. (I. Vidić u: N. Govedić, 1997: 27). Poučen takvim ili srodnim kazališnim iskustvima,

prilikom kasnijih je praizvedbi u devedesetima (primjerice *Ospica* u Dramsko-kazalištu Gavella) Vidić nastojao intenzivnije pratiti ili moderirati rad na predstavi, a praizvedbu *Bakina srca* u Teatru &TD, boreći se za autorstvo nad predstavom i tekstem, u jednom je trenutku i sam pokušao režirati.

Vidić je na koncu odustao od svoga nauma, no u devedesetima nije bio jedini dramski autor čiji su postupci odavali zanimanje pisaca za režiju vlastitih djela, nerijetko pod egidom nemogućnosti nalaženja adekvatne poetičke poveznice s redateljem - režije se vlastitih komada prihvaćao i primjerice Vladimir Stojavljević, ali u nekoliko primjera i Miro Gavran, a režiranje vlastitih dramskih komada i u novije je vrijeme trend koji sve više zahvaća hrvatsko kazalište. Piscu poput Olje Lozice, Vedrane Klepice, Ivora Martinića, Filipa Šovagovića ili Dubravka Mihanovića iz različitih se pobuda upuštaju u režiranje svojih tekstova ili se uopće okreću režiji kao takvoj. Nerazumijevanje hrvatskoga kazališta i kazališnih redatelja za tematske koliko i za poetičke izazove vlastitoga rukopisa više je puta naglasila i Ivana Sajko, čiji će osebujan autorski prosede biti kazališno prije prepoznat u inozemstvu nego u domaćoj sredini, i koja se također prihvaćala ne samo režije vlastitih djela već i njihove izvedbe.

Unatoč povremenim razmimoilaženjima suvremenih hrvatskih dramatičara i suvremenih hrvatskih redatelja, ne treba ipak smetnuti s uma da se u devedesetima velik broj redatelja intenzivno bavio upravo praizvedbenim istraživanjem, predstavljanjem i promoviranjem suvremenih hrvatskih dramskih tekstova i autora gradeći svoju poetiku upravo na njima, s njima i iz njih te iznalazeći načine da upravo preko suvremenoga hrvatskog dramskoga djela uspostavi kontakt s publikom, sredinom i vlastitim vremenom. Podjednako to vrijedi i za afirmirane redatelje starije i srednje generacije koji su režirali i starije i mlađe dramske autore kao što su to Božidar Viočić, Marin Carić i Ivica Kunčević, i za mlađe redatelje koji su pisce čije će drame režirati nerijetko tražili i nalazili među svojim naraštajnim i poetičkim srođnicima (Robert Raponja, Nenni Delmestre, Milan Živković, Krešimir Dolenčić, Borna Baletić, Leo Katunarić, Ozren Prohić, Dražen Ferenčina, Ivan Leo Lemo...). Među pojedinim su se piscima i redateljima uspostavile i vrlo plodne, trajne i poetički uzajamne sprege ostavljajući traga ne samo na kazalište i na publiku već i povratno na estetike uključenih redatelja i pisaca: redateljsko-spisateljski tandemi Božidar Viočić - Mate Matišić ili Paolo Magelli - Filip Šovagović samo su neki od primjera. Netom spomenuti Božidar Viočić režirao je, između ostaloga, veći broj hrvatskih praizvedbi u devedesetima uspostavivši osobito tijesnu suradnju s dramatičarem Matom Matišićem, pa je, uzimimo, konačnu verziju drame *Anđeli Babilona* Matišić uobličavao prema Viočićevim dramaturškim sugestijama tijekom rada na predstavi, ali i u dogovoru s glumicom Jelenom Miholjević, čiji su rad na ulozi kao i njezina pitanja u vezi s likom što ga je tumačila potaknuli dramatičara da proširi udio toga lika u radnji i dopiše pojedine dijelove teksta.

Drame pak Filipa Šovagovića (*Cigla, Ptičice*), kako je poznato, u koherentne dramaturške cjeline sklapale su se i tijekom proba uoči njihovih praizvedbi realiziranih potkraj devedesetih u Splitu, umnogome zahvaljujući dramatičarevoj suradnji s redateljem Paolom Magellijem.

Praizvedba iz rakursa pisca

Neki već spomenuti opći, pa i općepoznati stavovi o praizvedbi postaju k tomu kudikamo kompleksniji i slojevitiji kad se pozornost usmjeri na pojedinačne stavove pisaca o praizvedbama njihovih tekstova i kad se ideja praizvedbe počne sagledavati iz rakursa dramskoga pisca. Na putanji između dvije zamišljene točke na kojoj krajnje polove čine s jedne strane oni dramski pisci što dramski tekst tumače kao nedodirljivo i posvećeno pismo koje treba izvesti onako kako je, iz spisateljske perspektive, napisano i zamišljeno, ne zazirući ni od zabranjivanja bilo kakvih većih, pa i manje radikalnih, intervencija u tekst,⁴ a s druge strane oni pisci što tvrde da jednom napisano dramsko djelo valja pustiti u život neovisan o njima samima, zapravo je bezbroj autorskih nijansi, varijabli i mišljenja. Štoviše, raznovrsni, pa katkada i proturječni stavovi osciliraju ne samo od pisca do pisca već i unutar istoga stvaralačkog opusa, nerijetko s obzirom na kazališno stasanje i/ili akumuliranje kazališnog iskustva u svakog pojedinog autora. Imajući istodobno na umu i razne i mnogobrojne autopoetičke iskaze dramskih pisaca i jednako brojne primjere iz stvaralačke prakse, čini se utemeljenim reći da dramski pisci u pravilu žele sudjelovati u kazališnim izvedbama svojih djela, a osobito kad je riječ o praizvedbama, ako mogu i imaju priliku za to. No jednako tako nije sporno da ne dobiva svaki autor istu prigodu i startnu poziciju u kazalištu, jer mnogo toga ovisi i o kazalištu, i o redatelju, i o statusu pisca u širokome luku od početnika do zvijezde, ali ne i samo o tome, a jednako tako nema svaki autor ni identičan odnos prema radu na uprizorenju svoga dramskoga teksta, ni jednako kazališno iskustvo, ni želju da sudjeluje na probama i u dogovoru s glumcima i redateljima, reispisuje, preispisuje, nadopisuje i modificira vlastito dramsko pismo ili, riječju, nema jednaku potrebu da izađe iz zavjetrine nerijetko samotne, ali ujedno i donekle zaštićene pozicije za radnim stolom u odnosu na ono što se naziva kazališnim procesom.

U nastavku uvodno spomenutoga intervjuja Lada Kaštelan naglasila je spremnost i volju da sudjeluje u radu na praizvedbi svojih tekstova te je vrlo nedvosmisleno artikulirala svoj stav oko pitanja koje se često oblikuje i kao pitanje vlasništva nad kazališnom predstavom ili autorstva kazališne predstave, te je, definirajući kazalište kao suradnju i suigru, zaključila da autorstvo predstave pripada svima koji u njoj sudjeluju i rade izrazivši neskriveni prezir i nad potrebom pisca za nevidljivim redateljem i nad potrebom redatelja

4 Recimo Ranko Marinković u tome je jedan od eksponiranih primjera.

za neprikosnovenom dominacijom nad tekstem (L. Kaštelan, 1994). Slično kao i Lada Kaštelan, koja inzistira na davanju potrebne kreativne slobode glumcu i redatelju, i drugi pisci većeg broja tekstova praizvedenih u devedesetima kao što su, uzimimo, Boris Senker, Miro Gavran ili Borislav Vujčić, podjednako su snažno i zagovarali i prakticirali ulazak pisca u svakodnevnu kazališnu praksu i živi kazališni organizam. Senker i Gavran pritom su se izdvojili i osobito spremnošću da svoje tekstove na probama modeliraju, prilagođavaju, pa i podređuju glumcu kao elementu kazališnoga čina koji drže ishodištem i središtem kazališne izvedbe, a Senker k tomu spremnošću i umijećem i da piše dramska djela za specifične kazališne prostore, dok se Vujčić nametnuo stavom da dramski pisac mora biti spreman mir pisanja zamijeniti, artikulirajući svoju misao pozivanjem na Ibsenove riječi i misli, kazališnim „zvjerinjakom“ (B. Vujčić u: M. Jerinić, 1995: 47).

Tomislav Zajec, dramski pisac čije su praizvedbe također obilježile sam kraj devedesetih te iduća dva desetljeća koja su uslijedila, preuzevši pritom i ulogu jednog od generatora kazališnih praizvedbi drama mladih hrvatskih dramatičara, naglašeno je ustrajao (i ustraje) na potrebi da se dramski pisac prilikom postavljanja njegova dramskog pisma na scenu u svakom pogledu otvori za prostor suradnje napominjući kako dramski tekst drži tek pretpostavkom za izvedbu, „otvoren i podložan svim mogućim interpretacijama, ne samo redateljskim“ i kako redateljsko ulaženje u tekst on osobno ne samo da dopušta već mu se i najviše raduje (T. Zajec u: B. Radović, 2017). Iako njegovo mišljenje zasigurno nije novo, mišljenje srodno Zajecovu da pretjerano nametanje autora izvedbi donekle može ograničavati proces rada na predstavi, dijelom zacijelo poneseno iskustvom postdramskoga kazališta i afirmacijom mlađega naraštaja dramskih pisaca, umnogome će ojačati s nastupanjem novoga tisućljeća te se do određene mjere može reći kako su, i zahvaljujući iskustvima iz devedesetih, posljednjih godina sve učestaliji glasovi o dominantnom statusu izvedbe u odnosu na tekst, o slobodi većeg eksperimentiranja s tekstem u odnosu na scensku izvedbu, o odustajanju od apriorne ideje da se tekst mora izvoditi onako kako je napisan ili da mora biti ishodište predstave, a ne samo jedan od njezinih ravnopravnih elemenata, i o mogućnosti da dramski tekst nastane tijekom ili nakon izvedbe, ali uz stanovitu ogradu da je važno na koji se način tekst tretira na pozornici.

„Kao, svi te hoće, a onda ne znaju što bi s tobom...“

Kao jedan od najvećih problema oko praizvedbe njihovih tekstova hrvatski su dramski pisci godinama često isticali samu komunikaciju s hrvatskim kazalištima, i to ne toliko šumove u kanalu s kazalištem koliko uopće uspostavljanje komunikacijskoga kanala s kazalištem te su znali govoriti - a ista je situacija, čini se, jednim dijelom nepromijenjena do danas, barem iz perspektive mlađih

pisaca – da ih nitko iz kazališta nikada nije pitao za dramski tekst, da su prisiljeni na nuđenje i slanje tekstova kazalištima na koje potom često ne dobivaju nikakav odgovor ili da osjećaju nezainteresiranost kazališta za vlastiti dramski rad. Pojedini su se hrvatski pisci, štoviše, znali i našaliti izjavama da bi mogli napraviti performans na temu svoga upornoga, ali jalovoga slanja tekstova kazališnim upravama, primjerice u novije vrijeme Kristina Gavran (usp. K. Gavran u: V. Rogošić, 2013), a to je nedavno doista u Ljubljani i učinila skupina slovenskih dramskih pisaca u sklopu simpozija posvećenoga suvremenoj dramskoj književnosti *Sodobna dramatika po letu 2000.*, održanog u listopadu 2021. godine, na duhovit, ali i neugodno precizan način upozorivši na vrste i oblike podcjenjivanja i omalovažavanja dramskih autora u kazališnoj komunikaciji i tijekom rada na predstavi.

Bilo bi ipak neutemeljeno i pretjerano tvrditi da su u devedesetima potpuno izostali planski i institucionalno poticani pokušaji promocije suvremene hrvatske drame i njezine scenske praižvedbe, o čemu svjedoče i mnoge hvalevrijedne inicijative koje danas, tri desetljeća kasnije, imaju svoje mjerljive i vidljive rezultate, a riječ je o pokretanju nagrade za suvremeni hrvatski dramski tekst, Nagrade Marin Držić, i osnutku festivala posvećenog izvedbama hrvatskoga dramskog teksta, pa tako i ovog suvremenog, Festivala Marulićevi dani. Neovisno o mjestimičnim, a gdjekada i sustavnim stranputicama i promašajima poput višegodišnjega izostanka nagrade za suvremeni dramski tekst na festivalu posvećenom suvremenome hrvatskom dramskom tekstu, obje su institucije, Nagrada i Festival, nedvosmisleno pridonijele povećavanju broja suvremenih dramskih tekstova na hrvatskim (a u slučaju Festivala i međunarodnim) scenama. Kao i svojedobno Gavranova Scena Suvremena hrvatska drama, njihovi su začeci vezani za sam početak devedesetih i pokušaj stanovite renacionalizacije hrvatskoga teatra u širem kontekstu renacionalizacije hrvatskoga društva uopće.

Praižvedbe suvremene hrvatske drame u devedesetima, premda brojne, tek su jedan aspekt razvedenijeg repertoara domaće provenijencije, nošenog valom šireg promišljanja i osmišljanja politika identiteta, kolektivnih i individualnih, koliko i inicijativama proizišlim iz samoga kazališnog organizma (pisaca, ravnatelja, redatelja, glumaca...) u potrazi za novim oblicima kazališnoga izražavanja i stvaranja te modelima uspostavljanja poveznica između kazališta i sredine/zajednice u kojoj i za koju ono djeluje. Unatoč rečenim repertoarnim proplamsajima, pa i institucionalnim poticajima začetim već početkom devedesetih, povezivanju kazališta i dramskoga pisca, mjestimičnom naručivanju tekstova iz kazališta i izvođenju repertoara iz neposrednoga kulturnog okruženja i prakse, kao i suradnji pojedinih pisaca i redatelja ili teatar, praižvedbe i izvedbe suvremenih hrvatskih komada nerijetko su ipak ostajale tek kontingentnom repertoarnom sastavnicom hrvatskih kazališta, te je iz

perspektive desetljeća kao cjeline unutar većine hrvatskih kazališta izostao sustavan, promišljen, sveobuhvatan, kontinuiran i dugoročno održiv model suživota suvremene hrvatske drame i teatra. Ideja izvedbe suvremenoga hrvatskog dramskog teksta na sceni nerijetko se k tomu i iscrpljivala u modelu praižvedbe i svojevrsnoj jagmi za senzacijom pronalaska novoga hrvatskog dramskog teksta ili autora. Tako se tek dio praižvedbi može pohvaliti uspješnim i dugotrajnim scenskim životom prije skidanja predstave s repertoara, dok je veći broj njih bio osuđen na razmjerno kratak repertoarni vijek. Samo je skromniji broj suvremenih hrvatskih dramskih djela u devedesetima doživio više od jedne premijerne izvedbe (*Posljednja karika* Lade Kaštelan, *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović i neke drame Mire Gavrana), a od tekstova napisanih u devedesetima do danas su na hrvatskim pozornicama opstale tek malobrojne iznimke (Matišićevi *Anđeli Babilona* i *Svećenikova djeca*, Šovagovićeva *Cigla*, Gavranovi komadi, Vidićeva *Groznica*, *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić, *Bijelo* Dubravka Mihanićeva). Često upravo paradoksalan položaj suvremenoga hrvatskog dramskog pisca u kazalištu devedesetih stoga je možda najefektnije sažela upravo autorica citirana i na početku ovoga rada, Lada Kaštelan, u lapidarnoj rečenici: „Kao, svi te hoće, a onda ne znaju što bi s tobom...“ (L. Kaštelan u: J. Boko, 1995: 23) ●

LITERATURA

- (1991), *Mlada hrvatska drama: zbornik, dio 1*, ur. Miro Gavran, Teatar &TD, Zagreb.
- Gavran, Miro; Aničić, Martina, ur. (1991), *Suvremena hrvatska drama: dokumenti: 2. 10. 1990. – 6. 3. 1991.*, Teatar &TD, Zagreb.
- Bagić, Krešimir (2016), *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.*, Školska knjiga, Zagreb.
- Bakarić, Tomislav (1993), „Pravo na odgodu (razgovor s Tomislavom Bakarićem)“, *Večernji list*, Zagreb, g. 37, br. 10695, 4. lipnja, str. 34.
- Batušić, Nikola (1978), *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Batušić, Nikola (1991), „Hrvatska pozornica“, *Suvremena hrvatska drama: dokumenti: 2. 10. 1990. – 6. 3. 1991.*, ur. Miro Gavran i Martina Aničić, Teatar &TD, Zagreb, str. 13-15.
- Boko, Jasen (1995), „Za kruh imamo, s knjigama je teže (razgovor s Ladom Kaštelan)“, *Slobodna Dalmacija – Forum*, Split, g. 52, br. 15972, 13. lipnja, str. 23.
- Boko, Jasen (2002a), „Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu“, *Nova hrvatska drama. Izbor iz drame devedesetih*, Znanje, Zagreb.
- Boko, Jasen (2002b), „Nova europska drama“, *Kazalište*, Zagreb, g. 3, br. 9, str. 158-169.
- Botić, Matko (2012), „Trebalo li hrvatskom kazalištu domaće dramsko pismo? (razgovor s Ivorom Martinićem)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 15, br. 51-52, str. 28-33.
- Brešan, Igor (1996), „U carstvu umišljenosti (razgovor s Pavom Marinkovićem)“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 53, 25. travnja, str. 13.
- Car Mihec, Adriana (2006), *Mlada hrvatska drama. Ogledi*, Ogranak Matice hrvatske Osijek, Osijek.
- Ciglar, Želimir (1996), „Možemo li zajedno?! (razgovor s Ladom Kaštelan)“, *Večernji list*, Zagreb, g. 40, br. 11728, 5. svibnja, str. 18-19.
- Cvitan, Grozdana (2022), *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*, Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku, Šibenik.

- Čale Feldman, Lada (1996), „Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?“, *Republika*, Zagreb, g. 52, br. 3-4, str. 29-40.
- Dugandžija, Mirjana (2002), „Borivoj Radaković Od autsajdera do gurua FAK-ovske generacije“, *Nacional*, Zagreb, br. 321, 1. kolovoza, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/12954/borivoj-radakovic-od-autsajdera-do-gurua-fak-ovske-generacije> (27. kolovoza 2022.).
- Foretić, Dalibor (1995), „Muška strana ženskog pisma (razgovor s Asjom Srncem Todorović)“, *Feral Tribune*, Split, g. 12, 23. siječnja, str. 22-23.
- Govedić, Nataša (1997), „Između bunila i bunta (razgovor s Ivanom Vidićem)“, *Vijenac*, Zagreb, g. 5, br. 99, 30. listopada, str. 27.
- Grgičević, Marija (1995), „Drama riječi“, *Večernji list*, Zagreb, g. 39, br. 11371, 2. svibnja, str. 18.
- Hećimović, Branko ur. (2002), *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 3*, HAZU, AGM, Zagreb.
- Jerinić, M.[ato] (1995), „Teatrima vladaju redatelj (razgovor s Borislavom Vujčićem)“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 52, br. 15836, 21. siječnja, str. 47.
- Lederer, Ana (1994), *Dobre slučajnosti*, Meandar, Zagreb.
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Mrduljaš, Igor (2000), „Žalibože ili kako se dva desetljeća mimoilaze hrvatski dramatičar i njegovo glumište“, *Dometi*, Rijeka, g. 10, br. 1-4, str. 101-103.
- Nenadić, Diana (1994), „Nečastivi ušao i u HNK“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 51, br. 15572, 23. travnja, 25.
- Nikčević, Sanja (2003), „Kako zaobići dramskog pisca ili subverzivnost hrvatskog kazališta devedesetih prema suvremenom hrvatskom dramskom pismu kao struci“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 267-282.
- Nikčević, Sanja (2003), „Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih“, *Republika*, Zagreb, g. 54, br. 11, str. 3-20.
- Nikčević, Sanja (2016), *Kako prikazati ljudske rane na sceni. Ratne teme u hrvatskoj, bosanskoj i angloameričkoj dramati, Alfa*, Zagreb.
- Pavlovski, Boris (2002), „Bijeli grad u znaku plave boje“, u: Borivoj Radaković, *Bijeli grad. Zagrebačke drame*, Hena com, Zagreb, str. 304-311.
- Radović, Bojana (2017), „Tomislav: Pisanje traži potpunu samoću i izolaciju, zato sam sve češće u teatru (razgovor s Tomislavom Zajecom)“, *Večernji list*, Zagreb, 14. prosinca, <https://www.vecernji.hr/kultura/tomislav-zajec-pisanje-trazi-potpunu-samocu-i-izolaciju-zato-sam-sve-cesce-u-teatru-panorama-1214017> (27. kolovoza 2022.).
- Rafolt, Leo (2007), *Odbrojanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb.
- Rogošić, Višnja (2013), „Dramski pisac u raljama života“, *Kazalište*, Zagreb, g. 16, br. 53-54, str. 184-194.
- Sedlar, Jakov (1993), „Novac nije sve (razgovor s Jakovom Sedlarom)“, *Večernji list*, Zagreb, g. 37, br. 10695, 4. lipnja, str. 34.
- Senker, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio, 1941. – 1995.*, Disput, Zagreb.
- Violić, Božidar (1991), „Između dvije struje“, *Prolog*, Zagreb, g. 6(23), br. 19-20-21, str. 173-175.
- Vrgoč, Dubravka (1994), „Vrijeme sklono mladim dramatičarima“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 55, br. 16854, 5. rujna, str. 17.

Iva Hraste-Sočo

Odsjek produkcije, Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Obilježja glazbeno-scenskog repertoara nacionalnih festivala u Republici Hrvatskoj u odnosu na društveni kontekst (1990. – 2000.)

UDK 06.078:78

Sažetak: Prikazujući festivale kao sjecište umjetničkih izričaja i različitih tendencija u umjetnosti uz prikaz povijesti njihova nastanka, sagledala se njihova uloga u identitetskim procesima. Glazbeni udio u festivalskim događanjima posjeduje široke mogućnosti u spomenutim procesima. Društvena zbivanja u devedesetim godinama 20. stoljeća u Hrvatskoj su imala zamjetan utjecaj na glazbeno-scenski repertoar nacionalnih festivala, što će biti prikazano i komparirano na primjerima najvažnijih hrvatskih nacionalnih festivala, uz analizu njihove uloge u postizanju vidljivosti hrvatske kulture u međunarodnom kontekstu.

Ključne riječi: festival; glazbeno-scenski repertoar; nacionalni festivali; identitetski procesi

Features of the Music and Stage Repertoire of the National Festivals in the Republic of Croatia in Relation to its Social Context (1990-2000)

Abstract: By presenting festivals as the intersection of artistic expressions and various tendencies in art, along with the history of their origin, their role in identity processes is considered. The musical share in the festival events has a wide range of possibilities in the mentioned processes. Social events in the 1990s in Croatia had a significant impact on the music and stage repertoire of national festivals, which will be shown and compared on the examples of the most important Croatian national festivals, with an analysis of their role in achieving visibility of Croatian culture in the international context.

Keywords: festival; music repertoire; national festivals; identity processes

► Festivalne promatramo kao poseban oblik suvremene kulturne identifikacije koji, još od svojih početaka, predstavljaju specifičan način artikulacije umjetničkih izričaja i tendencija koristeći se svojom posebnom organizacijskom strukturom. Povijest nastanka festivala, posebice onih koji sadrže komponentu glazbe u smislu uporabe kao reprezentacijskog oblika, može se sagledati i u svrhu manifestiranja identiteta. U radu će se pokazati kako festivali proizlaze iz interakcije umjetničkih, društvenih i gospodarskih čimbenika te se razvijaju u trajne institucije kulturnog života.

Iz tog očišta istražiti će se glazbeno-scenski repertoar hrvatskih nacionalnih festivala u devedesetim godinama 20. stoljeća u Hrvatskoj te proučiti razina utjecaja društvenih zbivanja na njihove programe. Metodom komparativne analize usporedit će se njihovi dosezi i repertoarna obilježja. Pokazat će se razina utjecaja festivala na razvoj glazbeno-scenske umjetnosti u Hrvatskoj te njihovo značenje u postizanju međunarodne vidljivosti hrvatske kulture.

Festivali kao poseban organizacijski oblik predstavljanja umjetničkih i kulturnih događanja zauzimaju posebno mjesto u kulturnom krajoliku. Dragan Klaić ističe da su festivali kondenzirani „paketi“ srodnih umjetničkih događanja koji nastoje prenijeti smisao izvanrednog pojavljivanja u protočnosti kulturne hiperprodukcije, a ovisno o kompleksnoj logistici, marketingu, dobro razvijenom prikupljanju sredstava i sinergiji javnih dotacija, sponzorstava i vlastitog prihoda. Također smatra kako njihova svakogodišnja ili bijenalna struktura može biti obilježena diskontinuitetom u kompetencijama osoblja, vidljivosti, lojalnosti publike, potpora i medijske pažnje (D. Klaić, 2006: 54-55). Nadalje, Jennifer Elfert definira festivale kao specifičnu koncepciju umjetničkih priredbi unutar jedne svečanosti određenog vremenskog prostora pred posebnom publikom koja, osim umjetničkih programskih smjernica, sadrži diskurzivne i zabavne ponude. Ističe i kako festivali stavljaju naglasak na izvedbu, vrijeme ili prostor te na publiku i interaktivni okvirni program, što festivalima ne daje samo okvir već je i temelj njihove samodefinicije (J. Elfert, 2009: 21-22).

Definiranje pojma festivala završit ćemo definicijom udruge European Festival Association: „Festival je, više od svega, svečani događaj, opsežan program koji predstavlja umjetničke izvedbe koje nadilaze kvalitetu regularnog programa u svrhu postizanja jedinstvene razine kvalitete na specifičnom mjestu. Kao rezultat, festivali se razmeću izuzetnom ljepotom koja može biti postignuta samo u ograničenom vremenskom periodu. Te karakteristike mogu biti rezultat visoke kvalitete umjetničkih djela, težnje za perfekcijom, iskorištavanjem okoline, kreiranjem naročite atmosfere oblikovane scenografijom, karakterom grada domaćina, uključenjem lokalnog stanovništva i kulturnih tradicija regije.“ (A.-M. Autissier, 2009: 126-127)

Nastavno na ranije iznesene definicije, festivale sagledavamo kao

manifestacije sa specifičnostima, kako prema načinima organizacije i koncepcijama umjetničkih disciplina tako i prema zakonitostima u izvedbenom smislu. Proizašli iz svečanosti, festivali dijele sličan okvir koji označuje privremenost u organizacijskom aspektu (W. Braun, 1997). Sama riječ „festival“ ima porijeklo u latinskoj riječi *festivus*, koja se u različitim kulturama upotrebljava na niz načina. Tako u Njemačkoj termin „festival“ ne označava neku neodređenu svečanost ili manifestaciju već postaje specifičnim organizacijskim ustrojem (J. Elfert, 2009: 24).

Iz aspekta historiografije uočava se kako je glazba kao umjetnost koja ne poznaje jezičnu barijeru često korištena kao zamjetan dio svečanosti. U referentnoj literaturi, kao što je enciklopedija *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, glazbeni se festivali obrađuju i iz sociološkog očista: „Glazbene svečanosti i festivali označavaju, u pravilu, periodično ponavljajuće priredbe, koje su obilježene kvalitetom izvođača, kao i višednevnim ili višetjednim trajanjem. Festivali se često odnose i na izvedbe dramskih djela, a granice s glazbenim djelima su protočne. Smisao modernih glazbenih svečanosti i festivala uzorna je interpretacija odgovarajućih djela kroz privlačenje značajnih umjetnika (tzv. ‘zvjezdanih postava’).“ Ističe se i potreba omogućavanja publici iz manjih mjesta pristupa kvalitetnim priredbama koje se inače tamo ne bi ni događale. Ukazuje se na rezultiranje glazbenih svečanosti i festivala iz interakcije umjetničkih, društvenih i gospodarskih faktora te na razvoj festivalskih priredbi, u posljednjim desetljećima, u trajne institucije glazbenog života, i to gotovo svih glazbenih žanrova (R. Schaal, 1997).

Povijesno gledano, festivali koji sadrže komponentu glazbe u smislu uporabe kao reprezentacijskog oblika mogu se sagledati i iz aspekta manifestiranja identiteta. Već u počecima organiziranja festivala, na Olimpijskim igrama, Pitijskim igrama u čast Apolona i Dionizijskim svečanostima, glazba je imala zamijećenu ulogu u njihovu strukturiranju. Koristila se, uz zasade antičkoga kazališta, i u manifestacijama političke moći aktualnih vlasti (T. Macho, 2006: 3). U nastavku svoje povijesti održavanja festivali su se koristili svojom glazbenom komponentom u programskoj orijentaciji kako bi se lakše moglo ostvariti sinergijsko djelovanje umjetnosti i društvenih okolnosti.

Glazbena forma dobiva na posebnoj važnosti tijekom renesanse i baroka, kada operna forma zrcali umjetnička obilježja toga povijesnog razdoblja (R. Schaal, 997). I u nadolazećim razdobljima glazba se rado koristi kao festivalska komponenta, što je vidljivo kroz festivale koji su tematizirali umjetničku osobnost i djela određenog skladatelja. Najviše se koristila skladateljska figura Georga Friedricha Händela (Norwich Festival i Händel Commemorations u Londonu, kao i u Bostonu 1857. godine te Liverpool Festival), na Bayreuthskim se svečanim igrama izvodi isključivo glazba Richarda Wagnera i kroz njih je podignuta izvedbena i organizacijska razina festivalske forme, a i u

recentno vrijeme organiziraju se Bach-Feste, Beethoven-Feste, Bruckner-Feste, Brahms-Feste i sl. (R. Schaal, 1997).

Najstariji hrvatski festivali koji sadrže glazbeno-scenski segment, Dubrovačke ljetne igre, Muzički Biennale Zagreb i Splitsko ljeto (Splitske ljetne priredbe), osnovani su u periodu nakon Drugoga svjetskog rata, kad dolazi do svojevrsnog procvata festivalske scene, što se tumači potrebom odmaka od ratnih događanja i akcentuacijom novostvorenog europskog humanizma. Navedeni hrvatski festivali spominju se u referentnoj literaturi, što ukazuje na njihovu važnost i u širem kontekstu (R. Schaal, 1997). Festivali se i u hrvatskom okruženju koriste kao susretište umjetničkih estetika i iskustava, a kao posebno važna uočava se nužnost praćenja suvremenih umjetničkih tendencija i strujanja kako festivali ne bi bili zaustavljeni u svom napretku.

Nakon uvodnog prikaza festivalskog fenomena referirat ćemo se na glazbeno-scenski program hrvatskih nacionalnih festivala u devedesetim godinama.

Cjelokupni program Splitskog ljeta, pa tako i njegov glazbeno-scenski dio, odlikuje utemeljenje njegova postanka u mediteranskoj atmosferi grada i ambijentalnih pozornica, među kojima prednjači Peristil (A. Kudrjavcev, 1996: 130). Ambijentalnost festivalske koncepcije temelj je strateške odrednice Splitskog ljeta, uvjetovan i njegovim povijesnim nasljeđem (P. Selem, 2004: 6).¹ Ovamo valja uključiti i podatak o izvođenju hrvatske glazbe tijekom odvijanja festivala uključujući i period koji se obrađuje u ovom radu: 1954. – 1993. godine izvedena su 143 domaća djela, među kojima je najizvođenija opera J. Gotovca *Ero s onoga svijeta*, a slijede *Spli'ski akvarel* I. Tijardovića, *Adel i Mara* J. Hatzea i Bombardellijev balet *Stranac*, kao i brojne kompozicije Borisa Papandopula (T. Kuljiš, 1993: 124-125). Prema arhivskim podacima Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, do 2010. godine izvedeno je još sedamdesetak djela hrvatske baštinske i suvremene glazbe, uz poseban naglasak stavljen na hrvatska djela koja su bila izvedena u interpretaciji stranih gostujućih umjetnika.

Godine 1990. programi se izvode na devet vanjskih pozornica, uključujući i reprizu opere *Neron* Arriga Boita u režiji Petra Selema i pod dirigentskom palicom Nikše Bareze. I 1991. godine festival je održan, unatoč realnoj ratnoj opasnosti, uz programsku odrednicu djela hrvatskih skladatelja (*Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca). Do 1994. festival se održavao u smanjenom opsegu s programskom koncepcijom usmjerenom na sakralna i nacionalna djela. Tako je

1 „Split je imao blago koje nam ni opaka povijest nije mogla oduzeti: kamen rimskog zdanja, njegova diskretna monumentalnost, veličina peristilskih lukova, sklad njegovih ritmova, zakovitlana vrtnja Vestibula, iz ruševina tek izronjena ljepota Srebrnih i Zlatnih vrata. A tamo, na rubu grada, dva zdanja, jedno drevnije, a drugo suvremenije, ali koja su također poželjela sažeti sklad klasičnosti: Meštrovićev kaštelet i Meštrovićev dom, što je postao galerijom. Dakle, topografija neba, južna zvijezda i topografija tla, Dioklecijan i Meštrović: to je bio raster u kojem nastaje Splitsko ljeto, zvano u početku Splitske ljetne priredbe.“ (P. Selem, 2004: 6)

1992. izvedena opera Jakova Gotovca *Petar Svačić* (prvi put na Splitskom ljetu), a 1995. opera *Mila Gojsalića*, koja je svojom herojskom estetikom korespondirala s festivalskom koncepcijom. U to vrijeme organizatori uvrštenjem hrvatskog opernog stvaralaštva u festivalski program nastoje naglasiti važnost njegova izvođenja u aktualnom društvenom trenutku (M. Grgić, 2004: 79-80).

Najizvođenije glazbeno-scensko djelo na Splitskom ljetu uopće jest Gotovčeva opera *Ero s onoga svijeta*, koja izvođenjem na prirodnoj pozornici u Vrlici dobiva i na autentičnosti.

Navedeno razdoblje Splitskog ljeta u glazbeno-scenskom programu završava 2000. godine uprizorenjem opere *Judita* Frane Paraća skladane prema Marulićevu djelu, što označava i tendenciju uprizorenja djela temeljenih na nacionalnoj literaturi baštinskog predznaka, a skladateljski obrađenoj na suvremeni način.

Dubrovačke ljetne igre, kao najstariji hrvatski nacionalni festival, zauzimaju posebno mjesto u hrvatskom festivalskom okružju. Još 1950. godine njegovi osnivači iskoristili su renesansni i barokni *flair* grada za utemeljenje festivala. U njegovoj ambijentalnoj odrednici Knežev dvor zauzima posebno mjesto na kojem se u idealnom okruženju uprizoruju barokne opere i druge vrste glazbenog kazališta. Devedesete godine 20. stoljeća bile su posebno teške za Dubrovnik, pa tako i za njegov festival. I povijesno nasljeđe bilo je djelomično ugroženo zbog uništenja dijela dokumentacije Igaru u bombardiranju Dubrovnika. Otkazivane su brojne predviđene izvedbe i gostovanja, a tako i premijera Mozartove opere *La Clemenza di Tito*. Ipak, uspjelo se održati gostovanje Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Godine 1990. odigrana je izvedba opere *Magnet srdaca* B. Galupija, premijerno izvedene prethodne godine pod dirigentskom palicom Lovrenca Arnića i u režiji Vlade Štefančića. Godine 1992. festival nije održan već se umjesto njega održala manifestacija Umjetnici Dubrovniku s koncertnim, folklornim i kazališnim programima. Godine 1993. Festival je održan, u reduciranom obliku, s nastupima većinski hrvatskih umjetnika. Gostovali su baletni ansambli, održane su operne izvedbe Gotovčeva *Stanca* u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta Split, a nastupio je i Zbor Romeo i Julija Švedskoga kraljevskog dramskog kazališta iz Stockholma izvevši *Dafne* Marca de Gagliana.

Varaždinske barokne večeri nacionalni su festival koji od svog osnutka 1971. godine promiče baroknu odrednicu grada Varaždina, i to posebno u njegovu bogatom glazbenom dijelu. Iako je prvenstveno festival na kojem se koncertno izvode djela baroknih skladatelja internacionalnog i hrvatskog predznaka, u ovom radu spomenut će se i dio programa koji se odnosi na glazbeno-scensku formu. Kao dio koncertnog programa od njegova osnutka do danas uvijek su svoje mjesto nalazile i arije iz baroknih opera, a pojedini oratoriji doživljavali su i svoja scenska uprizorenja. Ovdje je važno spomenuti 1993. godinu i scenski postav opere Henryja Purcella *Dido i Eneja* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu, a u izvedbi Komornog orkestra Mundus Garestiensis iz Varaždina

i Mješovitog zbora Obrtničkog glazbenog društva Varaždin, pod ravnanjem dirigenta Vladimira Kranjčevića i u režiji Mladena Raukara, dok su glavne uloge tumačili Ruža Pospiš-Baldani, Giorgio Surjan i Vlatka Oršanić. Godine 1996. u isusovačkoj crkvi koncertno je izvedena opera Christoph Willibalda Glucka *Orfej i Euridika*, Zagrebačkom filharmonijom i Akademskim zborom *Ivan Goran Kovačić* dirigirao je Milan Horvat uz vrsne soliste Ružu Pospiš Baldani, Željku Martić i Lidiju Horvat Dunjko. Opera Giovannija Paisiella *Il barbiere di Siviglia* izvedena je u varaždinske Hrvatskome narodnom kazalištu 1997. godine; uz Varaždinski komorni orkestar, dirigirao je Tomislav Fačini, a režirao ju je Petar Vujačić s hrvatskim i stranim solistima. Godine 1999. u katedrali Uznesenja Blažene Djevice Marije scenski je postavljen oratorij Julija Bajamontija *La traslazione di S. Doimo*. Simfonijskim orkestrom Hrvatske radiotelevizije, Mješovitim zborom Glazbene škole Varaždin i zborom Zagrebački dječaci dirigirao je Pavle Dešpalj, a nastupili su Zrinko Sočo, Renata Pokupić i Dalibor Hanzalek.

Osorske glazbene večeri najmlađi su hrvatski glazbeni festival koji je nacionalni status dobio 2011. godine, premda je utemeljen još sredinom sedamdesetih godina. Misija mu je poticanje hrvatskoga glazbenog stvaralaštva, a središnja je pozornica renesansna katedrala. Uz baštinska djela, potiču se izvedbe i praiizvedbe hrvatskih skladatelja (Boris Papandopulo, Stjepan Šulek, Ivan Brkanović, Miroslav Miletić, Igor Kuljerić, Stanko Horvat i ostali) u interpretaciji hrvatskih i stranih glazbenika i ansambala. Uz osnovno repertoarno usmjerenje, potiču se i muzikološka istraživanja koja se objavljuju u zbornicima te istraživanja izgubljenih kompozicija manje poznatih autora, uz moderna čitanja hrvatske glazbene baštine. Iako glazbeno-scenski segment nije temeljna programska orijentacija Osorskih glazbenih večeri, treba spomenuti da je 1996. godine u glazbeno-scenskom obliku izvedeno djelo *Cvildreta s gavranove stijene* Imme Dros u produkciji Male scene iz Zagreba te u režiji Ivice Šimića, uz interprete Vitomiru Lončar, Dragana Despota, Džimija Jurčeca, Adelu Golac Rilović, Martinu Gojčetu i Berislava Puškarića.

Iako Muzički biennale Zagreb formalno ne spada u skupinu hrvatskih nacionalnih festivala, ne može ga se zaobići u kontekstu analize glazbeno-scenskih programa hrvatskih nacionalnih festivala zbog važnosti koju ima u hrvatskoj povijesti glazbe, ali i u hrvatskoj glazbenoj sadašnjosti. Promičući suvremenu glazbu (Novi zvuk), njeguje svoju misiju i u devedesetim godinama. U tom razdoblju, kao što je slučaj i kod ostalih važnih hrvatskih festivala, uvrštava se u program hrvatskih skladatelja, što rezultira brojnim praiizvedbama: *Prazor* Rubena Radice, dramska opera Stanka Horvata *Preobražaj*, *Dom Bernarde Albe* Milka Kelemena, Šipuševa *Mlada žena* i *Pričaj mi o Augusti* Zorana Juranića kao i skladbe Borisa Papandopula, Igora Kuljerića, Silvija Foretića, Dubravka Detonija i ostalih. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu čest je partner u koprodukcijama Muzičkoga biennalea s obzirom na to da je u njegovu misiju uvrštena i obaveza promicanja

hrvatske glazbe. U drugom dijelu zadnjeg desetljeća 20. stoljeća povećava se broj izvedbi glazbeno-scenskih djela (gostuje Slovensko omladinsko gledalište iz Ljubljane s koreografskom freskom *Lepa Vida*, izvodi se Bartokova opera *Dvorac Mordrobradog*), što ukazuje na poboljšanje okolnosti za festivalska izvođenja.

Zaključno možemo rezimirati kako se i na glazbeno-scenski program nacionalnih festivala može primijeniti teza o kazališnom i glazbenom području kao refleksiji događanja u društvu, uz doprinos kulturnog diskursa procesima oblikovanja nacije (N. Holdsworth, 2010: 6, 28-29). Kroz analizu repertoara možemo ustanoviti, pogotovo u prvom dijelu devedesetih godina 20. stoljeća, kako se nacionalna glazba snažno promiče, što je logična posljedica društvenih okolnosti i potrebe za stavljanjem naglaska na nacionalnu odrednicu u repertoaru. Shodno tome, zaključujemo kako nacionalni festivali dijele sa srodnim institucijama, nacionalnim kazalištima, karakteristiku identitetskog mjesta, ali i inkubatora suvremenih umjetničkih promišljanja koja postaju kanonom određene nacije i utječu na razvoj nacionalnog kulturnog identiteta (I. Hraсте-Sočo, 2021). ●

LITERATURA

- Autissier, Anne-Marie (2009), „Festival associations, points of reference or platforms for cultural globalisations?“, *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, intersecting viewpoints...*, ur. Anne-Marie Autissier, Éditions de l'attribut, Toulouse, Culture Europe international, Paris.
- Braun, W. (1997), „Fest“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 3, Verlag Bärenreiter und Metzler, Sachteil.
- Elfert, Jennifer (2009), *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Grgić, Miljenko (2004), „Opera na Splitskom ljetu, suvremeno doba (1991.-2004.)“, *Splitsko ljetno 1954.-2004.* ur. Petar Selem, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, Splitsko ljetno, Split.
- Holdsworth, Nadine (2010), *Theatre and Nation*, Red Globe Press, London.
- Hraсте-Sočo, Iva (2013), *Hrvatska – nacija kulture*, Leykam International, Zagreb.
- Hraсте-Sočo, Iva (2021), „Uloga nacionalnih kazališta u kontekstu razvoja identiteta nacije“, *Krležini dani u Osijeku 2020. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, prvi dio, pr. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko

narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 18-29.

- Klaić, Dragan (2006), „Festivals“, *Performance Research*, g. 11, br. 3, str. 56-57.
- Kudrjavcev, Anatolij (1996), „Ambijentalni teatar Splitskog ljeta: otvorena splitska kazališnost“, *Kolo*, Zagreb, g. 6, br. 2.
- Kuljiš, Tomislav (1993), „Domaća glazbeno-scenska djela na Splitskim ljetnim priredbama (Splitsko ljetno-1954.-1993.)“, *Mogućnosti*, Split, g. 40, br. 8-10.
- Macho, Thomas (2006), „Fest, Spiel und Erinnerung, zur Gründungsgeschichte moderner Feste, am Beispiel der Salzburger Festspiele“, *Festspiel-Dialoge*, Salzburg.
- Schaal, R. (1997), „Musikfeste und Festspiele“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 6, Verlag Bärenreiter und Metzler, Sachteil.
- Selem, Petar (2004), „Uvod“, *Splitsko ljetno 1954.-2004.*, ur. Petar Selem, Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, Splitsko ljetno, Split.

MREŽNI IZVORI

- <https://www.osorfestival.eu/>
<https://www.dubrovnik-festival.hr/>
<https://vbv.hr/>
<https://www.mbz.hr/>

Maja Đurinović

Odsjek za kazališnu umjetnost, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Wellenkampove Balade: „Novi vjetar“ u hrvatskom Baletu

UDK 792.82Wellenkamp, V.

Sažetak: *Balade... koje donosi vjetar...* Vasca Wellenkampa praizvedene su 15. lipnja 1992. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu i prvi su takav veliki međunarodni događaj nakon osamostaljenja Hrvatske. U tom trenutku Balet vodi Milko Šparemblek, čija su stručnost i međunarodni autoritet osigurali europsku razinu zbivanja i prekretnicu u repertoaru zagrebačkog Baleta. Razvidno drugačija tehnika plesanja i poetika izraza pokazali su jedan od mogućih fluidnih, mekih, osjetljivih izražajnih oblika suvremenog baleta, što se poklopilo i s dolaskom nove generacije plesača. U njemu su se, zahvaljujući portugalskom koreografu Vascu Wellenkampu, začudno lijepo, umjetnički nadahnuto, prožeto, izražajno i emotivno pronašli jednako i solisti i ansambl zagrebačkog Baleta. Predstava u kojoj se bolni portugalski fado prepoznao i prožeo s atmosferom ratnog Zagreba prihvaćena je s jedinstvenim oduševljenjem publike i priznanjem kritike.

Ključne riječi: *Balade... koje donosi vjetar...*; balet; Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu; fado; Vasco Wellenkamp

Wellenkamp's *Ballads*: "New Wind" in Croatian Ballet

Abstract: *Ballet Ballads... Brought by the Wind...* of Vasco Wellenkamp premiered on June 15, 1992 at the Croatian National Theater in Zagreb. It was the first such major international event since Croatia's independence. At that time, the Ballet was led by Milko Šparemblek, whose expertise and international authority ensured the European level of events and a turning point in the repertoire of the Zagreb Ballet. Clearly different dance techniques and poetics of expression showed one of the possible fluid, soft, sensitive expressive forms of contemporary ballet, which coincided with the entry of a new generation of dancers. Thanks to the Portuguese choreographer Vasco Wellenkamp, surprisingly beautiful, artistically inspired, imbued, expressive and emotional, the soloists and the ensemble of the Zagreb Ballet found themselves in it. The play, in which the painful Portuguese fado recognized and permeated the atmosphere of wartime Zagreb, was accepted with the unique enthusiasm of the audience and the recognition of the critics.

Keywords: *Ballads... Brought by the Wind*, ballet; CNT in Zagreb; fado; Vasco Wellenkamp

„Kraj sezone u zagrebačkom HNK bio je nešto najveličanstvenije što se u ovoj umjetničkoj kući uopće moglo doživjeti.“
(E. Čić, 1992: 48)

Balade... koje donosi vjetar... Vasca Wellenkampa praizvedene su 15. lipnja 1992. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Riječ je o prvoj velikoj baletnoj premijeri u novoj državi, višestruko važnoj i prekretničkoj predstavi, ključnoj za noviju povijest suvremenog baleta u Hrvatskoj. Igrana je 65 puta u 10 godina (s dvije sezone pauze, 1996. - 1998.) uključujući i brojna gostovanja u Hrvatskoj (Rijeka, Pula, Slavonski Brod, Čakovec) te u Sloveniji, Italiji, Češkoj, Austriji, Turskoj i Mađarskoj.

Balade... su prva premijera i ujedno svjetska praizvedba u mandatu Milka Šparembleka (1992. - 1994.), koji je na poziv v.d. intendanta Georgija Para prihvatio vodstvo zagrebačkog Baleta. Postavljanje Šparembleka na čelno mjesto hrvatskog Baleta obećavalo je novo vrijeme u kojem će profesionalnost i stručnost biti ključni. Njegovo znanje i iskustvo vođenja velikih ansambala nije bilo upitno (podsjetit ću samo da je M. Šparemblek vodio lisabonski Gulbenkian, balet Metropolitana u New Yorku i Lyonski balet), a s puno se vjere i optimizma očekivala i financijska i svaka druga podrška Grada i Ministarstva. U proslavu programske knjižice *Balada...* Šparemblek je najavio promišljen i zagrebačkom Baletu ostvariv repertoar koji bi jednako njegovao antologiju klasičnog baleta (poput *Trnoružice*), očuvao status domaćih baletnih djela (kao što je *Đavo u selu*), ali se i uzdigao „na europsku razinu zbivanja“. To posljednje pokrenule su *Balade...*: „U Zagrebu se u ponedjeljak navečer zbio krunski događaj tekuće kazališne sezone, jedan od bljeskova koji bi dao naslutiti nadu da Hrvatsku ne čekaju samo inkvizicijski duhovni obračuni, već radostan put spajanja s ljepotama i blagodatima svjetske umjetničke stvarnosti.“ (I. Buljan, 1992: 27)

Balade... koje su „zapuhnule elementarnom ljepotom misaone tjelesnosti“ (J. Martinčević, 1992: 24A) jedna su od velikih prekretnica u repertoaru zagrebačkog Baleta, predstava koja je predstavila posve nov, suvremen baletni ansambl, prva nakon prve Šparemblekove koreografske večeri postavljene u Zagrebu 1975. Razvidno drugačija tehnika plesanja i poetika izraza kakvu još nismo vidjeli i koja nas je tada začarala pokazale su jedan od mogućih fluidnih, mekih, osjetljivih izražajnih oblika suvremenog baleta i moćne plesne potencijale baletnih tijela, najednom zamućenih obrisa i meko razlomljenih linija. *Balade* nisu narativan i deskriptivan balet nego poezija tijela, bolna ljepota, rastakanje u prostor, čežnja iz najdublje dubine bića, čežnja za bliskošću, svjetlom, visinama, slobodom leta... Osobno i intimno pretapa se sa sudbinom zajednice. Sola, dueti, terceti izdvajaju se iz grupe kao ideja, bljesak ili tek pokušaj ispada. A unutar te tamne, emocijama prožete, guste i prenapregnute cjeline, bez početka i kraja, tinja napeto zatišje i nepredvidivi izbačaji tijela u prostor, kroz



Vasco Wellenkamp, *Balade... koje donosi vjetar...*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1992.

prostor, u daljinu, u visinu preko stolice, stola, drugog tijela, uzdignute klupe, rešetkaste konstrukcije, leptirasti zalet u svjetlo. („Tuga ili *duende* treba prostor da bi disala“, kaže Nick Cave u predavanju *Ljubavna pjesma* održanom u Beču 1998. godine.) Netko je na trenutak u prvom planu, kao osvjetljeni isječak iz neumitnog tijeka namreškane rijeke vremena, izvučen iz sfumata zajedničke *čekaonice*, da bi u sljedećem vratio u rizomatski razgranato dišuće, žudeće tijelo kora. Kvalitetu leta plesačica pojačavaju raspuštene kose i ženstvene haljine mekih, lakih materijala koje plešu s tijelom i oko tijela kao njegov živi, nemirni nastavak. „Iako ljubavna pjesma nosi mnogo ruha - pjesme radosti i veličanja, pjesme žestine i očaja, erotske pjesme, pjesme napuštenosti i gubitka - sve se obraćaju Bogu, jer ljubavnu pjesmu nastanjuje opsjednuta premisa čežnje.“ (N. Cave, 2004: 7)

Portugalski koreograf Vasco Wellenkamp donio je fado u Zagreb, a „Fado nastaje jednog dana / kad je vjetar puho s mnogo strana / kad je nebo produživalo more“. Vjerojatno ga je intuitivno predvidio kao primjerenu rezonancu bezbrojnih tužnih priča i nesigurnih sudbina zemlje u ratu, a onda poslije i prepoznao i osjetio u atmosferi Zagreba 1992. Zapravo, Wellenkamp je pozvan da prenese u Zagreb svoju prvu predstavu na fado i pjesme Amálie Rodrigues, koju je postavio za ženevski Balet, no to se (srećom!) nije smjelo ni moglo, pa je krenuo ispočetka istraživati fado u kontekstu drugoga grada i novog i autentičnog plesачkog ansambla. Fado je vrsta portugalske narodne pjesme iz 20. stoljeća, a u *Baladama...* je postao „središte lirskih zbivanja u kojima se kovitla cjelokupni

plesni ansambl mijenjajući simbole poput duhovnih insignija“ (J. Martinčević, 1992: 24A).

„Tekstovi tih pjesama vrlo su lijepi, često su to tekstovi velikih portugalskih pjesnika. Traju dvije-tri minute, a ja sam izabrao neke od njih, i pokušao sam slijediti ne riječi pjesama, koje govore o ljubavi, strasti, bolu... nego osjećaje. Glazba daje kontekst, a mi smo ga pokušali dati kroz ples. Ima među njima jedna pjesma o galebu. Plesači su tražili pokrete rukama, ali ne tako da vi pomislite da su to krila. Jer, ruke uvijek ostaju ruke. Ne kao u *Labuđem jezeru* gdje se želi postići da ruka izgleda kao krilo. Tu ima vrlo teških, vrlo dramatičnih trenutaka, ali i vrlo čistih, vrlo apstraktnih, i to je neka vrsta kontrapunkta narativnoj dramaturgiji plesa. Naravno, ako me pitate što ja mislim time reći, ja vam neću reći, ne zato što ne želim, nego zato što ima nešto što dolazi vrlo snažno iz dubine. (...) Ja ne želim reći da se ne može uzeti jedna pjesma, odrediti likovi i napraviti balet vrlo ‘objektivan’ i da to bude odlično. Ali to je druga obitelj koreografije. Za mene, prva i bitna stvar jest sam pokret, a onda poslije toga dolazi univerzum slika koje uvijek nešto znače, one su stanje duše, duha. Ali to nije jedino, i ja ne marim mnogo za piruete, mislim da zaista nisu jako važne u današnje vrijeme. Ples treba tehniku, ali kao koreograf, želim oko sebe umjetnike, inteligentne, plemenite ljude, osobnosti...“ (M. Dugandžija, 1992: 18B)

Wellenkamp je došao u Zagreb suosjećajno i solidarno, s koferom u kojem su bile ploče s ponajboljim djelima portugalskih pjesnika u interpretaciji Amálie Rodrigues. Imao je ideju predstave koja će se razvijati kroz mnogo fragmenata, kao višeglasje pokrenutog tjelesnog pejzaža zagrebačkog baleta; ispostavilo se na početku zbunjenog, prestrašenog, nesigurnog, kao i vrijeme oko njih.

„Na početku je bilo vrlo teško, plesači nisu vjerovali u suvremeni pokret, sjedili su postrance, bili depresivni... Bio sam ovdje puna tri mjeseca, a taj dugi period bio je zaista potreban. Dao sam sve od sebe, skoro umro od napora (*smijeh*) i polako su mi plesači počeli davati odgovor. Tada se javio veliki entuzijazam. Otkrio sam da mi je ta skupina ljudi emocionalno vrlo blizu - mi Portugalci vrlo smo eksplozivni, emocije su uvijek vani. Tada sam osjetio ogroman ljudski potencijal u zagrebačkim plesačima, a *Balade...* su nastale zahvaljujući njima.“ (I. N. Sibila, 1998)

„Cijeli je proces išao prilično teško... Wellencampov stil je za nas bio nešto što do tada nismo nikada radili“, napisala mi je Mihaela Devald Roksandić, tada mlada baletna solistica: „Prvi puta smo se susreli npr. s padovima i tehnikom koja je imala uporište u suvremenom plesu i za nas bila radikalno drugačija od svega što smo do tada probali. Ni u baletnoj školi, a niti u kazališnom repertoaru nismo imali nikakav doticaj sa suvremenim plesom, a ‘najmodernije’ što smo do tada radili bile su koreografije Milka Šparemleka, koje su naspram Wellencampa bile puno klasičnije postavljene. Sjećam se da smo imali abnormalan *muskulfiber* i da doslovno nismo mogli hodati u prvim danima



Vasco Wellenkamp, *Balade... koje donosi vjetar...*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 1992.

rada.¹ Mihaeli je smetala i raspuštena kosa koja je pri zamasima padala preko lica. Baletni plesači bili su navikli doći u dvoranu, gdje bi vrlo učinkovito, u što kraćem periodu što preciznije naučili koreografske sekvence, pri čemu se onda i usvaja logika toga koreografskog jezika. (Često se, i do danas, koreografije uče sa snimki.) A sad su se našli u nesigurnom prostoru otvorenih mogućnosti, u kojem je i koreograf tapkao čekajući, tražeći, provocirajući njihov odgovor na predloženi plesni motiv. Isprobavali su pokret, lovili korake koje bi on, „u naletu inspiracije pokazao“ ne znajući čemu teže, kako mora izgledati završna forma. „Za mene je to bio jako težak proces jer nisam bila navikla na takav način rada. On je ustvari očekivao da mi na neki način improviziramo na tim njegovim temeljima, a ja npr. za tako nešto uopće nisam bila spremna tj. takav način rada me činio izrazito nesigurnom“, dodaje Mihaela Devald.

No ta otvorena nesigurnost, umjetnička muka izvlačenja istinitog pokreta (kao što se u dramskom kazalištu očajnički traži istinito izgovorena riječ), priznanje tjeskobe i nemoći, traženje i oslušivanje unutarnjih impulsa koji su kretali iz dubine napinjući kožu i bacajući udove u svim smjerovima, iznjedrili su kazališno djelo koje nas je lijepilo za stolce, pri kojem je, posebno tada, u ljeto 1992., zastajao dah. „Zagreb već dugo nije vidio tako čiste plesne predstave u kojoj nema ni opterećenja klasičnoga fundusa, a ni filozofske nadgradnje u smislu poruke.“ (J. Martinčević, 1992: 24A)

1 Korespondencija s Mihaelom Devald Roksandić vođena 10. listopada 2021.

Za plesače je bio neobičan i način na koji Wellenkamp odabire protagoniste dijelova. Almira Osmanović napisala mi je da ih je „birao na neki način kroz audiciju, a ne onako uobičajeno na što smo mi bili navikli. Naime, u to vrijeme se točno znalo što plešu solisti a što ansambl i nije se moglo desiti da se redosljed pobrka! A Vasco ga je apsolutno pobrkao. Sjećam se da smo svi učili istu plesnu sekvencu i da je onda Wellenkamp izabirao plesače. Užasno mi je bilo stalo da plešem u njegovoj predstavi...“² Almira Osmanović u to je vrijeme na vrhuncu plesačke zrelosti: „Pokazala je svoju raskoš u dodirima teatralnosti ekspresije (...) i spoju s neočekivanim slikama onirističkih raspoloženja.“ (I. Buljan, 1992: 27) U prvom dijelu pleše sjajan duet s Ostojom Janjaninom, a Wellenkamp je Almirinim solom s klupom, motivom galeba – „sklopljena krila su umor ili pad“ – koji se provlači kroz cijeli drugi dio, i završio predstavu.

U predstavi je i broj koji se zove *Mateja*, to je solo koji pleše Mateja Pučko uz pratnju violončela koji na sceni svira Tibor Kutli. Ona se, s ove vremenske distance, prisjeća: „*Balade... koje donosi vjetar...* Vasca Welenkampa po meni su jedna od najboljih baletnih predstava ikada postavljenih u HNK Zagreb a osobno jedna od najdražih predstava u kojima sam plesala. Do tada sam već plesala mnoge glavne i naslovne uloge i susrela sa mnogim koreografima različitih tehnika i senzibiliteta, ali rad sa Vascom je bio sasvim drugačiji. Bio je to moj prvi susret sa koreografom koji stvara balet, koreografiju, istražujući moj pokret, moj senzibilitet tj. mogućnosti samog plesača sa kojim radi. Takav način rada zahtijevao je puno druženja i razmjene mišljenja. Bio je to također i moj prvi susret sa predivnom portugalskom glazbom, fadom. Bože, koliko emocije u toj glazbi! A emocija je ono što je mene uvijek nosilo. Mnogi nisu baš bili oduševljeni suvremenim pokretom, no što su više istraživali, sudjelovali, kopnio je njihov otpor a zamijenilo ga je oduševljenje. Vasco je očito bio jako zadovoljan mojim plesom jer smo svaki dan napravili nešto novo a uloga je rasla i napredovala. I onda je u jednom trenutku pozvao maestra Igora Savina koji je pisao vezivno tkivo za samu predstavu i naložio mu da napiše poseban dio, solo koji ću plesati na glazbu koju će violončelist izvoditi uživo na sceni. Bilo je to skroz nešto novo i činilo mi se u prvom trenutku kako malo iskače iz samog konteksta baleta... no sve mi je to imponiralo i odmah sam prigrlila ideju. Tako je nastao solo koji je meni u čast nazvao *Mateja*...“³

U nekoliko prekrasno prepletenih ženskih trija odlično su se, umjetnički nadahnuto, prožeto i emotivno, pronašli jednako solisti kao i članovi ansambla... Scenom su lijetale, snažne i nježne, profinjene i žestoke: Suzana Bačić, Spomenka Šparemblek, Nataša Sedmakov te izvrsna nova generacija klasičnih balerina suvremene izražajnosti: Mihaela Devald, Milka Hribar i Olja Jovanović.

2 Korespondencija s Almirom Osmanović vođena 6. prosinca 2021.

3 Korespondencija s Matejom Pučko vođena 15. veljače 2022.

„Moji su nemiri u njima našli jasnu jeku boli, mistike, strasti i liričnosti portugalske duše. Kao što se rijeka svojim tijekom oblikuje prema prirodi, tako se i ovaj moj balet oblikovao rastući kroz tumačenja plesača koji su govorili moj slikovni jezik.“ (V. Wellenkamp, 1992: 6)

Fado bolnih, sjetnih i strasnih stihova u izvedbi „pjevačice božanskog glasa“ Amálie Rodrigues, meko se: bliskim prepoznavanjem i toplim razumijevanjem ljudskih emocija, čežnji i sudbina smjestio u gradu punom prognanika, gradu u kojem su se svakodnevno i opsesivno čekale vijesti s ratišta. Pri tome treba naglasiti rad Igora Savina, koji je oko fado pjesama oblikovao snažnu modernu zvukovnu cjelinu dinamične strukture „tvoreći nježnu cjelinu lišenu svake pretencioznosti i lažne patetike“ (S. Ivić, 1995: 59). I za njega je, kao i za zagrebački Balet, proces rada bio posve nov, iznimno zahtijevan i naporan, ali je i donio „mnogo umjetničkog zadovoljstva“ (I. Savin, 1992: 12).

„Za ovaj balet oblikovano je više od pet sati glazbe, od čega sam skladao oko tri i pol sata, a preostalih sat i pol originalne su fado pjesme. Pri tome smo koristili četiri tonska studija u kojima je provedeno za snimanje i montažu najmanje dvije stotine sati. (...) Za samu je izvedbu upotrijebljeno oko sat i pol glazbe, i to oko pol sata *fado* pjesama i gotovo sat moje originalne glazbe. (...) Radilo se iz dana u dan. U tijeku tri mjeseca neprestano sam surađivao s gospodinom Wellenkampom i ansamblom, i zajednički se radala koreografija i glazba, ili pak obrnuto - glazba i koreografija.“ (I. Savin, 1992: 12)

Jednako sporo i mukotrpno tekao je i rad na kostimima Dženise Medvedec Pecotić. Uz mekoću i podatnost materijala, više je puta morala prebojavati lagane, ženstvene haljine (individualnih detalja u kroju), dok nije dobila onu malo prigušenu kolorističku paletu boja koja je kasnije činila vizualni identitet predstave. Ali i ona i scenograf Nenad Fabijanić ističu tu predstavu kao iznimno kreativno iskustvo u njihovu kazališnom opusu. Fabijanić na scenu postavlja jednostavne, znakovite i funkcionalne elemente koji su, višeslojno zasjenčani svjetlom Orlanda Alvesa Worma, i sami plešući dio, oslonac ili nastavak tijela koja pretaču i šire nemir. Kako bilježi Snješka Knežević u tekstu „Krajolik za ples - Scenografija Nenada Fabijanića za Plesni teatar“: „Očito zbog sadržaja i koreografskog koncepta u tim scenografijama Fabijanić potvrđuju svoju sklonost minimalizmu, redukciji i apstrakciji, koji inače karakteriziraju njegov arhitektonski pristup. Tako u predstavi *Balade koje donosi vjetar* koju Wellenkamp zasniva na mitu Fada (od fatum: sudbina), poprište plesa naznačava prozračnim metalnim strukturama i s tek nekoliko rekvizita koji jednoznačno nose simboliku glazbe (saudade): obvezatna basgitara, violabaixo, jednostavna klu-pa, nekoliko stolica i stol koji zazivaju atmosferu krčme - svjesno šturi krajolik za poetski, pokrenuti govor plesa.“ (S. Knežević, 2011: 8)

Sanja Ivić primjećuje: „U toj se predstavi dogodilo ono što se rijetko događa - da se međusobno razumijevanje i umjetnička inspiracija oživotvore u

umjetničkom djelu koje vibrira, pulsira, živi na sceni, odražavajući savršenu komunikaciju koreografa i ansambla. Ta komunikacija se proširila i na publiku. Na praizvedbi je gledalište bilo zapljusnuto nečim drugačijim, nečim što im je dopuštalo da istodobno uživa, ali i da razmišlja. I ono je odgovorilo. Rijetko se u teatru pruža prilika da se jedna predstava naprosto prigri. (S. Ivić, 1995: 58-59)

S druge strane zagrebačke *Balade* obilježile su i portugalskoga koreografa. Wellenkamp je s distance od šesnaest godina rezimirao: „Taj je rad zaista poseban. U životu sam napravio više od sto predstava. No, ima nekoliko radova, možda četiri-pet, koji su promijenili moj život i moje razmišljanje o koreografiji. I to se dogodilo s tom predstavom. (...) Predstavu nisam dirao deset godina, a onda sam je obnovio za svoju trupu. Ipak, ispala je potpuno drugačije. Igrali smo s manje plesača, bila je apstraktnija i kraća. Imali smo premijeru u New Yorku i doživjeli veliki uspjeh. Kritičari su je proglasili jednom od najboljih predstava te godine, a nedavno smo ponovno pozvani igrati je u Kaliforniji. Uz *Balade...* možda ima još nekoliko predstava koje su sâm vrhunac moje karijere.“ (I. N. Sibila, 2008)

Mihaela Devald Roksandić, u čijoj smo arhivi, potaknuti mojim istraživanjem, pronašli snimku predstave, i sama je ponovno pogledala *Balade* te mi je s neskrivenom fascinacijom napisala u e-pošti: „Sigurna sam: osim što smo jako puno naučili o drugačijem načinu kretanja, kao i načinu scenskog izvođenja, ta nas je predstava umjetnički i izvođački oblikovala i snažno utjecala na mnoge stvari koje smo nakon toga radili. Predstavu smo igrali jako dugo; a s obzirom na situaciju mijenjale su se i postave. Također, igrali smo i 2. čin kao zasebnu cjelinu jer u njemu sudjeluje manji broj ljudi. Kvaliteta naše izvedbe se jako mijenjala kroz godine jer smo polako uspjeli integrirati Wellencampov stil tj. nije nam više bio stran. Mislim da se tu dogodio jedan zanimljiv fenomen: s jedne strane, predstava se nakon nekog vremena malo 'istrošila' kao što se to obično događa sa svim predstavama koje se dugo igraju, ali smo ju mi, s druge strane, sve kvalitetnije plesali. *Balade* su definitivno bile kvalitativni pomak, u svakom smislu, označile su i svojevrsnu smjenu generacija, i postale zaštitni znak našeg Baleta na jedno duže vrijeme.“⁴ ●

4 Korespondencija s Mihaelom Devald Roksandić vođena 10. listopada 2021.

LITERATURA

- Buljan, Ivica (1992), „Događaj sezone“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 49, br. 14921, 17. lipnja, str. 27.
- Cave, Nick (2004), „Ljubavna pjesma“, *King Ink*, Šareni dućan, Koprivnica, str. 5-18.
- Čič, Emil (1992), „Fado ‘ples zavodljiv, pun promjena...’“, *Glasnik*, 22. lipnja, str. 48.
- Dugandžija, Mirjana (1992), „Najvažniji je pokret“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 53, br. 16069, 17. lipnja, str. 18B.
- Đurinović, Maja (1999), „Proletni ritmovi i pokreti“, *Vijenac*, Zagreb, g. 7, br. 136, 20. svibnja, str. 42.
- Ivić, Sanja (1995), „Balade... koje donosi vjetar...“, *Kontura*, Zagreb, g. 5, br. 35-36, str. 58-59.
- Knežević, Snježka (2011), „Krajolik za ples – Scenografija Nenada Fabijanića za Plesni teatar“, *Zagreb: grad, memorija, art*, Meandarmedia, Zagreb, str. 2-11.
- Magdić, Branko (1992), „Plesna zahvala pjesmi“, *Večernji list*, Zagreb, 17. lipnja, str. 15.
- Martinčević, Jagoda (1992), „Vjetar je donio radost“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 53, br. 16069, 17. lipnja, str. 24A.
- Mordej Vučković, Mladen (1999), „Balet nemira, strasti i bola“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 60, 29. ožujka.
- Savin, Igor (1992), *Balade... koje donosi vjetar...* (programska knjižica), Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, str. 12.
- Sibila, Iva Nerina (2008), „Puštam glazbu da sazrijeva u meni“, razgovor s V. Wellencampom, *Plesnascena.hr*, 26. svibnja; <https://www.opera.hr/index.php?p=article&id=79> (4. listopada 2022.).
- Šparemblek, Milko (1992), „Proslov“, *Balade... koje donosi vjetar...* (programska knjižica), Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, str. 4-5.
- Wellencamp, Vasco (1992), *Balade... koje donosi vjetar...* (programska knjižica), Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, str. 6.

Igor Tretinjak

Odsjek za kazališnu umjetnost, Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Osman i Margarita – točke spajanja i razdvajanja uoči povijesnih prekrajanja

UDK 792.97

Sažetak: Posljednje lutkarsko desetljeće 20. stoljeća otvorile su zadarska predstava *Muka svete Margarite* i zagrebački *Osman* izborom tema i izraza zacrtavši put hrvatskog lutkarstva tog razdoblja. S tematske su strane otvorile vrata književnoj baštini koja će nakratko zavladatai lutkarskim scenama, dok su s izvedbene strane lutkarstvo usmjerile prema dvjema oprekama – tradiciji i suvremenosti. U fokusu rada jest analiza predstava s naglaskom na karakteristikama, potencijalima i slabim aspektima kako tradicionalnog tako i suvremenog lutkarskog pristupa književnoj baštini.

Ključne riječi; književna baština; tradicionalno lutkarstvo; suvremeno lutkarstvo; Wiesław Hejno; Joško Juvančić

Osman and Margaret – Points of Connection and Separation on the Eve of Historical Changes

Abstract: The last decade of the 20th century in Croatian puppet theatre was opened by the production of *The Passion of Saint Margaret* in Zadar Puppet Theatre and *Osman* in Zagreb Puppet Theatre, laying the path for Croatian puppetry of the period with their choice of topics and artistic expressions. In terms of the topics addressed, the plays paved the way for the literary heritage that will briefly dominate the Croatian puppet theatre, while in terms of performance, they directed puppetry towards two opposite ideas – tradition and modernity. The paper focuses on the analysis of the two productions, with regard to the characteristics, potentials and weaknesses of the traditional and contemporary puppetry approach to literary heritage.

Keywords: literary heritage; traditional puppetry; contemporary puppetry; Wiesław Hejno; Joško Juvančić

Uvod

Godine 1990. poljski redatelj Wiesław Hejno postavio je u Kazalištu lutaka Zadar predstavu *Muka svete Margarite* (18. travnja 1990.). Samo dva mjeseca kasnije hrvatski redatelj Joško Juvančić režirao je u Zagrebačkom kazalištu lutaka Gundulićeva *Osmana* (26. lipnja 1990.). Te dvije predstave najavile su skori prodor hrvatske književne baštine na domaće lutkarske scene i politička događanja koja će uslijediti godinu dana kasnije ujedno zacrtavši dva osnovna izvedbena smjera hrvatskog lutkarstva u devedesetim godinama 20. stoljeća – tradicionalni i suvremeni. U nastavku rada analizirat će se izvedbene razlike između dviju predstava koje će ukazati na glavne karakteristike tradicionalnog izraza s fokusom na tekstu i suvremenog izraza s usitnjenim i umnoženim fokusom.

Skromna prisutnost književne baštine do 1990. godine

Iako se lutkarski izraz zbog prilagodljivosti različitim izrazima, prostorima i vremenima te mogućnosti prodora u svjetove apstrakcije, metafore, mašte i fantastike nameće kao odličan izraz za scensko uprizorenje djela iz starije hrvatske književnosti, od svojih početaka u prvim desetljećima 20. stoljeća do 1990. godine tek je nekoliko tekstova iz književne baštine postavljeno na lutkarskim daskama. Ključan razlog leži u činjenici da se lutkarstvo nekada (na žalost, i danas) prvenstveno obraćalo dječjim publikama. U tom usmjerenju prema djeci, koje je posebno bilo izraženo između 1945. i druge polovice 1960-ih godina, nije bilo mjesta za renesansna i barokna djela u čvrsto definiranim repertoarima, a „koketiranje“ s baštinom svodilo se na Šenoine povjestice i *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić. Samim time do 1990. godine na lutkarskim su scenama, uz spomenuti dvojac, zaigrali tek Držićev *Škup* (dvaput – 1922. u Teatru marioneta i 1983. u antologijskoj predstavi Joška Juvančića i Zlatka Boureka), prvo pjevanje Marulićeve *Davidijade* u Gradskom kazalištu lutaka u Splitu 1985. godine u režiji Branka Brezovca i narodne pripovijetke u dramatisaciji Borislava Mrkšića i režiji Joška Juvančića u predstavi Zagrebačkoga kazališta lutaka *Od zlata jabuka* iz 1986. godine.

Sasvim drukčija situacija bit će u završnom desetljeću 20. stoljeća. Tako će u prvih osam godina devedesetih samo u Kazalištu lutaka Zadar nakon *Muke svete Margarite* biti postavljene četiri „baštinske“ predstave: Marulićeva *Judita* (1991., red. Marin Carić), Bogovićeve *Stjepan, posljednji kralj bosanski* (1993., red. Tomislav Durbešić), kolaž renesansnih tekstova *Božićni triptih* (1994., red. Luko Paljetak) i Zoranićeve *Planine* (1997., red. Marin Carić). Pribroje li se tomu još predstave u Zagrebačkom kazalištu lutaka, a *Osmana* su naslijedili *Šenoin triptih* (1992., red. J. Juvančić) i obnova *Osmana* (1997.), u ta je dva kazališta u svega nekoliko godina postavljeno gotovo dvostruko više predstava nego u sedam ranijih desetljeća u cjelokupnome hrvatskom lutkarstvu.

Razloga je tomu više, no ističu se dva – politički i izvedbeni. Politički su razlozi očiti: Domovinski rat, kojemu su lutkari dali svoj obol postavljajući predstave u kojima se nastoji probuditi svijest o bogatstvu, važnosti i živosti hrvatske baštine, potreba za ustrajanjem u borbi dobra protiv zla (*Muka svete Margarite*) te nada da će dobro, iako u početku (vojno) znatno slabije, pobijediti nadmoćnijeg neprijatelja (*Judita*).

Drugi je razlog izvedbene prirode. Sredinom šezdesetih godina prošloga stoljeća kazališta su se polako i pomalo stidljivo, ali ipak počela okretati k odraslim publikama, a ubrzo su uslijedile i prve predstave namijenjene isključivo njima. Prva predstava za odrasle u Zadru postavljena je 1976. godine. Riječ je o prvoj zadarskoj režiji Wiesława Hejna, *Celestini*, nastaloj prema slavnom tekstu Fernanda de Rojasa iz 1499. godine. Iako su uoči predstave očekivanja bila velika, predstava u pogledu recepcije nije u potpunosti uspjela, odnosno slavno je propala. Publika ju je naime, nespremna za suvremeni lutkarski izraz, proglasila pornografijom bez pravog zapleta, što je Abdulaha Seferovića nagnalo na zaključak da je „došla prerano“ (A. Seferović, 1997: 13). No do 1990. godine zaredao se niz predstava koje su ukazivale na mogućnosti suvremenog lutkarskog izraza, često to čineći obraćanjem i odraslim publikama (mislimo tu na predstave Zlatka Boureka, Joška Juvančića, Edija Majarona, Branka Brezovca, Luke Paljetka, Želimira Prijića i drugih), što je pripremilo teren za veliki uzlet baštinskih komada u devedesetim godinama, a koji su pokrenule upravo *Muka svete Margarite* i *Osman*.

Dvije strane baštinske medalje

Predstave *Muka svete Margarite* i *Osman* na više planova predstavljaju važan putokaz hrvatskog lutkarstva. Sa sadržajne strane čine točku spajanja, odnosno početno mjesto baštinskog bloka. U pogledu izvedbe, za lutkarstvo znatno važnije, predstavljaju točku razdvajanja. Naime Joško Juvančić u *Osmanu* je izvor, Gundulićev ep, iskoristio kao smjernicu za izvedbeni izraz nametniviši ga predstavi. S druge strane Hejno je dramski izvor iskoristio kao materijal za stalnu i višestruku izvedbenu igru. Iz tog kuta *Osmana* ćemo promatrati kao predstavnika lutkarske tradicije, a *Margaritu* kao predstavnicu lutkarske suvremenosti, što uglavnom precizno prikazuje i razvoj zagrebačkog i zadarskog kazališta u devedesetim godinama 20. stoljeća, kao i poslije.

Zagrebačko kazalište lutaka više je puta odigralo važnu ulogu u razvoju hrvatskog lutkarstva. Sredinom četrdesetih godina 20. stoljeća njegova direktna prethodnica, Družina mladih, načinila je veliki zaokret od njemačkih lutkarskih uzora (dotad se u Hrvatskoj lutkarstvo izjednačavalo s marionetom njemačkog tipa) prema francuskim (dovođenjem ginjola) i sovjetskim uzorima (uvođenjem javanke, koja će desetljećima vladati hrvatskim lutkarskim scenama). Šezdesetih i sedamdesetih godina Berislav Deželić i Davor Mladinov bili su

predvodnici zlatnih dana zagrebačkoga lutkarstva te jedni od predvodnika hrvatskoga lutkarstva u važnom pomaku s likovne doslovnosti prema apstrakciji i metafori.

Kazalište lutaka Zadar mjesto je buđenja suvremenog lutkarskog izraza i prelaska iz likovne metafore u metonimiju u predstavama Luke Paljetka i Branka Stojakovića iz druge polovice sedamdesetih godina, kao i sazrijevanja lutkarske heterogenosti i suvremenosti u velikom uzletu osamdesetih godina na krilima predstava Luke Paljetka, Edija Majarona, Želimira Prijića i drugih. U tom velikom izvedbenom i razvojnom uzletu zadarsko je kazalište dočekalo političke bure koje su se pretočile u Domovinski rat. Iako je Zadar bio direktno na udaru ratnog vihora, zadarski lutkari uspjeli su nastaviti tamo gdje su zastali, hrabro i odvažno pomičući i rušeći granice lutkarstva, kako na razini izvedbe, tako i u pogledu dobi ciljanih publika, gdje su granice tek u glavama stvaratelja i gledatelja, nikako u osobinama izraza. Idealan predložak za to pronašli su u domaćoj književnoj baštini. Prije Zadra i zadarske *Margarite* usmjerit ćemo pažnju prema nešto mlađem, no u pogledu izraza „starijem“ zagrebačkom lutkarskom *Osmanu*.

Osman – izvor kao smjernica za izraz

Književna baština u današnjem kazalištu može biti umotana u različite vrste ruha – od onog vjernog originalu preko neverbalnog, fizičkog i plesnog do suvremenog izraza koji predložak koristi kao polemičku točku, temelj za obračune ili daljnje sadržajne i izvedbene skokove. U lutkarskom poimanju izdvajaju se dva oprečna čitanja – ono u kojemu je (književni) izvor smjernica za izraz, odnosno početak i kraj, te u kojemu izvor postaje materijal za sadržajnu i izvedbenu igru. Zahvalan primjer prvog pristupa jest *Osman* Zagrebačkoga kazališta lutaka,¹ predstava koja je pronašla zanimljiv i precizan izvedbeni most do vlastitog izvora, Gundulićeva epa i njegova vremena iz kojeg izvire i kojemu se stalno vraća.

Redatelj Joško Juvančić naglasak u scenskom čitanju stavio je na vremenski okvir nastanka *Osmana* – barok. Izvedbeni odgovor na to povijesno razdoblje koje karakterizira bogatstvo izraza i posebice izvedbe, a koje je s vremenom prekrila fina patina, pronašao je u sicilijanskoj *operi dei pupi*, lutkarskome žanru proslavljenom na Siciliji, gdje još uvijek živi. Riječ je o žanru koji, iako nešto mlađi od baroka, navedeno razdoblje priziva svojim vizualnim i izvedbenim karakteristikama. U njegovu su izvedbenom fokusu teške sicilijanke,² više od jednoga metra i omotane sjajnim metalnim oklopima koji, osim vizualne, imaju i

1 Analiza predstave temelji se na videozapisu predstave u vlasništvu Zagrebačkoga kazališta lutaka.

2 Sicilijankama nazivamo tip marioneta čiji je centralni konac koji povezuje glavu i marionetski križ zamijenjen štapom ili, u ovom slučaju, žicom.

zvučnu funkciju – naime udaranjem mačevima o njih i štitove stvara se buka koja gradi i oblikuje ritam igre. Uz izvedbenu raskoš baroka možemo povezati i scenske efekte *opere dei puppi* poput krvi koja se razlijeva u potocima, a zajednička im je i svojevrsna patina starine koja priziva toplinu, sjetu i duh prošlosti.

Sicilijanke su se, osim u barok, odlično uklopile i u Gundulićevo kolo sreće koje je bilo direktna točka poveznica između lutkarskog i književnog *Osmana*. Naime kolo sreće na pozornici se doslovce okretalo, a u njegovu su se ritmu, riječima Dubravke Vrgoč, „ponavljali naglašeni prizori Gundulićeva svjetonazora“ (D. Vrgoč, 1990: 10). Sicilijanka, kao tip lutke marionete, od svojih je početaka ovisna o drugome, odnosno o vlastitom animatoru, te u svojoj biti sadrži nemogućnost vladanja vlastitom sudbinom, odnosno prepuštenost vlastitom kolu sreće. U srednjem vijeku konce marioneta i žice sicilijanki držao je Bog, u prosvjetiteljstvu političari, u romantizmu sudbina od koje se ne može pobjeći, a u ovoj predstavi autor, odnosno Gundulić. Taj element može se iščitati (i) iz činjenice da sicilijanke ne ulaze na scenu sa strane već padaju s marionetskog mosta, odnosno odozgora, kamo se i vraćaju, stvarajući suptilan osjećaj otpuštanja iz božjih ruku, a bog, kao što smo rekli, nije nitko drugi nego autor njihova svijeta – Ivan Gundulić. Sicilijanke samim time predstavljaju simbol cijele predstave, koja u potpunosti izvire iz teksta ne bježeći od njega već mu se prepuštajući u ruke, na volju i nevolju Gundulićeva pera i njegova kola sreće. Tu ovisnost sicilijanki o tekstu potvrđuju i udarci mačevima o mačeve, štitove i oklope koji, za razliku od klasične *opere*, udaraju utišano, vođeni ritmom bubnja u pripovjedačevim rukama.

Pad sicilijanki s neba, odnosno marionetskog mosta na scenu, uz simbolično značenje, ima i praktičan razlog. Scenograf Zlatko Bourek lutkarsku je igru smjestio na omalenu lutkarsku scenicu usred scene Zagrebačkoga kazališta lutaka, čime je usmjerio animatore prema marionetskom mostu. Time je ujedno u startu poništio iluziju te omogućio Jošku Juvančiću da u predstavi zadrži epsku strukturu³ s pripovjednim okvirom. U takvom konceptu u prvi je plan stavio Žarka Savića u ulozi pripovjedača pozicioniravši ga ispred scenice. Samim time njegovo je pripovijedanje bilo pokretač i voditelj lutkarskog svijeta i igre na scenici. Tu je svoju ulogu Savić pojačavao prodorima u prostor lutkarske igre ljubeći lutkama njihove drvene ruke, čime je učvrstio vlastitu poziciju i predstavio se nosivim dijelom svih slojeva igre. No u isto je vrijeme na simboličkoj razini priznao lutkama gotovo partnerski odnos u zajedničkoj težnji – pričanju i dočaravanju priče, izjednačivši se s likovima, čime je posredno izjednačio okvir i unutarnji krug igre, odnosno autora i njegovo djelo.

Velike sicilijanke unutar male scenice asocirale su na češko lutkarstvo iz faze romantizma, što je zanimljivo zbog važne uloge čeških lutkara toga

3 „Odabrane lutke (sicilijanke) vizualno i tehnički funkcionalne i atraktivne, najprikladnije su (po uvjerenju autora) za epske sadržaje.“ (S. Šantić, 1990: 5)

vremena u buđenju nacionalne svijesti, koju su u neku ruku u ovoj predstavi preuzeli zagrebački lutkari. Pridodamo li tome riječi Antonije Bogner-Šaban da su sicilijanke „u svojoj tradicijskoj i lutkarskoj pojavnosti (njihova uporaba poglavito označava ratničko raspoloženje), sugerirale (su) ono što se zorno zbivalo na političkom planu izvan kazališne zgrade“ (A. Bogner-Šaban, 2000: 5), možemo zaključiti da se predstava ne samo na više razina referirala na ep i njegovo vrijeme već i da je tim poveznicama izgradila čvrst most do aktualnog političkog trenutka s kojim je izgradila živ dijalog. Samim time predstava *Osman* ukazala je na brojne mogućnosti tradicionalnog ruha baštine koje se nude slojevitom i promišljenom scenskom čitanju.

***Muka svete Margarite* – izvor kao referentna točka i materijal za igru**

Bitno različit, a u nekim aspektima i oprečan pristup baštini zauzeo je Wiesław Hejno u svojoj drugoj suradnji sa zadarskim kazalištem i prvoj s likovnim oblikovateljem Mojmirom Mihatovim, u predstavi *Muka svete Margarite*. Iskristivši kao predložak prikazanje iz 1500. godine, Hejno je zakoračio duboko u prošlost, no nije se zadržao u njoj već je stvorio predstavu koja spaja, suočava i sukobljava prošlost i sadašnjost s pogledom na (skoru) budućnost osiguravši predstavi, zajedno s godinu dana mlađom *Juditom*, epitet proročanske. Svježim čitanjem osuvremenio je tekst, a povijesnim elementima obogatio suvremeni izraz, čime je ukazao na brojne potencijale u suvremenom lutkarskom čitanju književne baštine.

Iako vjeran tekstu, Hejno je na suptilan, no jasan način napravio važan skok od vremena nastanka *Muke svete Margarite* u 1990. godinu. Naime vjeru, koja je bila logičan ključ sukoba u vrijeme kad su s istoka prodirali Turci donoseći sa sobom islamsku vjeru, Hejno je početkom devedesetih, u vrijeme prije nedavne „eksplozije“ vjere s čijim posljedicama trenutno živimo, apstrahirao do sukoba dobra i zla. Na tom je tragu već na samom početku predstave podijelio scenu na dio s naivnim i slabim ovcama predvođenim naslovnim protagonisticom Margaritom i dio s opasnim vukovima koje vodi antagonist Olibri.⁴ Ta početna karakterizacija, odmaknuta od vjere prema animalnim karakteristikama, apstrahirala je odnos do univerzalnog sukoba slabijeg i jačeg, dobra i zla, no time nije odvušla predstavu od izvora. Naime uopćavanjem se Hejno naveo na srednjovjekovna djela u kojima „anonimni (srednjovjekovni) pisci probleme promatraju kroz krajnje polove svetosti i groteske, mistike i nakaradnosti“ (T. Vigato, 2011: 95).

Poput Juvančića, i Hejno je baštinu omotao slojem teatralnosti, no u startu postavivši situaciju oprečno od *Osmana*. Naime, za razliku od predstave

4 Predstava se analizira na temelju videozapisa predstave u vlasništvu Kazališta lutaka Zadar.

Zagrebačkoga kazališta lutaka u kojoj su lutke bile u funkciji i glumca/pripovjedača i autora, ovdje je već procesija na početku predstave ukazala na njihovu nadmoć nad živim scenskim svijetom. Glumci su nosili lutke na rukama priznavši im na taj način nadmoć i asociirajući na srednjovjekovne procesije u kojima su ključne uloge svetaca i kraljeva bile rezervirane isključivo za lutke. U isto vrijeme procesijsko je otvaranje stvorilo okvir i otvorilo prostor teatralizacije igre i građenju artificijelnog scenskog svijeta.

Početni odnos lutke i glumca provukao se kroz cijelu predstavu i na sadržajnom i na izvedbenom planu. Na sadržajnom lutke su tumačile junakinju Margaritu i njenu opreku Olibriju, dok su glumci koji su tumačili Margaritine vjerske istomišljenike i Olibrijeve vojnike samim time bili u funkciji lutaka. Ujedno su služili i kao dodatna karakterizacija likova koje su tumačile lutke. Njihova je prisutnost na sceni smanjivala ionako malenu Margaritu, a podizanjem iznad vlastitih glava dodatno uzvisivala Olibriju, da bi u nekim trenucima postajali i pokretne kulise, odnosno svojevrstne lutke u rukama Margarite i Olibrije. Tu vladavinu lutke Hejno objašnjava činjenicom da je „prvo i najvažnije u lutkarskom pozorištu (je) lutka. To legitimiše ime ovog kazališta. Lutka je njegov glumac“ (W. Hejno, 2012: 30). Samim time, lutka je i protagonist i antagonist. Ona je ujedno i „neka vrsta medija kroz koji Hejno pokušava da odgonetne tajne ljudske prirode“, navodi Danuta Jagła (D. Jagła, 2012: 199).

Između svijeta lutaka koje su oblikovale ključnu liniju igre i svijeta glumaca koji su bili tek u njihovoj funkciji, našle su se maske koje su utjelovile Belzebuba i zmaja, predstavnike mračnih sila. Kazališna je maska za Hejna „zamrznut zbir neverbalnih informacija o liku“ i njegov „svojevrsan arhetip“ (W. Hejno, 2012: 171) koji liku daje neuobičajenu izražajnost i koji se kreće između glume i lutkarstva. Upravo je zato Hejno u *Muci svete Margarite* iskoristio masku kao ključnu zapreku između lutke Margarite i njene ljudske težnje. Naime maska će u predstavi biti puno opasnija protivnica od glumaca i njihovih udaraca, čime će pokazati da za artificijelne lutke u artificijelnom okruženju puno veća opasnost stiže iz tog prostora nego iz stvarnosti.

Igru srednjovjekovnošću i srednjovjekovnim konvencijama Hejno je nastao i u građenju lika Margarite. Njeni su pokreti u početku predstave bili diskretni i pomirljivi, da bi s razvojem predstave i mučenjima kojima ju je Olibri podvrgnuo u prvi plan došla njena tvrdoća, krutost i drvenost, odnosno artificijelnost. No ne u smislu obeživotvorenja već (suvremenog) upisivanja srednjovjekovnih značenja lutke, odnosno izjednačavanja lutke i cjelovitog lika, a ne tek njegova tjelesnog aspekta. Samim time bičevanje, iako pravo a ne scensko, nije ostavilo nikakve tragove na njoj, da bi se nakon doslovnog čupanja udova Margarita pojavila cjelovita. Iako Anatolij Kudrjavcev u tim trenucima vidi rasap lika i piše kako je „Margarita (je) izgubila ljudske pretpostavke; ostaju tek sami znaci, kao apsolutna prevlast likovne ideje nad smislom“ (A. Kudrjavcev,

2001: 42), ovdje se ta „nedosljednost“ tumači kao postojanost Margaritina lika, karaktera i vjere koja se ne smanjuje bez obzira na udarce i čupanje dijelova tijela: tijelo možda jest razdijeljeno, ali lik nije. Umjesto toga pretvara se u mirnoću, spokoj, sigurnost i statičnost koja bi u tradicionalnom lutkarskom okruženju bila protumačena scenskom pasivnošću i neživošću lutke, no ovdje je ključni pokazatelj njene snage.

Wiesław Hejno i Mojmir Mihатов oblikovali su dakle suvremenu predstavu koja sa suvremenim trenutkom komunicira stalnim vraćanjem srednjovjekovlju. Čini to koristeći izvedbene elemente te starine u novom ruhu i novom čitanju. Rezultat takvog pristupa baštini jest suvremena predstava zrele i slojevite heterogenosti oblikovana od srednjovjekovnih elemenata. Samim time autorski tandem nije krenuo iz izvora da bi mu se vratio već je svoj aktualni trenutak analizirao i komentirao u partnerstvu i dijalogu s baštinom. To potvrđuje i kraj predstave u kojemu je, nakon što je Margarita vjerom i ustrajnošću simbolično pobijedila Olibriju, njena pobjeda slavljena tihom vjerom u bolje sutra, u sretan kraj bez obzira na nesretan put. Sve to u trenutku velike društvene i političke krize koja priziva raspad i rat i u kojoj je vjera u bolju budućnost izuzetno potrebna.

Točka razdvajanja lutkarstva devedesetih

Osman i *Margarita*, kao što je na početku istaknuto, stoje na pozicijama predvodnika dvaju smjerova kojima će se hrvatsko lutkarstvo kretati devedesetih godina i kasnije. Na tradicionalnoj strani s fokusom još uvijek na tekstu stoji *Osman*, a na suvremenoj, u kojoj se fokus udaljava od tekstualnog predloška i raspršuje po svim elementima izvedbe i njihovim odnosima, *Margarita*. Iako bi se na prvi pogled moglo pomisliti da će tradicionalnim tekstovima biti bliži tradicionalni izraz, pokazat će se kako je baštini i starini puno bliži suvremeni (lutkarski) izraz, na što će posebice ukazati *Margaritina* proročanska i antologijska družica *Judita*.

Usporede li se „baštinske“ devedesete nakon *Osmana* i *Margarite* kroz izraz, odnosno kroz dvije sredine – zadarsku i zagrebačku, dobit ćemo dvije manje cjeline koje uvjetno možemo nasloviti „Od *Osmana* do *Osmana*“ i „Od Hejna do Hejna“.

Druženje Zagrebačkog kazališta lutaka s baštinom nakon *Osmana*, nesumnjivo jedne od najvažnijih domaćih lutkarskih predstava devedesetih godina i šire, svelo se na dvije predstave – *Šenoin triptih* i obnovu *Osmana* 1997. godine, obje u režiji Joška Juvančića. Na tematskoj, repertoarnoj i izvedbenoj razini obje predstave predstavljaju put u sigurnost, s jedne strane lektirnim autorima, s druge velikim redateljskim imenom i, kod *Osmana*, predstavom koja je već potvrdila svoje kvalitete i privlačnost kod publike. Slično koračanje utabanim putevima pojavljuje se i na izvedbenom planu – obje predstave zadržavaju se

u prostoru tradicionalnog lutkarstva naslonjenog na tekst. Taj put u „sigurno“ Zagrebačko kazalište lutaka uglavnom će zadržati do danas. Rezultat tog sad već višedesetljetnog koračanja na mjestu jest ukopanost tog kazališta u lutkarskim prošlostima, daleko od suvremenih tijekova i razmišljanja.

S druge strane osam zadarskih godina nazvanih „Od Hejna do Hejna“ odlikuje hrabrost na repertoarnom, tematskom i izražajnom planu. Sve postavljene baštinske predstave lutkarske su praižvedbe. Velik rizik i hrabrost Zadrani su pokazali postavljanjem nimalo lutkarske Bogovićeve drame *Stjepan, posljednji kralj bosanski*, koju je Tomislav Durbešić režirao usred uzbuna. Predstava je, nažalost, nakon svega nekoliko izvedbi skinuta s repertoara jer su vandali uništili rekvizite, lutke i maske. Podjednaku su odvažnost Zadrani pokazali i postavljanjem Zoranićevih *Planina*, romana bez naglašenijeg dramskog zapleta. U predstavi je Marin Carić grad Zadar pretvorio u protagonista, a dramatičnost sa sadržajnog sloja prebacio na strukturni te je cjelinu gradio „kontrapunkti-ranjem scena“, kako ističe Dalibor Foretić (D. Foretić, 1997: 12). Tu manju cjelinu zatvara Hejnova treća i posljednja suradnja sa Zadranima, predstava *Don Quijote* (1998.), koja, iako ne pripada hrvatskoj književnoj baštini, djeluje kao svojevrsni epilog. Naime nakon istraživanja mogućnosti lutke u susretu i sudaru s čovjekom i maskom, na čemu je bio fokus zadarskog lutkarstva u devedesetim godinama 20. stoljeća, Hejno je već u prvoj sceni te predstave lutku rastavio na dijelove⁵ gradeći od njih epizode, čime je atomizirao lutku i scensku igru.⁶ Time je hrvatsko lutkarstvo uveo u 21. stoljeće otvorivši atomizacijom lutke mogućnost dramaturškog osamostaljenja svih elemenata predstave te poma-ka fokusa na njih i njihove odnose. Iako se to iz tradicionalnog kuta gledanja može tumačiti kao poraz lutkarstva, širenje fokusa nije izbrisalo lutku već je u prvi plan gurnulo animaciju otvorivši novi prostor mogućnosti istraživanja, igre i širenja lutkarske umjetnosti te njezina preplitanja s drugim umjetničkim izrazima. A upravo su se stalni razvoj, promjena i prodor u novo pokazali nužnima u ovim vremenima u kojima, parafrazirajmo za kraj još jednog predstavnika književne baštine, stalna samo mijena jest.

Zaključak

Dvije antologijske lutkarske predstave *Muka svete Margarite* i *Osman* otvorile su posljednje desetljeće 20. stoljeća te svojim izborom tema i izraza zacrtale put hrvatskog lutkarstva tog razdoblja. S tematske strane širom su otvorile vrata

5 „Raskomadane lutke su kao fragmentirana priča sa žestokim i bolnim prizvukom.“ (J. Fiamengo u: T. Vigato; V. Valčić, 2018: 25)

6 Svoju utjecajnu teoriju europskog lutkarstva Henryk Jurkowski završio je upravo idejom atomizacije u kojoj vidi posljednji razvojni stupanj. Prevede li se atomizacija H. Jurkowskoga na Lehmannov „jezik“, ona predstavlja dramaturško osamostaljenje elemenata izvedbe. Više o atomizaciji u: H. Jurkowski, 2007: 152.

književnoj baštini, s izvedene strane samo su lutkarstvo usmjerile prema dvjema oprekama – tradiciji i suvremenosti. Iako su obje predstave lutkarski mudro i promišljeno pristupile svojim predlošcima, ne udaljavši se od njih već im se stalno vraćajući, kasniji razvoj pokazao je da lutkarstvo, kao i umjetnost općenito, ima potrebu za stalnim propitivanjem, rušenjem i negiranjem granica te istraživanjem novih mogućnosti, što su zadarski lutkari prepoznali te su nakon *Margarite* nastavili tragati za novim izvedbenim putovima u suvremenosti. To je rezultiralo nekim od najvažnijih i najsvježijih predstava hrvatskog lutkarstva i smjestilo Kazalište lutaka Zadar na lutkarski pijedestal na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće. S druge strane hod sigurnim i utabanim stazama, kojim su se uputili zagrebački lutkari, ukazao je na slabe strane ponavljanja i tapkanja na mjestu pretvorivši Zagrebačko kazalište lutaka danas u rubno kazalište koje živi od vrtačkih i školskih pretplata, daleko od suvremenih lutkarskih kretanja i razmišljanja. ●

LITERATURA

- Bogner-Šaban, Antonija (2000), „Europski kontekst hrvatskog lutkarstva“, *Luka*, Zagreb, g. 6, br.8-9, str. 5-7.
- Foretić, Dalibor (1997), „Punktacija romana“, *Novi list*, Rijeka, g. 51, br. 15791, 26. lipnja, str. 12.
- Hejno, Vjeslav [Hejno, Wiesław] (2012), *Umetnost lutkarske režije*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, Subotica, Novi Sad.
- Jagla, D. [Danuta] (2012), „Lalki Wiesława Hejny“, u: Hejno, Vjeslav, *Umetnost lutkarske režije*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, Subotica, Novi Sad.
- Jurkowski, Henrik [Jurkowski, Henryk] (2007), *Teorija lutkarstva*, Otvoreni univerzitet, Subotica, Međunarodni festival pozorišta za decu Subotica, Subotica.
- Kudrjavcev, Anatolij (2001), „Više ritual nego predstava“, *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, pr. Abdulah Seferović, Kazalište lutaka Zadar, Zadar.
- Seferović, Abdulah, ur. (1997), *Lutkari svete Margarite: 1952-1997: Četrdeset pet godina Kazališta lutaka u Zadru*, Kazalište lutaka Zadar, Zadar.
- Šantić, Slavko (1990), „Marionetsko prikazanje Osmana“, *Oslobođenje*, Sarajevo, god. 47, br. 15113., 17. srpnja, str. 5.
- Vigato, Teodora (2011), *Svi zadarski ginjoli*, Sveučilište u Zadru, Kazalište lutaka Zadar, Zadar.
- Vigato, Teodora; Valčić, Vedrana (2018), *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, Sveučilište u Zadru i Kazalište lutaka Zadar, Zadar.
- Vrgoč, Dubravka (1990), „Zanimljiva priča“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 51, br. 15434, 5. rujna, str. 10.

Nataša Govedić

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Poetika Teatra EXIT i glumačko autorstvo od devedesetih godina do danas

UDK 792.071

Sažetak: Tekst raspravlja o uspostavi „glumačke poetike“ i glumačkog autorstva u Teatru EXIT od devedesetih godina prošlog stoljeća do danas, s posebnim naglaskom na tome da je riječ o programatskom njegovanju i prioritiziranju glumačkog znanja, koje se ne može jednostavno svesti ni pod koji ideologijski zajednički nazivnik. Recepcija EXIT-a često je u domaćim uvjetima bila entuzijastično pozitivna ili negativna, ali u oba slučaja površno eksklamatorna, malo kada obraćajući pozornost na sustavnu izgradnju konkretnih metodoloških kriterija EXIT-ova izvedbenog stila. Riječ je o stilu koji je svoje oblikovanje i zenit doživio u devedesetima utemeljivši se na radu britanskog glumca, pisca i performerera Stevena Berkoffa, zatim u Hrvatskoj oblikovavši i osobite otklone od svog scenskog uzora.

Ključne riječi: glumački teatar; Teatar EXIT; poetika kazališne kuće; neoekspresionistička gluma; poetska gluma; gluma kao povišeno ponašanje; repertoarni kriteriji; izvedbeni kriteriji; literarni kriteriji kazališnog čina; Matko Raguž; hit-predstave; kritičke izvedbe

The Poetics of the EXIT Theatre and Actors' Authorship from the 1990s to the Present Day

Abstract: The text discusses the establishment of 'acting poetics' and actors' authorship in the EXIT Theatre from the 1990s to the present day, regarded as an example of the programmatic cultivation and prioritization of the *knowledge of acting*, which cannot simply be reduced to any ideological common denominator. EXIT's reception in domestic surroundings was often either enthusiastically positive or enthusiastically negative, but in both cases superficially exclamatory, rarely paying attention to the systematic construction of tangible methodological criteria typical for the EXIT's performance style. The style that saw its formation and zenith in the 1990s was at first grounded in the work of the British actor, writer and performer Steven Berkoff, but later created some specific Croatian deviations from the initial model.

Keywords: actor's theater; EXIT Theatre; poetics of the theater company; neo-expressionist acting; poetic acting; acting as heightened behavior; repertoire criteria; performance criteria; literary criteria of a theatrical act; Matko Raguž; successful productions; critical performances

► Za svaku je zajednicu veoma važno kad se na njenoj javnoj sceni pojavi kazališna institucija koja njeguje nove formate izvedbe i uvodi nova pravila igre u čitav proces repertoarnog pozicioniranja, pripreme predstava i njihova igranja. Takav iskorak u našem glumištu ostvarilo je 1953. godine Gradsko dramsko kazalište Gavella pod vodstvom redatelja Branka Gavelle, čime je uspostavljena i osobita poetika muzikalnosti scenskoga jezika, ljudskoga glasa, teatra kao medija filozofski promišljene i cizelirano, gotovo bismo mogli reći kaligrafski precizno izgovorene riječi. Zatim se značajan iskorak ponovno dogodio 23. rujna 1994., kada je osnovan Teatar EXIT i odigrana njegova prva predstava, Berkoffova *Dekadencija* u režiji dotadašnjeg glumca Matka Raguža.

Izbor Stevena Berkoffa kao inauguralnog pisca/glumca EXIT-ove poetike pomiče domaću scenu iz koncertnosti dramskog jezika i stavlja naglasak na poetsko, mogli bismo reći i plesno *tijelo* glumaca, kao i na činjenicu da izvedbene rukopise suvremenog trenutka treba ispisivati iz kolektivnog i konkretnog iskustva (britanske i hrvatske) radničke klase, zbog čega je i kod Berkoffa i u EXIT-u naglašen fizički teatar, ekspresionistički povišena mimska gesta, vokalna stilizacija, bogata kolokvijalnost jezika ulice. Imajmo ovdje na umu sjajan analitički tekst Michaela Kirbyja „O glumi i ne-glumi“ (M. Kirby, 1972: 316), u kojem Kirby inzistira na tome da gluma nikad nije „realna“ ni „oponašateljska“, jer je njen glavni posao upravo transgresija i refleksija „normalnog“ ponašanja, zbog čega glumu možemo definirati kao plansko, namjerno i svjesno rastvaranje okvira socijalne normativnosti ili kao *hotimice iskrivljeno* zrcaljenje, himbu, impersonaciju, neizbježnu stilizaciju.

Utoliko Teatar EXIT, naravno, ne izmišlja *nove* glumačke metodologije, ali dodatno osvještava ono što glumica Ivana Legati naziva „čudesnost *tijela*: no next step, no concept. The best and the beast in us“¹. Zanimljivo je i da se u ovoj poruci pojavljuje engleski jezik, kao što se čak i u naslovu EXIT-a javlja kozmopolitizam kraja 20. stoljeća, u kojem svi govorimo i engleski, koji god da nam je jezik materinski.

Premda je inauguralna EXIT-ova poetika „prepisana“ od londonskog dramatičara, glumca i redatelja Stevena Berkoffa, njezina se adaptacija u hrvatskom poraću devedesetih vrlo brzo pretvorila u specifičnosti domaće lokalizacije, ne samo u smislu istraživanja klasne i statusne agresije (koja zanima Berkoffa) nego i ulaska u probleme hrvatske eksplozivnosti oko brojnih vrsta diskriminacijskih stereotipa. Raguž ne otvara izravno temu međuetničke agresije, ali značajno je da indirektno u nizu predstava stavlja naglasak na temu nasilja, itekako povezivog s ratnim godinama u Hrvatskoj. Steven Berkoff, također svojim mnogostrukim scenskim identitetima (zbog čega teatrolozi njegovo kazalište još nazivaju i „totalnim“), Matku Ragužu „isposlova“

1 Navodim autoričinu originalnu poruku s aplikacije *What's Up*, uz autoričinu dozvolu.

je i dozvolu da se ogleda u četverostrukoj roli glumca/pisca/redatelja/producenta.

No ne treba zaboraviti da je Teatar EXIT zajedno s Ragužem osnovala i glumica Nataša Lušetić, koja je kasnije napustila Hrvatsku i doktorirala izvedbene umjetnosti u Nizozemskoj, kao ni da je u kasnijem periodu u nizu predstava Raguž imao blisku suradnicu Pavlicu Bajsić, koja je također emigrirala iz Hrvatske i kasnije u Parizu magistrirala estetiku zvuka, no posljednjih se godina vratila u Hrvatsku da bi radila primarno na akustičkoj dimenziji izvedbe i radijskim poetikama. Matko Raguž svakako ostaje „sidro i kormilo“ EXIT-a do danas, vrlo pažljivo birajući suradnike i naslove, ali ne odstupajući bitno od kursa koji je uspostavio u devedesetima.

Pogledajmo поближе formativne izvedbe tog teatra. Inauguralna predstava *Dekadencija* već je u prvoj godini igranja osvojila niz strukovnih nagrada (Vjesnikovu nagradu *Dubravko Dujšin*, niz nagrada na Festivalu malih scena u Rijeci, glavnu nagradu na Festivalu glumca u Vinkovcima itd.). Glumački par predstave, Nataša Lušetić i Vilim Matula, u javnosti se doživljavalo kao „novu generaciju“ performerera, pri čemu je svaki od njih imao svoju autorsku poetiku i interese. U slučaju Nataše Lušetić, koja se prvotno školovala na metodi Jacquesa Lecoqa, *novi rukopis* bila je stilizirana mimska gesta, dok se Matulino obrazovanje, locirano na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti i nizu radionica fizičkog teatra, također nastojalo osloboditi od uvriježene topike domaće suzdržane scenske geste i *magistralnog* glasa, pri čemu se rado eksperimentiralo s mogućnošću da se glumca shvati kao „totalnog autora“.

Kad god govorimo o glumačkom teatru u bilo kojoj epohi, počevši od Shakespeareova pokretnoga glumišta preko Davida Garricka, Sarah Siddons, Sarah Bernhardt, Eleonore Duse, Laurencea Oliviera, Laurie Anderson ili Mirande July, glumačko je kazalište (kao i glumački film) uvijek *hondenzat* svih svojih aspekata: režije, scenografije, kostimografije, glume, spisateljskog vladanja jezikom. Shakespeareovim jezikom izraženo, glumac je u svom kazalištu uvijek *the globe*, svijet u malom. I dok se u redateljskom kazalištu sve scenske profesije diferenciraju i kompartmentaliziraju, u glumačkom se teatru sabijaju, kondenziraju, sabiru u osobi glumca.

To jednako tako vrijedi i za EXIT-ovo glumačko kazalište, koje dekadama regrutira svoje izvođače pozivajući ih na suradnju s posljednjih godina dramskih akademija i opipljivo uživa u tome da se glumačke perjanice pojedinih generacija međusobno uvelike razlikuju. EXIT tim istim početnicima omogućava i stasanje ili produkcijske uvjete da dođu do višestotnih izvedbi svojih komada, sazriju kroz njih i otkriju što sa sobom donosi iskustvo dugometražnog igranja iste predstave. (Ni s čim sličnim ne mogu se pohvaliti naša državna i gradska repertoarna kazališta.) To znači da je ne samo riječ o estetici jednog teatra nego i o njegovoj pedagogiji.

U svojoj najranijoj fazi Teatar EXIT možda je bio najbliže socijalnom teatru neoekspresionističke estetike, čije promišljanje nalazimo ne samo u *Dekadenciji* nego i u predstavi *Imago* redateljice Nataše Lušetić (Nagrada Vladimir Nazor za 1995. godinu i nagrada za najbolju predstavu na Festivalu glumca u Vinkovcima), napravljenoj prema tekstovima antipsihijatra Ronalda Lainga i zaokupljenoj ideologijom privatizacije, kapitalizacije, žurbe, jurnjave, otuđenosti, rastuće površnosti naše percepcije. Nedugo zatim pojavljuje se i predstava *Münchhausen* Vilima Matule, koja je također bliža i jezičnoj i scenskoj groteski negoli ideologiji „umjerenosti“ ili decentnosti filmski shvaćenog dokumentarizma (duboko uronjenog u svakodnevne suzdržanosti ljudskog ponašanja), a postavljena je kao galerija socijalnih transformacija naslovnog lika te podjednako gestualnih, zvukovnih i pripovjednih hiperbola, za koje Matula dobiva Nagradu Vladimir Nazor, niz nagrada na Festivalu malih scena u Rijeci, nagradu Festivala glumca u Vinkovcima, glavnu nagradu na Danima satire te niz međunarodnih priznanja (primjerice prvu nagradu na festivalima monodrame u Bitoli, Zemunu, Bečeju itd).

Prvu fazu Teatra EXIT utoliko obilježavaju upravo samosvojni glumci/autori koji se bave *povišenom teatralnošću* mimski izbrušene, kritički koreografirane, neoekspresionističke izvedbe, poglavito Lušetić i Matula, kojima je na različite načine važno pokazati da je glumac u stanju stvoriti *socijalni nadstil egzemplarnih ponašanja* i da će jezik glumca kao promatrača uvijek biti u svjesnom otklonu od normativno reducirane socijalne gestike. Scena je ispražnjena za glumca, lišena rekvizite, upravo zato da bismo iz publike postali svjesni svake nijanse izvedbene korporalnosti. Na taj je način u devedesetima zapečaćena EXIT-ova poetika glumca kao zgusnute galerije društvenosti, spremne na ekstreme „animalne i anđeoske pretjeranosti“ (možda najprisutnije u Raguževoj predstavi *Njuške*), od koje to kazalište ne odustaje do danas. Ono što se mijenja jest profiliranost socijalnih uloga u kritičkom i karikaturnom ključu, ali svakako ostaje interes ne samo za „tipično“ socijalno ponašanje nego i za njegovu *nesmiljenu scensku refleksiju i maštovito nadopisivanje*, svjestan rad na poetskom stilu mimske izvedbe, koja dovodi do proširivanja ukupnog spektra pokazanih ponašanja i razvijanja specifičnoga glumačkog kritičkog aparata kroz blagu satirizaciju multipnih javnih uloga.

Osim Berkoffa, zaštitni znak takvog pristupa glumi ponovno je britanski glumac i *stand-up* komičar Peter Sellers, danas najpoznatiji po multipnim ulogama kojima satirizira društvo u Kubrickovu filmu *Dr. Strangelove* (1964.), dok će se isti pristup glumačkoj profesiji u Americi razvijati kroz glumački opus Roberta Williamsa u osamdesetima i devedesetima, kada stasa i generacija mnogih drugih komičara/glumaca/performera. Veoma važan utjecaj imao je i Ricky Gervais, ponovno britanski *stand-up* komičar, glumac, redatelj i producent, hrvatskoj publici najpoznatiji po seriji *The Office* i njezinu lažnom dokumentarizmu,

kao i humoru posramljivanja, otvaranja problematike „uvredljive reakcije“ i međusobnog „sramoćenja“ likova, kao i po izrazito muškom svijetu časti, kompetivnosti, verbalne okrutnosti. Teatar EXIT ima puno sluha za *sitcomske* oblike humora, oslušivanje popularne kulture, filmova i serija, kao i za različite oblike metateatralnog namigivanja publici oko toga da je čitava naša recepcijska dimenzija svjesna neraskidive povezanosti umjetnosti i *entertainment*a (što se posebno vidi u predstavama kao što su *SHAKEspeare na Exit* ili u redateljskim projektima Saše Anočića).

Spomenimo i da se glavno obilježje tog tipa teatra tiče razvijanja situacija kroz niz improvizacija, u kojima se humor pojavljuje kao rezultat seciranja često apsurdnih ljudskih konstelacija. Ako glumu nastavimo definirati kao „povišeno ponašanje“, možemo reći i da sloboda EXIT-ovih performerera često izbija upravo iz mogućnosti da se *glumci bave ponašanjima*, odnosno da ne privilegiraju ni jezik, ni pokret, ni tijelo, ni glas nego da usmjere povećalo upravo strukturalnim blokovima ljudske interaktivnosti. Fragmenta ponašanja.

Zanimljivo je da se prva domaća *glumica* koja se usuđuje na taj način misliti svoju profesiju na EXIT-ovoj pozornici pojavljuje tek 2021. godine, kada Sanja Milardović svojim *Malim čudima*, u kojima nastupa i kao autorica teksta, i kao glumica, i kao redateljica, također uspostavlja poveznicu između *stand-up* izvedbe, klasičnih dramskih likova i povišene poetske geste. Prije toga Teatar EXIT je, doduše, postavio monodramu *Eva Braun* u izvedbi Darije Lorenci, ali Lorenci se strogo držala propisanog dramskog teksta i psihologizacije lika izbjegavajući takozvanu socijalnokritičnu glumu. Tradicija glume kao improvizacije na temu kritike socijalne tipike vuče svoje korijene iz komedije dell'arte, dakle iz pučkog repozitorija, a ne eruditske drame. Ona je dugo dio našeg „karnevalesknog“ kazališnog iskustva, ali u Hrvatskoj postaje dio *mainstream* pozornica tek osamdesetih godina prošlog stoljeća, kada Rade Šerbedžija, tadašnji prvak jugoslavenskoga glumišta, osniva s grupom studenata skupinu AKTER. Utjecaj te družine izravno je povezan i s nastankom EXIT-a. Riječima Matka Raguža, u razgovoru sa Željkom Turčinović iz 2008. godine:

„Ja sam, na primjer, počeo s Akterom, bila je to prva slobodna grupa s kojom sam surađivao; bavili smo se improvizacijama, još više ritmovima i općenito stvarima koje glumcu daju onaj stupanj slobode na koji on, baveći se konvencionalnim kazalištem, najčešće nije naviknut. To, uostalom, nije mogao naučiti ni na Akademiji gdje su nam, primjerice, znali crtati rečenicu i pokazivati kako ona izgleda, ne misleći pritom da je to rečenica koja se može vezati samo uz jednu, određenu osobu, a ne uz svih nas, budući je pojedinačna interpretacija te rečenice pitanje osobnosti i slobode. Ta sloboda istraživanja i jest najveći užitak u kazalištu, a znamo,

uostalom, da bez slobode čovjek ni ne može uživati.“ (M. Raguž u: Ž. Turčinović, 2008: 45)

Odmah nakon *Dekadencije* i još jednog Berkoffova naslova, *Istoka* u izvedbi novih EXIT-ovih „otkrića“ koji će se vrlo brzo transformirati u glumačke dive (Rakana Rushaidata, Franje Dijaka i Darije Lorenci), uslijedila je i EXIT-ova predstava koju se voli nazivati kultnom predstavom devedesetih: *Izbacivači* redatelj Matka Raguža. Glumačka ekipa (Sreten Mokrović, Tarik Filipović, Rene Bitorajac i Mario Mirković) nikada prije ni poslije nije dobila toliki publicitet javnosti, kao u vrijeme igranja te (ponovno višestruko nagrađivane) predstave. Odigrali su 210 izvedbi i za nekoliko generacija srednjoškolske i građanske publike postali zaštitni znak glumačkog teatra u Hrvatskoj. Evo što o nastanku predstave otkriva Raguž, ponovno u razgovoru sa Željkom Turčinović 2008.:

„Ta predstava je, naime, klasični *work in progress*. Krenulo se, naravno, od prevedenog Godberova teksta. Nakon određenog broja proba smo, međutim, ušli u slijepu ulicu, jer polazeći iz naše situacije jednostavno nismo uspijevali pronaći primjeren način komunikacije s tim tekstom. Tada smo sve preokrenuli, uzimajući od Godbera tek osnovnu ideju i strukturu, te možda nekoliko kratkih dijelova teksta. Scene smo iznova posložili, pa čak i dramaturški preinačili, isprobavajući ih po više puta, u više različitih verzija, kao na filmu. Glumci su tu, zapravo, po svojim glumačkim osobitostima, bitno različitim, obogaćivali jedni druge onim najboljim u sebi, i bili koautorima, budući da smo zajedno sudjelovali u istraživanju i profiliranju svake pojedine scene. Bio je to vrlo naporan i dugotrajan proces; katkad smo znali raditi i po dvanaest sati, zaboravljajući na vrijeme.(...) Posebno smo, međutim, radili na pantomimi, na scenskom pokretu i na improvizacijama. Jednako tako smo posebno radili i na karakterima: jedan od glumaca bi stao na scenu i odgovarao, iz rakursa lica koje u predstavi igra, na najraznovrsnija pitanja koja bismo mu postavljali. Na taj način smo svakome ponaosob 'čistili mozak', kako bi došao do karaktera i do glumačke sigurnosti, što je osobito važno s obzirom na broj karaktera koje svaki od glumaca igra, a bez ikakvih promjena maske, kostima ili rekvizita. Otuda i čest osjećaj kod publike da gleda scenske improvizacije, no sve je to već davno izimprovizirano i potom su najbolje improvizacije transponirane u jednu vrlo čvrstu i konačnu formu.“ (M. Raguž u: Ž. Turčinović, 2008: 46)

Iz tog citata vidimo nekoliko bitnih postupaka karakterističnih za čitav niz EXIT-ovih predstava tijekom devedesetih godina prošlog stoljeća, ali prisutnih u poetici umjetničkog ravnatelja Matka Raguža do danas:

- 1) Glumac dobiva autorske ovlasti i izvedbeno preuzima kontrolu nad adaptacijom teksta.
- 2) Glumačko igranje ne slijedi logiku izvornoga kulturnog konteksta objavljenog dramskog djela nego je na različite načine lokalizirano i čak privatizirano, a zatim visoko stilizirano.
- 3) Od posebnog su interesa aktualne, suvremene, konfliktne društvene situacije i njihovo analitičko prenošenje na scenu. Dramski karakter samo je podloga za iskustveno glumačko nadopisivanje.
- 4) Pozornica i dalje ostaje ogoljena.
- 5) Politika afekata pokazuje se tematski najprovokativnijom pitajući publiku koliko alkohola, agresije, nemoći, usamljenosti i čak mazohističke seksualnosti prati ono što se kolokvijalno naziva *dobrim provodom*.

U razgovoru s Ninom Ožegović za T-portal 29. rujna 2016. glumci Rene Bitorajac i Tarik Filipović komentiraju kako su, igrajući tu predstavu, ne samo odrasli nego su se ujedno i „osjećali kao Beatlesi“, *celebrities*, kultne ličnosti. Bitorajac o samom procesu rada kaže: „Sve smo brusili do najsitnijih detalja, a predstava je osim dijalozima vrvjela i plesom, songovima, pantomimom, mimom, mijenjanjem karaktera u sekundi i bila je izrazito brza i dinamična. Uza sve to imala je i svoju srednjoškolsku publiku, iako se dopadala ljudima svih starosnih dobi.“ (R. Bitorajac u: N. Ožegović, 2016)

Izbacivače će po popularnosti i broju nagrada nadmašiti jedino Anočičevići *Kauboji* iz 2008. godine, kao predstava koja je odigrana više od 500 puta (igrana je sve do Anočičeve smrti 2021. godine), ali s tom će predstavom doći i do bitne promjene smjera u repertoarnoj politici EXIT-a. *Kauboji* naime na EXIT-ovu pozornicu donose labavo uvezenu zbirku skečeva, koja je potpuno drugačija od ranijeg razvijanja prizora kroz pažljivo vođeni sustav improvizacija: za razliku od improvizacije koja dobro podnosi i dugačke dramske formate, skeč mora biti kratak, zaokružen i mora imati duhoviti finale, nalik vicu. I mjuzikl i melodrama kao nosivi zabavljački žanrovi *Kauboja* potpuno su različiti od EXIT-ova ranijega kritičkog propitivanja aktualnog socijalnog trenutka. *Kauboje* slijedi Anočičev niz predstava u EXIT-u (*Noževi u kokošima*, *To samo Bog zna*, *Nemirne noge*, *Nas dva i ja* te *GospOUdinNOUbad*), koje nisu ponovile komercijalni uspjeh hit-mjuzikla niti su dobro prošle kod kritike i publike, ali zato su promijenile EXIT-ov izvedbeni profil i usmjerile ga prema estradnim dosjetkama i glumačkom zabavljaštvu usput dokazujući da takozvana „hit-predstava“ može ostati i *one hit wonder* ili izolirana uspješnica nečijeg opusa, koju ne mora pratiti sazrijevanje scenskog rukopisa njezina autora, trajno obilježenog dramaturškom i redateljskom logikom ulančavanja *sitcomskih* skečeva.

Devedesete godine prošlog stoljeća za Teatar EXIT svakako ostaju umjetnički najproduktivnije i najzrelije razdoblje ovog teatra, premda se s vremenom na Raguževoj pozornici razvijaju i neki novi ogranci dosljedno osmišljene glumačke poetike predstavljajući autore/glumce/redatelje drugačijih vrijednosti negoli je to bila škola Stevena Berkoffa. Među njima se ističe nekoliko predstava redatelja/glumca Renea Medveška, posebno *Kontrabas*, gdje je Medvešek i solistički glumac i adaptator romana i redatelj. Tim sintetskim nastupom Teatar EXIT ponovno usmjerava svoj „glumački teatar“ prema ranijoj gavellijanskoj tradiciji istraživanja mogućnosti glasa i zvuka, baš kao i literarnosti ili tekstualnosti kao dominantama izvedbenog pripovijedanja. Ista obilježja prate i Medveškovu glazbenu izvedbu slikovnice *I drvo je bilo sretno*. Istaknimo da se glumačko kazalište nikada ne može „emancipirati“ od studija glasa i zvukovnosti izvedbe (kojima se teatar ponovno intenzivno vratio u godinama COVID-a), naprosto zato što su to centralni modaliteti izvedbene svijesti, ali činjenica je da u žižu estetičkog interesa glumaca u nas od devedesetih godina prošlog stoljeća sve više ulaze tijelo i medijski posredovana slika, zbog čega Medveškov udio u EXIT-u možemo tumačiti i kao svojevrsnu retrogardu ili vraćanje utopijskim dimenzijama nekadašnje glasovnosti bine.

Na spomenutu muzičku tradiciju Teatra EXIT nastavlja se i predstava *Caba-ret: koncert za žice i gitaru* glumačkog dvojca Nikole Nedića i Marija Joveva (mentori: Lenka Udovički i Rade Šerbedžija), gdje vidimo da glumci u potpunosti prelaze u suvremene trubadure i „dvorske lude“, ali samim se time vraćaju i aspektu socijalnih komentatora. Tek 2021. godine na EXIT-ovoj će pozornici igrati i Miroslav Krleža u izvedbi mladoga glumca Kristijana Petelina, u predstavi *Na rubu pameti*, postavljenoj u potpunosti kao svečani „teatar riječi“ koje se izgovaraju s gotovo sakrosanktnim poštovanjem prema njihovu autoru. Indikativno je da Krleža ulazi u ovo izvorno radničko, proletersko kazalište preko skromne diplomatske glumačke produkcije, dakle ne kao bard domaće književnosti, čak ne ni kao *pisac* nego kao glumačka preferencija. Jasno je i da EXIT uopće ne njeguje interes ni za klasično ni za suvremeno domaće dramsko pismo. Nema suradnje s domaćim dramatičarkama i dramatičarima, kao ni s dramaturginjama i dramaturzima. Kao da se uvijek radije prati ono što je priznata međunarodna uspješnica nego ono što je lokalno istraživanje. Mislim da taj stav o tobože „provjerenoj kvaliteti“ uvezenih (nerijetko i filmskih) izvedbenih postupaka zapravo ne radi u korist EXIT-a, odnosno kroz godine sasvim sigurno sprječava da se na njegovoj pozornici afirmiraju i prepoznaju mladi kazališni autori i autorice te da EXIT razvije ne samo osobitu glumačku nego i paralelno autentičnu dramsku poetiku.

Ono što Raguža zanima od devedesetih do danas jest izvedbeni materijal koji sa sobom donose sami glumci, ali i tu postoje brojne granice: nema

poetskog teatra ni teatra poezije (premda imamo nekoliko glumica/pjesnikinja koje bi, po svemu što EXIT potpisuje, trebale imati stalno mjesto na njegovu repertoaru: mislim na Ivanu Legati i Jelenu Miholjević), nema novocirkuskih predstava (kao veoma važnog žanra suvremenog teatra poetskog tijela), a nema suvremenih oblika intermedijalnog scenskog performansa. Shakespeare se pojavljuje kao krajnje reducirana zbirka viceva pod nazivom *SHAKEspeare na EXit*, što znači da nema interesa ni za kompleksni imaginarij tog vjerojatno najizazovnijeg glumca/dramatičara/producenta/redatelja.

Time dolazimo do pitanja kako točno Raguž shvaća glumu i glumački teatar. Navodim njegove riječi prema aktualnom digitalnom portalu Teatra EXIT:

„Ponekad smo željeli uživati u radu bez namjere da se svidimo, gotovo uvijek smo pred sebe stavljali visoke zahtjeve i pokušavali ih ostvariti, ponekad smo i lutali jer nam se činilo da je to poštenije nego vaditi svoje ‘ziheraške kazališne ladice’...“

Nije nam bio cilj postati kazališna institucija - to nam se dogodilo (ponekad se pitamo je li to dobro?).

Neki kažu da je Exit postalo ‘kultno’ kazalište.

Kako to ostati? I opstati?...

Želimo trajati, isprobavati, istraživati, postavljati pitanja i sebi i drugima ne tražeći odgovore...

Želimo osvjetljavati život i podići ga iznad života...

Unatoč i usprkos...“

Iz te se namjerno nejasne manifestne crtice vidi mnogo manje nego iz samih gledanja EXIT-ovih predstava. Čini se naime kao da se Raguž ne želi otvoreno predstaviti, stilski definirati, ideološki opredijeliti, kao ni progovoriti jezikom struke. Umjesto toga, načelno govori o *težini* traganja za *kulturnim predstavama*. I dobro je da se pita *treba li* EXIT-u zbilja takav smjerokaz. Jer kad govorimo kakav ugled ima EXIT-ov glumački teatar, odmah vidimo da kriterij ničijeg umjetničkog trajanja na sceni ne može biti blagajnički i ne može se oslanjati na činjenicu generalne omiljenosti nekih izvedbi. Kazališna kuća s umjetničkim ambicijama, kao recimo Teatar &TD u Zuppino vrijeme, mora ponuditi više od scenskih bestsellera u prijevodu. Da, mora imati i Kvrgića, i Serdara, i Šovagovića, i Šerbedžiju, i Vidovića kao svoj prepoznatljivi glumački postav, ali mora okupiti i određenu teorijsku i analitičku scenu mišljenja izvedbe, koja također radi za *glumca*, a nerijetko i *iz* glumca i *prema* glumcima. EXIT ne samo da se nikad nije otvorio domaćim dramskim autoricama i autorima nego se nikada nije interesirao za teorijska promišljanja vlastite izvedbene struke niti se upuštao u okrugle stolove nakon predstava ili javne razgovore o svojim predstavama sa strukom, još manje u organizaciju konferencija o vlastitom repertoaru

ili za neku mogućnost čitanja teatra mimo želje da se publika zatravi, zavede, osvoji, ostavi u stanju fascinacije.

Zbog toga će za lijevu stranu teatrološkog spektra Teatar EXIT trajno biti smješten „previše desno“, kao kuća sračunata na poštivanje krhkog *dobrog ukusa* domaće buržoazije i izbjegavanje bilo kakve izravno prozivalačke ili barem u svojoj namjeri reformatorske politizacije (u ovom tumačenju osobito loše prolaze *Kau-boji*, predstava *SHAKESpeare na EXit* i monodrama *Ja, tata!*). I premda je istina da EXIT jako pazi da izravno ne mobilizira svoju publiku oko društvenih agendi, istina je i da Raguž ispod medijskog radara indirektno „provlači“ brojne političke kritike, među kojima je osobito zanimljiv fokus na privrženo očinstvo kojim se bavi Rushaidat u predstavi *Ja, tata!* – kao i problematika same glumačke profesije i njezina „rastakanja“ normativnih društvenih ponašanja, u gotovo svim predstavama koje EXIT stavlja na svoj repertoar. Upravo zato EXIT je za *desnu* publiku i kritiku smješten „previše lijevo“, jer ipak je to pozornica na kojoj pratimo grupno silovanje u noćnom klubu (predstava *Izbacivači*), u petoj minuti izvedbe saznajemo za depresiju majke izazvanu smrću djeteta (u Matišićevu *Balonu*) ili polako savladavamo kontekst tinejdžerskog samoubojstva (predstava *Disco svinje*).

Dio javnosti pritom vidi Teatar EXIT kao nastavljачa hrvatske inačice projekta brodejskog i vestendovskog spektakla kao misije Teatra u gostima Relje Bašića, kao što ga dio javnosti vidi i kao suvremeniju varijantu Histriona Zlatka Viteza (gdje je glumac također u prvom planu, ali isključivo u komediografskom ključu). To samo znači da u Hrvatskoj već dekadama djeluju glumačke družine koje slave solidnu histrionsku gažu, a čiji je cilj prioritizirati glumca i gotovo klaunski osvojiti široku publiku. Ali dok Histrioni i Teatar u gostima imaju vrlo čvrst oslonac na popularnom komediografskom tekstu, EXIT ipak dosljedno gradi svoj repertoar na glumcu koji se upušta u dramsku, nerijetko i tragičku slojevitost u pravilu ne zazirući od teških tema i često trpeći prigovore zbog svoje „političke nekorektnosti“. Unutar same teatrološke struke Teatar EXIT danas je uglavnom percipiran kao srednjostrujaško građansko kazalište, u kojem će svako umjetničko istraživanje i njegov zazorni sadržaj na kraju ipak biti dovedeni do pažljivo odmjerene *primjerenosti* u očima publike. O opreznosti Matka Raguža kad je u pitanju javno pozicioniranje dosta govori i činjenica da prije glavne zagrebačke premijere EXIT svoje predstave u pravilu igra pred „probim gledateljima“ malih gradova sve dok svaki detalj izvedbe ne bude izbrušen do afektivne „prihvatljivosti“, čak i ako se autorski tim neke predstave tom kriteriju *dobrog ukusa* protivi i želi ostvariti rizičniji izraz.

Pritom ni *nigdje drugdje* na čitavoj našoj izvedbenoj sceni nema ni ekskluzivno lijevog ni ekskluzivnog desnog repertoarnog teatra naprosto zato što su i jedna druga varijanta previše isključive, a to je i jedan od glavnih razloga zašto se većina repertoarnih kuća u raznim ideološkim kontekstima također postavlja svjesno ideološki heterogeno, a ne homogeno.

Ipak, Teatru EXIT, koji ne živi ni na gradskom ni na državnom proračunu, zamjera se što *toliko* vodi brigu o svojoj publici, o kojoj doslovce materijalno ovisi, dok se potpuno preskače ona dimenzija tog teatra koja itekako vodi računa o tome što publika *misli*, kako javnost procesuirá predstave, gdje puca i gdje se uspostavlja interes za kazalište. Po načinu na koji gradi repertoar i citira različite socijalne i medijske komentare o predstavama jasno je da Raguž vodi računa i o usmenoj predaji i portalima, baš kao i o tome koliko će ljudi kontaktno jedni drugima preporučiti ili prosljediti informacije o nekoj predstavi, a nedvojbeno i o tome koliko će gostovanja održati i koliko će nagrada dobiti. U osobnom kritičarskom iskustvu s teatrima rekla bih da EXIT spada u kazališta koja uzorno pažljivo i sustavno promišljaju svoju recepciju i ne ponašaju se kao da su „iznad“ adresiranja gledateljskih očekivanja i osjetljivosti. Postoji jaka svijest da se predstava mijenja i sazrijeva i da se ta mijena događa u suradnji s vrlo različitim grupama publike. Produkcijski kontekst gole tržišne održivosti svih EXIT-ovih izvedbi izravno je povezan i s načinima na koje priređivači tamošnjih predstava (ne samo glumci nego i svi članovi autorskih timova) prisilno vode brigu o doslovce svim aspektima kazališnog procesa i spremni su puno više i dugotrajnije probati nego u repertoarnim kazalištima, mnogo više putovati te se konkretno angažirati i oko promocije predstave negoli je to inače slučaj. To nam govori da je prioritet tog teatra dugotrajan i detaljan *rad na izvedbi*, krajnje netipičan za ostala domaća kazališta, posebno za suvremene inačice EXIT-a, kakav je Kunst teatar, zasad obilježen velikom površnošću u pripremi predstava, odnosno manjkom slojevitosti. Glumci različitih generacija EXIT-ovih predstava često komentiraju da nikad nisu „toliko radili“ kao kad su radili predstavu na EXIT-ovoj pozornici misleći pritom da izvedba u teatru Matka Raguža nije gotova onda kad je *službeno najavljeni* datum premijere nego kad je autorski zrela za otvaranje publici.

Takva vrsta *posvećenih radnih kriterija* u EXIT-u je uspostavljena sredinom devedesetih godina i nije se promijenila do danas, premda na stranicama te kazališne kuće možemo pročitati da i sama uprava priznaje koliko je takav kurs zahtjevan. Ali Raguž je zahtjevan i prema sebi: nijedan domaći ravnatelj ili ravnateljica neke kazališne kuće osim njega sustavno ne prati diplomatske izvedbe na svim glumačkim akademijama u Hrvatskoj i ne omogućava mladim glumcima prostor za probe i prve izvedbe niti brine o tome hoće li njihovi diplomski ispiti imati sigurno mjesto na uglednom izvedbenom repertoaru. Raguž je školovao svoje majstore svjetla i majstore tona (koji su u EXIT-u počeli raditi kao tehničari općeg smjera), podigao je i podiže mnoge generacije glumačkih zvijezda, organizacijski i financijski se brine da opstanu brojne predstave koje nisu našle svoje mjesto u repertoarnim kućama, premda već i njihova opstojnost govori da to zaslužuju.

Ističem da Teatar EXIT nikada nije bio samo teatar „glumačkih gaža“, u značenju predstava koje su sračunate *samo* na zabavlačku popularnost, nego je

neprestance postavljao vrlo iluminativna pitanja o tome *što želi glumac*, što ga istraživački zanima, gdje su mu aktualni uzori, nad kojim ponašanjima rastvara svoje mikroskope i stetoskope. Poštovanje prema specifično iskustvenom *glumačkom znanju* i svim dobima glumačke profesije (pri čemu je značajna i suradnja s glumcima zrele dobi, kao što je Zijah Sokolović), također je jedna od odrednica EXIT-ove poetike. Teatrološki je veoma važna i komorna mala scena EXIT-a, nazvana Studio EXIT, u kojoj Raguž ugošćuje glumačke monodrame i duodrame omogućavajući publici intimističku relaciju s izvođačem, ali i uvid koliko su malo udaljeni „glumačko pero“ (pisanje) i „glumačko tijelo“ (izvedba). Možda bismo trebali uvesti sintagmu *pisanje ponašanja* koja se odnosi prvenstveno na glumačku kapacitiranost da „čitaju“, stilski transformiraju i imaginijski nadopisuju veliku količinu socijalnih registara, što katkad znači i da će stići do veoma suverene autorske, poetske geste. Kompetencija u pomnom čitanju i scenskom nadopisivanju društvenosti traje kao dominantna EXIT-a i njegovih glumaca, koji upravo u tom aspektu svog rada kod kritike i teorije bivaju opisani izrazito šturo, zato što su „ponašanja“ kompleksni konglomerati socijalnih i simboličkih transkodiranja. Utoliko EXIT tek čeka svoju nijansiranu recepciju, koja bi mogla uslijediti iz gledanja snimki svih predstava i njihova skriptiranja terminologijom izvedbenih studija, etnografije izvedbe i afektologije. Definitivno nam nije dosta to kazalište raspraviti u ideološkom ključu niti govoriti samo o njegovu „čudesnom“ glumačkom istraživačkom entuzijazmu. Teatar EXIT pred nas stavlja zadatak recepcije glumačke epistemologije i razlikovanja brojnih ogranaka glumačke estetike, koja – kako veli Peter Handke u romanu *Veliki pad* – nikad nije „mimetika“; uvijek je u pitanju izlazak iz banalnosti socijalnih kôdova i ulazak u divljinu i življenog i mišljenog iskustva. Završavam primjedbom da glumačko autorstvo dakle nije samo rad na liku i rad na spisateljskom smišljanju replika ili koreografskih gesti nego i rad na interakcijskim međuzonama izvedbe, modalitetima „ponašanja unutar ponašanja“, afektivnim tonalitetima, zastojima komunikacije, tišinama, vrstama pogleda i bojama glasa. EXIT-ova neoekspresionistička majstorska klasa sigurno neće udomiti sve glumačke osobnosti, ali njen utjecaj na razvijanje glumačkih scenskih jezika u Hrvatskoj sasvim je sigurno među najjačima i najpostojanijima. ●

LITERATURA

- Aston, Elaine; Harris, Geraldine (2008), *Performance Practice and Process*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Avery, C. (2007), *Walking and Autobiography: Performance Writing*, Intellect, Bristol.
- Benedetto, Stephen di (2010), *The Provocation of the Senses in Contemporary Theatre*, Routledge, Abingdon, New York.
- Colleran Jeanne; Spencer, Jenny S. (1998), *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Fischer-Lichte, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London, New York.
- Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge.
- Freire, Paulo (1996 [1971]), *Pedagogy of the Oppressed*, prev. Myra Bergman Ramos, Penguin Books, Harmondsworth.
- Freshwater, Helen (2009), *Theatre and Audience*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Hill, Leslie; Paris, Helen (2006), *Performance and Place*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Jackson, Shannon (2011), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, London, New York.
- Kirby, Michael (1972), „On Acting and Not-Acting“, *The Drama Review*, g. 16, br. 1, str. 3-15.
- Lippard, Lucy (1998), *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New Press, New York.
- Nagel, Mechthild (2002), *Masking the Abject: A Genealogy of Play*, Lexington Books, Lanham.
- Ožegović, Nina (2016), „Tarik i Rene 20 godina kasnije: Osjećali smo se kao Beatlesi“, T-portal, 29. rujna, Tarik i Rene 20 godina kasnije: Osjećali smo se kao Beatlesi - tportal (9. veljače 2022.).
- Petranović, Martina (2006), „U duhu vlastitog vremena“, *Kazalište*, Zagreb, g. 9, br. 27-28, str. 12-15.
- Rancière, Jacques (2006), *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, prev. Gabriel Rockhill, Continuum, London, New York.
- Rancière, Jacques (2009a), *The Emancipated Spectator*, prev. G. Elliott, Verso, New York.
- Rancière, Jacques (2009b), *Aesthetics and its Discontents*, prev. S. Corcoran, Polity, Cambridge.
- Rozik, Eli (2008), *Generating Theatre Meaning – A Theory and Methodology of Performance Analysis*, Sussex Academic Press, Portland.
- Shepherd, Simon (2006), *Theatre, Body and Pleasure*, Routledge, London, New York.
- Shepherd, Simon; Wallis, Mick (2004), *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London, New York.
- Smith, Sidonie; Watson, Julia (2002), *Interfaces: Women/Autobiography/Image/Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Soja, Edward W. (1989), *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, New York.
- Turčinović, Željka (2008), „Tražeći svoj izlaz (razgovor s Matkom Ragužom)“, *Glumište*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 45-51.
- Wagg, Stephen, ur. (1998), *Because I Tell a Joke or Two – Comedy, Politics and Social Difference*, Routledge, London.

Ivan Bošković

Odsjek za hrvatski jezik i književnosti, Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu, Split¹

Josip Genda i njegove nagrade – od Gende do le-Gende

UDK 792.071.2.028Genda, J.

Josip Genda and his Awards: from Genda to Legend

Sažetak: Josip Genda jedan je od najnagrađivanijih glumaca hrvatskoga glumišta u drugoj polovici 20. stoljeća. Od 1966., kada je, nakon amaterske glumačke karijere, profesionalno angažiran u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu, Genda je ostavio pozamašan broj velikih uloga i za njih je honoriran najvećim i najprestižnijim stručnim nagradama i priznanjima. Kao ogledalo mišljenja što ih kazališna struka dodjeljuje pojedinom kazališnom umjetniku, u radu je naglasak na predstavama u kojima je, po mišljenju kazališne struke, Genda legitimirao visoka glumačka umijeća i ostvarenja i njima bio nagrađen.

Ključne riječi: Josip Genda; glumac; Hrvatsko narodno kazalište u Splitu

Abstract: Josip Genda is one of the most awarded actors in the Croatian theater of the second half of the 20th century. Since 1966 when, after being involved in amateur theatre, he began a professional acting career at the Croatian National Theatre in Split, he created a considerable number of major roles and was awarded the largest and most prestigious professional recognitions. As a mirror of the opinion that the theater profession assigns to an individual theater artist, the paper emphasizes the performances and roles in which, in the opinion of the theater professionals, Genda legitimized his high acting skills and achievements and was rewarded for them.

Keywords: Josip Genda; actor; Croatian National Theater in Split

¹ Dugogodišnji profesor, sada u mirovini.

► Poticaj ovome radu riječi su glumca i dramskoga autora Trpimira Jurkića o Josipu Gendi izrečene na dan njegove smrti, 8. rujna 2006.:

„Sve smo mi o Gendi danas nabrojili. S pažnjom prikupljali i tiha sjećanja i stare zapise i fotografije, slagali odličja, brojili zasluge... pokušavali time, kako to već biva, i svoje male biografije nahraniti bogatstvom njegova života, ali opet odgovor na pitanje nismo našli. Kad je to *čovik čovik*?

Sve godine i brojeve znamo, pamtimo naslove i kreacije, nabrajamo nagrade, plakete, priznanja, i već nam je žao što je možda ostala poneka da mu nije dana... a pitanje čeka...

Genda je bio moj brat, bio je moj otac, bio je čak i moj sluga, bio je moj kralj, on je bio ja i ja sam bio on, bio je sve ono što kazalište svojom čarolijom ostvaruje...

Bio je talentiran, bio je veliki radnik, bio je nositelj repertoara, bio je stup i temelj kazališta, bio je prvak drame, bio je nacionalni prvak hrvatskoga glumišta... I tako se mi ljudi zatrpavamo riječima u strahu valjda da, izostavljajući nešto, i mi ne ostanemo manji. A ispod svega toga leži istina o tome kad je to *čovik čovik*?

A ta istina govori da je Genda u sebi čuvao čovječstvo koje ne nosi odličja i ne vješa priznanja, onu ljudsku dimenziju koja sebe ne mjeri statusom prvaka. On je bio osoba koja se vječno sa sumnjom smješkala svom prvaštvu i neprestano iskreno pitala o svom čovječstvu. Jer ima danas prvaka, i malih i velikih, i nacionalnih i nadnacionalnih... ali kad je to *čovik čovik*...?

Dragi moj Jozo, imao sam sreću, skupa sa svojim kolegama s kojima si živio i radio, što je i moj život dotaknut, ne samo tvojim talentom, nego iznad i prije svega tvojom dobrotom. Nije to moja zasluga, već volja Onoga koji će i tebe, vjerujem, dočekati s onu stranu rijeke... s onu stranu ovog našeg sna... Adio, prijatelju. Hvala ti uime svih kojima si pokazivao kako je važnije biti dobar čovik, nego dobar glumac. Kako je to kad je *čovik – čovik*!“

(nav. prema: T. Jurkić, 2021: 48)

Objavljenima u knjizi *Ne možeš birati manje bolne sate* (Split, 2021.), u riječima glumca o glumcu, prijatelja o prijatelju, a ponajprije o velikom i dragom čovjeku, kojima kao moto stoje riječi s početka antologijske Pločarove pjesme, lucidno je i sa zahvalnošću pohranjeno i izraženo gotovo sve, ako je to moguće, što je Genda kao čovjek i glumac bio i značio! Uza žal što ih sam nisam napisao, bile su razlog da potpišem uredništvo Jurkićeve knjige, a sada – petnaest godina nakon smrti – povod da se – na temelju kazališne kronike i osobnih (pri)sjećanja

– iznova podsjetimo glumačke *le-Gende* koja je virtuosnim interpretacijama likova iz najrazličitijeg žanrovskog repertoara zadužila i splitsko i hrvatsko glumište.

Od 1973., kada je nakon amaterske glumačke epizode započeo profesionalni književni angažman u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu, Genda je ostvario pozamašan broj velikih uloga i za njih je honoriran najprestižnijim cehovskim nagradama i priznanjima. Glumac iznimne pojave, osebujne ekspresije i geste, uvjerljivih preobrazbi i modulacija glasa epske dubine i sonorne prepoznatljivosti, prelaskom u „veliki teatar“ ubrzo je na sebe preuzimao teret kazališta i postao gotovo njegovim zaštitnim znakom. Kazališna kronika bilježi da je igrao više od dvije stotine uloga u više od tri tisuće predstava i bio nositelj kazališnog repertoara. U splitskom kazalištu skoro da i nije bilo predstave u kojoj nije sudjelovao. Između mnogih iz bogate historije, izdvojiti je Fabjanka u *Šjora Fili*, Junaka u *Kartoteci*, don Zanu u *Gloriji*, Gospodara u *Žaku fatalistu* i njegovu gospodaru, Filokteta u *Filoktetu*, Ksavera u *Golgoti*, Tipa u *Tipu koji dobiva pljuske*, Žanka u *Hrvatskom Faustu*, Grumija u *Kroćenju goropadnosti*, Hofgena u *Mefistu*, Sganarellea u *Don Juanu*, Robespierrea u *Dantonovoj smrti*, *Eddiea* u *Više od ljubavi*, Seljaka u *Elektri*, Mekog noža u *Operi za tri groša*, Šimuna u *Šimunu Cirencu*, Stomila u *Tangu*, Oberona u *Snu ljetne noći*, Urbana u *Ledi*, Natana u *Natanu mudrom*, Niku u *Ekvinociju*, Orgona u *Tartuffeu*... Svakako treba pribrojiti i režije u kazalištu *Titovi mornari* (*Paunica djevojka*, *Orlovi rano lete*, *Jazavac pred sudom*...) te rad s amaterskim društvom u Kaštel Sućurcu (*Da nije ljubavi*, *Klupko*, *Zajednički stan*, *Branite ljubav*...), a osobito je bogata Gendina filmografija, televizijske i filmske uloge. U prilog tomu govore i prestižna priznanja i nagrade.

1.

Prva Gendina nagrada bila je za ulogu Fabjanka u *Šjora Fili*, 1976. godine. Riječ je o drami *Filomena marturano* Eduarda de Filipa koju je na splitsku čakavštinu pretočio Ivo Marjanović, a izvela drama splitskog kazališta u režiji Vanče Kljakovića. Potom igrana i na Splitskome ljetu, u ambijentu Carrarine poljane, koja je svojim koloritom trebala „glumiti“ de Fillippovu napuljsku malograđansku svakodnevicu, Kljakovićeve predstava po „nadahnutosti, razdraganosti i discipliniranosti izvedbe“ nije imala slabih mjesta te je, po mišljenju lokalnog kroničara, podsjetila na „zlatno doba“ splitske scene. U predstavi u kojoj je Marija Danira u liku Filomene zajedno s Jugoslavom Nalisom ostvarila zapaženu glumačku rolu, zabilježeno je i da je glumački trolist J. Genda (Fabjanko), A. Čakić (Lovre) i V. Kovačić (Đidi) pokazao bravurozno glumačko umijeće kojim je na pozornici oživljen bogati život sredine prepoznatljive svojim lokalnim jezičnim koloritom i sadržajima. Snagom nadahnutosti u predstavi se izdvojio Josip Genda u liku Fabjanka, što je publika prepoznala i nagradila pljeskom kakav „već odavno nije u Splitu tako spontano i srdačno zazvučilo“ (A. Kudrjavcev, 1975b: 6).

I Marjanovićeve jezična lokalizacija i Kljakovićeve uspjela režija aktualizirali su u kazališnoj javnosti prisutan prijem oko izvođenja predstava bliskih pučkome teatru u prepoznatljivim gradskim ambijentima. I dok su u navedenim predstavama jedni vidjeli podilaženje malograđanskom ukusu, drugi su pak u njima prepoznali kazališne događaje vrijedne pamćenja. S obzirom na to da su kazališne lokalizacije u splitskom teatarskom životu imale bogatu tradiciju, kroničar je imao potrebu naglasiti umjetničku stranu predstave, njezinu „oslobodenost od balasta“ te posebno apostrofirati neprimjerenost etiketiranja „pučkim teatrom“; štoviše, da je to zabluda i „opskurna floskula“. Po njemu, predstava je iznova potvrdila da „postoji samo dobar i loš teatar, dubok i plitak, umjetnički i neumjetnički, onaj koji je sinteza originalnoga stvaralačkog senzibiliteta i teatarskog rafinmana, te onaj koji je izraz netalentiranosti, diletantizma i kiča. (...) Ako je pak riječ o inzistiranjima na vulgarnostima, a glumac skuplja poene na trivijalnim opscenostima, tada tu ne može biti riječ o nekakvom pučkom teatru nego o blasfemiji, o podilaženju niskim ukusima i prizemnim željama.“ (A. Kudrjavcev, 1975a: 6)

2.

Predstava *Filokteta* u režiji Marina Carića na Sturinama na Marjanu na Splitskom ljetu 1980. pokazala je visoku umjetničku uvjerljivost Gendinih glumačkih preobrazbi i ekspresija. Mnogi su skloni kazati kako je navedena uloga, o čemu je i sam Genda svjedočio, pokazala i dokazala da je riječ o središnjem imenu splitskoga kazališta, što će posvjedočiti i Nagrada grada Splita i titula nacionalnog dramskog prvaka.

Filoktet Sofokla i Heinera Müllera na Sturinama zapamćen je kao jedan od velikih događaja u splitskoj kazališnoj povjesnici. U krajoliku marjanskih padina, gdje su se u neponovljivu izazovu susreli priroda i kazalište, velika istina i velika (kazališna) laž, Carić je smjestio komad u kojem sudbina grčkog junaka Filokteta nije posredovana samo vremenom grčkoga mita nego i bremenitim teretom našega vremena s njegovim problemima i manipulacijama. Iako je predstava, realizirana dvjema perspektivama, Sofoklovom i Müllerovom, očitovala manjkavosti u unutarnjoj dinamici, pa je u njoj bilo i „neprimjerenih, kolebljivih stilizacijskih ponuda“, Genda je ostvario jednu od svojih do tada najupečatljivijih glumačkih kreacija. Osim što je pratitelj kazališnih zbivanja prisilio da o njemu sve glasnije počnu govoriti kao o „glavnoj glumačkoj sili splitskog kazališta“ (A. Kudrjavcev, 1983a), u predstavi se nametnuo glumačkom grandioznošću i zasjenio sve ostale sudionike, ponajprije glumačkim izrazom životne patnje grčkoga junaka u kojoj je sadržan teret naših svakodnevnih izazova. Sam će Genda naglasiti da je navedena uloga predstavljala preokret u njegovu (kazališnom) životu. Trebalo je njome izraziti „svu životnu gorčinu i ljepotu junaka“, pri čemu se nije smjelo zakazati, a za što je bila potrebna



Sofoklo – Heiner Müller, *Filoktet*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 1980. Foto: Ante Verzotti.

glumačka, fizička i psihička snaga. (...) Glumeći dramu grčkoga junaka, priznaje da je osjetio trenutak kad je postao Filoktet, a ne Josip Genda (J. Genda u: M. Jurković, 2005).

3.

I u ulogama različitim od onih klasičnog repertoara, Genda je odavao iznimnu glumačku prilagodljivost i uvjerljivost. I u osrednjim predstavama Shakespeareova *Kroćenja goropadnosti* u režiji Marina Carića i Molièreova *Don Juana* u režiji Božidara Violaća, iste je 1983. godine do izražaja došlo Gendino veliko glumačko umijeće. U liku Grumija tako je Genda s obiljem začudnosti ostvario složene metamorfoze lika, dok je u liku Sganarellea u Molièreovu klasičnom teatarskom komadu profilirao „bogatstvo raznolikosti“ lika u kojem se u

komičnom izobličenju sabiru različite norme i konformizam jednoga društva te ostvario „efektan nastup, koji je baroknom gestom nastojao potkrijepiti dvo-ličnost svojih komentara“. Kritika je istaknula da je njegova živa igra mimike te brzometnih promjena modulacija i ritma unosila čipkastu lakoću u taj pseudodijalog, ali se prema kraju sve više zamarala i spoticala gubeći korak, napuštala impostaciju ili je naprosto pribjegavala samozadovoljavanju nakon što se uvjerila da zapravo nigdje nema bitne unutarnje podloge za tako snažan nagovještaj emocionalnog angažmana (A. Kudrjavcev, 1983b: 5). Također će apostrofirati Gendinu široku gestu kojom glumac kao da slijedi uzor samoga Molièrea sa sačuvanih ilustracija te istančani sluh za svaki pomak partnerova izraza i svaki dašak raspoloženja u gledalištu (M. Grgičević, 1983).

Premda je po doseg u riječ o osrednjim predstavama, Gendino umijeće nije promaklo pozornosti kritičke i teatarske javnosti te je za navedene uloge 1994., u povodu Međunarodnog dana kazališta, nagrađen prestižnim priznanjem, Vjesnikovom godišnjom Nagradom Dubravko Dujšin, koju mu je uručio tadašnji predsjednik Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske Vladimir Gerić.

4.

Rijetko se koji domaći glumac može pohvaliti činjenicom da je u jednoj godini dobio tri velike nagrade za istu ulogu kao što je to slučaj s Gendom. Godine 1989. Genda je naime za ulogu Seljaka Mikenjanina u Euripidovoj *Elektri* dobio nagrade na MESS-u u Sarajevu (Zlatni lovorov vijenac), Nagradu UDUH-a te Nagradu Marul. Svaka napose i sve zajedno istakle su ga kao jedno od najvećih imena hrvatskoga glumišta. Ne mogu ne spomenuti da sam bio svjedok kada je intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Marijan Radmilović molio i na svaki način pokušao privoljeti Gendu da dođe u središnju nacionalnu kuću u Zagrebu. Ovaj je to odbijao ponavljajući da svoje kazališno poslanje vidi u splitskoj kazališnoj kući.

Predstava *Elektra*, da podsjetimo, premijerno je izvedena 12. kolovoza 1988. u podmosorskom selu Zeljovići u okviru Splitskoga ljeta. Doživljena je kao „božji dar“ i „predstava-čudo“, a režirao ju je Paolo Magelli i pokazao, kako je istaknuto, da od njega trebaju redateljsko umijeće učiti „nesretni redatelji skloni prepričavanju i rekonstrukcijama što guše naše pozornice, i pritom prodaju jeftine trikove“ (A. Kudrjavcev, 1988: 24). Napušteno selo pod surim mosorskim liticama koje s pogledom na more priziva mitsko zajedništvo izgubljeno u vremenu koje je već odavno narušilo sklad čovjeka i bogova, pod ljetnim zvijezdama bilo je idealna pozornica Ladanovu prijevodu Euripidove drame čitane suvremenom dioptrijom Mani Gotovac. Kako navodi Lukić, „napušteno selo odsluk je civilizacije napuštenih zdanja, načinjenih za vrijeme koje je još vjerovalo u vječnost i postavlja vizualno predstavu u ikonografiju mediteranskog

basena, da bi se pitanje o njenom koncu postavilo i izreklo u okružju njezina početka. Srušena kuća sred napuštenog sela koje više ne služi ljudima kao prebivalište i zaštita, nego tek stoji kao spomenik na njihovo djelovanje, slika je naše dovršene a nedorečene civilizacije.“ (D. Lukić, 1988) U takav prostor, bremenit simbolikom/mitskom primišlju i njezinim ovovjekim refleksijama, Magelli je smjestio dramu o vlasti, ubojstvu majke, krivici, osveti i sudbini čovjeka, s dramskim naglaskom na junakinji koja kao arhetipski i živi lik nosi bogatu simboliku jednog sudbinskog tereta. Sam će Genda naglasiti kako bi danas bilo nezamislivo raditi *Elektru* u nekom drugom prostoru. U ulozi Elektre



Euripid, *Elektra*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 1988.
Foto: Ante Verzotti.

(Snežana Bogdanović) kritika je vidjela stanovite nedorečenosti, dok je u liku Seljaka Mikenjanina, za kojega se Elektra udaje, Genda utjelovio jednu od svojih najvećih dramskih uloga. Bila je to, a kritika je to i istaknula, uloga gotovo po mjeri Gendinih glumačkih preobrazbi ostvarenih kako promjenama pojavnih oblika tako i snagom neponovljiva izričajnog registra njegova prepoznatljiva glasa. U liku seljaka koji pristaje na brak s Elektrom ali ga ne konzumira nametnuo se glumac „izvanrednih izražajnih mogućnosti, sposoban da ostvari raskošnu skalu unutarnjih motiva, od frustriranosti seljaka i odbačenoga te nemoćnog, pritajenog revolta uskraćenog mužjaka do suptilnosti poštenjaka koji je u okrutnosti svijeta kažnjen sposobnošću suosjećanja i obdaren toplinom neostvarene očinske i muževske ljubavi. Nesreću takve plemenite osobnosti Genda je izrazio divnom suzdržljivošću i finoćom nijansa, ostavši do kraja blaga, nemoćna nazočnost kojoj preostaje tek beskonačni pasijans u bezočnoj igri povijesti.“ (A. Kudrjavcev, 1988)

Slične će atribucije izraziti i ostali kritičari predstave za koju je redatelj Magelli nagrađen Nagradom Marul splitskoga kazališta i tjednika *Danas*. Već spomenuti Darko Lukić napisat će da je seljak Josipa Gende „skupio u sebi ne samo izvanrednu interpretaciju arhajske slike slobodnog čovjeka, nego i težinu poviješću pregaženog i izmanipuliranog čovjeka“ (D. Lukić, 1988), a kritičarka *Vjesnika* Dubravka Vrgoč da „Genda gotovo matematičkom ispravnošću sabire očaj nedužnog Seljaka pomoću precizne i vrlo sugestivne igre“ (D. Vrgoč, 1988).

U kronici sabiranja rezultata Splitskoga ljeta Magellijeva je *Elektra* „održala reputaciju najviše teatarske vrijednosti podneblja. Ona je (bila) čin vjere (...) koja ne može biti lišena svojeg teatarski misijskog dostojanstva“, a onaj tko je predstavu vidio u Zeljovićima odlikovan je „posebnim, neotuđivim ordenom povlaštenog gledaoca“, zapisao je Kudrjavcev (A. Kudrjavcev, 1989b: 4). Koliko je bio očaran Gendinom glumom u ulozi Seljaka Mikenjanina, rječito govori i činjenica da joj je posvetio i posebnu novinsku glosu. Osim što je u predstavi vidio „trijumf fenomena glume nad prolaznim i nestalnim izmišljotinama scenskog trenutka“, a u režiji „predstavu dostojnu poklonstva svih preostalih mudraca“, Gendu je „vidio jednim od glavnih odličnika tog scenskog oratorija teške riječi“: „U toj svojoj neizrecivo složenoj i napornoj poziciji bez nade za podvig, Gendin Seljak zaslugom velike glume ipak je unaprijeđen u mjeru svih bitnih stvari koje se tu zaustavljaju. Sva zbivanja u tom kaosu bezumlja, ritualnih postupaka i krvavih emocionalnosti pred Gendinim modelom uzvišeno čednog marginalca stekla su iznenadno plemstvo nekog subverzivnog, samoniklog tipa. U njegovu glasu bilo je, kažemo, mekoće tužbalica i gnjeva pravedne oporbe, a svi su ti pritisci izranjali iz njedara zadanih tajanstvenih stvari mrtvoga sela Zeljovići u kojemu se - jedino u njemu - to teatarsko čudo nau-milo, valjda i smjelo, dogoditi. To je bio glas koji se spuštao niz litice i uspinjao



Ivan Bakmaz, *Šimun Cirenac*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 1989. Foto: Ante Verzotti.

do krošnji obrednih stabala ili je ponirao u dubine zemlje i procijepe stijena da bi se jednom, možda, oglasio u trskama za epske svirale cara Trojana kozjih ušiju. I za dvojnice kakvog zalutalog Pana. Ako je i pridošlica Klitemnestra bila svemoćno središte svih vanjskih sila, Gendin Seljak bio je ishodište svih onih unutrašnjih, koje su predstavljale stalnost. On je bio umnost iskona i onaj tko podnosi sve: pouzdan poput parnjaka, poput pločarice i poput groba.“ (A. Kudrjavcev, 1989c: 7) Poznavatelji splitskih kazališnih prilika teško će se sjetiti da je navedeni kroničar o bilo kojoj (splitskoj) predstavi i glumačkoj kreaciji napisao takvu laudu. Sve navedeno istaknuto je i u obrazloženjima ostalih nagrada koje je zavrijedio iste godine.

5.

Nema sumnje da je kreacijom Seljaka Mikenjanina Genda postavio visoke glumačke standarde i sebi, a još više glumcima s kojima je u predstavama igrao. Svaka nova uloga bila je izazov i mogućnost potvrđivanja glumačkog umijeća koje će se uskoro manifestirati u zahtjevnoj ulozi Šimuna Cireнца u Bakmazovoj istoimenoj drami. Praizvedena u Zagrebačkom kazalištu mladih 1977. godine, prvotiskom objavljena u *Prologu* 1979. godine, a kasnije često prerađivana tako da se u odnosu na prvu inačicu može smatrati posve novim dramskim komadom, Bakmazova se drama temelji na epizodi o Šimunu Cirencu, koji Isusu pomaže nositi križ. Biblijski motiv oko kojega se koncentrira Šimunova drama proširen je suvremenim obilježjima, pa se Isusova biblijska golgota simbolički nadaje kao golgota svakog pojedinca, a snaga vjere činom koji iskupljuje i opravdava smisao ljudskoga postojanja u našem vremenu.

Dramu mirnoga građanina iz biblijske priče koji pristaje nositi Isusov križ i u njegovu teretu i samožrtvovanju pronalazi životni smisao, na splitsku je pozornicu - u prostor oko pustinjačke spilje sv. Jere na Marjanu - postavila Nenni Delmestre. U ambijentu koji se „dojmio kao sudbonosno stjecište svih elemenata i kraj svijeta, odakle više nema uzmaca, pa upravo tu treba izdržati konačnu presudu“ (A. Kudrjavcev, 1989a: 11), ona je svojim redateljskom zahvatima i smislenim scenografskim interventima uspjela „da svaka riječ Bakmazove drame zazvoni u ponoći svoga dvojstva, da istovremeno prizivaju i svečanost biblijskih iskona, ali i da zazvuče živošću suvremenosti“ (D. Foretić, 1989), zahvaljujući vrsnoj glumi Tomislava Martića (Isus) i Josipa Gende (Šimun). Potonji je svojom transformacijom „uvjerljivo pronosio čitav središnji dramski tok“ (D. Foretić, 1989), a njegova pretvorba „iz slučajnog šetača u žrtvu, pa na kraju u mitsku ličnost“ (B. Vukšić, 1989) vrlo je snažna i upečatljiva. Riječima A. Kudrjavceva, „Genda je sjajno izveo gradaciju - od nezainteresiranoga, pa začuđenoga, uvrijeđenoga, prestrašenoga, izmaltretiranoga, prepuštenoga - do konačno oslobođenoga, dakle spremna na konačno besciljno žrtvovanje kako znak otpora apsurdnu svijeta koji se užasava herojstva svoje žrtve“ (A. Kudrjavcev, 1989a: 11).

Za ulogu u Bakmazovoj drami Genda je 1990. dobio godišnju Nagradu *Slobodne Dalmacije*. U obrazloženju žirija stoji da je njegov Šimun Cirencac „istovremeno čovjek i simbol u izrazito scenskom smislu, a to vrhunski dometa glume: okupljanje u konkretne datosti i emanacija ideje u istoj misiji“.²

Godine 1995. na Festivalu glumca u Vinkovcima Genda je dobio Nagradu Vučedolska golubica za ulogu u predstavi *Miroslav i Mariola*. Predstava je, u režiji Vanče Kljakovića, igrana na Sceni 55 Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, na temelju Bajsićeva potpuno zapostavljena djela *Gle, kako dan lijepo počinje*.

² Usp. „Obrazloženje godišnje nagrade Slobodne Dalmacije“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 17. lipnja.



Zvonimir Bajsić, *Miroslav i Mariola*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 1994. Foto: Ante Verzotti.

Dramu koja više govori skrivenim značenjima nego izravnostima i koja svojim toplim sentimentima svraća pozornost na svakodnevicu ljudskih života, na sceni su izveli Zdravka Krstulović i Josip Genda. I dok je Zdravka Krstulović privlačila „svojim iznenađenjima i zatečenostima i svojom spremnosti na pristanke“, Genda je imponirao „svojom misterioznom taktikom koja treperi na oštrici britve između poetskoga i psihopatskoga“, a njegove su namjere i reakcije „ostale u granicama neke unutarnje nedorečenosti nalik velikoj tajni“. Oboje glumaca u svojim ulogama bili su „visokih izražajnih vrijednosti i naročite misaonosti, efektan duet koji je uspio ostvariti čudnu lelujavu uzajamnost primisli“ (A. Kudrjavcev, 1994: 18). Navedeno se zacijelo očitivalo i na vinkovačkoj pozornici, pa ne iznenađuje da je Genda osvojio i festivalsku nagradu.

Nagradu Zlatni smijeh Genda je dobio na Danima satire 1999. za ulogu Pjera u predstavi *Buzdo* nepoznatoga makarskog autora te Nagradu Marul za istu ulogu i ulogu Levija u predstavi *Cigla*, na Festivalu hrvatske drame i autorskog kazališta. U prvoj predstavi, čiju režiju potpisuje Paolo Magelli i koja se ne može odveć pohvaliti pamtljivom glumom, više podsjećajući na „natjecanje u glasanju“, Genda je, riječima kritike, epski svoj glas „podvrgao šuškanju, a svoje obličje prckanju“ (A. Kudrjavcev, 1998), dok je u Šovagovićevoj dramskoj groteski u



Filip Šovagović, *Buzdo*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 1998.
Foto: Ante Verzotti.

liku Levija pridonio uvjerljivosti društvene atmosfere koja nosi sadržaj drame.

Za svoj umjetnički prepoznatljiv rad u Drami Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu Genda je nagrađen 2003. Fotezovom nagradom, u povodu 110. obljetnice otvorenja kazališne zgrade. U obrazloženju je istaknuto da je Genda „konstanta koja nikad ne iznevjerila i glumački temelj oko kojeg se gradio dramski repertoar HNK Split“ (M. Jelača, 2003). Tri godine poslije, opet u povodu dana Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, 5. svibnja, nagrađen je i Nagradom Ivo Tijardović za životno djelo za umjetnička ostvarenja i dugogodišnji rad i svekoliki doprinos Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu.

Vrijedi podrobnije citirati obrazloženje: „Glumac Josip Genda, tijekom svog pedesetogodišnjeg umjetničkog rada uspostavio se kao čvrsto mjesto splitskoga

glumačkoga ansambla, konstanta koja nikada nije iznevjerila i glumački temelj oko kojega se gradio dramski repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu. Iako je kroz to vrijeme bio među najzaposlenijim hrvatskim glumcima, Josip Genda nije nikad dopustio da mu kvantiteta unizi umjetnost, glumački mu doprinos scenskom činu nikad nije pristao biti konfekcijski i odrađen, svaki novi rad bio je i novi originalni doseg, novo rješenje, uvijek u potrazi za onim što glumačkom zanatu udahnjuje iskru kreacije i čini ga umjetnošću, živim tkivom ljudskog egzistiranja na sceni. Tu umjetničku iskru, zbog koje kazalište i postoji, Josip Genda svojim je velikim glumačkim srcem kroz niz uloga pomogao održati živom na splitskoj sceni. Josip Genda jedan je od glumaca čiji uspon prema slavi glumačke besmrtnosti nije bio popraćen ni bučnim najavama ni ispraznim hvalospjevima, ali je zato ispunjen analizama koje su proistekle iz njegova djelovanja na sceni i njegova istinskog glumačkog truda i talenta. Nimalo slučajno, na Gendinom putu nižu se ličnosti sa stranica dramske literature koje angažiraju preciznost i ovladavanje klasičnim, ili pak one u kojima on otkriva svoj smisao za plastičnu scensku karikaturu. (...) Umjetničke i ljudske odlike prvaka Drame HNK Split i nacionalnog prvaka hrvatskog glumišta, Josip Genda, rijetke su i utoliko dragocjenije osobine jer služe kao primjer drugima, kako u kazalištu, njegovoj radnoj sredini i u cijeloj našoj zajednici.“ (D. Vuković, 2006)

Bilo je to poznato i Poglavarstvu Grada Splita, koje mu je na svojoj 51. sjednici 10. ožujka 2006. iskazalo čast dodjelom Medalje Grada Splita za izuzetan umjetnički doprinos tijekom pola stoljeća kazališnog rada.

Posljednju nagradu - ne računajući one filmske i televizijske - Genda je dobio godinu dana prije smrti, 2006. godine. Posrijedi je prestižna nagrada Ministarstva kulture, godišnja Nagrada Vladimir Nazor za uloge u predstavama *Osmi povjerenik*, *Noći iguane* i *Libertinac*, kojom je uokvirio impresivnu kolajnu svojega predanog umjetničkog i glumačkog služenja Taliji i postao *le-Genda*.

6.

Nagrade su sastavni dio kazališnog čina, znak osobite vrijednosti i kvalitete predstave, izraz priznanja za izuzetno obavljenu glumačku izvedbu, režijske zamisli i scenske realizacije. One su poziv gledateljima za umjetničko sudjelovanje i zalag za buduće uloge, a o njihovoj težini nerijetko je ovisio status glumca/umjetnika i njegova društvena uloga. Teatrografija ne skriva da je u prošlosti kazalište imalo veće značenje nego što ga ima u našoj suvremenosti, pa se to odnosi i na nagrade. I dok su nekad Demetrova, Gavellina, Strozzijeva ili Fotezova nagrada bile priznanje s osobitim značenjem u razvoju svekolike kazališne umjetnosti i kulture, danas se sve više govori o inflaciji nagrada s obzirom na to da je na djelu poplava kazališnih/glumačkih susreta, festivala i manifestacija koje podjeljuju nagrade, priznanja, plakete ili koji drugi oblik

nagrađivanja. Nekad posvećeni prostor umjetnosti, kazalište je danas sve više mjesto zadovoljenja s umjetnošću često nespojivih aktivnosti. Neke od njih ne prelaze okvire lokalnih zajednica i njezinih društvenih elita, pa otuda i poplava priznanja i nagrada dijeljenih više radi uvećavanja lokalne dostatnosti nego što su izraz vidljiva umjetničkog doprinosa. A i sastavi žirija i povjerenstava zaduženih za nagrađivanje svakako bi zasluživali detaljniji osvrt.

U hrvatskoj kulturi danas je više od pedesetak nagrada vezanih za različite segmente kazališnog čina, od onih glumačkih i redateljskih do onih za scenografska, kostimografska rješenja, sporedne uloge – muške ili ženske – i sl. Iako je podosta primjera da se oko njih i njihovih dobitnika te povjerenstava i žirija često javljaju prijepori i neslaganja, koji su unizili težinu nagrade i njezino značenje za svekoliku kazališnu/izvedbenu umjetnost i kulturu općenito, kazališna povijest bilježi velike glumačke kreacije, redateljske inovacije i postignuća te pamtljiva ostvarenja na različitim razinama umjetničkog čina. Po nekim redateljskim imenima danas su nazvane i cijele epohe u razvoju kazališne umjetnosti, a pojedine glumačke uloge još su i danas vrhunci i uzori o kojima se govori te koje se proučava i ističe kao uzorne i nedostižne.

Navedene riječi primjenjive su na svekoliki kazališni život, dakako i na splitsko kazalište. U svojoj povijesti ono je nekolicinom predstava, redateljskih impostacija i glumačkih kreacija preraslo uske lokalne okvire i nametnulo se vrijednim čimbenikom širih nacionalnih kazališnih događanja, pri čemu je uloga velikih glumačkih imena bila odlučujuća. Uz Borisa Dvornika, Zdravku Krstulović, Zoju Odak te nekolicinu mladih snaga, posebno se to odnosi na svekoliki doprinos glumca Josipa Gende splitskom i nacionalnom glumištu, o čemu i ova kratka bilješka o nagradama na svoj način rječito govori. ●

LITERATURA

- Foretić, Dalibor (1989), „Križni put osvjeteštenju“, *Danas*, Zagreb, 22. kolovoza.
- Grgičević, Marija (1983), „Kamena gozba. Molièreov *Don Juan* u režiji Božidara Violića s Božidarom Bobanom i Josipom Gendom u glavnim ulogama“, *Večernji list*, Zagreb, 1. prosinca.
- Jelača, Merien (2003), „Priznanja za umjetničke dosege splitskog HNK“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 7. svibnja.
- Jurkić, Trpimir, (2021), „Gendi“, *Ne možeš birati manje bolne sate*, Naklada Bošković, Split, str. 47-48.
- Jurković, Mira (2005), „Ne mogu zamisliti život bez teatra. Razgovor s Mirom Jurković povodom Nazorove nagrade“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. kolovoza.
- Kudrjavcev, Anatolij (1975a), „Neispunjena obećanja. Osvrt na Splitsko ljeto“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 33, br. 9449, 16. kolovoza, str. 6.
- Kudrjavcev, Anatolij (1975b), „Pothvat režije i glume“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 33, br. 9328, 25. ožujka, str. 6.
- Kudrjavcev, Anatolij (1983a), „Skok i pad (*Filoktet* Sofokla i Heinerja Mullera u izvođenju drame HNK – Split“, *Gledalac sa zadatkom*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, str. 27-29.
- Kudrjavcev, Anatolij (1983b), „Sterilna preciznost“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 40, br. 12011, 2. prosinca, str. 5.
- Kudrjavcev, Anatolij (1988), „Čudo u mrtvom selu. Euripidova *Elektra* u režiji Paola Magellija“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 46, br. 13546, 13. kolovoza, str. 24.
- Kudrjavcev, Anatolij (1989a), „Dostojanstvena patnja. Drama *Šimun Cirenac* Ivana Bakmaza u režiji Nenni Delmestre“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 47, br. 13903, 14. kolovoza, str. 11.
- Kudrjavcev, Anatolij (1989b), „Neosporene vrijednosti“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 47, br. 13882, 23. srpnja, str. 4.
- Kudrjavcev, Anatolij (1989c), „Umnost iskona“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 46, br. 13809, 10. svibnja, str. 7.
- Kudrjavcev, Anatolij (1994), „Gle, kako je lijepo počelo. Premijera Scene 55 splitskoga HNK“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 52, br. 15768, 11. studenoga, str. 18.
- Kudrjavcev, Anatolij (1998), „Buzdo za buzde. Prva ovosezonska dramska premijera splitskog HNK, *Buzdo* anonimnog makarskog autora“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 6. prosinca.
- Lukić, Darko (1988), „Ma koji čovjek, koji heroj, kakav bog?“, *OKO*, Zagreb, 25. kolovoza.
- Vrgoč, Dubravka (1988), „Elektra. Osveta i otuđenje“, *Vjesnik*, Zagreb, 13. kolovoza.
- Vuković, Davor, pr. (2006), „Nagrade HNK Split“, *Hrvatsko glumište*.
- Vukšić, Branko (1989), „Daleki svijet dobrote“, *Večernji list*, Zagreb, 14. kolovoza.

Marijan Varjačić
Varaždin

Kerekeš zanavek

UDK 792.071.2.028Kerekeš, Lj.

Kerekeš Forever

Sažetak: U radu je naglasak na prikazu glumačkog doprinosa Ljubomira Kerekeša hrvatskom glumištu devedesetih godina 20. stoljeća. Radi cjelovitosti, prikazani su glumčev razvoj i ostvarenja poslije 2000. godine. Osim autorovih zapažanja, iznimnost Kerekešove pojave osvjetljavaju ulomci iz kazališnih kritika. U nastavku rada donosi se popis uloga, nagrada i priznanja.

Ključne riječi: Ljubomir Kerekeš; gluma na kajkavskom; jedinstvo tragičnog i komičnog; intonacija i intenzitet govora; improvizacije

Abstract: The paper focuses on presenting the contribution of an actor Ljubomir Kerekeš to Croatian acting in the 1990s. For the sake of completeness, the actor's development and accomplishments after 2000 are also included in the paper. In addition to the author's observations, the exceptionality of Kerekeš's appearance is illuminated by excerpts from theater reviews. Below is a list of roles, awards and recognitions.

Keywords: Ljubomir Kerekeš; acting in Kajkavian; the unity of the tragic and the comic; intonation and intensity of speech; improvisations

►Ljubomir Kerekeš (Varaždin, 1960.), nacionalni prvak drame, pripada krugu najistaknutijih hrvatskih kazališnih, filmskih i televizijskih glumaca. Devedesete godine 20. stoljeća razdoblje su njegove pune afirmacije. Ona je utemeljena na glumačkom razvoju u prethodnom desetljeću; riječ je o glumačkoj zvijezdi koja nije zasjala prekonoć. I poslije devedesetih Kerekeš će biti trajno prisutan u kazalištu vrhunskim ostvarenjima. U angažmanu je bio u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu (1980.-1994.), u Satiričkome kazalištu Jazavac u Zagrebu (1994.-1996.) i u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu (1996.-2014.). Od 2014. ponovno je u varaždinskom Hrvatskome narodnom kazalištu, gdje je nastupao i za vrijeme stalnoga angažmana u Zagrebu. Zapažene uloge ostvario je i na Dubrovačkim ljetnim igrama te u Glumačkoj družini Histriion.

Varaždin 1980. – 1994.

Kao dvadesetogodišnjak Kerekeš je 1. rujna 1980. primljen u angažman u Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu (tada Narodno kazalište August Cesarec). Izvanrednu darovitost pokazao je u Dramskom studiju, koji je u drugoj polovici sedamdesetih vodio redatelj i ravnatelj varaždinskoga Kazališta Petar Veček. U prvoj profesionalnoj predstavi glumio je još i prije angažmana 1979. godine; bila je to lokalizacija na kajkavski Molièreove komedije *George Dandin*. Mladi je glumac osamdesetih (uz prekid zbog boravka u vojsci) nastupio u čak 39 premijernih naslova, što je i tada bio, kao što je i danas, neuobičajeno velik broj. Stjecao je iskustvo radeći s vrsnim redateljima kao što su Petar Veček, Matko Sršen, Vladimir Milčín, Matija Logar, Miro Međimorec, Laurence Kiiru, Vlado Štefančić, Vasilij Sečin, Joško Juvančić, Tomislav Durbešić i Vladimir Gerić.

Uloge koje su označile njegovo glumačko sazrijevanje i uspon u vrh hrvatskoga glumišta bile su Matej (*HI-FI*, 1983.), Shizofrenik (*Svadba*, 1984.), Aleksej F. Karamazov/Krist (*Braća Karamazovi*, 1984.), Jakov/Vidrić (*Ponoćna igra*, 1985.), Raskoljnikov (*Zločin i kazna*, 1987.), Jaroslav Hašek (*Doživljaji dobrog pisca Hašeka*, 1989.) i Ivač (*Bogi Ivač*, 1990.) Već polovicom osamdesetih bilo je očito da se radi o glumcu najviših mogućnosti. Kritike primjerice kažu: „Raskoljnikova je tumačio Ljubomir Kerekeš, koji se razvija doista u jaku glumačku ličnost. Njegov je Raskoljnikov prenapet čovjek, drukčiji po stavu, osjećanju i ambiciji, rastrojen i opčinjen problemima morala, savjesti, i svoje i društvene. Kerekeš u svemu tome nije odviše eksplozivan, a najveći je njegov domet vidljiva unutrašnja borba između svojih smjelih ideja i savjesti.“ (B. Vukšić, 1987) I dalje: „Najveće je iznenađenje među glumcima doživio Raskoljnikov mladog Ljubomira Kerekeša. On je, kako bi Dostojevski rekao, mladić *mirna i teška pogleda*. Tih, tužan, s pritajenom groznicom u sebi. Kerekeš je od početka do konca predstave jednako intenzivno prisutan, sabran, prodoran na dosad neviđen, gotovo do stidljivo- sti nenametljiv način.“ (M. Grgičević, 1987)

Glumački uspon 1989. godine prate i nagrade: Nagrada Hrvatskoga društva dramskih umjetnika za ulogu Hašeka u predstavi *Doživljaji dobrog pisca Hašeka* i Nagrada Zlatni smijeh za istu ulogu. U kritici predstave *Doživljaji dobrog pisca Hašeka* napisao sam da je Kerekeš kao Hašek „ostvario upravo koncentrat najboljih svojih uloga u posljednjih pet-šest godina“ (M. Varjačić, 1989). Ugledna kazališna kritičarka Marija Grgičević anticipirala je Kerekešove vrline koje će se potvrđivati tijekom godina koje su slijedile sve do danas. „Mladi Ljubomir Kerekeš u ulozi Hašeka razvio se u glumca vrhunskih sposobnosti, suptilna, usredotočena, muzikalna, koji nepogrešivo raspoređuje neslućenu izražajnu energiju i sposoban je melankoličnim humorom neodoljivo izazvati gledatelja na sudjelovanje.“ (M. Grgičević, 1989) I Branko Vukšić piše o karakteristikama Kerekešove glume koje će se ubuduće u punoj mjeri potvrđivati. „Ljubomir Kerekeš postaje jedan od ključnih glumaca u mladoj generaciji sigurno u vrhu hrvatskog glumišta, što argumentirano ulogom Hašeka potvrđuje u najnovijoj predstavi. Uglavnom, to je glumac koji jednako dobro može igrati tragičnog junaka u tragediji, zavodnika, intelektualca, klauna, visprena intriganta.“ (B. Vukšić, 1989)

Tako reći kulminacijska točka, vrhunac Kerekešova glumačkog uspona na kraju osmoga desetljeća 20. stoljeća, bila je uloga Ivača u predstavi *Bogi Ivač* (tri srednjovjekovne francuske farse, prijevod sa starofrancuskog i režija Vladimir Gerić, kajkavizacija Tomislav Lipljin). Prema dugogodišnjem pratitelju varaždinskoga Kazališta, Stijepi Mijoviću Kočanu, *Bogi Ivač* je „najuspješnija varaždinska kazališna predstava *svih vremena*“ (S. M. Kočan, 2007, istaknuo M. V.). Kerekešovo glumačko ostvarenje u predstavi isto tako zaslužuje dometak *za sva vremena (zanavek!)*.

Mudri redatelj Vladimir Gerić našao je u Ljubomiru Kerekešu idealnoga glumca za naum da izvor nadahnuća u radu na predstavi budu načela renesansne komedije *dell' arte*. Kao nijedan drugi oblik kazališta ta je komedija pravi pravcati izraz teatralnosti. Ona nadalje prikazuje životnost, putenost i prirodnost i kao puna života bila je protivnost akademskom literarnom teatru renesanse, a i danas njome nadahnute predstave bivaju svojevrsna opozicija tzv. ozbiljnom repertoarnom kazalištu, istodobno i njegovo osvježanje. Glumačka dosjetka, glazbeni i koreografski umetci te naglašene geste i mimika glavna su obilježja komedije *dell' arte*, kazališne vrste temeljene na slobodi improvizacije. Improvizacija znači stvaranje u času izvedbe; njena je draž u nepredvidljivosti i nenadanosti, a u tome je Ljubomir Kerekeš velemajstor. Improvizacija inače nije lagana meštirija i mnogi glumci nisu spremni za tu vrstu slobode.

Improvizacija kao da je bliska kajkavcima. Vladimir Gerić jednom je prigodom, u kontekstu prevođenja na kajkavski, kazao da su kajkavske rečenice kratke, protočne, da „imaju brži hod“, a izgovaraju ih „brzomisleći ljudi, kakvi kajkavci jesu“. A Ljubomir Kerekeš jedan je takav *brzomisleći glumac*.



Bogi Ivač, Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin, 1990. Foto: Ivica Plovanić.

Glumci komedije *dell' arte* putovali su Sredozemljem od mjesta do mjesta (u kojima su se govorili različiti dijalekti romanskih jezika, u prvom redu talijanskoga) prilagođavajući djelomično jezik predstava umetnicima iz mjesnoga govora i fraza. Prije izvedbe razišli bi se po trgovima i gostionicama da bi čuli pokoji mjesni trač i aktualnost, što bi na duhovit način unosili u predstavu. Na sličan je način često postupao i Kerekeš, posebno u vrijeme Domovinskoga rata. Predstava *Bogi Ivač* odigrana je u Varaždinu i 25 gradova i mjesta u Hrvatskoj i Sloveniji preko 300 puta. Pokazalo se da je prihvaćanje kajkavskoga kazališta podjednako u svim krajevima Hrvatske, od Slavonije, Istre i Dalmacije, kao i u kajkavskim krajevima. Ostvarenjima u toj i drugim kajkavskim predstavama Kerekeš je najveći promotor kajkavskoga kazališta u nekajkavskim krajevima Hrvatske. Otuda njegova velika popularnost naprimjer u Slavoniji.

O predstavi *Bogi Ivač* pisalo se poslije premijere, nakon stote, dvije stotine pedesete i tristote izvedbe. Primjerice: „Sjajna je glumačka kreacija Ivača koju je realizirao Ljubomir Kerekeš, minimalnim sredstvima no s potpunim učinkom.“ (B. B. Hrovat, 1991) Ili: „Zasigurno najviše uspjeha ove večeri imao je odličan Ljubomir Kerekeš – iznimno duhovitim načinom pritajenih gesti i sniženih tonova. Predstavio se kao komičar, koji pomno osluškuje reakcije svojih gledatelja uspijevajući s pozornice s njima sjajno komunicirati.“ (D. Vrgoč, 1991) Stijepo Mijović Kočan, analizirajući uspjeh *Bogoga Ivača*, a u povodu tristote izvedbe, istaknuo je Kerekeša kao „stup predstave“ (S. M. Kočan, 2007). O fenomenu predstave *Bogi Ivač* pisali su još i Dalibor Foretić, u povodu dvjestote predstave (D. Foretić, 1998), i Marija Grgičević, u povodu dvije stotine i pedesete predstave (M. Grgičević, 2003).

Kerekeš će svoje prvo razdoblje djelovanja u Varaždinu okruniti ulogom Benedikta u predstavi *Puno larme a za ništ* (1993.), kajkavskoj preinaci

Shakespeareove komedije *Mnogo vike ni za što*, u režiji Vladimira Gerića, kao i izvedbom monodrame *Dimnjačar* (1992.)

Uloga Benedikta bila je vrhunac njegove dotadašnje glumačke karijere, a predstava *Puno larme a za ništ* ubraja se među najbolje u varaždinskoj kazališnoj povijesti. Kerekeš je za predstavu, zajedno s cijelim kolektivom, dobitnik Nagrade Vladimir Nazor, najveće državne nagrade za umjetnost. „Njegovi (Kerekešovi) veliki monolozi glumački su vrhunac predstave. U njima se on izvrsnim poznavanjem jezika i mentaliteta, poigrava s publikom, dirkajući je do najskrovitijih poriva na smijeh“, napisao je Dalibor Foretić (D. Foretić, 1993).

Prema pripovijetki Mirka Keleka, Kerekeš je, uz pomoć Borne Baletića, postavio i 15. veljače 1992. na Podrumskoj sceni Zvonimir Rogoz Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu premijerno odigrao monodramu *Dimnjačar*. Ta je monodrama začetak Kerekešova *autorskoga kazališta*, o kojem će još biti riječi poslije. Već su prve izvedbe polučile izvanredan prijam kod publike, a ta legendarna predstava igra se i dan-danas te je dosad izvedena više od tisuću puta. S njom je Kerekeš gostovao diljem Hrvatske; na Festivalu glumca 1996. za ulogu dimnjačara Štefa dobio je i Nagradu Grada Županje. Kerekešova izvedba ulazi u svaku antologiju hrvatske monodrame; njegovom je izvedbom bio oduševljen veliki Vanja Drach, koji predstavu i izabire za Festival glumca.



Mirko Kelek,
Dimnjačar, autorska
produkcija u suradnji
s Hrvatskim narodnim
kazalištem, Varaždin,
1992. Foto: Privatni arhiv.

Medučin u Jazavcu 1994. – 1996.

Nije mi poznat slučaj da je neki glumac, došavši u jedan zagrebački teatar iz mjesta izvan Zagreba, odmah, već prvom ulogom, postao prvo ime toga kazališta sudeći po prihvatu publike i kritike. Kerekeš je u Satiričkom kazalištu Kerempuh nastupio u dvije predstave, u obje s velikim uspjehom. Riječ je o predstavama *Dobro došli u plavi pakao* (1994.) i *Skandal u hotelu Pigalle* (1995.).

O predstavi *Dobro došli u plavi pakao* (1994.) kritika navodi: „*Dobro došli u plavi pakao* možda je ponajprije predstava sjajnih glumačkih kreacija. Iznimnim osjećajem i nadahnućem u ocrtavanju komičnih detalja Ljubomir Kerekeš predočio je Čubu. U njegovoj igri prepoznali su se tonovi i autentični znakovi specifične sredine.“ (D. Vrgoč, 1994) Nadalje: „Varaždinec Ljubomir Kerekeš zagrebačku je kazališnu publiku osvojio tako reći na juriš. Novi član ansambla Satiričkog kazališta Jazavac tumačeći ulogu Bad Blue boya Čube u predstavi *Dobro došli u plavi pakao*, nekoliko je puta na otvorenoj sceni dobio pljesak.“ (R. Lucko, 1994)

O *Skandalu u hotelu Pigalle* (1995.) kritika pak piše: „Tako kako je Ljubomir Kerekeš ostvario Mathiena, čovjeka čije je mucanje ovisno o (lošem) vremenu, može se doista nazvati rijetko viđenom bravurom. Kerekešova gluma je fino, sadržajno i smisleno tkanje, a mjesta komičnosti kojom omeđuje Mathiena primjerena.“ (Z. Stančić, 1995)

U Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1996. – 2014.

Na poziv redatelja i intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Georgija Para, Ljubomir Kerekeš postaje član središnjega hrvatskog nacionalnog kazališta, uskoro i prvak Drame. Kao velika, antologijska glumačka ostvarenja, posebno će ostati zabilježeni u analima toga kazališta Kerekešovi likovi u dramama Miroslava Krležu *U agoniji*, *Kraljevo* i *Gospoda Glembajevi*. Ostvarenja za pamćenje ponudio je i u predstavama *Mizantrop*, *Višnjik*, *Bjesovi*, *Triptih o ljetovanju*, *Nihilist* i dr.

U Agoniji (1998.):

Redatelju predstave *U agoniji* Georgiju Paru poslali su pisma poslije premijere slikar Josip Vaništa i filmski redatelj Antun Vrdoljak (G. Paro, 1999). Vaništa piše: „Gledao sam od 1946. više *Agonija*, nisam vidio bolju... Kerekeš mi je ostavio bolji utisak od Vaših (tako mi se činilo) pretjeranih pohvala. Glas, dikcija, kretanje, pauze. Nešto rijetko što se kod nas moglo vidjeti.“ Velika pohvala Kerekešu od jednako velikog umjetnika. Vrdoljak pak piše: „Tvoj rad sa glumcima jest nešto što je znano. I dok sam očekivao Enu i Vanju, nisam znao da će me Križovec (Kerekeš) zabezegnuti prvim činom.“ Partneri Kerekešu u *Agoniji* bili su Ena Begović i Vanja Drach.

Nihilist (1998.):

„Nezamjenjivi Ljubomir Kerekeš kao nihilist Miki najprodornije blista tamnim sjajem.“ (M. Grgičević, 1998)

Mizantrop (2000.):

U *Mizantropu* Kerekeš glumi naslovnu ulogu Alcestea, a Marija Grgičević piše: „Ljubomir Kerekeš pokraj sve te gvozdene discipline (koju nameće tzv. vanjska režija) uspijeva djelovati unutrašnjim žarom čovjeka koji je stalno na rubu eksplozije, i to s toliko virtuoznosti u izražavanju da ne izostaje ni pljesak na otvorenoj sceni.“ (M. Grgičević, 2000)

Za vrijeme premijerne izvedbe *Mizantropa* sjedio sam u gledalištu do Josipa Vaništa, koji je Kerekešom bio oduševljen, slično kao u citiranom pismu Georgiju Paru u povodu premijere *Agonije*, posebno vrhunskim govorom, jasnoćom i intonacijama.

Triptih o ljetovanju (2003.):

„Čim se u gledalištu proširila vijest da će predstava trajati četiri sata, zavlada je malodušnost i strah od gnjavaže. Međutim, tek što se u punom svjetlu pokazala u isti mah najjednostavnija i najneobičnija arhitektonska scenografija, a Ljubomir Kerekeš kao Leonardo ustreptalim nemirom svoje pojave i glume suvereno ispunio širok prazan prostor, započelo je iznenađenje koje će rasti bez prestanka.“ (M. Grgičević, 2003)

Kraljevo (2009.):

Kerekeš je jedini hrvatski glumac koji je jednu od najuglednijih nagrada za glumu, Nagradu Marul na festivalu Marulićevi dani u Splitu, dobio dvaput za istu ulogu, i to za Štijeja u Krležinu *Kraljevu*: prvi put 1996. u predstavi Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu i drugi put u 2010. za predstavu zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.

Tomislav Čadež nije hvalio predstavu kao cjelinu, ali je napisao da je njena „jedina svjetla točka gluma Ljubomira Kerekeša kao Štijeja (...) Kerekeš iznosi jedan od temeljnih Krležinih likova, pučkog mudrijaša, nadahnuo, usporeva scensko vrijeme, i njegov kajkavski, nazalni ton oblikuje i podcrtava, otkriva okrutnu jednostavnost i istinitost životnih uvida lika kojeg igra.“ (T. Čadež, 2009)

Istaknuti pak glumac Špiro Guberina izjavljuje u dnevnom listu *Vjesnik* da je predstava „iznimna“, a kritičar Želimir Ciglar posebno ističe prizore „između dvojice mrtvaca“ koje glume Kerekeš i Milan Pleština te kritiku završava uzvikom: „Krleža i pol!“ (Ž. Ciglar, 2009) Nije neuobičajeno da se ocjene kazališnih kritičara o predstavi u cjelini znatno razlikuju, no prosudbe o glumi u pravilu se bitno ne razlikuju.

Gospoda Glembajevi (2011.):

Prema Andriji Tunjiću, u predstavi „su briljirala dvojica glumaca: Ljubomir Kerekeš (Ignjat Glembaj) i Milan Pleština (Leon) (...) U toj drami oca i sina, u saldiranju njihova života, svaki od glumaca ponudio je vrstan glumački lik, precizno osmišljen i odigran u rijetko viđenom glumačkom registru. U svakom trenutku točno su kontrolirali ritam i ton svoje rečenice koja je nudila mnoštvo misaonih i emotivnih nijansi. Njihov dramski sukob i glumačko nadigravanje u drugom činu natkrilili su, ne samo rječitost prvoga čina (...) nego su bili glumačka okosnica i kulminacija cjelokupne predstave.“ (A. Tunjić, 2011)

U intervjuu u dnevniku *Vjesnik* redatelj predstave *Gospoda Glembajevi*, Vito Taufer, kaže za Kerekeša, između ostaloga, i ovo: „Inače oduševio me u *Bjesovima* kao Lebjatkin, te uvjerio da je pravi izbor za Ignjata Glembaja.“ (V. Taufer, 2011)

Kritičar Denis Derk također ističe da je Kerekeš „u verbalnom psihološkom dvoboju sa sinom Leonom dosegnuo vrhunski glumački intenzitet“ (D. Derk, 2011).

„Ljubomir Kerekeš je tumačio Ignjata Glembaja impostacijama tijela, cijelim svojim habitusom poput Marlona Branda u *Kumu*, čime se odmaknuo od svih ostalih interpretata te uloge.“ (H. Braut, 2011.)

Usporedno: Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Dubrovačke ljetne igre, Glumačka družina Histrion

U vrijeme angažmana u Drami Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Kerekeš je glumio i u drugim kazalištima i festivalskim izvedbama (Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Dubrovačke ljetne igre, Glumačka družina Histrion, Teatar &TD).

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu

U varaždinskom kazalištu Kerekeš je ostvario jednu od svojih najboljih uloga uopće, *Vsakoviča* u predstavi *Vsakovič iliti Jedermann*. Ta uloga donijela mu je, kako je rečeno, najveće državno priznanje za umjetnost, Nagradu Vladimir Nazor za 1996. godinu. Iznimna ostvarenja u Varaždinu bile su i uloge u predstavama *Kraljevo*, *Tužna je nedjelja*, *Hamlet*, *Ljubica*, *Von Lamot od mača*, *Don Juan se vraća iz rata* i *San ivanjske noći*.

Kraljevo (1995.):

Predstava *Kraljevo* podijelila je kritiku svojim potpuno novim pristupom Krležinoj drami, ali su kritičari jedinstveni glede Kerekešove uloge u njoj: „No prava poslastica za sve uživatelje kazališnih zbivanja svakako je točka mrtvoga Štijeфа. Glumac Ljubomir Kerekeš izvrsnim, slobodno bismo mogli reći i najboljim interpretacijskim modelom, dočarao je čitav razgovor s Janezom, viseći cijelo vrijeme na užetu (...) Njegova se superiornost ne može usporediti ni s jednim drugim tumačem Krležinih likova.“ (R. Roklicer, 1995)

Vsakovič iliti Jedermann (1996.):

U ulozi *Vsakoviča* doseže vrhunac Kerekešov neponovljiv osjećaj za jedinstvo komičnog i tragičnog. To njegovo ostvarenje svjedoči da smiješno i ozbiljno jesu suprotnosti koje se međutim jedna bez druge ne mogu shvatiti. Povezivanje i pomiješanost komike s ljudski ozbiljnim i sudbinskim, s pravom tragedijom, posebno dolazi do izražaja u kajkavskom repertoaru. U kajkavskom jeziku progovara kajkavski svijet; duh koji oblikuje u kajkavskom povezuje šalu (u najširem smislu) i ozbiljnost. Samo Kerekešu svojstveno balansiranje na žici između tragičnog i komičnog fasciniralo je i najupućenije poznavatelje kazališta u Hrvatskoj.

„Ono što je u tim trenucima (u prizoru silaska u grob, op.a.) napravio Kerekeš spada u velike, antologijske trenutke glume. On je zajedno s Parom osjetio da otpor koji sve više onemoćava *Vsakoviča* treba osnažiti nepatvorenim životnim humorom: Kerekeš gradi finale svoga lika u čudesnom komičnom briju koji bi na štokavskom standardu vjerojatno bio nemoguć.“ (D. Foretić, 1996)

„Kerekeš je jedan od najvršnjih hrvatskih glumaca, stil *Vsakoviča* mješavina je ozbiljnog i tragičnog, sav u neočekivanim prijelazima i preokretima. Kerekešov humor odudara od histrionskog stila igranja na publiku, on se nikako ne osniva na ponudi volje i energije, nego na ekonomičnosti odgođenog učinka.“



Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann iliti Vsakovič*, Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin, 1996.
Foto: Ivica Plovanić.

Tako virtuozno vladajući svojom ulogom, Kerekeš izbjegava svaki plačni ton, jer kao da je iza svakog izražavanja tuge bila jedna suzdržana farsična grimasa. Isto smo se tako u povodu Vsakoviča mogli prisjetiti Kvrgićevog tragičnog klauna Mockinpotta, onda bismo u Kerekešovu Vsakoviču mogli vidjeti tragičnog klauna.“ (Z. Mrkonjić, 1996)

Izvanredno nadahnut zapis o pripremama predstave pod nazivom *Vsakovič vuni i unutra* objavio je u *Hrvatskom slovu* i uvrstio u svoju knjigu *Razgovori s Miletićem* (1999.) redatelj Georgij Paro, u to vrijeme i intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, što se pokazalo odlučujućim za Kerekešovu daljnju karijeru. Paro piše:

„A kad se takvog posla – glume na kajkavskom – prihvati Ljubo Kerekeš, *glumac s kajkavskom dušom* (istaknuo M.V.), onda ga uistinu *nemreš vloviti ni za glavu ni za rep*. Kerekeš govori *ne* i onda kad misli da, to znamo iz ljubavne igre; koja je također neka vrst glume i teatra. Da ne govorimo o ludilu, kad da jest jednako *ne*, i obratno. Koja je to gluma! Izvrnuta rukavica. Obrnuti Shakespeare; životno zrcalo kazališta (...) Vrsnoća glume Ljube Kerekeša iskazuje se u nebrojenim varijantama odlaganja smrtnog časa, u plesu na žici nad ponorom, u kerempuhovskoj žudnji za životom ma kakav bio, samo da je život, a ne smrt.“ (G. Paro, 1999a)

Ono što mnoge oduševljava, u čemu je Kerekeš nenadmašan, u kazališnoj se teoriji zove *komičko olakšanje ili predah* (njem. *komische Entspannung*). Trenutak (ili prizor) komičnog olakšanja nastupa poslije ili neposredno prije neke dramatične ili tragične epizode, da bi radikalno promijenio atmosferu i odgodio nadolazeću katastrofu (u *Vsakoviču* je to smrt, tj. silazak Vsakoviča u grob).

Predstava *Jedermann* *iliti Vsakovič adaptirana* je za Hrvatsku televiziju, u režiji Georgija Para, i do danas je prikazana šest puta, a preko satelitskoga prijenosa mogla se vidjeti i izvan Hrvatske. Tako npr. grofica iz ogranka obitelji Kukuljević koja živi u Austriji, u pismu glumcu Zvonku Jelačiću Bužimskom, poručuje da je na Salzburškom ljetnom festivalu u predstavi *Jedermann* (od 1920. festival se otvara i zatvara izvedbom *Jedermann*) gledala mnoge velike glumce kao što su Curt Jürgens, Maximilian Schell i Klaus Maria Brandauer, ali da je njoj nepoznati varaždinski glumac *bolji od svih*.

U velikim kajkavskim predstavama, kao što su bile *Puno larme a za ništ* i *Jedermann iliti Vsakovič*, ostvario se princip da redatelj mora ostaviti slobodan prostor glumcu a glumac gledatelju, u čijoj se duši dovršava predstava do kraja.

Tužna je nedjelja (1997.):

Na komornoj pozornici Podrumska scena Zvonimir Rogoz Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu 1997. godine Kerekeš je ostvario još jednu od svojih nezaboravnih uloga, Seressa u melodrami *Tužna je nedjelja*. Marija Grgičević, kazališna kritičarka, piše da bi je „i najokorjeliji izbirljivac poželio ponovo pogledati“, a za Kerekeša kaže: „Uvijek nov i drukčiji Ljubomir Kerekeš drži sve niti u



William Shakespeare, *Hamlet*, Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin, 1998.

Foto: Privatni arhiv.

svojim rukama i glumačkom izražajnošću bogatih nijansi nudi bezbroj iznenađenja, varirajući ton i ritam, izazivajući čas odstojanje i smijeh, čas blizinu i sućut“ (M. Grgičević, 1997) Za lik Seressa Kerekeš je dobitnik Nagrade Satir za najbolju glavnu mušku ulogu na Festivalu glumca 1997. I u tom se slučaju potvrdilo da on nije glumac samo za određen tip uloga već da je njegov glumački genij svestran. Ili: da on *može sve*.

Hamlet (1998.):

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu 1998. obilježilo je 135. obljetnicu izvedbom *Hamleta* Williama Shakespearea, u prijevodu Tomislava Lipljina na kajkavski, u režiji Vladimira Gerića s Ljubomirom Kerekešom u naslovnoj ulozi.

„To je glumac tako temeljito promišljen i izoštren u pogledu svake pojedine geste i intonacije da njegove riječi gotovo uvijek zajedno sa slojevitim stajnjima gađenja, nemoći, gnjeva i stida nepogrešivo prodiru u gledalište i svojo izuzetnom sugestivnošću drže na okupu predstavu ove najzagonetnije od svih drama.“ (M. Grgičević, 1998)

Dojmljiv zapis pod nazivom *Kerekešov Hamlet* napisao je Georgij Paro i objavio ga u knjizi *Razgovori s Miletićem* (1999.). Iz njega izdvajamo: „Kerekešov je

Hamlet čovjek bez svojstava, egzistencijalni obrazac (...) To je Hamlet zamoren, ispražnjen i ispran, na izdisaju jednog tisućljeća.“ (G. Paro, 1999b)

Ljubica (2000.):

Uloga Đure u *Ljubici* bila je posljednja koju je Kerekeš glumio u Varaždinu u 20. stoljeću. Bila je to i posljednja varaždinska predstava o kojoj je pisao Dalibor Foretić (1943. – 2001.), prerano preminuli ugledni hrvatski kazališni kritičar. U njegovim kritikama sačuvane su nam neke od najljepših i najlucidnijih rečenica o Kerekešu.

„Ljubo Kerekeš je Đuru učinio – plemenitim intrigantom kojega vodi pakleni plan osvete, ali i ostvarenje neke više pravde, iskoristivši u tom ne odviše zahvalnom liku sve svoje komičke valere, bivajući podjednako pouzdan partner u stvaranju smijeha drugima, kao i u korištenju svake i najmanje prilike da sam točnim intonacijama izazove valove oduševljena.“ (D. Foretić, 2000)

I ovdje se spominju Kerekešove *intonacije*. Intonacija je ton govora, njegova ritmičko-melodička strana, rađanje, povisivanje i snižavanje glasa. Intonacije govore više nego same riječi, u njih kao da se slijeva *cijelo biće* glumca/lika. Glumci se razlikuje po govoru, kao što se ljudi razlikuju po otiscima prsti. Prirodu Kerekešove glume ništa ne izražava kao njegove intonacije i ništa nema tako prodornu snagu i ne pokreće gledatelja kao samo njemu svojstvene intonacije.

Don Juan se vraća iz rata (2002.):

Rijetko se kada glumac nađe u situaciji (i prilici) da glumi u predstavi, kao u ovoj drami, s četrnaest glumica!

„Uloga kao izmišljena za Ljubomira Kerekeša. I u toj ulozi Kerekeš je utjelovio zbnjena, nonšalantna, resignirana junaka (...) vjerojatno simbola spolne nadmoći; zavodnika protiv svoje volje.“ Predstava je dobro prihvaćena na gostovanju u Zagrebu „zahvaljujući prije svega izvrsnim interpretacijama Ljubomira Kerekeša u ulozi Don Juana i četrnaest glumica varaždinskog kazališta.“ (B. Brajčić, 2002)

San Ivanjske noći (2003.):

Deset godina poslije premijerne izvedbe *Puno larme a za ništ*, ponovo, sada u povodu 130. obljetnice kazališta, u Varaždinu je izvedena jedna Shakespeareova komedija s Kerekešom u podjeli. Likovi obrtnika/glumaca kajkavci su, a Kerekeš glumi Šlauha ili Frulu.

„Premda smo Kerekeša već stoput vidjeli kako se gotovo predsmrtno ozbiljna lica ljulja u mjestu i krivi glavicu glumeći žensku stidljivost, *svaki puta nas nepogrešivo nasmijava* njegova fenomenalna komediografska duhovitost.“ (N. Govedić, 2003) *Von Lamot od Mača/Don Quijote* (2007.):

Niski velikih uloga na kajkavskome Kerekeš je dodao i ulogu Sanche u Lipljinovoj kajkavskoj preradi i adaptaciji Bulgakovljeva *Don Quijotea*.

„Predstava je u punom sjaju vratila na varaždinsku pozornicu desetljećima nezamjenjivoga glumačkog prvaka Ljubomira Kerekeša u ulozi kao po njegovoj neomeđenoj mjeri napisana Stanka Paske, perjanika viteza Von Lamota od Mača“, piše Marija Grgičević te nastavlja da Kerekeš predstavi daje „nemjerljiv osobni prilog svojom bogatim, prisnom, suptilnom i snažnom kreacijom“ (M. Grgičević, 2007).

„Ključno glumačko ime u podjeli ove predstave je Ljubomir Kerekeš, koji je samo stigao na svoj teren i prirodno, s lakoćom i urođenim komičarskim darom živio Stanka Pasku na sceni, pridruživši ga galeriji svojih kajkavskih junaka i antijunaka koje je tumačio na nekada matičnoj pozornici.“ (H. Braut, 2007)

Dubrovačke ljetne igre

Na Dubrovačkim ljetnim igrama Kerekeš je prvi put glumio još 1984. u predstavi *Koriolan* Williama Shakespearea u režiji Petra Večeka. Naslovna uloga u *Henriku IV.* Luigija Pirandella u režiji Nenni Delmestre na Dubrovačkim ljetnim igrama 2000. godine vremenski dolazi na pola njegova dotadašnjega glumačkog puta i u nju su bile utkane sve Kerekešove glumačke vrline o kojima je bilo riječi. Prije toga Nenni Delmestre i varaždinsko kazalište dogovarali su režiju Čehovljeve drame *Ivanov* s Kerekešom u naslovnoj ulozi; do toga nije došlo zbog nekih nekazališnih razloga, ali se možda tada začela ideja o angažmanu Kerekeša u *Henriku IV.* Susret velikog glumca i nadarene redateljice kao da je bio suđen.

Henrik IV. (2000.):

O predstavi *Henrik IV.* Dalibor Foretić kaže da se „gleda bez daha“, a „predstavu uzvitlava Henrik Ljubomira Kerekeša“. „On kao da je izronio iz povijesti, srastao s kostimom, ali je u sebi probudio najtamniju melankoliju, a ironične naznake otkrivaju njegovu igru s ludilom, koja će kuliminirati u snažno i uvjerljivo iznesenim monolozima.“ (D. Foretić, 2000)

„I zaista okupio se glumački sastav koji zajedništvo shvaća i osjeća kao svetinju. Vodio se zajednički govor posvećenih u kojem je Ljubomir Kerekeš (*Henrik IV.*) predstavljao najaktivnijega činitelja i posrednika što vječito skakuće sa *seke na seku*, dokazujući kako može biti sve i svatko, odnosno sugerirati i veliko Ništa životne iluzije. Riječ je, bez sumnje, o glumačkom i scenskom ostvarenju izvanrednoga dosega i mnogobrojnih silnica.“ (A. Kudrjavcev, 2000)

„Ljubomir Kerekeš, ostavljajući na sceni dojam potpuno prebrisane granice između glume i privatnog, od čega je na sreću bila jača kvaliteta izvedbe. Ukratko, gluma za pamćenje.“ (B. Cimerman, 2000)

Kerekeš je „uspio izvrsnom koncentracijom i energijom povezati scensku radnju i predočiti zablude ludila o kojima govori drama. Predstavio je efektno Pirandellova junaka u trenutcima odluke, njegovo balansiranje između prošlosti i sadašnjosti,

njegovo znanje u neznanju, njegova prisutnost i odsutnost, njegovo samorasvjetljavanje i zatamnijavanje, njegovu proigranu sudbinu..." (D. Vrgoč, 2000)

Amfitrion (2003.):

„Ljubomir Kerekeš (Sosija) spojio je u dojmljivo zajedništvo razne motive komičnoga što zastupa sveopći motiv ljudske nemoći koja je prekoračila granice ludosti.“ (A. Kudrjavcev, 2003)

Za ulogu Henrika Kerekeš je dobio Nagradu Orlando za najbolju ulogu u dramskom programu Dubrovačkih ljetnih igara, a zapaženom ulogom u *Amfitrionu*, kao član festivalskog dramskog ansambla Igara, osvojio je Nagradu hrvatskoga glumišta za najbolju predstavu 2003. godine.

Glumačka družina Histrion

Kerekeš je nastupio s velikim uspjehom u dvije kajkavske komedije u produkciji Glumačke družine Histrion, a Histrioni su mu omogućili i da obilježi 30. obljetnicu umjetničkog djelovanja.

Mislibolesnik iliti Hipokondrijakuš (2009.):

O premijeri komedije nepoznatog kajkavskog autora *Mislibolesnik iliti Hipokondrijakuš* Marija Grgičević objavila je kritiku s podnaslovom „O glumcu Ljubomiru Kerekešu“, vjerojatno jedinstvenu u povijesti hrvatske kazališne kritike; ona je zapravo dijelom i prikaz glumačke karijere Ljubomira Kerekeša.

„Ljubomir Kerekeš jedan je od iznimnih glumaca kojemu su tragika i komika jednako blizu. On će vas znati nasmijati do suza, a istodobno na tren oviti crnilom tuge. Kao ni lepršava ironija, nije mu stran ni najsnažniji dramatski naboj. Nije slučajno negdje na početku svoje glumačke karijere, za ravnateljstva Petra Večeka u režiji varaždinskoga gosta Vasilija Vasiljevića Sečina, ruskoga emigranta iz Pariza, ranih osamdesetih, mladenački poletno, potresno i pronicavo s pogledom velikih tamnih očiju koje su gorjele neugasivom groznicom odigrao nedostižno živu, strastvenu i bolnu ulogu Raskoljnikova u redateljjevoj dramatičnijoj romanizaciji romana *Zločin i kazna* F. M. Dostojevskoga na pozornici varaždinskoga kazališta. U toj davnoj začudnoj predstavi nostalgična scenografija prenapučena slikovitošću pravoslavnog podneblja nije potiskivala snažnu dramsku prisutnost nenametljivo dominantna protagonista.

Predstava *Hipokondrijakuša* na Opatovini u smiraj dana u opuštenoj večernjoj atmosferi započela bi Kerekeševim samotničkim izlaskom pred publiku s povjerljivo intoniranom

izjavom 'Nê dobro' (premještenom na početak s kraja 2. *ishoda* odnosno prizora) i jedva bi se naslutilo da to hoće reći kako općenito u nas nije dobro, kad bi on pojačao osjećaj povjerljivosti i upravo tjelesne tjeskobe nastavkom 'Meni nê dobro'. Dok neki veliki glumci upravo agresivnom snagom u tren oka pridobivaju publiku da sve intenzivnije misli i osjeća zajedno s njima, Kerekeš to čini nenametljivo, višeslojnom blagošću ili pak izoštrinom ironijom. Nakon toga kratkoga prologa sve što se događa izrazito je smiješno. Uvelike tome pridonosi Ronald Žlabur u ulozi mladoga grofova sluge, zagorskoga harlekina, autentičnog i prisnoga seljačića Mikiča, kojemu u njegovu histrionskom dovijanju nije daleka ni liku urođena nota socijalnoga bunta. A njegov grofovski gazda Hipokondrijakuš Ljubomira Kerekeša koliko god tijekom igre neodoljivo ismijavao bolesnikove fobije ne propuštajući ironizirati ni vlastito *melankoliziranje*, u svojem izrazu ipak nikad ne gubi suptilno prikrivenu notu duboke sjete zbog bojazni da bi strahovi ipak mogli biti opravdani, a kobni kraj sasvim blizu. Bez traga reproduktivnosti, njegova misao na sceni uvijek je živa, neizbježna i zarazna.

Tako se približio drugoj jednoj svojoj velikoj ulozi kajkavskoga odnosno kajkaviziranoga repertoara varaždinskoga kazališnoga ljeta 1996., također u režiji Georgija Para, Hofmannstahlovu *Jedermannu iliti Vsakoviču* u prepjevu Tomislava Lipljina iz 1995. Kolikogod bila istinita La Rochefaucauldova maksima da kako se suncu i smrti ne može gledati u oči, Ljubomiru Kerekešu to je u ovoj antologijskoj predstavi zaista uspijevalo, izazivajući tihi smijeh i sve dublju jezu u svih koji su ga tih ljetnih večeri gledali u dvorištu Galerije slika Gradskog muzeja Varaždin.“ (M. Grgičević, 2009)

Idu svati, mlade ni (2011.):

Ulogom Frenka Galovića u komediji *Idu svati, mlade ni* u izvedbi Glumačke družine Histrion u Zagrebu, na Opatovini, Ljubo Kerekeš obilježio je 30. obljetnicu umjetničkog rada. U odjecima na izvedbu čitamo da je Kerekeš „zvijezda predstave“ te da je „sjajan izbor, na razini svojega velikoga komičarskog dara“ (S. M. Kočan, 2011). O obljetnici opširno piše i Denis Derk u članku pod naslovom „Nikada nisam odbio ulogu“ i istaknutim međunaslovom „Komičar i tragičar“. Saznajemo, između ostaloga, da Kerekešu nitko u oba Hrvatska narodna kazališta (Zagreb i Varaždin) „nije ni stisnuo ruku, pa čak ni za šankom, povodom 30. obljetnice“ (D. Derk, 2011). U povijesti hrvatskoga glumišta, nažalost, ima više sličnih primjera bezobzirnosti prema istaknutim umjetnicima.



Slavko Kolar, *Svoga tela gospodar*, Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin, 2014. Foto: Ivica Plovanić.

U Varaždinu od 2014.

Od 2014. godine Kerekeš je ponovno angažiran u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu. Ponovo u suradnji s redateljem Georgijem Parom ostvaruje anatomske uloge. Posvećuje se *autorском kazalištu*, kao pisac i redatelj, te zajedno sa sinom Janom, nadarenim mladim glumcem, osniva Kerekesh teatar.

Svoga tela gospodar (2014.):

Kajkavski repertoar nezamisliv je bez Kerekeša. Ostvarenje lika Jakoba Pavunčeca u predstavi *Svoga tela gospodar*, u režiji Georgija Para, bila je još jedna prilika za kritičarske pohvale i zadovoljstvo publike.

„Ljubomir Kerekeš, osebujan glumac, u Varaždinu obljubljen humorist, svoju komiku temelji na hinjenoj nezainteresiranosti te gotovo potpunoj odsutnosti geste, bolje reći gestu svodi na najbitnije, nepomična izraza. Tako je i ovdje kao Jakob Pavunčec.“ (S. M. Kočan, 2015) Ono što Kočan želi kazati zapravo je potpuna *kontrola* govora, lica, očiju, ruku i geste uopće.

„Ljubomir Kerekeš kao Jakob dočarao je kompleksnost seljaka koji nije samo pohlepan, seljački lukav i očinski tvrdokoran, nego i osjetljiv na posljedice svojega karaktera.“ (A. Tunjić, 2014)

Balade Petrice Kerempuha (2016.):

Scenska izvedba *Balada* u stvaralačkoj suradnji Kerekeša i Para ocijenjena je kao izniman kazališni događaj koji je publika s oduševljenjem prihvatila u Varaždinu, Zagrebu, Osijeku, Pečuhu, Mariboru. Kerekešovo je upravo veličanstveno utjelovljenje Krležine poezije, osobito potresno u finalu predstave, bilo, nažalost, i njegov glumački oproštaj s redateljem koji ga je toliko volio, cijenio i imao u nj bezrezervno povjerenje.

„Takvo suvereno iščitavanje Krleže i ostvarenje iznimne i politički provokativne predstave bilo bi nemoguće bez odlične glumačke izvedbe.“ (A. Tunjić, 2016) Bilo je to na čelu s Kerekešom i njegovim sinom Janom Kerekešom.

Filoktet (2018.):

Kazališni kritičar Tomislav Čadež na glasu je kao beskompromisan, a navodi iz njegove kritike predstave *Filoktet* efektno zaokružuju i sažimlju poglede na Kerekešovu glumu: „U ansamblu varaždinskog HNK više je ozbiljnih glumaca i glumica, no osobitu težinu mu daje Ljubomir Kerekeš, *umjetnik teške kategorije* (istaknuo M.V.). Njegova kreacija Odiseja u Prohićevoj inscenaciji Sofokla duhovita je i ozbiljna. Biti kredibilan, a komičan u grčkoj tragediji na papiru je nemoguć zadatak. Jedna minijatura: Kerekeš-Odisej sjedi u prvoj loži do pozornice i netremice promatra radnju ispod sebe. Njegovo lice uživo snima tehničar, projicira se na televizijskom zaslonu i kad pratiš zaslon, uvjeren si da je slika zaleđena. Naime, netremice ovdje Kerekeš pokušava realizirati doslovno: ne trepće i po trideset sekundi, koji puta mora, ali i tad to ne registriraš, lakoćom igre, kompozicijom karaktera, prikazom pozicije lika, Kerekeš nas vodi kroza ulogu snažnim glasom, ali koji je tek miran produžetak jedne unutarnje moći koju lik osjeća naspram Neoptolema, mladića koji još obitava u matrici idealizma, pa se skanjuje prevariti Filokteta i oduzeti mu luk – ključno oružje da se osvoji Troja. Kerekeš je velik i po tome da ne *jede* svoje partnere na sceni nego zove na suigru i zapravo je nemoguće uz njega propasti ako imaš ikakva talenta.“ (T. Čadež, 2018)

Savršenom zanatu u Kerekešovoj glumi uvijek su pridruženi stvarnosni momenti, „iluzija koja nije obmana“. Kajkavski kazano, njegova je gluma uvijek ZRESMA, istinska, autentična (M. Varjačić, 1994).¹

¹ Pridjev *zresma* znači zaista, istinski, pravi (opred. lažan, patvoren). U njemu se čuje lat. *res* (između ostalog, znači zbilja, istina i stvar).

Autorske predstave: Kerekesh teatar

Više od dvadeset godina Kerekeš djeluje kao glumac, pisac kazališnih tekstova i redatelj u isti mah. Put prema svojevrsnom autorskom kazalištu vodi od predstave *Bogi Ivač* (1990.), koja se temelji na glumačkoj virtuoznosti i improvizaciji, po kojoj glumac zapravo biva *suautor* teksta izvedbe i predstave u cjelini. Na *Bogog Ivača* nastavlja se monodrama *Dimnjačar* (1992.). Kao glumac-pisac-redatelj, Kerekeš se s velikim uspjehom predstavio predstavom *Povratak ratnika* (1997.). Tekst je preveden na češki jezik i uvršten u *Antologiju hrvatske ratne drame* Sanje Nikčević. Do danas Kerekeš je napisao ili adaptirao i režirao desetak tekstova. Njegovo se „autorsko“ kazalište oslanja na bogatu tradiciju pučkog teatra. Godine 2014., zajedno sa sinom Janom, osnovao je Kerekesh teatar. ●

LITERATURA

Braut, Helena (2011), „Akademski, s premalo zaigranosti“, *Vjesnik*, Zagreb, 9. svibnja.
 Braut, Helena (2007), „Vesela pučka komedija“, *Vjesnik*, Zagreb, 12. studenoga.
 Brajčić, Bosiljka (2002), „Opasni eros Don Juana“, *Fokus*, Zagreb, 9. svibnja.
 Ciglar, Želimir (2009), „Veliki bljesak mladoga Krleže“, *Večernji list*, Zagreb, 22. veljače.
 Cimerman Berislav (2000), „Izvanredno prvo uprizorenje Pirandellova komada na Igrama“, *Vjesnik*, Zagreb, 22. kolovoza.
 Čadež, Tomislav (2009), „Dosadna i slaba, a skupa predstava“, *Jutarnji list*, Zagreb, 23. veljače.
 Čadež, Tomislav (2018), „Odličan ansambl i novi žar iskusnih glumaca uz njihove mlađe kolege“, *Jutarnji list*, Zagreb, 12. studenog.
 Derk, Denis (2011), „Impresivni psihološki dijalozi oca Kerekeša i sina Pleštine“, *Tagovi*, Zagreb, 2. svibnja.
 Derk, Denis (2011), „Nikada nisam odbio ulogu“, *Večernji list*, Zagreb, 7. srpnja.
 Foretić, Dalibor (1993), „Zvonki Shakespeareov kaj“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 27. listopada.
 Foretić, Dalibor (1996), „Smijeh preko groba. Velika gluma Ljubomira Kerekeša“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 10. srpnja.
 Foretić, Dalibor (1998), „Varaždinski evergreen“, *Novi list*, Rijeka, 21. prosinca.
 Foretić, Dalibor (2000), „Pravi hrvatski bidermajer“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 5. travnja.

Govedić, Nataša (2003), „Veselje i Puck u središtu scenoverzuma“, *Novi list*, Rijeka, 17. prosinca.
 Grgičević, Marija (1987), „Misterij izgubljenog sina“, *Vjesnik*, Zagreb, 2. ožujka.
 Grgičević, Marija (1997), „Životopis jedne pjesme“, *Večernji list*, Zagreb, 25. siječnja.
 Grgičević, Marija (1998), „Praisvedba drame HNK“, *Večernji list*, Zagreb.
 Grgičević, Marija (1998b), „Više od pokušaja“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 8. siječnja, str. 25.
 Grgičević, Marija (2000), „Molière prepravlja život, a Violić Molièrea“, *Večernji list*, Zagreb, 30. listopada.
 Grgičević, Marija (2003), „Ni četiri sata ljetovanja nije predugo“, *Večernji list*, Zagreb, 21. srpnja.
 Grgičević, Marija (2003), „Uvijek mladi smijeh“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 9. srpnja.
 Grgičević, Marija (2007), „Vitezovi varaždinske Talije“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 4. studenoga.
 Grgičević, Marija (2009), „O glumcu Ljubomiru Kerekešu“, *Vijenac*, Zagreb, 24. rujna.
 Guberina, Petar (1967), *Zvuk i pokret u jeziku*, Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb.
 Hrovat, Boris B. (1991), „Kaj mladi ženski treba“, *Večernji list*, Zagreb, 21. siječnja.
 Kudrjavcev, Anatolij (2000), „Pod obrazinom antike“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 20. srpnja.
 Kudrjavcev, Anatolij (2000), „Moć fikcije“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 22. kolovoza.
 Lacko, Renata (1994), „Čuba BBB, zaboravio je

Whitestone“, *Večernji list*, Zagreb, 20. svibnja.
 Mijović Kočan, Stijepo (2007), „Uspjeh nad uspjesima“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 2. svibnja.
 Mijović Kočan, Stijepo (2011), „Nova domaća komedija“, *Školske novine*, Zagreb, 4. listopada.
 Mijović Kočan, Stijepo (2015), „Dvije hrvatske kazališne uspješnice. Varaždin i Paro u sretnom trenutku“, *Kolo*, Zagreb, br. 1-2.
 Mrkonjić, Zvonimir (1996), „Parove tri čiste“, *Vijenac*, Zagreb, 22. srpnja.
 Paro, Georgij (1999a), „Vsakovići vuni i vnuri“, *Razgovori s Miletićem*, Disput, Zagreb, str. 116-121.
 Paro, Georgij (1999b), „Kerekesh Hamlet“, *Razgovori s Miletićem*, Disput, Zagreb, str. 165.
 Roklicer, Robert (1995), „Kraljevo u Varaždinu“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 23. lipnja.
 Stančić, Zlatko (1995), „U Pigalleu sve boli od smijeha“, *Vjesnik*, Zagreb, 25. studenoga.
 Taufer, Vito (2011), „U Hrvatskoj se ne osjećam kao slovenski redatelj (intervju)“, *Vjesnik*, Zagreb, 1. svibnja.
 Tunjić, Andrija (2011), „Riječi, riječi i dvije odlične uloge“, *Vijenac*, Zagreb, 19. svibnja.
 Tunjić, Andrija (2014), „Na rubu komičnoga i tragičnoga“, *Vijenac*, Zagreb, 27. studenoga.
 Tunjić, Andrija (2016), „Bolne hrvatske istine“, *Vijenac*, Zagreb, 3. ožujka.
 Varjačić, Marijan (1985), „Gluma ili radost stvaranja“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 30. lipnja.
 Varjačić, Marijan (1989), „Doživljaji dobrog pisca Haška“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 6. travnja.
 Varjačić, Marijan (1994), „E, moj Benedikt“, *Kazalište*, Varaždin, br. 2, 14. svibnja.
 Varjačić, Marijan (2016), „Platonov zakon. Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu“, *Put u ništa i drugi ogledi*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2016., str. 119-133.
 Vrgoč, Dubravka (2000), „Fiktivne stvarnosti Henrika IV.“, *Vjesnik*, Zagreb, god. LXI, br. 18956, 18. kolovoza, str. 12.
 Vukšić, Branko (1989), „Zaigrani švejkovci“, *Večernji list*, Zagreb, 23. lipnja.

PRILOZI

Popis uloga, nagrada i priznanja
 Uloge

1. Colin ili Mikula – *Georges Dandin* Molièrea, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1979.
2. Maksimilijan Zviždukalo – *Maksimilijan Zviždukalo* Krügera/Volkera, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1980.
3. Vučko – *Vjerodostojni doživljaji sa psima* Ivana Bakmaza, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1981.
4. Hanzl – *Matijaš Grabancijaš dijak* Tituša Brezovačkog, red. Radovan Grahovac, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1981.
5. Krist – *Gogoljeva smrt* Ulderika Donadinija, red. Matko Sršen, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1981.
6. Jaša – *Višnjik* Antona Pavloviča Čehova, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1982.
7. Franz – *Štajga* Franza Xavera Kroetzta, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1982.
8. Pavlov – *Maskerada* Leva Birinksija, red. Vladimir Milčin, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1982.
9. Župetić, Kerfogec – *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1983.
10. Lanoi de Vaux – *Mačak u vreći* Georgesa Feydeaua, red. Radovan Marčić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1983.
11. Matej – *HI FI* Gorana Stefanovskog, red. Darko Tralić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1983.
12. Agapit, Nikula – *Na kućnoj njezi* Ivana Bakmaza, red. Vladimir Milčin, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1983.
13. Šaptalac – *Kako nastaje kazališna predstava* Karela Čapeka, red. E. Tomičić Buntuali, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1984.
14. Shizofrenik – *Svadba* Rudija Šeliga, red. Matija Logar, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1984.
15. Stražar – *Koriolan* Williama Shakespearea, red. Petar Veček, Dubrovačke ljetne igre, 1984.

16. Kornjača – *Kapetan Džon Pipifoks* Dušana Radovića, red. Dunja Tot-Šubajković, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1984.
17. Aleksej F. Karamazov, Krist – *Braća Karamazovi* Fjodora Mihajlovića Dostojevskog, red. Matko Sršen, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1984.
18. Filip – *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleža, red. Miro Međimorec, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1985.
19. Jakov/Vidrić – *Ponoćna igra* Dubravka Jelačića Bužimskog, red. Lawrence Kiiru, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1985.
20. Agatokleš – *Lizimakuš ili mačuhinski nazlob* Charlesa de la Ruea, red. Vlado Štefančić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1985.
21. Vodoinstalater, Otonov balavac – *Kako sretan dan ili liberalni odgoj detektivovih dječaka* Petra Božića, red. Matija Logar, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1985.
22. Schürzinger – *Kazimir i Karolina* Ödöna von Horvatha, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1986.
23. Boltek, Blažek, Miško – *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* Ive Brešana, red. Jovica Pavić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1986.
24. Hap – *Zagonetalo* Beth Lambert, red. Dunja Tot-Šubajković, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1986.
25. Dživo Bedecchi, Plakir – *Dumanske tišine* Slobodana Šnajdera, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1987.
26. Raskoljnikov – *Zločin i kazna* Fjodora Mihajlovića Dostojevskog, red. Vasilij Vasiljevič Sečin, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1987.
27. Artur – *Tango* Sławomira Mrożeka, red. Joško Juvančić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1987.
28. Mrav Tang – *Osvajanje kazališta* Dubravka Jelačića Bužimskog, red. Zvezdana Ladika, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1987.
29. Petar Murko – *Zelena je moja dolina* Alenke Goljevšček, red. Matija Logar, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1988.
30. Poštar – *Svjetlo za insekte* Dubravka Jelačića Bužimskog, red. Želimir Mesarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1988.
31. Jaroslav Hašek – *Doživljaji dobrog pisca Haškega* H. Hitreca/D. Ruljančić, red. Tomislav Durbešić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1989.
32. Nekoliko uloga – *Sluga Jernej i njegovo pravo* D. Mađarića/I. Cankara, red. Damir Mađarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1989.
33. Krešimir Kačić – *U noći* Ksavera Šandora Gjalskog/Ante Armaninija, red. Miro Međimorec, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1989.
34. Galeb I – *Ribar Palunko i njegova žena* Ivane Brlić Mažuranić, red. Zvezdana Ladika, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1989.
35. Blažek – *Nečastivi na filozofskom fakultetu* Ive Brešana, red. Jovica Pavić, SK Kerempuh Zagreb, 1989./90.
36. Dromio iz Sirakuze – *Komedija zabluda* Williama Shakespearea, red. Borna Baletić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1990.
37. Ivan Ivanović – *Elizabeta Bam* Daniila Harmsa, red. Ranka Mesarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1990.
38. Ivač – *Bogi Ivač*, srednjovjekovne francuske farse nepoznatog autora, red. Vladimir Gerić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1990.
39. Ljubo Maras – *Čovječanstvo* Janka Polića Kamova, red. Damir Mađarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1990.
40. Vojni intendant, Zapo – *Glumište čudesna* Miguela de Cervantesa/Fernanda Arrabala, red. Borna Baletić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1991.
41. Car Leopold – *Zrinski* Tita Strozija, red. Ivica Kunčević, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1991.
42. Cargana, Dominikanac, Agent Svetoga Oficija – *Burleska o Grku*, red. Robert Raponja, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1991.
43. Dimnjačar Štef – *Dimnjačar* Mirka Keleka, red. Ljubomir Kerekeš, autorska produkcija u suradnji s Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1992.
44. Henrik – *Lutrija imperatora Augustusa* Ivana

- Supeka, red. Božidar Smiljanić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1992.
45. Nekoliko uloga – *Kaj god cabaret!* Petra Večeka, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1992.
46. Ajdija, Vojislav – *Amajlija*, Josipa Kulundžića, red. Hasan Hasanović, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1992.
47. Djedica, Prolaznik – *Djevojčica sa žigicama* Hansa Christiana Andersena/Zvezdane Timet, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1992.
48. Dizdar Barjaktarević, dr. Marko Antonije Javoršek – *Na rubu pameti* Miroslava Krleža, red. Ozren Prohić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1993.
49. Nekoliko uloga – *Cabaret '93* Petra Večeka, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1993.
50. Grabancijaš – *Grabo – Ilija Kuljaš – Kaj? Ča? Što?* Molièrea, red. Ivica Kunčević, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1993.
51. Benedikt – *Puno larme a za ništ* Williama Shakespearea, red. Vladimir Gerić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1993.
52. Filen, Apolon – *Agamemnonov sin* Tatjane Šuput Raponja, red. Robert Raponja, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1994.
53. Čuba BBB – *Dobro došli u plavi pakao* Borivoja Radakovića, red. Petar Veček, SK Kerempuh Zagreb, 1994.
54. Tata Ubu – *Kralj Ubu* Alfreda Jarrya, red. Petar Veček, SK Kerempuh, 1995.
55. Mathieu – *Skandal u hotelu Pigale* Georges Feydeaua, red. Radovan Marčić, SK Kerempuh Zagreb, 1995.
56. Štjef – *Kraljevo* Miroslava Krleža, red. Borna Baletić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1995.
57. Ilija Đogić – *Za kunu nade* Nine Škrabe, red. Vlatko Dulić, SK Kerempuh Zagreb, 1996.
58. Nekoliko uloga – *Tri kurviši pod raspehom* francuske farse nepoznatog autora, red. Vladimir Gerić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1996.
59. Vsaković (Jedermann) – *Jedermann iliti Vsaković* Huga von Hofmannsthal, red. Georgij Paro, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1996.
60. Ante Rakijaš, nazvan Uran – *Sin domovine* Augusta Cesarca, red. Želimir Mesarić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1996.
61. Seress – *Tužna je nedjelja* Petera Müllera, red. Vladimir Gerić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1997.
62. Adam baron Szmesko – *Pinta nova* Borisa Senkera, red. Vladimir Gerić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1997.
63. Žarko Babić – *Giga i njezini* Lade Kaštelan, red. Neva Rošić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1997.
64. Aco, Ajo, Andrija – *Povratak ratnika* Ljubomir Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, produkcija autora u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, 1997.
65. Hamlet – *Hamlet* Williama Shakespearea, red. Vladimir Gerić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1998.
66. Dred. Ivan pl. Križovec – *U agoniji* Miroslava Krleža, red. Georgij Paro, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1998.
67. Miki Zulim – *Nihilist iz Vele Mlake* Ive Brešana, red. Joško Juvančić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1998.
68. Kovalenko – *Kod bijelog labuda* Slobodana Šnajdera, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1999.
69. Đuro Radić – *Ljubica* Augusta Šenoa, red. Želimir Mesarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2000.
70. Jakov/Vidrić – *Ponoćna igra* Dubravka Jelačića Bužimskog, red. Branko Vukšić, Teatar &TD/Argus art Zagreb, 2000.
71. Đura Fuk – *Stiže pojačanje* Danka Ljuštine, red. Ljubomir Kerekeš, produkcija autora u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, 2000.
72. Henrik IV. – *Henrik IV.* Luigija Pirandella, red. Nenni Delmestre, Dubrovačke ljetne igre, 2000.
73. Alceste – *Mizantrop* Molièrea, red. Božidar Viočić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2000.
74. Favorin – *Sveti Aleksi* Tituša Brezovačkog, red. Georgij Paro, Hrvatsko narodno kazalište u

- Varaždinu, 2001.
75. Don Juan – *Don Juan se vraća iz rata* Ödöna von Horvatha, red. Želimir Mesarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2002.
 76. Don Rodrigo – *Don Juan ili Ljubav prema geometriji* Maxa Frischa, red. Larry Zappia, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2002.
 77. Leonardo – *Trilogija o ljetovanju* Carla Goldonija, red. Janusz Kica, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2003.
 78. Sosija – *Amfitrion* Heinricha von Kleista, red. Janusz Kica, Dubrovačke ljetne igre, 2003.
 79. Šlahu (Frula) – *San Ivanjske noći* Williama Shakespearea, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2003.
 80. Trpimir Oršuš – *Skupština* Ljubomira Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, produkcija autora u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, 2005.
 81. Kardinal – *Becket* Jeana Anouilha, red. Horea Popescu i Joško Juvančić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2006.
 82. Josip – *Kaj sad?* Borivoja Radakovića, red. Petar Veček, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2007.
 83. Niko – *Dundo Maroje* Marina Držića, red. Ozren Prohić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2007.
 84. Stanko Paska (Sancho Panza) – *Von Lamot od Mača (Don Quijote)* Mikhaila Bulgakova, red. Želimir Mesarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2007.
 85. Frank Borowsky – *I konje ubijaju, zar ne?* Horacea McCoya/Ivice Boban, red. Ivica Boban, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2008.
 86. Slavko – *Debitanti* Ljubomira Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, autorska produkcija u suradnji s Hrvatskim narodnim kazalištem u Varaždinu, 2009.
 87. Grof Ferdinand (Hipokondrijakuš) – *Mislibolesnik iliti Hipokondrijakuš* nepoznatog autora, red. Georgij Paro, Glumačka družina Histriion, Zagreb, 2009.
 88. Štjef – *Kraljevo* Miroslava Krležje, red. Ozren Prohić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2009.
 89. Legendre – *Dantonova smrt* Georgea Büchnera, red. Hansgünther Heyme, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2009.
 90. Tomo Labudan – *Breza* Borivoja Radakovića/Slavka Kolara, red. Želimir Mesarić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2010.
 91. Kapetan Lebjatkin – *Bjesovi* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog, red. Janusz Kica, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2010.
 92. Naci (Ignjat Jacques) Glembay – *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krležje, red. Vito Taufer, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2011.
 93. Frenk Galović – *Idu svati, mlade ni* Nine Škrabe, red. Georgij Paro, Glumačka družina Histriion Zagreb, 2011.
 94. Sused Črček – *Ufuraj se i pukni*, Ljubomira Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, produkcija autora u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, 2012.
 95. Antun – *U znaku vage – Prah* Ranka Marinkovića, red. Ivan Plazibat, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2013.
 96. Epihodov, Semjon Pantelejevič – *Višnjik* Antona Pavloviča Čehova, red. Vito Taufer, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2013.
 97. Otec – *Bogi Ivač – znova*, francuske farse nepoznatog autora, red. Ljubomir Kerekeš, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2013.
 98. Đura – *Ljubaf*, Ljubomira Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, Kerekesh teatar, Varaždin, 2014.
 99. Gerontec – *Gospon doktor vinski Opatovinski*, J.P. Molierea/V. Gerića, red. Dražen Ferenčina, Glumačka družina Histriion, Zagreb, 2014.
 100. Daniel – *Razbojnici* Friedricha Schillera, red. Vito Taufer, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2014.
 101. Jakob – *Svoga tela gospodar* Slavka Kolara, red. Georgij Paro, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2014.
 102. Jakob Pavunčec – *Balade Petrice Kerempuha* Miroslava Krležje, red. Georgij Paro, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2016.
 103. Bik koji se sekira – *Očeš nečeš, doktor* Molierea/Gerića/Kerekeša, red.

- Ljubomir Kerekeš, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu / Kerekesh teatar, Varaždin, 2016.
104. Otac – *Mrtva svadba* Asje Srnc Todorović, red. Natalija Manojlović, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu/Eurokaz, 2016.
 105. Strasser – *Hotel Bellevue* Odonu von Horvatha, red. Ivan Plazibat, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2017.
 106. Marijan Puh – *Pokopaj me nježno* Ljubomira Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, Kerekesh teatar, Varaždin, 2017.
 107. Odisej – *Filoktet* Sofokla, red. Ozren Prohić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2018.
 108. Penzioner – *Pod hitno na hitnu* Ljubomira Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, Kerekesh teatar, Varaždin, 2019.
 109. Richard Burbage – *Zaljubljeni Shakespeare* Marc Norman/Tom Stoppard/Lee Hall/Paddy Cunneen, red. Stanislav Slovak, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija i Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2019.
 110. Pavle – *Nebo od gume* Davora Špišića, red. Aida Bukvić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 2019.
 111. Otac Stanko – *Ringišpil* Ljubomira Kerekeša, red. Ljubomir Kerekeš, Kerekesh teatar, Varaždin, 2020.
- Nagrade i priznanja
1. Nagrada Hrvatskog društva dramskih umjetnika (HDDU) za ulogu Haška u predstavi *Doživljaji dobrog pisca Haška* Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, 1989.
 2. Nagrada Zlatni smijeh za ulogu Haška u predstavi *Doživljaji dobrog pisca Haška* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1989.
 3. Nagrada Zlatni smijeh za ulogu Zappa u predstavi *Glumište čudesu* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1991.
 4. Grand prix Nasmijani jarac Festivala smijeha u Puli za uloge: Ivač u predstavi *Bogi Ivač*, Grabancijaš-Grabu u predstavi *Ilija Kuljaš – Kaj? Ča? Što?*, Štjef u monodrami *Dimnjačar* Hrvatskog narodnog kazališta Varaždin, 1993.
 5. Nagrada Zlatni smijeh za ulogu Ivača u predstavi *Bogi Ivač* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1993.
 6. Nagrada Zlatni smijeh za ulogu Benedikt u predstavi *Puno larme a za ništ* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu i za ulogu Čuba BBB u predstavi *Dobro došli u plavi pakao* SK Kerempuh Zagreb, 1994.
 7. Nagrada Zlatni smijeh za sve uloge u predstavi *Tri kurviši pod raspelom* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1996.
 8. Nagrada Grada Županje na Festivalu glumca za monodramu *Dimnjačar* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1996.
 9. Nagrada Marul na Marulovim danima Split za najbolju glumačku izvedbu za ulogu Štjefa u predstavi *Kraljevo* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1996.
 10. Nagrada Hrvatskog glumišta za glavnu mušku ulogu Vsakovič u predstavi *Jedermann iliti Vsakovič* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1996.
 11. Nagrada Hrvatskog glumišta za najbolje glumačko ostvarenje za ulogu Alekse u filmskoj drami *Kako je počeo rat na mom otoku*, 1996.
 12. Medalja Grada Varaždina za doprinos u kulturi, 1996.
 13. Red Danice hrvatske s likom Marka Marulića za osobite zasluge u kulturi Republike Hrvatske, 1996.
 14. Nagrada Vladimir Nazor za doprinos u kulturi Republike Hrvatske za 1996. za ulogu u predstavi *Jedermann iliti Vsakovič*.
 15. Nagrada Satir (Nagrada Fabijan Šovagović) Festivala glumca za glavnu ulogu Seressa u predstavi *Tužna je nedjelja* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 1997.
 16. Nagrada Satir (Nagrada Fabijan Šovagović) Festivala glumca za sve uloge u predstavi *Povratak ratnika* autorski projekt u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu, 1998.
 17. Nagrada Orlando Dubrovačkih ljetnih igara za ulogu Henrika IV. u predstavi *Henrik IV.* Dubrovačkog festivalskog ansambla, 2000.
 18. Nagrada Festivala pučkog teatra Omišalj-Čavle za najboljeg glumca Festivala u predstavi *Bogi Ivač* Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, 2001.

19. Plaketa Grada Pregrade za doprinos u kulturi, 2003.
20. Nagrada Varaždinske županije za doprinos ugledu i promociji Varaždinske županije u zemlji i svijetu, 2007.
21. Nagrada publike za najbolju mušku ulogu na 4. Danima otvorenog kazališta Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu za uloga Stanka Paske u predstavi *Von Lamot od Mača*, 2008.
22. Nagrada Najhistrion za glavnu ulogu u predstavi *Hipokondrijakuš* GD Histrion, 2009.
23. Nagrada Kate Novaljka Novaljskog trijatra za ulogu u monodrami *Dimnjačar*, 2009.
24. Nagrada Gumbek za najboljeg glumca Festivala Gumbekovi dani za ulogu Trpimira Oršuša u autorskoj predstavi *Skupština*, 2010.
25. Nagrada Gumbek za najbolju predstavu Festivala Gumbekovi dani za autorsku predstavu *Skupština* (tekst, režija, scenografija, glumac), 2010.
26. Nagrada Marul na Marulovim danima Split za najbolju glumačku izvedbu za ulogu Štijeja u predstavi *Kraljevo* Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, 2010.
27. Nagrada Festivala pučkog teatra Omišalj-Čavle za autorsku predstavu *Ufuraž se i pukni* (tekst, režija, scenografija, glumac), 2012.
28. Nagrada Zlatni lav za najboljeg glumca na Međunarodnom festivalu komornog teatra Umag za ulogu Trpimira Oršuša u autorskoj predstavi *Skupština*, 2013.
29. Nagrada Zlatni lav Međunarodnog festivala komornog teatra Umag za najbolju predstavu po izboru publike za autorsku predstavu *Skupština* (tekst, režija, scenografija, glumac), 2013.
30. Nagrada Festivala pučkog teatra Omišalj-Čavle za monodramu *Dimnjačar*, 2013.
31. Dodjela statusa *nacionalnog prvaka drame* od strane Ministarstva kulture Republike Hrvatske, 2015.
32. Nagrada za životno djelo Grada Varaždina, 2020.
33. Nagrada Festivala XIII. Gumbekovi dani – Histrionski dom za izniman doprinos i trajno oživljavanje komedijske i kabaretske scene, 2020.

Livija Kroflin

Odsjek za kazališnu umjetnost,
Akademija za umjetnost i kulturu, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Prva pojava lutkarske periodike u Hrvata

UDK 792.97(05)

Sažetak: U 20. stoljeću, u vrijeme velikog procvata lutkarstva, mnoge su države dobile svoj lutkarski časopis. Iako Hrvatska nije bila lutkarski nerazvijena i iako se lutkarstvu posvećivala veća pozornost nego danas (držali su se tečajevi, izlazio je bilten, objavljivali su se tekstovi...), lutkarski časopis nije imala. U cijeloj ondašnjoj državi, Jugoslaviji, samo je u Sloveniji izlazio časopis *Lutka*. Zanimljivo je da se situacija promijenila u teško vrijeme poraća i tranzicije: 1995. počela je izlaziti *LuKa*, publikacija neobvezno nazvana revijom, u izdanju Zagrebačkoga kazališta lutaka. Prvi glavni urednik bio je Igor Mrduljaš. Uredništvo u uvodniku priznaje da je *LuKa* glasilo Zagrebačkoga kazališta lutaka, međutim ona nije bila samo to. Osim oglašavanja vlastitih predstava i članaka o njima, u reviji se pisalo o predstavama ostalih kazališta, o povijesti lutkarstva, o drugim vidovima lutkarstva osim kazališnog (npr. o lutki u psihoterapiji), o lutkarskim događajima u svijetu. Objavljivao se i rječnik lutkarskog pojmovlja itd., a posebnu vrijednost čine razgovori s istaknutim lutkarima koji su velik doprinos hrvatskoj lutkarskoj povijesti, ali i teorijskom promišljanju lutkarstva. Dobro zamišljena i neko vrijeme sve bogatije opremljivana, i *LuKa* se očito susrela s nestašicom novca te je 2013., nažalost, prestala izlaziti.

Ključne riječi: *LuKa*; lutkarska revija; lutkarski časopisi; kazalište lutaka

The First Appearance of a Croatian Puppetry Journal

Abstract: In the 20th century, at the time when puppet theatre was blooming, many countries began publishing puppetry journals. Although Croatian puppet theatre was not undeveloped, and although a great deal more attention was paid to puppet theatre than today (courses were held, a newsletter was published, articles were published...), it had no puppetry journal. In the entire state of Yugoslavia, only Slovenia had its own journal, *Lutka*. It is interesting that the situation changed in the difficult post-war and transition years: *LuKa*, dubbed a "revue", was first published by the Zagreb Puppet Theatre in 1995. The first editor-in-chief was Igor Mrduljaš. The editorial board let it be known that *LuKa* was the newsletter of the Zagreb Puppet Theatre, however it was not only that. Apart from advertising its own productions and articles about them, the *revue* contained articles about performances by other theatres, the history of puppetry, other forms of puppetry apart from theatre (i.e. the use of puppets in psychotherapy), puppetry events around the world, and a glossary of puppetry terminology. Moreover, the conversations with prominent puppeteers were particularly valuable part of the journal, and they represent a significant contribution to the history of Croatian puppet theatre, as well as to the theoretical thought about puppet theatre. Well-conceived and at one time increasingly richly presented, *LuKa* came up against a lack of funds, and unfortunately its publication ceased in 2013.

Keywords: *LuKa*; puppetry revue; puppetry journals; puppet theatre

O naslovu

Naslov ovoga teksta, pomalo bombastičan, pomalo ironičan, u sebi krije žaljenje, pa i stid što ni u onim vremenima kad smo imali vrlo razvijeno, suvremeno, kreativno, kvalitetno, vrlo *lutkarsko* lutkarstvo, kad smo uz predstave imali i razgovore, simpozije, razmišljanja, kritiku i promišljeno pisanje o lutkarstvu nismo imali nikakav lutkarski časopis. Ujedno se iza naslova krije i ponos što smo takav časopis, zapravo reviju, ipak dobili, a iz njega probija i rezignacija i ponovno tuga što radost nije bila duga vijeka - i ta se revija ugasila i sad ponovno nemamo ništa.

Što nismo imali i što nemamo

Druga polovica 20. stoljeća bilo je vrijeme velikog procvata lutkarstva u Europi, osobito u istočnoeuropskim zemljama. Osnivaju se kazališta, pišu se relevantne kritike, izdaju se knjige. U Hrvatskoj se održavaju simpoziji na Jugoslavenskom festivalu djeteta u Šibeniku i na PIF-u (Međunarodnom festivalu kazališta lutaka) u Zagrebu. Milan Čečuk i kasnije Borislav Mrkšić počinju se baviti poviješću i teorijom lutkarstva. Izlaganja sa simpozija i okruglih stolova te izvještaji selektora i slični tekstovi objavljuju se u sporadičnim publikacijama. Međutim u ondašnjoj državi, Jugoslaviji, izlazio je samo jedan lutkarski časopis: *Lutka*, i to u Ljubljani. *Lutka* se uspjela održati od 1966. pa sve do 2000. godine, ali tada je i ona utonula u dug „zimski san“, da bi se iz njega nakratko probudila 2013. godine, nakon čega se možda definitivno ugasila. A možda i ponovno uskrsne.

Lutkarski izrazito razvijena nacija bili su Česi. Nije čudo što se prvi lutkarski časopis u svijetu uopće pojavio upravo u Češkoj, i to još 1912. Sreća za nas bila je da je taj časopis sve do kasnih tridesetih godina 20. stoljeća sustavno izvještavao o aktivnostima najprije zagrebačkih lutkara, a onda i lutkara u cijeloj ondašnjoj Jugoslaviji. Kad je Milan Čečuk, kao prvi hrvatski povjesničar i teoretičar lutkarskoga kazališta, sedamdesetih pisao o korijenima zagrebačkoga lutkarstva, jedini su mu pouzdani povijesni izvori bili članci objavljeni u češkim časopisima *Česki louthář*, *Louthář* i *Louthová scéna*, koje mu je ljubazno poslao Jan Malík. Upravo je u *Loutháru* pronašao iscrpan prikaz predstave *Petrica Kerempuh i spametni osel* (M. Čečuk, 1975), a to je predstava kojom 1920. počinje umjetničko, autorsko hrvatsko lutkarstvo.

Nedostatak lutkarskog časopisa donekle je kompenzirao ozbiljan kazališni časopis *Prolog*,¹ čije je uredništvo bilo svjesno postojanja lutkarstva kao

1 „Prolog, hrvatski časopis za kazalište i dramsku umjetnost. Izlazio (uglavnom tromjesečno) 1968-84., kada je bio središnji hrvatski kazališni časopis (urednici Ante Rumora, D. Gašparović, Srećko Lipovčan, S. Šnajder, I. Mrduljaš). Potom je nastavio izlaziti teorijski godišnjak *Prolog/tekstovi/teorija* (1985-88; urednici S. Šnajder, D. Gašparović). Kao nastavak *Prologa* od 1986. izlazio je *Novi Prolog* (urednici I. Mrduljaš, M. Gotovac), koji je u posljednjim dvama godištim izlazio ponovno pod nazivom *Prolog* (1991-92). U časopisu i njegovim nastavcima objavljujane su studije i eseji iz teatrologije, povijesti drame i kazališta, dramaturgije, potom kazališne kritike i interpretacije predstava te dramski tekstovi. Do 1975. pratio je i film. Uz časopis je 1971. pokrenuta biblioteka Prolog.“ (*Hrvatska enciklopedija*, 2021)

relevantne vrste kazališne umjetnosti, pa bi čak i cijeli broj znali posvetiti kazalištu lutaka.

A onda se pojavila *LuKa*

Od 1990. godine, kad su u Hrvatskoj održani prvi višestranački izbori, koji su označili kraj dotadašnjeg sustava zvanog samoupravni socijalizam, u Hrvatskoj se sve mijenja. Počinje rat i borba za golo preživljavanje, a istovremeno traje i tranzicijski prijelaz iz planske u tržišnu privredu. Bile su to teške i izazovne godine, u početku međutim pune entuzijazma. I upravo se tih godina, točnije 1995., rađa prva hrvatska lutkarska publikacija – *LuKa*, u prvom broju još pisana kao *Luka*, a u impresumu se navodi da je to „Revija za Lutkarsko Kazalište“ i da je „Glasilo Zagrebačkoga kazališta lutaka“.

Prvi broj bio je maloga formata (17 x 26 cm) i imao je 34 stranice. U impresumu su navedeni glavni urednik (do broja 26-27, dakle 11 godina, bio je to Igor Mrduljaš), uredništvo (Antonija Bogner-Šaban, Marijo Čečuk, Igor Mrduljaš, Dubravka Zrnčić Kulenović) i Savjet (Joško Juvančić – predsjedatelj, Nikola Čubela, Zlatko Bourek, Zvonko Festini, Tahir Mujičić, Marijo Čečuk).

Kako će u jednom kasnijem broju napisati Igor Mrduljaš: „Nismo htjeli da bude časopis kako ne bi morao poštovati toj označnici primjerenu strogost pisanja, nego baš revija kao prikaz događanja u glumišnoj djelatnosti koja kao izričaj rabi lutku.“ (I. Mrduljaš, 2009a: 4)

Članci su doista pisani i opremljeni prilično opušteno: često su imena, pogotovo strana, ali čak i imena suradnika i zaposlenika Zagrebačkoga kazališta lutaka, bila pogrešno napisana, fotografije se objavljuju bez legendi, zna se pojaviti članak u formi intervjua a da ne piše tko postavlja pitanja, prepričava se objavljena knjiga ili stvaralaštvo nekog autora a da se ne navode izvori, u prijevodima s poljskog mirno se govori o *pacinki*, iako se već desetljećima za vrstu lutke koju Poljaci zovu *pacynka* u Hrvatskoj upotrebljava naziv *ginjol*, u „Sadržaju“ ne piše baš uvijek sve što se u dotičnom broju nalazi, čak je došlo do pogreške u brojenju godišta izlaženja *LuKe*: kod godine 2003. (izdana su dva dvobroja) trebalo je pisati godišta deveto a stoji osmo.

Kako je nakladnik bilo jedno od lutkarskih kazališta, koje *LuKa* i otvoreno naziva svojim glasilom, revija je dočekana s rezervom i bojazni da će se u njoj pisati samo o predstavama Zagrebačkoga kazališta lutaka. No to nije bilo tako. Naprotiv.

Nakon početnog nećkanja i učestalih poziva na suradnju, počinju se redovito objavljivati vijesti iz Osijeka, Rijeke, Zadra i Splita, uključujući ovdje crtiće iz povijesti, obilježavanje obljetnica, obavijesti o premijerama i održanim festivalima. Olga Vujović redovito izvješćuje o PIF-u, a Maja Verdonik o Lutkarskoj reviji u Rijeci. Daju se i prikazi Susreta lutkara i lutkarskih kazališta Hrvatske (SLUK). Povremeni napisi svjedoče i o radu ponekog amaterskog i

izvaninstitucionalnog kazališta, kao i o lutkarskom studiju Zagrebačkoga kazališta mladih. Igoru Mrduljašu pojedine predstave na PIF-u daju poticaj za teorijska promišljanja, pa on piše „o lutki za odrasle“ u povodu predstave Nevillea Trantera *Schicklgruber alias Adolf Hitler*² izvedene na PIF-u 2007. godine (I. Mrduljaš, 2007), a istoj se temi vraća 2009. godine, kad piše o predstavama *Salierijev mjesec*³ i *Veliko kihotanje*⁴ (I. Mrduljaš, 2009b). Đuri Roiću će pak gostovanje Salvatorea Gatta⁵ na PIF-u pružiti prigodu za intervju s tim izuzetnim lutkarskim umjetnikom (Đ. Roić, 2001b).

U rubrici privlačnoga naziva „Lutka vrti Globus“ objavljuju se vijesti iz svjetske UNIMA-e, s inozemnih festivala i sličnih događanja (piše Livija Kroflin).

LuKa nastoji sačuvati i povijest. Za to je uglavnom zadužena povjesničarka kazališta Antonija Bogner-Šaban (iako nije jedina), koja piše „Džepnu povijest zagrebačkoga lutkarskog glumišta“ u prvom broju (A. Bogner-Šaban, 1995), nastavlja sa sličnim naslovom („Džepna povijest hrvatskoga lutkarstva“) u broju 5 (A. Bogner-Šaban, 1998a), o Vojmilu Rabadanu piše u broju 6 (A. Bogner-Šaban, 1998b), o Družini mladih u broju 7 (A. Bogner-Šaban, 1999), o europskom kontekstu hrvatskog lutkarstva u dvobroju 8-9 (A. Bogner-Šaban, 2000), o Osijeku u dvobroju 10-11 (A. Bogner-Šaban, 2001), a u povodu predstavljanja javnosti svečanog zastora Zagrebačkoga kazališta lutaka Ivica Antolčića piše tekst „Zagrebački kazališni zastori“ (A. Bogner-Šaban, 2006). Većina je podataka već poznata i objavljena u drugim publikacijama, ali je svejedno to vrlo vrijedno štivo.

LuKa ne bježi ni od teorije. Sasvim je logično da će se u njoj naći tekstovi najvećeg europskog povjesničara i teoretičara lutkarstva – Henryka Jurkowskog. Već u petome broju nalazimo njegove „Skice iz teorije o lutkarskom kazalištu“ (H. Jurkowski, 1998), a zatim se njegovi tekstovi javljaju i u brojevima 7, 12-13 i 14-15. Sve je te tekstove preveo Pero Mioč, koji se i inače javlja s prijevodima s poljskog, pa se može pretpostaviti da su se neki tekstovi u *LuKi* našli njegovom inicijativom. Poljska je lutkarski vrlo zanimljiva zemlja, s odličnim predstavama, mnogima od njih i za odrasle, s razvijenom kritikom, teorijom i lutkarskim mišljenjem te s dvjema lutkarskim akademijama.

Osobito je vrijedan tekst Liliane Bardijewske, koji izlazi u tri broja (32-33, 34-35 i 36-37) pod naslovom „Kako napisati kazališno djelo/adaptaciju“. Na pitanje

- 2 Predstavu *Schicklgruber alias Adolf Hitler* izvelo je kazalište Stuffed Puppet Theatre iz Nizozemske na 40. PIF-u 2007. godine.
- 3 Predstavu *Salierijev mjesec* izvelo je Lutkarsko kazalište Brest iz Bjelorusije na 42. PIF-u 2009. godine.
- 4 Predstavu *Veliko kihotanje* izvelo je Lutkarsko kazalište Sofija iz Bugarske na 42. PIF-u 2009. godine.
- 5 Salvatore Gatto izveo je predstavu *Pulcinella, kakva strast* (koprodukcija: La Casa di Pulcinella i Malelangua iz Napulja, Italija) na 34. PIF-u 2001. godine.

koje sama sebi postavlja na početku: „Može li se naučiti pisanje kazališnih djela i adaptacija?“, odgovara: „Svakako da – ako prihvatimo da je drama, u formi dijaloga (ili monologa) prikazan proces napetosti – događanja, ideja, emocija, slika – koji ima određenu strukturu. A oblikovanje struktura može se naučiti.“ (L. Bardijewska, 2007: 13) Bardijewska je dobitnica mnogih nagrada za tekst, pa se od nje može mnogo i naučiti, pogotovo zato što se ona u tom tekstu posebno bavi dramaturgijom predstava za djecu, a o tome se malo piše, a još se manje obazire na napisano. Mnogim redateljima koji su radili u Zagrebačkom kazalištu lutaka ne bi nipošto škodilo da su se vodili pametnim naputcima Bardijewske. Šteta je samo što se nije dotaknula specifičnosti lutkarskih predstava u odnosu na dramske.

Uredništvo je svjesno da ne postoji samo *kazalište* lutaka nego i primijenjeno lutkarstvo, pa dječji psihoterapeut dr. Zlatko Bastašić, koji se u svome radu služio lutkama, dobiva prostor u nekoliko brojeva.

LuKa je velikim dijelom odraz svoga glavnog urednika Igora Mrduljaša, čovjeka široke kulture, profinjena ukusa i izričaja te dubokog razumijevanja kazališta, pa tako i lutkarstva. Njegova rubrika „Priručni rječnik lutkarskog pojmovlja“ *LuKi* daje poseban štih. Informativna je, a pisana vrlo duhovito. Naprimjer: „GLUMAC-LUTKAR – neobičan svat. Odriče se onoga što je najdraže svakome glumcu: vlastite pojavnosti. Gledatelj ga vidi samo na poklonu, misleći cijelo vrijeme predstave da ga i nema. Ako i glumi Hamleta, nije samo on Hamlet, nego i njegova lutka. Skriven i zatajen, dijeli svoje umijeće s produžetkom iznad paravana ili ispred sebe ili ispod sebe ili na sebi. Svoj glas i ruke posuđuje predmetu kao Cyrano ljubavna pisma prijatelju.“ (I. Mrduljaš, 1995: 13)

Mrduljaš ima i izuzetno vrijednih teorijskih članaka, vrlo zanimljivih, dapače hrabrih. Ograđujući se da je to njegovo „osobno stajalište“, u tekstu „Zašto lutka glumi glumca?“ (I. Mrduljaš, 2001) piše o diletantizmu u hrvatskim kazalištima lutaka i redateljima koji ne znaju što bi s lutkom, a u kasnijem tekstu „Prevrat u lutkarstvu ili Gdje nestade lutka?“ objavljuje da se „u hrvatskom lutkarstvu (...) dogodio tihi puč, prevrat!“ (I. Mrduljaš, 2006: 18) – iz lutkarskih kazališta nestala je lutka! Sasvim otvoreno piše: „Lutkarsko umijeće svelo se na šlamperaj i neznaštvo. Redatelji-gosti ne znaju što bi s lutkom, pa je rabe kao zamjenu za živoga glumca a ne mogu biti ni učitelji zanata. (...) predstave ne pružaju djeci uvid u beskrajne mogućnosti lutkarskoga teatra.“ (I. Mrduljaš, 2006: 19)

Vrijedni su i tekstovi Petre Mrduljaš u kojima se ona bavi mitovima, legendama, arhetipovima i tumačenjem bajki, naprimjer: „Zli vuk iliti Bako, bako, zašto imaš tako veliku sjenu?“ (P. Mrduljaš, 2002), „Lijepo je ružno, ružno je lijepo. Zazor i zanos u bajci o Ljepotici i Zvijeri“ (P. Mrduljaš, 2005), „Mačak – veliki meštar ceremonije“ (P. Mrduljaš, 2006) i drugi.

LuKa se trsi biti i edukativna, pa objavljuje članke o lutkarskim pojavama u svijetu u prošlosti i sadašnjosti. Uglavnom se radi o nasumce odabranim

temama i prijevodima članaka većinom s interneta. Zinka Kiseljak odabrala je prevesti članke o bunrakuu (Z. Kiseljak, 1999), o vijetnamskim lutkama (Z. Kiseljak, 2001), o Punchu (Z. Kiseljak, 2002) te po jedan tekst Billa Woodburna (B. Woodburn, 2002) i Mikea Crawleya (M. Crawley, 2002), a Đuro Roić o turskom kazalištu sjena i o Karagözu (Đ. Roić, 2001a). Dubravko Torjanac piše o marionetama u svijetu (D. Torjanac, 2001), o čuvenom marionetistu Albrechtu Roseru, čiju je radionicu pohađao, i njegovu klaunu Gustafu (D. Torjanac, 2002); Mladen Čutura piše o folklornom kazalištu (M. Čutura, 2001a; 2001b i 2002); Petra Mrduljaš o Janu Švankmajeru (P. Mrduljaš, 2001), a Marijo Čečuk (ovdje mu je ime napisano točno!) o kazalištu Spejbla i Hurvíneka (M. Čečuk, 2001b).

Ono što je najvrjedniji doprinos *LuKe* jesu razgovori s tada još živućim lutkarima koji su svjedočili počecima hrvatskog lutkarstva, ali i onima mlađima. U tim su razgovorima izneseni podaci koji prije nigdje nisu bili objavljeni te su dragocjeni kamenčići u gradnji mozaika povijesti našega lutkarstva. Uz to su živahni, počesto duhoviti, u neobvezatnom stilu govore o tadašnjim odnosima među ljudima, iznose anegdote, a proviri i poneki „trač“ o ljudima ili ustanovi (kao npr. kad Željani Markovina odaje „tajnu“ da mu kazalište nije plaćalo doprinose dok je bio u Siriji, pa je ostao bez radnog mjesta). S Markovinom je već u prvom broju razgovarao Marijo Čečuk za rubriku „Život s lutkom“ (M. Čečuk, 1995), a u istom broju objavljen je i Ciglarov intervju sa Zlatkom Bourekom (Ž. Ciglar, 1995). Čečuk je razgovarao i s Nevenkom Filipović (M. Čečuk, 1996a), Krstom Krnicom, nezaboravnim animatorom Mende Mendovića (M. Čečuk, 1996b), Ivanom Balogom iz Osijeka (M. Čečuk, 1997) i Vidom Rustjom, lutkaricom iz Rijeke (M. Čečuk, 2001a). Đuro Roić intervjuirao je Janu Kašper (Đ. Roić, 1997) i Vlastu Pokrivku (Đ. Roić, 1998c), a svjestan da je Andrea Šarić, koja u vrijeme izlaženja *LuKe* više nije bila među živima, dala velik doprinos Zagrebačkom kazalištu lutaka, piše o njoj članak „Skica za portret: Andrea Šarić“ (Đ. Roić, 1998a). Jelena Milošević razgovarala je s Kosovkom Kužat-Spaić (J. Milošević, 1998), Svjetlana Hribar s Vojom Radoičićem (S. Hribar, 1999), Mira Perić Kraljik sa Zvonkom Festinijem (M. Perić Kraljik, 2008b) i Joškom Juvančićem (M. Perić Kraljik, 2009), a Marija Grgičević s Velimirom Chytilom (M. Grgičević, 2009). Chytil je i sam pisao o prvih pet godina Zagrebačkoga kazališta lutaka u broju 7 (V. Chytil, 1999), kao što je Višnja Stahuljak zapisala svoja sjećanja prigodom pedesete obljetnice Zagrebačkoga kazališta lutaka u broju 6 (V. Stahuljak, 1998). Višnji Stahuljak obratio se Ivan Jurković ponovno za rubriku „Vremeplov“, jer je bio svjestan važnosti čuvanja najranijih sjećanja (V. Stahuljak, 2009). Za istu je rubriku Jurković razgovarao s Berislavom Brajkovićem „koji je ZKL obilježio kao ravnatelj (od 1973.), ali i kao redatelj i kreator lutaka...“ (I. Jurković, 2007: 20). Čak je i slučajni susret s Dinom Dožić Hromatko u Umjetničkom paviljonu Jurković iskoristio barem za kratak razgovor, koji je proširio vlastitim sjećanjem i biografskim podacima o toj lutkarici (I. Jurković, 2008).

Časopis *LuKa*, 1995.Časopis *LuKa*, 1996.

Budući da je *LuKa* počela izlaziti tek 1995., mnoge važne lutkare nije stigla intervjuirati za života. Svjesna njihove važnosti, objavljuje seriju sjećanja. Darko Perharić piše o Milanu Čečuku (D. Perharić, 1998), o kojem piše i Božo Kukulja (B. Kukulja, 1998), Pavao Jerolimov o Bruni Paitoniju (P. Jerolimov, 1998), Antonija Bogner-Šaban o Vojmilu Rabadanu (A. Bogner-Šaban, 1998b), o kojem u povodu desete godišnjice smrti piše i njegova kći Dubravka Rabadan (D. Rabadan, 1998), Đuro Roić piše o Juliju Perlakiju (Đ. Roić, 2000a) i Davoru Mladinovu (Đ. Roić, 2000b), Milena Dundov zapisuje svoja sjećanja na Branka Stojakovića (M. Dundov, 2002a), Mariju Moković i Bepi Gataru (M. Dundov, 2002b), a Stojakovića se sjeća i Abdulah Seferović (A. Seferović, 2002). Marijo Čečuk piše o Ljerki Boroši (M. Čečuk, 2003).

Objavljeni su i razgovori s nekim strancima koji su također više ili manje obilježili hrvatsko lutkarstvo, kao npr. s Eugenom Fabijanijem (Đ. Roić, 1998b), Edijem Majaronom (M. Perić Kraljik, 2007), Vladimírom Predmerským (M. Perić Kraljik, 2008a).

Zašto više nemamo (ni) *LuKu*?

LuKa je očito pokušavala biti što raznovrsnija i pokriti što šire područje. Uza sve nabrojeno, u njoj su se objavljivali lutkarski tekstovi (lutkokazi), iako možda ne vrhunske kvalitete; željelo se pratiti lutkarsko stvaralaštvo u vrtićima i

Časopis *LuKa*, 1997.Časopis *LuKa*, 2013.

školama te su se odgajatelji i učitelji učestalo pozivali na suradnju (nažalost, s vrlo malo uspjeha); od broja 2 do broja 8-9 u časopisu je izlazio poseban dodatak na dva lista „Izradi sam svoje lutke“ s točnim nacrtom i uputama kako izraditi jednostavnu lutku.

Iako revija za lutkarsko kazalište *LuKa* u svom „revijalnom tonu“ izvješćuje i o knjigama o glumištu (ne samo lutkarskom), o knjigama dramskih tekstova, o sajmu dječje knjige u Bologni, o kazališnoj politici te tranzicijskim procesima i promjenama u djelatnostima kulture, objavljuje reklamu za nakladničku kuću AGM te iz broja u broj prati „rast i napredovanje *LuKinog* imenjaka i vršnjaka“ (dječaka Luke).

Za one koje zanima lutkarstvo u svoj njegovoj širini to je odlično. Nažalost, takvih je ljudi malo. Od broja 10-11 do 26-27 uporno se objavljuje narudžbenica za pretplatu nastojeći potaknuti vrtiće i škole da se pretplate, ali odziv je vjerojatno bio slab ili nikakav. Vrtićima i školama bili su zanimljivi samo neki sadržaji, a to svakako nisu bili povijest i teorija, a još manje kazališna politika.

Često se u uvodniku spominje „novčana suša“, no *LuKa* je ipak uspijevala izlaziti neprekinuto svake godine punih petnaest godina.

U međuvremenu se mijenjao format, dizajn, kvaliteta papira, a varirao je i broj stranica. Prvi je broj bio na malom formatu (17 x 24 cm) i imao je 34 stranice, drugi broj bio je sličnoga formata, samo malo viši (26 cm) i imao je 50

stranica, a treći broj, istoga formata, imao je 58 stranica. Broj stranica stalno je rastao. Od četvrtoga broja *LuKa* izgleda bogato: većega je formata (21 x 28 cm), na sjajnom papiru, ali od broja 8-9 izlaze isključivo dvobroji.

Tako je to išlo do broja 28-29 (2006.), kad se *LuKa* pojavila na lošijem papiru i s osjetno smanjenim brojem stranica (trećina prošlog broja). Glavnom urednicom postaje Petra Mrduljaš. U impresumu više nema imena članova uredništva ni savjeta. Uvodnik piše Nikola Ćubela, ravnatelj Zagrebačkoga kazališta lutaka:

„U dvanaestom godištu sustavnog izlaženja kazališnog časopisa *LuKa* želim vas izvijestiti da je došlo vrijeme za promjene. U sadržajnom i likovnom pogledu. Evo i zašto.

Zagrebačko kazalište lutaka pokrenulo je ovo izdanje kao prvu stručnu publikaciju u Hrvatskoj posvećenu umjetnosti kazališta lutaka. Uz veliki trud i zalaganje, *LuKa* se postupno razvila u rado čitanu i cijenjenu reviju na časopisnom tržištu, napose među profesionalcima u lutkarstvu. Objavljivala je stručne članke i oglede o povijesti i sadašnjosti hrvatskoga lutkarstva i tekstove iz teorije lutkarskoga glumišta. Nastojala je pratiti tekuću produkciju u našim lutkarskim kazalištima (Zadar, Osijek, Rijeka, Split), domaće i međunarodne smotre i festivale, bilježila iskustva odgajatelja i učitelja u vrtićima i osnovnim školama koji s djecom stvaraju lutkarske predstave itd. Osobita joj je važnost bila u objavljivanju izvornih suvremenih hrvatskih lutkokaza, dakle dramskih tekstova posebno pisanih za lutkarsku pozornicu.

Nažalost, novčana potpora sufinancijera bila je nedostatna za redovito izlaženje u potrebnom broju svezaka tijekom godine (četiri broja), pa je veći dio troškova tiskanja i honorara vanjskim suradnicima *LuKe* spao na nakladnika, Zagrebačko kazalište lutaka i to iz njegovih vlastitih prihoda. Protekle dvije-tri godine zato se prorijedio ritam izlaženja. To je dakle glavni razlog preoblikovanja u skladu s realnim mogućnostima.

Odlučili smo i pred vama je prvi svezak *LuKe* štedljivo smanjenog opsega i promijenjenog likovno-grafičkog izgleda. Novom glavnom urednicom imenovana je naša mlada suradnica Petra Mrduljaš koja je i do sada surađivala svojim teorijskim radovima u časopisu. Nastojat ćemo povećati broj informacija o radu ZKL-a, ali to nikako ne znači da će izostati teme i članci koji su je učinili zanimljivom i potrebnom širem krugu čitatelja. Vjerujemo da ćete nas poduprijeti u nastojanju da *LuKa ide dalje!*“ (N. Ćubela, 2006)

Koliko god čitatelji htjeli da *LuKa* ide dalje, to nije išlo lako. Financijskih je sredstava očito bilo sve manje, honorari se više nisu isplaćivali, pa je i sama urednica u neformalnom razgovoru primijetila da *LuKa*, koja je htjela biti profesionalan časopis, sve više nalikuje fanzinu.

U godini 2010. nije izišao nijedan broj, a u 2011. samo jedan dvobroj, da bi opet nastupila jednogodišnja stanika. U 2013. izišao je broj 54-55. Uvodnik glavne urednice prilično je optimističan:

„Dragi ljubitelji lutaka, lutkari i lutkarice, nakon poduže stanke, pred vama je novi broj Revije za lutkarsko kazalište LuKa. LuKa se vraća likovno i sadržajno preporođena. Već na prvi pogled bit će vam očito da smo promijenili format i dizajn, a na drugi pogled uočiti ćete da smo proširili vidike. Nastojimo biti kroničari lutkarstva u cijeloj Hrvatskoj, ali i zaviriti u druge lutkarske sredine. U ovome broju Livija Kroflin vodi nas u izlet u bogato češko lutkarstvo, a promjene na čelu UNIMA-e poslužile su nam, pak, kao povod za razgovor s novim predsjednikom slovenskog centra, lutkarom Robertom Waltlom i predsjednicom hrvatskog ogranka, Jasminkom Mesarić, koji su podijelili s nama svoje viđenje lutkarstva, njegovih uspjeha i nada, poteškoća i stupica. Koliko nam skroman opseg dopušta, donosimo vam malo povijesti i malo suvremenosti, malo vijesti iz velikih hrvatskih lutkarskih središta, Osijeka, Zadra i Zagreba, malo prikaza relevantnih priloga povijesti lutkarstvu (Teodora Vigato: *Svi zadarski ginjoli*). Nadamo se da ćete nas čitati sa zanimanjem i s veseljem iščekivati idući broj.“ (P. Mrduljaš, 2013)

Idući se broj zasigurno iščekivao s veseljem. Tada još nitko nije slutio da će broj 54-55 biti i posljednji. ●

LITERATURA

- (2021), „Prolog“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50622> (14. prosinca 2021.).
- Bardijewska, Liliana (2007), „Kako napisati kazališno djelo/adaptaciju“, *Vademekum*, *LuKa*, Zagreb, g. 13, br. 32-33, str. 13-15.
- Bogner-Šaban, Antonija (1995), „Džepna povijest zagrebačkoga lutkarskog glumišta“, *LuKa*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 6-10.
- Bogner-Šaban, Antonija (1998a), „Džepna povijest hrvatskoga lutkarstva. Nazorov prinos“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 5, str. 2-4.
- Bogner-Šaban, Antonija (1998b), „Džepna povijest hrvatskoga lutkarstva. Književnik u lutkarstvu Vojmil Rabadan“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 6, str. 2-6.
- Bogner-Šaban, Antonija (1999), „Čudna pojava: Družina mladih“, *LuKa*, Zagreb, g. 5, br. 7, str. 2-7.
- Bogner-Šaban, Antonija (2000), „Europski kontekst hrvatskog lutkarstva“, *LuKa*, Zagreb, g. 6, br. 8-9, str. 2-5.
- Bogner-Šaban, Antonija (2001), „Osijek – lutkarsko središte“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 2-5.
- Bogner-Šaban, Antonija (2006), „Zagrebački kazališni zastori“, *LuKa*, Zagreb, g. 12, br. 30-31, str. 10-12.
- Chytil, Velimir (1999), „Prvih pet godina“, *LuKa*, Zagreb, g. 5, br. 7, str. 23-34, 39-40.
- Ciglar, Želimir (1995), „Čavrljajući sa Zlatkom Bourekom“, *LuKa*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 11-13.
- Crawley, Mike (2002), „Lutke pomažu ljudima prevladati tabue“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 14-15, str. 70-71.
- Čečuk, Mario (1995), „Željani Markovina u svijetu lutaka“, *LuKa*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 15-17.
- Čečuk, Mario (1996a), „Nevenka Filipović, glas iz nezaborava“, *LuKa*, Zagreb, g. 2, br. 2, str. 14-17.
- Čečuk, Mario (1996b), „Krsto Krnic, lutkar nepomućene vedrine“, *LuKa*, Zagreb, g. 2, br. 3, str. 9-11.
- Čečuk, Mario (1997), „Razgovor s Ivanom Balogom. Lutkar iz ravnice“, *LuKa*, Zagreb, g. 3, br. 4, str. 19-20.
- Čečuk, Mario (2001a), „Karolina riječkoga lutkarstva“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 6-7.
- Čečuk, Marijo (2001b), „Divadlo Spejbla i Hurvineka“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 12-13, str. 35-36.
- Čečuk, Mario (2003), „Ljerka Boroša – sljedbenik lutkarstva“, *LuKa*, Zagreb, g. 8^o, br. 18-19, str. 2-5.
- Čečuk, Milan (1975), „Zagrebačke lutke i lutkari“, *Prolog*, Zagreb, g. 7, br. 23-24, str. 84-99.
- Čutura, Mladen (2001a), „O kazalištu sjena i drugome“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 45-48.
- Čutura, Mladen (2001b), „Neke karakteristike folklornog teatra“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 12-13, str. 15-16.
- Čutura, Mladen (2002), „Nekoliko primjera usmenoknjiževnog teatra s lutkom i sjenom“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 14-15, str. 29-36.
- Čubela, Nikola (2006), „Proslav“, *LuKa*, Zagreb, g. 12, br. 28-29, str. 4.
- Dundov, Milena (2002a), „Branko Stojaković“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 14-15, str. 12.
- Dundov, Milena (2002b), „Marija Moković i Bepi Gatara“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 14-15, str. 13.
- Grgičević, Marija (2009), „Kako je bilo na početku. Razgovor s Velimirom Chytilom“, *LuKa*, Zagreb, g. 15, br. 50-51, str. 12-16.
- Hribar, Svjetlana (1999), „Likovni svijet Vjekoslava Voje Radoičića“, *LuKa*, Zagreb, g. 5, br. 7, str. 8-15.
- Jerolimov, Pavao (1998), „Otac zadarskoga lutkarstva“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 5, str. 26-28.
- Jurković, Ivan (2007), „Lutkareve uspomene“, *LuKa*, Zagreb, g. 13, br. 34-35, str. 20-23.
- Jurković, Ivan (2008), „Susret u paviljonu. Crtica iz kazališnog života“, *LuKa*, Zagreb, g. 14, br. 40-41, str. 11.
- Jurkowski, Henryk (1998), „Skice iz teorije o lutkarskom kazalištu. Iz povijesti pogleda na lutkarsko kazalište“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 5, str. 39-43.
- Kiseljak, Zinka (1999), „Bunraku. Kazalište lutaka vraća u život drevni Japan“, *LuKa*, Zagreb, g. 5, br. 7, str. 55-57.
- Kiseljak, Zinka (2001), „Vijetnamske vodene lutke“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 49-51.

6 Iako na naslovnici piše godište 8, zapravo je bilo godište 9.

- Kiseljak, Zinka (2002), „Tko je Punch“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 14-15, str. 67-68.
- Kukolja, Božo (1998), „Milan Čečuk kao glumac-lutkar, pisac igrokaza i teoretičar lutkarstva“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 6, str. 30-34.
- Milošević, Jelena (1998), „Teatar, ljubav na prvi pogled. Kosovka Kužat Spaić“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 6, str. 7-13.
- Mrduljaš, Igor (1995), „Priručni rječnik lutkarskog pojmovlja. GLUMAC-LUTKAR“, *LuKa*, Zagreb, g. 13, br. 32-33, str. 13-15.
- Mrduljaš, Igor (2001), „Osobno stajalište. Zašto lutka glumi glumca?“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 12-15.
- Mrduljaš, Igor (2006), „Osobno stajalište. Prevrat u lutkarstvu ili Gdje nestade lutka?“, *LuKa*, Zagreb, g. 12, br. 30-31, str. 18-19.
- Mrduljaš, Igor (2007), „O lutki za odrasle“, *LuKa*, Zagreb, g. 13, br. 36-37, str. 17.
- Mrduljaš, Igor (2009a), „LUKA: 50 brojeva. O lutkama za lutkare“, *LuKa*, Zagreb, g. 15, br. 50-51, str. 4.
- Mrduljaš, Igor (2009b), „Lutke za odrasle. Salieri i Don Quijote“, *LuKa*, Zagreb, g. 15, br. 50-51, str. 24.
- Mrduljaš, Petra (2001), „Jan Švankmajer, češki lutkar“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 61-64.
- Mrduljaš, Petra (2002), „Zli vuk iliti Bako, bako, zašto imaš tako veliku sjenu?“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 16-17, str. 6-9.
- Mrduljaš, Petra (2005), „Lijepo je ružno, ružno je lijepo. Zazor i zanos u bajci o Ljepotici i Zvijeri“, *LuKa*, Zagreb, g. 11, br. 26-27, str. 2-5.
- Mrduljaš, Petra (2006), „Mačak – veliki meštar ceremonije“, *LuKa*, Zagreb, g. 12, br. 28-29, str. 7-9.
- Mrduljaš, Petra (2013), „Dragi ljubitelji lutaka, lutkari i lutkarice“, *LuKa*, Zagreb, g. 18, br. 54-55, str. 3.
- Perharić, Darko (1998), „Sjećanje na Milana Čečuka“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 5, str. 22-25.
- Perić Kraljik, Mira (2007), „Lutkarske karike. Razgovor s prof. Edijem Majaronom“, *LuKa*, Zagreb, g. 13, br. 38-39, str. 28-30.
- Perić Kraljik, Mira (2008a), „Nemojmo od lutke praviti fetiš. Razgovor sa slovačkim redateljem, dramaturgom, teatrologom: Vladimirom Predmerskym“, *LuKa*, Zagreb, g. 14, br. 42-43, str. 20-22.
- Perić Kraljik, Mira (2008b), „Razgovor sa Zvonkom Festinijem“, *LuKa*, Zagreb, g. 14, br. 46-47, str. 17-21.
- Perić Kraljik, Mira (2009), „Čarobni svijet lutkarstva. Razgovor s Joškom Juvančićem“, *LuKa*, Zagreb, g. 15, br. 48-49, str. 26-27.
- Rabadan, Dubravka (1998), „Vojmil Rabadan i Zemaljsko kazalište lutaka“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 6, str. 45-48.
- Roić, Đuro (1997), „Jana Kašper. 25 godina u Loptici Hopsići“, *LuKa*, Zagreb, g. 3, br. 4, str. 5-11.
- Roić, Đuro (1998a), „Skica za portret: Andrea Šarić“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 5, str. 5-11.
- Roić, Đuro (1998b), „Eugen Fabijani: Bugarski Hrvat“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 5, str. 13-18.
- Roić, Đuro (1998c), „Razgovor s Vlastom Pokrivka“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 6, str. 15-23.
- Roić, Đuro (2000a), „Julije Perlaki. Skica za portret glumca lutkara“, *LuKa*, Zagreb, g. 6, br. 8-9, str. 33-36.
- Roić, Đuro (2000b), „Davor Mladinov. Bilješke za portret lutkarskog režisera“, *LuKa*, Zagreb, g. 6, br. 8-9, str. 37-40, 53.
- Roić, Đuro (2001a), „Tursko kazalište sjena; Još malo o karagözu“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 52-56.
- Roić, Đuro (2001b), „Salvatore, che passione“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 12-13, str. 2-6.
- Seferović, Abdulah (2002), „Branko Stojaković“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 16-17, str. 2-5.
- Stahuljak, Višnja (1998), „Susreti i događaji. Sjećanja o 50-godišnjici Zagrebačkog kazališta lutaka“, *LuKa*, Zagreb, g. 4, br. 6, str. 39-44.
- Stahuljak, Višnja (2009), „U potrazi za davnim danima. Odgovori na mnoga pitanja koja mi je usmeno i pismeno uputio Ivan Jurković“, *LuKa*, Zagreb, g. 15, br. 48-49, str. 29-33.
- Torjanac, Dubravko (2001), „Marionetske razglednice“, *LuKa*, Zagreb, g. 7, br. 10-11, str. 57-60.
- Torjanac, Dubravko (2002), „Lutka i lutkar pripadaju jedno drugome“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 14-15, str. 29-36.
- Woodburn, Bill (2002), „Kako stvoriti lik u lutkarstvu“, *LuKa*, Zagreb, g. 8, br. 14-15, str. 69.

Jasna Jasna Žmak

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Agata Juniku

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

Una Bauer

Odsjek dramaturgije, Akademija dramske umjetnosti,
Sveučilište u Zagrebu, Zagreb

O ispunjavanju praznina, pokazivanju slijepih pjega i stvaranju novih

UDK 792.01(497.5)

On Filling the Gaps, Exposing Blind Spots and Creating New Ones

Sažetak: Ovaj se trijalog bavi trima pitanjima u vezi s teatrološkim pisanjem o kazalištu devedesetih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj: mogućnošću pisanja o kazalištu kojem nismo prisustvovali, nužnošću (i bježanju od) pisanja o kazalištu kojem jesmo prisustvovali te kojem, čijem ili kakvom „pogledu” upisanom u to pisanje (i čitanje) vjerovati.

Ključne riječi: hrvatska teatrologija i kazališna kritika devedesetih; postdramsko kazalište; dramsko kazalište; pisanje o izvedbi; *mainstream*/periferija

Abstract: This triologue deals with three questions concerning theatre scholarship of the 1990s in Croatia: possibilities of writing about theatre we were unable to witness, the necessity (and evasion) of writing about theatre we did witness, and finally, whose “view” which is inscribed in that writing (and reading) to trust.

Keywords: Croatian theatre scholarship and theatre criticism of the 1990s; post-dramatic theatre; dramatic theatre; writing on performance; *mainstream*/periphery

Jasna

Pripremajući se za pisanje ovog izlaganja, u tvom tekstu „Teatar (u teatru) devedesetih”, Agata, pronalazim sljedeću rečenicu: „Činilo mi se zanimljivim eksploatirati svoju ambivalentnu autorsku poziciju - nekoga tko je aktivno sudjelovao u praćenju scene, odnosno u proizvodnji njezine recepcije u časopisu (*Frakcija*, op. a.) i nekoga tko se dvadesetak godina kasnije prisjeća te scene, kao i sebe koja (zajedno s ostalim kolegama) prati tu scenu.” (A. Juniku, 2020: 133) Tekst je objavljen prije dvije godine, 2020., u zborniku *Devedesete. Kratki rezovi* u izdanju Instituta za etnologiju i folkloristiku te nakladničke kuće Jesenski i Turk i bavi se analizom domaće kazališne scene devedesetih kroz očiste tekstova objavljenih u ondašnjim izdanjima *Frakcije*, našeg prvog časopisa za izvedbene umjetnosti.

Dvije godine kasnije, zajedno s tobom i s Unom, sudjelujem u pisanju ovog, novog teksta o hrvatskom kazalištu devedesetih koji odlučujem otvoriti upravo promišljanjem vlastite autorske pozicije u odnosu prema našoj temi. Naime, da te parafraziram, čini mi se ovdje zanimljivim eksploatirati svoju autorsku poziciju - nekoga tko *nije* aktivno sudjelovao u praćenju scene, nekoga tko se ni *ne može* prisjećati te scene.

Rođena sam 1984. godine, što me čini uvjerljivo najmlađom članicom naše-ga, za ovu priliku, trijaloga (a vrlo vjerojatno i svrstava među mlađe sudionice *Krležinih dana u Osijeku 2021.*). Godine 1990. napunila sam šest, a 2000. šesnaest godina. Te sam godine provela u Puli, između osnovne i srednje škole. Pula je tada imala jedno kazalište (Istarsko narodno kazalište - Gradsko kazalište Pula) i dva kazališna festivala (Međunarodni kazališni festival - PUF, osnovan 1994. godine, i Međunarodni kazališni festival mladih - MKFM, osnovan godinu dana kasnije). Tih sam godina znala samo za postojanje kazališta (koje sam povremeno i posjećivala, sa školom ili roditeljima), ne i za vrijeme održavanja festivala. U Zagreb dolazim s osamnaest godina, na studij (2002. godine), a dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti upisujem dvije godine kasnije, kada započinje moj profesionalni dramaturški put.

To je dakle razlog zbog kojega kazalište devedesetih niti sam aktivno pratila niti ga se, poput tebe, mogu prisjećati. O njemu mogu samo čitati i slušati, kao što i jesam, čitala - u knjigama i časopisima, i slušala - na fakultetu, od profesora i profesorica, u profesionalnom životu, od kolegica i kolega. No to kazalište, zapravo, nikada nisam gledala. Ni kao studentica dramaturgije ni kasnije, kao dramaturginja. (Naravno, ovdje treba biti fer i istaknuti da devedesete nisu u tom smislu usamljene i da isti problem vrijedi i za kazalište svih ranijih generacija - no devedesete su, barem u mojem slučaju, specifične, s obzirom na to da sam u to vrijeme već bila rođena, da su doslovno bile iza ugla u trenutku kada je započelo moje obrazovanje u umjetničkom polju.)

Danas, 2022. godine, radim kao docentica na tom istom odsjeku dramaturgije na kojemu sam prije dvadeset godina studirala i radim sa studentica(ca)ma

koji devedesetih nisu ni bili/e rođeni/e i koji o kazalištu devedesetih čitaju i slušaju još puno manje nego što sam ja. Jer u međuvremenu je prošlo još dvadeset gustih godina. I, naravno, jednako kao i ja, ni oni/e to kazalište nikada nisu gledali/e.

Pa iako se, u prvi mah, može učiniti da ta moja autorska pozicija ne predstavlja poseban problem u pristupanju temi - i dalje preostaje dovoljno izvanteatarskih materijala koji se mogu istražiti, koji se mogu obraditi, poput maloprije spomenutih razgovora i usmenih iskaza, knjiga i časopisa - želim se fokusirati upravo na problem koji gorljivo iskače iz gornjih redaka - problem (ne)dostupnosti. Naime razlog zbog kojega nisam gledala predstave devedesetih jest taj što ih nisam imala gdje ni kako gledati, a isto vrijedi i za moje student(ic)e - *gdje* zato što se ne prikazuju u kinotečnim programima, poput starih filmova, a *kako* zato što, najčešće, zapravo nisu ni snimane.

A posljedica je te nedostupnosti upravo paradoksalnost moje autorske pozicije u ovom tekstu, koja će vrijediti i za mnoge buduće kritičar(k)e i teoretičar(k)e izvedbenih umjetnosti - kako pisati o kazalištu koje nisi gledala čak niti putem videosnimke, a kamoli uživo?

Agata

Započet ću, Jasna, podulji odgovor na tvoje pitanje retorički: nemam odgovor. Ili, možda bolje reći: nemam jedan odgovor. Neke si odgovore i sama implicirala. Jako je teško misliti i pisati o kazalištu koje nisi imala prilike gledati, osobito u teatrološkom kontekstu koji vlastitu prošlost - iz raznih razloga, od kojih je jedan svakako i financijske prirode - nije arhivirao institucionalno i sistematično. Nemamo dovoljno ni adekvatnih videosnimki ni kritičko-teatrološke pregledne literature. Nađe se svakih nekoliko godina pokušaja nadoknade propuštenog - jedan je i ova „petoljetka” *Krležinih dana*, kojoj je namjera sistematizirati zadnjih trideset godina kazališne prakse - ali još je uvijek većina te refleksije situirana na nekoliko „otoka”, među kojima su prometne veze rijetke ili nepostojeće. S druge strane vlastitim iskustvom mogu ti potvrditi da je pisanje o sad već davnim kazališnim danima također nelako, čak i kada ih se sjećaš. Jer ne samo da kazalište laže¹ nego lažu i sjećanja, pa tako onda i naši tekstovi, časopisi, zbornici - čak i kad su pisani „u vremenu”, a osobito s velikom vremenskom distancom. Probat ću precizirati na što točno mislim. Prije nego što sam počela istraživati materijale za tekst u zborniku o devedesetima, u meni je bio upisan dojam da je kazališnom scenom tada premoćno i nadmoćno dominiralo - parafrazirat ću, po sjećanju - konzervativno, isključivo dramsko, starinsko kazalište koje je u podtekstu obavljalo zadaću afirmiranja

1 Ovdje se referiram na natpis koji se u pravilnim razmacima pojavljivao u predstavi Montazstroja *Srce moje kuca za nju*, odigranoj u unajmljenoj dvorani zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta 2010.

domovinskog projekta te da se, posebno u prvoj polovini devedesetih, nije događalo ništa zanimljivo, uzbudljivo, bitno. Osim samo nekoliko nezavisnih, ali jako važnih ekscesa u tragovima. Uvidom u arhive repertoarnih gradskih i nacionalnih kazališta shvatila sam da me sjećanje za/varalo te da je scena, osobito u drugoj polovini devedesetih, bila ipak dosta življa, kazališno suvremenija, propulzivnija, otvorenija, pa i kritički osvještenija – iako uvijek sa sigurnosnom mrežom ispod sebe, s tzv. figom u džepu. I na toj „figi” gradila sam i branila tezu o dvoičnosti hrvatskog teatra, kako institucionalnog tako i izvaninstitucionalnog. O tom tekstu ovdje ću još samo reći da sam ga pisala referirajući se, uz repertoarne arhive pojedinih kazališta, isključivo na materijale iz magazina za izvedbene umjetnosti *Frakcija* – od prvog broja 1996. do kraja deкаде.

Za potrebe teksta koji sada pišemo upustila sam se u (opet retroaktivni) dijalog s još jednim (poput *Frakcije*) uskim, ali simbolički i realno mnogo moćnijim uzorkom: tri broja zbornika *Krležini dani u Osijeku*, koji prate konferencije iz 1990. – 1991., 1995. i 1998. godine. I što sam tamo pronašla? Upravo onaj prvi dojam koji mi je za/ostao o kazališnim devedesetima: kao konzervativnim, monokromnim i monotonim. Moje osvježeno pamćenje sada zna da tome nije baš tako, ali sada znam/razumijem i što mi je takav dojam, devedesetih o devedesetima, proizvelo: bio je to upravo dominantni diskurs u dominirajućim kulturno-znanstvenim institucijama i medijima. On je, naravno – kao i u kazališnom realnom proizvodnom pogonu – dozvoljavao određene lezije i fisure, propuštao je povremeno i u manjim količinama disonantne glasove i pravce, ali dovoljno škrto da se kurs ne dovede u pitanje. Prvi broj zbornika sadrži radove izložene na „teatrološkom savjetovanju” *Krležini dani* 1990. i 1991. godine² i tematski je organiziran u dva dijela – „Krležino kazalište danas” te „Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije”. Ne dovodeći u pitanje kvalitetu i teatrološku vrijednost većine tekstova, ono što već letimičnim pregledom upada u oči jest – uz izuzetak dva kratka uvodnika – frapantna odvojenost od vremena nastanka publikacije. Tekstovi, i oni koji se bave Krležom i oni koji se bave „suvremenom hrvatskom teatrologijom”, zapravo se bave poviješću bavljenja Krležom u kazalištu i poviješću hrvatske teatrologije. Čak i „Kronologijski pregled izvedbi Krležinih djela u Hrvatskoj“

2 Kako piše na koricama zbornika: „Kazališno-teatarska manifestacija *Krležini dani* započeta je 1987, kada je u Osijeku postavljen monumentalni spomenik Miroslava Krleže, rad zagrebačke kiparice Marije Ujević. No, do realizacije *Krležinih dana* koji u sebi uključuju međusobno povezanu kazališnu smotru i teatrološko savjetovanje dolazi istom 1990. godine. Tada se kao suorganizator uz osječko kazalište pojavljuju i Akademijin Zavod za književnost i teatrologiju iz Zagreba i Pedagoški fakultet iz Osijeka.” Prvi broj tiskan je u čast 125. godišnjice otvorenja osječke kazališne zgrade i 85. godišnjice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, a priredio ga je Branko Hećimović. Prigodom navedena dva jubileja zbornik otvara dva uvodnika: „Za domovinu” (Zvonimir Ivković) i „Slava kazalištu” (Ljubomir Stanojević).

staje u ljeto 1984.³ I čak ni doista „monumentalna” predstava *Zastave* Georgija Para, koja je igrala u Zagrebačkom kazalištu mladih od siječnja 1991., nije uspjela prenuti kroničare/arhivare iz institucionalnog sna i dospjeti na listu. Naravno da je moguće imaginirati čitav niz uzroka tom „kašnjenju”, prije svega tehničko-praktične prirode, ali ono, čini mi se, ipak puno govori o hodu i dinamici hrvatske teatrologije. Kao izuzetak – koji je u tonu s kronološkim, ali u diskretnom ironijskom sukobu s ideološkim vremenom – ističe se tekst Mirjane Stančić „Čitajući kazališne kritike”, u kojem autorica (nažalost, ne imenujući autore i naslove tekstova iz kojih vadi citate) analizira kritički diskurs dnevnih novina i časopisa te uočava da je „i u žurnalistici (je) prekid s tzv. jednomumljem označen snažnom cenzurom prvenstveno u jeziku, na izvjestan način pristupu temi (kazališnoj predstavi, premijeri), i svakako postavljanjem drugačijih akcenata” (M. Stančić, 1992: 284). Iako smatra da bi bilo utemeljeno očekivati da se „konačno piše slobodnije, neopterećeno, nezavisno o ideologije”, (u *mi* formi) primjećuje da su autori na tom putu oslobođenja prilično sustegnuti i suspregnuti uzdama autocenzure jer su nenaučeni na slobodno mišljenje i na otvorenost, „osim ako ona znači brutalnu likvidaciju onog drugog” (M. Stančić, 1992: 285). Promjena političke paradigme, tvrdi, nije rezultirala kvalitetnijom kazališnom kritikom već je „otvaranje krenulo opet putem ideologizacije diskursa, ili ukratko, u nezavisnom *Vjesniku* objavljuju se nepouzdanije, neprofesionalnije, ili da si dopustim tu grubost, slabije kazališne kritike od onih koje su djelomice isti autori objavljivali u glasilu Socijalističkog saveza” (M. Stančić, 1992: 285). Detektira i one mučne situacije kada tekstovi i predstave „imaju izraziti ideološki naboj, zbog čega se i postavljaju na scenu, a očito su minorne umjetničke vrijednosti” (M. Stančić, 1992: 286), pa „opet zbog nedostatka kontinuiteta – kritičari ne znaju da li da ih hvale ili kude, uopće i ovdje se problematizira pitanje stava” (M. Stančić, 1992: 287). No, autorica izdvaja i neke „drugačije, recimo hrabrije glasove, hrabrije u stilističkom, ne samo političkom smislu” (M. Stančić, 1992: 286) „koji pišu duhovitu i opušteniju kritiku” (M. Stančić, 1992: 287). I zaključno napominje da se najprofesionalnije kritike, dostojne i ozbiljnog inozemnog tiska, pišu o gostovanjima iz inozemstva, osobito o nekim predstavama na Eurokazu, te autokolonijalno poantira: „I u kazališnoj kritici put do evropskog načina vodi jedino dolaskom iste Evrope k nama. Obrnuto je malo teže.”⁴

3 Ta, u kronologiji zadnja navedena predstava – *Jambreč* – izvedena je u sklopu Zagrebačkog kazališnog ljeta 22. lipnja 1984. u režiji Branka Brezovca i produkciji Radne zajednice Teatar Move. Prema tom popisu, čini se da je ujedno riječ o prvoj Krležinoj predstavi nakon njegove smrti krajem 1981.

4 S obzirom na to da sam se u tekstu o hrvatskom kazalištu devedesetih, između ostalog, bavila i kritičkom recepcijom Eurokaza, ostala sam prvo zatečena ovom opservacijom o profesionalizmu kritike inozemnih predstava, Ali, provukavši je kroz svoj aršin, mogla bih se složiti s tom konstatacijom ako naglasim da je tu, do polovine devedesetih, riječ o svega 3 – 4 kritičara – koji nisu objavljivali u *mainstream* medijima.

Na opisani tekst Mirjane Stančić izrijekom se nastavlja Ana Lederer tekstom „Jezik hrvatske kazališne kritike”, u zborniku *Krležini dani u Osijeku*, koji prati konferenciju 1995. Uz to što mislim da je riječ o jednom od najvažnijih i najbolje napisanih tekstova o hrvatskoj kazališnoj kritici, zanimljiv mi je, a svakako stilistički zabavan, i po jednom *performansu* koji je autorica pišući izvela. Naslanjajući se na diskretno-ironijski registar kojim operira Stančić, Ana Lederer u istom ključu, kao polazišne teze, posuđuje neke rečenice od Stančić da bi njima potkrijepila donekle sličan stav o otužnoj analitičkoj i stilističkoj kvaliteti dnevne kritike (odapinjući strelicu međutim specifično prema Petru Brečiću i Dubravki Vrgoč), ali istovremeno i afirmirala vlastitu, posve suprotnu, estetsku i ideološku poziciju. Dok Stančić – doduše implicitno i dodatno ironijski zakamuflirano – preferira jezik kritike prije devedesetih, Lederer eksplicitno tvrdi kako je Prologovo desetljeće (1980. – 1990.) do vrhunca dovelo animozitet između kritičara i glumaca, ali i gledatelja, pa i dramsko-čitateljske publike – „namećući svoja kazališno-estetska viđenja i postavljajući se u poziciju svemogućega prosuditelja: iz te pozicije demi-jurga, u ime svojih apriorističkih procjena, ona je predstavama ili odricala vrijednost ili im je preko mjere pridavala važnost, naravno, na Prokrustovoj postelji svojih pristranih estetskih ili nekih drugih opcija” (A. Lederer, 1996: 144). Osim što smatra da je takvo pisanje neodgovorno, jer spaljuje mostove između kazališta i publike, Lederer ima i stilističke zamjerke: „Princip agresivnog i sveznajućeg mišljenja doveo je i upotrebu jezika kazališne kritike do vrhunca nerazumljivosti upravo u nevjerojatnom spoju pseudo-terminologije, znanstvenosti i literarizacije, koji je svojim diskurzivnim karakteristikama obezvrijedio i kritičarsku funkciju i – dakako – relevantnost.” (A. Lederer, 1996: 144) I, završno, opseg odgovornosti prologovske kritike, prema autorici, historijski je širok jer ona je „i čimbenik u rastakanju svih kriterija u odnosu prema kazalištu i unutar kazališta samoga, poremećenih kriterija vrijednosti na svim razinama – koje danas intenzivno živimo u našoj kulturi uopće“ (A. Lederer, 1996: 144). Međutim čini se da pred kraj teksta agresivni, samodopadni i arogantni diskurs osamdesetih biva donekle aboliran apostrofirane odgovornosti za rastakanje jer, kako čitamo o devedesetima, „danas je kritika kudikamo tolerantnija i ima manje isključivog stava (ako je stav ono što je izražavala donedavno), čak je i benevolentnija prema tzv. klasičnijem teatru, pa je stoga i njezin stilističko-izražajni repertoar takav” (A. Lederer, 1996: 146).

Ana Lederer inače je jedna od desetak autorica zastupljenih u tom zborniku (posvećenom „suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti i kazališta od 1968./1971. do danas”) koja se doista bavi suvremenošću (devedesetima). Pavao Pavličić, Lada Čale-Feldman, Velimir Visković, Andrea Zlatar i Grozdana Cvitan pišu o „suvremenoj”, „mladoj”, „novijoj” hrvatskoj dramati, dok primarno o kazalištu pišu samo Ozren Prohić (o temeljnim dramaturškim postupcima

suvremenog kazališta), Georgij Paro (o Krleži prevedenom u kazalište), Dali-bor Foretić (o povijesti alternativnog kazališta) i Mani Gotovac (o prvih deset godina Teatra &TD). Preostale dvije trećine autora pišu primarno o dramati i s tek rubnim zahvaćanjem aktualnog perioda. U zborniku *Krležini dani u Osijeku* (2000.), koji prati konferenciju iz 1998., tema je „hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu”. Kao i u prethodnim slučajevima, ista meta – isto odstojanje: fokus na dramskim piscima od 12. stoljeća do Krleže, prisutnost ponekog od tih autora u austrijskom, ruskom, poljskom, makedonskom kazališnom kontekstu, a od suvremenika samo tekst o Miri Gavranu (odnosno recepciji njegovih drama u Poljskoj). Tu su i dvije inverzne perspektive na međutjecaje: Boris Senker o režijama Shakespearea u Hrvatskoj i Sibila Petlevski o Shawu u hrvatskom ozračju. Tri teksta o glazbenom kazalištu (Stanislav Tuksar, Erika Krpan i Petar Selem) te po jedan izlet u europski kontekst hrvatskoga lutkarstva (Antonija Bogner-Šaban) i radiodrame (Nikola Vončina). Nijedan tekst o suvremenom plesu – primjerice o Tjednu suvremenog plesa (koji je u tom času djeluje 15 godina i na svom je umjetničkom vrhuncu) ili primjerice o predstavi Montažstroja *Everybody Goes To Disco From Moscow to San Francisco*, za koju je Borut Šeparović 1994. dobio prvu nagradu na, tih godina, najprestižnijoj europskoj platformi za mlade koreografe u Bagnoletu (Pariz) i koja je tih godina doslovno obišla zapadnu hemisferu. Ili primjerice...

E sad, da se vratim otprilike na početak teksta i odgovoru na tvoje pitanje, Jasna: Kako pisati o kazalištu (koje si gledala, ili nisi, skoro da je u naknadnoj procjeni svejedno)? Kome vjerovati, na koju se sliku osloniti – sliku realnosti koju projiciraju *Krležini dani* ili onu koja se projicira u *Frakciji*? Ili možda nekom tzv. trećem pogledu – npr. onom koji je zapisan u prva tri godišta (tj. četiri broja) časopisa *Glumište*, odnosno u prvim brojevima časopisa *Kazalište* iz 2000. godine? Taj se pogled, doduše, pojavljuje tek na početku 1998., ali nastoji – barem tako vidi i deklarira svoju misiju – još preostale tri godine dekade prikazati objektivno, ne birati stranu, otvoriti dijalog: „Otvarajući ove stranice *ovdje i sada* kazališnom iskustvu zahtjevnim, osjetljivim i za duh izazovnim društvenim silnicama dijaloga, imali smo (i imamo) na umu ne samo naslijeđena sporišta, razmirice, vidokruge kazališnog izričaja, nego i svagdašnji miris vedrijeg traganja za svjetlijim i suglasnijim zajedničkim obzorjem. Tako smo (i zbog toga) u ovoj redakciji sastavljeni. Međusobno pronađeni. Neinstalirani. S imenom i prezimenom. Sadašnjim i minulim estetskim uplivom u izazovno okruženje. Različiti.” Tako uvodnik prvog broja otvara glavni urednik Borislav Vujčić (B. Vujčić, 1998: 5), dok su mu urednički partneri u različitosti: Miro Gavran, Pavo Marinković, Sanja Nikčević i Željka Turčinović. Prvi među različitim iz uredništva će „ispasti” već u trećem broju i uvodnik će napisati nova glavna urednica Sanja

Nikčević.⁵ Čini mi se da je, od ponuđene tri opcije, kao podlogu za teatrološko istraživanje, najbolje odabrati četvrtu: provjeriti stanje stvari u repertoarnim arhivama. A potom „odabrati stranu”, jer odabiranje strane nužni je preduvjet svake suvisle refleksije i intelektualnog angažmana - ne u smislu pristranosti nego u smislu određivanja vlastite pozicije, određivanja točke s koje ću u neki fenomen gledati.

Na tom je tragu, čini mi se, i Boris Senker kad konstatira da „hrvatski dramsko-kazališno-kritičarski *ménage à trois* nije nikad bio idila, niti će to ikad postati” (B. Senker, 1996: 7). Dakle *strane* koje on ovdje detektira jesu dramska književnost, kazalište te kazališna kritika i teatrologija i one su, smatra u „nerazrješivom *clinchu*” iz kojeg nijednoj od *strana* „nije izlaza” (B. Senker, 1996: 8). Uvodno najavljujući tekstove koji u knjizi slijede, piše da oni, doduše, „ne govore izrijeком o tomu kako je u tom troboju svatko svakoga pokušavao na ovaj ili onaj način (pre)oblikovati prema svojoj mjeri, kako je svatko svakoga pokušavao prilagoditi svojim shvaćanjima, zahtjevima i mogućnostima te kako se svatko istodobno svojski odupirao takvim pokušajima drugih dviju strana” (B. Senker, 1996: 8), ali da je i ona (njegova knjiga) „jer tako sklopljena drugo ne može ni biti, još jedan u nizu pokušaja teatrologije i kazališne kritike da za sebe i za druge oblikuju svoje kazalište i svoju dramsku književnost, ne toliko u skladu sa svojim zahtjevima i željama koliko primjereno svojim mogućnostima” (B. Senker, 1996: 8).

Strane među kojima se pak pokušava snaći Sanja Nikčević tiču se centra i periferije. Ona već dvadesetak godina uvodi u hrvatski teatrološki diskurs pitanje definicije *mainstreama* (koji ponekad naziva *središnjim tokom*) i *ruba* (koji često naziva *amaterizmom*) i time otvara vrata diskusiji koja kao da se uporno nećka ući. Sukus preokupacije kojoj je iznimno posvećena jest, ukratko, sljedeći:

„Val političkog kazališta na profesionalnim scenama intenzivno se javio krajem šezdesetih, ali je sedamdesetih bio zaustavljen

5 Iako ovom rečenicom ne bježim od ironičnog registra, njome ni u kojem smjeru ne impliciram konkretne povode, razloge i pozadine Vujčićeva „ispadanja” iz uredništva, jer ih doista ne znam niti ih upisujem. Ono što međutim impliciram jest stav (potvrđen i iskustvom) da je teško, uglavnom nemoguće, za kolektivno tijelo da opstane ako se „nasljeđena sporišta, razmirice i vidokruzi” ne prorade i razriješe, a osobito ako su „vidokruzi” pojedinaca u kolektivu radikalno suprotstavljeni. Doduše, moglo bi se reći da mi opstanak časopisa *Kazalište* („nasljednika *Glumišta*”) do danas - usprkos i dalje dosta heterogenom uredništvu - tu tezu osporava. No, ako se malo bolje zagledamo u uređivačku politiku tog časopisa u proteklih dvadesetak godina, ona se zapravo drži „zlatne sredine” ni ne pokušavajući integrirati „ekstremno” suprotstavljene vizure, u smislu kazališne estetike ili politike. To mi se čini i ključem njegova opstanka - zahvaljujući kojem u teatrološkom bazenu imamo na raspolaganju još jedan dugotrajan, kontinuirano umjeren, pouzdano informativan, a time vrlo vrijedan izvor istraživanja.

društvenom represijom i od tada se profesionalno kazalište do kraja osamdesetih nije usudilo previše izlagati. Ali je to činilo amatersko i to uglavnom studentsko: i Kugla, i Coccolemoco, i Ivan Goran Kovačić, i Daska, i Lero, i Pinklec, i Inat, bili su izrazito kritični prema društvu i sistemu u kojemu smo živjeli (...) S druge strane, te su grupe istraživale i nove kazališne forme, nove konvencije. Budući da su u profesionalnom kazalištu vrijedile konvencije dramskog kazališta, amateri su istraživali ‘iza’ dramskog. Istraživali su kazalište koje se izražava slikom, pokretom, svjetlom i sjenom, neobičnim oblicima, lutkama, stvarali su neke svoje rituale koji su bili odmak od građanskog kazališta kakvo je vladalo na profesionalnim scenama. Tada smo to zvali avangardnim, alternativnim, drugačijim, a danas to zovemo postdramskim jer je europsko pa i naše profesionalno kazalište duboko ušlo upravo u taj stil.” (S. Nikčević, 2016: 268-269)

Mogla bih te premise i zaključke „dočekati” konkretnim podacima iz repertoarnih arhiva, u kojima se kristalno jasno vidi koliko je i gdje dramskog, a koliko i gdje postdramskog teatra; mogla bih uzvratiti pitanjem po kojem je to izvoru informacija i kriteriju prosuđivanja redateljsko kazalište osamdesetih opisano kao politički nekonfrontirajuće; mogla bih se začuditi kako to da su iste one afirmativne, progresivne, avangardne amaterske prakse - koje su sedamdesetih i osamdesetih godina navodno jedine bile istinski politički angažirane, koje su i u formalnom i u sadržajnom smislu donosile inovacije i eksperiment u ondašnje učmalo, agresivno i kukavičko redateljsko *mainstream* kazalište - u času kad su navodno postale *mainstream* tako naglo pale u autoričinim očima (iako ih je, dok su bile rubne, srčano zagovarala) i postale oznaka za sveopće crnilo i sunovrat afirmativnog, istinskog, svetog i dobrog kazališta na regionalni amaterski dramski rub. Mogla bih, ali neću. Jer, kako se god taj imaginarni razgovor s autoricom razvijao, on nikako ne može promijeniti njezin temeljni osjećaj i na tom osjećaju temeljenu perspektivu - da je kazalište koje ona voli „protjerano”, „izgnano”, marginalizirano. Kao što taj razgovor, kako se god razvio, nikada ne bi promijenio moj osjećaj i uvjerenje da kazalište koje ja volim, na moju žalost, nije u *mainstreamu*.⁶ I zato sam se ja, na tragu manevra koji je Ana Lederer

6 S time koliko osjećaji i perspektive vezani za svoju poziciju i poziciju onih „drugih” mogu biti zabavno različiti zadnji sam se put suočila gledajući film *Mekani brodovi* (točnije, još uvijek radni materijal za istoimeni film o Kugla glumištu, koji je snimio Željko Zorica Šiš, a posthumno ga dovršavaju njegovi suradnici). Zlatko Burić Kičo prisjeća se, recimo, Kugline pozicije krajem sedamdesetih i nezadovoljstva te kazališne skupine kazališnim kontekstom u kojem je postojao „sustav visoke proizvodnje (proizvodnje ljepote) i ništa drugo”. Kuglaši su svojim djelovanjem afirmirali, tj. „tvrdili da postoji međuprostor”, a to je njihova „subverzivnost genijalnih diletanata.” Branko Brezovec, naprotiv, sebe već od

izvela s tekstem Mirjane Stančić, odlučila ovaj svoj odgovor završiti aproprijacijom jednog ulomka iz knjige Sanje Nikčević – koji biste, vjerujem, i vas dvije mogle potpisati:

„U našim glavnim sredstvima javnoga priopćavanja ta se slika kazališta slabo može vidjeti, pa sam u jednom trenutku odlučila ne pisati više ‘protiv’ onoga što vlada na glavnim scenama i u glavnim medijima nego ‘za’ ono što je na rubovima. Mislim da je važnije pokazati da postoji *druga slika hrvatskog kazališta u kazalištu izvan glavne struje* koje je kvalitetno, nego dokazivati da je car gol. Idu mi godine (...) i vrijeme koje imam ne želim trošiti na ono što ne volim” (S. Nikčević, 2016: 14).

Una

Vratit ću se na Jasninu poziciju „nekoga tko nije aktivno sudjelovao u praćenju scene, nekoga tko se ni ne može prisjećati te scene” i njeno propitivanje paradoksalnosti pisanja o kazalištu koje nismo gledali. Netom po povratku iz Londona, gdje sam doktorirala na Odsjeku za engleski jezik i dramu Sveučilišta kraljice Marije u Londonu (*Queen Mary University of London*), u studenom 2011. učlanila sam se u Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa. Na prvom okupljanju kojemu sam prisustvovala, mislim da je bilo u proljeće 2012., jedna od hrvatskih teatroloških uglednica naglasila je da se teatrologom može zvati samo netko tko piše o kazalištu starom barem dvadesetak godina. Koliko se sjećam, nitko se tom sudu nije suprotstavio. Pitala sam se (naravno, u sebi, nije mi

mladih nogu vidi *centralno*. U intervjuu s Marinom Blaževićem tvrdi da se Coccolemocco već „negdje do ‘75. dovinuo do svoje punoljetnosti” i to „koristeći se uvidima u selekcije vodećih europskih festivala”, da bi se već početkom osamdesetih distancirao, bolje reći nadrastao taj trend, koji, po njemu, postaje „kulturološki dominantan, njegova konjunktura je snobovski paneuropski osigurana, to je pravi intelektualni *novoteatarski mainstream*” (B. Brezovec u: M. Blažević, 2007a: 26). Stoga počinje usmjeravati kurs prema tzv. *postmainstreamu*. U tom smislu zanimljiv je i njegov prilično prijeziran stav prema Nagradi Orlando koja je 1980. na Dubrovačkim ljetnim igrama dodijeljena Dunji Koproščec za predstavu *Ljetno popodne* (koja je nastala u suradnji Kugla glumišta s Coccolemoccom i još nekim avangardnim pojedincima i grupama). Brezovec zapravo nikada „nije priznao” tu nagradu zato što smatra da se žiri na čelu s Daliborom Foretićem i Petrom Brečićem zapravo time osvećivao Georgiju Paru (naime, prema Brezovcu, mnogo važnija i bolja glumačka izvedba bila je ona Mire Furlan i Ratka Polića u Marinkovićevoj *Gloriji*), a „pogotovo jer sastav žirija nije bio kvalificiran da razumije isprepletenost i ambijentalnu odmaknutost Kuglinog postupka” (B. Brezovec u: M. Blažević, 2007a: 64). *Summa summarum*, po Brezovcu, to što su radile grupe koje se obično vidi kao tadašnju „alternativu” zapravo su bile *mainstream* (neke čak i preko toga, u post- fazi), ali taj *mainstream* nisu razumjeli čak ni *mainstream* kritičari.

7 Ovdje autorica navodi svoje godine koje sam, s obzirom na to da privremeno potpisujem i sebe, izbacila.

se učinilo pristojnim pitati naglas) kako se onda naziva osoba koja piše analitičke tekstove o predstavi koju je svježe pogledala, i što sam onda ja s obzirom na to da se moj doktorat bavio europskim plesnim kazalištem prethodnog desetljeća. Bila sam iznenađena takvom konceptualizacijom pojma teatrologa, a onaj dio mene koji krije amaterskog etnologa pomalo i fasciniran. Pitala sam se i je li, za pojedince u Hrvatskom društvu kazališnih kritičara i teatrologa, trenutak u kojem netko napiše tekst o predstavi kojoj je uistinu i svjedočio trenutak u kojem prestaje biti teatrolog. Zamišljam da bi odgovor na Jasnino pitanje „kako pisati o kazalištu koje nisi gledala?” pojedinaca iz HDKKT-a mogao biti: „Lako, dapače, jedino moguće!” Po tome bi se upravo Jasna jedina mogla smatrati teatrologom u ovom (kon)tekstu, upravo zato što nije prisustvovala predstavama devedesetih. Puno je programskih knjižica i plakata za proučavanje iz devedesetih: tablice s popisima godina, mjesta i brojeva izvedbi jedva čekaju svoju materijalizaciju. Znam da zvučim ironično, možda i ogorčeno, a rado bih to izbjegla. Ozbiljan, pedantan i predan rad istraživanja u arhivima i po kućama kazališnih entuzijasta nikako se ne bi trebao zanemariti, a ironija i cinizam danas su neukusno zloupotrebljavane forme. Međutim nešto je bilo prilično intelektualno nasilno u pokušaju da se posao teatrologa tako apodiktički ograniči na vrlo specifično razumijevanje povijesti kazališta. Takvo razumijevanje kao da negira sam čin izvedbe kao relevantan objekt proučavanja u svom sadržaju i uspostavlja se, njemu nasuprot, kao jedino uistinu „znanstveno”.

Jasna legitimno⁸ tematizira i problematizira svoju gledateljsku, istraživačku, teoretsku i iskustvenu poziciju osobe rođene 1984. u Puli kao alternativu afirmacije bestjelesnog nevidljivog entiteta kroz koji puše teatrološka spoznaja sama ili, još opasnije, podrazumijevanja da entitet koji gleda izvedbe uopće ne postoji već postoji samo čista znanstvenost nezainteresiranog pogleda. Njeno me pitanje navelo da se pozabavim time što nam o poziciji onoga koji gleda, kao i o samim predstavama i njihovoj percepciji, govore isti oni zbornici iz devedesetih koje spominje i Agata. Što nam tekstovi u njima objavljeni sugeriraju o problemu pisanja o predstavama koje nismo gledale? Jasnino pitanje utemeljeno je na nekoliko teorijskih aksioma, prvenstveno ideji o tome da kazalište uistinu jest punokrvna, samostojeća umjetnička djelatnost koja se u svom opsegu pojma ne podudara u potpunosti sa samo jednim od svojih oblika, postavljanjem dramskog teksta na scenu. Dramski tekst ima tu „privilegiju”

8 Kad kažem legitimno, mislim na legitimaciju koja se obično primjenjuje u humanistici, u smislu mogućnosti logičkog argumentiranja, ali možemo se pozvati i na legitimaciju autoritetom, tekstovima brojnih istraživača, teoretičara i povjesničara koji tematiziraju vlastito (kazališno) iskustvo u prvom licu jednine kao što su: Peggy Phelan, Adrian Heathfield, Sara Ahmed, Lauren Berlant, Michael McKinnie, Martin Welton, Alan Read, Bridget Escolme, Nicholas Ridout, Dan Rebellato, Jen Harvey, Joe Kelleher, Gilli Bush-Bailey, Jackie Bratton i mnogi, mnogi drugi....

da može biti doživljen u osobnoj izvedbi čitanja,⁹ koja se može „inscenirati” u vlastitom krevetu ili kadi 1995. kao i 2015. Kazalište je, pak, nema, osim u dokumentaciji svog postojanja u snimkama, koje se pak često svode više na samu informaciju o predstavi nego što pružaju mogućnost specifičnog umjetničkog doživljaja. (Iako, snimke su nužne za prisjećanje na predstavu koju smo gledali uživo i u tom smislu mogu biti neprocjenjivi alati.) Ideja da drama kao tekst „ne gubi” od vlastitog postojanja¹⁰ često je razlogom veće sigurnosti istraživača koji se njome bave, a možda i razlog zašto kazalište u odabranim zbornicima često funkcionira kao privjesak očajnički se držeći za onaj „i” ispred njega, kao u podnaslovu *Krležinih dana u Osijeku 1995.* koji glasi: Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas ili u podnaslovu *Krležinih dana u Osijeku 1998.*: Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu (druga knjiga). Većina tekstova u zbornicima, kao što je već Agata primijetila, iako s malo drugačijim naglaskom, bavi se kazalištem¹¹ samo onoliko koliko se bavi dramskom književnošću, ili se pak bavi njegovom tekstualnom reprezentacijom.¹² Ako se pak i bave kazalištem, dapače, ako i spominju izvedbe, rijetkost je pronaći bilo kakvu njihovu analizu, kvalifikaciju ili barem

- 9 Koje mu, doduše, državni sustavi financiranja često oduzimaju zbog nevoljkosti financiranja tiskanja suvremene dramske produkcije jer su drame, implicirano je, namijenjene svom scenskom životu, pa bez njega ne bi ni trebale postojati u javnom prostoru.
- 10 S time se ne bi svi složili, dapače, dio teoretičara i praktičara smatra da dramska djela uistinu doživljavaju svoju punu realizaciju samo u izvedbi.
- 11 U tekstu „Mit o Krleži” Branimira Donata izvedbe se spominju samo da bi ih se diskvalificiralo: „Predstava koja je to trebala demonstrirati bila je upravo toliko slaba koliko je bila pretenciozna, a to znači beskrajno; moglo je se osporiti iz različitih aspekata: financijskog (bila je postavljena za komercijalni festival, a nije se mogla isplatiti ni u snu), zatim iz perspektive tekstualne montaže i nasilja parterne gimnastike nad ljudskim govorenjem. Sve to nisam bio voljan prihvatiti čak i u brechtovskoj interpretaciji V-efekta, u kojem je crno bijelo, a bijelo crno.” (B. Donat, 1992: 15) Donat nastavlja: „Nešto kasnije slijedi izvedba istog komada u HNK u režiji Mladena Škiljana. Unatoč dosade i hirovitosti, koja je ansambl dotjerala do apsurdne brojke od 120 grla, kritika nema odvažnosti, a možda čak i prilike, da kaže NE redatelj, uz ljubaznu preporuku da se okani ćorava posla.” (B. Donat, 1992: 17) Još je zanimljiviji citat koji glasi: „O predstavi ne želim govoriti, ali bilo je evidentno da je sablast 68. i dalje kružila Jugoslavijom, koristeći se pritom dotacijama raznih fondova, organizacija i struktura.” (B. Donat, 1992: 17) Vlaho Bogišić u tekstu „Problem Krležine Galicije” spominje zabranjene predstave i izvedbe do kojih nije došlo (V. Bogišić, 1992). „Varijacije o Areteju i oko njega” Dubravka Jelčića započinju obećavajuće: „Kad je te davne večeri posljednji put pao zastor nakon praizvedbe Areteja u Hrvatskom narodnom kazalištu, bio sam među onima kojima se objasnilo da je bio svjedokom događaja koji bi mogao, i morao, značiti sudbonosni prijelom u gledanju na Krležu.” (D. Jelčić, 1992: 36) Nakon toga Jelčić izvedbu više ne spominje.
- 12 Pod time mislim, recimo, na tekst Lade Čale Feldman „Metafore glume u suvremenoj hrvatskoj dramatici” (L. Čale Feldman, 1996: 98-117) koji se bavi kazališnim metaforama. Ili tekst Renate Hansen-Kokoruš „Ranko Marinković: *Politeia* ili *Inspektorove spletke* i *Pustinja*” (R. Hansen-Kokoruš, 1996: 12-17) u kojem se analizira tematizacija kazališta u navedenim dramama.

opis. Primjerice tekst Antonije Bogner-Šaban pod nazivom „Krležina književna riječ u izvedbi hrvatskih kazališnih umjetnika” na oko 5 stranica nabrajanja faktografije: imena režisera, brojeva postavljanja, brojeva izvedbi pojedinih inscenacija, datuma premijera i mjesta izvođenja, sadrži jednu jedinu rečenicu o samim izvedbama u sadržajnom smislu: „Interpretativno su one, gotovo sve, obilježene realističko-naturalističkom silinom govora i težnjom za jezičnim savršenstvom u izgovaranju rečenice.” (A. Bogner-Šaban, 1992: 67) Vrlo je slično i s tekstom Dragana Mucića, „Miroslav Krleža i osječko kazalište” (D. Mucić, 1992: 95-108). U zborniku iz 1996. nalazi se tekst Georgija Para o vlastitom umjetničkom procesu inscenacije Glembajevih, ali zanimljivo je da se čak i taj tekst većim dijelom bavi neostvarenim konceptima za izvedbu, dakle prošlim projekcijama budućnosti, a tamo gdje se spominje njegova realizacija Glembajevih većina teksta posvećena je scenografiji (G. Paro, 1996). Indikativno je da su se gotovo svi tekstovi u sva tri zbornika mogli napisati isključivo proučavanjem drugih tekstova,¹³ tako da osoba koja ih piše nije morala prisustvovati nijednoj izvedbi koju spominje (naravno, to je sasvim legitimna istraživačka metoda za situacije u kojima to nije bilo moguće, ali što je s onim situacijama u kojima jest, nema li istraživač upravo dužnost govoriti o onome čemu je svjedočio?).¹⁴ Čak ni tekst Mani Gotovac, obećavajućeg naslova: „Prvih deset godina Teatra ITD” ne kaže ništa specifično o bilo kojoj izvedbi (M. Gotovac, 1996: 215-217). Zastor se u zborniku *Krležinih dana* spušta u samoj drami, recimo u V. činu Šegedinove *Karavane* (B. Brlenić-Vujić, 1996: 19), ali malo ga tekstova diže i u kazalištu: rijetko koji se bavi samim izvedbama, ni fizičkim, emotivnim i intelektualnim činom svjedočenja predstavi, odnosno susreta s njom (s druge strane dojmova i impresija ne nedostaje kad je riječ o dramama).¹⁵ Koliko sam uspjela pronaći, poteškoće pri pisanju o kazališnim izvedbama spominju se na dva mjesta, u tekstu Ane Lederer „Jezik hrvatske kazališne kritike”. Lederer piše o problemima (hrvatske) kazališne kritike nastavljajući se na Igora Mrduljaša, koji: „podsjeća na pitanje nesklada između same prirode kazališne umjetnosti, njezine neopipljivosti, fluidnosti i oniričnosti te kritičarske prosude”¹⁶.

13 Izuzetak bi bio tekst Borisa Senkera „Režije Shakespearea u Hrvatskoj” (B. Senker, 2000: 118-135), jedan od rijetkih tekstova u tri zbornika posvećenih režiji.

14 Scenografija i kostimografija, kao materijalni, vizualni, „trajni” elementi predstave tematizirani su u nekoliko tekstova.

15 U tom je smislu osobito zanimljiv tekst Borislava Pavlovskog „Prostor u suvremenoj hrvatskog dramati i kazalištu (kulturni/estetski/kod u oblikovanju dramskog prostora)” koji tematizira prostor, ali opet ne u samom kazalištu već u dramama koje analizira (B. Pavlovski, 1996: 84-93).

16 U istom tekstu Ana Lederer piše: „Pišući o predstavama, kritičari su najčešće pisali ono što oni misle kako bi se nešto trebalo igrati, a ne ono što su gledali. 'Ja' je postao važniji od kazališne predstave.” Taj „ja” koji Ana Lederer spominje nije identičan onom „ja” koji Jasna oblikuje u uvodu ovog teksta, a koji se odlikuje svjesnošću o vlastitoj poziciji, limitiranosti spoznaje, specifičnom kutu gledišta uvjetovanim određenom ideološkom pozicijom, svjesnosti o

Spominju se i u tekstu Branke Brlečić-Vujić, ali kao motiv u Šegedinovoj drami, a ne kao nešto čime bi se u izvedbi mogli pozabaviti: „Dramski istaknuti likovi *Karavane* s autorovom bilješkom upućuju na nemogućnost-mogućnost uprizorljivosti teksta, a njihova je uloga retorička i metatekstualna.” (B. Brlečić-Vujić, 1996: 21) Brlečić-Vujić to i sama potvrđuje, stranicu kasnije: „Potonje nije primjereno recepciji glumišta, već obliku komunikacije s književnim djelom.” (B. Brlečić-Vujić, 1996: 22)

Moglo bi se reći da su moje primjedbe posve promašene, zbornik *Krležini dani* suutemeljuje Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, a pokrovitelj je Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: naravno da će se baviti primarno poviješću kazališta. Ali ni povijest se kao znanost već desetljećima (i tada, devedesetih, već desetljećima) ne bavi isključivo pozitivističkim nabranjem činjenica.¹⁷ Osim toga u zbornicima se piše i o kazališnoj kritici (iako ne i o izvedbama koje se spominju u tim kazališnim kritikama), a broj iz 1995. uistinu jest posvećen tadašnjem suvremenom kazalištu, dakle periodu 1968. – 1995. Netko je, sasvim sigurno, imao priliku pisati upravo o onome što je vidio i doživio, ne samo u formi kazališne kritike. Ako je suditi po ta tri zbornika *Krležinih dana* i mojoj anegdoti iz 2012., nameće nam se zaključak da se pisati o onome što ste vidjeli i doživjeli uistinu kosi s idejom teatrologije kao znanosti u Hrvatskoj. Uistinu, što bi bolje moglo spriječiti pretjeranu i neznanstvenu subjektivnost percepcije nego to da inscenaciji koju spominjemo u svom tekstu nismo ni prisustvovali? Što je trivijalna, efemerna prisutnost na samoj predstavi nasuprot dokumentima za vječnost, programskim knjižicama, plakatima i datumima premijera? Šalim se, naravno, i ne sumnjam ni najmanje da su autori zastupljeni u zbornicima *Krležinih dana* uistinu i bili vjerni posjetitelji, obožavatelji i posvećenici kazališta (osim možda Deana Dude, koji se i ograđuje od zadiranja u teatrološku struku (D. Duda, 2000: 163)).

Međutim čini se da znanstvena konvencija koju su afirmirali *Krležini dani* nije podržavala pisanje o nekoj konkretnoj izvedbi, odnosno inscenaciji

tjelesnosti i afektivnosti onoga koji gleda itd. U ovom kontekstu, kao suprotan primjer onom Jasninom, zanimljiv je „Ja” Petra Selema, jedan od rijetkih zapisa u trima zbornicima o doživljaju pojedine izvedbe, doduše svoje vlastite operne režije: „Dok se zastor dizao, stajao sam uz lijevi portal, slušao onaj posebni i ovdje tako teški šum zastora koji se diže, i osjetio sam neku sretnu jezu, prekrizao sam se i odmah zatim osjetio da se između naše predstave i tog veličanstvenog prostora u kojem se nabilo skoro tri tisuće ljudi, stvara neporecivo pozitivno suglasje. Dok su židovske djevice u lelujavim pokretima Sonje Kastl, poput klasja na vjetru, zazivale božju pomoć, imao sam jasan osjećaj da su te večer i Bog i ljudi na našoj strani.” (P. Selem, 2000: 236)

17 Da ne bi bilo zabune, brojni su tekstovi u navedenim zbornicima teorijski i analitički orijentirani, ali kad je riječ o analizi dramskih tekstova. Taj pristup gotovo u potpunosti izostaje kad se govori o izvedbama. One se, uglavnom, samo spominju.

(teksta), ili za takvo pisanje nije imala interesa. Istina je, doduše, da su se izvedbeni studiji u smislu teorijske paradigme konsolidirali tek u devedesetima, ali teorijski temelj za promišljanje proizvodnje značenja izvedbe te proizvodnje značenja između izvedbe i njene publike postoji barem od teorije recepcije, poststrukturalizma i kulturalnih studija. Proučavanje kazališta kakvo zastupaju *Krležini dani* tako zaobilazi samo kazalište kao ono što se događa u trenucima kada neki ljudi (najčešće) u mraku gledaju što neki drugi ljudi (najčešće) na svjetlu rade, baveći se radije opipljivim popratnim elementima nego onim što se događa na sceni i pitanjem kako je to percipirano i konceptualizirano. Da se nadovežem na Jasninu tvrdnju da je teško pisati o kazalištu koje nisi gledala i Agatinu napomenu da je teško pisati i o onom koje jesi gledala, ako je suditi po slici hrvatske teatrologije koju afirmiraju *Krležini dani* u devedesetima, takvih poteškoća nema, jer prevladava konvencija da se o kazalištu koje se gleda ne piše ili se barem ne piše o tome kako ga se vidjelo.¹⁸ Mogla bih se, naravno, još malo nadovezati na Agatu i povezati to s jazom između *mainstream*, odnosno konvencionalnog, dramskog i nekonvencionalnog kazališta koje nema nužno svoj tekstualni predložak i koji, kao što je Agata primijetila, nije u fokusu interesa tih triju zbornika. Međutim ne radi se zapravo o tome, dramski se tekstovi, dakako, izvode, na različite načine. Riječ je o tome da „izvedba” u smislu inscenacije teksta, pa i smislu izvedbe koja nema tekstualni predložak u navedenim zbornicima iz devedesetih dominantno nije percipirana kao mjesto proizvodnje značenja. Za uvid u to da ona to uistinu jest nije potrebna teška teorijska artiljerija ni „usijane intelektualne akrobacije” koje uvijek brzo izlaze iz mode, to se čini... zdravorazumskim. Ili možda ipak nije?¹⁹

Što se tiče Agatina pitanja „kome vjerovati, na koju se sliku osloniti – sliku realnosti koju projiciraju *Krležini dani* ili onu koja se projicira u *Frakciji*? Ili možda nekom trećem pogledu”, mogu samo konstatirati da se iz pojedine točke gledanja i diskurzivnih režima koji je uspostavljaju uistinu *projicira* ono o čemu se piše kao ono što je uopće vrijedno pažnje. Ili, parafrazirajući Saru Ahmed, koja piše: „Sreća vas usmjerava prema dobru, stvarajući impresiju da je dobro ono što vam daje smjer” (S. Ahmed, 2010: 38), zaključila bih: nepisanje o

18 Ne izmiče mi, naravno, ironija toga da u ovom tekstu ni ja ne pišem o izvedbama devedesetih već o tekstualnoj produkciji vezanoj uz njih.

19 Odmah ću odgovoriti samoj sebi: nije. Kao što piše Hans-Thies Lehmann, „... značajan dio teorija tragedije mogao je biti napisan da kazalište tragedije uopće ni nije postojalo. To je točno čak i za Aristotela koji je, kao što svi znaju, eksplicitno proglasio da opis (vidljiva komponenta produkcije) predstavlja stvar drugotnog značenja – najmanje umjetnički i najmanje vrijedan dio tragedije. Za Aristotela, scenski događaj je bazično nepotreban. Sve od tada, europska intelektualna tradicija smatra da je kazališta prepreka, čak i ako se samo kazalište smatra sofisticiranim pothvatom. A ono što je prepreka kazalištu je... kazalište. Aristotel ga je samouvjerenom proglasio nužnim samo za one slabije inteligencije, one koji ne vole misliti svojom glavom.” (H. T. Lehmann, 2016: 1)

samoj izvedbi usmjerava vas prema „znanstvenosti” stvarajući impresiju da je „znanstvenost” ono što vam daje smjer. To ipak, zapravo, ne određuje vrijednost onoga što se gleda nego još apstraktnije od toga, definira samo područje onoga u što se gleda, nužnost gledanja u tom smjeru ili upravo izostanak nužnosti da se to uopće vidi.

Budući da sam navedene zbornike čitala od najmlađeg prema najstarijem, jedan od zadnjih tekstova koji sam pročitala bio je onaj Nikole Batušića „Istraživanje publike: zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije” (N. Batušić, 1992: 259-269) objavljen u zborniku iz 1992. u kojem Batušić upravo ukazuje na dominaciju povijesti kazališta u hrvatskoj teatrologiji te na izostanak promišljanja kazališne recepcije i nužnost da se hrvatska teatrologija posveti tom važnom pitanju. Čini se da iduća dva zbornika o kojima ovdje pišemo, uz izuzetak ili dva, nisu čitala Batušića. Međutim od samog izostanka istraživanja o kazališnoj publici meni je, osim već spomenutog izostanka refleksije o samoj izvedbi, zanimljiv i izostanak ideje o teatrologu kao onom tko stvara, a ne samo reproducira kriterije o tome što je uopće vrijedno vidjeti i istraživati, u vrijeme kad takvi i slični koncepti kolaju humanistikom i društvenim znanostima barem pedesetak godina, ako ne i duže.

Jasna

Kao što to često biva s našim multiložima, ne znam odakle da točno krenem s odgovorom na vaše odgovore. Za početak, a što možda s prethodnim epistolama nije uvijek bio slučaj, moram reći da me jako obradovalo to koliko sam, čitajući vas, naučila - o kazalištu, o povijesti kazališta, o domaćoj kazališnoj sceni, o domaćoj teatrološkoj sceni. I to me istovremeno raduje i plaši.

Raduje me jer je ovaj tekst, za mene, prodisao kao neka vrsta transgeneracijskog prijenosa znanja²⁰ koja demonstrira kompleksnost ne samo kazališta nego i našeg življenog iskustva, našeg zajedništva. I kad kažem „našeg” ne mislim samo na nas tri nego na čitavu domaću kazališnu, izvedbenu scenu.

Plaši zato što uviđam koliko neznanja postoji u meni i oko mene, koliko toga još uvijek / i dalje ne znam. A ne znam imena nekih redatelja (zanimljivo, od svih spomenutih, nema nijedne žene), nekih teatrologa i kritičara (tu se ipak da naći i koja žena), sadržaje nekih prijepora, nekih predstava, nekih tekstova. Ne znam ni što bi se sve, Agata, još moglo kriti iza tvog „npr...” prilikom nabrajanja čega to sve *nije* bilo u zbornicima *Krležinih dana* devedesetih. Nisam znala ni da je prestalo izlaziti *Glumište* a počelo izlaziti *Kazalište* ni kako je i zašto do te promjene došlo. I tako dalje i tako dalje.

²⁰ Moglo bi se argumentirati kako je svaki znanstveni (i ne samo) tekst neka vrsta „transgeneracijskog prijenosa znanja”, međutim, s obzirom na specifičan fokus ovog teksta, vjerujem da navedena tvrdnja za njega vrijedi više nego za neki drugi, „prosječni” tekst.

No pitanje koje me vjerojatno najviše zaintrigiralo bilo je ono koje si ti, Agata, postavila u svojem dijelu teksta - kojoj verziji povijesti vjerovati, *Krležinim danima*, *Frakciji*, *Kazalištu* ili repertoarnim arhivama.

Naime ne mogu se oteti dojmu da je odgovor koji sama sebi daješ na to pitanje, a to je da se „istina” krije u arhivama, ponovno neizostavno vezan uz tvoju godinu rođenja, odnosno činjenicu da si dio povijesti o kojoj pišeš i iskustveno doživjela, a isto vrijedi i za drugi dio odgovora, za ono „odabiranje strana” koje je, a s čime se apsolutno slažem, „nužni preduvjet svake suvisle refleksije i intelektualnog angažmana”²¹.

Parafrazirajući samu sebe, ono što me sada interesira nije više kako pisati već - kako odabrati stranu o kazalištu koje nisi gledala, čak ni putem videosnimke, a kamoli uživo.

Iako bi jedna vrsta odgovora na moje pitanje mogla ići u smjeru istraživanja transgeneracijskih (političkih) utjecaja i prijenosa (teatroloških) znanja, ja sam, za potrebe ovog teksta, odlučila napraviti mali istraživački eksperiment, sukladno istraživačkim „tehnologijama” moje generacije (a još i više onima naših studentica i studenata). Odlučila sam naime kreirati fikcionalni istraživački entitet jedne mlade teatrologinje, mlađe i od mene, rođene početkom dvijetisućitih te istražiti što bi ona o hrvatskom kazalištu devedesetih mogla saznati danas koristeći isključivo izvore dostupne *online*, pa potom provjeriti komplementarnost, odnosno dispartnost tako stečenog znanja sa svime što sam pročitala u ovom tekstu.

„Inspiracija” za ovaj podvig zapravo primarno dolazi iz činjenice da posljednjih nekoliko godina sa studenti(ca)ma dramaturgije zagrebačke Akademije dramske umjetnosti radim na kolegiju Analitičko pismo, na kojemu moraju osmisлити i urediti vlastiti tematski broj imaginarnog časopisa o izvedbenim umjetnostima. Zbog dinamike izvođenja cjelokupnog obrazovnog programa, ali i životnog stila mlađih generacija te već spomenutih njima bliskih istraživačkih tehnologija, dominantni izvor informacija na koji se u tom procesu oslanjaju jest upravo - internet, posebice otkada su arhive časopisa za izvedbene umjetnosti koji nam služe kao ogledni primjeri, poput *Frakcije*, *Maske* i *Teorije koja hoda*, u potpunosti digitalizirane (ali, nažalost, ne i lako pretražive) i dostupne *online*.

Iskustvo rada na tom kolegiju bilo je temelj i za predavanje koje sam prošle godine održala na berlinskom Slobodnom sveučilištu (*Freie Universität*) u

²¹ Ono što me po ovom pitanju fascinira jest kako, jednom kada odemo u nešto dalju prošlost, čini mi se, lako zaboravljamo na nužnost odabiranja strana, pa je tako zapadnjačka teatrološka misao cijela sazdana isključivo na tretiranju Aristotela kao neprikosnovenog autoriteta mišljenja o kazalištu. Iako je takvo stanje stvari, jasno, eksplicitna posljedica nedostupnosti drugih pisanih materijala o kazalištu iz tog doba, fascinira me potpun izostanak sumnje u „ispravnost” njegovih navoda ili makar upuštanja u prijepor s njima - iako ćete me, možda, s obzirom na sve moje *neznanje*, razuvjeriti u sliku koju sam upravo opisala.

sklopu programa *On the Correspondences between Education, Mediation and Dramaturgy*, a koje sam, poluironično, naslovila *A Dramaturg Who Cannot Google is no Dramaturg* (2021.). Naime, iako je internet jako širok pojam, iako su različiti projekti digitaliziranja posljednjih godina uzeli maha te usprkos mojim nastojanjima da student(ic)e uputim na različite arhivske, ponekad i piratske, baze knjiga, tekstova, članaka, intervjuja, njihov početni i omiljeni izvor informacija često ostaje upravo - *Google*.

Naravno, studenti(ce) vrlo brzo i sami/e shvate da *Google* nije dovoljan, odnosno da treba znati *kako i što* guglati (odakle i naziv mog predavanja), a potom i da većina znanja koja je njima potrebna nije tako lako dohvatljiva, pa se ipak upute na pretraživanje gore spomenutih repozitorija na koje sam ih početkom semestra uputila. No do fizičkih knjižnica i arhiva većina njih, nažalost, nikada ne stigne.

Upravo sam stoga navedeno predavanja osmislila kao pokušaj da stvorim ideju toga što je to dramaturgija isključivo kroz oči *Googlea*. A sada bih isto pokušala s domaćom kazališnom i izvedbenom scenom devedesetih, itekako svjesna činjenice da kvalitetno postavljen SEO²² na pojedinoj mrežnoj stranici ne garantira nužno i kvalitetu ondje postavljenog sadržaja već samo svjedoči o sredstvima uložnim u tu komponentnu *web* dizajna. I jednako svjesna činjenice da bi moja fiktionalna istraživačica, osim *Googlea*, na raspolaganju imala i određeno institucionalno stečeno znanje, vjerojatno na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta ili Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti, koji bi joj, kroz prijenos transgeneracijskih (političkih) utjecaja i (teatroloških) znanja, već udarili temelje za „odabiranje strana” od kojega sam u ovaj eksperiment krenula.

Slijedi dakle skraćeni opis mojeg putovanja kroz kazališne devedesete *powered by Google*.

Na to sam se bizarno putovanje uputila guglajući, sasvim naivno, termin: „kazalište devedesete” i najprije sam dobila niz mrežnih stranica na kojima se nalaze pjesma i album Prljavog kazališta *Devedeseta*.

U drugom sam pokušaju stoga bila nešto pametnija, pa sam u tražilicu upisala sljedeća tri pojma: „kazalište devedesetih hrvatska” i iznenadila se jer su se Prljavci pojavili tek na drugoj stranici *Googlea* - gdje im je društvo pravila kratka povijest Zagrebačkog kazališta lutaka, s još kraćom opaskom o životu kazališta osamdesetih i devedesetih, biografija Olivera Frljića na mrežnoj stranici Dječjeg kazališta Dubrava,²³ tekst Borislava Mikulića za *Sarajevske sveske*

22 Kratica za *search engine optimisation* odnosno optimizaciju mrežnih stranica za tražilice, postupak kojim se osigurava bolja, odnosno veća vidljivost mrežne stranice prilikom pretraživanja pojedinih pojmova.

23 U kojoj se navodi kako je „prije upisa na studij kazališne režije, sredinom devedesetih, formira(o) amatersku kazališnu skupinu *Le Cheval*”.

pod nazivom „Teatar Mp3. Nacionalno kazalište i kulturokratski diskursi krize” u kojem autor na osvježavajuć način plete kompleksnu mrežu između kulturne politike, kazališne produkcije, galopirajućeg nacionalizma i „nesnađenog” zakonodavnog okvira,²⁴ dok ostali rezultati otpadaju na medijska prenošenja vijesti o 31. *Krležinim danima* posvećenim devedesetima u hrvatskom kazalištu.

Prva je stranica drugog pokušaja pretraživanja pak, ipak bila mrvu korisnija te se na njoj, osim niza vijesti o 31. *Krležinim danima*, tako, kao prvi rezultat, našao *link* na tekst Ane Lederer „Redatelj u hrvatskom kazalištu devedesetih” objavljen 2003. u časopisu *Kazalište* te, nešto niže, informacija o magistarskom radu Marina Blaževića „OD TEKSTA DO PREDSTAVE (*sic*) - Književnost i novo hrvatsko kazalište devedesetih” iz 2001. koji, nažalost, *online* nije dostupan u integralnom obliku.

Zanimljivo je pritom primijetiti da je velik dio spomenutog teksta Ane Lederer posvećen upravo svojevrsnom obračunu s nekim Blaževićevim tekstovima, pri čemu je njen centralni argument to da su „Blaževićevi tekstovi nerelevantni jer on *a priori* vrijednosno eliminira, za njega su glavna struja/*mainstream* i *novi teatar* vrijednosno obilježeni - sve prvo je loše, sve drugo nije, kao da i u jednom i u drugom teatarskom kozmosu nema loših predstava” (A. Lederer, 2003: 141).

Ostatak svog teksta Ana Lederer posvećuje lamentacijama nad sudbinom redateljske pozicije u hrvatskom teatru devedesetih, u kratkim skicama ocrtavajući rad šestorice autora koji su dominirali devedesetima, koje se o „svemu pitalo, pa su oni doista primjerne figure redatelja devedesetih: Jakov Sedlar, Georgij Paro, Krešimir Dolenčić, Zlatko Vitez, Petar Selem i Paolo Magelli” (A. Lederer, 2003: 137). Nakon toga Lederer se dotiče autora koji su nositelji tzv. „nove struje” poput Boruta Šeparovića, Bobe Jelčića, Damira Bartola Indoša i Branka Brezovca, zaključujući, kontra Blaževića, „da predstavnici novoga teatra ipak ništa nisu oteli, a nisu bitno poticajnoga, na žalost, ni dali našem *mainstreamu*. Očekivanja da ta nova struja preuzme vodeću ulogu u domaćem kazalištu nisu se ostvarila...” (A. Lederer, 2003: 141).

Iscrpivši varijacije na temu „kazališta” i „devedesetih”, odlučila sam se okrenuti sintagmi „izvedbene umjetnosti” te sam tako iduće u tražilicu upisala nešto dužu frazu: „hrvatska izvedbena scena devedesete”.

Ta mi je pretraga otkrila čitav jedan broj *Kazališta* koji je 2010. godine sadržavao temat urednice Višnje Rogošić posvećen „Mladoj sceni devedesetih” - s tekstovima o ondašnjoj kulturnoj politici (D. Vidović, 2010) te nizom priloga o ondašnjoj alternativnoj sceni, od Močvare i ATTACK-a (M. Kovač, 2010), odnosno FAKI-ja i TEST-a (V. Rogošić, 2010) preko Studentskog kazališta Ivan Goran

24 Kao *highlight* teksta izdvajam sljedeći navod: „Hrvatsko kazalište opstoji, čini se, ako ne kao ‘živi leš’, da upotrijebim tu kazališnu metonimiju, onda poput propalog oca-pijanca kojega njegova djeca oživljavaju tabletama za glavobolju.” (B. Mikulić, 2010: 189)

Kovačić (T. Radović, B. Geratović, 2010) i studentske skupine Aleph (A. Jelušić, 2010) do manje poznatih, i kratkotrajnijih skupina: eksperimentalnog kazališnog projekta OberYu (A. Mirčev, 2010), Šipak kazališta (I. Peter-Dragan, 2010) te postavangardne trupe Ljubičasti Deltoid (koju je inicirao Robert Franciszty) (S. Marjanić, 2010). Ti kratki eseji, pisani većinom iz pera samih članova i članica navedenih skupina ili pak njima bliskih teatrolog(inj)a, predstavljaju kombinaciju opisa estetsko-konceptualnih postavki pojedinih skupina s pokojom anegdotom i kritičarskim osvrtom na njihov rad te mjestimičnom rečenicom o „izgledu” same predstave.

Osim toga tu su isplivali i diplomski rad Nine Križan „Razvoj nezavisne kazališne scene u Zagrebu 1990.-2000.” (2016.) u kojemu se, iz produkcijske perspektive, fokusira na rad i razvoj Eurokaza, Tjedna suvremenog plesa i Male scene te znanstveni rad Suzane Marjanić „Od devedesetih: aktivističke i artivističke prakse - hrvatski slučaj” koji se manje bavi izvedbenom praksom, a više aktivističkim/artivističkim inicijativama te Grubićevim *Crnim Peristilom*.

Tu su se, nadalje, našli i intervju Dee Vidović s Milom Čuljak za *Kulturpunkt* „o riječkoj sceni izvedbenih umjetnosti od 1990-ih do danas te djelovanju udruge Prostor plus” (2011.) te tekst Igora Mihovilovića „Nova kazališna realnost splitskih devedesetih” (2011.) o Fraktal Falus Teatru za isti medij - što je bio prvi put da se u mojoj potrazi dogodila decentralizacija, pomak iz Zagreba prema „periferiji”.

Odlučila sam se, nakon toga, okrenuti engleskom jeziku te provjeriti što sve *Google* ondje krije. Prva pretraga „croatian theater nineties” iznjedrila je informaciju o tekstu „Croatian Theatre at the Close of the Nineties. From Political Queries to Aesthetic Challenges” Dubravke Vrgoč (2015.) koji se zapravo bavi dramskim tekstovima i čija integralna verzija nije dostupna *online*, ali zahvaljujući kojemu sam saznala za konferenciju „Theatre During the Yugoslav Wars” koja je 2015. održana u Beču, a na kojoj su predstavljena još dva teksta na temu hrvatskog kazališta u tom periodu: „Theatre under the Bombs. Destruction of Theatre Buildings during the Croatian War of Independence” Martine Petranović (2015.) te „Strategies of Challenging the Official Mythologies in War Trauma Plays” Darka Lukića (2015.). Ostale poveznice koje mi je *Google* ovdje ponudio ticale su se povijesti Eurokaza i kazališta EXIT, informacija o predstavi *Hrvatsko glumište* Marina Blaževića i Olivera Frljića s mrežne stranice Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca²⁵, dok je ostatak *linkova* zapravo bio posvećen povijesti hrvatskoga filma te tekućim repertoarima franšize jednog domaćeg kinoprikazivača.

Zahvaljujući nešto modificiranoj pretrazi: „croatian performing arts scene nineties”, došla sam do kratkog pregleda o hrvatskoj izvedbenoj sceni koji je za

25 Točnije izvatka iz kritike te predstave Snježane Pavić za *Jutarnji list*: „The staging of Croatian Theatre by Oliver Frljić and Marin Blažević is a brutal confrontation with Croatian theatre people who became involved in the warmongering of the nineties.” (*Croatian Theatre*, n. a.)

IETM susret održan 2020. u Rijeci pripremila Nataša Antulov, a u kojemu se, u kontekstu devedesetih, spominju Montažstroj, SKAZ, Le Cheval, Schmrtz teatar, tandemi Tomić-Kovačić i Rajković-Jelčić. Ostatak rezultata za tu pretragu ticao se ili glazbene scene, ili likovne scene, ili turističke „scene” te se pokazao katastrofalnim izvorom informacija za predmet moje pretrage.

Nakon takvog promašaja odlučila sam, za kraj, skrenuti sa zacrtanog *Google* puta te provjeriti kakvo je stanje u arhivama pojedinih časopisa - ali samo onih na koje sam nabasala prilikom inicijalne pretrage putem *Googlea*, dakle *Kazališta*, *Kulturpunkta* i *Sarajevskih sveski*.

Moja je fiktivna istraživačica tako doznala da je cjelokupna arhiva časopisa *Kazalište* ne samo dostupna već i indeksirana *online* (na: <https://hrcak.srce.hr/kazaliste>). To uključuje i tri broja časopisa *Glumište* s kraja devedesetih, dva iz 1998. te jedan dvobroj iz 1999. godine. Među priložima tu se mogu naći uistinu raznorodni doprinosi, poput izjava glumaca, pa i šaptačice, o procesu rada na predstavi, intervjui s redateljima, ali i publikom, kritike, eseji i tako dalje.²⁶

U arhivi sam *Kulturpunkta*, koji je s radom započeo dugo nakon perioda devedesetih, pak pronašla iscrpni osvrt Igora Ružića na zagrebačku alternativnu izvedbenu scenu devedesetih, u širem, te rad Damira Bartola Indoša i Schmrtz Teatra, u užem smislu (2010.), te jednako iscrpan tekst Ivane Slunjski o suvremenoj plesnoj sceni (2018.) koji uključuje pregled zbivanja i autorskih imena na plesnoj sceni iz perspektive njena institucionalnog probitka. Zadnji dio te *kulturpunktovske* trilogije čini intervju Antonije Letinić s Goranom Sergejem Pristašem o razvoju Centra za dramsku umjetnost, simbolično naslovljen „Isunjavanje praznina” (2010.).²⁷

Sarajevske sveske, kao ni *Kulturpunkt*, devedesetih nisu postojale, ali sam pretragom arhive pronašla nekoliko važnih priloga, poput teksta „Medijacije Medeje” Lade Čale Feldman (2003.) u kojemu se na zanimljiv način dotiče „hrvatskog ženskog dramskog pisma devedesetih” i kasnijeg stvaralaštva Ivane Sajko te „dijalog”²⁸ između Borislava Vujčića i Rade Šerbedžije pod nazivom „Križni i kružni put ispisan uvjerenjem” (2004.) u kojem Šerbedžija reminiscira o svojem životu, radu i putovanjima, između ostalog, i u

26 Kao poseban kuriozitet, s obzirom na iskazani interes za teatrološku problematiku u okviru ovog teksta, istaknula bih anketu koju su 1998. proveli Željka Turčinović i Miro Gavran na temu inicijative za stvaranje *Hrvatske kazališne enciklopedije*, projekta koji do danas zapravo nije zaživio, ali čije postojanje nitko od anketiranih stručnjaka (ponovo nijedne stručnjakinje) nije doveo u pitanje - a što, čini mi se, na zanimljiv način dopunjuje sliku domaće teatrologije i njenih prioriteta koju si ti, Una, tematizirala u svojem dijelu teksta.

27 Što je naslov za koji mi se sada čini da bi mogao stajati i kao naslov ovog mojeg završnog dijela naše „trilogije”.

28 Navodnike preuzimam iz uvodnika teksta koji je ispisao Vujčić, a oni se referiraju na činjenicu da njegova pitanja zapravo izostaju iz teksta koji slijedi, tako da čitatelj(ice) na raspolaganju imaju samo Šerbedžijine odgovore.

devedesetima. Kao posljednji rezultat ovdje se pojavljuju „Pribilješke o tranzicijama suvremene hrvatske književne kritike” (2008.) Lea Rafolta u kojima autor iznosi zanimljivu opservaciju o tome kako se „najslabije u hrvatskome književnokritičkom okružju prati, začudo, najsuvremenija dramska produkcija” pišući dalje da:

„premda postoji nekoliko časopisa usko specijaliziranih za dramu i kazalište (Kazalište, Glumište, Frakcija), koji pak predstavljaju nasljednike nekadašnje preboga dramskokritičke i teatrološke periodike (Prolog, Novi Prolog, T&T), u njima se rijetko kad (ili nesustavno) pojavljuju dramske kritike”²⁹ (L. Rafolt, 2008)

- pri čemu valja istaknuti da se on ne bavi isključivo periodom devedesetih već zahvaća u nešto širi vremenski period.

I tako sam pristigla na kraj svojeg istraživačkog eksperimenta koji je, ako još malo odlučim ostati u toj imaginaciji, moju fikcionalnu istraživačicu ostavio prilično zbunjenom i nesigurnom u pogledu toga koju točno stranu izabrati, pogotovo s obzirom na to da se, zapravo, suočila s nizom nedovoljno razrađenih, nedorečenih strana i nejasnim osjećajem oko toga kako je zapravo izgledala hrvatska kazališna stvarnost devedesetih. Za razliku od tvog pogleda, Agata, u kojemu su i *Kazališta*, i *Frakcija*, i *Krležini dani*, i repertoarni arhivi, njen je naime pogled fragmentaran, s pomalo od svega, ali nedovoljno ičega.³⁰ Što se, Una, tvoje strane priče tiče, onoj o bavljenjem izvedbom nasuprot bavljenja *svime ostalime*, ovdje je situacija tek minimalno bolja, zahvaljujući pokoj kritici koja je isplivala, primarno u *Kazalištima* iz devedesetih.

Osim što takvi rezultati svjedoče o onome što smo već i znali, a to je da *Google* nije pouzdan izvor istraživanja te da internet nije dovoljan izvor istraživanja,

²⁹ Rafolt kao razloge za takvo stanje stvari navodi sljedeća tri faktora: „Prvo, danas ne postoji neka sustavnija dramska produkcija, izuzme li se angažman oko dramske i teatrološke literature ‘Biblioteke Mansioni’ u sklopu Hrvatskog centra ITI-UNESCO te nekoliko izdavačkih kuća koje se odlučuju objavljivati dramske naslove; drugo, ne postoje ‘dežurni kritičari’ dramske produkcije, jer oni se naprosto nisu oblikovali, kao u slučaju suvremene proze i poezije, pa se i način recepcije dramskog teksta uglavnom suzio na onaj izvedbeno-predstavljačke prirode; i treće, suvremena drama u hrvatskim se čitateljsko-kritičarskim ili nakladničko-publicističkim krugovima nerijetko shvaća kao ‘parazitski žanr’, koji čeka u nekom imaginarnom redu na svoje kazališno uprizorenje, dok u protivnome nestaje u nepreglednome moru knjižarskoga tržišta.” (L. Rafolt, 2008)

³⁰ Zanimljivo je ovdje primijetiti što je sve ostalo izvan njena vidokruga, usprkos tome što je dostupno *online* - kao npr. svi primjerci časopisa za izvedbene umjetnosti *Frakcija* koji su digitalizirani (na: <https://frakcija.cdu.hr>), počevši od 1995., kada izlazi prvi broj. Ili npr. arhiva dvotjednika za društvena i kulturna zbivanja *Zarez* koji također ima digitaliziranu arhivu počevši od 1999. godine i koji je redovito sadržavao rubriku posvećenu kazalištu, intervjuje s kazališnim umjetnicima, kritike kazališnih predstava i tome slično.

oni zapravo prilično kompliciraju odgovor na naše pitanje o zauzimanju strana. Čini mi se naime da ovaj moj pokušaj nepristrane potrage za znanjem demonstrira kako je tvoje pitanje, Agata, zapravo otpočetak krivo postavljeno - kako je nužno da strane odaberemo prije nego krenemo u arhive, po zbornike *Krležinih dana*, *Frakcije* i *Kazališta* ili pak putevima *Googlea*. Ali odgovor na pitanje kako to činimo - i kad kažem „mi” ne mislim samo na nas tri nego na čitavu domaću kazališnu, izvedbenu scenu - ostavljam za neka druga vremena.

Agata

Čini mi se da sve tri u ovom tekstu kontinuirano - negdje svjesno, negdje nesvjesno - „miješamo kruške i jabuke“, to jest vozimo paralelni slalom povremeno meandrirajući između dva različita pitanja: „Kako pisati o teatru devedesetih (koji neke od nas jesu gledale, a neke nisu)?”, i „Kako pisati o pisanju o teatru devedesetih?” Ovaj smo tekst, barem sam ja tako shvatila, namjeravale pisati o tome kako se devedesetih pisalo o hrvatskom teatru, odnosno kako je hrvatska teatrologija popratila/otpratila kazališne devedesete. I u tom sam smjeru krenula istraživati literaturu. No, s obzirom na to da si ti, Jasna, zapravo započela tekst pitanjem *kako pisati o kazalištu devedesetih* (iz pozicije nekoga tko tada kazalište nije pratio), dio mog izlaganja/stava o hrvatskoj teatrologiji devedesetih pretvorio se u odgovor na to tvoje inicijalno pitanje, pa su mi se, očito, te dvije razine ponegdje pretopile jedna u drugu i, čini mi se, mjestimice zamaglile svoje rubove. Zato ću ih u nastavku pokušati izvući iz te magle. Naime dio mog odgovora na pitanje *kako pisati o kazalištu devedesetih*, naravno, svakako glasi: *tako da čitaš, između ostalog, teatrološke tekstove* (bez obzira gdje ih i kako nalazila - analogno ili digitalno u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici, Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti, u Hrvatskom centru ITI; ili samo digitalno, na „relevantnim“ mrežnim stranicama ili „najobičnije“ i najšire guglajući). Ali, s obzirom na to da se u različitim izvorima mogu o istim temama, predstavama, problemima naći prilično različite vizure i interpretacije, i dalje naglasak stavljam na pretraživanje repertoarnih arhiva. Ne zato što mislim da arhivi čuvaju neku veliku, metafizičku „istinu“, nego zato što ne vidim prizemniji, konkretniji i praktičniji način da razriješim neku dilemu, neko zakučasto mjesto na koje me čitanje teatroloških izvora ponekad može dovesti. Improviziram: ako jedan kolega teatrolog u svom tekstu piše da je u institucionalnim kazalištima tog i tog grada u nekom razdoblju postavljeno puno više tekstova Mire Gavrana nego Ivane Sajko, a druga kolegica teatrologinja tvrdi upravo suprotno (ili ako jedna tvrdi da je postdramsko kazalište zavlдалo institucionalnom scenom i zagušilo siroto dramsko, a druga pak da je siroto postdramsko kazalište ostalo zagušeno na margini, do institucije nikad ne stigavši), jedini način da pouzdano doznam stanje stvari jest da „pješice“ prođem kroz repertoarne arhive kazališta - koje su, srećom, gotovo u cijelosti već godinama digitalizirane i dostupne

čak i ne baš vještom Google-surferu. To me dovodi i do teme/mjesta „odabiranja strane“. Možda nisam dovoljno naglasila da pri tome ne mislim samo na ideološko pozicioniranje (u odnosu na koje biram „kojem ću izvoru vjerovati“) nego i na svako drugo moguće pozicioniranje u odnosu na materijal koji istražujem: npr. zanima li me više čitanje/pisanje o dramama, ili o predstavama, ili o kazališnoj kritici (da parafraziram onaj Senkerov *clinch*); hoću li pisati o ovom ili onom kontekstu, metatekstu itd. neke izvedbe ili ipak pretežno o samoj izvedbi (Unin *clinch* od malo prije) itd. Logički, naravno, slijedi „biranje strana“, neki tip pozicioniranja, koji prethodi samom istraživanju, ali empirijski, kad objektu istraživanja pristupam *ab ovo*, čini mi se da ipak prvo prikupljam, nekad i nekritički, sve moguće elemente koji su mi na raspolaganju, gledam u njih, preokrećem ih i prevrćem, grupiram ovako, pa onako i negdje u tom procesu odlučim koji me elementi zapravo zanimaju, na koji ću ih način organizirati, što ću o njima misliti, kako ću taj opći, svačiji materijal prekrojiti u svoj, kako ću „odabrati stranu“.

I da se nadovežem, Una, na tvoju i Batušićevu dijagnozu deficita promišljanja o recepciji u hrvatskoj teatrologiji jednom recentnom anegdotom, koja mi je pomogla da mu dokučim mogući uzrok: prije nekoliko tjedana student je na satu izlagao poglavlje o semiotici iz knjige Marca De Marinisa *Razumijevanje kazališta*. U tom poglavlju autor, referirajući se na *Ecov model čitatelja*, afirmira *model gledatelja* kao temelj za izgradnju nove kazališne semiotike, koju *de facto* vidi kao drugo ime moderne, progresivne, ne-u-samu-sebe-zatvorene teatrologije (M. De Marinis, 2006: 25). Teatrologije koja bi ubuduće trebala više pažnje posvetiti onom dijelu procesa kazališne proizvodnje koji se odvija u krilu gledatelja. Svaki put kad je student taj koncept (*model gledatelja*) spomenuo, osjetila sam u njegovu glas/izrazu neki signal otpora: izgovorio bi to ili podrugljivo, ili šaljivo, ili iziritirano; tu i tamo bi i komentarom sugerirao da je riječ o „zbu-njujućoj“, „ne baš utemeljenoj“, „naivnoj“, „napornoj“, „nejasnoj“ ideji. Bilo mi je to neobično i nisam razumjela u čemu je problem, otkuda taj otpor, i svako malo sam ga prekidala pokušavajući potpitanjima doznati što mu je točno nejasno i problematično. I tek sam u nekom *entom* pokušaju dobila odgovor: činio mu se previše restriktivnim, štoviše represivnim - parafraziram po sjećanju - taj nalog da mi, autori, koji sudjelujemo u proizvodnji kazališne predstave moramo tijekom kreativnog procesa misliti unaprijed toliko detaljno o tolikim parametrima vezano uz gledatelja - njegove kompetencije, afinitete, socijalni status, fizičko mjesto s kojeg gleda predstavu, kako je raspoložen itd. Kad sam kolegi pojasnila kako je riječ o teorijskom modelu za buduće istraživače kazališne recepcije i kako De Marinis nije baš doslovno mislio da autor mora baš sve te parametre doslovno imati na svom kreativnom umu u svakom času kreacije (makar mu ne bi škodilo da o njima ponekad porazmisli), nervozni ton spram modela gledatelja kod kolege je osjetno splasnulo, ali meni je to mjesto

zasvijetlilo kao dosta važna slijepa pjega koja, čini se, čuči u oku mnogog kazališnog proizvođača - bio on umjetnik, povjesničar ili, paradoksalno, teoretičar (to jest promatrač).

Što se tiče teksta koji upravo pišemo, zaključit ću dojmom da smo, usprkos metodološkim vrludanjima i vlastitim slijepim pjegama, sad već dosta zanimljivog materijala iščeprkale o tome kako je hrvatska teatrologija pisala o devedesetima, kao i da smo dale solidan prilog kolegama za neka daljnja istraživanja teatrološkog ceha. A tvoj prijedlog, Jasna, o preuzimanju naslova za tvoje dionice (*Ispunjavanje praznina*) podsjetio me na to da još nismo smislile naslov zajedničkog teksta. Predlažem: *Pokazivanje slijepih pjega*.

Una

Sad, kad smo se vratile ponovo na početak i bavimo se naslovom ovog teksta, moje zadnje riječi funkcionirat će više kao fusnota. Dok smo završavale ovaj tekst, stigao je poziv za *Krležine dane u Osijeku 2022. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*. Očito je da se vremenski jaz između čina izvedbe i prava na njeno kritičko promišljanje smanjuje u odnosu na moju inicijalnu anegdotu, što me svakako veseli. U pozivu se posebno naglašava da čitanja mogu biti autoreferencijalna i već to naglašavanje, smatram, može upućivati na veću otvorenost prema življenom iskustvu i drame i kazališta. Nadam se što većem broju tekstova posvećenih izvedbama, odnosno da će ovo „i kazalištu“ u naslovu *Krležinih dana* činiti kazališni čin barem ravnopravnim dramskoj književnosti, s punom sviješću o poteškoćama kritičkog pisanja o doživljenim trenucima, ali i s posvećenošću tom izazovu. ●

LITERATURA

- Ahmed, Sara (2010), *The Pursuit of Happiness*, Duke University Press, Durham, London.
- Antulov, Nataša (2020), „The Performing Arts in Croatia“, IETM, Brussels. https://euagenda.eu/upload/publications/ietm_mapping_the_performing_arts_in_croatia_final_05_0.pdf. pdf (6. svibnja 2022.).
- Batušić, Nikola; Senker, Boris, pr. (2000), *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek.
- Batušić, Nikola (1992), „Istraživanje publike: zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije“, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas, Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 259-269.
- Blažević, Marin (1998), „Croatian Theatre at the End of the 1990s: a New Generation on the Road to Conquest of the Centre Stage“, *Krasnogruda*, Sejny, br. 8, str. 187-194.
- Blažević, Marin (2007a), *Razgovori o novom kazalištu 1*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Blažević, Marin (2007b), *Razgovori o novom kazalištu 2*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Bogišić, Vlaho (1992), „Problem Krležine Galicije“, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991: Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, str. 25-39.
- Brlenić-Vujić, Branka (1996), „Šegedinova Karavana i Frankfurtski dnevnik“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 18-24
- Bogner-Šaban, Antonija (1992), „Krležina književna riječ u izvedbi hrvatskih kazališnih umjetnika“, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas, Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 64-94.
- Croatian Theatre (n. a.), Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka, <https://hmk-zajc.hr/en/predstava/croatian-theatre-2/> (6. svibnja 2022.).
- Čale Feldman, Lada (2003), „Medijacije Medeje“, *Sarajevske sveske*, Sarajevo, br. 2, <http://sveske.ba/en/content/bastinik-sezdesetosmaskog-duha> (8. svibnja 2022.).
- Čale Feldman, Lada (1996), „Metafore glume u suvremenoj hrvatskoj dramatici“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 98-117.
- Duda, Dean (2000), „Putnički modernizam i tiha prisutnost (Kazalište u putopisima Slavka Batušića)“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Boris Senker, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 163-170.
- De Marinis, Marco (2006), *Razumijevanje kazališta*, AGM, Zagreb.
- Donat, Branimir (1992), „Mit o Krleži – Karneval oko kavanskog stola“, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991: Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 13-17.
- Gotovac, Mani (1996), „Prvih deset godina Teatra ITD“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 215-217.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“, *Devedesete. Kratki rezovi*, pr. Orlanda Obad i Petar Bagarić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, str. 147-166.
- Hansen-Kokoruš, Renate (1996), „Ranko Marinković: Politeia ili Inspektorove spletke i Pustinja“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 12-17.
- Hećimović, Branko, pr. (1992), *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb.
- Hećimović, Branko; Senker, Boris, pr. (1996), *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb.
- Jelčić, Dubravko (1992), „Varijacije o Areteju i oko njega“, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991: Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za
- književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, str. 36-39.
- Jelušić, Ante (2010), „Aleph“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 41-42. <https://hrcak.srce.hr/file/275899> (6. svibnja 2022.).
- Kovač, Mario (2010), „Močvara i ATTACK! – inkubatori nezavisne zagrebačke scene“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 41-42. <https://hrcak.srce.hr/file/275616> (6. svibnja 2022.).
- Križan, Nina (2016), *Razvoj nezavisne kazališne scene u Zagrebu 1990.–2000.*, (diplomski rad), Akademija dramske umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, <https://repozitorij.unizg.hr/islandora/object/adu:121/preview> (6. svibnja 2022.).
- Lederer, Ana (1996), „Jezik hrvatske kazališne kritike“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 141-147.
- Lederer, Ana (2003), „Redatelj u hrvatskom kazalištu devedesetih“, *Kazalište*, Zagreb, g. 7, br. 13-14, <https://hrcak.srce.hr/file/278362> (6. svibnja 2022.).
- Lehmann, Hans-Thies (2016), *Tragedy and Dramatic Theatre*, prev. Erik Butler, Routledge, London, New York.
- Letinić, Antonija (2010), „Ispunjavanje praznina“, *Kulturpunkt*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/ispunjavanje-praznina-o> (6. svibnja 2022.).
- Lukić, Darko (2015), „Strategies of Challenging the Official Mythologies in War Trauma Plays“, *Theatre During the Yugoslav Wars*. <https://tdyw2015.univie.ac.at/speakers-abstracts/darko-lukic/> (6. svibnja 2022.).
- Marjanić, Suzana (2010), „Nevidljive i nezabilježene izvedbe: Ljubičasti Deltoid i Zublja Agapa – početak devedesetih“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 41-42, <https://hrcak.srce.hr/file/275619> (6. svibnja 2022.).
- Marjanić, Suzana (2019), „Od devedesetih: aktivističke i artivističke prakse – hrvatski slučaj“, *Poznańskie Studia Slawistyczne*,

- Poznań, br. 17, str. 87-100. <https://doi.org/10.14746/pss.2019.17.6> (6. svibnja 2022.).
- Mihovilović, Igor (2021), „Nova kazališna realnost splitskih devedesetih“. *Kulturpunkt*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/nova-kazalisna-realnost-splitskih-devedesetih> (6. svibnja 2022.).
- Mikulić, Borislav (2010), „Teatar Mp3. Nacionalno kazalište i kulturokratski diskursi krize“, *Sarajevske sveske*, Sarajevo, br. 27-28, str. 188-209. <http://filoz.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2011/09/81dok.doc.pdf> (6. svibnja 2022.).
- Mirčev, Andrej (2010), „Forenzika, ikonoklazam i san hazarske princeze“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 41-42, <https://hrcak.srce.hr/file/275900> (6. svibnja 2022.).
- Mucić, Dragan (1992), „Miroslav Krležina i osječko kazalište“, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 95-108.
- Nikčević, Sanja (2016), *Druga slika hrvatskoga kazališta ili izvan glavne struje*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb.
- Obad, Orlanda; Bagarić, Petar, pr. (2020), *Devedesete. Kratki rezovi*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb.
- Paro, Georgij (1996), „Tri puta Gospoda Glembajevi ili Muka po Krleži“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 148-157.
- Pavlovski, Boris (1996), „Prostor u suvremenoj hrvatskog drami i kazalištu (kulturni/estetski/kod u oblikovanju dramskog prostora)“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 84-93.
- Peter-Dragan, Iva (2010), „meli ni jenu sasa, i tengenezeni tanga!“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 41-42, <https://hrcak.srce.hr/file/275898> (6. svibnja 2022.).
- Petranović, Martina (2015), „Theatre under the Bombs. Destruction of Theatre Buildings during the Croatian War of Independence“, *Theatre During the Yugoslav Wars*, <https://tdyw2015.univie.ac.at/speakers-abstracts/martina-petranovic/> (6. svibnja 2022.).
- Radović, Tanja; Geratović, Biljana (2010), „Autorski pristup“, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Zagreb, g. 18, br. 41-42, <https://hrcak.srce.hr/file/275618> (6. svibnja 2022.).
- Rafolt, Leo (2008), „Pribilješke o tranzicijama suvremene hrvatske književne kritike“, *Sarajevske sveske*, Sarajevo, br. 17, <http://sveske.ba/en/content/pribiljeske-o-tranzicijama-suvremene-hrvatske-knjizevne-kritike> (8. svibnja 2022.).
- Rogošić, Višnja (2010), „Svi nezainteresirani za suradnju neka se jave ministru za kulturu – Izvedbena okupljanja studentske i alternativne scene“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 41-42, <https://hrcak.srce.hr/file/275617> (6. svibnja 2022.).
- Ružić, Igor (2017), „Pripadati, pripasti ili propasti u (ne)zaslužnim vremenima“, *Kulturpunkt*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/pripadati-pripasti-ili-propasti-u-nezasluznim-vremenima> (6. svibnja 2022.).
- Selem, Petar (2000), „Neka iskustva o nazočnosti hrvatskoga glazbenog kazališta na europskim pozornicama“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Boris Senker, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, str. 231-240.
- Senker, Boris (1996), *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

- Senker, Boris (2000), „Režije Shakespearea u Hrvatskoj“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Boris Senker, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, str. 118-135.
- Slunjski, Ivana (2018), „O novim počecima i starim pitanjima“, *Kulturpunkt*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/o-novim-pocecima-i-starim-pitanjima> (6. svibnja 2022.).
- Stančić, Mirjana (1992), „Čitajući kazališne kritike“, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, str. 284-287.
- Turčinović, Željka; Gavran, Miro (1998), „Anketa: Trebamo li kazališnu enciklopediju?“, *Glumište*, Zagreb, g. 1, br. 2, <https://hrcak.srce.hr/file/278845> (4. svibnja 2022.).
- Vidović, Dea (2011), „Ronjenje i izranjanje“, *Kulturpunkt*. <https://www.kulturpunkt.hr/content/ronjenje-i-izranjanje> (6. svibnja 2022.).
- Vrgoč, Dubravka (2015), „Croatian Theatre at the Close of the Nineties: From Political Queries to Aesthetic Challenges“, *Theatre During the Yugoslav Wars*. <https://tdyw2015.univie.ac.at/speakers-abstracts/dubravka-vrgoc/> (6. svibnja 2022.).
- Vujčić, Borislav (1998), „?“, *Glumište*, AGM, g. 1, br. 1, Zagreb, str. 5.
- Vujčić, Borislav; Šerbedžija, Rade (2004), „Križni i kružni put ispisan uvjerenjem“, *Sarajevske sveske*, Sarajevo, br. 5, <http://sveske.ba/en/content/krizni-i-kruzni-put-ispisan-uvjerenjem> (6. svibnja 2022.).
- Žmak, Jasna (2021), „A Dramaturg Who Cannot Google is no Dramaturg“, privatni dokument.

MREŽNI IZVORI

Oliver Frlić, Dječje kazalište Dubrava, <https://kazalistedubrava.hr/oliver-frljic/> (6. svibnja 2022.).

Boris Senker

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Redateljske poetike u devedesetima (nastavak)

UDK 792.027(497.5)

The Poetics of Stage Directing in the 1990s (Second Part)

Sažetak: U uvodnom dijelu članka tematiziraju se neka obilježja hrvatskoga (dramskog) kazališta na prijelazu iz osamdesetih u devedesete godine 20. stoljeća, a posebno se ističe zastupljenost na repertoaru autora, redatelja i izvođača koji su u prethodnom razdoblju bili čvrsto pozicionirani (M. Krleža, S. Šnajder, P. Magelli). U nastavku se, kao primjerni, prikazuju redateljski opusi i postupci Marina Carića, koji je ostvario četiri niza predstava (hvarski tekstovi, hrvatska klasika, europski dramski kanon, suvremena hrvatska drama), potom Branka Brezovca, koji je zagovarao autoritarno redateljsko kazalište, te, napokon, autorskog para Bobo Jelčić i Nataša Rajković, koji su zajedno s glumcima skupno osmišljavali predstave.

Ključne riječi: hrvatsko kazalište; kazališna režija; Marin Carić; Branko Brezovec; Bobo Jelčić; Nataša Rajković

Abstract: The introductory part of the article discusses some of the features of the Croatian (dramatic) theater at the turn of the 1980s and 1990s, and in particular, the repertory presence of authors, directors and performers who were firmly positioned in the previous theatre period (M. Krleža, S. Šnajder, P. Magelli). The central part of the article examines the staging poetics and principles of stage director Marin Carić, who established four series of productions (Hvar texts, Croatian classics, European dramatic canon, contemporary Croatian drama), of Branko Brezovec, who advocated the authoritarian director's theater, and finally, of the creative duo Bobo Jelčić and Nataša Rajković, who devised the plays together with the actors.

Keywords: Croatian theatre; stage direction; Marin Carić; Branko Brezovec; Bobo Jelčić; Nataša Rajković

I.

Ima neke simbolike u tom što je kraj osamdesetih te početak devedesetih godina prošloga stoljeća, a to je zapravo i kraj takozvanoga „kratkoga dvadesetog vijeka“ (usp. E. Hobsbawm, 2009), koji je, prema Ericu Hobsbawmu, trajao 1914. – 1991., dakle od početka Prvoga svjetskog rata do pada ideokratskih režima u srednjoj i istočnoj Europi, obilježila smrt jednoga od najvećih kazališnih autora toga vijeka, Samuela Becketta. Nekrolozi tvorcu *Godota* i *Svršetka igre*, anti-drama što su navijestile kraj čovječanstva, odnosno kraj čovječnosti kakvu je poznavala novovjekovna kultura, objavljeni su u svim dnevnicima i tjednicima između Božića 1989. i Bogojavljenja 1990.,¹ a kroz njih se, dakako, provlačio i osjećaj kraja jednoga kazališnog razdoblja. S druge strane devedesete su u našem, zagrebačkom barem, kazalištu počele u znaku dramskih autora, redatelja i izvođača koji su tada bili naoko čvrsto pozicionirani u dramskoj književnosti i glumištu – koji su, slobodnije rečeno, pripadali neformalnom kazališnom kanonu – a oko kojih će u nadolazećim godinama biti sve više nesuglasica. Tako su među medijski najbolje popraćenim premijerama bili balet *Kraljevo* na libretto Josipa Lešića i glazbu Borisa Papandopula, a u režiji i koreografiji Dragutina Boldina i u izvedbi Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu te *Krležine Zastave* u adaptaciji i režiji Georgija Para na pozornici Zagrebačkoga kazališta mladih. Uz obje se predstave u prvi plan dovodila činjenica da su ostvarene na temelju Krležinih tekstova. I *Novi Prolog* 1990. nastavio je objavljevati priloge u sklopu teme „Krležino djelo, suvremeno kazalište, film...“. Proći će tek godina dana, a u novinama će međutim inače pozitivan prikaz dvaju svezaka Čengićevih zabilješki *Krleža post mortem*² biti urednički opremljen naslovom „Krleža nije zakonodavac i učitelj“. Takav je naslov zapravo neprimjeren tekstu jer autor, Ivan Lovrenović, u njemu primjerice ustvrđuje da „dokle god bude čovjeku prijetila opasnost da iz bilo kojeg izvora i oblika totalitarizma bude satrven logikom krda, Krležina će formula intelektualne gordosti i samostalnosti biti poput biblijske svjetiljke u tami, i ‘tama je neće obuzeti’“ (I. Lovrenović, 1990). U *Zastavama* je, valja i to spomenuti, jednu od važnijih uloga tumačio izvrsni Ljuba Tadić, koji je na sve učestalija provokativna pitanja prigodom svojih dolazaka iz Beograda u Zagreb smislio jezgrovit odgovor što ga je ponavljao sve dok okolnosti ipak nisu spriječile njegovo gostovanje u predstavi Zagrebačkoga kazališta mladih, a odgovor je glasio da je on „Srbin po nacionalnosti, ali ne i ‘po zanimanju’“ (Lj. Tadić, 1991). U istom je kazalištu, Zagrebačkome kazalištu mladih, također kao svojevrsni događaj sezone održana praiizvedba Šnajderove drame o šezdesetosmaškom projektu društva budućnosti, *Bauhaus*, u režiji Paola Magellija. Premda joj je nakana bila posve drukčija, izjava Aleksandra

1 I osobno sam, poput Slamnigova „malog viteza“ iz pjesme *Minijatura*, sudjelovao „u općem opijelju“ tekstom „Ispraćajući Becketta“ (*Danas*, g. 9, br. 411, 2. siječnja 1990., str. 48).

2 Čengić, Enes (1990), *Krleža post mortem*, 1-2, Svjetlost, Sarajevo.

Cvjetkovića, koji je u *Bauhausu* tumačio glavni lik, glumca K., zakratko je dobila novi smisao. Cvjetković je naime, govoreći samo o svojoj ulozi i dramskoj sudbini lika, kritičaru Želimiru Ciglaru rekao: „Igram intimnu dramu čovjeka koji je pobijedio, a naposljetku shvatio da je to početak velikog kraja.“ (Ž. Ciglar, 1990: 8) Glumica Mira Furlan ne samo da je još nastupala u Hrvatskoj nego je njezina fotografija bila na naslovnici dvobroja 17-18 *Novog Prologa* iz proljeća i ljeta 1990., u kojem je dvobroju objavljen i nekonvencionalno sročeni, gotovo euforičnim tonom pisan, esej Tanje Kirhmajer „Mira, kuća glumica ili Sklopi oči da ne vidiš lava!“. Premda završava osvrtom na glumičin „senzacionalan povratak“ u Hrvatsko narodno kazalište glavnom ženskom ulogom u *Đavolovu učeniku* G. B. Shawa, u režiji Božidara Viočića (T. Kirhmajer, 1990: 48), esej, naoko kao uzgredna dosjetka, uz tek nabačenu „ideju“ za predstavu „Nora ili Kuća glumica“, donosi i, nažalost, točno proročanstvo: „Drama o glumici koja na kraju tresne vratima svoje izmišljene kuće – Kazališta – i ode zauvijek“ (T. Kirhmajer, 1990: 44). U svibnju 1991. primila je Mira Furlan i Nagradu *Dubravko Dujšin*, za ulogu Natalije Petrovne u komediji *Mjesec dana na selu* Ivana Sergejeviča Turgenjeva, koju je u Hrvatskome narodnom kazalištu režirao Georgij Paro, pa je Dubravki Vrgoč za *Vjesnik* dala izjavu da joj je iznimno drago što je dobila tu nagradu jer se, zahvaljujući njoj, kaže, „mogu nadati da me Zagreb, usprkos mojim izletima među ‘neprijatelje’, nije odlučio definitivno kazniti“ (M. Furlan, 1991). U posmrtno objavljenoj autobiografiji *Voli me više od svega na svijetu* i te se dodjele međutim prisjeća s gorčinom (usp. M. Furlan, 2021).

Inerciju, možda i optimizam, vjeru da se ipak ništa radikalno neće promijeniti nije pokazivalo samo kazalište takozvane srednje struje, o kojem je bilo riječi u prošlogodišnjem izlaganju na temu redateljskih poetika u devedesetima, nego i kazalište koje nespretno nazivamo rubnim ili alternativnim, a ono se u tim godinama – i poslije – samoodređivalo kao *novi kazalište* vraćajući u uporabu odrednicu *novi teatar* (usp. B. Gavella, 2005: 21-24), što su je u dvadesetim godinama prošloga stoljeća u optjecaj stavili Branko Gavella, Josip Kulundžić, Kalman Mesarić, Ahmed Muradbegović... Tako je primjerice četvrti po redu Eurokaz, međunarodni festival upravo toga *novog kazališta*, za europske producente u ožujku 1990. upriličio promotivnu smotru, ponudu – *showcase* – izabranih predstava u režiji mladih jugoslavenskih redatelja, pa ga je Sanja Nikčević u *Večernjem listu* i nazvala „Jugokazom“ (usp. S. Nikčević, 1990). Selekcija svjedoci o tom koje se redatelje tada držalo najboljim predstavnicima novoga kazališta. Bili su to: Vito Taufer, Dragan Živadinov, Haris Pašović, svi rođeni oko 1960., i, dakako, Branko Brezovec, pet godina stariji od njih. Sanja Nikčević prigovorila je selekciji to što je zaobišla nešto mlađega Tomaža Pandura, kojemu je, kako su sljedeća desetljeća pokazala, svakako bilo mjesto u tom krugu. Gotovo istodobno i jedan je od pripadnika starijega redateljskog naraštaja, ne izlazeći iz središnje nacionalne kazališne ustanove nego otvarajući u njoj alternativnu

scenu, kao što su to, uostalom, činili i spomenuti zagovornici novoga teatra u dvadesetim godinama, tražio svoj put prema novom, drukčijem, različitom. Redatelj je Tomislav Durbešić, alternativna, odnosno noćna scena nazvana je *Post scriptum*, inaugurativna je predstava bila Strindbergova *Gospođica Julija* s Enom Begović, Draganom Despotom i Anom Marijom Fabris, a bila je, prema Durbešićevim riječima, rađena za „publiku koja sjedi ispred OKC-a do dva sata noću, publiku mladu, publiku svježju, nedirnutu infekcijama kojima je inficirano naše kazališno tijelo“ (T. Durbešić, 1990).

II.

Za „neku drugu publiku“ novo su kazalište stvarali i autori, redatelji, izvođači i kazališni organizatori zastupljeni u dvjema knjigama naslovljenima *Razgovori o novom kazalištu*, koje je 2007. godine objavio Marin Blažević. O nekima od redatelja zastupljenih u toj knjizi bit će riječi u nastavku ovog izlaganja, a o jednoj sam redateljici, Ivici Boban, koja generacijski ne pripada tom krugu tada mladih Blaževićevih sugovornica i sugovornika, rođenih mahom u šezdesetim godinama, već nešto rekao u prošlogodišnjem izlaganju.

Prije izabranih predstavnika novoga kazališta dao bih ipak kraći osvrt na jednoga od redatelja koji nisu zagovarali radikalni otklon od tradicije utemeljene u pedesetim godinama Gavellinim režijama *Galicije* i *Golgote*, Stupičinom režijom *Glorije*, Habunekovim *Heraklom* i/ili Spaićevim i Škiljanovim režijama „integralnih“ komedija Marina Držića. Umjesto na jednoga od vršnjaka Blaževićevih sugovornica i sugovornika, primjerice Krešimira Dolenčića, Dražena Ferenčinu, Zorana Mužića ili redateljicu Nenni Delmestre, koji većim dijelom svojih ostvarenja ne ispituju putove prema novom kazalištu nego preispituju i revidiraju tradiciju, izbor je pao na Marina Carića, mladoga suradnika na prevratničkoj *Grbavici* Georgija Para i Ivice Boban u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, a u devedesetim godinama redatelja četiriju autorski povezanih nizova predstava. Prvi od tih nizova pripada Hvaru, odnosno Carićevu radu s članovima Hvarskoga pučkog kazališta na Hektorovićevu *Ribanju i ribarskom prigovaranju*, *Storom letratu* Lucije Rudan i *Šaki zemje* Jure Franičevića Pločara, koje to kazalište, samo s formalno-organizacijske strane amatersko, i dalje izvodi, kao i kultnoga *Lovrinca* s početka sedamdesetih. Drugi je niz hrvatska klasika, a u njemu su Marulićeva *Judita* u adaptaciji Tonka Maroevića i Zoranićeve *Planine* u Kazalištu lutaka Zadar, Držićev *Skup*, sa Žarkom Potočnjakom u naslovnoj ulozi, u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, a ponad svega *Slavonska Judita* osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta, s Dubravkom Crnojević-Carić kao naslovnom junakinjom. U Gradskom kazalištu *Komedija* režirao je treći niz, djela kanonskih dramatičara, primjerice Shakespeareovu *Komediju zabuna*, Goldonijevu *Gostioničarku*, u aktualizaciji i lokalizaciji Lade Kaštelan, te Brechtovu i Weillovu *Operu za tri groša*, približavajući tako

repertoar toga kazališta prvotnim nakanama njegovih utemeljitelja. I, napokon, četvrti su niz Carićeva uprizorenja suvremenih hrvatskih dramatičara: Ive Brešana s *Velikim manevrima u tijesnim ulicama* i *Kratkim kursom dugog propadanja*, Ivana Bakmaza s *Ispitom iz hrvatske književnosti* i Mate Matišića, kojega je u osamdesetima prvi i prepoznao kao vrsna dramatičara, s „hrvatskim emigrantima“ *Cincom i Marinkom*.

Marin Carić bio je, moglo bi se reći, tekstocentričan redatelj. Međutim, u odnosu spram teksta, spram pojma teksta, on se odmaknuo od Gavelline poetike i „kartelovskih“ poetika, pa je od lotmanovskog i ekovskog strukturalizma preuzeo tezu da je „sve tekst: i verbalno i neverbalno, i umjetničko i neumjetničko, izrečeno i neizrečeno, i pokret i zvuk, i tišina i boja...“ (M. Carić, 2011: 243) Kad govorimo o tekstu, nastavio je na istome mjestu, „ne govorimo o pukoj verbalnoj činjenici nego o jednoj složenoj strukturi koja sama po sebi nije odgovorna za smisao nego smo odgovorni mi koji je čitamo.“ (M. Carić, 2011: 243-244) „U jednoj gavelijanskoj shemi“, pojasnio je svoj stav i svoj redateljski postupak, „redatelj (je) osoba koja na neki način zastupa tekst, bez obzira da li se s njim identificira ili ima neki odmak prema njemu“ (M. Carić, 2011: 244). Zastupanje, ono Gavellino zastupanje „književnosti u kazalištu“, ne mora biti i nije jedini mogući redateljski pristup dramskom tekstu, pa je Carić naveo još dva. U prvom od tih pristupa redatelj dramski tekst – pokatkad i tekst dramatisacije – „interpretira kao svoj tekst na način da se s njim identificira“ kao „da ga je on napisao i da je to baš njegov tekst“ (M. Carić, 2011: 244). Pri uprizorenju dramskoga teksta redatelj autor slobodniji je od redatelja dramatičarova „odvjetnika“ (M. Carić, 2011: 244). Vidljiva je u Carićevu određenju „redatelja autora“ bliskost stavovima koje je o režiji i autorstvu iznosio Georgij Paro. Podsjećam na njih:

„Redatelj sam i svoj pogled na svijet izražavam kazalištem. Činim to još potpunije kao dramatisator nego kad režiram već postojeći kazališni komad. Postavljen sam u poziciju suautora i time izražavam ne samo scenski, nego i književnički svoj osjećaj života i svijeta.“ (G. Paro, 1999: 154)

Prema Cariću, režija može biti i „rekonstrukcija pisanja pa sve ono što je pisac proživio i promišljao pišući tekst, redatelj iznova radi na svoj način. Sve se to još jedanput iznova rađa ne kroz literarnu nego kroz kazališnu rečenicu koja je složena od mnogo čega.“ (M. Carić, 2011: 244) U njegovim je režijama ispisivanje tih „rečenica“ uključivalo sve, od izbora i organizacije glumišnog prostora, dakle postavljanja temeljnih „proksemijskih odnosa“ (usp. K. Elam, 1980: 62), pa je, napose na Hvaru, bio sklon ambijentalnim izvedbama, do govornih i mimičkih nijansi i usklađivanja, u doslovnom značenju dovođenja „u sklad“, svih

elemenata cjelokupne izvedbe. Bio je, da sažmem i pojednostavnim, redatelj homogenih, kompaktnih predstava kojima je cjelovitost osiguravalo neko načelo izvedeno iz dramskoga, odnosno dramatizirana teksta.

III.

Na jednog od europskih posjetitelja spomenutoga 4. Eurokaza, koji je zainteresiranima ponudio primjerna redateljska ostvarenja mladih jugoslavenskih umjetnika, posve suprotan dojam ostavile su predstave u režiji Branka Brezovca, prvog od zagovornika novoga kazališta o kojem će ovdje biti riječi. Henning Rischbieter, dugogodišnji urednik utjecajnoga njemačkog mjesečnika *Theater heute*, ovako je prokomentirao ne samo Brezovčeve *Traviatu* i *Tajanstvena prela* nego i ukupnu ponudu na tom festivalu:

„Brezovec želi prikazati kazališne slike, u strukturi snova, vjerojatno pod utjecajem teatra Roberta Wilsona; imam međutim osjećaj da njegovi projekti nemaju čvrstu okosnicu, ni čvrstu strukturu. To je mješavina svega i svačega. To je kolekcija raznih pojava pokupljenih odasvud. Ja razumijem situaciju mladih redatelja kod vas; oni reagiraju na vašu društvenu i ekonomsku situaciju; zato oni koriste svu tu modernu tehnologiju, preglasnu glazbu, toliko mehaničkih pomagala. Oni svjesno ili nesvjesno ne reflektiraju svijet s kojim se svakodnevno suočavaju, nego stvaraju svoju sliku svijeta. I to je dobro. Ali nije dobro što u tom ima premalo estetske svijesti; zato sve skupa djeluje pomalo provincijalno, u okviru provincijalne situacije jedne male zemlje. (...) mislim da se tu radi o težnji prema modernističkom kazalištu. Takav se teatar međutim ovdje događa na užrb glumaca. Oni su samo instrumenti snažne volje redatelja, čiji je rad agresivan i militantan. Oni žele ostaviti dojam na publiku, i to je otprilike sve. Ja držim da to nije po mjeri čovjekovoj, pa onda ni kazališnoj...“ (H. Rischbieter, 1990)

Netom citirani sud, sročeni *ad hoc*, nije utemeljen na analizi predstava nego na dojmu, istina dojamu kompetentna kazališnog čovjeka. Izrekao ga je naime glumac i teatrolog s dugogodišnjim i izvođačkim i gledateljskim iskustvom, ali, što nije nevažno, vršnjak našega redateljskog „kartela“, a ne organizatora i sudionika Eurokaza, umjetnik i teoretičar koji je u predstavama mladih redatelja vidio tek izostanak „estetske svijesti“, a ne drukčiju, njemu možda i stranu ali predstavama ipak imanentnu „estetsku svijest“. Upravo s tim, s tom novom, da još jedanput ponovim, „estetskom svijesti“ Brezovec je imao velikih problema i u Hrvatskoj, pa je u devedesetima bilo podosta njegovih osporavatelja i među našim kazališnim kritičarima i među njegovim kolegama, napose starijim.

Odbijanje nije bilo jednostrano, bilo je obostrano. I Brezovec se u razgovoru s Marinom Blaževićem prisjećao samo krajnje negativnih značajki hrvatskoga kazališta u devedesetima te je ovako sažeo svoju ocjenu njegova stanja:

„Hrvatski teatar nije postavio ni jedno relevantno hrvatsko pitanje, ali je dao mnogo hrvatskih odgovora tamo gdje ga nitko ništa nije pitao. (...) Grubo rečeno, prema političkim afinitetima procijenjeno, sveukupnost kazališne struke u Hrvatskoj najdesnija je u cijeloj Europi.“ (B. Brezovec u: M. Blažević, 2007a: 93)

Zbog toga je režirao mnogo češće izvan Hrvatske nego u njoj, uglavnom u Makedoniji te u Sloveniji. Nakon *Traviate* iz 1989., u Hrvatskoj je režirao Čehovljeve *Tri sestre* u Zagrebačkome kazalištu mladih (1992.), adaptaciju Borgesove novele *Emma Zunz* pod naslovom *Emma, pokušaji* u Dramskome kazalištu Gavella (1996.) te još dvije-tri međunarodne koprodukcije koje su uključivale i hrvatske partnere, kao što je *Cezar*, prema tekstovima Slavka Gruma, Ognena Georgievskog i Williama Shakespearea, projekt koji su zajedno ostvarili Mladinski kulturni centar iz Skoplja, Slovensko mladinsko gledališće iz Ljubljane i Putakaz iz Zagreba. I to što su *Cezara* producirale dvije etablirane institucije iz Makedonije i Slovenije, a s hrvatske strane neformalna udruga govori ponešto o Brezovčevu tadašnjem statusu. Bilo je u Hrvatskoj međutim i njegovih snažnih zagovornika. Tako se krajem devedesetih godina kritičkoj promociji i teorijskom osmišljavanju njegova teatra posvetio Marin Blažević, koji je u tekstu „Bre₃Zov₂Ec₁“, tiskanom u dvobroju 10-11 časopisa *Frakcija*, smiono ustvrdio: „Branko Brezovec vjerojatno je najznačajniji hrvatski redatelj postgavelijanskog doba. I pored kartelaša.“ (M. Blažević, 1999: 30) Razmatrajući nekoliko Brezovčevih predstava – primjerice *Emmu*, *So, so*, *Cezara*, *El₁Ec₂Tru₃* – Blažević, za razliku od Rischbietera, temeljito argumentira svoj sud o iznimnosti Brezovčeva redateljskog prosedea i njegove poetike. Evo samo manjeg dijela onoga što se, prema njemu, može identificirati u Brezovčevu redateljskom „arsenalu rabljenog (bez pejorativnih konotacija!) što oruđa što oružja“. Navodim kao natuknice:

„- dramaturška svojstva bilo teksta bilo izvedbe: polifonijska struktura, supostavljanje, suprotstavljanje, preklapanje i prožimanje žanrovski, tematski, stilski i povijesno naizgled nespojivih tekstova-predložaka, razuzdana asocijativnost, citatnost različitih namjera, kolažiranje (...), simultana multimedijalnost, autoreferencijalnost...“

- glumac/plesač/izvođač: odupiranje logocentričnoj tradiciji, multinacionalni/kulturalni sastav ansambla, funkcionalnost igre unutar redateljskog koncepta, (...) monologizacija, epiziranje,

ironijski odmaci, utapanje izvođača u projicirane fotografije ili tekstove (...)

- slika: 'emigriranje iz carstva Dopadljivoga' (BB [Bertolt Brecht, nap, B. S.]), osujećivanje užitka u slici, (...) razuzdana karnalizacija i karnevalizacija bez oslobađajućeg učinka (...) dopisivanje slike pomoću projiciranih tekstova, oprostorenje predsvjesnog krika...“ (M. Blažević, 1999: 31)

Jedan od Blaževićevih sugovornika u drugom svesku *Razgovora o novom kazalištu*, Ivica Buljan, također je istaknuo Brezovca kao izdvojena i iznimna redatelja, koji je „velikim dijelom proizašao iz prologovske teorijske biblioteke“ (I. Buljan u: M. Blažević, 2007b: 151). Značajke koje je u natuknici o „dramaturškim svojstvima“ Brezovčevih režija Blažević nazvao „citatnošću različitih namjera“ i „kolažiranje“ Buljan pak određuje kao „nekonvencionalnu montažu konvencionalnih elemenata“:

„Sasvim konvencionalno režiran (dramski) tekst (...), pa konvencionalno režirana paralelna lutkarska radnja, pa konvencionalna koreografija i konvencionalan žanr kao što je opera, Brezovec, međutim, montira nekonvencionalno i tako nas uvodi u model nove dramaturgije, a preko dramaturgije vraćamo se pitanju uloge redatelja u kazališnom činu i pitanju montaže. Različitim postupcima homogeni se tekst dekomponira, a cjelina još uvijek nije dovedena u pitanje.“ (I. Buljan u: M. Blažević, 2007b: 151-152)

Knjiga „iz prologovske teorijske biblioteke“ koja je neprijeporno ostavila najjači dojam na Brezovca u njegovim formativnim godinama bila je *O umjetnosti kazališta* Edwarda Gordona Craiga. Objavljena je 1980., u prijevodu Nikole Đuretića, ali već 1979. dvadesetčetverogodišnji je Brezovec u časopisu *Gordogan* pisao o Craigu kao „prvom istinskom redatelju“ (B. Brezovec, 1979: 254) i navijestio da za njega režija nije i neće biti usporediva s, recimo, interpretacijom dramskoga teksta ili njegovim „prevođenjem“ iz pisanoga teksta u scenski tekst, kao ni s gavelijanskim zastupanjem „književnosti u kazalištu“ ili posredovanjem između dramatičara i izvođača, nego će biti autorska djelatnost. Evo kako u tom tekstu naznačuje obrise svojega poimanja režije, tada razvidno na tragu Craigovih promišljanja:

„Redateljsko pismo ispisuje se u svojoj nad-pismenosti; redateljsko kazalište pojavljuje se u trenutku ovladavanja nad-pismom.
Točnije: redateljsko kazalište ne može se osposobiti u *lingviziranoj*

ovostranosti, nego će se ostvariti istom 'prekoračenjem u *novu shemu*.'“ (B. Brezovec, 1979: 254; naglasak autorov)

Prepoznaju se u tim riječima Craigova načela redateljskog apsolutizma, primjerice: „dokle god se ne bude shvatilo da je disciplina u teatru dobrovoljna pokornost redatelju (...), dotle neće biti moguće potpuno ostvariti prvorazredno dostignuće“ (E. G. Craig, 1980: 120), ili: „kazališni redatelj mora biti izvan svih zanata. On mora biti čovjek koji ih poznaje ali se njima ne bavi“ (E. G. Craig, 1980: 121).

U devedesetima još rijedak gost u kazališnoj sredini iz koje je ponikao, ali istodobno redatelj o kojem se govori, redatelj na kojega se poziva i čija se odsutnost iz hrvatskoga kazališta smatra nedopustivom, Brezovec će se u prvim godinama ovoga stoljeća vratiti u hrvatsko kazalište, a s njim će se, dijelom i u njegovim režijama, na svoja nekadašnja mjesta u njemu vratiti i na početku spominjani Krleža, kao autor novele *Veliki meštar sviju hulja*, koju je Brezovec adaptirao i režirao u Zagrebačkome kazalištu mladih godine 2001., te Šnajder, kao autor *Kamova, smrtpisa* i *Petoga evanđelja*, koje je Brezovec režirao u istom kazalištu 2003., odnosno 2005.³ Stoga će konačnu potvrdu i konačno prihvaćanje, prvo kao redatelj i jedan od voditelja nedavno drugi put „samoukinutog“ Eurokaza,⁴ a potom i kao profesor na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, Brezovec u Hrvatskoj doživjeti tek u dvijetisućitima.

IV.

Ako se o Branku Brezovcu kao redatelju i moglo govoriti, istina ne onako pristrano i netolerantno kao što je to formulirao Rischbieter, da mu je redateljski „rad agresivan i militantan“, nego da je autorski, pa i autoritaran, za rad dramaturško-redateljskog tandema Nataša Rajković i Bobo Jelčić valjalo bi potražiti pojmove posve oprečna značenjskog spektra. Stoga, uzgred rečeno, ne čudi da se Brezovec u knjizi *Skupno osmišljeno kazalište* (2017.) Višnje Kačić Rogošić spominje tek dva puta, i to uzgred (usp. V. Kačić Rogošić, 2017: 53, 13), a da Nataša Rajković i Bobo Jelčić imaju svoje poglavlje.

Za ovo izlaganje relevantan je njihov rad na četirima predstavama s kraja devedesetih: *Promatranja* (Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, 1997.), *Usporavanja* i *Nesigurna priča* (Teatar &TD Zagreb, 1998. i 1999.) te *Grad u gradu* (Zagrebačko kazalište mladih, 1999.). Te su predstave ili, bolje rečeno, skupni glumišni radovi privukli pozornost zahvaljujući podjednako procesu nastanka, odnosno njihovom „skupnom osmišljavanju“, koliko i završ(e)nom uratku, ako se o završ(e)nosti u njihovu primjeru uopće može govoriti.

³ Šnajder je u razdoblju 2001. - 2004. bio ravnatelj Zagrebačkoga kazališta mladih.

⁴ Prvi put Eurokaz se „samoukinuo“ kao međunarodni festival te nastavio djelovati kao producerska organizacija godine 2013. godine (usp. M. Muhoberac, 2014).

Što je, recimo tako, *differentia specifica* njihova shvaćanja u njih neodvojive režije i dramaturgije? U razgovoru s Blaževićem, a posredan je povod bio naslov predstave *Nesigurna priča*, Rajković i Jelčić problematiziraju osjećaj redateljske sigurnosti i nesigurnosti. Jelčić pritom kaže da je tijekom studija često „polemizirao“ s jednom rečenicom Georgija Para napisanom u knjizi *Iz prakse*. Ta rečenica, navodi je prema sjećanju, glasi da „redatelj mora biti siguran“ (B. Jelčić u: M. Blažević, 2007b: 250), što će reći da glavina redateljskoga kreativnog procesa, kojemu prethodi ili koji prati i dramaturški proces, mora biti završena prije nego što se krene u rad s glumcima, da je dakle redatelj u sebi, u svojim promišljanjima, bez obzira na to je li ih i rajnhardovski uobličio u pisanu „knjigu režije“, već dao odgovore na najveći dio pitanja o scenskoj interpretaciji drame, o pretakanju njegova, autorskog čitanja dramskoga teksta u zamisao scenskoga teksta koju će, onda, glumci na pokusima „realizirati“, „izvesti“. Potreba za tom vrstom sigurnosti značajka je „autoritarnoga redateljskog-ravnateljskog sustava“ (N. Rajković u: M. Blažević, 2007b: 250). Nasuprot tomu, za dramaturško-redateljsko-organizacijski rad tandema Rajković - Jelčić ključni su nesigurnost i velika, premda ne i potpuna, otvorenost, dopuštanje ne toliko slučaju koliko unaprijed neplaniranim i nepredvidivim glumačkim impulsima da utječu na osmišljavanje, odnosno oblikovanje predstave. „Kod nas je riječ o nenasilnom radu,“ pojašnjava Nataša Rajković, „ne forsiraš ništa da bi se ideja oblikovala, nego čekaš da se ona sama zaokruži. Ne tjeraš glumce da se uvlače u karaktere, nego izvlačiš karaktere iz glumaca. I onda sve traje, mijenja se i razvija.“ (N. Rajković u: M. Blažević, 2007b: 251)

Nesigurnost si mogu dopustiti, reklo bi se, zbog toga što imaju puno povjerenje u glumce i gledatelje, u njihove kreativne, komunikacijske i kognitivne sposobnosti. U njihovu je viđenju kazalište „živa komunikacija“ i reducirano je, dijelom i na tragu „siromašnoga kazališta“ Jerzyja Grotowskog, ali bez njegova shvaćanja „svetoga glumca“, „glumca žrtve“, na ono bez čega ne može opstati, odnosno na „temeljnu teatarsku situaciju“ (usp. E. Fischer Lichte, 2010: 11), što će reći na glumca (u ulozi) i njegova gledatelja. Postoji međutim i važna razlika na koju ukazuje Višnja Kačić Rogošić. Rajković i Jelčić, ustvrđuje ona, „(u)mjesto da ogole kazališni čin na njegov ontološki kostur koji kod Grotowskog čine glumac, gledatelj i njihov odnos, 'umjetničku kleptomaniju' 'bogatog kazališta' (...) nadilaze koncentriranjem na ono što se u određenom izvedbenom tekstu već može pronaći“ (V. Kačić Rogošić, 2017: 233). Dojam autentičnosti, do kojega im je iznimno stalo, postižu time što „okvir predstave prekrivaju okvirom *prižnanja* da je nešto 'takvo kakovo jest ne srameći se reći da je to takvo kakovo jest' (Jelčić u Rogošić 2012c)“ (V. Kačić Rogošić, 2017: 233-234).

Unatoč tomu što članovi zagrebačke obitelji koja svoje (ne)snalaženje u poslijeratnim, tranzicijskim vremenima predstavlja publici u *Usporavanjima* i *Nesigurnoj priči* nose osobna imena glumica i glumaca - Ana (Karić), Nataša

(Dangubić), Katarina (Bistrović-Darvaš), Dražen (Šivak), Tvrtko (Jurić) - u tim dvjema predstavama nije riječ o ispovjednim, psihoterapijskim iskazima. Svaki je lik „dobro postavljen i izgrađen (...) s poviješću i karakterizacijom“ (N. Rajković u: M. Blažević, 2007b: 257), sa svakom se glumicom i sa svakim glumcem odvojeno određivalo temeljne karakteristike njihovih likova, koji su ipak „fiktivna lica. Taj Dražen nije Dražen Šivak niti je Katarina - Katarina Bistrović Darvaš. (...) Ana Karić glumi majku kakva ona nije“ (N. Rajković u: M. Blažević, 2007b: 265).

Priče su također fiktivne, ali ta se fikcija gradi iz osobnog iskustva glumaca, iz njihova doživljavanja, shvaćanja i, posljednje ali ne i ponajmanje važno, empatije i zamišljanja drugih, pa i drukčijih ljudi. O odnosu fikcije i zbilje, kao i o ključnom pitanju već spomenute autentičnosti, odnosno postizanja dojma o autentičnosti, u razgovoru s Blaževićem čitamo i ovo:

„Svaki je glumac u predstavi saznao svoj lik dobrim dijelom iz dijelova sebe. Taj lik ipak ostaje hipotetičan i, kad je zacrtan, uklapa ga se u fiktionalnu priču, fiktionalne odnose. Dakle na nivou priče *Usporavanja* su fikcija, a na nivou glumca ona nastaju baratanjem realnim, upravo privatnim materijalom uključenim u prepoznatljivu, prevodljivu, gledljivu fiktionalnu priču. Realno je na taj način uklopljeno, ili čak sklopljeno u fiktionalno.“ (B. Jelčić u: M. Blažević, 2007b: 254)

Tekst ne prethodi predstavi, ne prethodi joj ni neki nenapisan ali čvrst, nepromjenjiv „plan“. Umjesto toga on se „fiksira, čisti i raste s razvojem predstave, a ponekad vraća na same početke, na prvotnu ideju“ (N. Rajković u: M. Blažević, 2007b: 257). Tako predstava doslovno ne polazi od njega nego ide prema tekstu. Čak i kad je on uglavnom završen, zatvoren, jer to zatvaranje nikad nije potpuno, s njim se nikad ne ide dokraja nego se ostavlja mogućnost promjene, prilagodbe, odstupanja u detalju. Tekst stoga nije prenosiv, ne može se izvesti negdje drugdje, s drugim glumicama i glumcima jer je neodvojiv od onih koji su ga „skupno osmislili“. Odbijanje molbe berlinske Schaubühne da im pošalju „tekst *Nesigurne priče* jer ga je Ostermeier htio postaviti na sceni“ (N. Rajković u: M. Blažević, 2007b: 263) može se tumačiti i kao simbolična gesta odbijanja redateljskog kazališta kao takvog, bez obzira na ugled pojedinih redatelja - a Thomas Ostermeier neprijeporno uživa poseban ugled u europskom kazalištu - i općenito prihvaćenu umjetničku vrijednost pojedinih predstava. ●

LITERATURA

- Blažević, Marin (1999), „Bre₃Zov₂Ec₁“, *Frakcija*, Zagreb, g. 5, br. 10-11, str. 28-35.
- Blažević, Marin (2007a), *Razgovori o novom kazalištu*, knjiga 1, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Blažević, Marin (2007b), *Razgovori o novom kazalištu*, knjiga 2, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Brezovec, Branko (1979), „O dijalektici bez pokrića“, *Gordogan*, Zagreb, g. 1, br. 2-3, str. 251-255.
- Carić, Marin (2011), „Vjernost dramskom tekstu“, u: *Marin Carić*, ur. Hrvoje Ivanković, Hrvatski centar ITI, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb, str. 243-245.
- Ciglar, Želimir (1990), „Crne rupe *Bauhausa*“, *Večernji list*, Zagreb, 15. siječnja, str. 8.
- Craig, Edward Gordon (1980), *O umjetnosti kazališta*, prev. Nikola Đuretić, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, Zagreb.
- Durbešić, Tomislav (1990), „Za neku drugu publiku“, *Večernji list*, Zagreb, 9. siječnja, str. 15.
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London, New York.
- Fischer-Lichte, Erika (2010), *Povijest drame: Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*, sv. 1: *Od antike do njemačke klasike*, prev. Dubravko Torjanac, Disput, Zagreb.
- Furlan, Mira (1991), „Moja burna bježanja“, razgovarala Dubravka Vrgoč, *Nedjeljni Vjesnik*, Zagreb, 26. svibnja.
- Furlan, Mira (2021), *Voli me više od svega na svijetu*, Fraktura, Zagreb.
- Gavella, Branko (2005), *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, pr. Nikola Batušić i Marin Blažević, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Hobsbawm, Eric (2009), *Doba ekstrema: kratko dvadeseto stoljeće 1914.-1991.*, prev. Dražen Nemet, Zagrebačka naklada, Zagreb.
- Ivanković, Hrvoje, ur. (2011), *Marin Carić*, Hrvatski centar ITI, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.
- Kačić Rogošić, Višnja (2017), *Skupno osmišljeno kazalište*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Lovrenović, Ivan (1990), „Kreča nije učitelj i zakonodavac“, *Vjesnik*, Zagreb, 21. rujna, str. 12.
- Muhoberac, Mira (2014), „Moral, pedagogija, seksualnost“, *Vijenac*, Zagreb, g. 22, br. 538, 16. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/538/moral-pedagogija-seksualnost-23734/> (1. studenoga 2022.).
- Nikčević, Sanja (1990), „Jugokaz pristran“, *Večernji list*, Zagreb, 1. travnja, str. 20.
- Rischbieter, Henning (1990), „Iz razgovora“, *Novi Prolog*, Zagreb, g. 5(22), br. 17-18, str. 133.
- Tadić, Ljuba (1991), „Nisam došao da mirim Hrvate i Srbe“, razgovarala Mirjana Dugandžija, *Vjesnik*, Zagreb, 25. veljače, str. 10.

Ana Lederer

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe
Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Andrija Hebrang i političko kazalište

UDK 792.09

Sažetak: Nakon pada Berlinskoga zida 1989., odnosno dizanja željezne zavjese, u ozračju europskih, a napose hrvatskih povijesno-političkih promjena 1990. – 1991., kazališni repertoari otvaraju se dotada zabranjenim temama, dramama i autorima, posebice onima što im je u fokusu hrvatska povijest, u kojoj se prepoznaju sudbinske implikacije suvremene političke zbilje. Odabirom povijesnih drama i drama o povijesti izrazito se tako referiraju i na svoju političku suvremenost. Međutim novih dramskih tekstova koji bi tematizirali ili problematizirali netom završeno povijesno razdoblje komunističke jugoslavenske države, odnosno naslijeđe i načine njezina represivnoga funkcioniranja gotovo da i nema, pa je drama *Andrija Hebrang Anđelka Vuletića* 1991. kao „tematsko proširenje“ doista rijetka pojava. Utemeljena na novijim povijesnim istraživanjima u potrazi za istinom o montiranom procesu i tragičnoj sudbini bez suđenja umorenog istaknutoga hrvatskog ljevičara Andrije Hebranga, u *ranim danima* hrvatske demokracije već samim izborom povijesne ličnosti i razotkrivanjem represivnih metoda donedavno nedodirljivoga totalitarnoga sustava izazivala je polemike, prijepore i otpore, pa čak i dovela u pitanje praizvedbu na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 9. ožujka 1991. postavši tako i kazališnim „slučajem Hebrang“ u kontekstu hrvatskoga političkog kazališta devedesetih godina 20. stoljeća.

Ključne riječi: političko kazalište; publicistička drama; Anđelko Vuletić; Petar Šarčević; Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

Andrija Hebrang and Political Theatre

Abstract: After the fall of the Berlin Wall in 1989, and the raising of the *Iron Curtain*, in the atmosphere of European and especially Croatian historical and political changes in 1990-1991, theatre repertoires opened to previously forbidden topics, plays and writers, especially those whose focus was Croatian history in which the significant implications of contemporary political reality can be recognized. By choosing historical dramas and dramas about history, they refer to their political contemporaneity as well. However, there were almost no new plays on the topic of just ended historical period of the communist Yugoslav state, or more precisely, on the legacy and manners of its repressive regime, so Anđelko Vuletić's play *Andrija Hebrang* in 1991 is indeed a rare exception in its choice of subject matter. Based on historical search for the truth about the staged process and the tragic fate of prominent Croatian leftist Andrija Hebrang convicted and murdered without a trial, the very choice of a historical figure and the exposure of the repressive methods of the until recently untouchable totalitarian system caused polemics, disputes and resistance in the *early days* of Croatian democracy, and even brought into question the first production of the play on the stage of the Croatian National Theatre in Zagreb on March 9, 1991, thus becoming a theatrical 'Hebrang case' in the context of Croatian political theatre of the 1990s.

Keywords: political theatre; documentary drama; Anđelko Vuletić; Petar Šarčević; the CNT in Zagreb

► Kada je Miro Gavran ujesen 1989. postao upravitelj Teatra &TD, u jednom od nastupnih razgovora tada najavljujući scenu Suvremene hrvatske drame i novu dramsku biblioteku, ujedno naglašava i kako – sukladno poetičkim načelima što mu opus, uostalom, karakteriziraju sve do danas – namjerava zastupati glumački teatar, ali i kako bi jedino rado zaobišao politiku kao dominantnu temu u javnom životu posljednje dvije godine. Rukopisi dramatičara nove generacije koja debitira na Gavranovoj novoj sceni (Pavo Marinković, Ivan Vidić, Asja Srnec Todorović) svojevrsnim eskapizmom i hermetičnošću reflektiraju *duh vremena* postmoderne kulture, a odbacujući politiku kao temu neizravno upravo time iskazuju i trenutak njezina doista neizdrživoga povijesnoga pritiska – pada Berlinskoga zida 1989., raspada Jugoslavije, konstituiranja samostalne Republike Hrvatske i početka Domovinskog rata. Iako sudionica turbulentnoga kazališnoga života od kraja osamdesetih godina 20. stoljeća, zanimljivo mi je danas s distancom od tri desetljeća provjeriti i vlastito pamćenje i događaje u tim procesima tektonskih društvenih i kulturnih promjena što su se, dakle, reflektirale i u cjelokupnosti kazališnoga života. U brojevima *Novoga Prologa* tijekom 1987. godine tako su, primjerice, u tematskom fokusu pitanje odnosa kazališta i postmoderne umjetnosti, Neue Slowenische Kunst, razgovori o kazališnim školama u Jugoslaviji, potom u brojevima tijekom 1988. godine tema je operno kazalište, ali i pitanje o dramskom piscu danas i ovdje te o cenzuri u povijesti našega kazališta. Već 1989. jesensko-zimski broj *Novog Prologa* 14-15-16 otvara tematski blok o štrajku Drame u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu, a u proljeće/ljeto 1990. objavljeni su tekstovi spomenutih mladih autora sa Scene Suvremena hrvatska drama u Teatru &TD – *Uzmak* Asje Srnec Todorović i *Netko drugi* Ivana Vidića, u zimu/proljeće 1990. – 1991. Ivo Brešan objavljuje jednočinku *Egzekutor*, dok cijeli broj *Prologa* 1991. objavljuje nove drame Pave Marinkovića, Mire Gavrana, Ivana Bakmaza i Ivana Supeka.¹ Ratna je stvarnost nemilosrdna, pa i za kazalište: na naslovnici *Prologa* broj 22 iz 1991. godine fotografija je gledališta granatiranoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, a na naslovnici pretposljednega broja *Prologa* 23-24-25 iz 1992. fotografija je dubrovačkoga Straduna te ga je uredništvo posvetilo Dubrovniku i njegovim Igrama i Osijeku i njegovu kazalištu. Međutim *total* dinamičnoga hrvatskog kazališnoga života razotkriva se u – tada još sadržajno iscrpnima – novinskim rubrikama kulture, pa tako i naše sudjelovanje u jugoslavenskom kazališnom prostoru. O političkom kazalištu osamdesetih u završnici raspada Jugoslavije, a glede dnevopolitičke referencijalnosti prepoznate u selekciji predstava na 34.

1 *Novi Prolog* (1990.), g. 5 (22), br. 17-18, proljeće/ljeto – Asja Srnec Todorović, *Uzmak* i Ivan Vidić, *Netko drugi*; *Prolog* (1990./1991.), g. 6 (23), br. 19-20-21, zima/proljeće – Ivo Brešan, *Egzekutor*; *Prolog* (1991.), g. 6 (23), br. 22, ljeto/jesen – Pavo Marinković, *Disamenina čast*; Miro Gavran, *Veliki zavodnik*; Ivan Bakmaz, *Video život*; Ivan Supek, *Vrag je tiho naglas*.

Sterijinu pozorju u Novom Sadu² 1989., godine kritičar Boris B. Hrovat zaključio je kako su svi zagledani u prošlost, koju demistificiraju, „ali je i koriste kao beskonačan rezervoar ideja za naknadnu reinterpetaciju sadašnjosti“ (B. B. Hrovat, 1989: 22), dvosmislene političke poruke, pa i ideološko-političke strasti.

Već u ozračju početka Domovinskoga rata u proljeće 1991. hrvatska kazališta više ne sudjeluju na jugoslavenskim festivalima, ubrzani procesi društvenih i političkih promjena istodobno rastaču ionako propali model kazališnoga samoupravljanja, a nakon dizanja *željezne zavjese* repertoari se otvaraju dotada zabranjenim temama, dramama i autorima, posebice onima što im je u fokusu hrvatska povijest u kojoj se prepoznaju sudbinske implikacije suvremene političke zbilje.³ Upravo kao što je Ivan Supek rekao: „Bavljenje književnošću kao način preživljavanja u totalitarizmu nužno je nametalo pitanja povijesti i etike.“ (I. Supek, 1993: 17) Baš kao na naslovnici *Prologa* broj 22 iz 1991., i na omotu zbornika *Krležinih dana u Osijeku 1992.* (1993.) fotografija je granatiranoga gledališta zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku što nedvosmisleno opisuje ratnu, dakle povijesno-političku, društvenu, a time i kazališnu sadašnjost, kao uostalom i sama tema savjetovanja *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest.* „Jer povijest je, za svakoga od nas, samo sadašnjost, i jedino kao sadašnjost može nam ona ponuditi svoju istinu“ (I. Frangeš, 1993: 7) – tako u prvom po redu izlaganju, odnosno tekstu zbornika *Hrvatska književnost i hrvatska povijest* Ivo Frangeš utvrđuje kako se sva prijelomna vremena uvijek obraćaju prošlosti istodobno gledajući u budućnost te kako je, prema Goetheu, pisati povijesno umjetničko djelo samo način da se oslobodimo povijesti, skinemo sa svojih pleća njezin teret, proničući u istinu i poruku, ujedno oslobađajući i samu „povijest od prošlosti i od mehanički shvaćenih činjenica.“ (I. Frangeš, 1993: 7) Redom ugledni znanstvenici na osječkim *Krležinim danima* 1992. pretežno su se bavili materijalom književnosti, posebice dramama na povijesne teme, između ostaloga ispitujući povijesno-politički kazališni kontekst njihovih izvedbi ili zabrana, a gotovo uopće ne referirajući se izravno na aktualne kazališne repertoare. Međutim Sanja Nikčević postavila je otvoreno pitanje zašto usprkos interesu kazališta i javnosti predstave o junacima naše

2 U selekciju Sterijina pozorja 1989. izabrana je Bakarićeva *Mora* Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, a na sarajevskom MESS-u Erdmannov *Mandat* Gradskoga dramskog kazališta Gavelle i Marinkovićeve *Zajednička kupka* Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

3 Bakarićeva *Smrt Stjepana Radića* (Zagrebačko kazalište mladih, 1989.), Kukuljevićev *Juran i Sofija* (Glumačka družina Histrion, 1989.), Fabrijevo *Vježbanje života* (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka, 1990.), D. Žagar - P. Vranjican *Lijepa naša 1848.* (GDK Gavelle, 1990.), *Orden* S. Čuića (Glumačka družina Histrion, 1990.), *Krležine Zastave* (Zagrebačko kazalište mladih, 1991.), Vuletićev *Andrija Hebrang* (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1991.), Budakovo *Ognjište* (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1991.), Demetrova *Teuta* (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1991.), Strozziyev *Zrinski* (HNK u Varaždinu, 1991.) i Ogrizovićev *U Bečkom Novom Mjestu* (Glumačka družina Histrion, 1991.)

nacionalne povijesti, posebice iz zrinsko-frankopanskoga korpusa, ne izazivaju i veći interes publike (Strozziyev *Zrinski*, Dragošićev *Posljednji Zrinski*, Ogrizovićev *U Bečkom Novom Mjestu*, Vuci Nehajeva i Gašparova, ali i Bakarićeva *Smrt Stjepana Radića*), pa sagledavajući ih kao junake u modusu romanse kroz Fryeve teorijske modele – neprimjerene „našem vremenu na kazališnoj sceni“ (S. Nikčević, 1993: 89) – zaključuje kako povijesna drama kao izrazit reprezentant modusa romanse pod pritiskom politike ima nepravilne cikluse dramskoga razvoja: „četiri proplamsaja, tri praznine i jedan intermezzo.“ (S. Nikčević, 1993: 89) Upravo u *četvrtom proplamsaju* što je započeo demokratskim izborima 1990. više se igraju stari nego rijetki novi tekstovi, a uz gore spomenute naslove popisuje dodaje „i još dva tematska proširenja“ (S. Nikčević, 1993: 91) – *Andriju Hebranga* Anđelka Vuletića praižvedenog u zagrebačkom Hrvatskome narodnom kazalištu 9. ožujka 1991. te Bakmazova *Stepinca – Glas u pustinji* u varaždinskom Hrvatskom narodnom kazalištu praižvedenog 5. lipnja 1992. Ako je političko kazalište staro gotovo isto toliko koliko i kazalište samo, kao što argumentira kulturna Melchingerova knjiga o *Povijesti političkoga kazališta* (1989.), a u samoj je ideji kazališta neizbježno sadržana i prepoznatljiva njegova političnost, upravo se kazališni repertoari na ulazu u devedesete godine 20. stoljeća odabirom povijesnih drama, drama o povijesti te dramatičnija romana o povijesti izrazito referiraju i na svoju političku suvremenost. Svakako, novih dramskih tekstova koji bi tematizirali ili problematizirali netom završeno povijesno razdoblje komunističke jugoslavenske države, odnosno naslijeđe i načine njezina represivnoga funkcioniranja⁴ gotovo da i nema, pa je Vuletićev *Andrija Hebrang* 1991. kao „tematsko proširenje“ doista rijetka pojava. Pritom bi političko kazalište i političnost kazališta morali isključivati politikantstvo, odnosno bilo kakvu „zlouporabu politike u kazalištu i kazališta u politici“ kao i „iskrivljavanje istine“ (D. Jelčić, 2003: 15) o povijesnim događajima i osobama.⁵

Do trenutka kada se na teatarskoj sceni 1991. pojavljuje drama *Andrija Hebrang*, a više od trideset godina nakon objavljivanja službene verzije Komunističke partije Jugoslavije o tragičnoj smrti Andrije Hebranga kreirane kroz pero njegova istražitelja i egzekutora Milorada Milatovića *Slučaj Andrije Hebranga*

4 U tekstu „Povijest u mojim dramama i romanima“ Ivan Supek piše: „Nakon sloma boljševičkog sistema u istočnoj Europi i SSSR-u, i Hrvatska pod komunističkom vladavinom spada u povijest, koliko su god još nazočni stari mentalitet i navike. Iz tih minulih pola stoljeća hrvatska se književnost baš ne može pohvaliti s mnogo djela o svoj mucu naroda, ali joj se također mora priznati da je rijetko upadala u slavljenje poretka.“ (I. Supek, 1993: 18)

5 „Niti kazalište smije iznevjeriti svoju umjetničku narav pa se pretvoriti u promidžbenu politikantsku tribinu, niti politika smije pognuti pokorno glavu pred zahtjevima dnevnih interesa pa se poslužiti krivotvorinama u ime tobožnje umjetničke slobode i tako na razini dokumentarnoga iznevjeriti provjerene činjenice, a time i krivotvoriti povijesnu istinu. Tek tada mogu biti vjerodostojni i životno opravdani i kazalište kao umjetnost i politika kao njen motiv i njegova dokumentarna podloga i nadahnuće.“ (D. Jelčić, 2003: 15)

(1952.), tek tijekom druge polovice osamdesetih objavljena su i nova povijesna istraživanja: knjiga *Hebrang* (1988.) Zvonka Ivankovića Vonte, koji je petnaest godina posvetio demontaži Milatovićeve falsifikata, *Sa Staljinom protiv Tita* (New York 1988. i Zagreb 1990.) Ive Banca, političko-dokumentarni roman Ivana Supeka *Krunski svjedok protiv Hebranga* (1983.; redigirana verzija *Krunski svjedok u Hebrangovu slučaju*, 1990.)⁶, pa i niz drugih svjedoka toga vremena svojim javnim iskazima krajem osamdesetih i tijekom 1990. godine pridonose raskrinkavanju laži i konstrukcija u montiranom političkom procesu bez optužbe i suđenja umorenoga Hebranga. Međutim Vuletićeva dramska varijacija o smrti Andrije Hebranga u *ranim danima* hrvatske demokracije već samim izborom povijesne ličnosti i razotkrivanjem represivnih metoda donedavno nedodirljivoga totalitarnoga sustava, a i s obzirom na brojne još uvijek žive aktere, izazivala je prijepore i otpore, pa čak i dovodila u pitanje izvedbu drame, postavši tako i kazališnim „slučajem Hebrang“ u kontekstu hrvatskoga političkog kazališta devedesetih.

Istaknuti hrvatski i bosanskohercegovački prozaik i pjesnik plodna opusa Anđelko Vuletić napisao je i dva dramska teksta utemeljena na istraživanju dokumentarne građe, *Miljenik partije Buharin* 1987. i *Andrija Hebrang* 1990., pronalazeći neke sličnosti u odnosima dvojice bliskih suradnika sa svojim velikim partijskim vođama Staljinom i Titom, obojicom odgovornih za njihove likvidacije. Susrevši se kao student u sarajevskom zatvoru s „romansiranom optužnicom“ (kako Branko Hebrang karakterizira Milatovićevu knjigu) i jednom Buharinovom biografijom, Vuletić je tada pripremao i svoju vlastitu obranu, potom Hebranga noseći, kako je jednom prigodom rekao, kao svoju vlastitu sudbinu i nemirni san punih 37 godina, a progonjen Hebrangovom rečenicom iz knjige njegova istražitelja („Ako mi se išta dokaže, štrik mi oko vrata“), ali i posljednjom rečenicom iz Milatovićeve knjige: „Svaki se neuspeh skupo plaća, a uspeh islednika najskuplje.“ (A. Vuletić u: A. Kaurin, 1990: 18)⁷ Kada se naposljetku *Andrija Hebrang* kazališno *otjelovljuje* na repertoaru Drame središnjega nacionalnog kazališta, započinje „Drama oko drame o Hebrangu“, kako glasi naslov jednoga članka u *Vjesniku*, tipična za političko kazalište nakon pada *željuzne zavjese* u bivšim komunističkim zemljama, dovodeći napokon u pitanje službene partijske istine te raskrinkavajući *modus operandi* lažnih optužnica i prikrivanih političkih umorstava u totalitarnom režimu. Očekivano, morala je uznemiriti savjest suvremenika, jer mnogi su akteri iz partijskih struktura u

6 Treće prerađeno izdanje izlazi pod naslovom *U opasnoj sjeni* (2003.).

7 „Zahvaljujući njemu (Hebrangu), došao sam do Buharina. A te dvije povijesne i političke osobnosti imaju vrlo velikih sličnosti, koje su čak nevjerovatne. Znajući da ću s Hebrangom teško proći, još davno sam pročitao sve što je Buharin napisao, što je o njemu napisano, i dao se na posao. Kome god sam ponudio dramu, svatko je imao puna usta hvale, ali je na daske nitko nije stavljao.“ (A. Vuletić u: A. Kaurin, 1990: 18)

slučaju Hebrang 1990. još uvijek živi, kao što je uostalom tada još uvijek živ i otporan – iako demokratskim promjenama povijesno poražen – komunistički sustav.⁸ U nizu različitih razgovora, kada se napokon može otvoreno govoriti i o povijesnim događajima i o akterima jugoslavenskoga političkog vrha, između ostalih i Ivan Supek 1990. na pitanje zašto se još ne zna istina o Hebrangu objašnjava politički kontekst 1948. te utvrđuje: „Likvidacija Andrije Hebranga trebala je spriječiti obnovu političkog pluralizma i afirmaciju izvorne suverenosti Hrvatske.“ (B. Tuđen, 1990: 7)

Uz kazališnu kritiku nakon praizvedbe u *Borbi* je objavljen i tekst pod naslovom „Drama o oceubojstvu“ u kojemu je Vuletić opisao svoju metodologiju rada u žanru dokumentarne drame na temelju iskustva prethodno stečenoga u pisanju neizvedene drame o Buharinu te kako je nakon proučavanja svih dostupnih autentičnih dokumenata i istraživanja potom napisao „svoga“ *Andriju Hebranga*; nekoliko godina kasnije, kako kaže, tekst slučajno vadi iz ladice i finalizira te šalje na adrese triju kazališta – Jugoslovenskoga dramskog pozorišta, Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i Narodnoga pozorišta u Sarajevu. Držeći se povijesnih činjenica kao vanjskoga okvira, pa i da Hebrangu nije dokazana krivnja ni po jednoj točki konstrukcije falsificiranih dokumenata što bi morali i argumentirati njegovu likvidaciju, ambicija književnika nije bila donošenje pravorijeka. Međutim Vuletić je uporno u svim razgovorima replicirao političkim prigovorima glede ključnih ideologema drame⁹ što ih je inače prethodno koncizno izložio i u tekstu za programsku knjižicu: „Poslovica kaže: *Ne boj se onoga kome nikad nisi učinio nikakvo dobro*. A Buharin jeste, i Hebrang dakle jeste. Ni famozna dva dokaza u prilog Hebrangove ‘izdaje’ nisu više sporni. Ostaje ono oko čega se pisci nekih rasprava, s jedne strane, i moja malenkost, s druge strane, neće složiti: kakva je i koliko bila uloga partijskog čovjeka broj jedan, a kakva i kolika članova Politburoa? Bit će sporenja i oko Hebrangovih posljednjih trenutaka: je li i kako digao ruku na sebe, ili su to učinili drugi? Moj

8 „Slučaj Andrije Hebranga ostao je neraskinjavljiva zbog upornih nastojanja nekoliko generacija komunističkih vlastodržaca kojima nije odgovaralo da javnost sazna za zločine koji su obavljani ‘u ime naroda’, ali ne i narodnom voljom, posebno kad su u pitanju bili Hrvati.“ (J. I., 1991: 12)

9 „Tri su glavna prigovora izašla na videlo: prvo, djelo je antikomunističko – što ja smatram da uopšte ne stoji. Drugo, da je djelo protiv prvoga čovjeka Partije i revolucije. Moje je uvjerenje da je prvi čovjek Partije morao znati što se zbiva sa Andrijom Hebrangom. Treće, da Hebrangom manipuliram protiv levice i samog Hebranga, načinivši ga kukavicom – kao da čovjek nije omeđen ideološki. I četvrto, prigovara se da sam beogradsku Glavnjaču premestio u Zagreb, to jest da je u zagrebačkoj policiji krivotvoren glavni ustaški dokument kao krunski dokaz protiv Hebranga. I taj prigovor odbacujem jer ne vjerujem da je u onom vremenu bilo razlike te vrste između beogradske i zagrebačke policije. Drama ova je ne samo politička i lična. Ja insistiram da je Andrija Hebrang 1928. inaugurirao Broza u politiku, da ga je pomogao 1937. u Sremskoj Mitrovici, a i docnije. U krajnjoj liniji moja drama je drama o jednoj vrsti oceubojstva, u tihoj, rafiniranoj borbi za vlast.“ (A. Vuletić, 1991b: 13)

čvrsti stav je da je Hebrang bio *fighter*, čvrst, odlučan, uspravan, i da nije otišao svojom voljom iz života.“ (A. Vuletić, 1991c: 17)

Od trenutka kada je sredinom prosinca 1990. na konferenciji za novinare u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu najavljena drama o nerazvijetljenom kraju jednoga od vodećih hrvatskih komunista pa sve do njezine praižvedbe 9. ožujka 1991. na nacionalnoj pozornici, Vuletić je bio u situaciji neprestane obrane vlastite umjetničke vizije, uvijek naglašavajući da ista tema nikada ne isključuje i druge i drukčije povijesno-znanstvene rasprave i umjetnička djela: naime tijekom rada na predstavi u javnom su prostoru odjekivale polemike o utemeljenosti njegove drame na povijesnim činjenicama i pravu na umjetničku istinu, ali i poklici za odgodom ili – točnije rečeno – zabranom predstave. Netom uoči praižvedbe, u *Vjesniku* 28. veljače 1991. uz tekst najave što sažima sve te polemike, u uokvirenom komentaru pod naslovom „Istina“, tadašnji urednik rubrike kulture Darko Stuparić načelno brani slobode umjetničke vizije i istine, a zbog kojih su kroz stoljeća književnici nerijetko progonjeni i zabranjivani, pa tako brani i pravo izvođenja Vuletićeve drame na pozornici nedvosmisleno naglasivši – usprkos pojedincima koji poneseni ulogom prosuditelja istinitosti nekoga djela misle kako mogu tražiti zabranu izvedbe.¹⁰

Naime autor knjige *Hebrang* (1988.), publicist i partizanski prvoborac Zvonko Ivanković Vonta, koji je nakon dugogodišnjeg istraživanja osporio falsifikate Hebrangova istražitelja, u pismu poslanom 18. veljače 1991. što ga objavljuje na cijeloj stranici *Nedjeljne Dalmacije* 24. veljače 1991. pod naslovom „Čosićevski obračun“, obračunao se iscrpno s ponekim faktografskim, ali najviše ideološkim interpretacijskim čvorištima u Vuletićevoj drami predloživši kazalištu da odgodi praižvedbu. Ivanković Vonta optužuje Vuletića da manipulira herojem autentične hrvatske ljevice Hebrangom prije svega protiv njega samoga, proziva ga što skida odgovornost s intriga frakcije Đilas-Kardelj-Ranković, a ponajviše što se razračunava sa samim Josipom Brozom Titom, „mimo svake istine“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a: 23), tako u svojoj umjetničkoj slobodi nepravedno vrhovnom zapovjedniku oduzimajući neprikosnovenu povijesnu ulogu, zasluge i etičku čistoću puta,¹¹ ali dodaje i da se Vuletić potrudio „unatoč mojim dokazima da na Hebrangu ostavi što više i onih najtežih kleveta“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a: 23). Prigovoriti će Ivanković Vonta da je Vuletić od Hebranga u nekim situacijama napravio i kukavicu, pa tako smatra da Vuletić i kroz: „Olgu Hebrang izvrijeđat će – bez iznimke – sve partije i sve udbaše, čak i one koji su im i ovdje bili od pomoći i sami zbog toga stradali!“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a:

10 „Osporavanje umjetničkog djela i prije no što je izvedeno, sve do poklika za odgodom (vjerovatno demokratskijim izrazom za zabranu) samo je najnoviji primjer mefistovske konstante koja prati literaturu kroz povijest.“ (D. Stuparić, 1991: 17)

11 „Sada Vuletić staru nepravdu nadomješta novom – Tito više nije što dokumenti kažu, sve je sada Hebrang.“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a: 23)

23)¹² Citiravši završnu scenu drame s pjesmom o „ljubičici bijeloj“, Ivanković utvrđuje da je Vuletić „zadatak izvršio“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a: 23). Otvoreno je prozvaao upravu kazališta što je povjerovala da je drama „u duhu vremena, koje traži istinu“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a: 23), a na kraju teksta sugerirao je i odgodu premijere, sam ne razumijevajući demokratski duh vremena: „Predložio sam Kazalištu da odgodi prikazivanje dok, primjerice, Šime Balen, Ljubo Boban, Ivan Jelić, Gordana Vlačić, pa ja i drugi, za nekakvim *stolom* ne kažu svoje mišljenje. Zbog dostojanstva ove kulturne ustanove, ali i radi obrane autentičnog Hebranga.“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a: 23) Na početku teksta Ivanković Vonta kaže kako se u polemici služio autorovom verzijom drame, dakle ne onom završnom kazališnom verzijom teksta predstave: „Pred mnom je najnoviji tekst drame koji je samo kazalište, po svojoj profesionalnoj logici, ponešto dotjeralo. Kako za neke bitne popravke nema još odobrenja autora, ostat ću na autorovoj verziji.“ (Z. Ivanković Vonta, 1991a: 23) Reakciju autora drame nije trebalo dugo čekati: „Evo brzog odgovora: jedno je pisati sudsko-policijsku ili povijesno-političku ili pak čisto znanstvenu raspravu, a sasvim nešto drugo roman ili dramu, pa makar to bilo i po povijesnim dokumentima. Hoću reći, a to se i samo kaže: škole za policajce, za cenzore, za suce, za znanstvenike – postoje, za književnike ih nema. Srećom. I tu je najveći promašaj moga ‘isljednika’ i moga ‘cenzora’! Na osnovu istih, identičnih povijesnih podataka ni među tisuću potencijalnih umjetničkih djela neće se naći dva ‘ista’.“ (A. Vuletić, 1991a: 19) Vuletić britko odgovara Ivankoviću Vonti kao „isljedniku“ i cenzoru i njega i njegove drame zaključujući kako bi mu se kao odgovor mogla napisati cijela jedna studija ili nova drama, ali ga proziva i za krivično djelo provale u njegovu književnu radionicu s obzirom na to da se poslužio tekstom drame koji nije ni objavljen ni izveden, kao zapravo njegova prva verzija.¹³ Znajući kako se Ivanković Vonta smatra neprikosnovenim zastupnikom povijesne istine o Hebrangu, bez razumijevanja za različita mišljenja a kamoli za umjetničku slobodu, Vuletić očekuje kako će nakon teksta Ivankovića Vonte uslijediti nove rasprave i nova umjetnička djela, a u protivnom – „uzalud smo trošili vrijeme“ (A. Vuletić, 1991a: 19).

Glede verzije teksta koja mu je poslužila kao predložak za polemičku vivisekciju, Ivanković Vonta u idućem broju *Nedjeljne Dalmacije* odgovara Vuletiću:

12 Posebice je fokusiran na Olgu Hebrang: „Posebno je tužno u svemu ovome što Vuletićeve klevete Hebranga i hrvatske ljevice zdušno podupire i Olga Hebrang, vrijeđajući i sve nas koji smo joj bili od značajne pomoći. Zaboravila je na svoja brojna verbalna zahvaljivanja, kao i na činjenicu da je minimum svake zahvalnosti – lojalnost.“ (Z. Ivanković Vonta, 1991b: 21)

13 „Jer nije istina ono kad Vonta kaže da je teatar prilagodio moju dramu, i da on tu verziju ne pika nego uzima u obzir onu prvu, hoće reći: pravu. Greška, odnosno namjerni previd iskusnog ‘isljednika’. Prva verzija iznosi nešto oko 140 (sto četrdeset strana) normalno tipkanih, pa kad smo izračunali da bi po tome predstava trajala četiri i pol sata, ja sam, a ne netko drugi, ja osobno, skratio tekst na 84 (osamdeset i četiri strane), dakle i druga verzija je samo moja.“ (A. Vuletić, 1991a: 19)

„Zaboravio čovjek da mi je 19. 2. pisao o tri verzije, a da je režiser Petar Šarčević govorio o četvrtoj verziji“ (Z. Ivanković Vonta, 1991b: 21), pa citira izjavu redatelja u tjedniku *Danas*,¹⁴ dakako samo onaj dio koji potvrđuje kako je tekst na uvid dobio od glumca Oreškovića te kako su se poštivale brojne njegove primjedbe faktografske, ali ne i one ideološke naravi. Dakako, Ivanković Vonta ne citira iz izjave redatelja Šarčevića ono što mu ne odgovara: „No, s druge strane, mnoge njegove primjedbe, a naročito one koje se tiču ideologije, pokazuju da Ivanković Vonta komad djelomice jednostavno nije shvatio. Na neki način pomiješao je umjetnost i povijest, zaboravljajući da umjetnost ima pravo na određenu subjektivnost vizije, a i da se meritorno može suditi o predstavi tek kada izađe na pozornicu. Sadašnji Vontin bijes što nismo usvojili apsolutno sve njegove primjedbe, cijelu tu ‘znanstvenu’ arbitražu, zapravo smrdi na cenzuru, jer nije riječ o činjenicama već o ideološkim sporenjima Vonte i nekih drugih, koja se svode na Vontinom inzistiranju o nevinosti Broza, u slučaju Hebrang, i potpunim ovlastima i odgovornostima Rankovića. Ipak, mene osobno i sve nas koji radimo na predstavi taj pritisak uopće ne zanima, a ponajmanje koči u radu. Hebrang me ionako prvenstveno zanima kao karizmatsko lice, koje u sebi nije nosilo samo političku, već i dramsku karizmu.“ (P. Šarčević u: A. Lisinski, 1991: 41) Tri tjedna uoči premijere Alemka Lisinski u tjedniku *Danas* opširno i vrlo precizno sažima sve prijepore povjesničara, ali i polemiku Ivankovića Vonte i Vuletića oko donedavne tabu „teme Hebrang“ naglasivši kako je ključno ideološko mjesto njihova sukoba pitanje Titove uloge u likvidaciji,¹⁵ ali i načelni sukob između stvarnosti i umjetničke slobode.¹⁶ Otvarajući prostor za izjave redatelju, glumcu i autoru, naposljetku A. Lisinski zaključuje i da nema imuniteta na povijesne ličnosti koje *uskaču* u literaturu i moraju podnijeti pjesničke slobode: „Demokratska kulturna klima ne poznaje apriorne političke, društvene ili umjetničke sramote.“ (A. Lisinski, 1991: 42)

Na Vontine stavove i prozivke te najave mogućih demonstracija u gledalištu tijekom premijere v. d. direktora Drame Hrvatskoga narodnog kazališta Aleksandar Šir odgovara kako ne isključuje istinitost Ivankovićevih faktografskih

14 „Nakon četvrte verzije teksta i mjesec pokusa, Božo (Božidar Orešković - Hebrang) otišao je na razgovor kod Zvonka Ivankovića Vonte. Vonta je tom prilikom zatražio tekst, i dobio ga. U dramu je ucrtao mnoštvo primjedbi, od kojih je velik dio i usvojen. Poštovali smo sve njegove korekcije faktografije, a prihvaćena je i njegova verzija Prologa drame. Na toj smo mu pomoći zahvalni.“ (P. Šarčević u: A. Lisinski, 1991: 41).

15 „Stavljajući Staljina na stranu, naglasak sukoba koji dramu Hebrang čini teškoće tri tjedna prije premijere, leži na odgovornosti Tita, koja je u Vuletićevu tekstu nesporna, naravno s isticanjem odgovornosti Đilas-Kardelj-Rankovića, naspram Vontine teze da je ista tročlana frakcija KPJ ‘zavela Tita’.“ (A. Lisinski, 1991: 40)

16 „Trebalo reći da su Vuletićev tekst, uz neke manje izmjene, prihvatili i svi članovi obitelji Hebrang, a iza njega, naravno, stoji i režiser Petar Šarčević, kao i svi članovi ansambla predstave.“ (A. Lisinski, 1991: 40)

navoda „koji su čak i u radu na predstavi prihvaćeni u nekim segmentima“, iako su i „posve irelevantni za dramsku radnju.“ (D. Vrgoč, 1991: 17) Novi duh vremena o kojemu ne bez ironije govori Ivanković Vonta ogleda se u programskoj knjižici praizvedbe *Andrije Hebranga* što sadrži izbor niza ulomaka iz različitih knjiga, tekstova i razgovora povjesničara koji su se bavili kontradikcijama Hebrangova slučaja, kao i svjedočanstva aktera njegova vremena - visokih partijskih dužnosnika, ali i osuđenih njegovih suboraca i prijatelja te supruge Olge Hebrang, kćeri Dunje iz knjige *Kronika zla i mučnine* (1990.) i sina Branka, koji se godinama pokušavao izboriti za službenu rehabilitaciju oca naglašavajući kako je sve do sada napisano samo dio neformalne moralne rehabilitacije jer se na službenu još uvijek čeka,¹⁷ a drama je „samo prilog vraćanju Andrije Hebranga u građanski život“ (B. Hebrang, 1991: 6). Na to koliko je politički provokativna tema pojave Hebranga na kazališnoj pozornici 1991., ukazuje i činjenica da je autor uvodnoga teksta pod naslovom „Borac za suverenu Hrvatsku“ Franjo Tuđman, a koji povijesno repositionira i ocjenjuje njegovu važnu ulogu kao jedne od najistaknutijih ličnosti hrvatske ljevice, odnosno onoga dijela komunističkoga pokreta koji se borio za slobodnu i suverenu Hrvatsku i smatrao da se ona može ostvariti pod komunističkim znamenjem te koja je usprkos svemu idejno utemeljenje za današnju suvremenu i suverenu državu Hrvatsku.¹⁸ U povijesnom kontekstu glede nacionalnoga pitanja nakon 1945., a u odnosu na Titovo tadašnje uvjerenje kako će se sve nacionalnosti u Jugoslaviji stopiti u jednu jedinstvenu naciju, kako Ivo Banac smatra, Hebrang je postao „prirodno žarište toga otpora“ za „oslobođenje od ostataka srpske prevlasti“, jer od „samog početka svoga boravka u Beogradu Hebrang se borio za hrvatske interese javno i iza kulisa“ (I. Banac, 1991: 13).

„Najteže je napisati dramu čija su lica živi ljudi“, izjavio je Petar Šarčević (D. Vrgoč, 1991: 17), u čijem su redateljskom opusu dominirali hrvatski dramatičari

17 Na zasjedanju 14. veljače 1992. Sabor Republike Hrvatske donosi *Deklaraciju o osudi uhićenja i umorstva Andrije Hebranga* u četiri točke izrazivši zahvalnost žrtvama koje su gubile slobodu i živote „u tisućama montiranih suđenja i raznih oblika progona u komunističkoj i omrznutoj Jugoslaviji.“ U *Deklaraciji* stoji: „U cilju slamanja težnji hrvatskog naroda za njegovom državnošću, velikosrpske i jugounitarističke snage u vođenju protuhrvatske politike - uhitile su i okrutno umorile dosljednog borca za hrvatsko državno pravo, Andriju Hebranga, osudivši pri tome u montiranim političkim procesima nevine, suprugu mu Olgu Hebrang i suradnika Vladimira Frajtića, na dugogodišnje kazne robije. Hrvatski Sabor ovom deklaracijom odbacuje te protuhrvatske progone i osuđuje njihove idejne začetnike i izvršitelje.“ *Usp. Deklaracija o osudi uhićenja i umorstva Andrije Hebranga, 1992.*

18 „Unatoč tome što je oživotvorenje tog cilja u socijalizmu ostao neostvaren san, zasluge su hrvatske ljevice i osobno Andrije Hebranga od velikoga povijesnog značenja. Stvaranjem zavnohovske federalne države Hrvatske, Hrvatska se našla na strani savezničkih demokratskih sila u pobjedi nad fašizmom, domovini su vraćeni Istra, Rijeka, Zadar i otoci, i sačuvana državnost, na kojoj smo, unatoč svemu, mogli nastaviti borbu za ostvarenje pune slobode i suverenosti hrvatske nam domovine.“ (F. Tuđman, 1991: 4)

i koji je dvije godine ranije – kroz dramu o povijesti prostora Baranje u 20. stoljeću na neki način anticipirajući što će se u Hrvatskoj uskoro i dogoditi – praiizvedbu *Smrtne ure* Stjepana Tomaša (1. veljače 1989.) uobličio u scenskoj formi dokumentarne ili publicističke drame, a što su u našoj kazališnoj povijesti doista rijetke vrste, u pravilu se pojavljujući u nemirnim društvenim i političkim razdobljima.¹⁹ Međutim u *Andriji Hebrangu* mnoga su lica drame živi akteri stvarne Hebrangove sudbine, vjerojatno i poneki svjedoci nerazvijetljenih zbivanja u beogradskoj Glavnjači pedesetih godina 20. stoljeća te uhićena i brutalno odvojena od djece njegova supruga Olga, koja je provela u zatvoru osam i pol godina. Supruga i njegova djeca Dunja, Andrija i Branko te sestra Ilonka Gobec²⁰ kao gledatelji predstave o Hebrangu emocionalno su proživljavali traumu svoga u komunizmu stigmatiziranoga života što su ga potom desetljećima posvetili upornoj borbi za istinu o ocu, demantiranju svih političkih objeda te obrani njegova ljudskog i građanskog dostojanstva. Nakon mnogih konzultacija obitelji je prihvatila uprizorenje Vuletićeve drame u Hrvatskome narodnom kazalištu uz neke izmjene, a pripremajući se za predstavu, redatelj Šarčević razgovarao je ponajviše s Olgom Hebrang, koja je također vjerovala da će predstava pridonijeti rasvjetljavanju smrti njezina supruga. Karakteristično za političko kazalište, kada ozračja žestokih polemika u nemirnim vremenima društvenih i političkih promjena svojim implikacijama i prijedporima nadrastaju i sva umjetnička pitanja jednoga kazališnoga čina neprestano mu namećući predznak teatarskoga skandala, izazivajući *nehkazališne* reakcije, *Andrija Hebrang* bio je dakle i više od same kazališne praiizvedbe. U takvom kontekstu pitanje je bilo kako se u samom umjetničkom kazališnom procesu rada na predstavi – uznemirenom i opterećenom svim izvanjskim, političkim, faktografskim pritiscima i obiteljskim očekivanjima – ograditi, odnosno izolirati pritom i od svih polemika što političkim i povijesnim prijedporima oko *žive prošlosti* opterećuju ansambl, a vjerojatno unaprijed i recepciju publike i kritike. Valjalo se dakle u kontekstu svih kazališnih događanja izboriti za kazališnu predstavu kao umjetničko djelo,²¹ a na tomu su *radili* i autor drame, i redatelj, i ansambl. Pripremajući ulogu Hebranga, Božidar Orešković razgovarao je i s Ivankovićem Vantom i Olgom Hebrang o faktografskim detaljima, ali svejedno

19 „Čini se da je naše kazalište sve do ove srijede nekim slučajem mimoišla specifična dramska vrsta, poznata i na Zapadu i na Istoku s imenima dokumentarne ili publicističke drame. Teško je reći zašto je dosad nismo imali, a još teže zašto se sad iznenada pojavila. Pojava takvih djela obično je više vezana s društveno-političkim nego s umjetničkim i teatarskim motivima.“ (M. Grgičević, 1989: 11)

20 O emocionalnom stresu Dunja Hebrang je izjavila: „Bilo mi je strašno kada sam gledala probu jer sam cijeli život zapravo proživljavala tu dramu i ponovno sve to proživjeti nije lako.“ (D. Hebrang u D. Vrgoč, 1991: 17)

21 Upravo o tomu govori suradnik redatelja Leo Katunarić u tekstu „Andrija Hebrang kao umjetničko djelo“: „Postavljanje drame Andrija Hebrang vrlo je zanimljivo baš u ovom

je smatrao da je najvažnija „ideja predstave u kojoj se želi ogoliti sistem u kojem cilj opravdava sredstvo, a čovjek ostaje ponižen“ (D. Vrgoč, 1991: 17),²² a kreirajući ulogu Istražitelja, Zvonimir Zoričić naglašava potrebu za glumačkim odmakom od *izvanteatarske* buke i sporova.²³

Izvorna verzija Vuletićeve drame obaseže dakle gotovo 140 stranica, što bi pretpostavljalo i četverosatno trajanje predstave, dok tekstualni predložak praiizvedbe u Hrvatskome narodnom kazalištu što se uobličavao i u suradnji pisca s redateljem Petrom Šarčevićem te tijekom proba sadrži 96 stranica. U glumačkoj podjeli među dvadeset pet dramskih likova mnoge su dakle imenom i prezimenom povijesne ili stvarne žive osobe: uz Andriju Hebranga i Istražitelja, Olga Hebrang, Vladimir Frajtić, Bogdanka Podunavac, Marija Veselko, pa Broz, Pijade, Miletić i Đilas, ali i fiktivni likovi-funkcije (dva Agenti KOS-a, Ustaški istražitelj i Ustaški redarstvenik, Predsjednik sudskog vijeća i dva člana vijeća, Zapisničar). Sažimajući dramu političkoga procesa u dva dijela – s prologom, devetnaest scena prvoga i sedamnaest scena drugoga dijela – kao rezovi u strukturi teksta pojavljuju se i četiri *flashback* prizora označena kao A, B, C, D.²⁴ U tekstualnom predlošku dijaloga *Prologa*, što se odvija u Beogradu 1948. u okruženju ruskih tenkova iza „četiri ogromne siluete“ (Broz, Ranković, Kardelj, Đilas) dok su „iza zastora – glumci“ (A. Vuletić, 1991d: 1), kao nalogodavac Broz određuje Hebrangovu sudbinu: „Mi ćemo odrediti sud... i... istinu...“ (A. Vuletić, 1991d: 3) U prologu predstave umjesto silueta projicirana je zajednička fotografija Broza, Đilasa, Kardelja i Rankovića te njihov dijalog u *offu*, a jednako se tako fotografija projicira i na kraju predstave; tako se izravno prokazuje aktivna zakulisna uloga partijskoga vrha u odluci o Hebrangovu umorstvu te se i kazališnim jezikom nedvosmisleno naglašava jedno od ključnih Vuletićevih idejnih uporišta u čitanju povijesne i političke kontroverze oko Hebranga kao *drame o oceubojstvu* i odgovoru na pitanje koliki je „Titov udeo u Hebrangovom

trenutku, jer u načinu reakcije na neko umjetničko djelo očituje se upravo stupanj civiliziranosti neke sredine. Dozvolimo teatru umjetničku akciju, a nekome drugom, onu akciju koju mnogi priželjkuju – ljudsku rehabilitaciju. Ova predstava ne želi biti samo jedan od poticaja za to, iako ona u svojoj biti to jest, već teži ka jednom drugačijem, isto tako vrijednom za sve nas, prožimanju zajedničkog iskustva kroz umjetničko djelo.“ (L. Katunarić, 1991: 18)

22 Orešković potom komentira i polemike: „Oni koji takvom sistemu smetaju, moraju biti uklonjeni. Ono što se sada događa u Jugoslaviji, najbolja je rehabilitacija Hebrangu, te mi je žao što g. Ivanković ima ideološki stav prema čini mi se krivo pročitanoj tekstu, a ne govori o predstavi.“ (B. Orešković u: D. Vrgoč, 1991: 17)

23 „Mene ne zanima spor oko Hebranga, pokušavam se što više odvojiti od ovih polemika i baviti se teatrom. Što predstava bude bolja, što bude više vezana uz teatar, a manje se bude bavila faktografijom i rješavanjem dnevne politike, ona će više pomagati rješavanju slučaja Hebrang, jer će privući publiku i zainteresirati je za problem. Ako se nastavi skandal, predstava više neće biti bitna.“ (Z. Zoričić u: D. Vrgoč, 1991: 17)

24 Usp. Anđelko Vuletić, *Andrija Hebrang*, 1991., Zbirka tekstova HNK u Zagrebu, br. 2876, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, 96 str.

umorstvu“ (R. Cvetičanin, 1991: 13), a kako podcrtava i naslov kritike u *Borbi* što analizira predstavu isključivo kroz „reperu oko kojih se centrira stajalište pisca“ (R. Cvetičanin, 1991: 13).²⁵ I finale drame odigrava se u dva paralelna plana – dok dva agenta UDBE u kupaonici ubijaju Hebranga, Istražitelj i Zapisničar raspravljaju kako kreirati za povijest najuvjerljiviju službenu verziju o njegovu samoubojstvu.²⁶ *Flashbackovi* A, B i C kratke su scene reminiscencija Hebrangove istine o onim situacijama na temelju kojih ga je Istražitelj u istrazi pokušavao primorati na lažna priznanja kako bi se mogla konstruirati dokumentirana optužnica bez ijednoga stvarnoga dokumenta – o njegovoj kolaboraciji s ustašama za vrijeme robije u Sremskoj Mitrovici (*Flashback* A), u bolnici Sv. Duh 1942., kad je bio ranjen (*Flashback* B), ali i partijskom sastanku 1928., kad je, zahvaljujući Hebrangovu autoritetu, kao vođa izabran Josip Broz („Mrzi me zato što sam ga 1928. na mjesnoj zagrebačkoj konferenciji ubacio u orbitu“ (A. Vuletić, 1991d: 58), kaže Vuletićev Hebrang), a *flashback* D prije scene ubojstva završni je Hebrangov monolog, njegov politički govor o sovjetskoj i samostalnoj Hrvatskoj te gradnji istinskih mostova između bratskih nacija. Izravno artikulirajući stavove o pravim političkim uzrocima, ali i metodama egzekutora, Vuletićeva drama političkog procesa što ne dovodi u pitanje nevinost žrtve strukturirana je kao niz kratkih pregnantnih prizora što se i u kazališnoj izvedbi odigravaju u dva plana – izmjenom *flashbackova* i scena u istražiteljevoj sobi – dramsku napetost postižući njihovom gotovo filmskom montažom, u čemu se posebnom važnom pokazala, kako kritičarka Marija Grgičević naglašava, i „majstorska suradnja“ između scenografa Velimira Domitrovića i tonske kulisе Karla Krausa: „Pokreti crnih ploha i zvukovi koji povezuju prizore zajedno teže vertikalni i daju važan prilog tragičnom ugođaju predstave.“ (M. Grgičević, 1991: 29) U potpunosti se uspijevajući odmaknuti od *buke* i *bijesa* višemjesečnih političkih polemika, za razliku od ponekih drugih kritičara,²⁷ iskusna i ozbiljna Marija Grgičević promatrala je dramski tekst i analizirala njegovu kazališnu realizaciju u kontekstu kazališne suvremenosti u kojoj su općenito

25 „Finalni je njihov (pisca i redatelja, op. A. L.) stav da je Hebrang umoren a da u čitavoj stvari Broz nije nevin. (...) Nekadašnja službeno verzija o Hebrangovom ubistvu – sumnjičena doduše od samoga početka kao gola konstrukcija – okrenuta je ovde stubokom naopako. (...) Vuletić proširuje odgovornost za Hebrangovu tragediju na još trojicu iz jugoslovenskog političkog vrha, potencirajući Titovu ulogu u svemu ovome (o čemu će posebno biti reći).“ (R. Cvetičanin, 1991: 13)

26 „Zapisničar: Za koga mi ovo uopšte pišemo?”

Istražitelj: Za istoriju... za buduća pokolenja. Da sve bude čisto i jasno... kao što kaže naša narodna pjesma: Poznaj se ko je komunist – vedra lica i obraza čista.“ (A. Vuletić, 1991d: 96)

27 Za razliku od primjerice kritičara *Borbe*: „Aplauz predstavi preksinoć je u punom Hrvatskom narodnom kazalištu bio dug i srčan. U njemu su sudelovali i hrvatski vrhovnici – dr. Tuđman, Mesić, dr. Domljan. Bilo ih je koji su se odmah upitali: da li zato što su uživali u predstavi ili, možda, što im je iz nekog razloga konvenirao unekoliko drugačiji Vuletićev pogled na

dramatičare zanimale velike povijesne tragedije naglašavajući kako Vuletićeva i Šarčevićeva predstava uvode u tom trenutku za nas relativno nov žanr publicističke drame (kako ga inače naziva njemačka kritika), ujedno se bitno razlikujući, primjerice od ruskoga *teatra perestrojke* i *glasnosti* Mihaila Šatrova što se bavio prešućenim *bijelim mrljama* u sovjetskim olovnim vremenima. Prije svega naglasila je kako Vuletić ne zamjenjuje jednu ideologiju drugom i ne agitira već kako je u traganju za istinom „dramski suvereno objektivirao srž i konac tragičnog životopisa“: „Svojom dramom izazvao je sasvim izuzetan, ne samo kazališni događaj. (...) Jednostavnost je odlika drame i predstave koja preuzima tako veliku odgovornost. Nema tu mjesta osobitim efektima ni teatralizacijama: škrto, određito, mračno, strogo i suho odvija se nit sudbine koja se tiče svih nas. Ogoljelost i otvorenost oblika što ju je zadao pisac postupkom drame-istrage i slijedio redatelj vidljivom težnjom da dramu dade tragično dostojanstvo, zahtijeva od svih vrhunski umjetnički angažman. Prozirna preglednost predstave otkriva svaki i najmanji propust ili nedostatnost.“ (M. Grgičević, 1991: 29)

U tom smislu posebno su zahtjevne glumačke interpretacije, prije svega Božidara Oreškovića kao Hebranga i Zvonimira Zoričića kao Istražitelja, koji zapravo ne silaze sa scene, tijekom predstave uspijevajući ostvariti i zadržati scensku tenziju, ali jednako su zahtjevne i epizodne uloge, odnosno zaokruženi glumački krokiji u pojedinim kratkim scenama istrage i njihovih neljudskih patnji.²⁸ Smiren i usredotočen na svaku izgovorenu misao, nimalo patetičan, Orešković u ulozi Hebranga naglašeno svjestan kako se ne može obraniti, uspijeva izazvati povjerenje i suosjećanje gledatelja, a Zvonimir Zoričić „neopisivim majstorstvom u cjelini i detaljima“ (M. Grgičević, 1991: 29) igra ciničnog, perfidnog i beskrupuloznog Istražitelja sublimirajući u svom liku ujedno i odlike režimskoga mentaliteta. U konačnici, iako „naporna za glumce i za gledatelje ova predstava privlači i čuva pozornost svojim plemenitim nastojanjem podizanja željezne zavjese sa zabranjenih tema. Odajući počast Andriji Hebrangu, ona se zalaže za hrabrost i istinu kojih uvijek nedostaje i u kazalištu i

Hebrangovu sudbinu? Ma koliko po svom prostoru anti-boljševička, ova predstava uznosi Hebranga kao tragičnog heroja, gotovo bez mane i straha. A ako se pozdravlja ono prvo, ne može se preskočiti ili izostaviti iz pozdrava ono drugo. Hebrang je, uostalom, uvek bio zagonetka, i dramom Anđelka Vuletića nije očigledno to prestao biti.“ (R. Cvetičanin, 1991: 13)

28 Glumačka podjela: *Andrija Hebrang* – Božidar Orešković. *Istražitelj* – Zvonimir Zoričić. *Broz* – Kruno Šarić. *Pijade* – Pero Juričić. *Miletić* – Miro Šegrt. *Đilas* – Zijad Gračić. *Ranković (glas)* – Pavle Bogdanović. *Kardelj (glas)* – Igor Mešin. *Ustaški istražitelj* – Tomislav Rališ. *Ustaški redarstvenik* – Darko Čurdo. *Bolničarka* – Melanija Dugandžić. *Prvi agent, major KOS-a* – Amir Bukvić. *Drugi agent, major KOS-a* – Tomislav Stojković. *Vladimir Frajtić* – Dušan Gojić. *Štimac* – Kruno Valentić. *Kapović* – Ivo Kadić. *Vaško* – Siniša Popović. *Ždero* – Špiro Guberina. *Miloš* – Ivan Katić. *Marija Veselko* – Saša Dabetić. *Olga Hebrang* – Katija Zubčić. *Bogđanka Podunavac* – Mia Begović / Vanja Matujec. *Predsjednik sudskog vijeća* – Mirko Švec. *Zapisničar* – Ivan Jončić. *Oficir* – Zoran Grgić. *Prvi član sudskog vijeća* – Leo Katunarić. *Drugi član sudskog vijeća* – Igor Mešin.

u životu.“ (M. Grgičević, 1991: 29) Također smatrajući da kazalište mora slijediti naloge vremena društvenih katarza kada se otvaraju rane zatomljenih kolektivnih sjećanja s kojih se napokon skida veo šutnje, ali se pritom pojavljuju i figure osamljenih političkih žrtava kao što je Hebrang, kritičar Dalibor Foretić utvrđuje kako je igranje drame o Hebrangu moralan i poštovanja vrijedan repertoarni potez, ali to ne znači kako ne treba zanemariti kritičko razmatranje njezine scenske realizacije: Foretić je praižvedbu drame *Andrija Hebrang* doista iscrpno analizirao pronalazeći poticaje u Vuletićevoj drami koje, po njegovu mišljenju, redatelj Šarčević nije razvio u svom realističkom pristupu materijalu, zaključujući kako „predstava pripada onoj vrsti političkog teatra koji više služi politici nego scenskoj poetici“ (D. Foretić, 1991: 49). Svakako, od praižvedbe pa do gostovanja 27. veljače 1992. u Koprivnici *Andrija Hebrang* imao je 18 izvedbi.

U trenutku svoje praižvedbe 1991. izazivajući polemike i javne rasprave upravo karakteristične za političko kazalište u jednom izrazito politikom i poviješću bremenitom vremenu, publicistička drama Anđelka Vuletića *Andrija Hebrang* – dramska tragedija o sudbini jedne povijesno važne ličnosti ali istodobno i drama političkoga procesa o metodama jednoga netom nestaloga totalitarnog sustava – kada s vremenom iz kolektivnoga pamćenja izbljeda stvarni događaji i stvarne povijesne osobe, poput mnogih drugih tekstova prepuštena je prosudbama dramske i kazališne historiografije i teatrologije, a možda i budućim interesima kazališta koja će u njoj prepoznati neke nove dimenzije, vrijednosti i univerzalna značenja. ●

LITERATURA

- (1992), *Deklaracija o osudi uhićenja i umorstva Andrije Hebranga*, Sabor Republike Hrvatske, zasjedanje 14. veljače, klasa: 740-02/92-01/03, Zagreb, *Narodne novine* 9/1992., Zagreb, 141, 21. veljače.
- Banac, Ivo (1991), *Andrija Hebrang* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 13.
- Cvetičanin, Radivoj (1991), „Titov udeo u Hebrangovu umorstvu“, *Borba*, Beograd, g. 69, br. 71, 11. ožujka, str. 13.
- Foretić, Dalibor (1991), „Hebrangov štrik oko vrata“, *Danas*, Zagreb, g. 10, br. 473, 12. ožujka, str. 48-49.

- Frangeš, Ivo (1993), „Hrvatska književnost i hrvatska povijest“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 7-14.
- Grgičević, Marija (1989), „Snaga dokumentarnosti“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 49, br. 14863, 3. veljače, str. 11.
- Grgičević, Marija (1991), „S dostojanstvom tragedije“, *Večernji list*, Zagreb, g. 35, br. 9900, 11. ožujka, str. 29.

- Hebrang, Branko (1991), „Romansirana optužnica“, *Andrija Hebrang* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 6.
- Hrovat, Boris B. (1989), „Zao duh nad teatrom“, *Večernji list*, g. 33, br. 9268, 6. lipnja, str. 22.
- Ivanković Vonta, Zvonko (1991a), „Čosičevski obračun“, *Nedjeljna Dalmacija*, Split, br. 1034, 24. veljače, str. 23.
- Ivanković Vonta, Zvonko (1991b), „Janje, magarac i vuk“, *Nedjeljna Dalmacija*, Split, br. 1036, 10. ožujka, str. 21.
- J. I. (1991), „Tragična Hebrangova sudbina“, *Večernji list*, Zagreb, g. 35, br. 9899, 10. ožujka, str. 12.
- Jelčić, Dubravko (2003), „Što je kazalištu politika i što je politici kazalište“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 14-17.
- Katunarić, Leo (1991.) „*Andrija Hebrang* kao umjetničko djelo“, *Andrija Hebrang* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 18.
- Kaurin, Azra (1990), „Hebrang – moj nemirni san!“, *Večernji list*, Zagreb, g. 34, br. 9832, 31. prosinca, str. 18.
- Lisinski, Alemka (1991), „Hebrangov obračun s njima“, *Danas*, Zagreb, g. 10, br. 471, str. 40-42.
- Nikčević, Sanja (1993), „Junaci romanse u ironijskom modusu“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, pr. Branko Hećimović,
- Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 74-93.
- Stuparić, Darko (1991), „Istina“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 52, br. 15605, 28. veljače, str. 17.
- Supek, Ivan (1993), „Povijest u mojim dramama i romanima“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 15-19.
- Tuđen, Branko (1990), „Režim koji ubija je zločinački (intervju s akademikom Ivanom Supekom)“, *Večernji list*, Zagreb, g. 34, br. 9566, 7. travnja, str. 6-7.
- Tuđman, Franjo (1991), „Borac za suverenu Hrvatsku“, *Andrija Hebrang* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 4.
- Vrgoč, Dubravka (1991), „Drama oko drame o Hebrangu“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 52, br. 15605, 28. veljače, str. 17.
- Vuletić, Anđelko (1991a), „Isljedništvo i stvaralaštvo“, *Nedjeljna Dalmacija*, Split, br. 1035, 3. ožujka, str. 18-19.
- Vuletić, Anđelko (1991b), „Drama o oceubojstvu“, *Borba*, Beograd, g. 69, br. 71, 11. ožujka, str. 13.
- Vuletić, Anđelko (1991c), „*Andrija Hebrang*“, *Andrija Hebrang* (programska knjižica), HNK u Zagrebu, Zagreb, str. 16-17.
- Vuletić, Anđelko (1991d), *Andrija Hebrang*, Zbirka tekstova HNK u Zagrebu, br. 2876, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, 96 str.

Višnja Kačić Rogošić

Odsjek za komparativnu književnost
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Ambijentalno kazalište 1990-ih: Splitsko ljeto

UDK 792.9(497.583)

Environmental Theatre in the 1990s: Split Summer Festival

Sažetak: Članak analizira korištenje pojma i razvoj estetike ambijentalnoga kazališta u okviru festivala Splitsko ljeto devedesetih godina 20. stoljeća. S obzirom na njegove različite interpretacije u hrvatskoj teatrologiji i kazališnoj praksi, pojam se tumači iz perspektive njegovog tvorca, američkoga teoretičara izvedbe Richarda Schechnera, a s obzirom na postulate koji su izneseni u tekstu „Šest aksioma za ambijentalno kazalište“ i intermedijalne utjecaje američkoga vizualnog i izvedbenog umjetnika i teoretičara Allana Kaprowa. Tekst prati prijevod i usvajanje sintagme posebno u okviru Dubrovačkih ljetnih igara, dok se njegova recentna primjena i tumačenje analiziraju na primjerima predstava splitskoga festivala.

Ključne riječi: ambijentalno kazalište; kazalište na otvorenom; kazalište u prirodnom ambijentu; Splitsko ljeto; Dubrovačke ljetne igre; izvedbeni prostor

Abstract: The article analyses the use of the term and development of the aesthetics of environmental theatre at the Split Summer Festival during the 1990s. Considering various interpretations of environmental theatre in Croatian theatre studies and theatre practice, the text relies on the explanation provided by American performance studies scholar Richard Schechner in his seminal text „6 Axioms for Environmental Theatre“. It also refers to the inter-medial influence of visual and happening artist and scholar Allan Kaprow on Schechner's theory. The article examines various translations and adaptations of the term especially in relation to Dubrovnik Summer Festival programme, while its recent use is described in reference to the Split Summer Festival performances.

Keywords: environmental theatre; open air theatre; theatre in the natural environment; Split Summer Festival; Dubrovnik Summer Festival; performance space

I.

U pregledanome i dopunjenom izdanju svoje proslavljene studije *Teorija izvedbe* iz 2003. godine američki teoretičar izvedbe i redatelj Richard Schechner, tvorac pojma ambijentalno kazalište, opisuje društveno-prostorno-produkcijski položaj te željenu ulogu kazališnih ustanova koje spomenuti koncept s kraja šezdesetih godina 20. stoljeća nose kao svoj amblem, a u odnosu na različite varijante kazališne matice - komercijalne kazališne zone, kulturne centre ili regionalna kazališta. „Ambijentalna kazališta“, tvrdi on, „izgrađena u jeftinim prostorima na brzinu, često u zabitim predjelima - predstavljaju otpor i alternativu konglomeratima. Ali ambijentalna kazališta postoje samo u naborima suvremenoga društva, živeći od ostataka, kao žohari. Nabori nisu marginalni, na rubu, već liminalni, međutni. (...) oni signaliziraju područja nestabilnosti, uznemirenosti i potencijalno radikalnih promjena u društvenoj topografiji“ (R. Schechner, 2003: 183).¹ Kazalište druge polovice 20. stoljeća međutim uvjerljivo ga opovrgava prepoznajući eksperiment s okruženjem izvedbe, odnosno njegovom proizvodnjom i doživljajem, kao naslijeđe iznimnoga istraživačkog, ali i komercijalnog, subverzivnog, ali i propisujućeg potencijala koji se od šezdesetih ubrzano samoobnavljaju pronalaženjem novih analitičkih perspektiva i pridruženih terminoloških inačica, poput prostorom određene, javne, imerzivne, relacijske ili participativne umjetnosti, kojima se, dakako, mogu dodijeliti i drugi mogući statusi i uloge. Tako se i na hrvatskoj kazališnoj sceni, uz niz umjetničkih praksi koje odgovaraju idealiziranoj otpornjačkoj slici ambijentalnoga kazališta, javljaju barem dvije prestižne, normativne, obuhvatne i financijski stabilne kazališne institucije koje se već desetljećima percipiraju kao primjerni generatori ambijentalne izvedbe. U svojoj usmjerenosti na izvankazališne i otvorene prostore, u kojima je prekid između gledateljskoga i izvedbenoga prostora manje evidentno naglašen i bliži značenju latinske riječi *ambiens* - koji obilazi, koji opkoljuje, ljetne manifestacije Dubrovačke ljetne igre i Splitsko ljeto ambijentalno kazalište razvijat će gotovo „po inerciji“, pri čemu će se i shvaćanjem i terminološki susretati sa Schechnerovim kazališno-teorijskim radom. Primjerice, njegovo ime i interpretacija pojma i eksplicitno se spominju/analiziraju vezano uz redateljski rad Georgija Para na Dubrovačkim ljetnim igrama i u iskazima samoga redatelja i u retrospektivnim pregledima (H. Ivanković, ur. 2019: 13-50), ali obično uz napomene kako je, unatoč svojevrsnom prelijevanju naziva na velik dio programa Igara (kao i Splitskoga ljeta), riječ prije o zasebnim nego istovjetnim shvaćanjima koja uključuju izvedbene analogije, ali i reinterpretacije, različite pretpostavke te razvoj u različitim teorijskim i praktičnim smjerovima (H. Ivanković u: I. Kunčević, 2012: 9). No, iako je do danas izvedeno više pregleda specifične dubrovačke i splitske

1 Ako drugačije nije naznačeno, svi prijevodi su moji.

ambijentalnosti, termin koji bi trebao obuhvaćati različite faze i pristupe problematizaciji izvedbenoga prostora te zadržati otvorenost prema inovaciji nije jednoznačno utvrđen, a nisu precizno određena ni pretapanja sa Schechnerovim postulatima, što vodi prema brojnim terminološkim nedoumicama. Sljedećim ću radom stoga pokušati sagledati spomenutu festivalsku praksu i domaći pojam ambijentalnoga kazališta iz perspektive Schechnerovih aksioma zadržavajući se na njihovu povijesnom dodiru i suvremenim primjerima. Intenzitet promišljanja prostora u okviru dviju manifestacija znatno se razlikuje, pa dok se ambijentalnošću Dubrovačkih ljetnih igara bavi niz znanstvenih tekstova, cjelovitih publikacija, izlaganja, okruglih stolova i skupova, splitski je festival u tom pogledu donekle zanemaren. Premda se u utvrđivanju okolnosti uvođenja toga pojma nužno osloniti na iskaze vezane uz dubrovačka kazališna iskustva, u završnome ću se dijelu teksta zato prvenstveno usredotočiti na analizu ambijentalnoga kazališta u okviru Splitskoga ljeta, a s obzirom na vremensko ograničenje ovogodišnjega skupa, posvetit ću se predstavama iz devedesetih godina 20. stoljeća.

II.

Sintagma ambijentalno kazalište i njezina eksplikacija novijega su datuma. Premda ju je, kao i druga rana Schechnerova istraživačka pitanja, kasnih 1960-ih i 1970-ih godina popularizirala njujorška The Performance Group, njegova teorija ambijentalnoga kazališta proizašla je iz autorovih ranijih eksperimenata s The New Orleans Group polovicom šezdesetih godina te je 1967. godine kondenzirana u poznatih šest aksioma koje on i desetljećima kasnije drži jednako čvrstom osnovom. Mahom jednorečenični, jednostavni i dopunjeni nizom konkretnih primjera, aksiomi revidiraju više nosivih konvencija zapadnjačkoga kazališta koje se temelji na tekstualnome predlošku: oštro razdvajanje fikcije i zbilje, primat pisanoga predloška u odnosu na izvedbu, autorsku hijerarhiju pozornice koju Derrida naziva teološkom te hijerarhiju scenskih znakovnih sustava koje predvode oni vezani uz izvođača, međupovezanost emitiranih znakova, vođenje recipijentske pažnje, izbor i unutarnju organizaciju izvedbenog prostora i prostora gledališta te očekivanja koja izvedba postavlja pred recipijente. Iako su aksiomi nedvosmisleno prepleteni, interpretacija te sintagme, a posebno njezina praktična realizacija, do danas se najčešće fokusirala na posljednja dva aspekta Schechnerove ambijentalnosti, odnosno drugi, treći i četvrti aksiom, prema kojima „Izvedba koristi sav prostor“, „Kazališni događaj može se održati u potpuno preoblikovanome prostoru ili u ‘pronađenom prostoru’“ te „Fokus je fleksibilan i promjenjiv“ (R. Schechner, 1994: xix-li). Izvedba je time istaknuta kao društveno zbivanje koje - prvenstveno, iako ne isključivo - u prostornom smislu u potpunosti zahvaća recipijente otvarajući usto mogućnosti njihova aktivnoga i kreativnoga sudionništva. Može se odvijati na

jednome ili više mjesta istovremeno (jedinostveni, lokalni ili multifokus), dok se prostor može prihvatiti u izvornome obliku ili se s njim može ući u kreativnu diskusiju, ali se bilo kakva intervencija mora nužno stopiti sa svojom okolinom. Kako pokazuje američki teatrolog Arnold Aronson, unutar tako postavljenih parametara i dalje možemo govoriti o „količini“ ambijentalnosti koja se ostvaruje nekom produkcijom, štoviše, po analogiji na Schechnerov kontinuirani niz kazališnih događaja koje je teško jasno razgraničiti (R. Schechner, 1994: xix-xxvii), i Aronson izvodi međupovezani niz ambijenata u koje se predstava može smjestiti od tek uočenoga prostora pa do prostora koji posve okružuje gledatelje² napominjući kako je upravo ovaj posljednji „iz scenografske perspektive (...) najambijentalniji“ (A. Aronson, 1977: 7). Na isti način stupanj ambijentalnosti može biti određen i odnosom izvođača i gledatelja, odnosno intenzitetom kojim se gledatelj uključuje u izvedbu, pri čemu u ambijentalnoj izvedbi postaje „sve teže isključiti bilo koji prostor ili radnju kao ne-izvedbu“ (A. Aronson, 1977: 13). Takvu interpretaciju potvrđuje i podrijetlo pojma koji Schechner, prema vlastitoj tvrdnji, preuzima od Allana Kaprowa napominjući kako ga taj američki vizualni umjetnik, tvorac hepeninga i teoretičar, „nikada nije koristio kao takvog, ali ga je implicirao u svojim zapisima“ (R. Schechner, 1994: 68). Kaprow u svome promišljanju umjetničkoga oblikovanja prostora izvodi opis evolucije čitavoga umjetničkog područja koja započinje u slikarstvu, a završava u izvedbenim umjetnostima te u svome stupnjevitom eksperimentalnom pomaku od akcijskoga kolaža do hepeninga tijekom pedesetih godina prošloga stoljeća u potrazi za takvom organiziranom umjetničkom aktivnosti koja bi „posve eliminirala publike“ (A. Kaprow u: M. R. Sandford, 2005: 201) uvodi dva središnja oblika - asamblaz i ambijent. Dok asamblaz predstavlja sliku koja naglašenom reljefnom strukturom zadire u prostor, a mogućnošću preslagivanja svojih pojedinih komponenti aktivira konzumenta, ambijent kao kolaž glazbe, svjetla ili visećih elemenata u potpunosti ispunjava čitav prostor dokidajući

2 Dok Schechner gradira raspon između „nečistoga“ života i „čiste“ umjetnosti, scenografski kontinuum kojega izvodi Aronson kao dva krajnja pola uspostavlja frontalnu izvedbu koja je postavljena naspram gledatelja i ne-frontalnu izvedbu koja ga posve okružuje. Međutim, čak i kad je izvedba nedvojbeno odijeljena od gledatelja i dalje može uključivati *uočeni ambijent* koji je okružuje i kojega gledatelj percipira, odnosno osvještava, premda to ne utječe na njegov položaj u odnosu na predstavu. Niz se nastavlja *impliciranim ambijentom* koji predstava proizvodi dojmom da gledatelji i izvođači dijele isti prostor (i vrijeme), iako se frontalni odnos recipijenta prema izvedbi nije promijenio, a potom i *ujedinjenim ambijentom* koji podrazumijeva scenografsko, zvukovno ili primjerice olfaktorno povezivanje gledateljskoga i izvedbenoga prostora do te mjere da gledatelj ne može vidjeti čitavu scenografiju bez promjene položaja. Sljedeći stupanj predstavlja *doživljeni ambijent* u kojemu i izvedba, a ne samo scenografija počinje okruživati gledatelja te se njihov međusobni odnos više ne može smatrati frontalnim, dok krajnji stupanj predstavlja *opholjavajući prostor* gdje je intenzitet kojim okružuje gledatelja još veći, odnosno u kojemu se gledatelj nalazi u samome centru izvedbenoga prostora. (A. Aronson, 1977: 1-7)

jednako privilegirano mjesto iz kojega umjetnik stvara kao i određeno mjesto za gledanje i predstavljajući izazov konvencionalnoj organizaciji galerije. „Ambijent je veliki asamblaz u koji se obično mora fizički ući, kao u šumu ili na smetlište. Oni koji ulaze u ambijent mogu biti potaknuti da premještaju njegov materijal i tako mu mijenjaju kompoziciju. Kako se pokreti više potiču, tako ambijent postaje hepening.“ (A. Kaprow u: P. Schimmel, 2008: 11) U ambijentu prožimanje svih sastavnica - širega okruženja i u njega unesenih elemenata - postiže se kreiranjem cjelokupnoga djela na licu mjesta, dok njegova konzumacija postaje uvjetovana ulaskom u djelo (odnosno prolaskom kroz niz fizičkih senzacija), dakle činom koji istovremeno neizostavno transformira i djelo i gledatelja pretvarajući ga u sudionika ili suautora. Pri tome za sve opisane oblike vrijedi Kaprowljeva sugestija da se „granica između umjetnosti i života učini što je moguće protočnijom, i možda nejasnijom“ jer za njega upravo spoj tih dviju domena ima poseban događajni potencijal (A. Kaprow u: M. R. Sandford, 2005: 197).

III.

Schechnerov temeljni tekst o ambijentalnom kazalištu preveden je na hrvatski jezik sedamdesetih godina te će pojam u različitim inačicama odjeknuti domaćom stručnom literaturom. Tomislav Sabljak prevodi ga kao *teatar ambijenta* (R. Schechner, 1971), dok Giga Gračan nudi sintagmu *okružno kazalište*. Nikola Đuretić upućuje na dvoznačnost engleske riječi koja u hrvatskome jeziku (slijedom Gračan) može opisivati kazalište koje „okružuje“, odnosno prvenstveno upućuje na prirodu odnosa između izvedbe i gledatelja, kao i *kazalište okolice*, odnosno kazalište smješteno u okolišu izvan kazališne zgrade koje inkorporira životnu svakodnevicu (N. Đuretić, 1972: 102), a Božo Kovačević primjerice odlučuje se tek ponašiti englesku riječ opisujući teatar zagrebačkoga Kugla glumišta kao *environmentalni* (B. Kovačević, 1978: 136). U hrvatskom kazalištu predloženi termin i njegove implikacije past će na plodno tlo posebno kad je riječ o Dubrovačkim ljetnim igrama, gdje je od njihova pokretanja 1950. godine „tema odnosa prema *autentičnom* ambijentu bila (...) temelj svih promišljanja o njihovu repertoarnom i estetskom oblikovanju“ (H. Ivanković u: H. Ivanković, ur. 2019: 14). Naime, iako je riječ o manifestaciji čiji su kulturni, društveni, financijski i politički ciljevi poput ispitivanja performativnosti gradskog prostora i njegova povijesnog naslijeđa, produljenja kazališne sezone, dopunjavanja turističke ponude grada ili formiranja „jugoslavenskoga prozora u svijet“ (H. Ivanković, 2019: 28) posve različiti od istraživačkih interesa male njujorške eksperimentalne kazališne grupe, pa u skladu s tim i afirmaciji posve druge stručne terminologije - promišlja se „kazalište na otvorenom“ ili „u prirodnom/autentičnom ambijentu/prostoru“ (H. Ivanković u: H. Ivanković, ur. 2019: 13), problemska pitanja i ponuđena rješenja prisutna i u, uz festival vezanim,

diskusijama i u kazališnoj praksi festivala 1960-ih i 1970-ih godina povremeno se preklapaju sa Schechnerovim aksiomima. Tako u tekstovima i raspravama u povodu i u okviru trodnevnoga festivalskog skupa „Teatar na otvorenom“ 1966. godine glumac Fabijan Šovagović zahtijeva karnevalesknu inkluzivnost Igara („Festival neka krene u sve kutove, u sve trgove, na ulice!“, F. Šovagović, 1966: 5), dok rumunjski redatelj Ilie Balea predlaže raspršivanje kolektivnoga gledateljskog tijela i „više istovremenih smjerova izražavanja“ (I. Balea, 1966: 5). U razgovoru koji se referirao i na „iskustva otvorenih scenskih prostora sa Splitskih ljetnih priredaba“³ prepoznata je, nadalje, nužnost izgradnje predstave iz jedinoga prostora koji „najčešće postavlja svoje vlastite specifične uvjete mizanscene i interpretacije“, kao i problem odnosa istinitosti realnoga prostora i artifičnosti umjetničkoga izričaja (N. Turkalj, 1966). Praksa i terminologija konačno se susreću sedamdesetih godina 20. stoljeća, desetljeća u kojem se „prostorna dramaturgija“ Igara, prema mišljenju kazališnoga kritičara Dalibora Foretića, „u mnogome temeljila na Schechnerovim postulatima o ambijentalnom kazalištu“ (D. Foretić, 2002: 12). Iako se kao zaslužni za razvoj te estetike (a time i popularizaciju pojma), spominju i drugi redatelji, poput Ivice Kunčevića i Williama Gaskilla, prednjači ime Georgija Para (P. Veček, 1984: 8; D. Foretić, 2002: 11), čije su režije *Života Eduarda II, kralja Engleske* B. Brechta te *Krležinih Areteja* i *Kristofora Kolumba*, prema mišljenju Hrvoja Ivankovića, „zaslužne što je početkom sedamdesetih u hrvatski kazališni pojmovnik uvedena sintagma *ambijentalno kazalište*“ (H. Ivanković, ur. 2019: 13).

IV.

U kratkome pregledu svojevrzne pretpovijesti Splitskoga ljeta Jure Kuić, među ostalim, upućuje i na povijesno bogatstvo i na prostornu izazovnost grada koji festivalu, od samoga početka dijelom izmještenome iz kazališne zgrade, predstavlja iskoristiv potencijal (J. Kuić, 2004). Manifestacija međutim nije tako naglašeno usmjerena promišljanju otvorenih ili zatvorenih, izvankazališnih ili kazališnih izvedbenih prostora koje koristi (kao što su to Dubrovačke ljetne igre), pa ni u smjeru ambijentalnoga kazališta. „Split nije tipični ambijentalni festival“, reći će Marin Carić, predsjednik festivalske Komisije za dramski program 1981. godine, „ali svakome je ugodno ljeti sjesti na otvoreno, pod mjesčinu Kašteleta, u domaću atmosferu Carrarine, u dostojanstvo Peristila. Logično, s vremena na vrijeme uleti i neki novi prostor“ (M. Carić u: J. Fiamengo, 1981: 5). Specifična veza Splitskoga ljeta i pojma „ambijent“ ipak se ukorjenjuje i u općoj i u stručnoj uporabi te je tako, prema elektroničkom izdanju *Hrvatske enciklopedije*,⁴ „(u)z Dubrovačke ljetne igre“, Splitsko ljetno „najveći, najstariji

³ Pod tim je nazivom 1954. godine pokrenut festival koji će se naknadno preimenovati u Splitsko ljetno.

⁴ Započeta je 1999. godine, dakle u desetljeću kojim se ovaj tekst bavi.

i najreprezentativniji nacionalni kazališni festival koji se održava u ambijentalnim prostorima“. Citirani opis dobar je početak sljedeće analize jer ukazuje na jedno od čestih izjednačavanja - ambijentalnoga kazališta s ambijentalnim prostorom - koje se lako može pronaći i u drugim stručnim ili obavijesnim tekstovima vezanim uz manifestaciju (npr. J. Pavičić, 1994). U njemu se naime ambijentalnim poima prije *vrsta* nego *način* korištenja prostora, iz čega proizlazi i pitanje kakvi su to prostori „ambijentalni“ i može li se iz njih izvesti i kriterije prema kojima se biraju i koriste. Ako izostavimo pozornicu Hrvatskoga narodnog kazališta Split, čija se uporaba zasigurno ne bi isticala novom sintagmom, pregled lokacija na kojima su realizirane festivalske izvedbe devedesetih godina kao i ostatak citirane enciklopedijske natuknice ukazuje na nekoliko karakteristika: „ambijentalna“ bi okruženja morala biti izvankazališna te pronađena, odnosno realna, a ne konstruirana, premda su obično dopunjena jedinim scenografskim elementima. Tom se pretpostavljenom izjednačavanju ambijentalnoga kazališta s kazalištem u prirodnome ambijentu pridružuju još barem dva trenda vidljiva u odabiru izvedbenih prostora festivala u ovome desetljeću. Prvi je oblikovne naravi i upućuje na to da autori ključ za prepoznavanje „ambijentalnoga“ mahom traže u konvencionalnome kazališnom prostoru stremeći onima koji osiguravaju adekvatni kapacitet gledališta, vidljivost, čujnost i relativnu ispraznjenost od scenskoga sadržaja, odnosno mogućnost da ih se izdvoji iz konkurentnoga večernjeg života u mediteranskome, a izvan ratnih godina sve više i turističkome gradu. Stoga se predstave, napuštaju li utočište specijalizirane kazališne građevine, obično smještaju u prostrani pregledni prostor koji će ih fizički i simbolički zaštititi na drugi način - na ograđene trgove, u dvorišta skrivena među zgradama staroga gradskog središta, antičke podrumne, crkvene klaustre, dislocirane vile s perivojima, izvangradska arheološka nalazišta, industrijske zone ili prirodna okruženja. Istovremeno odabir najavljuje aktualna pitanja o željenoj ili čak dozvoljenoj razini „autentičnosti“ nekoga ambijenta te mogućnostima i strategijama umjetničke manipulacije takvim okruženjem, posebno s obzirom na sve apsurdnije napore prilikom njegove proizvodnje. Druga je tendencija estetske naravi, što se prvenstveno odnosi na kvalitetu prostora, a ne nužno na kvalitetu odnosa između prostora i u njega smještene umjetničke izvedbe. Naime, uz rijetke iznimke, poput predstave *Poljubi me u autobusu* (prema tekstu J. Sostera premijerno izvedene 14. srpnja 1995.), koju je slijedom američke praizvedbe redateljica Nina Kleflin ponovo uprizorila u gradskome autobusu tijekom noćne vožnje različitim dijelovima grada, izvedbe Splitskoga ljeta devedesetih smještaju se na mjesta koja odlikuje povijesna važnost, prirodni šarm, ljepota ili čak spektakularnost. U prvome redu tu su prostori u povijesnome dijelu gradskoga središta, posebno oni unutar zidina Dioklecijanove palače poput nezaobilazne Carrarine poljane, Zlatnih vrata ili Nepotove ulice. Slijede atraktivne prirodne ili urbane lokacije poput

napuštenoga sela Zeljovići na obroncima Mosora ili crkvice sv. Jere na južnoj padini Marjana, od kojih su neke teže dostupne ili posve nedostupne nezaposlenim posjetiteljima, poput perivoja Oceanografskoga instituta, Vile Dalmacije ili Brodospasova rezališta u solinskome Mjesnom odboru Sveti Kajo. Treću uočljivu kategoriju čine arheološki lokaliteti i muzejske institucije npr. ostaci antičke Salone, Dioklecijanovi podrumi ili Muzej grada Splita, dakle lokacije koje, uz vizualnu dojmivost, uključuju posebnu kulturnu vrijednost koja se posjetiteljima, izvan prisustvovanja predstavi, posebno i naplaćuje. I ova selekcija otvara nova pitanja, prije svega, je li dramaturški potencijal nekoga prostora upravo proporcionalan njegovoj izvankazališnoj atraktivnosti ili se prije radi o ostvarivanju ekonomske nego umjetničke vrijednosti. Naime, uzmemo li u obzir relativno veliki broj gostujućih izvedbi na nekima od spomenutih mjesta koje lokaciju ne percipiraju kao dio sadržaja predstave kao i projekata koji nisu posebno angažirani oko njezina formalno-tematskoga istraživanja, festival dolazi u opasnost da pod egidom ambijentalnoga kazališta prešutno promovira izvedbu čiji će pristup prostoru kanadski teatrolog Michael McKinnie nazvati monopolističkim. Riječ je naime o izvedbi koja prostor ne promišlja već ga prisvaja i trži neku njegovu nezamjenjivu značajku neostvarivu na konvencionalnoj pozornici, ali je istovremeno podređuje konvencionalnome reprezentacijskom i prostornom okviru kazališta, pa kad je u pitanju kvaliteta odnosa prema prostoru, priskrbljuje korist sebi, a ne njemu (M. McKinnie, 2012: 21-33).

Shechnerovski shvaćenu ambijentalnu „bilancu“ donekle popravlja sljedeća interpretacija naslovne sintagme vidljiva primjerice u prilogu teatrologa Vlatka Perkovića iz festivalske monografije objavljene 2004. godine, koji je posvećen „estetskim i poetičkim posebnostima ambijentalnoga kazališta“. Uz već spomenutu izvankazališnost i realnost, od ambijentalnih okruženja Perković doduše očekuje i da budu smještena na otvorenome, čime, samo u promatranome desetljeću, kao neambijentalna implicitno diskvalificira uprizorenja u Dioklecijanovim podrumima i Vestibulu, crkvi sv. Frane te autobusu gradske tvrtke Promet. Važnije je međutim njegovo izostavljanje uprizorenja čije pozornice u potpunosti imitiraju konvencije pozornice kutije ili su tek nemušto, u svrhu popunjavanja repertoara, premještene u neko stvarno okruženje, a u korist projekata koji iz nekoga prostora niču, od kojega su neodvojivi i koji prostornim pomakom proizvode određeno „estetsko unapređenje“ (V. Perković, 2004: 36) ili ukazuju na „podatnost ambijenta za uzlet iz svoje stvarnosti u maštu, njegovu sposobnost da baš svjedočenjem istinskog sebe bude njezin autentični razlog i tvorac“ (V. Perković, 2004: 49). I to tumačenje međutim jednako se odnosi na uprizorenja koja prostoru pristupaju kao adekvatnoj realnoj i realističkoj kulisi kao i na ona koja ga sadržajno i formalno inoviraju poigravajući se s njegovim doslovnim tumačenjem. U prvu kategoriju primjerice spada niz lokaliziranih komedija na varoškim i getskim lokalitetima koje se oslanjaju na

njima pripadajuće urboglife i mediteranski mentalitet, dok se u drugoj može istaknuti predstava *Baš beton i stupovi društva* (prema tekstu Nikole Čelana praižvedena 16. srpnja 1999.) u režiji Ivica Buljana koja ulazi u duhovitu polemiku s antičkim naslijeđem i poratnim stanjem grada te, smještena u utrobu Dioklecijanove palače, njezine kamene podrumne, ludistički tematizira dva praha koja su pridonijela njegovoj arhitektonskoj i društvenoj devastaciji – cement i heroin. Želimo li analizirati i ostale „razine“ ambijentalnosti u spomenutim predstavama, važno je napomenuti da se fokus recipijenta povremeno disperzira implicitno uključujući okruženje u scensku fikciju, ali se sav prostor i dalje ne koristi za izvedbu, a publiku se najčešće aktivira samo na kratkom putu prema prepoznatljivim gledališnim tribinama.

Kako pokazuje Aronson u svome pregledu povijesti i teorije onoga što naziva „ambijentalnom scenografijom“, uprizorenje izvedbi u ciljano odabranim okruženjima i okruženjima koja su ciljano oblikovana za određenu izvedbu te uključiva kad je u pitanju publika u mnogim su kulturama, pa i zapadnjačkoj, dio tradicije, štoviše, prevladavajuće tradicije (R. Schechner, 1994: xv). Rijetki primjer izvedbe na tome tragu iz tematiziranoga desetljeća Splitskoga ljeta *Muka je spasitelja našega* (prema nizu srednjovjekovnih tekstova premijerno izvedena 24. ožujka 1991. i reprizirana na Splitskom ljetu) kojom redateljica Ivica Boban slijedi prostorno-vremenske konvencije crkvenih prikazanja te predstavu, koja je premijerno izvedena na Cvjetnicu, smješta na Prokurative – jedan od centralnih, iako neorenesansni gradski trg. Izvedbu potom raspršuje po nizu mansija umetnutih u bočne trijemove te uokvirenih lukovima i stupovima arkada, dok središnji prostor prepušta „opkoljenoj“ publici. Štoviše, raštrkane pozornice do kojih se i izvođači i gledatelji povremeno usporeno pomiču obogaćuje neočekivanim pojedinačnim scenama na različitim dijelovima središta trga upravo naglašavajući izmjenu procesije i erupcije, reći će Schechner, dva oblika prirodnoga kazališta. Tako Boban donosi kazalište koje omeđuje izvedbeni prostor, ali ga utvrđuje performativno, koje izvedbu dinamizira i povremeno lokalizira do te mjere da gledateljima prepušta odgovornost za strukturiranje pojedinih dijelova radnje, odnosno otvara mogućnost selektivne nepažnje, koje ukida gledalište uvjetujući recepciju zainteresiranosti i agilnošću recipijenta. I ambijentalno kazalište koje odgovara uvodno opisanome konceptu javlja se dakle na Splitskome ljetu devedesetih godina, s jedne strane upirući pogled u neoavangardne eksperimente s prostorom, a s druge podsjećajući da njihova novost i nije baš tako nova. ●

LITERATURA

- (2021), „Splitsko ljeto“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57470> (30. listopada 2022.).
- Aronson, Arnold (1977), *The History and Theory of Environmental Scenography*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- Balea, Ilie (1966), „Mogućnosti grada-kazališta“, *Telegram*, Zagreb, g. 7, 26. kolovoza, str. 5.
- Duretić, Nikola (1972), „Okružno kazalište i kazalište okolice“, *Prolog*, Zagreb, g. 5, br. 17, str. 101-106.
- Fiamengo, Jakša (1981), „Raznoliko i atraktivno kazalište. Razgovor s redateljem Marinom Carićem, predsjednikom Komisije za dramski program Splitskog ljeta“, *Slobodna Dalmacija*, g. 39, br. 11276, 11. srpnja, str. 5.
- Foretić, Dalibor (2002), *Hrid za slobodu. Dubrovačke ljetne kronike 1971.–2001.*, Matica hrvatska, Dubrovnik.
- Ivanković, Hrvoje, ur. (2019), *Grad-pozornica Georgija Para*, Disput, Zagreb.
- Ivanković, Hrvoje (2019), „Kosta Spaić kao ravnatelj dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara (1964.–1971.)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 22, br. 77, str. 28-35.
- Kaprow, Allan (2003), *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Kovačević, Božo (1978), „Sedam dana Dana ili traganje za mladim teatrom“, *Prolog*, Zagreb, g. 10, br. 35, str. 131-139.
- Kuić, Jure (2004), „Od ideje do festivala“ u: *50 Splitskih ljeta 1954.–2004.*, ur. Petar Selem, HNK Split, Splitsko ljeto, Split, str. 11-18.
- Kunčević, Ivica (2012), *Ambijentalnost na dubrovačku*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- McKinnie, Michael (2012), „Rethinking Site-Specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-Specific Performance“ u: *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, ur. Anna Birch i Joanne Tompkins, Palgrave Macmillan, Houndmills, New York.
- Pavičić, Jurica (1994), „Gdje je stiglo Splitsko ljeto“, *Slobodna Dalmacija*, g. 52, br. 15655, 19. srpnja, str. [20].
- Perković, Vlatko (2004), „Estetske i poetičke posebnosti ambijentalnog kazališta. Razgraničenja od estetskih pretpostavki pozornice kutije“ u: *50 Splitskih ljeta 1954.–2004.*, ur. Petar Selem, HNK Split, Splitsko ljeto, Split, str. 33-50.
- Sandford, Mariellen R., ur. (2005), *Happenings and Other Acts*, Routledge, London, New York.
- Schimmel, Paul (2008), „Only Memory Can Carry It into the Future: Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happenings“ u: *Allan Kaprow – Art as Life*, ur. Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk i Stephanie Rosenthal, Getty Research Institute, Los Angeles, str. 8-19.
- Schechner, Richard (1971), „6 aksioma za teatar ambijenta“, prev. Tomislav Sabljak, *Mogućnosti*, Split, g. 18, br. 5-6, str. 739-755.
- Schechner, Richard (2003), *Performance Theory*, Routledge, London, New York.
- Schechner, Richard (1994), *Environmental Theater*, Applause, New York, London.
- Šovagović, Fabijan (1966), „Perspektive i prijedlozi“, *Telegram*, Zagreb, g. 7, 26. kolovoza, str. 5.
- Turkalj, Nenad (1966), „Dilema ili ne“, *Večernji list*, Zagreb, 13. kolovoza.
- Veček, Petar (1984), „Dundo“ – „Bauk predstava“, *Slobodna Dalmacija*, g. 40, br. 12204, 19. srpnja, str. 8.

Suzana Marjanić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Umjetnost performansa devedesetih na *timelineu* i na tematskim izložbama o devedesetima: lokalna scena

UDK 792.09

Sažetak: U radu se prati *timeline* umjetnosti performansa devedesetih godina prošloga stoljeća na domaćoj sceni, autoetnografski s vlastitom vremenskom lentom koju sam sastavila za *Kronotop umjetnosti performansa: od Travelera do danas* (2014.) i u kontekstu dviju izložbi o devedesetima: riječke izložbe *90-e: ožiljci* (MMSU, Rijeka, 2021.) u koncepciji Janke Vukmir i ljubljanske izložbe *Spoznanje! Upor! Reakcija! Performans in politika v devetdesetih letih v pojnoslovenskem kontekstu* (+MSUM, Ljubljana, 2021.) u koncepciji Bojane Piškur.

Ključne riječi: devedesete; umjetnost performansa; Hrvatska; tranzicija; rat

The Performance Art in the 1990s on a Timeline and at Exhibitions Dedicated to the 1990s: The Local Scene

Abstract: The article uses autoethnographic approach to address the timeline of Croatian performance art in the 1990s with regard to the timeline I compiled for the *Chronotope of Croatian Performance Art: From the Travelers to the Present Day* (2014), and with regard to the context of two exhibitions about the 1990s: the Rijeka exhibition *90s: Scars* (Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, 2021) conceived by Janka Vukmir, and the Ljubljana exhibition *Realize! Resist! React! Performance and Politics in the 1990s in the Post-Yugoslav Context* (Museum of Contemporary Art Metelkova, Ljubljana, 2021) conceived by Bojana Piškur.

Keywords: nineties; performance art; Croatia; transition; war

► Uvodno, što se tiče ratnih, tranzicijskih devedesetih, polazim od *timelinea* Dejana Kršića, koji za 1990. godinu, među ostalim, navodi kako „odnos prema tradiciji, prema materijalnim tragovima vlastitog identiteta najbolje pokazuje sudbina arhiva, zbirki i dokumentacija mnogih poduzeća i kulturnih institucija koja su u razdoblju ‘tranzicije’ mijenjala vlasnike ili propala, a njihova dokumentacija se našla na smetlištu, u reciklažnom papiru“ (D. Kršić, 2019: 54). Možemo pridodati kako je mnoge privatne arhive svojom antimuzejskom strategijom sačuvao Vladimir Dodig Trokut. Za završnu godinu te dekade Dejan Kršić također ističe kako je otvoren trgovački centar Mercatone (Donji Stupnik kod Zagreba), što je bio početak „poplave lanaca trgovačkih centara po periferiji hrvatskih gradova“ (D. Kršić, 2019: 56). Možemo pridodati komentar Tomislava Gotovca aka Antonija G. Lauera iz aspekta individualne antropologije grada da je riječ o kineskoj arhitekturi koja je arhitektonski označila američki neoliberalni kapitalizam hangara/hala i koji se od 1999. počeo sustavno primjenjivati na periferijama hrvatskih gradova. Navedeni *timeline* pratit ću autoetnografski s vlastitom vremenskom lentom koju sam sastavila za *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas* (2014.), a u kontekstu dviju izložbi o devedesetima: riječke izložbe *90-e: ožiljci* (Muzej moderne i suvremene umjetnosti - MMSU, Rijeka, 2021.) u koncepciji Janke Vukmir i ljubljanske izložbe *Spoznanje! Upor! Reakcija! Performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu* (Muzej sodobne umetnosti Metelkova - +MSUM, Ljubljana, 2021.) u koncepciji Bojane Piškur.

Miško Šuvaković za kustoske programe bivše države u devedesetima navodi kako se s jedne strane radilo o angažiranoj umjetnosti, no kako je s druge strane većinu umjetničkih djela u kontekstu Sorosevih centara za suvremenu umjetnost (SCCA) podržavala dakle fondacija Soros kroz svoje centre za suvremenu umjetnost čiji je cilj bio podržati kulturno-umjetničke projekte koji pridonose kreiranju socijalnog ambijenta primjerenog demokratski uređenom kapitalističkom društvu. Kontroverzni termin „Soros realizam“ označava pojavu u umjetnosti postsocijalističke Istočne Evrope devedesetih godina 20. stoljeća, a termin je prvi uporabio Miško Šuvaković u tekstu „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“ 2002. godine. Kritičkom oštricom Miška Šuvakovića o Sorosevu realizmu devedesetih, riječ je o „mekom“ i „suptilnom“ uniformiranju i normiranju postmodernog pluralizma i multikulturalizma kao kriterija prosvijećenog političkog liberalizma „koji treba da realizuju evropska društva na prelazu u novi vek. Konkretna korist od ovakvog pristupa je pomeranje sa ‘ograničene’ (sasvim elitne) emancipacije koju nosi visoka umetnost i alternativa na opšte društvenu emancipaciju u okviru date lokalne kulture. Na primer, teorije poststrukturalizma i vrednosti liberalizma koje imaju karakter ‘univerzitetskog’ ili ‘muzejskog’, ali svaka-ko ‘manjinskog intelektualnog’ diskursa, sada ‘kroz’ umetnost postaju diskurs, ukus i vrednost ‘normalne’ kulture tek nastajućeg srednjeg intelektualnog

sloja građanstva i njegovog javnog mnjenja (*doxe*). Konkretna manjkavost ovakvog pristupa umetnosti je uspostavljanje 'prosečne preglednosti' koja umetničke i estetske ciljeve realizuje kao kulturom determinisane efekte. Drugim rečima, umetnost mladih, marginalnih i *onih u tranziciji* dobija 'svoj' *pokretni rezervat* obećanih mogućnosti preživljavanja i realizacija.“ (M. Šuvaković, 2002)¹

Vladimir Dodig Trokut s onu stranu Soroseva realizma

Nastavno na temu o tome da je mnoge privatne arhive svojom antimuzejskom strategijom sačuvao Vladimir Dodig Trokut (Kranj, 1949. – Zagreb, 2018.) te da da nije pripadao estetici spomenutoga Soroseva realizma, uvodno iščitavam njegovu ulogu u kulturnom pamćenju njegovih strategija „zbirnica“. Zamjetno je da 1986. godine Trokut izostaje s umjetničke scene, da bi se vratio 1993. godine performansom *Sjedenje na muzejskom jajetu*. *Uznesenje*, performansom sjedenja na alkemijskom jajetu u okviru koncepta kuvade na izložbi *Nova hrvatska umjetnost* u koncepciji Igora Zidića, a pod mentorstvom svoga drugoga mentora Darka Schneidera (Moderna galerija, Zagreb).

Naime još je početkom osamdesetih Trokut kao „prvi naš umjetnik smeća“ (*Junk Art*) pokušao u Zagrebu, u kojem živi i djeluje od 1972./1973., otvoriti anti-muzej industrijske arheologije, no to se, unatoč svim umjetnikovim srčanim angažmanima, nije realiziralo za njegova života.² Za Trokutovu zamisao anti-muzeja, za koju umjetnik postulira koncept da je s kulturološkog aspekta danas jednaka vrijednost jednog Picassa i Mickeyja Mousea ili bilo kojeg drugog predmeta iz svakodnevne *trivijalne* upotrebe, Miško Šuvaković bilježi da A/anti-muzej može figurirati i kao performans „koji se zasniva na destrukciji, parodiranju i deestetizaciji muzejskih funkcija izlaganja, dokumentovanja i čuvanja umetničkih dela“ (M. Šuvaković, 1999: 56).

1 Za kasni socijalizam jugoslavenskih izvedbenih i vizualnih umjetnosti Miško Šuvaković 2018. godine utvrđuje da, za razliku od istočnoeuropskih zemalja, koje su bile dijelom Varšavskoga pakta, socijalistička Jugoslavija nije imala homogen već hibridan koncept socrealističke kulture s obzirom na 1948. godinu i politički prekid suradnje sa SSSR-om. Navedene heterogene prakse prepoznaje u taktičkom umrežavanju, odnosima između prve i druge javne sfere i hibridizaciji modernističke kulture i umjetnosti. Pritom ističe da se u Istočnoj Europi drugi javni prostor može odrediti kao prostor supkulture, *undergrounda* ili alternativne kulture u odnosu na prvu javnu sferu, dok je u socijalističkoj Jugoslaviji druga javna sfera bila koncipirana kao hibridna sfera. Sastojala se od privatnih prostora, izvaninstitucionalnih javnih prostora umjetnosti i kulture te institucija koje su bile pod državnom kontrolom (kao što su npr. studentski kulturni centri, amaterska kazališta i filmski klubovi), koji su evocirali iluziju o alternativnim oazama kulture i umjetnosti. Naime, s jedne strane dok je država kontrolirala te neoficijelne umjetničke prakse, ti drugi javni prostori radili su na demokratizaciji umjetnosti i kulture prema zapadnim modelima.

2 Antimuzej je, u konceptu trokutizma, postumno otvoren 31. studenoga 2020. u Ulici Antuna Bauera 19 u Zagrebu zahvaljujući novinaru Domagoju Margetiću (usp. D. Margetić, 2021). Usp. <https://rplus.video/otvara-se-antimuzej-u-zagrebu-vladimir-dodik-trokut/> (27. travnja 2022.).

Muzejsko jaje V. D. Trokuta povezano je sa simbolizacijom alkemijskoga jajeta koje predstavlja četiri počela, koja treba rastaviti pa ponovo sastaviti, ali u pravom omjeru kako bi se postigla pretvorba (D. Grdenić, 2003: 117). U brojnim je svojim performansima osim sjedenja na jajetu, devedesetih godina, a i kasnije, Trokut rabio nasilno djelovanje (gesta piljenja) na jaje kao simbol za postizanje kamena filozofa. Jaje u alkemiji znači od tvorca uhvaćen kaos, prvotnu tvar *prima materia* što sadrži uhvaćenu svjetsku dušu. Iz jajeta, koje je prikazano kao okrugao kuhinjski lonac, izdiže se orao, odnosno feniks, sada oslobođena duša, koja je istovjetna s *anthroposom* kojega je zarobila narav (*Physis*) (usp. C. G. Jung, 1984: 201; usp. V. D. Trokut, 1998, 2001 i 2005).

Nije slučajno što je dokumentarni film *Vladimir Dodig Trokut* (red. Kristina Leko i Gordana Brzović, HRT, 1999.) snimljen na zagrebačkom Glavnom kolodvoru, a u uvodnim ranojutarnjim segmentima Trokut, u izvedbenoj niši vlastite umjetnosti ponašanja, u jednoj ruci drži crnu pločicu s bijelo ispisanom sintagmom *black-it-out*, a u drugoj ruci isto tako crnu pločicu s bijelim ispisom *black corner*, i sve je to kostimografski u vlastitoj umjetnosti ponašanja označio potencirano dugim *šamansko-torbarskim* kaputom s nizom unutarnjih džepova-pretinaca iz kojih tijekom snimanja dokumentarnoga filma vadi pojedine tvorbe svoga Antimuzeja svakodnevice, uglavnom Trokut-kuhinje (npr. pumpu za kobasice, kalup za kolače, valjak za tijesto). Nadalje, tu je i velika ovalna crvena limena kutija bombona (koja je već dugo odsutna u sustavu konzumerističkoga pakiranja u bezosobnim plastičnim vrećicama) *505 s crtom* Josipa Kraša, odnosno kako često navodi Trokut: „Slatki bombon heroj, jedan od mnogih mojih numeroloških kriptograma analogan je mojoj muzejskoj patki koju često rabim u svojim monografskim izdanjima koji su ekskluzivni unikati i muzeološki specijaliteti.“ I to je još jedan poetski dokaz antimuzejske strategije kao koncepta kulture pamćenja ili, Trokutovim određenjem Antimuzeja: „Antimuzej – Kontramuzej je zbirnica koju sačinjava totalni, otvoreni, borbeni muzej izvan muzeja. Sam Antimuzej nije muzej već mentalna forma – *forma mentis* (druga forma). Antimuzej je proces koji oblikuje odvojenu stvarnost, poligon mentalnih i astralnih tvorevina, to jest muzeja. (...) U zbirnici su predmetni, nepredmetni i bespredmetni muzeji. Njegovo ime je model projekta i koncepta, a svako strukturalno i oficijelno formiranje Antimuzeja kao realnoga muzeja dokida njegovo postojanje.“ (V. D. Trokut, 1990: 1) „Antitetička vrteška“, da upora-bim Lasićev termin za Krležin lik i djelo, samoga Antimuzeja nalazi se u tome da realno postojanje ukida njegovu mentalnu zamisao.

Devedesete na izložbama u 2021. godini

Kada je riječ o izložbi *90-e: ožiljci* (MMSU, Rijeka, 2021.) u koncepciji Janke Vukmir, radove Slavena Tolja s početka devedesetih navedena kustosica, povjesničarka umjetnosti, uzima kao ikonički znak novog razdoblja hrvatske umjetnosti

i referenciju na nastajanje nove stvarnosti, „njezinu egzistencijalnu dramu, empatiju s društvenom situacijom, ali istodobno i kritiku rastućeg nacionalizma te nesnalaženje globalnog sistema prema lokalnoj situaciji“ (J. Vukmir, 2021: 76).³ U performansu *Hrana za preživljavanje* (1993.), koji Slaven Tolj izvodi sa svojom tadašnjom suprugom Marijom Grazio, kao kustosica izložbe o konceptualnim devedesetima, povjesničarka umjetnosti Janka Vukmir navodi da na sličan način Slaven Tolj amalgamira osobno i osjećajno s političkim. Međunarodna zajednica u pokušaju da pomogne dostavom supstituta hrane šalje konzervirani prah koji, da bi postao jestiv, treba pomiješati s vodom, u trenutku kada u gradu odsječenom i izoliranom od svijeta mjesecima ta voda nije dostupna. Komentar kustosice glasio je: „Ironično, mala je riječ.“ (J. Vukmir, 2021: 76) Zamjetno je da je na rečenoj izložbi samo navedeni performans odabran iz niza performansa devedesetih kad je riječ o hrvatskoj sceni, dok je primjerice, vezano uz *artivističku* scenu u Srbiji, kustosica naglasila aktivizam LED Arta i Škarta (J. Vukmir, 2021: 50-51, 74-75). Politički aktivizam grupe Magnet uključila je spomenuta ljubljanska izložba. Pritom je kao objašnjenje i moto izložbe o vizualnim devedesetima kustosica Janka Vukmir istaknula i da su u Hrvatskoj devedesete ostale slabo dokumentirane i još slabije istražene te da im se, izbjegavajući vlastiti odraz u ogledalu, rijetko vraćamo izbjegavajući se suočiti s vlastitim ožiljcima (J. Vukmir, 2021). Janka Vukmir u nekoliko navrata ističe da se izložba trebala odnositi na cjelokupan prostor nekadašnje istočne ili postsocijalističke Europe, ali da se stjecajem novonastale pandemijske krize morao reducirati njezin geografski, pa i tako umjetnički sadržaj.⁴

Pritom nije izostala kritika domaće scene. Istina, osamljena. Damir Čargonja, kao voditelj Multimedijalnoga centra Palach (MMC Palach) 1997. – 2008. godine,⁵ istaknuo je da riječka scena na navedenoj izložbi o devedesetima nije

- 3 Više o izložbi i umjetnicima i umjetnicama koji su zastupljeni na izložbi i koja zbog pandemijskih razloga nije mogla biti realizirana u opsegu u kojemu je kustosica Janka Vukmir to željela usp. <https://rijekaz2020.eu/program/doba-moci/izlozbe/90e-oziljci/> (27. travnja 2022.). Izložbu je pratila i međunarodna konferencija *Scars: Reflections on Art and Society in Central-East Europe in the 1990.* održana online. Usp. https://www.ipu.hr/content/info/IPU_ISU_90_scars_abstracts.pdf (27. travnja 2022.).
- 4 Na izložbi je predstavljeno petero hrvatskih umjetnika, od kojih četvero tematizira rat – Slaven Tolj, Antun Maračić, Vlasta Delimar i Ivan Faktor, dok Boris Cvjetanović u videoradu *Male glave, mala tijela* (2016.) tematizira zlostavljanje u Đačkom domu u Trpnju na Pelješcu sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća (J. Vukmir, 2021: 32-33).
- 5 Damir Čargonja Čarli (Rijeka, 1968.) od 1995. naovamo izveo je dvadesetak performansa i akcija, što samostalno, što u suradnji s drugim umjetnicima kao što su Sven Stilinović, Jusuf Hadžifejzović, Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer i Vladimir Dodig Trokut. Jedan je od utemeljitelja organizacije *Otvoreni krug*, jedne od prvih udruga građana u Hrvatskoj, osnovane 1992. Suradivao je s mnogobrojnim ekološkim grupama na raznim projektima. Osnivač je i vlasnik tvrtke Multimedijalni centar d.o.o. (MMC d.o.o., poduzeće u kulturi) i osnivač Galerije O.K. s kojima je djelovao u Klubu Palach do zatvaranja MMC-a 2008. godine.

zastupljena ni s jednim radom, iako je, među ostalim, dobro poznato da je riječka scena MMC Palach, osim što je slovila kao inkubator kulture otpora devedesetih, prva objavila monografiju vizualne umjetnosti devedesetih. Riječ je o katalogu, odnosno knjizi *Riječke devedesete*, objavljenoj 2006. godine u izdanju MMC-a.⁶

Damir Čargonja u povodu izostanka cjelokupne riječke scene s navedene izložbe ističe sljedeće:

„90-e: ožiljci (MMSU, Rijeka, 2021.) samo je jedna u nizu nedovoljno promišljenih, koncipiranih, na brzinu složenih izložbi koje svojim bombastičnim naslovima to pokušavaju sakriti te obmanuti publiku žednu površnih senzacija. Na Istoku ništa novo, što bi se reklo, ali ni na Zapadu ništa bolje. Izvlačenje na pandemiju je potpuno pogrešno, dapače pandemija je mogla biti kruna carstva prevara umjetnika devedesetih. Jednostavno, nije se mislilo; depresija nakon društvenih, političkih promjena na ovim prostorima bila je jača. Izložba reda radi, ili ako joj ipak možemo dati dozu zanimljivosti možemo je i nazvati po onoj našoj staroj – izložba ‘po kumovima i stričevima’ poznate ekipe koja se međusobno razumije i razmjenjuje, izložba bazirana na ostacima entuzijazma iz devedesetih nastalih na temeljima ‘otvorenih’ društava koja su, to je svakom razumnom čovjeku već tada bilo jasno, bila obična dobro osmišljena politička platforma za brzu transformaciju u neoliberalni sustav, no glad za novcem i pozicijom većine aktera bila je jača. I sad imaju/imamo izložbe o ‘devedesetima’. Dosadno.“⁷

- Pokrenuo je mnogobrojne kulturne i umjetničke projekte kao što su Goli otok – novi hrvatski turizam i Festival nove umjetnosti/Festival of New Art – FONA. Nakon odlaska s mjesta voditelja Kluba Palach (1998. – 2008.) godine 2009. osniva K.U.N.S. (Klub umjetnika na Sušaku), koji, zbog financijskih heteronomija, zatvara 2013. godine. Svoj izniman kulturno-ugostiteljski angažman nastavlja konceptom Novi hrvatski turizam te osnivanjem tvrtke Novi turizam d.o.o., koja danas vodi lanac *beach* barova u poznatom riječkom kvartu Kantrida, poznatom kao Morski prasac. Njegov najnoviji projekt jest klub Jadran, koji nudi brojne sadržaje iz područja suvremene umjetnosti i alternativne kulture. U sklopu objekta otvorena je i Mini galerija kluba Jadran na adresi Krešimirova 26, koji je dizajnirala umjetnica Tajči Čekada, a trenutno je, nakon višegodišnje pauze, vodi Krešo Kovačićek. Godine 2021. dobitnik je Godišnje nagrade Grada Rijeke za izniman doprinos očuvanju identiteta grada poticanjem riječke nezavisne scene, suvremene umjetnosti i kulture.
- 6 Nataša Šegota Lah ističe kako se devedesetih godina u Rijeci ugasio Hrvatski kulturni dom na Sušaku. Nadalje, dogodila se nasilna politička smjena ravnatelja i gašenje važnih međunarodnih bijenalnih manifestacija u Modernoj galeriji u Rijeci te zatvaranje nekoliko malih, ali za Rijeku bitnih izložbenih prostora poput onoga u bivšoj poslovnici Jadroagenta te u poslovnici Kvarner expressa (N. Šegota Lah, 2006: 10).
 - 7 Navedeno prema -korespondenciji e-poštom s umjetnikom vođenoj u prosincu 2021. godine.

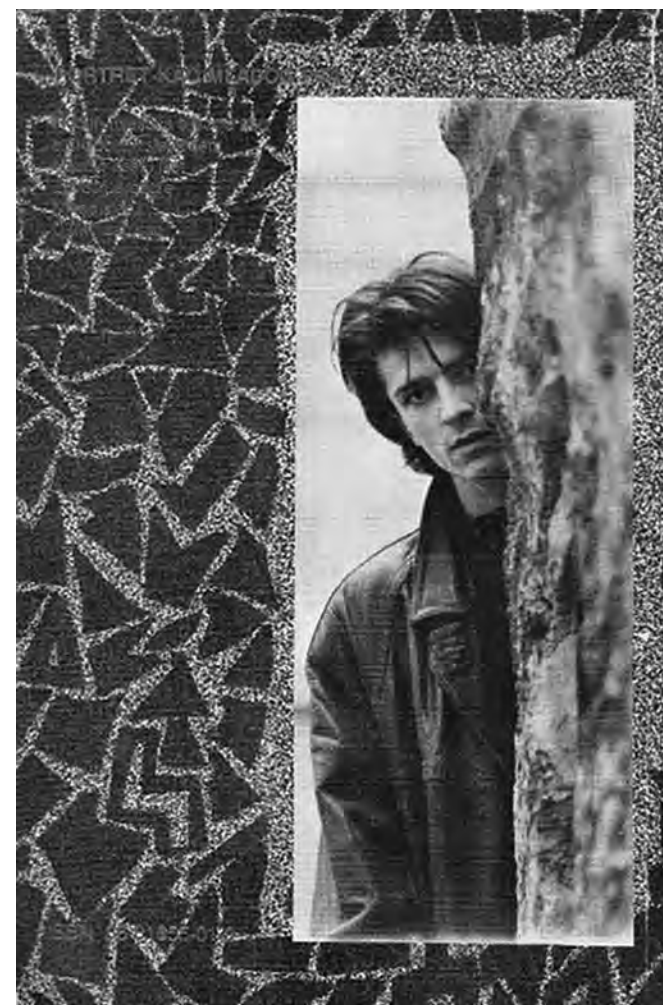
Damir Čargonja pritom je reagirao izložbenim i izvedbenim *timelineom* scene MMC Palach iz spomenute monografije *Riječke devedesete* (2006.):

„Citiram sam sebe vezano uz večerašnju izložbu u MMSU: ‘Riječka scena devedesetih i dalje ima puno važnih priča za ispričati, sačuvati. Nažalost to u gradu nitko ne radi od onih koji bi to trebali. Ovaj moj gornji tekst nije kritika večerašnje izložbe nego konstatacija da među autorima nema riječkih umjetnika, a osobno mislim da su se neki tu mogli naći. No, to je moje osobno razmišljanje.’”⁸

U detaljnom *timelineu* riječkih devedesetih Damir Čargonja (1997. – 2008. godine, kada Palach djeluje pod vodstvom uprave Multimedijalnoga centra d.o.o., tvrtke uz koju se često veže pojam „poduzeće u kulturi“), među ostalim, navodi početak rada udruge Otvoreni krug koju su činili studenti/ice psihologije s riječkog Filozofskog fakulteta, riječki umjetnici i drugi suradnici/ice (Ivica Knežević, Tanja Stanić, Predrag Kraljević, Damir Coha, Damir Stolac, Mojca Domiter, Filip Ličanin, Damir Čargonja, Kristina Dankić, Joso Bernić, Fulvio Bulian, Jasna Tešević, Miroslav Mašić, David Jambrović, Maja Mandrila, Miljenko Pinjuh...) pod vodstvom Ivica Kneževića⁹ u prostoru Brigadirskog kluba u Klubu Palach (1992.). Nadalje, među ostalim spominje organizatorsko, edukativno i akcionističko djelovanje Otvorenog kruga, brojne *street art* akcije, razvoj *graffiti* scene devedesetih, niz multimedijalnih zbivanja koja su objedinjavala predstavnike *rock* scene, mode, likovnih umjetnosti, pionirskih *rave* partija u prirodnom ambijentu – legendarnu Farmu na Grobniku, izložbe i glazbene performanse u *ex kavani* Sarajevo, organizacije etnofestivala, *Ri-rock-a...* (D. Čargonja, 2006: 4). Kulminaciju višegodišnjih napora Otvorenog kruga i njegova osobnog aktivizma na riječkoj sceni 90-ih čini osnivanje Multimedijalnog centra Rijeka kao specifičnog „Poduzeća u kulturi“ (D. Čargonja, 2006: 4). Nadalje, na *timelineu* riječkih devedesetih nalazi se osnivanje umjetničke grupe Poet teatar (Igor Večerina, Klas Grdić, Siniša Vukotić...) 1990. godine. Slijedi multimedijalni projekt *Rubnik* prilikom predstavljanja istoimene knjige pjesama Igora Večerine u prostoru kavana Opera (u zgradi Teatro Fenice) uz sudjelovanje sljedećih umjetnika – Igora Večerine, Klasa Grdića, Gorana Nemarnika Gusa, Claudija Miškulina, Predraga Kraljevića, *rock* grupe Let 3 i drugih, u organizaciji umjetničke grupe Poet teatar 1990. godine. Naime Igoru Večerini 1990. izlazi prva zbirka pjesama pod nazivom *Rubnik*, tzv. *samizdat* zbirka koja opisuje njegov život na rubu koji ga obilježava

⁸ Komentar je preuzet s osobne Facebook stranice umjetnika, uz njegovu privolu.

⁹ Jedan je od osnivača i voditelja organizacije Otvoreni krug u kojoj je razvio uspješnu metodu liječenja zasnovanu na međusobnoj komunikaciji i druženju ovisnika.



Igor Večerina, *Rubnik*, Poet Teatar, Rijeka, 1990.

do kraja života. Već na prvom predstavljanju daje do znanja da slušatelje treba sinestezijski „napasti“ svim osjetilima, pa zbirku predstavlja uz glazbu, pomno osmišljenu scenografiju, koju je tih godina radio Goran Gus Nemarnik, i, naravno, pročitano poeziju (D. Čargonja, 2006: 4).¹⁰ Poetskim nastupima Večerina se pojavljivao na najraznovrsnijim javnim mjestima – od krčme do kazališta – njegujući osoban poetski iskaz, „iskovan“ u praksi živog obraćanja neposrednom recipijentu – slušatelju zasigurno više nego čitatelju, „i kao da svaki od

¹⁰ Igor Večerina prvi u Hrvatskoj snima i objavljuje audioknjigu jer je shvatio da poeziju treba promicati kroz multimedijalnu prizmu sinestezijski. Usp. https://hr.wikipedia.org/wiki/Igor_Ve%C4%8Derina (27. travnja 2022.).

potencijalnih prostora zaslužuje po svoj dio u svakoj njegovoj zbirci ili čak u pojedinačnoj pjesmi“ (B. Radaković, 2000: XXV). Igor Večerina autor je stiha *Grad koji teče*, općeprihvaćene fraze koja je postala sinonim ili metonimija fluktuacije otpora grada Rijeke.

Nadalje, Damir Čargonja na tom pomno navedenom *timelinu* navodi da je 1991. održan i posljednji Yu-biennale: 16. biennale mladih umjetnika Jugoslavije u organizaciji Muzeja Grada Rijeke. Naravno, *timeline* se nastavlja iz godine u godinu (D. Čargonja, 2006; D. Čargonja, 2012).

Završno u kontekstu njegova *timelina* riječkih devedesetih zadržavam se na retrospektivnoj izložbi *10 godina MMC-a – ususret 40 godina Palacha* (1997. – 2007.), održanoj u razdoblju 4. srpnja – 28. kolovoza 2007. u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti. Ta fragmentarna rekapitulacija riječkih devedesetih nadovezuje se na monografiju o riječkim devedesetima iz 2006. godine (ur. Damir Čargonja) i na tematski broj časopisa *Fantom slobode* (br. 1, 2012.) koji je posvećen Multimedijalnom centru Rijeka (1997. – 2008.) (urednik je navedenoga tematskoga broja Branko Franceschi), a koje sam koristila u razradi „riječkoga kronotopa“ (S. Marjanić, 2014).¹¹

Druga izložba o devedesetima 2021. godine, ljubljanska izložba *Spoznanje! Upor! Reakcija! Performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu* (+MSUM, Ljubljana, 2021.), u koncepciji Bojane Piškur, fokusirana je na političke performanse iz razdoblja raspada Jugoslavije devedesetih – desetljeća obilježenog ratom, nacionalizmom, revizionizmom, korupcijom te tranzicijom iz socijalizma u kapitalizam. U tom razdoblju politički performansi postali su, kako nadalje ističe Bojana Piškur, oblik izražavanja otpora radikalnim politikama i agresivnim procesima transformacije društva, ali i način promišljanja novih ideja i smjerova razvoja novostvorenih država na području bivše Jugoslavije (B. Piškur, 2021.). Izložba je okupila više od 120 umjetničkih djela, arhivskih materijala i videodokumenata iz Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Kosova, Srbije, Crne Gore i Sjeverne Makedonije.

Što se tiče riječke scene, u monografiji ljubljanske izložbe Jasna Jakšić, izbornica i kustosica za hrvatski politički performans, spominje riječku scenu Palach, a od performansa u monografiji navodi performans *Geometrija krvožednosti* Svena Stilinovića, koji je jednu varijantu izveo na Dan planeta Zemlje 1999. u tada kulturnoj Galeriji OK na sceni Palach (J. Jakšić, 2021: 94).¹² Pritom je kustosica

11 O Čargonjinoj, kako navodi, najvjerodostojnijoj verziji povijesti Kluba usp. D. Čargonja, 2012: 85-86 i D. Čargonja, 2010.

12 Peta izvedba, varijacija performansa izvedena u dubrovačkim Lazaretima 2000. godine, uključila je i klanje janjeta za pomrčine Sunca. Iz opisa Svena Stilinovića: „Geometrija krvožednosti. Dubrovnik. Lazareti 2000. Pomrčina Sunca. Instalacija ista. Žrtveni stol napravljen u koloniji Lokve. Žrtvovanje janjeta za spas svijeta. Pečenje na ražnju. Stavljanje srca na lice i skidanje. Hranjenje publike janjcem kruhom i vinom.“ (nav. prema: S. Marjanić, 2014: 15)

i povjesničarka umjetnosti Jasna Jakšić, među ostalim, dala i iznimnu posvetu Ivani Popović, čija je retrospektivna izložba *Ljubav i otpor Ivane Popović* održana u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti 2019. godine u koncepciji kustosice Nataše Ivančević.¹³

Zaključno, kronotopska lenta umjetnosti performansa devedesetih u Republici Hrvatskoj

Što se tiče daljnje *timelina* devedesetih, navodim kako je Gordana Vnuk (2015.) istaknula kako se prve ratne godine Eurokaz prvi put pojavio kao producent, i to tada najpropulzivnijih mladih snaga hrvatske scene, Montažstroja¹⁴ i Ivane Popović. Montažstrojeva *Rap opera 101* bavila se nastankom prve slavenske strojnice „kalašnjikova“, a donijela je na scenu, riječima Gordane Vnuk, „sirovu i autentičnu energiju ulice koja se u kasnijim forsirano sofisticiranim radovima Boruta Šeparovića rijetko ponovila“ (G. Vnuk, 2015: 32-33). I dok su Ivana Popović i Linija manjeg otpora te Montažstroj bili Eurokazove produkcije, u Off-Eurokazu te ratne 1991. godine mogli smo pogledati Uplašene žirafe – *Playture: Sharp Drive*, čakovečki Pinklec s Buñuelovim *Hamletom*, Željka Zoricu Šiša i Kačinsky Troupu s predstavom *Magritte: nerazjašnjeno ubojstvo* te, kada je riječ o slovenskoj off-produkciji, Matjaža Pograjca i Betontanc (*Romeo i Julija*) te Igora Stromajera i Bojanu Kunst (kazališna instalacija *Eros*).¹⁵ Za razliku od biomehanike, akrobatike i afektivnog atletizma Montažstroja, koji su inzistirali na psihofizičkom

13 Tako u navedenoj monografiji Martina Petranović u znanstvenom pristupu kostimografiji Ivane Popović detaljno prati sve njezine kostimografske anamorfoze u kontekstu njezinih djelatnih modusa: rada u vlastitim izvedbenim trupama krajem osamdesetih i početkom devedesetih (dakle u Studiju kinetičke figurativne skulpture Linija manjeg otpora formiranom 1989. godine u Zagrebu i u skupini Virus Teatar Michelangelo osnovanoj 1992. u Ljubljani), suradnje s predstavnicima nezavisne i neo/post/avangardne kazališne scene u Hrvatskoj i Sloveniji početkom devedesetih (do povratka u Zagreb 1993.) te djelovanja u institucionalnim hrvatskim i slovenskim kazalištima od sredine devedesetih do, nažalost, prerane i tragične smrti.

14 Montažstroj/MONTAŽSTROJ gledamo i 1994. godine na Eurokazu – Everybody Goes 2 Disco from Moscow 2 San Francisco te 1997. godine – Euro-Body. Na ljubljanskoj izložbi MONTAŽSTROJ predstavljen je dokumentarnim prikazom tri rana rada: *Kopačka u galeriji* (1989.), *Achtung Alarm!* (1990.) i *Rap opera 101* (1991.).

15 Godinu dana ranije (1990.) Off-Eurokaz, kada je riječ o domaćoj nezavisnoj sceni, činio je Siniša Miletić – *Frankenstein uči tango* i *Glühlampe: paralelna samoća* kao dio zamišljenog ciklusa posvećenog Daniilu Harmsu. Koncept, režija i gluma: Simul 3 – Slavica Knežević, Srđan Sorić, Željko Vukmirica i Dragan Ruljančić. U programskoj knjižici Eurokaza dali su poveznicu kazališta i religije ističući tezu iz antropologije izvedbe kako je religija pretpostavka za postojanje kazališta. „Bez ‘misterija’ (orfičkih, dionizijskih) nezamislivo je rođenje tragedije, bez ‘cikličkih misterija’ i prikazanja – srednjovjekovni teatar, a 20. stoljeće svjedoči o istom fenomenu kroz Evreinov *Misterij o radu oslobođenom ropstva*. No boljševička ideologija nije mogla za dugo nadomjestiti Boga.“ Usp. Programska knjižica Eurokaza, 1990.

naporu, žrtvovanju tijela i uma atleta srca (Ivana Popović sudjelovala je u radu na njihovoj prvoj predstavi *Vatrotehna* izvedenoj u napuštenoj tvornici Badel 1990. godine), Ivana Popović u *Ribizl bombi* izvedenoj 20. lipnja 1991. donijela je bajkovitu priču o blizankama slastičarkama, no zapakiranu u politički celofan, s obzirom na to da je publika na tom eurokazovskom *off*-programu sjedila u šestinskoj atmosferi (S. Marjanić, 2019). Nekoliko dana kasnije i osječka je publika na Posteurokazu (Osijek, 21. lipnja - 14. srpnja 1991.) mogla pogledati *Ribizl bombu*, a time ulazimo u ratnu krastu ovih prostora čiji je početak obilježen poznatim padom *crvenoga fiće* ispod tenkovskih gusjenica na raskrižju na Klajnovoj (Kleinovoj) ulici 27. lipnja 1991., kada su izvođači *stvarnoga* teatra postali promatrači početka ratnoga teatra. Odnosno, kako se prisjeća Stjepan Pete File, jedan od sudionika osječke scene Noise Slawonische Kunst:

„STUC (Studentski centar) je 1991. organizirao PostEurokaz, i tih dana je taman počinjalo to što je počinjalo. Mi smo za otvorenje PostEurokaza, Die Hausersi, svirali u starome tramvaju kroz cijeli grad pozivajući ljude na taj *Eurokaz*, čak smo iz zeke improvizirali *Lili Marleen*, bez ikakvog plana i razloga, međutim dva, tri dana poslije je bio otkazan PostEurokaz, bio je zakazan rat“ (S. Pete, 2008: 295-298).

Tako se i Goran Lišnjić, član nekadašnje prve osječke *punk/postpunk* grupe Diskretni šarm buržoazije, prisjeća PostEurokaza:

„Sjećam se 2-3 predstave i kako je sve to prekinuto zbog demonstracije sile JNA po gradu; onog dana kada je tenk JNA pregazio na križanju ispred STUC-a crvenog 'fiću', prekinut je i program PostEurokaza“ (G. Lišnjić u: S. Marjanić, 2014: 144).

PRIOLOG – TIMELINE UMJETNOSTI PERFORMANSA DEVEDESETIH

Završno donosim *timeline* umjetnosti performansa devedesetih iz svoje knjige *Kronotop umjetnosti performansa: od Travelera do danas* (2014.). Navedenu sam kronotopsku lentu proširivala u svakom kronotopskom poglavlju s obzirom na pojedini izvedbeni centar, a ovom prigodom još jednom zahvaljujem na pomoći svim umjetnicima i umjetnicama kao i urednicima/urednicama i dizajnerima/dizajnericama navedene knjige. Devedesete su svakako bile odlučujuće u razvijanju moje vlastite ljubavi prema umjetnosti performansa, kao uostalom i prema Krleži, Nodilu i antropologiji životinja.

- 1990. *Pustinja slobode* (Slaven Tolj, Božidar Jurjević i Maro Mitrović) – prva kolektivna akcija u Republici Hrvatskoj. Akciju su umjetnici potkrijepili zajedničkim programskim tekstom o djelatnom nihilizmu. Za spomenutu je kolektivnu akciju Mario Kopic napisaio tekst i akciji dao naziv *Pustinja slobode*.
- 1990. Montažstroj: *Vatrotehna*.
- 1991. U bivšem rudniku Labin osnovan L.A.E. (Labin Art Express), nezavisna *underground* kulturna i umjetnička udruga. Udrugu zajedno s njezinom umjetničkom frakcijom Metal Guru osnivaju Dean Zahtila, Krešimir Farkaš (Karlovac, 29. rujna 1956. – Labin, 5. lipnja 1999.) i Graziano Kršić.
- 1991., 21. lipnja – 14. srpnja – PostEurokaz (Osijek), 27. lipnja 1991. – pad crvenoga fiće pod tenkovske gusjenice na raskrižju na Klajnovoj ili, kako navodi Branko Kostelnik – počeo je „lajv war performance na Klajnovoj“.
- 1991. U doba najžešćih ratnih razaranja Osijeka rokeri iz grupa Die Hausers, Glad, Saratoga, Nahson Booz i No Passaran počinju djelovati u okviru multimedijškoga projekta Noise Slawonische Kunst. Krajem osamdesetih počinje se govoriti o novoj osječkoj umjetnosti koja je imenovana navedenom sintagmom (V. Barić, 2011: 300).
- 1992., Vinkovci, 27. siječnja – smrt Satana Panonskog, ikone regionalnoga *punk* pokreta i *body art* izvedbi u ispisivanju teksta otpora žiletom na vlastitome tijelu.
- 1992., 30. prosinca – Okupljanje Zlih bubnjara kada su na znak Gričkoga topa (bez obzira na tautologiju: točno u podne) na Trgu bana Jelačića (Zagreb) prvi put zabubnjali.
- 1992. Kugla: *Laborem Exercens/Radom čovjek* (Eurokaz).
- 1993. Slaven Tolj i Maria Grazio: *Hrana za preživljavanje* (festival performansa Kula babilonska, Helsinki).
- 1993. Kugla: *Konjski rep* (Eurokaz).
- 1993. Zlatko Burić Kićo zajedno s Henningom Frimannom i Jorgenom Rasmussenom osniva TIG (Telepatisk/Telepathic International Group). (usp. S. Marjanić, 2016).
- 1993. Slaven Tolj: *Bez naziva* (Dubrovnik – Valencija – Dubrovnik).

1993. Sven Stilinović izvodi prvu varijaciju performansa *Geometrija krvožednosti*, a pritom je peta izvedba, varijacija performansa u Dubrovniku (Lazareti) 2000. godine, uključila i klanje janjeta za pomrčine Sunca.
1994. Međunarodni kazališni festival PUF osnivaju voditelji četiriju izvaninstitucionalnih hrvatskih kazališta: Branko Sušac iz pulskoga Dr. INAT-a, Davor Mojaš iz dubrovačkoga Lera, Nebojša Borojević iz sisačke Daske i Romano Bogdan iz čakovečkoga Pinkleca.
1994. Hrvoje Cokarić osniva kazališnu sekciju K.U.U. Uzgon – FFT (Fractal Falus Teatar) koja se bavi performansima temeljenima na fizičkom teatru (Split).
1994. Ivan Faktor: *Fritz Lang und Ich* (Galerija CM/Galerija SKUC, Osijek); u tom performansu umjetnik uvodi odjevnu, siromašnu ikonografiju osječke beskućnice Ane Šebalj.
1995. Počinju djelovati Le cheval (1995–2003) (usp. O. Frljić, 2002 – 2003, 2014), Schmrtz Teatar (1995 – 2000), Theatre (Theatre) des femmes (1995 – 2003); godinu dana kasnije osnovan je Not Your Bitch! (1996 – 1998) itd. – izvedbene grupe/trupe koje će obilježiti privremene autonomne zone FAKI-a i ATTACK!-a.
1995. Aleksandar Battista Ilić, Ivana Keser, Tomislav Gotovac: *Weekend Art: Hallelujah the Hill*, 1995. – 2005.
1996. Prvo izdanje umjetničkoga projekta *21. proljeće* (Split), autor i inicijator: Petar Grimani.
- 1997., 14. – 18. listopada – Tjedan performansa Javno tijelo (Zagreb, koncepcija: Jadranka Vinterhalter); prva javna manifestacija performansa u Republici Hrvatskoj.
1997. Zlatko Kopljar: K1 (Tjedan performansa Javno tijelo, Zagreb), započinje ciklus performansa/akcija pod nazivom K (konstrukcija).
1997. Božidar Jurjević: *Pomrčina* (Zagreb, Tjedan performansa Javno tijelo, Zagreb).
- 1997., listopad – osnovan ATTACK! (Autonomna tvornica kulture, Zagreb), djeluje nizom akcija i događaja izvedenih na javnim prostorima grada. U broju 9 Newslettera Autonomne tvornice kulture iz 1999. godine navedeno je kako je ATTACK! od listopada 1997. organizirao 82 performansa, od kojih je 51 izveden u okviru FAKI-ja te nekoliko uličnih performansa, inicijativa, kojima nije poznat broj.
- 1997., 4. listopada – Ante Kuštre: *Liber-libra*; prva akcija protiv PDV-a na knjige.
1998. Osnovan FAKI (Festival alternativnog kazališnog izričaja); FAKI® (Festival alternativnog kazališnog izričaja; kasnije je kratica promijenjena u kraticu FAKI). Pokrenut i velikogorički Multimedijalni festival Humphrey Bogart (slične poetike kao i FAKI). Schmrtz Teatar bio je prva kazališna skupina i bend koji je posjetio Beograd (nakon izbijanja Domovinskog rata) 1998. godine.
- 1997./1998. – 2008.
MMC Palach (Rijeka) – psiholokacija, utočište riječke akcionističke i

- performerske scene (npr. Branko Cerovac, Damir Čargonja Čarli, Tajči Čekada, Davor Dundara, Krešo Kovačiček, Predrag Kraljević, Zlatko Kutnjak, Damir Martinović Mrle, Krešo Mustač, Sven Stilinović (riječka faza), Damir Stojnić, Neda Šimić-Božinović, Zoran Štajdohar Zoff, Poet Teatar – Igor Večerina itd.).
- 1998., 10. siječnja – 11. siječnja – Igor Grubić: *Crni Peristil* (Split, 1998.), prva akcija i provokacija s podlogom građanske samoinicijative devedesetih u RH, i to u javnom prostoru.¹⁶
1998. Osnovana Galerija O.K. (Rijeka, MMC Palach).
- 1998., 10. srpnja – Ostvarena ulična manifestacija *Knjiga i društvo* – 22% kao zajednički istup-reakcija tridesetak umjetnika zbog PDV-a na knjige. Bila je to ujedno prva kolektivna art akcija u Republici Hrvatskoj (u organizaciji Igora Grubića i ATTACK!-a), Cvjetni trg (Zagreb).
- 1998., 12. rujna – L.A.E. u sklopu bivšeg industrijskog kompleksa labinskog rudnika otvara i Kulturni centar Lamparna kao prvi nezavisni i međunarodni kulturni centar u Hrvatskoj, što je bio prvi korak u realizaciji njihova glavnoga projekta *Podzemni grad XXI*. kao prvoga futurističkoga podzemnoga grada na svijetu 150, 160 m ispod površine Zemlje.
- 1998., 7. srpnja – 27. rujna – izložba *Body and the East: od šezdesetih godina do danas* (Moderna galerija, Ljubljana, kustosica: Zdenka Badovinac). Za segment našega *body arta* odabrani su sljedeći umjetnici/ice performansa: Nenad Dančuo, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac, Aleksandar Ilić, Sanja Iveković, Božidar Jurjević, Dalibor Martinis i Slaven Tolj.
1998. Zoran Pavelić: *Kazna* (Galerija Otok, Art radionica Lazareti, Dubrovnik).
1999. Željko Jerman pokreće Galeriju Ghetto (Slobodna umjetnička akademija, Split).
- 1999., 16. travnja otvorena Močvara (Zagreb), klub neprofitne udruge građana Udruženje za razvoj kulture (URK), osnovane 1995. godine.
- 1999., Dan planeta Zemlje – Sven Stilinović: *Geometrija krvožednosti* (Galerija O.K., Rijeka).
- 1999., Uoči državnih izbora – Damir Čargonja: *Tito – poštuju te šestoricu* (Kružna ulica, ispred Kluba Palach).
1999. Tanja Dabo: *Urbana intervencija* (MMSU, T-objekt Rijeka). Intervencija Tanje Dabo sastojala se u tome da je u večernjim satima, kada Muzej nije radio, ukrala pločicu s natpisom „Moderna galerija Rijeka, Uprava“, i preselila je na vrata bez kvake T-objekta – na zidu s bodljikavom žicom, koji je bio na stvarnoj budućoj lokaciji MMSU.

16 Iz navedenoga razloga za svoju drugu knjigu o umjetnosti performansa, *Topoi umjetnosti performansa: lokalna scena* (Zagreb, 2017.) na temu osobnih i političkih topoa, odabrala sam fotodokument navedene akcije. Dakle, s obzirom na rat i postsocijalizam, u Hrvatskoj se tek 1998. događa medijski jaka akcija srodna onoj koja se dogodila u Jugoslaviji revolucionarne 1968. godine – *Crveni Peristil*.

1999., 11. – 14. studenoga – UŠTEK 01 – Festival mladih alternativnih umjetnika (Osijek) otvoren je u ranim jutarnjim satima instaliranjem 96 metalnih zastavica s natpisom „mine“ na osječkom Šetalištu Petra Preradovića.



UŠTEK 01 – Festival mladih alternativnih umjetnika, Osijek, 11. – 14. studenoga 1999.

LITERATURA

- Barić, Vinko (2011), *Hrvatski punk i novi val: 1976 – 1987*, Vlastita naklada, Solin.
- Čargonja, Damir (2006), „Riječke devedesete“, *Riječke devedesete*, ur. Krešo Kovačiček, MMC, Rijeka, str. 3-6.
- Čargonja, Damir (2010), „Izvan okvira (razgovarala Darija Žilić)“, <http://www.kulturpunkt.hr/i/kulturoskop/364/> (27. travnja 2022.).
- Čargonja, Damir (2012), „Sve što ste ikada željeli znati o Palachu (razgovarao Robert Paulić)“, *Fantom slobode*, Zagreb, g. 10, br. 1, str. 84-109.
- Dodig Trokut, Vladimir (1990), *Koncept za realizaciju projekta anti-ulica – antimuzej –*

antigrad (rukopis), HDLU, Zagreb.

- Dodig Trokut, Vladimir (1998), *Kartaški dug*, knjiga 7, Fondacija Anti-Muzej, V. D. T., HDLU, Zagreb.
- Dodig Trokut, Vladimir (2001), *V. D. T. Anti-Muzej i prodavaonica cimetne boje*, drugo izvorno izdanje, Fundacija Antimuzej V. D. T, HDLU, MMSU, Rijeka.
- Dodig Trokut, Vladimir (2005), „Ja sam sluga umjetnosti (razgovarala Nadežda Elezović)“, *Val*, Rijeka, g. 30, br. 8, str. 6-7.
- Frlijić, Oliver (2002-2003), „Le cheval“, *Frakcija*, Zagreb, br. 26-27, str. 126-131.
- Frlijić, Oliver (2014), „Theatre That Makes an Actor a Political Subject Onstage (razgovarala

- Suzana Marjanić“, *New Performing Arts Practices in Eastern Europe*, ur. Iulia Popovici, Bukurešt, str. 123-138.
- Grdenić, Drago (2003), *Alkemija*, Jesenski i Turk, Zagreb.
- Jakšić, Jasna (2021), „Performance as an Exercise of Political Will“, *Spoznanje! Upor! Reakcija! Performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu / Realize! Resist! React! Performance and Politics in the 1990s in the Post-Yugoslav Context*, ur. Bojana Piškur, Moderna galerija, Ljubljana, str. 74-96.
- Jung, Carl Gustav (1984), *Psihologija i alkemija*, Naprijed, Zagreb.
- Kovačiček, Krešo, ur. (2006), *Riječke devedesete*, MMC, Rijeka.
- Kršić, Dejan (2019), „Nacrt periodizacije“, *Fragments dizajnerske povijesti: dokumenti*, autor i ur. Marko Golub, Hrvatsko dizajnersko društvo, Zagreb, str. 38-61.
- Margetić, Domagoj (2021), *Trokutizam. Antimonografija o Vladimiru Dodigu Trokut. Antimuzej*, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2016), „Inozemna Kugla (Glumište): Zlatko Burić Kičo i Kuća ekstremnog muzičkog kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, drugi dio, ur. Branko Hečimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatske književnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 149-165.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2019), „Priča bez kraja i kroja: izvedbe modne ljevičarke koja je kiparila tkaninu“, *Ljubav i otpor Ivane Popović/Love and Resistance of Ivana Popović*, ur. Nataša Ivančević, Muzej suvremene umjetnosti / Museum of Contemporary Art, Zagreb, str.76-121.
- Pete, Stjepan (2008) „Intervju o Noise Slawonische Kunstu (razgovarala Marija Petrović)“, *Kolo*, Zagreb, g. 14, br. 1, str. 295-298.
- Petranović, Martina (2019), „Izvan ladica – etika estetike i kostimografski opus Ivane Popović/ Out of the box – the ethics of aesthetics and the costume design of Ivana Popović“, *Ljubav i otpor Ivane Popović/Love and Resistance of Ivana Popović*, ur. Nataša Ivančević, Muzej suvremene umjetnosti / Museum of Contemporary Art, Zagreb, str. 180-255.
- Piškur, Bojana (2021), „Bodies Against the Machines“, *Spoznanje! Upor! Reakcija! Performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu/Realize! Resist! React! Performance and Politics in the 1990s in the Post-Yugoslav Context*, ur. Bojana Piškur, Moderna galerija, Ljubljana, str. 1-5.
- Radaković, Borivoj (2000), „Put jednog groovera“, ur. Igor Večerina, *Dvojina. Svećenik žudnje, Adamić, Rijeka*, str. XXV-XXVI.
- Šegota Lah, Nataša (2006), „Devedesete“, *Riječke devedesete*, ur. Krešo Kovačiček, MMC, Rijeka, str. 10-18.
- Šuvaković, Miško (1999), *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU, Prometej, Beograd, Novi Sad.
- Šuvaković, Miško (2002), „Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste“, *Platforma SCCa #3, SCCa-Ljubljana*, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic> (27. travnja 2022.).
- Šuvaković, Miško (2018), „Tactical networking: Yugoslav performin and visual arts between East and West“, *Performance Art in the Late Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, ur. Katalin Cseh-Varga i Adam Czirak, Routledge, Francis & Taylor Group, London, New York, str. 32-44.
- Vnuk, Gordana (2015), „Ex-Yu osamdesete ili u zabitom kutu Europe (razgovarala Suzana Marjanić)“, *Zarez*, Zagreb, br. 404, 13. ožujka, str. 32-33. Dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/ex-yu-osamdesete-ili-u-zabitom-kutu-europe> (27. travnja 2022.).
- Vukmir, Janka (2021), *90-e: ožljci*, MMSU, Rijeka.

IZVORI

- Leko, Kristina, i Gordana Brzović (1999), *Vladimir Dodig Trokut*, dokumentarni film, HRT, Zagreb.

Ivana Slunjski'

Zagreb

Dogodilo se: *Imago* i *Hodač*²

UDK 793:792

Sažetak: Namjera je rada naznačiti odrednice mimske scene devedesetih u Hrvatskoj i kontekstualizirati njezin razvoj izdvajajući predstave *Imago* (1995.) redateljice Nataše Lušetić u koprodukciji Teatra Exit i Gradskoga dramskog kazališta Gavella te *Hodač* (1998.) autorice Magdalene Lupi, koja je ujedno bila zametak buduće estetike i autorsko-izvođačka jezgra skupine TRAFIK, kao vrhunce mimske kazališta. Te dvije predstave nastale na spoju glume, mime, fizičkoga kazališta, a donekle i suvremenoga plesa, polučile su znatan interes i utjecale su na generaciju mladih, tada još gledatelja, da se i sami profesionalno posvete režiji i izvedbenim umjetnostima otvarajući im novu vizuru kazališnog stvaranja. Tadašnji zamah TRAFIK-a i predstave koje su uslijedile tijekom prve dekade 21. stoljeća i danas kao eho odjekuju u riječkoj izvedbenoj sceni. Osim tih dviju predstava, koje su imale najveći doseg, labinske radionice MAPAZ-a i iz njih proizašao projekt *Metafoe* (1995.) u koprodukciji Labin Art Expressa, Griftheatera, amsterdamske Moving Academy for Performing Arts (MAPA) i njezine zagrebačke podružnice MAPAZ prepoznaju se kao začeci mimske scene. MAPAZ je ključan u edukaciji u području mime i pokreta naših izvedbenih umjetnika u vrijeme kad u Hrvatskoj više obrazovanje slična profila nije postojalo.

Ključne riječi: mima; fizičko kazalište; Moving Academy for Performing Arts Zagreb (MAPAZ); Tranzicijsko-fikcionalno kazalište (TRAFIK); izvaninstitucionalna izvedbena scena

- 1 Plesna kritičarka i teatrologinja, predsjednica Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- 2 Zahvaljujem Edvinu Liveriću, Magdaleni Lupi Alvir, Žaku Valenti, Deanu Zahtili i Mirni Žagar na razgovorima tijekom istraživanja za ovaj tekst te na ustupljenim fotografijama i snimci predstave *Hodač*.

It happened: *Imago* and *Hodač*

Abstract: The intention of the paper is to indicate the determinants of the mime scene of the 1990s in Croatia and to contextualize its development, addressing the performances *Imago* (1995) directed by Nataša Lušetić in a co-production of the Exit Theatre and the Gavella City Drama Theatre and *Hodač* (1998) by Magdalena Lupi, which was also the beginning of future aesthetics and authorial-performing core of the TRAFIK group, as the highlights of mime theatre. These two productions, based on a combination of acting, mime, physical theatre, and to some extent contemporary dance, aroused considerable interest and influenced a generation of young viewers to dedicate themselves professionally to directing and performing arts, opening a new perspective on theatre creation. The momentum of TRAFIK at that time and the performances that followed during the first decade of the 21st century still resonate as an echo in Rijeka's performing arts scene. In addition to these two performances, which had the greatest reach, MAPAZ's workshops in Labin and the project *Metafoe* (1995) that resulted from them, co-produced by Labin Art Express, Griftheater, Amsterdam's Moving Academy for Performing Arts (MAPA) and its Zagreb branch MAPAZ are recognized as the beginnings of the mime scene. MAPAZ was crucial in education in the field of mime and the movement of our performing artists at a time when higher education of a similar profile did not exist in Croatia.

Keywords: mime; physical theatre; Moving Academy for Performing Arts Zagreb (MAPAZ); Transitional-fictional Theatre (TRAFIK); non-institutional performing arts scene

► Ne treba mnogo da bi se zaključilo da su devedesete godine 20. stoljeća u hrvatskome kontekstu bile prijelomne u raznim aspektima življenja. A sva puknuća i mijene s društvenoga plana prelijevali su se i na izvedbene umjetnosti. U rekapitulacijama toga poglavlja povijesti, koje se posljednjih godina ponovno našlo u središtu istraživačkih interesa, dovoljno udaljeno da ga sagledamo i dovoljno blisko da svojim postojanjem o njemu svjedočimo, prekidi, lomovi i diskontinuiteti počesto se razmatraju kao točka novoga početka. Usjek koji dijeli „vrijeme mraka” od vremena uzlaza u kulturnome polju urezuje se posred desetljeća. Vrijeme mraka prate obrasci nacionalističkog homogeniziranja, dok se nasuprot njima, istodobno s formiranjem izvaninstitucionalne scene kakvu poznajemo danas, etabliraju liberalniji i inkluzivniji principi djelovanja. Rasporak između institucionalne kulture i izvaninstitucionalne kao oponirajuće kulture na razne je načine i dalje prisutan.³ U zborniku o umjetničkim praksama izvaninstitucionalne scene *Na istom prostoru, ispred vremena* objavljenome potkraj 2021. u osam od jedanaest tekstova izrijekom se ističe takva politizacija kulture (usp. B. Krištofić, 2021: 53; I. Ružić, 2021: 66-67; L. Ostojić, 2021: 102-103, 114-115; I. Mihovilović, 2021: 133; Lj. Anđelković Džambić, I-M. Bitanga, 2021: 141; I. Rosandić, 2021: 153; M. Strpić, 2021: 173, 181; I. Slunjski, 2021: 222). Umjetničke organizacije koje su u osamdesetima i prethodnim razdobljima djelovale izvaninstitucionalno, odnosno u slučaju izvedbenih umjetnosti izvan postojećih kazališta, da bi uopće mogle opstojati, uvijek su morale biti pravno zastupane; zastupale su ih gradske ili državne institucije, često gradski kulturni centri. Time im se omogućivalo financiranje putem fondova i potom samoupravnih interesnih zajednica, a s druge ih se strane kontroliralo, iako se pritom stvarala predodžba o ideološki neovisnoj heterogenosti i otvorenosti prema zapadnim tendencijama. Prvu polovicu devedesetih obilježio je novi nalet unifikacije i zatvaranja, drukčijega predznaka nego dotad. Umjetničke organizacije koje su oblikovale tadašnju izvaninstitucionalnu scenu, manjega opsega i drukčijega izgleda od današnje, nerijetko su prestajale s djelovanjem jer je pravni okvir koji

3 Premda se taj jaz u mnogim raspravama nastoji umanjiti tumačenjima da izvaninstitucionalna scena surađuje s institucijama i da zato njezin položaj ne bi trebao utjecati na umjetničke estetike, osim činjenice da su estetike umjetničkih skupina s „neovisne scene” barem u zamisli često progresivnije, zaboravlja se da promišljanje koncepta izvedbenih umjetnosti i njihova provedba ovisi i o načinu financiranja i o izostajanju dugoročnije potpore. Programsko financiranje na godišnjoj osnovi kojim se mora podmiriti i ono što ne ulazi u sam program, neizvjesnost dobivanja potpore i mali iznosi potpora utječu i na viziju umjetničkoga ostvarivanja, jer dugoročnije planiranje projekata i suradnji ili sukcesivnost projekata nisu izvjesni, i na strukturu skupina i kolektiva te broj izvođača u pojedinome projektu, jer angažman umjetnika ovisi i o njihovoj raspoloživosti, odnosno angažmanima na drugim projektima (čime osiguravaju egzistenciju) i nemogućnosti potpuna posvećivanja jednoj ideji. Sve to diktira estetiku rada, formate izvođenja, produkciju i postprodukciju.

im je omogućivao financiranje bio ukinut, a umjetnici su, ako od umjetničkoga stvaranja nisu odustali, svoj put nastavljali unutar kazališnih institucija ili u inozemstvu:

„Kulturni centri su zatvoreni za neformalne kazališne skupine. Nisu se mogla dobiti sredstva sve dok se niste registrirali, a to niste mogli kao udruge ili umjetničke organizacije. Dakle niste se imali kome obratiti za sredstva za produkciju. Stoga je početkom 1990-ih kazališna scena bila jedna od najdosadnijih u Europi.” (G. S. Pristaš u: L. Ostojić, 2021: 103-104)

I u institucijama je bilo ostvarenja i pokušaja kojima se odstupalo od unificirajuće sheme, no posvemašnji dojam dosade proizvela je eklektičnost programskih sastavnica te njihovo nedosljedno promišljanje u odnosu na političku anakronizaciju kazališta i društva. U tim okolnostima nastojanja dijela umjetnika i kulturnih djelatnika u pokretanju progresivnijih inicijativa nailaze na potporu međunarodnih zaklada i drugih financijera, a do osjetnih promjena dolazi 1993., kad je uveden model javnih potreba u kulturi, čime je potaknuto i osnivanje brojnih udruga i umjetničkih organizacija. Tek se tada nazire izlaz iz vremena mraka i scena prestaje biti „dosadnom”. Potkraj devedesetih vidljivi su pomaci i u institucionalnim kazalištima.⁴

U anketi časopisa *Frakcija* iz 1996. godine, u kojoj je manji broj umjetnika, kritičara i teatrologa izabirao dobre i loše projekte te događaje iz protekle godine, ispitanici su mahom kao vrijednim pamćenja istaknuli predstave Teatra Exit, utemeljenoga 1994. godine, i afirmiranje glumačkoga kazališta (*Frakcija*, 1996: 15-16).⁵

4 Igor Mihovilović, jedan od autora tekstova u spomenutom zborniku *Na istom prostoru, ispred vremena*, na tribini *Pripasti ili propasti u (ne)zaslužnim vremenima* u suorganizaciji Kulturpunkta i Pogona – Zagrebačkoga centra za nezavisnu kulturu i mlade 11. lipnja 2022. u Klubu Močvara u povodu predstavljanja toga izdanja istaknuo je razliku između centra i periferije, gdje je „opresija bila manja zato što (periferija) apsolutno nije bila važna”. Tadašnja intendantica Hrvatskoga narodnog kazališta Split Mani Gotovac i tadašnji ravnatelj Drame toga kazališta Ivica Buljan doveli su 1998. i 1999. mlade autore „da rade predstave koje su otvoreno protiv sistema u institucionalnom kazalištu. To se nikad više neće ponoviti.” (I. Mihovilović). Razgovor je moderirala Marija Krnić, a uz Mihovilovića sudjelovali smo Iva-Matija Bitanga, Ljubica Anđelković Džambić, Agata Juniku i ja.

5 Ta je anketa ujedno Agati Juniku u tekstu „Teatar u (teatru) devedesetih” poslužila kao analitičko polazište u opisivanju i sistematiziranju kazališnih praksi devedesetih te upućujem na njegovo čitanje radi uvida u repertoarne politike kazališta. Juniku također potkrepljuje tezu o „kazališnoj dosadi” referirajući se pritom na program Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu: „Sveukupno gledajući, u toj se kući proizvodilo uvjerljivom većinom starinsko i/ili starmalo, logocentrično, konzervativno, sterilno, patetično i dosadno kazalište koje nije bilo u dosluhu ni s elementarnim kazališnim jezikom (koji podrazumijeva mnogo više od dramskog teksta), a kamoli s nekim novi(ji)m tendencijama.” (A. Juniku, 2020: 136)

Dio ispitanika važnim smatra gostujuće predstave na festivalima Eurokaz i Tjedan suvremenoga plesa. U tim festivalima, iako su organizirani u vremenu mraka i održavani u otežanim uvjetima, mnogi su kazalištarci i pratitelji kazališnih događanja nazirali jedino svjetlo. Govoreći iz veoma osobne perspektive, festivalska slika sredinom devedesetih presudno je utjecala na moju odluku da se profesionalno posvetim izvedbenim umjetnostima pokazujući da mogućnosti izvođenja i sam izvedbeni okvir pružaju mnogo više od ustrajanja na autoritetu dramatičara u smislu poštivanja koherentnosti teksta, od ustrajanja na autoritetu redatelja i njegovoj jedinstvenoj interpretaciji dramske riječi, a jednako tako i od ustrajanja na primatu teksta u izvedbi. Kao što potvrđuje spomenuta anketa *Frakcije*, i tadašnja periodika, festivalski koncepti i uvid u drukčije estetike ostavili su znatna traga i na akterima izvedbene scene. Priljev informacija izvana olakšalo je i uspostavljanje interneta u Hrvatskoj (1992.), što se u današnjoj situaciji svakodnevne priključenosti na mrežu previda. Kao najčešći motivi napuštanja tradicionalnih modela i okretanja glumačkomu kazalištu navode se nezadovoljstvo glumaca redateljskim tretmanom, nedovoljno posvećivanje vještinama i glumačkomu radu, koncentriranje pretežno na govor. Promjene su jasno vidljive sa širenjem scene u devedesetima, no obrat od redateljskoga kazališta prema glumačkome kazalištu može se susljedno pratiti od osamdesetih godina 20. stoljeća. Analizirajući primjer riječke scene, dramaturginja Magdalena Lupi smatra da angažiranjem slovenskoga redatelja Vite Taufera u predstavama *Revizor* (1980.), *Kralj Lear* (1989.) i *Kraljevo* (1991.) riječko Narodno kazalište Ivana Zajca⁶ „prihvća izazov eksperimenta i prodor neinstitucionalnog u instituciju”, što ga, ponajviše zbog raskošnih spektakla, promeće u „prvo klasično kazalište u Hrvatskoj otvoreno svim suvremenim utjecajima” (M. Lupi, 1996: 29). Drukčiji produkcijski modeli tako ulaze u kazališne institucije, ali monumentalnim projektima u kojima glumac ne dolazi do izražaja jača dominacija redateljskih osobnosti. Kao reakcija na to osnivaju se male scene ne bi li se glumac vratio „svom glumačkom biću” (M. Lupi, 1996: 29). Osim nezadovoljstvom glumaca nadmoći redatelja, bujanje broja umjetničkih organizacija motivirano je i nezadovoljstvom redatelja stanjem u kazalištima, odnosno nemogućnošću surađivanja s izvođačima izvan matičnih ansambala ili realiziranja radikalnijih zamisli (usp. G. S. Pristaš, 1996: 60), jer primjer riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta nisu slijedila sva kazališta, a često nisu bila naklonjena ni manjim izvedbenim i/ili eksperimentalnijim formatima. Mnoge izvaninstitucionalne produkcije okrenute istraživanju ili u svjetonazorskom otklonu od prevladavajuće matrice teško su nalazile prikladan prostor za izvođenje. U tome se pogledu Gradsko dramsko kazalište Gavella sa Scenom Mamut i Bobom Jelčićem kao njezinim umjetničkim voditeljem pozicionira kao

6 Današnji naziv Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca dobiva 1994. godine.

mjesto iskušavanja suvremenih trendova te susreta raznih izvedbenih vrsta. Takav je pristup najavljen mimoskom predstavom *Imago* u režiji Nataše Lušetić te u koprodukciji Gavelle i novoutemeljenoga Teatra Exit, kojom je Scena Mamut 1995. i inaugurirana. Scena Mamut bila je otvorena i projektima koji uopće nisu polazili od dramske riječi već su nastajali stapanjem fizičkoga kazališta i plesnoga izričaja, kao što su predstave *Tama* (1996.) i *Rock + Roll* (1998.) Emila Matešića u koprodukciji Gavelle i skupine Serafini.

Znakovito je da se glumačko kazalište i povratak glumcu, štoviše njegovu *glumačkom biću*, učestalo ostvaruju u relacijama tjelesnosti, više neverbalnim nego verbalnim ekspresijama, gestom i kretanjem, improvizacijama i glumačkom igrom proizašlom iz tijela, pri čemu se propitivanje govora i eksperimentiranje glasom također tretira kao manifestacija tjelesnoga. Povratak glumcu stoga je ujedno pomak prema korporalnim oblicima kazališta, kazalištu pokreta. U skladu s time, devedesete su presudne i za razvoj mimske scene u Hrvatskoj. Mima dotad nije bila nepoznanica, ali pojavljivala se sporadično i djelovanje mimičara bilo je potpuno marginalizirano. O tome svjedoči Aleksandar Acev, mimičar i danas predavač u Centru za mimu (Mime Centrum) u Berlinu:

„Početkom osamdesetih odlučiti se za profesiju koja ide u smjeru pantomime, mime ili klaunerije bilo je odmetništvo, kulturno, socijalno i političko. Vrlo mali krug ljudi prepoznao je čime se zapravo bavite, status umjetnika niste mogli dobiti jer niste bili ni glumac ni plesač, koreograf ili redatelj. Zbog nastupa na trgovima dva puta sam završio u zatvoru. Represija je išla toliko daleko da sam za pantomimski nastup 1984. pred Augustovim hramom u Puli optužen za držanje nijemoga govora tamo okupljenim masama. Gledajući s druge strane, ta depresivna izolacija bila je poticaj za vlastito poduzetništvo i inicijativu. Dizajnirao sam i tiskao vlastite programske knjižice i plakate koje sam noću tajno lijepio po gradovima gdje sam nastupao.” (A. Acev u: M. Čuljak, 2004)

Odgovor zašto se jedna linija glumačkoga kazališta devedesetih razvijala u smjeru fizičkoga kazališta i mime relativno je jednostavan: zato što se u tome trenutku za glumce željne improvizacijskog istraživanja tijela pružila mogućnost neformalna obrazovanja unutar Moving Academy for Performing Arts (MAPA),⁷ pokrenute na poticaj plesne menadžerice, ravnateljice Hrvatskoga instituta za pokret i ples (HIPPI) i Tjedna suvremenoga plesa Mirne Žagar⁸ u suradnji s Nizozemskim

7 Naziv ostavljam na engleskome jer se tako uvriježio u nas, kao i pokratak MAPA, odnosno MAPAZ (zagrebačka).

8 Poslije i ravnateljice Zagrebačkoga plesnog centra te Plesnoga centra u Vancouveru.

kazališnim institutom te mimičarom i predavačem Ideom van Heiningenom, ujedno službenim utemeljiteljem MAPA-e. Tada je naime u Hrvatskoj na visoko-obrazovnoj razini izvođačko školovanje bilo jedino dostupno u području dramskoga izričaja, i to samo na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, u čijem kurikulumu nisu bile (dovoljno) zastupljene vježbe i zadaci temeljeni na tjelesnosti:

„Trebalo biti svjestan da se na nekim kazališnim scenama dešava nešto sasvim drugo što se ne smije tretirati kao da ne postoji. Bilo bi izvrsno kada bi se na prve dvije godine Akademije radilo samo na improvizacijama. Kroz njih tragaš za mogućnostima, fizičkim i mentalnim. To je rad na sebi.” (E. Liverić u: I. Sajko, 1997: 17)

Nakon prvoga kongresa Europske mimske federacije 1991. u Amsterdamu, na kojem je Mirna Žagar predstavila koncept, osmišljen je mobilni obrazovni model MAPA-e, ponajprije namijenjen umjetnicima s izvaninstitucionalne scene s područja „bivše istočne Europe” s namjerom povezivanja „talenata iz istočne Europe” i „resursa iz zapadne”⁹ radi ostvarivanja i jačanja suradnje i mobilnosti produkcija u regiji. U suradnji s Centrom za umjetnost i medijski menadžment u Utrechtu zacrtan je kurikulum s obrazovnim modulima koji prate put od početne ideje do postprodukcije projekta, uključujući radionice mimskih i plesnih tehnika, ali i radionice oblikovanja rasvjete te seminare iz kulturnoga menadžmenta i upravljanja projektom i umjetničkom organizacijom. Polaznici su tijekom godine sudjelovali u nekoliko modula u trajanju dva ili tri tjedna, a svaki se održavao u drugome mjestu. MAPAZ je jedan od ključnih međunarodno financiranih i poduprtih projekata u izvedbenim umjetnostima iz prve polovice devedesetih, u razdoblju 1992. – 1994. organizirano je više od 50 seminara i radionica zahvaljujući kojima su se mnogi hrvatski umjetnici otisnuli u inozemstvo na daljnje školovanje u mimi i plesu i/ili umjetničke angažmane.

Čitava priča s mimom zavrtjela se, prema riječima Mirne Žagar, „slučajno”:

„Često sam surađivala s Plesnim institutom u Amsterdamu, a upoznavajući nizozemsku plesnu scenu, upoznala sam se i s mimoskom. Jednom sam prigodom otišla u susjednu zgradu istražiti čime se bave, jer me mima dosta podsjećala na to što smo mi zvali plesnim kazalištem. Tada sam upoznala Idea van Heiningena. S vremenom smo postali dobri prijatelji i suradnici.” (M. Žagar u: I. Slunjski, 2022)

9 Podatke navodim prema svojem neobjavljenom razgovoru s Mirnom Žagar od 30. svibnja 2022. vođenom za potrebe ovoga teksta. Za potpuniju predodžbu o projektu i njegovu značenju upućujem na mrežne stranice MAPA-e (www.mapa.nl) te HIPA-a (<http://www.danceincroatia.com/hr/projekti/mapaz>).

U programe Tjedna suvremenoga plesa tijekom godina uvrštavane su utjecajne mimske predstave kao što su *Pleisterwoede* i *Negrofobija* skupine Suver Nuver (1994.), *Crveni stol* Fritsa Vogelsa i Griftheatera (1996.) i druge. Iste godine kad i *Crveni stol* na Tjednu suvremenoga plesa izveden je i *Imago* Nataše Lušetić, a TRAFIK-ov *Hodač* tri godine poslije. Začeci hrvatske mimske scene devedesetih, koja se potom tijekom dvijetisućitih transformira i izraženije razvija na riječkoj sceni u više inačica kazališta pokreta i fizičkog kazališta, sežu u MAPAZ-ove labinske radionice koje su se odvijale pod umjetničkim vodstvom nizozemskih umjetnika mimografa i redatelja Fritsa Vogelsa te mimografa Jana Taksa, skladatelja Paula Stouthamera te oblikovatelja svjetla Erika van Raaltea. MAPAZ-ova ideja da obrazovne module premješta iz Zagreba, a za međunarodne kazališno-plesne radionice angažira umjetnike okupljene oko skupine Griftheater, koja je u to vrijeme istraživala mogućnosti *pejzažnoga* kazališta, odnosno ambijentalnoga kazališta i kazališta na specifičnoj lokaciji, pobudila je velik interes u umjetničkoj udruzi Labin Art Express, naposljetku inicijatoru projekta. Radionice za izvođače, skladatelje i oblikovatelje rasvjete održavale su se u prostoru Lamparne, u napuštenim industrijskim halama, u dvjema etapama, lipnju i srpnju te kolovozu i rujnu 1995., rezultirajući projektom *Metafoe*, odnosno trima javnim prezentacijama rada u nastajanju. Projekt je, uz druge MAPAZ-ove radionice, bio važan i za oblikovatelje svjetla koji su se poslije potvrdili na našoj sceni, Denija Šesnića, Miljenka Bengeza i Branka Cvjetičanina, kao i za likovnu umjetnicu Laru Badurinu, u mnogim projektima također često odgovornu za oblikovanje rasvjete, osobito jer edukacije u tome području u nas nije bilo. Naziv projekta sastavljen je od riječi *metaphor* i *foe* (neprijatelj) označavajući odbacivanje naracije i metafora izravno povezanih s labinskim rudnikom i životom rudara da bi se izbjegle konotacije vezane uz prljavštinu i težak rad te sugerirale interpretaciju izvedbene građe spajanjem apstrakcije prostora i povijesti samih zgrada. Frits Vogels i Griftheater ne određuju unaprijed teme nekoga izvedbenog rada nego nadahnuće crpu iz ambijenta, arhitekture, građevinskih oblika, stanja prostora dopuštajući da ih okoliš sam prenese u drugo vrijeme, drugu događajnost. Tek redosljed pojedinih prizora naglašene vizualnosti naznačuje moguće narativno povezivanje. Nataša Stanić, izvođačica i koordinatorica cijeloga projekta, osobito vrijednim izdvaja ovladavanje prostorom da bi ga se učinilo „bitnim medijem predstave” (N. Stanić u: A. Juniku, 1996: 26). Proces je tekao u nekoliko faza, najprije su izvođači upoznavali prostor i njegove mogućnosti, dalje se iz odnosa izvođača prema prostoru i u odnosu na druge izvođače improvizirala građa, koja se potom selektirala i doradivala (usp. N. Stanić u: A. Juniku, 1996: 26). Skladatelji i glazbenici sve su vrijeme aktivno sudjelovali, na kraju zvučno objedinjujući cijelu izvedbu. Premda su izvedbe bile razmatrane kao dio procesa, a ne kao njegov ishod koji bi zbog izvedbene finalizacije trebalo vrednovati više, i premda se isticala ravnopravnost svih uključenih disciplina

i sudionika, a i suradnja s nizozemskim umjetnicima nedvojbeno je i višestruko pozitivno utjecala na hrvatske sudionike i izvođače omogućivši im stjecanje novih znanja i iskustava u neverbalnim formama, i dalje se u većoj ili manjoj mjeri ustrajalo na autoritetu redatelja, odnosno mimografa. Izvođač stvara građu, a redatelj je selektira: „Svaki izvođač je iz svoje glave i iz svog tijela, u odnosu sa prostorom, stvarao određene elemente koje je režiser promatrao a kasnije ih zajedno sa nama doradivao ili odbacivao.” (N. Stanić u: A. Juniku, 1996: 27) Pregovaranje o redateljskoj ili koreografskoj i izvođačkoj poziciji kao suautorskoj i jednakovrijednoj u različitim izvedbenim relacijama u punome smislu događa se tijekom dvijetisućitih, ne u svih autora i ne jednako osviješteno.

U radionicama je sudjelovalo tridesetero umjetnika i drugih sudionika iz pet zemalja,¹⁰ među njima i oni koji će poslije surađivati na *Imagu* Nataše Lušetić i *Hodaču* Magdalene Lupi, a iskustva s labinskoga projekta mnogima uključenima utrla su put u daljnjem radu, vizioniranju vlastitih izbora. Primjerice pulska umjetnica Lara Ritoša (Roberts) odlazi u London educirajući se u dramskoj korporalnoj mimi i scenskome pokretu, među ostalim ostvarujući se i u izvedbama na specifičnoj lokaciji. Labinjanka Nataša Stanić (Mann) također završava u Londonu izabirući korporalnu mimu i fizičko kazalište kao svoj djelokrug. Riječka umjetnica Ira Prica nakon labinskoga projekta u Amsterdamu na Visokoj umjetničkoj školi studira pokret i mimosko kazalište. Aleksandar Acev danas predaje mimu u Berlinu. Svi oni danas djeluju u međunarodnome kontekstu, neki se od njih odlučuju na tu opciju nakon više bezuspješnih pokušaja da u matičnoj sredini nešto bitno promijene. Ipak, ustrajnošću onih koji su ostali, tijekom dvijetisućitih mimoska je scena u usponu, iako se ne razvija uz adekvatnu potporu, a ni brzinom kojom bi se to očekivalo nakon mimoskoga uzleta u devedesetima. MAPAZ-ovim labinskim radionicama gravitirao je veći broj sudionika iz Istre i Rijeke, a i među gledateljima izvedaba našlo se i istarskih i riječkih umjetnika na koje je *Metafoe* bitno utjecao. Imajući na umu da se mimosko kazalište najviše ukorijenilo na riječkoj sceni, s koje su početkom dvijetisućitih mnogi mladi perspektivni izvođači i autori odlazili na edukacije u Berlin upravo u MAPA-u, naklonjenost riječkih umjetnika neverbalnome izričaju i tjelesnome kazalištu može se povezati s prethodno navedenom predodžbom o riječkoj sceni na prijelazu iz osamdesetih u devedesete kao slobodnomnoj i otvorenoj suvremenim utjecajima. Riječki umjetnici isto su tako nerijetko, umjesto na zagrebačku akademiju, odlazili na školovanje u Ljubljanu, pojedini i na druge europske akademije, vraćajući se s drukčijim viđenjima

10 Izvođači: Nataša Lušetić, Aleksandar Acev, Nevenka Miklenić, Lara Ritoša, Sanja Petrovski, Ira Prica, Nataša Stanić, Daniela Voračkova, Philip Shenkor, Željko Jančik, Benjamin Hrupački, Zvonimir Peranić, Suzana Derk, Žak Branko Valenta, Morin Kudić. Glazbenici i skladatelji: Stanko Juzbašić, Darko Rundek, Dalibor Bukvić, Ivan Marušić Klif. Oblikovatelji rasvjete: Deni Šesnić, Miljenko Bengez, Branko Cvjetičanin, Lara Badurina.

izvedbenih umjetnosti od onoga kojim se upravljalo u zagrebačkoj sredini, temeljenoj na tradiciji govornoga kazališta. Istodobno s mimoskom scenom uzdiže se i nekoliko linija fizičkoga kazališta, kakve zastupaju primjerice Emil Matešić i Borut Šeparović te Montažstroj, potom i koreodrama i varijante plesnoga kazališta kao izvedbene vrste s osnovom u tjelesnome izričaju nastale srazom i međudjelovanjem dvaju medija.

S osnivanjem Teatra Exit kazalište temeljeno na tjelesnoj ekspresiji dobilo je svoje mjesto. Već je to naznačeno predstavom *Dehadencija* prema tekstu Stevena Berkoffa i u režiji Matka Raguža, a u žarište ponajviše dolazi predstavom *Imago*¹¹ u režiji Nataše Lušetić. Veći dio autorskoga tima činili su umjetnici koji su sudjelovali u labinskome projektu i susreli se s nizozemskom mimom. Uz to, Nataša Lušetić educirala se i u mimi Jacquesa Lecoqa, a Žak Valenta u engleskome fizičkom kazalištu, pa su u *Imagu* mogući i utjecaji i iz tih tradicija tjelesnoga izričaja. Ta se iskustva na stanovit način spajaju i u *Hodaču* Magdalene Lupi s obzirom na to da nastaje i nakon *Imaga* i nakon *Žudnje*, ponovno u režiji Nataše Lušetić i s troje izvođača iz prijašnje njezine predstave, a Edvin Liverić i Žak Valenta angažirani su i u riječkoj predstavi. Nakon premijere, *Imago* se u recepciji često uspoređivao s radionicom *Pozdrava* Ivica Boban ili, već zbog polaznoga teksta *Čvorovi* Ronalda Davida Lainga, s predstavom Aktera *Kažu da je sova nekad bila pekareva kći*, nastaloj petnaestak godina prije *Imaga* prema Laingovim tekstovima, s time da je starija, navodi se, bila „posve revolucionarna, po načinu strukturiranja teksta do vrste glume”, dok *Imago* „u kontekstu sveopćeg hrvatskog repertoara strši kao gotovo iracionalan eksperiment” (V. Stojšavljević, 1995: 21). No usporedimo li primjerice iskaze Mladena Vasaryja i Željka Vukmirice u razgovoru nakon projekcije *Pozdrava* sa simpozija iz 2015. u organizaciji Hrvatskoga centra ITI s komentarom Žaka Valente u razgovoru sa mnom u povodu ovoga teksta, opaža se razlika u ishodištu njihova stvaranja, što istodobno otkriva i odnos mimičara devedesetih prema tekstu. Prema Vasaryju, u *Pozdravima* su glumci sami najprije pisali monologe, a potom su ih, ističe Vukmirica, „(...) posve otjelovili. Postao je naš integralni dio ličnosti. I danas ga znam.” (Ž. Vukmirica u: M. Đurinović, 2016: 19). Dotičući se u našem razgovoru *Imaga*, Valenta poentira:

„Tekstovi su svi proizašli iz improvizacija. Laing je bio samo motiv za propitivanje teme koja Natašu inače intrigira, a to je *yuppie* u stresu. Sve improvizacije smo radili na tu temu. Poznati završni monolog Barbare Nole njezina je improvizacija. Tekst

11 Redateljica: Nataša Lušetić. Izvođači: Mirjana Ilić-Smolić, Edvin Liverić, Barbara Nola, Žak Valenta. Majstor rasvjete: Olivije Marečić. Glazbeni suradnik: Ivan Marušić Klif. Majstor tona: Julio Šimunković. Koprodukcija: Teatar Exit i GDK Gavella. Premijera: 15. prosinca na Sceni Mamut, GDK Gavella. Predstava je nagrađena godišnjom Nagradom *Vladimir Nazor*.



Imago, Nataša Lušetić, Scena Mamut, GDK Gavella, Zagreb, 1995. Foto: Iz arhive Žaka Valente.

je ravnopravan pokretu i ne objašnjava pokret, ne podcrtava ga, nego ga nadopunjuje jer mu je potreban. Ne radi se o tome da improviziraš pa se tekst zapisuje i dramaturški obrađuje da bi mu se glumci vratili. U mimi se nema potrebe zapisivati da bi iz toga proizišao tekst nego je tekst doslovce dio scene kao što je pokret. Mi ga ne glumimo, nego ga jednostavno integriramo, doslovce samo izgovaramo.” (Ž. Valenta u: I. Slunjski, 2021)

Kad sam se prihvaćala istraživanja mimske scene, moja prvotna zamisao bila je propitati odnose književnih predložaka i dominantno neverbalna izvedbena iskaza u *Imagu* i *Hodaču* jer obje predstave u istraživanju tjelesnosti, improvizaciji, glumačkoj igri načelno polaze od tekstova. Međutim u *Imagu* Laingovi Čvorovi izvođačima su poslužili kao izvor asocijacija i poticaja za improviziranje građe prema konkretnim zadacima, u *Hodaču* su citatno korišteni dijelovi iz pisama Janka Polića Kamova, a njegovi ostali tekstovi te biografski podaci kao uporišta za improvizaciju i narativni slijed. U *Imagu* je, s druge strane, dramaturgija nelinearna, naglasak je na emocijama i stanjima karaktera, izvođači se ogoljuju, katkad do ekstremne ranjivosti, nema teksta iza kojega bi se sakrili. U mimske kazalištu najvažnija je, smatra Valenta, „polazna ideja da je

tijelo samo po sebi kazalište, dakle, već sama činjenica da tijelo postoji u prostoru, njegova građa, njegov govor, koji je sam po sebi određena dramaturgija i na tome se građe ostale dramaturgije” (Ž. Valenta u: A. Anić, 1996: 25). Iz tijela i pokreta mimičari kreću u istraživanje glasa, riječ ima ili čisto zvukovnu vrijednost ili se rečenice raspadaju, pa sastavljaju vođene impulsima tijela u posve nova značenja i poetske slike. Govorom se improvizira i u pronalaženju novoga jezika koji podupire dramski naboj ili situaciju melodičnošću. Tekst ili govoreni iskaz upotrebljava se samo nužno: „Kad se ubaci jedna rečenica ona mora biti iz samog vrha životne situacije, sa punom energijom, s mnogo iščupanih pa spojenih komadića, puno rezanja, kao nožem i odlazi se u nešto sasvim deseto, snagom primjerenoj samoj situaciji.” (B. Nola u: A. Anić, 1996: 25) Krenuvši od Čvorova, Natašu Lušetić zanimalo je kako ti čvorovi funkcioniraju u stvarnom životu, kako se nositi u svakodnevnom življenju sa psihičkim poremećajima koji ne skreću nužno u bolest nego ih prisvajamo kao logiku ponašanja u uobičajenim situacijama. U distorziranoj atmosferi života četvero poslovnih ljudi u stalnom stresu, neurozi i agresiji težilo je pokazati mehanizam po kojem ljudi funkcioniraju, izložiti i ironizirati patologije, istodobno postavljajući publiku u situaciju neuroze i nelagode. U tekstovima o predstavi mogu se pratiti nespretnosti u primjeni terminologije, zbunjenosti oko toga u koji je žanr



Metafoe, Frits Vogels i Griftheater, Labin, 1995. Foto: Iz arhive Labin Art Expressa.

svrstati, dok se već sa *Žudnjom*¹² iz 1997., svojevrsnim nastavkom *Imaga* s obzirom na metodologiju, interes i pristup Nataše Lušetić, terminološka zbrka postupno stišava. Svakako manje uspješna od *Imaga*, *Žudnja* je, u koprodukciji Teatra Exit i Zagrebačkoga kazališta mladih, polučila podvojene reakcije i izazvala gnjev kritike koja je u predstavi prepoznavala doslovno kopirane i umetnute dijelove iz predstava Pine Bausch i skupine Gekidan Kaitaisha prethodno prikazanih na Eurokazu.

Ponovni akcent mimsko kazalište duguje predstavi *Hodač* Magdalene Lupi i suautorske i izvođačke ekipe Edvin Liverić, Alex Đaković, Žak Valenta i Iva Nerina Gattin, premijerno izvedenoj u riječkome pothodniku Piramida 1. lipnja 1998. Predstava je nastala kao svojevrsna reakcija na marginalizaciju lika i djela Janka Polića Kamova u hrvatskoj književnosti. Dugo vremena osporavana, u trenutku nastanka predstave još nedovoljno istražena opusa, Magdaleni Lupi i Kamovljeve karakter i njegovo djelo činili su se pogodnim za mimsko i tjelesno oblikovanje. Tekst je u *Hodaču* mnogo prisutniji nego u *Imagu*, iako se predstave međusobno približavaju specifičnim oblikovanjem atmosfere unutarjnega stanja pojedinca i psihološke rastrzanosti. Struktura prepleće biografske crtice s ulomcima iz pisama i druge građe iz Kamovljeve ostavštine te je narativna linija, premda je građa iznošena u fragmentarnim bljeskovima, čitljiva i iz mimskih improvizacija i iz govorenih dijelova. Pritom su govoreni iskazi prisutni nenametljivo, kao nužna dopuna tjelesnim akcijama, primjerice kad se izgovaraju manifestne piščeve rečenice. U kritici predstave mimski se pristup Kamovljevu djelu drži i više nego pogodnim za njegovu prenapregnutu literarnost koja žudi za otjelotvorenjem. I ovdje prostor, pothodnika ispod užurbanih i bučnih prometnica, s nekoliko *labirinata*, ima višestruku funkciju: bojenja Kamovljeva karaktera kao pasionirana šetača, pretapanja realnoga i imaginativnog prostora te svijesti i podsvijesti, susretanja i mimoilaženja, rascjepljivanja Kamovljeva lika na tri dionice i sjedinjavanja triju ženskih likova u jednoj izvođačici, nijansiranja unutarnjih i izvanjskih nemira, crpljenja vizualnih i auditivnih poticaja za gradnju prizora i relacija među izvođačima, gledateljima i stvarnim šetačima. Izbor gradske lokacije umjesto zatvorena scenskog prostora ključan je za oblikovanje lika putnika i hodača pogonjena stalnim nemirom, potrebom za lutanjem kao nužnošću opstanka.

Nakon *Hodača*, tijekom prvih dviju dekada dvijetisućitih TRAFIK realizira niz predstava u domeni mimoskoga i fizičkog kazališta te kazališta pokreta svojom poetikom utječući na autore okupljene u Prostoru plus da i sami krenu

12 Redateljica: Nataša Lušetić. Izvođači: Edvin Liverić, Pravdan Devlahović, Žak Valenta, Deana Gobac, Mirjana Ilić-Smolić i Ljiljana Zagorac. Glazbenici: Igor Pavlica i Ivan Marušić Klif. Scena i kostimi: Tanja Lacko. Oblikovanje svjetla: Deni Šesnić. Premijera 1. veljače 1997. na sceni Istra u Zagrebačkome kazalištu mladih.

tim putem.¹³ Višestruko nagrađivane i izvođene i u međunarodnom kontekstu, *Imago* i *Hodač* među prvim su važnim mimoskim predstavama, a do danas su ostale i vrhuncem mimoskoga kazališta u nas. ●

LITERATURA

- (1996) „In & Out“, *Frakcija*, Zagreb, g. 2, br. 3, str. 14-17.
- Anić, Alen (1996), „Da proštiš, s ovima nikad na zelenu granu“, razgovor sa Žakom Valentom, Mirjanom Ilić-Smolić, Edvinom Liverićem i Barbarom Nola, *Arkzin*, Zagreb, g. 6, br. 58, 16. veljače, str. 25.
- Čuljak, Mila (2004), „Teritorij riječi i kretnje“, razgovor s Aleksandrom Acevom, *Vijenac*, Zagreb, g. 12, br. 267, <https://www.matica.hr/vijenac/267/Teritorij%20rije%C4%8D%20i%20kretnje/> (15. studenoga 2021.).
- Đurinović, Maja (2016), „Koliko stotica u hiljadu stane“, transkript razgovora s Mladenom Vasaryjem i Željkom Vukmiricom, *Kazalište*, Zagreb, g. 19, br. 67-68, str. 18-24.
- Juniku, Agata (1996), „Misija Labin Art Expressa je napraviti od bivšeg rudnika rudnik umjetnosti“, *Frakcija*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 24-27.
- Juniku, Agata (2020), „Teatar (u teatru) devedesetih“. *Devedesete. Kratki rezovi*, ur. Orlanda Obad i Petar Bagarić, Institut za etnologiju i folkloristiku, Jesenski i Turk, Zagreb, 125-165.
- Lupi, Magdalena (1996), „Indiferentno kazalište. Riječka scena 1995.“, *Frakcija*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 28-31.
- Mrakovčić, Matija, ur. (2021), *Na istom prostoru, ispred vremena: umjetničke prakse na nezavisnoj kulturnoj sceni*, Kurziv – Platforma za pitanje kulture, medija i društva, Zagreb.
- Ostojić, Luka (2021), „Sloboda je imala cijenu“, *Na istom prostoru, ispred vremena: umjetničke prakse na nezavisnoj kulturnoj sceni*, ur. Matija Mrakovčić, Kurziv – Platforma za pitanje kulture, medija i društva, Zagreb, str. 100-123.
- Pristaš, Goran Sergej (1996), „Od centra do margine“, *Frakcija*, Zagreb, g. 2, br. 3, str. 58-61.
- Sajko, Ivana (1997), „Glumac sam sebi gradi odar“, razgovor s Edvinom Liverićem, *Frakcija*, g. 3, br. 4, str. 16-17.
- Slunjski, Ivana (2022), „Misija Labin Art Expressa je napraviti od bivšeg rudnika rudnik umjetnosti“, razgovor s Mirnom Žagar, neobjavljeno, 30. svibnja.
- Slunjski, Ivana (2021), razgovor sa Žakom Valentom, neobjavljeno, 23. studenoga.
- Stojsavljević, Vladimir (1995), „Povratak socijalne satire“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 55, 18. prosinca, str. 21.

13 Projekti *Trsatske stube* (2003.) koautora i izvođača Žaka Valente, Davida Belasa, Petre Corva, Marka Čavraka, Mile Čuljak, Tamare Jan, Ivane Kalc, Denisa Kirinčića, Marina Krstačića Furića, Jelene Lopatić, Urške Lušić, Ive Merlak, Jasmine Safić, Tanje Saulig, Vande Vujatović, Sandre Žuvela, *Kurzschluss* (2004.) Aleksandra Aceva u izvedbi Mile Čuljak i Urške Lušić, *Heroine* (2005.) Mile Čuljak, *Proklizavanje* (2006.) Jasmine Safić u suautorstvu i izvedbi Mile Čuljak, Marka Čavraka i Jasmine Safić.

Ljubica Anđelković Džambić

Tekstilno-tehnološki fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb¹

Iva-Matija Bitanga

Odjek za medijski dizajn, Sveučilište Sjever, Koprivnica

Modna diverzija umjetničkog kolektiva Daklelososi

UDK 061.25::378+687.5.01(497.5)

Sažetak: Tranzicijski kontekst poslijeratnih devedesetih godina na specifičan je način utjecao na oblike umjetničkog otpora/reakcije među studentskom populacijom. Zagrebačku alternativnu kulturu tih godina obilježava formiranje više studentskih umjetničkih skupina, među kojima se nalazio i performerski kolektiv Daklelososi čiju su kreativnu jezgru činile studentice Akademije likovnih umjetnosti, a kojima su se u izvedbama priključivali akteri onodobne nezavisne kazališne i alternativne scene. Dekonstrukcija forme modne revije kao polazišta njihovih performansa osim kroz negiranje nametnutih standarda ljepote tijela ostvarivala se i kroz transformaciju izvođača iz „tijela koje nosi modnu kreaciju“ u aktivnog *performera*, čime se njihovi nastupi žanrovski mogu okarakterizirati kao antimodni performans. Njihovo umjetničko djelovanje obilježavaju kolektivističko poimanje autorstva i izvedbe u različitim formalnim i neformalnim izvedbenim prostorima i prigodama. S obzirom na to da o skupini Daklelososi, kao i o njezinim frakcijama pod nazivima Bijesne gliste i Cirkus Daklelososi, do sada postoji tek nekoliko sporadičnih spominjanja u stručnoj literaturi, u ovom će se radu kontekstualizirati osnovne značajke njezina kratkotrajnog, ali intenzivnog umjetničkog djelovanja u razdoblju 1996. – 1998. godine.

Ključne riječi: Daklelososi; antimodni performans; studentske umjetničke skupine

¹ Vanjska suradnica.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2021.

Fashion Diversion of the Art Collective Daklelososi

Abstract: The transitional context of the post-war nineties influenced the forms of artistic resistance/reaction among the student population in a specific way. Zagreb's alternative culture in those years is marked by the formation of several student art groups, including the performance collective Daklelososi, whose creative core was made up of female students of the Academy of Fine Arts, and whose performances were joined by actors from the independent theatre and alternative scene of the time. The deconstruction of the form of the fashion show as the starting point of their performances, in addition to negation of the imposed standards of beauty, was realized through the transformation of the performer from a "body that wears a fashion object" into an active *performer*. Thus, their performances can be characterized as an anti-fashion performance. Their artistic work is characterized by a collective notion of authorship, as well as by the performances in various formal and informal performance spaces and situations. Given that there are only a few sporadic mentions of the Daklelososi group, as well as their fractions called Bijesne gliste and Cirkus Daklelososi, in professional literature, this paper will contextualize the basic features of their short-lived but intense artistic activity in the period between 1996 and 1998.

Keywords: Daklelososi; anti-fashion performance; student art groups

DEVEDESETE U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU, DRUGI DIO

► Tranzicijski kontekst poslijeratnih devedesetih godina pokazao se plodnim tlom za razvoj onodobne zagrebačke alternativne kulture, koju je obilježilo formiranje više umjetničkih skupina, mahom studentske populacije, čije je djelovanje na različite načine ulazilo u polje izvedbenih umjetnosti. Među njima se našao i umjetnički kolektiv Daklelososi, čiju su kreativnu jezgru činile tadašnje studentice Akademije likovnih umjetnosti. Umjetnička skupina Daklelososi, bilo da govorimo o nastanku, načinu djelovanja ili konceptu njezinih performansa, bila je izrazito neformalna *nakupina*² mladih umjetnica čije je zajedničko stvaranje započelo slučajno, potaknuto umjetničkom znatiželjom, a potrajalo je oko dvije godine.³ Umjetničko djelovanje skupine počinje u zimu 1996. godine, kada se deset studentica⁴ treće godine Akademije likovnih umjetnosti: Ivana Franke, Gordana Koščec, Jasminka Končić, Ana Kadoić, Ida Mati, Ksenija Domančić, Ljubinka Grujin, Danijela Stanković, Mía Krkač i Iva-Matijsa Bitanga okuplja na Jabukovcu⁵ u povodu pripreme skorašnjega zajedničkog nastupa na modnoj reviji u zagrebačkom klubu Gjuro II,⁶ za koji se prihvaćaju izrade modnih kreacija koje nastaju kroz specifičnu likovnu interpretaciju. Na tom inicijalnom okupljanju⁷ kolektiv dobiva i ime Daklelososi, nastalo imitacijom *prokušane* dadaističke metode slučajnog odabira pojmova koji se spajaju u začudnu novotvorenicu. Premda je taj prvi nastup najavljivan kao modna revija, već u prvim kreacijama i načinu promišljanja izvedbe bilježi se snažan otklon od tradicionalnog poimanja te forme, čime se to događanje pokazalo *okidačem* za daljnja istraživanja različitih materijala i tekstilija, iz čega vrlo brzo nastaju i čitave *antikolekcije* za samostalne revije.⁸ Kreacije Daklelososa, za koje

2 Tim nazivom koristile su se same pripadnice Daklelososa.

3 Najintenzivniji i kontinuirani period njihova djelovanja bio je 1996. – 1998. godine, mada je bilo i naknadnih okupljanja i djelovanja, o čemu će kasnije biti riječi.

4 Skupini se uskoro pridružila i Koraljka Kovač, tako da je užu jezgru činilo ukupno jedanaest članica.

5 Misli se na zgradu Akademije likovnih umjetnosti na Jabukovcu.

6 Revija je održana 4. travnja 1996., što je datum prvog nastupa te skupine. Poziv za sudjelovanje uputio im je Emerik Gudelj, tada student Tekstilno-tehnološkog fakulteta u Zagrebu. Programe u klubu Gjuro II. od 1992. godine vodi Nikola Devčić Mišo, glavni organizator, motivator i inicijator redovitog kulturnog programa raznovrsnog sadržaja: koncerata, predstava, modnih revija, književnih večeri, performansa i izložbi kroz koje se promoviraju mladi umjetnici.

7 Dio studentica iste grupe nekoliko se mjeseci ranije okupio u likovnoj skupini Ekskurzionistice za vrijeme jesenske likovne kolonije 1995. u Dubrovniku. Motiv okupljanja bio je izlaganje zajedničkog rada, objekta – prostorne instalacije čiji je nastanak motiviran osjećajem frustracije uslijed priprema ispita iz Srednjeg vijeka te inspiriran rečenicom iz ispitne literature koju su iščitavale kao *nesuvislu*. Rad je izložen u prostoru hotelske sobe u kojoj su boravile, u ratom devastiranom Hotelu Kupari. U tom kontekstu skupinu Daklelososi moglo bi se protumačiti i kao nastavak udruživanja u zajedničkom radu.

8 Pojam *revija* dalje se u tekstu odnosi i na izvedbe antimodnog performansa, odnosno *antirevije*.

su od termina *odjeća* pogodniji termini *nosivih konstrukcija* ili *modnih objekata*, nastajale su od različitih materijala⁹ i izrađivane su raznim tehnikama poput kaširanja, punjenja materijala te spajanja ljepilom, žicom i šivanjem. Stvaralačka logika ostala im je primarno likovna, a premještanjem u medij izvedbe dobila je nove konotacije. Poetika Daklelososa nastajala je postupno i spontano, umjetničkim odlukama koje nisu određivale nikakve kalkulacije i koje su nerijetko bile trenutne te prilagodljive vremensko-prostornim zadanostima izvedbe. Premda je svaka od umjetnica u svoje modele utkivala vlastitu likovnu poetiku i viziju, zajednička karakteristika svih kreacija bila je nesputanost umjetničkog pristupa, a prepoznatljiv oblik njihovih izvedbi postaje i ostaje poigravanje konvencijama modne revije. To se, osim u drugačijem tretmanu odjeće, očitovalo i u umjetničkoj odluci¹⁰ da za svoje nastupe angažiraju *antimanekenke* i *antimanekene* koje su pronalazile među svojim prijateljima i među pripadnicima umjetničkih i alternativnih skupina sličnog senzibiliteta, što se posljedično odrazilo i na načine nošenja tih modela tijekom izvedbe, u koju se ponekad spontano uključivala i publika. Te karakteristike skupinu Daklelososi svrstavaju u polje umjetničkog performansa, a njihov će se rad ovdje razmotriti kroz nekoliko aspekata: pojam *antimode*, pitanje subverzije i aktivističkog potencijala u kontekstu devedesetih, određenje temeljnih karakteristika njihovih izvedbi uz pojmovnu determinaciju te proširenje umjetničkih ideja kroz djelovanje u frakcijskim skupinama.

Antimoda kao subverzija

Pojam *antimode* kao temeljni pojam od kojeg je moguće krenuti i u ovoj analizi krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća u svojem radu utvrđuju Ted Polhemus i Lynn Procter (2002.). Polazeći od nešto starijeg razlikovanja između pojmoveva *pomodnoga* (engl. *modish*), kao pomodne odjeće čija je karakteristika brza izmjena u vremenu, i *stalnoga* (engl. *fixed*),¹¹ odjeće čije su karakteristike trajnost i povezanost s mjestom događaja i hijerarhijskim položajem unutar društva, navedeni autori definiraju pojmove mode i *antimode* na temelju te opozicije promjenjivih i stalnih oblika. Moda će uvijek biti povezana sa stanjem društvene pokretljivosti te će svojim neprestanim mijenama sugerirati fluidnost društvene strukture zajednice: u čvrsto hijerarhiziranim društvima moda nailazi na zapreke, a antimodni stilovi izražavaju krute i nepromjenjive društvene ambijente. Tako podijeljeni sustavi odijevanja odgovaraju i opreci između znaka (moda) i simbola (*antimoda*), čija se osnovna razlika temelji na suprotnosti između arbitrarnosti i *prirodne* povezanosti označitelja i označenog. Moda

9 Papir, vatelin, celofan, drvo, žica, platno, najlon, tapison, karton, tekstilije i dr.

10 Do te zajedničke odluke došlo je nakon prve revije na kojoj su modele većim dijelom nosile profesionalne manekenke i manekeni.

11 To razlikovanje 1930. godine uspostavlja J. C. Flügel (nav. prema: T. Polhemus; L. Procter, 2002.)

kao „sustavan, strukturiran i namjeran uzorak promjene stila“ (T. Polhemus; L. Procter, 2002: 217) u potpunosti odgovara arbitrarnome znaku, dok se funkcionalnost ili simbolička vrijednost zadržavaju u polju *antimode*. *Antimoda* je ikoničkog karaktera, ona svojim jakim slikovnim/vizualnim reprezentacijama simbolizira pojedine ideje kreirajući tzv. *antimodne nošnje* koje služe identifikaciji i kreaciji identiteta, oznaci pripadnosti određene skupine koja time vizualno komunicira vlastitu, kolektivnu ideologiju izdižući funkciju odijevanja do razine društvenog simbola. Pokretljivost mode sugerira i podupire još jednu ideju - onu društvenog napretka i progresiva. Moda time postaje afirmacijom prevladavajućeg društvenog poretka, izrazom vladajuće elite i *mainstreama*, a naposljetku i rastućeg konzumerizma svojstvenog posljednjim desetljećima. U takvom kontekstu javljaju se novi oblici antimodnog otpora sistemu i odnose se na „sve vrste ukrašavanja i odijevanja koje ostaju van organiziranog sustava modne promjene“ (T. Polhemus; L. Procter, 2002: 219), pri čemu u 20. stoljeću dominiraju supkulture.¹² Za razliku od ranije *antimode* koja nastaje kao simbol društvene tradicije, antimodni stilovi nastali od druge polovice 20. stoljeća do danas pretežito su izrasli iz osjećaja društveno-stilskih skupina da nad njima u političkom, ideološkom i stilskom smislu dominiraju druge skupine - one koje se samim time što se nalaze na položaju vladajućih smatraju *normalnima* ili *prirodnima*. Polhemus i Procter u ovom kontekstu govore o utopijskim i/ili distopijskim antimodnim stilovima, u kojima se stilski odabir poistovjećuje s političkim ili aktivističkim svjetonazorom. Za razliku od sustava modne promjene koji se kreće ciklično ili spiralno i temelji na promjeni samoj, bez jasno definiranih cilja, angažirani antimodni stilovi nastaju s idejom ostvarenja konkretnijih ciljeva - određenih društvenih promjena te se u tom smislu kreću linearno, prema ostvarenju određenog zadanog cilja. Pri tome su uvijek usmjereni na društvo, bilo da utopijski predstavljaju kakvo ono jest ili kakvo bi trebalo biti, distopijski ukazuju na pukotine tog društva - kakvo ono ne bi trebalo biti¹³ ili, kao u slučaju umjetničkih skupina, stvaraju kreativne mikroutopije u kojima vladaju samo njihova pravila estetike, koja se posredno apliciraju i na druge društvene vrijednosti.

12 Premda supkulture najčešće ne podrazumijevaju dugotrajnost, Polhemus i Procter ne nude posebnu distinkciju između oblika *antimode* koji se odnosi na tradicionalnu (npr. narodne nošnje) i funkcionalnu odjeću (npr. uniforme) i onog koji se odnosi na pojedinačne, povremene i ne tako dugotrajne društvene pojave kao što su supkulture već se zadržavaju na osnovnom razlikovanju temeljenom na izopćenosti iz prevladavajućeg društvenog sistema i organizacije te ideji simboličke reprezentacije. Stoga je pri uporabi pojma *antimode* od izuzetne važnosti poznavanje konteksta, posebno stoga što različite vrste *antimode* mogu egzistirati istovremeno.

13 U supkulturnim stilovima primjer utopijskog nalazimo u *hippie* supkulturi, a distopijskog u radikalnoj antiestetici *punk* supkulture.



Revija na 24. Salonu mladih, HDLU, Zagreb, 1996., rad Ivane Franke. Foto: Tanja Kljajić.

Kako je još Roland Barthes ustvrdio (nav. prema: D. Hebdige, 1980: 8-9), ne postoji *prirodan* svakodnevni život, kao ni kultura čije vrijednosti, određene, između ostalog, i simbolima, nisu arbitrarno određene. Kulturna hegemonija počiva na simbolizaciji i semantizaciji svakodnevnog života koje proizvode određenu ideologiju. Proizvodnja značenja, odnosno ideologije, usko je vezana uz proizvodnju i modele distribucije moći, a unutar društva razlikuju se grupacije (slojevi, klase) koje imaju više mogućnosti za kreiranje pravila, time i značenja. Kompleksna društva, u kojima uvijek postoje različiti slojevi ili grupacije, obilježava i neprestano uspostavljanje ravnoteže moći, koju u svakome trenutku mogu ugroziti oni koji ne pripadaju dominantnoj ideologiji. Kulturna hegemonija stoga ne počiva na prirodno uspostavljenom stanju stvari već je proizvod prevage partikularnih interesa - pozicija je to koju je potrebno *osvojiti*, iz čega slijedi nemogućnost njezine univerzalnosti ili permanentne uspostavljenosti. Društvo kao prostor neprestanog gibanja odnosa pojedinih skupina konstantno prijeto dekonstrukcijom, demistifikacijom, odnosno desemantizacijom simbola hegemonije. Jedan od takvih izazova kulturnoj hegemoniji predstavljaju supkulture mladih, koje se često najizravnije aktiviraju upravo



Revija na 31. Zagrebačkom salonu, Klovičevi dvori, Zagreb, 1996. Foto: Tanja Kljajić.

na znakovnoj, odnosno simboličkoj razini. U društvu u kojem se uspostava vrijednosti nerijetko temelji na izvanjskim znakovima ili simbolima, supkulture koriste isto takvo oruđe – oblikuju svoju vizualnu prepoznatljivost kako bi putem tih izvanjskih obilježja, među kojima dominiraju upravo odjevni stilovi, potakle daljnje subverzivno djelovanje.

No kako bismo opisane tendencije mogli primijeniti na tumačenje rada kolektiva Daklelososi, pojam supkulture na koji se u svojim istraživanjima usredotočuju Polhemus i Procter ovdje treba proširiti pojmom alternativna kultura, koji uključuje i umjetnički izričaj.¹⁴ Na važnost razlikovanja alternativne kulture i supkulturnih pojava upozorava i Milena Dragičević Šešić (usp. M. Dragičević Šešić, 2012: 223)¹⁵ uočavajući razliku između alternativne kulture, koja dobro poznaje tzv. elitnu kulturu ali je svjesno odbija, i supkultura, koje je osjećaju kao nešto strano i ne poznaju je. U tom smislu supkulturna djelovanja usmjerenja su na iskazivanje odgovora ili reakcije na širi društveni kontekst, dok je alternativna umjetnička scena uz to usmjerena i na odnos umjetničkog središta i ruba. U domaćem kontekstu alternativnu kulturu devedesetih godina prošloga

14 Alternativna kultura tako obuhvaća opsege pojmova supkulture i nezavisne izvedbene scene.

15 Premda će i ta autorica pojam alternativno koristiti u dva smjera, za supkulturna i umjetnička djelovanja.

stoljeća čine mnogi akteri koji danas djeluju kao profesionalni umjetnici, no njihove su nekadašnje poetike jednim, nekad i većim dijelom interferirale i s obilježjima supkultura.¹⁶ Korijene antimodnog *otpora* Daklelososa možemo naći i u odgovoru na društveni kontekst vremena, ali i u pobuni prema elitističkoj umjetnosti. Važno je pritom spomenuti kako se kod kolektiva Daklelososi, iako njihova umjetnička reakcija izrasta unutar općeg društvenog osjećaja opresije, onodobna primarna motivacija više temeljila na kreativnoj *zabavi* nego namjeri izravnog i aktivnog suprotstavljanja sistemu. U tom smislu točnije je govoriti o eskapističko-utopijskom modelu umjetničke kreacije, čiji se aktivistički potencijal razaznaje tek naknadnom (samo)analizom i kontekstualizacijom.

Devedesete godine prošloga stoljeća među alternativnim skupinama mladih doživljavane su kao stanje opresije koja se očitovala na mnogim razinama, od poslijeratne atmosfere obilježene posttraumatskim reakcijama i općim osjećajem beznađa, do otvorene *tuđmanovske* cenzure, koja se aktivirala kroz pokušaje gušenja medijskih sloboda i čestih racija na kulturnim događanjima koja su predstavljala odklon od nametnutih matrica režimske kulture. Istovremeno u Hrvatskoj dolazi do prve nacionalne uspostave tzv. kulturnog modela „novih poslovno-političkih elita“ (usp. M. Dragičević Šešić, 2013: 183), poslijeratnog političkog i privrednog establišmenta izniklog na proizvodnji ideologije i državotvorne mitologije s *mrljama* ratnog profiterstva, a kojima u pomoć dolazi masovna kultura poduprta domaćim medijima u kojoj ispražnjeno mjesto nekadašnje¹⁷ popularne narodne/folk glazbe zauzimaju pojave poput tzv. *cro-dancea*¹⁸ legitimizirajući kič ili *trash* kao *nacionalnu* vrijednost upravo kroz povezivanje tih estradnih zvijezda i pripadnika državnog aparata te propagirajući tzv. ekskluzivni stil života kroz koji se reprezentiraju *veliki hrvatski snovi*.¹⁹ Paralelno s tim domaćim kontekstom, svjetska modna industrija u devedesetima uvodi instituciju tzv. supermodela,²⁰ koji, također kroz pop glazbu i medije,

16 Naprimjer Schmrztz Teatar se u svojem radu, koji je uključivao i glazbu, snažno oslanjao na obilježja *punk* estetike.

17 Pod pojmom nekadašnjeg misli se na razdoblje trajanja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ).

18 Uz supostojanje domoljubnih pjesma kao ratnog naslijeđa.

19 Prema Darku Lukiću: „Na društvenom planu hrvatsko društvo devedesetih ispunja odjednom oživljavanje nekoliko velikih snova: san o vlastitoj državi, neovisnosti i nacionalnoj samostalnosti, potom san o Europi, kulturološki mitologizam koliko i povezan sa snom o kapitalizmu kao boljem, bogatijem, i ugodnijem životu, zatim san o slobodi, kako nacionalnoj i političkoj, tako i ekonomskoj i građanskoj. Stari mitovi komunizma ruše se i odbacuju, na njihovo mjesto velikom brzinom uspostavljaju se novi koji se uglavnom uvoze iz zapadnog susjedstva, ili pak vade iz arhiva i fundusa povijesti, tradicije i baštine, a potom i iz novoostvarenih društvenih okolnosti.“ (D. Lukić, 2009: 106)

20 Kod nas se uz pojam supermodeli koristi i pojam topmodeli. Sam pojam supermodel (izv. engl.) uveden je u modu u ranijim desetljećima, no u devedesetima supermodeli *ovladavaju* medijskim prostorom i tretira ih se kao medijske zvijezde (engl. superstar).

postaju dio svjetske masovne kulture u kojoj upravo moda postaje uzorom ranije spomenutog ekskluzivnog stila života, što se dijelom preslikava i imitira u hrvatskoj modnoj industriji.²¹ Iako u svjetskoj modi kasnih devedesetih bilježimo i reverzibilni model u kojem modne revije komuniciraju kao oblici performansa, u Hrvatskoj u to doba prevladava *estradni* pristup modi.

U takvom kontekstu nije neobično kako je i tema mode postala konstitutivni dio prostora subverzije unutar umjetnosti performansa na zagrebačkoj sceni, a svojom primarno vizualnom komponentom privukla je najprije likovne umjetnike, odnosno studentice Akademije likovnih umjetnosti²² koje u antimodnom *aktivizmu* pronalaze svoj odgovor na društveni *mainstream* i dominantne kulturne obrasce. Kako je ranije spomenuto, uz općedruštveni kontekst kao izvanjski utjecaj na njihove umjetničke re/akcije, intrinzičnu motivaciju Daklelososa, koja će rezultirati različitim formama otpora, možemo pronaći i u pitanju priznavanja i ostvarivanja njihova umjetničkog identiteta koji je pratio osjećaj frustracije zbog spoznaje o nemogućnosti *proboja* na određena elitna umjetnička događanja, unaprijed *rezervirana* za već etablirane umjetnike, odnosno zatvorene umjetničke krugove.²³

Karakteristike stvaralaštva Daklelososa i pokušaj terminoloških određenja

Transžanrovski pristupajući ideji likovne i modne kreacije i spajajući je s izvedbenom komponentom, Daklelososi svoj umjetnički rad objedinjuju u formi antimodnog performansa u kojem se umjetnički otpor razaznaje u nekoliko temeljnih karakteristika njihova stvaralaštva:

21 Kod nas isprepletene i s popularnim natjecanjima ljepote.

22 Uz kolektiv Daklelososi, ovdje treba spomenuti multimedijalnu umjetnicu Ivanu Popović kao jednu od najistaknutijih predstavnica tadašnjih generacija studentica Akademije likovnih umjetnosti, čiji se likovni rad također transferirao i u modni/antimodni dizajn, kostimografiju i kazališnu djelatnost.

23 Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu bila je tada jedino mjesto u Hrvatskoj na kojem se mogla studirati likovna umjetnost kroz smjerove slikarstvo, kiparstvo, grafika i nastavnički smjer, te je predstavljala *zbornu mjesto* gdje su dolazili studenti iz čitave Hrvatske te dijelom iz Bosne i Hercegovine. Iako su težak prijamni ispit i velika konkurencija činili taj studij *prestižnim*, kod dijela studenata mogla se osjetiti latentna frustracija zastarjelošću nastavnih programa koja se očitovala u nedostatku iskustva rada u novim medijima, umjetničkom performansu i srodnim žanrovima i vrstama, kakve su umjetnosti bile prisutne već nekoliko desetljeća. Uz to, mladim umjetnicima u to je vrijeme u potpunosti bilo uskraćeno nastupanje na profesionalnim izložbama prije stjecanja akademske titule, osim na godišnjoj izložbi studenata Akademije, na izložbi Salona mladih, u Galeriji Studentskog centra i na izložbama u rijetkim privatnim, ali najčešće neoficijelnim izložbenim prostorima (Klub Gjuro II, Klub Concordia, Knjižara Moderna vremena i Galerija DUH).

- (1) Dramaturški koncept temeljen na ironizaciji forme modne revije kao izvedbenog događaja, scenskog prostora modne piste i radnje *catwalka*, na način da ih se nakon početne uspostave slobodnim intervencijama izvođača i publike postupno dekonstruira i dovodi do apsurdna.²⁴
 - (2) *Do-it-yourself* pristup²⁵ oplemenjen likovnim promišljanjem modela (nosivih konstrukcija), u kojem se očitava otpor bilo čemu komercijalnom, *brendiranju* i odjeći *s potpisom*.
 - (3) Tretman tijela koji je u ovom demokratskom pristupu u izboru izvođača uključivao prihvaćanje različitosti njihova tjelesnog izgleda, oštro je negirao nametnute standarde ljepote. Time se dodatno usredotočuje pozornost na *drugost* i *drugačije identitete* i upućuje na tijelo kao umjetnički artefakt naglašavajući njegovu poziciju u smislu kakav mu daje Amelia Jones (A. Jones, 1998: 12) – kao mjesta dezintegriranog, disperzivnog sebe, tijela kao *neuhvatljivog, varljivog* (engl. *elusive*) markera pozicije pojedinca u društvu. I upute izvođačima koji su nosili modele bile su da na sceni mogu činiti što god žele i misle da je najbolje u danom trenutku. Time se njihova uloga s tijela koje nosi modnu kreaciju bitno proširila na aktivnog sustvaratelja kolektivnog izvedbenog čina.
 - (4) Transžanrovski prijelazi iz mode u likovni i kiparski te teatralno/performerski *kôd*.²⁶
 - (5) Dinamičan odnos između individualnog autorskog pristupa kreiranju modnih objekata i kolektivističkog stvaralaštva pri osmišljavanju izvedbenog dijela.
 - (6) Inkluzivni karakter koji se ogledao u angažiranju neumjetničkih izvođača koji su aktivno uključeni u stvaralački proces.
 - (7) Odabir različitih prostora izvedbe, od galerijskih do onih uličnih, čime se briše granica između umjetničkog središta i ruba.
- 24 Performans je uobičajeno počinjao imitiranjem *catwalka* na pozornici ili u prostoru koji je bio organiziran tako da nalikuje modnoj pisti, no nastavljao se improviziranim radnjama, izlascima iz označenog prostora izvedbe u prostor publike. Izvedbu je pratio odabir glazbe koja je često prizivala humorni efekt i ironizirala uobičajenu zvučnu kulisu standardnih modnih revija.
- 25 *Do-it-yourself* (skraćeno DIY) ili *uradi sam* pristup nastaje krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća unutar supkulture *punka*, nakon čega će se primjenjivati u širokom spektru kreativnih djelatnosti.
- 26 Odnos objekata i mode koji su nastajali za modne performanse Daklelososa opisuje i tekst Sabine Sabolović „Kako je moda ušla u galeriju“, osvrta na izložbu Daklelososa u Galeriji Gradska u kojem autorica problematizira uporabnost odjeće u galerijskim uvjetima. „Moda Daklelososa

Performansu kao umjetničkoj vrsti inherentna je *anarhična forma* (S. Marjanić, 2014: 1807-8) koja ga smješta ne samo na presjecište različitih umjetničkih vrsta već ga kroz obilježja inkluzivnosti i akcijski potencijal transferira i u polje tzv. primijenjenog performansa,²⁷ kao oblika u kojem se susreću umjetničke i neumjetničke izvedbene prakse, a koje svojom estetikom mogu varirati. Promatrajući antimodni performans Daklelososa i kao polje izvedbenog otpora, ali i kao inkluzivnu praksu, njegovu je poziciju moguće odrediti unutar tipa umjetničkog / umjetnički vođenog angažiranog performansa koji pretpostavlja suradnju umjetnika i neumjetničkih sudionika te označiti terminom *afirmativni angažirani performans*. S obzirom na karakter i *ton* izvedbe te odnos izvođača spram *mainstream* kulture, angažirani je performans moguće podijeliti na *protestni performans* i *afirmativni angažirani performans*. Dok se u prvom tipu izvedba izravno suprotstavlja izvoru represije i zauzima negirajući stav spram njega, drugi tip posrednim načinima nastoji promijeniti trenutno stanje, nerijetko se služeći humorom ili nekim drugim tipom otklona od prevladavajućeg

je zapravo samo na razini koncepta, ona je naime većinom potpuno nenosiva. Takva moda ne promišlja većoj mjeri tijelo kao djelatni prostor modnih ostvarenja. Njih naprotiv zanima prostor oko tijela, tretiraju ga najčešće skulpturalno te promatraju u kojem je on odnosu sa samim odjevnim predmetom i na koje sve načine on postaje sastavni dio odjeće.“ (S. Sobolović, 1997: 50-51) U istom broju student Marko Kružić uspoređuje grupu Daklelososi sa skupinama Exat 51, Gorgonom, grupom Mart i Novim tendencijama, koje su odskakale od „klišeiziranih umjetničkih strujanja“ koje je proizvodila Akademija likovnih umjetnosti: „Današnja umjetnička „udruživanja“ prava su rijetkost. Trenutno najekspoziranija (zapravo jedina eksponirana) umjetnička skupina skriva se iza imena Daklelososi (...) Daklelososi navode da je prednost rada u grupi učenje kroz iskustvo drugih, koje rezultira razmjenom ideja (...) omogućuje istraživanje različitih materijala i tehnika, te različitih područja umjetnosti (...) Svaka u svom stvaralaštvu ima vlastiti likovni izričaj, autonomiju, neovisnost i samostalnost (...) Za likovni izraz Lososica nije bitan konačan ‘proizvod’ već njegova ideja, koncepcija. Izraz im je nekonvencionalan i vrlo individualan, izravan (...) njihove revije nisu revije u pravom smislu, već su performansi (...) Daklelososi su primjer suradnje, bez obzira na razlike u stilu, materijalu, izrazu, oblikovanju ili koncepciji.“ (M. Kružić: 27-29)

²⁷ Razradu terminologije primijenjenog performansa na kojoj se temelji ovaj dio prikaza daje Ljubica Anđelković Džambić u svojem doktorskom radu, gdje, između ostalog, primijenjene performanse dijeli na tri osnovna tipa: (1) umjetničke ili umjetnički vođene performanse, kojima je primarna svrha ukazivanje na aktualni društveni problem ili problem određene društvene skupine, ali koji u svojoj formi zadržavaju i estetske ciljeve uz one etičke/aktivističke; (2) *autsajderski* performanse umjetnički neetabliranih izvođača koji mogu podjednako težiti estetskim i etičkim ciljevima, a – ovisno o ostvarenju umjetničke kvalitete ili promjene teorijske percepcije – s vremenom autori mogu prijeći u prvi tip; (3) neumjetničke performanse i akcije u kojima izostaje estetski cilj, te su usmjereni isključivo na komuniciranje vlastitog problema (etički/aktivistički cilj) u javnosti. Performansi se, nadalje, dijele i definiraju prema sljedećim kategorijama: krovni i opći nazivi te nazivi koji upućuju na osnovnu intenciju izvedbe, društveni i/ili umjetnički status izvođača/aktera, mjesto izvedbe i kontekst nastanka, obilježje radikalnosti forme i tematsku odrednicu. Izvor: http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/11160/1/Andjelkovic_Dzambic_Ljubica.pdf (7. lipnja 2022.).



Cirkus Daklelososi i Bijesna gliste, Rijeka, 1997.

mišljenja, čime se afirmacija različitosti i subverzivno djelovanje ostvaruju u pozitivnom i naizgled benignom tonu. Za razliku od mnogih drugih tadašnjih skupina koje je obilježavala radikalnost forme, *daklelososice* odabiru eskapističko-utopijski model djelovanja te se represivnim, *mračnim devedesetima* ne suprotstavljaju izravnim atakom i kritikom već svojim ludističkim pristupom, *pozitivnim šarenilom*, istraživačkim performansom na rubu provokativnosti i neizostavnim humorom predstavljaju kontrast *općoj* atmosferi, tek posredno izazivajući subverzivan efekt. Subverzija se očitovala i u neprepoznavanju anarhističkog potencijala u naizgled nepretencioznim izvedbama od strane *mainstream* publike, koja je njihove *antirevije* percipirala kao uobičajene modne revije, što je nerijetko izazivalo određenu vrstu zbnjivosti viđenim.

Antimodni performans Daklelososa također je moguće odrediti terminima *autsajderski* i *alternativni performans*, pri čemu je ovdje riječ o performansima koji se izvode u okviru tzv. alternativne ili paralelne kulture. Pritom primjena naziva *autsajderski performans* može uključivati više mogućnosti za iskazivanje



Otvaranje festivala PUF, Pula, 1997. Foto: Jasminka Končić.

identitetske različitosti ili pripadnosti,²⁸ dok je naziv *alternativni performans* više usmjeren na kontrakturni aspekt, položaj umjetnika naspram dominantnih umjetničkih strujanja u određenom historijskom kontekstu i očituje se kako u općem stavu prema tzv. elitnim umjetničkim grupacijama i stilovima, tako i u odabiru mjesta izvođenja. Kolektiv Daklelososi izvodio je svoje performanse i u *oficijelnim* galerijskim i muzejskim prostorima, ali i u onima koji pripadaju margini, poput klubova ili ulice, takvim odabirom svjesno poništavajući granicu između *mainstreama* i ruba i vrijednosno ih izjednačujući.

Već je ranije spomenuto kako su članice Daklelososa u pristupu kreacijama modela njegovale individualne poetike, no na izvedbenom planu njihov antimodni performans nastaje kao skupno osmišljen rad u kojem su sudjelovale i same članice Daklelososa i njihovi pridruženi članovi, čime se terminološki može odrediti i kao *performans zajednice*. Kreativno zajedništvo očitovalo se tijekom osmišljavanja i izvođenja performansa, gdje se idejama pristupalo demokratski te se aktere/izvođače poticalo na spontane improvizacije tijekom izvedbe, a kolektivistički duh njihovih performansa ostvarivao se i kroz spontanu aktivaciju publike. Njegovanje impulsa zajedništva odlika je ne samo Daklelososa već se prepoznaje i kao značajna karakteristika aktera onodobne nezavisne scene. Suradnja među različitim izvedbenim skupinama bila je

²⁸ Primjerice *queer* identitet, pripadnost određenoj supkulturi, marginaliziranoj društvenoj skupini i slično.

kontinuirana i očitovala se u nesebičnim *uskakanjima* i pomaganju pri realizaciji skupnih projekata, a uključivala je i razmjenu umjetničkih i kreativnih ideja bez opterećenja autorstvom, pa tako nije rijetkost da su za kreativne dosege nekog projekta bili zaslužni pojedinci iz više grupa, premda se to nikada nije posebno isticalo. Daklelososi su u tom periodu najviše suradnji ostvarili s grupama The Schizoid Wickler's, Zli bubnjari i Schmrtz Teatar te mnogim pojedincima.

Posljednja faza: frakcije Daklelososa

S vremenom je forma antimodnog performansa, po kojoj su Daklelososi postali prepoznatljivi, postala ograničena za dio članica i pridruženih članova, koji su, osvijestivši aktivistički potencijal žive i nepredvidive izvedbe, osjetili potrebu za tematskim proširenjem i iskušavanjem šireg spektra izvedbenih formi koje nudi umjetnost performansa. Kako se do tada ime Daklelososi već *etabliralo* i čvrsto vezalo uz ideju *antimode* i antimodnog performansa, a dio iz uže jezgre kolektiva nije imao interesa za druge oblike izvedbe te se više usmjerio na formu izložbi, došlo je do potrebe za izdvajanjem zasebnih umjetničkih skupina, nastalih kroz suradnju s pridruženim članovima. Tako nastaju *frakcije* Bijesne gliste i Cirkus Daklelososi. Kao i u slučaju *matičnog* kolektiva, i te su skupine nastale primarno oko pojedinog događanja, pa će se Bijesne gliste okupiti za potrebe izvođenja performansa na 1. Festivalu alternativnog kazališnog izričaja (FAKI), održanom 1998. godine u Zagrebu, a Cirkusu Daklelososi veći se broj izvođača pridružuje u izvedbama na Međunarodnom festivalu alternativnih kazališta (PUF) u Puli 1997. godine. Te frakcije obilježilo je proširenje djelovanja kroz forme poput urbanih akcija i intervencija, *pop-up* akcija i performansa u užem smislu, a premda je dominantni ton izvedbi i dalje ostao pozitivan i humorističan, u njihovim se izvedbama jasnije iščitava tendencija za društvenim angažmanom.²⁹

Kako polje umjetničkog djelovanja kolektiva Daklelososi nije bilo ograničeno samo na izvedbe antimodnog performansa, iako je on ostao najprepoznatljivijim aspektom njihova stvaralaštva, nakon intenzivnog perioda bavljenja performansom (1996. - 1998.) s vremenom je izvedbeni dio *prepušten* samo najagilnijim članicama i suradnicima, dok se ostatak kolektiva uglavnom okupljao prigodno, na skupnim izložbama.³⁰ Posljednje javno pojavljivanje pod imenom

²⁹ Primjerice akcija *Čisto, čišće*, najčišće u kojoj su članice i članovi Bijesnih glista pomoću četkica za zube pedantno čistili dio po dio tek popločenog Cvjetnog trga u Zagrebu izravno je motivirana ogorčenjem stanovnika Zagreba zbog preuređenja užeg središta grada devedesetih godina, a koje su mnogi doživjeli kao uniformizaciju i svojevrsnu kulturnu devastaciju, koja će se nastaviti i u sljedećim desetljećima, zbog čega je Cvjetni trg postao jedan od ključnih prostora otpora kada govorimo o zagrebačkim umjetničkim i građanskim akcijama.

³⁰ Kronologija djelovanja - 1996.: Prva revija i izložba Daklelososa, 4. travnja 1996., klub Gjur II, Zagreb; Druga revija Daklelososa, 8. svibnja 1996., GSK Jabuka, održana u programu naziva „Road house“; ALU Jabukovac, tulum za završetak akademske godine, Humanitarna revija

Dakelososi bilo je 2001. godine u sklopu Urbanog festivala, na izložbi „Preživjeli Daklelososi: i dalje protiv struje“, a u sklopu istog održana je i Međunarodna radionica performansa u kojoj je s polaznicima realiziran niz performansa na tragu poetikâ Daklelososa i njihovih frakcija.³¹ ●

u organizaciji Lions kluba Ladies day u sklopu Zagreb ATP Open Toura na bazenu Mladost u Zagrebu; Eko akcija čišćenja glomaznog otpada na Ponikvama, Zagreb, 29. lipnja 1996.; revija na 24. Salonu mladih, Zagreb, 20. rujna 1996.; revija na 31. Zagrebačkom salonu primijenjene umjetnosti u Klovićevim dvorima, Zagreb, 21. studenoga 1996.; Maskenbal na Akademiji likovnih umjetnosti u Ilici (revija i *ad hoc* performans „Da sam ja učiteljica“); 1997.: Ciklus izložbi Daklelososa u klubu Gjur II; „Ženske sobe“, ELECTRA, 8. ožujka 1997. tribina „Kuda idu Daklelososi“ u organizaciji Ženskog umjetničkog centra, Baletna škola na Ilirskom trgu; performans u sklopu koncerta „Prvi dan proljeća“ u klubu KSET, Zagreb, 21. ožujka 1997.; izrada dekora/scenografije: „IFF-Fashion news“ Rijeka/Opatija, 25. travnja 1997.; Ponovna Akcija čišćenja Ponikava; Biennale mladih Mediterana, Moderna galerija, Rijeka; Serija revija za promociju Crno Tomislav Pivo, proljeće 1997.; revije u klubovima: Gjur II, Aquarius, The Best (lipanj 1997.); serija performansa pod nazivom Cirkus Daklelososi/Bijesne Gliste; Otvaranje festivala PUF, Pula, 1. srpnja 1997.; izložba „Kako je moda ušla u galerije“ u organizaciji Radija 101, Galerije Gradske i Soroseva centra za suvremenu umjetnost; festival Cest is d'Best, lipanj 1997. - revija u suradnji sa Zlim bunjarima; projekt „Triptih“, organizacija Art trezora, stan Olega Hrzića; Attack akcija Buvljak, Trg Francuske Republike, 25. listopada 1997.; sudjelovanje Daklelososa na Festivalu Break 21, Ljubljana. 1998.: performans „Crta“, Bogovićeve ulica / Preradovićev trg, 27. travnja 1998. Zagreb, organizator Attack; performans „Čisto, čišće, najčišće“ (frakcija Bijesne gliste), festival FAK@; „Reciklažno drvo, drvo čije lišće čine poruke obećanja planeti Zemlji koje smo spremni dati mi građani da bi poboljšali živote svijetu nas...“, Dan planeta Zemlje, Zagreb, 22. travnja 1998.; skupna izložba „Daklelososi“, Galerija Matice hrvatske, 20. siječnja 1998.; organizacija (dio članica) Salona mladih SMXXV, 1998. 2001.: izložba „Preživjeli daklelososi, daklelososi, i dalje protiv struje: Ljubinka Grujin, Gordana Koščec, Ana Kadoić, Jasminka Končić, Ida Mati, Ivana Franke, Ksenija Domančić, Koraljka Kovač, Iva-Matija Bitanga, Danijela Stanković i Mia Krkač“, Galerija Tituš, Zagreb, Međunarodna radionica performansa (voditeljice Iva-Matija Bitanga, Anica Tomić, Ljubica Anđelković), sve u sklopu Urbanog festivala, Zagreb, 23. - 27. srpnja 2001. Detaljnije o kronologiji djelovanja Daklelososa i skupina Bijesne gliste i Cirkus Daklelososi u: Kazalište, Zagreb, br. 87-88, 2021., pristup *online* izdanju: <https://hrcak.srce.hr/broj/21390>.

31 Članice Daklelososa dalje razvijaju svoje osobne koncepte kroz umjetnički rad na diplomskim i samoiniciranim projektima, a dio njih svoje je profesionalne karijere dijelom ostvario u području izvedbenih umjetnosti. Primjerice Ivana Franke kratko je za Malu scenu radila scenografiju i rekvizite i zaposlila se na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu kao asistentica Tončija Vladislavića, Jasminka Končić *naslijedila* ju je nakon nekog vremena na tom radnom mjestu te asistirala na oblikovanju kostimografije Tončiju Vladislaviću u varaždinskome Hrvatskom narodnom kazalištu, danas je na Tekstilno-tehnološkom fakultetu izvanredna profesorica modnog dizajna, a kasnije se i Koraljka Kovač tamo zapošljava kao profesorica. U nekim zajedničkim intervjuima iz 1996. Iva-Matija Bitanga iskazuje namjeru bavljenja izvedbenim umjetnostima, a njezina scenografska i kostimografska karijera ubrzo te godine i započinje i nastavlja se suradnjama s redateljima Reneom Medvešekom i Leom Katunarićem te sa Zagrebačkim plesnim ansamblom, Zagrebačkim kazalištem mladih i Mini Teatrom. Godine 2004. Ida Mati i Iva-Matija Bitanga s Leom Vukelićem osnivaju Tigar teatar, koji djeluje i danas.

LITERATURA

- Dragičević Šešić, Milena (2012), *Umetnost i alternativa*, FDU, Clio, Beograd.
- Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir (2013), *Kultura/menadžment/animacija/marketing*, Kulturno informativni centar, Zagreb.
- Hebdige, Dick (1980), *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd.
- Jones, Amelia (1998), *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Kružić, Marko (1997), „Daklelososi“, *Patina*, Zagreb, g. 1, br. 2, str. 27-29
- Lukić, Darko (2009), *Hrvatska drama ratne traume*, Meandar, Zagreb.

- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga, Zagreb.
- Polhemus, Ted; Procter, Lynn (2002), „Moda i anti-moda“, u: *Moda: povijest; sociologija i teorija mode* ur, Mirna Cvitan-Černelić, Djurdja Bartlett i Ante Tončić Vladislavić, Školska knjiga, Zagreb, str. 209-236.
- Sabolić, Sabina (1997), „Kako je moda ušla u galeriju“, *Patina*, Zagreb, g. 1, br. 2, Zagreb, str. 50-51.

IZVORI

Arhivski materijali skupine Daklelososi.

Anamarija Žugić Borić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Dramaturgije glazbe – Indoš i hrvatski glazbenici devedesetih

UDK 782.9(497.5)

Sažetak: Kuća ekstremnog muzičkog kazališta – Kugla Damira Bartola Indoša i Tanje Vrvilo, koja pod navedenim imenom djeluje od kraja devedesetih godina 20. stoljeća sve do danas, svoje izvedbene koncepcije dosljedno gradi na manipulaciji zvučnim objektima, instalacijama i skulpturama – jednoj od šest kategorija pristupa izvedbenom markiranju, kako ih definira teoretičarka umjetnosti performansa Suzana Marjanić (2012.). No Damir Bartol Indoš još je ranih devedesetih godina pod egidom svoje Grupe Kugla uspostavio jasnu poetiku spram raznovrsnih odbačenih objekata koje oblikuje tako da u izvedbi otkrivaju specifične akustičke kvalitete (tzv. „duhovno reciklirano smeće“) te spram same glazbe, skladane i improvizirane, odnosno prethodno snimljene pa reproducirane ili pak uživo izvedene u tijeku kazališnog čina. U tom je periodu surađivao s brojnim stranim, ponajviše danskim i austrijskim glazbenicima, kao i s nekoliko hrvatskih glazbenika, aktivnih u istaknutim novovalnim, eksperimentalnim i *impro* sastavima kao što su Haustor, Cul-de-Sac i SexA. Ovaj se rad bavi Indoševim suradnjama s hrvatskim glazbenicima, a za potrebe njegove izrade proveli su se intervjui s trojicom glazbenika kao predstavnicima dviju različitih glazbenih poetika: s trubačem Igorom Pavlicom te saksofonistom i klavijaturistom

Damirom Pricom Kafkom, koji predstavljaju avangardniji pristup skladanju i sviranju blizak Indoševoj poetici, te sa skladateljem, kantautorom i basistom Samuelom Srđanom Sacherom, koji zagovara pomirbu Indoševih avangardnih, anarhičnih i improvizatorskih koncepata glazbe s njezinom institucionalizacijom, ukroćivanjem u skladateljske okvire i kontekstualizacijom unutar tradicionalnih zapadnih melodijsko-harmonijskih modela. Tvrdnje trojice glazbenika pokušat će se dovesti u odnos s odabranim snimkama izvedbi tijekom devedesetih godina i s različitim teorijskim interpretacijama Kuglinih pristupa glazbi i zvučnim objektima kao i izvedbi u cjelini.

Ključne riječi: Grupa Kugla; Kuća ekstremnog muzičkog kazališta; konceptualni pristupi glazbi i zvuku u kazalištu; dramaturgija glazbe; postdramsko kazalište

Dramaturgies of Music – Indoš and Croatian Musicians of the 1990s

Abstract: The House of Extreme Music Theatre – Kugla by Damir Bartol Indoš and Tanja Vrvilo, which has been operating under the mentioned name since the end of the 1990s until today, consistently builds its performative concepts on the manipulation of sound objects, installations, and sculptures – one of the six categories of approaches to performance marking, as defined by performance art theorist Suzana Marjanić (2012). However, in the early 1990s, under the auspices of his group Kugla, Damir Bartol Indoš established a clear poetics towards various discarded objects, which he reshapes so that during the performance they reveal specific acoustic qualities (the so-called „spiritually recycled trash“). He also established a clear poetics towards the music itself; composed and improvised, that is, previously recorded and then reproduced or performed live during a theatre performance. During that period, he collaborated with numerous foreign, mostly Danish and Austrian musicians, as well as with several Croatian musicians, active in prominent new wave, experimental and *impro* bands such as Haustor, Cul-de-Sac and SexA. This paper studies Indoš's collaborations with Croatian musicians, and for the purpose of its creation, interviews were conducted with three musicians as representatives of two different musical poetics: trumpeter Igor Pavlica and saxophonist and keyboardist

Damir Prica Kafka, who represent a more avant-garde approach to composing and playing close to Indoš's poetics, and with the composer, singer-songwriter and bass player Samuel Srđan Sacher, who advocates the reconciliation of Indoš's avant-garde, anarchic and improvisational concepts of music with its institutionalization, taming into compositional frameworks and contextualization within traditional Western melodic-harmonic models. The purpose of the paper is to bring statements of the three musicians into relation with selected recordings of performances during the 1990s and with different theoretical interpretations of Kugla's approaches to music, sound objects, as well as the performance as a whole.

Keywords: Group Kugla; The House of Extreme Music Theatre; conceptual approaches to music and sound in theatre; dramaturgy of music; postdramatic theatre

► Otkada se 1960-ih, velikim dijelom zahvaljujući teoretičaru Marshallu McLuhanu, ukazalo na nepravednu zapostavljenost elemenata zvučnog iskustva u korist vizualnih kategorija percepcije, u kulturno-umjetničkom diskursu dogodio se svojevrsan „akustički obrat“, kako ga naziva filozofkinja i teatrologinja Petra Maria Meyer (P. M. Meyer, 2008, nav. prema: D. Roesner, 2014: 186). Naime dugo se nakon pojave tiskarskoga stroja, a zatim i raznovrsnih optičkih pomagala, polagalo povjerenje u kategoriju vizualnosti kao u provjerljivu, racionalnu, a time i najpouzdaniju metodu spoznaje svijeta. S druge strane akustička se percepcija smatrala iracionalnom, subjektivnom i povezanom s pretjeranom emotivnošću, a to se polako počelo mijenjati s pojavom i širenjem soničnih pomagala, uporabom gramofona ili primjerice mikrofona u kulturi, umjetnosti, pa čak i u znanosti. Velik se korak u toj promjeni dogodio koncem šezdesetih, kada je kanadski skladatelj Raymond Murray Schafer izveo koncept zvukolika (*soundscape*) i upozorio da svako pojedino mjesto i trenutak ostavljaju svoj zvučni otisak, koji je uvjetovan stupnjem razvijenosti pojedine kulture (R. Murray Schafer, 1994). Upravo je tako doživljen pojam zvuka za Schafera predstavljao temeljni izvor kojim se napaja ljudski perceptivni aparat.

Taj je veliki akustički obrat ujedno označio i polako, no sigurno širenje teatroloških interesa s dominantne likovnosti i uopće vizualnih manifestacija teatarskoga koda na oblikovanje zvuka te zvučnu i glazbenu dramaturgiju, ali i ne posve jednako shvaćenu dramaturgiju zvuka i glazbe u izvedbenim umjetnostima. Akustički je obrat, između ostaloga, rezultirao i studijama poput one relativno recentne dramaturga i teatrologa Mladena Ovadije pod naslovom *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre / Dramaturgija zvuka u avangardnom i postdramskom kazalištu* (M. Ovadija, 2013). Navedena studija, kao što potvrđuje teatrolog David Roesner, revalorizira postdramsko kazalište prema konceptu Hansa Thiesa Lehmana kroz prizmu oblikovanja zvuka (D. Roesner, 2014: 186), a polazi od pretpostavke da se poimanje zvuka i glazbe u predmetnom tipu kazališta prije svega duguje avangardnim pokretima s početka 20. stoljeća. Kako navodi Ovadijin kritičar Ross Brown, Ovadija ustraje u tvrdnji da su navedeni pokreti oslobodili materijalnu performativnost zvuka i šuma od služenja semantičkim sustavima i glazbenoj morfologiji, a usput i najavili tretman zvuka kao jednakopravnog izražajnog sredstva u postdramskome kazalištu (R. Brown, 2014: 442). Iako inzistiranje na direktnoj povezanosti oslobođene funkcije zvuka u kazalištu s avangardnim dvadesetostoljetnim zbivanjima zanemaruje mnoge druge aspekte koji su pridonijeli toj autonomiji, u kontekstu istraživanja zvučnih i glazbenih modusa izražavanja u predstavama, odnosno akcijama Damira Bartola Indoša i njegovih suradnika, ona je vrlo komplementarna i time primjenjiva. To se posebice očituje u srodnosti poetike Grupe Kugla i Kuće ekstremnog muzičkog kazališta D. B. Indoša s općim načelima postdramskoga kazališta, a ponajviše u smislu oslobađanja

i jednakopravnosti zasebnih kazališnih izražajnih sredstava te nemimetičke i ne isključivo verbalno posredovane spoznaje svijeta. Uz avangardne glazbene ideje, poput one o nepostojanju apsolutne tišine kod Johna Cagea ili svijesti o zvukoliku Raymonda M. Schafera, pa i alternativne *rock* pravce koji inovativno pristupaju buci i šumu, Ovadijin će se koncept o odnosu zvuka i izvedbe u cjelini unutar ovoga rada implicitno provlačiti kao lajtmotiv koji opisuje Indoševo poimanje vlastita izvedbenog rada, ali i kao konceptualno žarište na kojemu se prelamaju gledišta njegovih suradnika glazbenika.

Jedna od Ovadijinih teza glasi: zvuk istodobno otkriva izvedbu i jest izvedba (M. Ovadija, 2013: 179). Ona je zaista analogna Indoševim kazališnim projektima, takozvanim akcijama, kojih sinopsise i tekstove nerijetko slaže ili razlaže u onome što će nazvati partiturama, posebice u periodu nakon početka 2000-ih godina. No valja napomenuti sljedeće: iako dosadašnja teatrološka obrada Indoševih predstava/akcija neprestano ističe dominaciju zvučnih ekscesa i spoznaju sluhom u njima, u praksi i znanstvenim tekstovima istraživači se kvantitativno uglavnom zadržavaju na vizualnim opisima zvučnih objekata, na Indoševim gestama, tzv. subnormalnom kostimu i drugim oku uhvatljivim karakteristikama. Usto, mnogo se pozornosti pridaje rekonstrukciji povijesti Kugla glumišta i sloma koji je doveo do Indoševe Grupe Kugla i Kuće ekstremnoga muzičkog kazališta. Nadalje, većina istraživača prikuplja svjedočanstva od samoga Indoša – uz iznimku vrijednih razgovora s njegovim različitim suradnicima za koje je zaslužna teoretičarka umjetnosti performansa Suzana Marjanić. No znanstvenijih i sustavnijih pristupa istraživanju glazbe i zvuka u Indoševu kazalištu, a posebice uz pomoć dijaloga s njegovim suradnicima glazbenicima, nema. Razlog tomu s jedne je strane tvrdokornost konvencije da se kazališni rad promatra piramidalno, pa se teži o konceptu razgovarati s njegovim tvorcem ili barem glumcima kao tradicionalno najistaknutijim nositeljima ekspresije i ideje neke predstave. S druge strane riječ je upravo o duboko ukorijenjenome vjerovanju da se glazba u kazalištu nadaže kao drugotna; opisivačica, najavljiivačica i amplifikatorica simbola i stanja, a njezini izvođači kao prekarni radnici ili „slobodnjaci“ koji tek reproduciraju ono što im je autor koncepta naložio.

Kako bi se nadišla navedena hijerarhizacija u tradicionalnim istraživačkim preferencijama i kako bi se pokazalo u kojoj su mjeri glazbenici i glazba te općenito zvuk u Kuglinim predstavama/akcijama relevantni, ovom su se prigodom proveli intervjui s trojicom hrvatskih glazbenika koji su se istaknuli kreativnim radom na Kuglinim predstavama tijekom devedesetih godina. Uz svijest o važnosti austrijskih i danskih suradnika u izgradnji zvučne ekspresije Kugle toga desetljeća, u ovom će se radu naglasak staviti na suradnike hrvatske provenijencije. Kontekst hrvatskih suradnika ponajprije obuhvaća članove sastava SexA, Cul-de-Sac i Haustor, među kojima su se posebno istaknuli Nino

Prišuta na električnom basu i zvučnim objektima (SexA), Damir Prica Kafka prije svega na tenor saksofonu (Cul-de-Sac i Haustor), Igor Pavlica na trubi (Haustor, Cul-de-Sac) i Samuel Srđan Sacher na električnom basu (Haustor). Razgovor u povodu istraživanja odvio se s Pricom, Pavlicom i Sacherom kao predstavnicima dviju različitih struja u poimanju glazbe i glazbeno-zvučnog oblikovanja Kuglinih izvedbi tijekom devedesetih.¹ Pritom Prica i Pavlica predstavljaju svojevrsnu konstantu u Indoševim projektima devedesetih, a njihovo iskustvo rada s Indošem i nakon toga perioda omogućuje im složen uvid u zbivanja unutar Kugle i Kuće ekstremnog muzičkog kazališta tijekom nekoliko desetljeća. S druge strane rad sa Sacherom predstavlja kratkotrajan odmak od Indoševih uobičajenih kriterija za odabir suradnika te je istodobno označio i kraj jedne ere Indoševa umjetničkog rada.

Razdoblja Indoševa djelovanja uglavnom se dijele na napuštanje Kugla glumišta još početkom osamdesetih – citirajući Indoša u razgovoru s Blaževićem, prije svega na račun zamagljenosti metaforikom, odnosno istrošenosti koncepta i svojevrsne mekoće u pristupu društveno angažiranim temama tadašnjega Kugla glumišta (M. Blažević, 2007: 254) – i na paralelno osnivanje tvrde frakcije Kugle. Razdoblje Kugle, do kojeg je doveo spomenuti prvi prijelom, najintenzivnije je u devedesetima, a zatim slijedi drugi prijelom, *remake* performansa *Čovjek-stolica*, obilježen Indoševim ulaskom u instituciju i artikuliranim progovaranjem na pozornici, ustvari čitanjem svojevrsnoga manifesta *Neobičan trud* (M. Blažević, 2007: 252). Od 2000-itih nadalje slijedi era grafičkih partitura i šahtofona. No, vratimo li se na devedesete, važno je istaknuti da tu dekadu bilježi dvoglav pristup tematskom i glazbeno-zvučnome radu. Naime, iako se Kugline devedesete obično vežu uz Indoševo suvereno vladanje poetikom ultraljevičarskog angažmana, oko 1996., nakon reinterpretacije *Konjskog repa* pod naslovom *Ratna kuhinja*, započinje njegova preokupacija intimnijim temama ekologije duha i dehumanizacije, odnosno religioznim kazalištem – onim koje stapa umjetnost i široko shvaćen pojam religije u kolebanju između besmisla i svrhovitosti.

U ovom se radu stoga predlaže modificirani tematski okvir devedesetih prema kriteriju skladateljskog, sviračkog, pa i glumačkog stasanja pojedinih glazbenika, ali i varijacija u sveukupnom zvučno-glazbenom oblikovanju projekata Kugle devedesetih godina. Polazišna točka takvog uokvirivanja jest praižvedba

1 Anamarija Žugić Borić, razgovor s Damirom Pricom Kafkom, 3. prosinca 2021.; Anamarija Žugić Borić, razgovor sa Samuelom Srđanom Sacherom, 4. prosinca 2021.; Anamarija Žugić Borić, razgovor s Igorom Pavlicom, 6. prosinca 2021. Dalje u tijelu teksta istaknuto prethodno navedenim redoslijedom kao (A. Žugić Borić, 2021a), (A. Žugić Borić, 2021b), (A. Žugić Borić, 2021c). Razgovori su se odvijali putem platforme Zoom, neobjavljeni su te su pohranjeni u obliku audiozapisa i videozapisa u privatnoj arhivi autorice rada.

tzv. performansa o euharistiji rada *Laborem exercens* iz 1992. u Klagenfurtu, dok završni angažman iz toga perioda ulazi u novo tisućljeće (iako se konceptualno slaže s temama zastupljenim tijekom devedesetih), a odnosi se na reinterpretaciju prvotne varijante *Njihanja*, prvi put izvedenu 2001. godine u Zagrebačkom kazalištu mladih. Pritom valja imati na umu da je Indoš unatrag samoodređivao neke Kugline projekte devedesetih kao djela Kuće ekstremnog muzičkog kazališta D. B. Indoša ili Parainstituta D. B. Indoš, kao što je razvidno iz arhivskih snimki pohranjenih u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti koje je predao sam Indoš. To se poklapa s podatkom teoretičarke umjetnosti performansa Suzane Marjanić da rad Kuće ekstremnog muzičkog kazališta (još uvijek paralelno uz naziv Kugla i pod egidom njezinih postulata) započinje 1995. nakon izvedbe *Vrata* (S. Marjanić, 2014: 744), dok Marin Blažević početak rada pod novim imenom smješta u 2000. godinu (M. Blažević, 2007: 240).

Iako u devedesete, točnije 1991. godinu, kao prvi primjer dekade ulazi reinterpretacija predstave/akcije *Zeinimuro* iz 1986., odnosno iz takozvane subotičke faze Indoševa djelovanja, u njoj je više od zvučne ekspresije dominirala vizualna ekspresija akcijskog slikarstva umjetnika Duje Jurića. Vidljivo angažirana i radikalno politička u duhu najave ratnih zbivanja devedesetih, ona je i svojevrsna najava smjera kojim će se Indoš i suradnici pod imenom Kugla kretati tijekom prve polovice devedesetih. No prvi ozbiljan pokušaj da zvuk, na tragu Ovadije, otkrije izvedbu i bude izvedba suradnja je s američkim skladateljem i konceptualnim umjetnikom Charlijem Morrowom i austrijskim timom glazbenika, uz Ninu Prišutu i Damira Pricu Kafku kao hrvatske predstavnice, u spomenutoj predstavi pod naslovom *Laborem exercens*, koja se prvi put odigrala u Klagenfurtu, u produkciji kulturnog centra Unikum. Mjesto predvodnice novoga pristupa „muzičkokazališnom“ stvaranju poklapa se i s njezinim premještenim referencijalnim okvirom, kako će istaknuti Marin Blažević, s obzirom na to da je izvor koncepta upravo papina enciklika i pozitivno shvaćene papine teze o emigraciji i radu (M. Blažević, 2007: 282). U toj se predstavi, iako je provučena kroz termine rada i kapitala, prvi put direktno tematizira (u *Zeinimuru* tek najavljena) ratna trauma, koja je u obliku krvavih slika iz Slavonije prethodila televizijskom prizoru papina mirnoga hoda po mostu Ponte Vecchio. Ta je akcija ujedno i prvi potpuni sonični izraz Indoševe preokupacije domaćim ratnim zbivanjima, a manifestirala se kao svojevrsan ritualni zanos koji nastaje u preplitanju s teškom glazbenom „artiljerijom“. U novinama *Kronen Zeitung* iz 1992. godine glazba koja je inicirala Indoša u svojevrsno ritualno stanje, ali i koja se u svakoj izvedbi redovito recipročno rastvara i izrasta u produžetak toga stanja, opisana je kao slijed agresivnih *hard rock* ritmova (K. Weber, 1992: 17). No taj bi se glazbeni žanr s obzirom na implicitne karakteristike mačizma, očekivanja solodionica vodećih instrumenata i harmonijski vrlo

predvidive progresije teško mogao usporediti s izrazitije industrijskim, *noise*, novovalno buntovnim i slobodarski agresivnim impulsom ritam-sekcije Emila Krištofa i Nine Prišute te s Pricinim intervencijama na saksofonu, koje su, kako će sam navesti u razgovoru održanom u povodu nastajanja ovoga rada, najprije proizišle iz studioznog proučavanja slobodno improvizirane glazbe, *free jazz* i avangardnog *jazza*, a posebice glazbenika kao što su John Coltrane, Sun Ra, Derek Bailey, Anthony Braxton i sl. (A. Žugić Borić, 2021a).² Nadalje, impuls kompjutorske manipulacije u sekvenci *Dies irae*, koju je osmislio i izveo američki skladatelj i izvedbeni umjetnik Charlie Morrow, nikako se ne bi mogao dovesti u vezu s napadno amplificiranim analognim instrumentima *hard rock* žanra. No kritika, napisana na njemačkom jeziku, iznosi jednu nehotice ispravnu tvrdnju – a to je da se Indošev jezik tijela, „Körpersprache“, oslobađa ili, u prijevodu, čak pušta s lanca upravo tijekom navedene glazbene ekspresije i u simbiozi s njom (K. Weber, 1992: 17). Indoševo svjedočenje o pokušaju i uspjehu da u svakoj svojoj akciji dosegne ritualno stanje zanosa i odvajanja od zbilje u tom se smislu može okarakterizirati kao međudjelovanje tijela, ritma i zvuka, pri čemu su glazbenici i sami nositelji zanosa jer intenzitet i repetitivni izraz njihova muziciranja proizlazi iz izvođačeva aktualnog stanja, jednako kao što ono proizlazi iz njihove glazbe.

Takvo se viđenje poklapa i s viđenjem vlastite uloge Damira Price, Igora Pavlice i Srđana Sacher kao temeljnih aktera koji podjednako iniciraju i prate izvedbena stanja Indoša i drugih, vrlo uvjetno rečeno, glumaca suradnika, kada su oni prisutni u konceptu (A. Žugić Borić, 2021a; A. Žugić Borić, 2021b; A. Žugić Borić, 2021c). Ta uloga nipošto nije ona glazbene kulise jer glazbena kulisa podrazumijeva uglavnom dogovoreno, nepromjenjivo oblikovanje koje intenzivira sebi nadređeno stanje, emociju ili značenje, dok je, prema trojici glazbenika, njihovo sudjelovanje aktivna i živa komunikacija, sposobna *ad hoc* odrediti tijekom izvedbe, no s posebnim obzirom na njezinu unaprijed zadanu strukturu, koliko god labavo bila postavljena (A. Žugić Borić, 2021a; A. Žugić Borić, 2021b; A. Žugić Borić, 2021c). Ipak, nijedan od trojice glazbenika nije zaista zašao u povišeno stanje ritualnoga zanosa i potpunog suživljavanja sa subnormalnim ili

2 Valja istaknuti da je, kao što potvrđuje i Prica, Indoševa glazbena lektira više vezana uz kontrakulturu 1960-ih te *rock* i *blues* temelje na kojima su zajednički stasali (navodi sastav The Doors, Janis Joplin i sl.), a koji su se, u Indoševu slučaju, kasnije nadogradili poetikom avangardnih pravaca s početka 20. stoljeća, posebice idejama rumorista, odnosno futurista, Luigija Russola i Filippa Tommasa Marinettija, a zatim još i *noise* glazbenog žanra. Iako se Prica i Indoš razlikuju s obzirom na žanrovske preferencije oblikovane kasnije u životu, ono što ih je povezal, kako navodi Prica, slobodarske su ideje i sklonost avangardnom mišljenju koje se krije i u *noise* žanru i avangardnim pravcima tisućudevetstotih godina, ali i u *free jazzu* i općenito slobodnoj glazbenoj improvizaciji (A. Žugić Borić, 2021a).

transcendentnim koje prepoznaju kod Indoša, iako je razina njegova zanosa redovito utjecala na razinu njihove uživljenosti, dinamički intenzitet izvođenja i kreativnost slobodno improviziranih pasaža.

Premda na prvi pogled djeluju anarhično i improvizatorski, Indoševu su akcije bile vrlo planirane, a svaka je sloboda, posebno će napomenuti Sacher, bila kontrolirana sloboda (A. Žugić Borić, 2021b). Pa čak je i odabir glazbenih suradnika, tvrdi dalje, bio vrlo promišljen, neovisno o visokom stupnju slobode koji je pružala struktura i dinamika pokusa. I Sacher i Pavlica u navedenim će intervjuima istaknuti da se metodologija rada tijekom devedesetih uvelike razlikovala od one u 2000-itima, a, prema njihovim sjećanjima, metoda pripreme tijekom prve navedene dekade tekla je na sljedeći način: Indoš bi odabrao glazbene suradnike, donio sinopsis s ucrtanim okvirnim mjestima na kojima bi se trebala odsvirati određena glazbena tema, a zatim bi se danima dugo raspravljalo o konceptu i srodnim filozofskim i društvenim temama uz brojne pokuse s malo jasnih uputa o tome kako oblikovati glazbenu temu i kako je na koncu izvesti. Velik broj proba uglavnom bi svjedočio o očitu Indoševu nezadovoljstvu stupnjem interiorizacije i povratne glazbeno-scenske ekspresije njegovih, kako ih danas naziva zaslužnih tema kod glazbenika izvođača, ali bez izravne kritike ili negodovanja. Naposljetku, i to često netom prije praizvedbe ili tek nakon prvih dviju ili triju izvedbi, koncept bi se usvojio i kolektivno bi muziciranje zazvonilo Indoševom duhovnom zaokupljenošću (A. Žugić Borić, 2021a; A. Žugić Borić, 2021c). Sacher navodi kako je riječ upravo o Indoševoj nevjerovatnoj sposobnosti procjene čovjeka i situacije te velikoj potrebi za kontrolom nad konceptom, koja se očituje u povjerenju i očekivanju da će suradnici koje je izabrao u nekom trenutku proizvesti ono što je prethodno „naumio“, odnosno za što je procijenio da mogu. Na pitanje je li njihova slobodna glazbena ekspresija ikada otišla u neželjenu smjeru Sacher odgovara da nije i da je to nemoguće jer Indoš dobro poznaje granice mogućnosti i sloboda svojih suradnika, nekada bolje nego oni sami (A. Žugić Borić, 2021b). Od 2000-utih nadalje mijenja se metodologija rada: slobodno strukturirane improvizacije i poneka skladana tema na inicijativu samih glazbenika u dugotrajnim procesima spoznaje Indoševu ideje metodom pokušaja i pogreške zamjenjuju se većim brojem preciznih songova i grafičkim partiturama, no i dalje uz osiguran prostor za slobodnu improvizaciju. Takve partiture uz kompleksan vizualni kod nerijetko karakteriziraju i jednako kompleksne ritmizacije teksta te teško izbrojivi taktovi u koje valja „upasti“ punktualistički, točno i simultano ili u kontrapunktu s drugim instrumentima i vokalima.

Kao što je Blažević upozorio Indoša na njegovu gotovo fizičku agresivnost u izvedbi, a zatim i prednost, pa i povlaštenost koja se očituje u tome da je upravo on inicijator svake suigre s publikom te da pozicijom autora koncepta ipak ostvaruje nadmoć nad njom (M. Blažević, 2007: 244), tako i trojica glazbenika

svjedoče o nedodirljivosti Indoševih unaprijed pripremljenih koncepata među suradnicima izvođačima. Ta je distanca bila razvidna unatoč brojnim zajedničkim raspravama o konceptu te Indoševu podržavanju slobode improvizacije i slobodnih dinamičko-ritmičkih intenziteta prilikom izvedbe skladanih tema. Naime uvjetnost slobode očituje se upravo u tome da je dopuštena, to jest vezana za unaprijed označena mjesta u sinopsisu i za specifičan položaj glazbenika u mizansceni, a ne samorazumljiva i bezgranična. To je ujedno dokaz da se težnja za napuštanjem piramidalne strukture odnosa koja postoji još od Kugla glumišta nije u potpunosti ostvarila.

O tome, između ostaloga, svjedoče i ograničen scenski pokret glazbenika izvođača te nerazrađenost njihovih kostima u pojedinim predstavama, odnosno akcijama. Pavlica i Prica navode kako nisu nosili posebno izrađene kostime niti se o tome diskutiralo, iako je za njih i ostale glazbene suradnike postojao načelni kodeks odijevanja, svečaniji, primjereniji koncertnim nastupima i usto karakterističan za njihov osobni, privatni ili umjetnički, stil (A. Žugić Borić, 2021a; A. Žugić Borić, 2021c). Tako primjerice Prica uglavnom nastupa u svečanom odijelu sa sakoom, Pavlica potpuno suprotno – kao i prilikom nastupa sa svojim matičnim glazbenim sastavima, odijeva jednostavnu potkošulju, dok Indoš ulazi u svoj subnormalni, minimalistički kostim, poput luđačkih bijelih gaća u predstavi/akciji *Vrata*.



Vrata, Grupa Kugla, Felix Meritis, Amsterdam, 1995. Igor Pavlica i Damir Bartol Indoš.
Foto: Dan Oki. Iz privatne arhive Damira Bartola Indoša.

I to će se promijeniti od 2000-itih nadalje, kada će i sam Indoš sve više preferirati jednostavan stil odijevanja koji aludira na odbacivanje ideje kostima, istodobno uza sve manje fizičkih gesti, a sve više interakcija s različitim zvučnim objektima. U tom smislu tijelo će samo za sebe postati manje bitnim, više kao motor koji omogućuje pokretanje, odnosno aficiranje imanentnih zvučnih kvaliteta samih objekata kako bi se u njihovoj arbitrarnoj, nikada posve ponovljivoj zvučnoj manifestaciji spontano rasplesala Indoševa duhovna zaokupljenost svijetom i apstraktnim, racionalno teško dohvatljivim spoznajama.

Iako će i Indoš kasnije napustiti začudne kostime karakteristične za devedesete, nerazrađenost kostima glazbenika tijekom navedenih godina ipak ne nalikuje posve istome shvaćanju tijela kao pokretača, odnosno animatora zvučnih objekata. Prije svega, a što se podudara s osobnim dojmovima glazbenika koje su iskazali u trima intervjuima, djeluje kao da su glazbenici uvijek na granici između uloge u predstavi (ako se glazba shvati kao lik ili ekvivalent tekstu u dramskome kazalištu s obzirom na prijenos smisla) i uloge glazbenika kao izvođača koji koncertno reproducira koliko god krnji glazbeni zapis ili ideju. Toj slici pridonosi i još uvijek nedovoljno razrađen scenski pokret (što će se također djelomice izmijeniti od 2000-itih nadalje) koji se očituje u relativno statičnoj poziciji glazbenika unutar mizanscene, uglavnom namještenoj s obzirom na akustičke karakteristike prostora izvedbe ili željeni smjer širenja zvuka te druge tehničke preduvjete poput veličine prostora i što boljeg vizualnog kontakta s Indošem. Scenske kompozicije tijekom devedesetih pretpostavljaju izdvajanje glazbenika u posebne odjeljke mimo pozornice kao u predstavi *Jedadde-Jedadde*, kada Prica i Pavlica nalikuju članovima minijaturnog orkestra u prostoru ispod razine scene,³ ili pak njihov ulazak u prostor scene i neverbalnu interakciju s Indošem, kao u *Konjskome repu* ili *Vratima*. U potonjim dvjema akcijama upravo neverbalni kontakt s Indošem slijedi glazbena improvizacija i sviranje unaprijed skladanih tema koje ponegdje zvuče kao ekvivalent ili, radije, istaknut će Prica, kontrapunkt njegovim izvedbenim gestama (A. Žugić Borić, 2021a).

U toj prividno slobodnoj poziciji spram autorstva koncepta i izvođačke slobode glazbenici ipak povremeno postižu anarhičnost te avangardnu, metaforički

3 Autorici rada na raspolaganju je bila snimka izvedbe u (Mladinskom kulturnom centru, MKC) u Kopru od 10. rujna 1994. Snimku je producirao Sokolski dom. Izvedba se, kako u korespondenciji elektroničkom poštom s autoricom rada navode Tanja Vrvilo i D. B. Indoš, održala na poziv voditelja centra Marka Breclja. Snimka je pohranjena u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Sve ostale snimke predstava koje su se koristile u pripremi ovoga rada također su pohranjene u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta te se uglavnom odnose na ponovljene izvedbe predstava u prostorima različitim od onih u kojima se održala praiizvedba, a njihova datacija ponegdje zalazi i u rane 2000-ite godine.

i doslovno shvaćenu, probojnost zvuka, preuzimaju kormilo u određivanju tijeka izvedbe i pokreću nove zanose i stanja. Vrhunac slobodne ekspresije očituje se u mjestima koja Prica naziva *disaster*, a odnose se na najintenzivnije trenutke Indoševa ritualnog zanosa u izvedbama tijekom devedesetih, na koje glazbenici odgovaraju jednako intenzivnim slobodno improviziranim atonalitetnim pasažama (A. Žugić Borić, 2021a). Te su improvizacije uvijek u duhu futurističkih preoblikovanja, odnosno manipulacije bukom, kako bi uspjela prodrijeti u zbilju koje zapravo i jest odraz, a što je u Indoševim akcijama i posljednji korak pred svojevrsnom katarzom. Takva se mjesta pronalaze u svim Indoševim akcijama devedesetih, bile one politične (u prvoj polovici dekade) ili pak metafizičke (u njezinoj drugoj polovici). Prica i Pavlica u spomenutim intervjuima posebno ističu povišenu razinu svijesti tijekom *disastera* u *Konjskome repu*, aktivističkoj prozivci ratnih zločinaca Domovinskoga rata u kojoj, s obzirom na stiješnjenost prostora izvedbe,⁴ kao što se gore natuknulo, uspostavljaju možda i najsnažniju neverbalnu komunikaciju s Indošem. Tijekom cijeloga procesa izvedbe ne skidaju pogled s njegovih tjelesnih ekspresija, a k tome se vrlo lako uživljavaju u Indoševe društveno-političke svjetonazore toga trenutka jer ih i sami dijele, pa je zvučni rezultat vrlo bogat i uspješan, unatoč, kako navodi Pavlica, tehničkoj nespremnosti – naime radi se o jednoj od prvih suradnji prema metodi rada karakterističnoj za devedesete (A. Žugić Borić, 2021: c). Više nego što sviranjem tvore istovremen zvučni odjek Indoševih gestičkih impulsa i povika, u ovoj su akciji Pavlica i Prica nositelji dijaloga, kratkih pasaža-odgovora što slijede uvijek nakon Indoševa povika, prije nego što se konačno zajednički stope u *disasteru*. I u ovako slobodnoj, radikalnoj i aktivistički obojenoj izvedbi našle su se poneke skladane teme i šlagvorti ili glazbeni *cueovi* (znakovi za ulazak instrumenta ili glazbene teme) koji su označili dolazak novih sekvenci. Pavlica, nadalje, ističe kako nije bez razloga Indošev izbor puhaćih instrumenata, trube i saksofona, kao pandana njegovim tjelesnim hijeroglifima i dopune metalnoj buci odbačenih objekata – takozvanomu duhovnom recikliranom smeću. Njihovi visokofrekventni valovi, navodi Pavlica (A. Žugić Borić, 2021c), kao i povijest uporabe puhaćih instrumenata u signalizaciji važnih događaja, a zatim i glazbenim djelima najbolje svjedoče o tome koliko su sposobni aficirati publiku i pozvati je na djelovanje. No valja naglasiti i to da su navedeni instrumenti najbliži ekspresionističkoj prodornosti koja se slaže s Indoševim radikalnim promišljanjima o tije-

4 Tiskara Borba, 1993., ili pak izvedba u Pogonu Jedinstvo iz 2003., kojom se služila autorica ovoga rada. Samo je potonja dostupna u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

lu, ratu i smrti, najsnažnijima tijekom prve polovice devedesetih godina, jer njihov prodoran zvuk, posebice u atonalitetnim improvizacijama i pomoću proširenih tehnika sviranja, proizlazi iz napora tijela, na dah, direktno povezan sa znojem, slinom i fizičkim tijelom izvođača – gotovo kao njegov produžetak.

I kada su teme skladane, kao primjerice u akciji *Sin* (1997.), u kojoj se Pavlica i Prica uključuju tek na samoj polovici svirajući jezgrovite lajtmotive, one se sastoje od jednostavnih intervalskih skokova dužeg notnog trajanja, često u disonantnim odnosima poput male sekunde. Takav pristup odgovara Indoševu nastojanju da se ne uđe preduboko – a bolje rečeno nimalo – u propisane zapadnjačke melodijske i harmonijske modele koji su, kako svjedoče Indoševi razgovori s Blaževićem, ali i intervjui s Pricom, Pavlicom i Sacherom, za njega patetični, gotovo melodramatični, i predstavljaju institucionalizaciju od koje je tada intenzivno zazirao. Kada se i pojavljuje poznata melodija, poput engleske dječje pjesmice *Humpty Dumpty* u predstavi *Jedaddde-Jedaddde*, tada se ona parodira i dekonstruira ili simultanim Indoševim izvođenjem disonantnih pasaža na trombonu ili kao napadno neskladan dijalog harmonijski skladno orkestrirane i u ritmu marša odsvirane varijante s proizvoljnom proizvodnjom tonova i šumova u rukama nekoga tko nije obrazovani glazbenik, tj. svirač – samog Indoša. Uz to što sadržaj te dječje pjesmice u kontekstu ratnih zbivanja devedesetih asocira na nepovratnost stanja prije traume, odnosno nemogućnost da se uz pomoć svih za to zaduženih društvenih instancija jednom slomljeno tijelo i duh ponovno poslože bez ijednoga šava, dijalog između razmjerno klasične, profesionalne orkestracije i neprofesionalne improvizacije asocira i na spomenutu Indoševu kritičku distancu spram glazbenog obrazovanja, skladateljskih konvencija i klasičnih sviračkih tehnika.

Na to se dobro nadovezuje opaska teoretičarke umjetnosti performansa Suzane Marjanić o usporedbi Indoševih zvučnih nastojanja s onima dadaista i futurista, prema kojima se zapadnjačka harmonijska struktura glazbe smatra apstraktnom i odvojenom od stvarnosti, dok buka i šum predstavljaju konkretan prodor u nju (S. Marjanić, 2012: 16). Stoga je ključna i razlika između načina izvedbi Pavlice i Price s jedne strane te Samuela Srđana Sacherova s druge, s kojim će i završiti ovdje predložen tematski okvir dekade devedesetih, posložen prema kriteriju pristupa glazbi i zvučnom oblikovanju, a u kojem se djelomice preklapa rad frakcije Kugla i Kuće ekstremnoga muzičkog kazališta, odnosno Parainstituta D. B. Indoš. Zbog Sacherova pristupa sviranju i poimanju glazbe koji odudara od Indoševa kao i zbog činjenice da je druga i posljednja Indoševa suradnja sa Sacherom, predstava *Njihanje 2* iz 2001. godine, ujedno i prvi samostalni Indošev ulazak u instituciju kazališta kroz suradnju s profesionalnim glumcima, ta se predstava ovdje promatra

kao gornja granica u tematskom okviru devedesetih.⁵ Upravo nakon navedene predstave Indoš je zatvorio jedno poglavlje svojega rada povukavši se u osamu kako bi se pročistio od toga iskustva i promislio o budućim fazama svojega rada, koje su, još uvijek uz iznimke, sve više najavljivale danas najpoznatiji stil Kuće ekstremnoga muzičkog kazališta.

Tri spomenuta intervjua pružaju nove zaključke. Naime, dok su Prica i Pavlica mišljenja da se metafizička komponenta Indoševih koncepata, ali i glazbovanja samog, otkriva upravo u slobodnim tehnikama *free jazz*, *noise*, izvaninstitucionalne slobode sviranja ili iskušavanja akustike i tehničkih mogućnosti samog instrumenta u takozvanoj proširenoj tehnici sviranja sa što manje ili bez korištenja elektroničkih efekata, pedala i sl., Sacher razmišlja sasvim različito. Po struci etnolog i antropolog, svoj pristup glazbi objašnjava pomoću dijalektike mijena Sunca i Mjeseca ili divlje slobode i kulture. Indoševe suradnje sa Sacherom bile su samo dvije ili „čak“ dvije, kako navodi Sacher, jer se svjetonazorski i metodološki ta dvojica umjetnika nikako nisu poklapala (A. Žugić Borić, 2021b). Štoviše, surađivali su zahvaljujući Sacherovoj upornosti koja je proizlazila iz udivljenja takvim, kako će nazvati Indoša, kozmičkim apsurdom, neobično promišljenom i sustavno uspješnom umjetničkom personom. Suradnju, prema Sacheru, valja zahvaliti i Indoševoj pronicljivosti kojom je u Sacheru prepoznao onu dozu slobode koja mu je u konceptualnom smislu bila iskoristiva. Uz poštovanje prema slobodarskim, rumorističkim i bruitističkim pristupima te atonalitetnim i disonantnim glazbenim strukturama kojima naginje Indoš, Sacher smatra da se Indoševe metafizičke težnje mogu ostvariti tek u dijalektici s institucionaliziranim znanjem o tradicionalnoj harmoniji, teoriji i povijesti glazbe, kako zapadne, tako i istočne. Tomu pridodaje i nužnost dijalektike učena sviračkog umijeća s jedne strane te buke, odnosno stimulacije duhovnog recikliranog smeća s druge. Usto, u intervjuu navodi kako je poticao Indoša da zaista nauči svirati neki instrument, tim više što je odmah prepoznao njegov glazbeni talent. Potičući ga da se glazbeno obrazuje i kombinira stečeno znanje sa spontanim, avangardnim i radikalnim izvođačkim postupcima, Sacher nije strahovao od toga da će institucionalizirano obrazovanje

5 Damir Bartol Indoš još je 1999. godine u sklopu predstave *Ispovijedi* Gorana Sergeja Pristaša i skupine BADCo. izveo svoj performans *Čovjek. Stolac*. No *Njihanje 2* njegov je prvi samostalni projekt u kontekstu profesionalnoga kazališta i rada s profesionalnim glumcima. U razgovoru s Marinom Blaževićem kao argument za taj sebi nesvojstven čin navodi prepoznavanje frustracije glumaca zbog njihovih nerealiziranih, a iznimno kreativnih potencijala. Kako navodi, nesreća i frustracija glumaca navela ga je da iskuša mogućnosti suradnje s njima, iako nisu bili društveno marginalizirani ni tretirani kao duševno bolesni pojedinci, a te su skupine tada predstavljale Indoševu temeljnu umjetničku, ali i društvenu preokupaciju (M. Blažević, 2007: 249).

djelomice potisnuti nesputanu i divlju slobodu izvođenja koja proizlazi upravo iz nevezanosti za instituciju i njezine protokole.

Na planu kostima i scenskoga pokreta Sacher je bio u jednako rubnoj poziciji kao i Prica i Pavlica, bez razrađenoga kostima, a istoga habitusa koji njeguje i izvan omeđenoga vremena kazališne predstave, dok je scenski uvijek smješten u pozadinu i statičan. No ističe kako najznačajnijim trenutcima izvedbe smatra upravo one u kojima se razbija granica kazališne iluzije, a izvođači, pa i on, ponovno ulaze u sebe kao glazbenike, glumce ili privatne osobe uspostavljajući direktan kontakt s publikom. Upravo u tim trenutcima svirački se nalazio u najživljenijem stanju te najbliže Indoševim izvornim zamislima. Kao jedan od primjera navodi *Njihanje 2* i Indošev poziv publici da se nakon formalnog završetka izvedbe posluži čajem, čime predstava ustvari ne završava nego se lukavo, gotovo dokumentaristički, stapa sa stvarnošću. Taj je primjer sličan Indoševu primjeru koji navodi u razgovoru s Marinom Blaževićem. Naime Indoš navodi da je želio pozvati nekoliko gledatelja u „lijep Srđanov auto“ koji bi vozila Branka Sacher kako bi svi zajedno razgledali lokacije koje su se tematizirale kao mjesta radnje u predstavi. Za to vrijeme predstava bi i dalje trajala, glazbenici i glumci improvizirali bi onkraj svoje uloge u predstavi, a zatim bi gledatelji koji su s Indošem obišli važne lokacije po povratku opisali ostalima svoje iskustvo kao svojevrsno dokumentarno svjedočanstvo (M. Blažević, 2007: 245). No taj se plan nije realizirao, a Sacherova su nastojanja da zajedno s Indošem i drugim izvođačima ozbiljnije probije granicu četvrtog zida ipak ostala na razini pokušaja ili kratkoga bljeska.

Sam Sacher sklon je sažetom i minimalističkom glazbenom izrazu te kompjutorskoj manipulaciji zvuka ili pak fizičkoj manipulaciji vrpce, kao u slučaju pripreme zvučne vrpce za predstavu *Lajka* (1998./1999.). Njegov se pristup razlikuje od tadašnjeg inzistiranja na akustičkoj kvaliteti analognih instrumenata kod Price, Pavlice, ali i Indoša, koji nerijetko poseže za svojim takozvanim mahnitim trombonom⁶ kao produžetkom stanja ludila svirajući ga na različite proširene načine, kao u *Vratima* ili u *Jedaddle-Jedaddle*, kada Prica svira bas-klarinet, a Pavlica uz trubu poseže i za melodikom. Ako dijalektike nema, tada je, prema Sacheru, Indoševa buka tek proizvoljno lupanje, prazan označitelj. Stoga u predstavama/akcijama *Lajka* i *Njihanje 2* Sacher unatoč, kako navodi, kaotičnoj strukturi Kuglinih pokusa devedesetih piše kraće glazbene brojeve, strogo strukturirane unutar izvedbi, ali s mogućno-

6 Indoš ponekad personificira instrumente u svojim predstavama/akcijama dajući im nazive koji aludiraju na živo biće s ljudskim karakteristikama, poput mahnitoga trombona. Način na koji pristupa mahnitom trombonu - kako ga svira, promatra ili koreografirano zamahuje njime - izvlači ga iz uvriježene pozicije instrumenta i klasičnih tehnika sviranja prema začudno shvaćenom, oživljenom entitetu ili pak produžetku izvođačkoga tijela (koji se samom tom činjenicom može smatrati živim).

šću improvizacijskog otklona u slučaju da se Indoševe tjelesno-zaumne geste neplanirano produlje. Dalje navodi kako improvizacije nikada ne izvodi sam nego uvijek dovodi drugog izvođača improvizatora, kao što je bio Žarko Hajdarhodžić na flauti u *Lajki* i Nimai Ashis Roy na flauti, tabli i sitaru u *Njihanju 2*. Sacherove su skladbe fluidne, jednostavne pasaže na električnom basu, ali u duhu dijalektike gotovo uvijek podebljane poliritmijskim teško izbrojivim taktiranjem, koje postaje amalgam Indoševu teško prevodivu shizoidnom kretanju ili reprezentaciji društveno neprihvaćenog ponašanja tijekom izvedbe, kao u *Njihanju 2*. Sacher također jednostavne bas-linije kontrapunktira Indoševu izvlačenju akustičkih svojstava odbačenih predmeta, odnosno udaranju po duhovnom recikliranom smeću, na kojem će još u *Laborum exercens* svirati Nino Prišuta. Pavlica i Prica suzdržavaju se od interakcije s recikliranim objektima, ipak nastojeći svojim instrumentima pružiti ekvivalentan semantički oslobođen izraz, za razliku od Sacherova kulturno kodiranoga kontrapunktiranja.

Na koncu ovoga rada, kojim se tek zagrebla površina zvučnih slojeva Kuglinih projekata tijekom devedesetih, valja reći sljedeće. Vidljive scenografije Indoševih predstava u toj dekadi, ali i prije i poslije, sastavljene od gotovo arhitektonskih konstrukcija odbačenih objekata, u svojem pasivnom stanju ne manifestiraju ni polovicu svoje vrijednosti. Kuglin se izvedbeni prostor gradi isključivo u odnosu prema zvučnoj stimulaciji istoga i zvukoliku koji se pritom oblikuje: kuckanjem, lupkanjem, struganjem ili pak nabijanjem po metalnim cijevima, oprugama, drvenim štapovima i kladama kako bi sama od sebe istekla imanentna akustička kvaliteta recikliranih zvučnih objekata. No taj se zvukolik u duhu Indoševih ekspresionističkih razmišljanja, pa i metafizičkih slutnji, produbljuje tek s istovremenim naporom i umijećem glazbenika da iz svojih instrumenata izvuku ekvivalentan odgovor zvuku koji proistječe iz duhovno recikliranog smeća. Zvukovni obrat Indoševih predstava stoga se tijekom devedesetih, ali i kasnije, odvio u velikoj mjeri zahvaljujući ozbiljnosti i promišljenosti njegovih dotad potpuno zanemarivanih aktera – glazbenika izvođača. Njihove su zvučno-glazbene akcije, unatoč kolebanju između anarhične slobode i sputanosti konceptom te pozicije unutar predstave ili na njezinu rubu, ipak poslužile kao temelj izvedbi – kao što Ovadija kaže, otkrile su izvedbu, ali su i bile izvedba sama. Nevidljivom, no izvođački gotovo opipljivom kvalitetom gradile su zvučnu scenografiju i paralele te spajale dramaturške šavove bivajući istovremeno u svojim okvirima kontrolirane slobode duboko autentičnim, samostalnim umjetničkim izrazom. ●

LITERATURA

- Blažević, Marin (2007), *Razgovori o novom kazalištu 1*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Brown, Ross (2014), „*Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre* by Mladen Ovadija“, *Comparative Drama*, Western Michigan University, g. 48. br. 4, str. 441-443.
- Marjanić, Suzana (2012), „Performativna glazba – od bruitizma do lesionizma: kolažno o žanru glazbenoga performansa na domaćim primjerima“, *Život umjetnosti*, Zagreb, g. 91, br. 2, str. 14-29.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskog performansa – od Travelera do danas*, knjiga 2, Školska knjiga, Zagreb.
- Meyer, Petra Maria (2019), *Acoustic Turn*, Wilhelm Fink, München.
- Murray Schafer, Raymond (1994), *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont.
- Ovadija, Mladen (2013), *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- Roesner, David (2014), „*Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Postdramatic Theatre*“, *Taylor & Francis, Studies in Theatre and Performance*, g. 34, br. 2, str. 186-187.
- Weber, Klaudia (1992), „UNIKUM: Auftakt mit 'Grupa Kugla': Gekreuzigt an der Börse“, *Kronen Zeitung*, Klagenfurt, 2. ožujka, str. 17.
- Žugić Borić, Anamarija (2021a), Razgovor s Damirom Pricom Kafkom, 3. prosinca 2021. (Zoom audio i videosnimka, neobjavljeno, privatna arhiva autorice).
- Žugić Borić, Anamarija (2021b), Razgovor sa Samuelom Srđanom Sacherom, 4. prosinca 2021. (Zoom audio i videosnimka, neobjavljeno, privatna arhiva autorice).
- Žugić Borić, Anamarija (2021c), Razgovor s Igorom Pavlicom, 6. prosinca 2021. (Zoom audio i videosnimka, neobjavljeno, privatna arhiva autorice).

Mirna Sindičić Sabljo

Odjel za francuske i frankofonske studije,
Sveučilište u Zadru, Zadar

O (ne)prevođenju Molièrea u hrvatskom kazalištu devedesetih godina 20. stoljeća (i nakon)

UDK 82.03=163.42Molière

Sažetak: Prijevodi, kao društveni i kulturni artefakti, imaju utjecaj na razvoj kulturnih/književnih sustava te na odnose među kulturama/književnostima. Dualna priroda dramskog teksta, kao teksta namijenjenog za čitanje te teksta namijenjenog za izvedbu na pozornici, njegov prijevod čini posebnim izazovom. U knjizi naslovljenoj *Shakespeare – Molière – Goethe* Ivo Hergešić istaknuo je da je kazališno prevođenje težak i nezahvalan posao jer kazališni tekst brzo stari, pa čak i uspjeti prijevodi ne mogu zadovoljiti iduću generaciju (I. Hergešić, 1978: 106). S obzirom na činjenicu da velik dio repertoara hrvatskih kazališta čine inozemne drame, problemu prijevoda trebalo bi pripadati istaknuto mjesto u traduktološkim raspravama. Namjera ovoga rada jest analizirati, s osloncem na recentne traduktološke teorije, prijevode Molièreovih drama koje su tijekom devedesetih godina 20. stoljeća uprizorene na pozornicama hrvatskih kazališta s ciljem dobivanja odgovora na sljedeća pitanja: koriste li se u scenskim uprizenjima postojeći prijevodi ili se naručuju novi, zastarijevaju li prijevodi, rade li se ponovljeni prijevodi istih naslova, tko Molièreove tekstove prevodi itd. Na primjeru studije ovoga slučaja pokušat će se ukazati na niz otvorenih pitanja u vezi s prijevodi- ma stranih dramskih tekstova u hrvatskom kazalištu.

Ključne riječi: Molière; prijevod; hrvatsko kazalište; ponovljeni prijevod; recepcija

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2021.

Translations of Molière's Plays in Croatian Theatre of the 1990s (and Afterwards)

Abstract: Translations, as social and cultural artifacts, have an impact on the development of cultural/literary systems and on relations between cultures/literatures. The dual nature of the dramatic text, as a text intended for reading and a text intended for performance on stage, makes its translation a special challenge. In his book entitled *Shakespeare–Molière–Goethe*, Ivo Hergešić pointed out that theatrical translation is a difficult task because theatrical text ages quickly and even successful translations cannot satisfy the next generation (I. Hergešić, 1978: 106). Given the fact that a significant part of the repertoire of Croatian theatres consists of foreign drama, the problem of translation should have a prominent place in scholarly discussions on theatre. Focusing on recent translation theories, the paper intends to analyse the translations of Molière's plays staged in Croatia during the 1990s, and to answer the following questions: whether existing translations are used in stage performances or new ones are ordered, whether retranslations are made, who translates Molière's plays, etc. The case study will try to point out a number of open questions regarding the translation of foreign plays in Croatian theatre.

Keywords: Molière; translation; Croatian theatre; retranslation; reception

DEVEDESETE U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU, DRUGI DIO

Molière u hrvatskom kazalištu

Dramski tekstovi francuskoga klasika Jean-Baptistea Poquelina, poznatijeg pod pseudonimom Molière (1622. – 1673.), na pozornicama su hrvatskih kazališta kontinuirano prisutni još od 18. stoljeća. Prvi je Molièreov tekst na hrvatski jezik preveden još za autorova života. Naime Fran Krsto Frankopan (1643. – 1671.), pod naslovom *Jarne bogati*, preveo je četiri prizora prvoga čina komedije-baleta *George Dandin ou le Mari confondu*, svega dvije godine nakon premijerne izvedbe u kraljevskom dvorcu Versailles. Frankopan se služio francuskim izvornikom, a radnju je prenio u lokalnu sredinu (više u: M. Tomasović, 1978).

U recepciji Molièrea u hrvatskoj kulturi posebno mjesto pripada osamnaestostoljetnim dubrovačkim preradbama, također napravljenim na temelju izvornika na francuskom jeziku. Korpus, koji čine dvadeset i tri preradbe, svjedoči o pojačanom zanimanju za francuski jezik i kulturu u onodobnom Dubrovniku.¹ Osim *Psike*, sve su preradbe u prozi (više u: M. Deanović, 1971; M. Tomasović, 1984; D. Fališevac, 2001).²

I tri se anonimne komedije iz 18. stoljeća sa sjevera Hrvatske (*Vdova*, *Čini barona Tamburlana* i *Mislibleosnik iliti Hipokondrijakuš*) dovode u vezi s Molièreovim predlošcima (više u: D. Fališevac, 1978; Đ. Novalić, 1983; N. Batušić, 2001).

Dramski se tekstovi francuskoga klasika kontinuirano prevode i uprizoruju tijekom cijelog 19. stoljeća, a posebice učestalo od prijelaza iz 19. u 20. stoljeće. Među brojnim prevoditeljima Molièrea na hrvatski jezik do sredine 20. stoljeća izdvajaju se Vladislav Vežić, Spiro Dimitrović Kotoranin, Jakša Sedmak, Tomo Maretić, Ivan Širola, Nikola Andrić, Slavko Ježić i Iso Velikanović. Po broju premijerno izvedenih Molièreovih naslova u hrvatskim kazalištima izdvaja se razdoblje kraja 19. stoljeća, ono između 1945. i 1955. godine te devedesete godine 20. stoljeća. Između 1990. i 1999. godine u kazalištima u Dubrovniku, Osijeku, Puli, Rijeci, Varaždinu, Virovitici i Zagrebu premijerno je izvedeno devetnaest uprizorenja Molièreovih dramskih tekstova.

Prevoditi Molièreove komedije izazovan je zadatak, posebice njegovih tekstova koji su napisani u stihovima. Prevoditelj tijekom prijevodnog procesa mora donijeti niz odluka koje će odrediti rezultat njegova rada, primjerice: kojim stihom prevoditi francuski aleksandrinac, kako prevesti arhaizme, kako prevesti imena likova, kako prevesti različite jezične registre i idiolekte koji su ključni za karakterizaciju likova.

1 *Jarac u pameti; Don Garcija od Navarre aliti Ljubavnik sumnjiv; Nauk od mužov; Dosadni; Nauk od žena; Suproč onijem koji su zabavili Nauk od žena; Ženidba usilovana; Gospodarica od Elide; Tarto; Džono aliti gos; Ljubav liječnik; Mizantrop; Liječnik i za nevolju; Vukašin aliti ljubav pitur; Amfitrion; Ilija aliti muž zabežoen; Lakomac; Jovadin; Ilija Kuljaš; Psike; Udovica; Žene pametne; Nemoćnik u pameti.*

2 *Psike* je preveo Ivan Franatica Sorokočević, a autori ostalih dubrovačkih preradbi su, pretpostavlja se, Petar Kanavelić, Džono (Ivan Sarov) Bunić mlađi, Petar Bošković, Marin Tudišević, Josip Betondić i Đuro Ban.

Tema ovoga rada prijevodi su Molièreovih tekstova uprizoreni na pozornicama hrvatskih kazališta tijekom devedesetih godina 20. stoljeća, a cilj je odgovoriti na nekoliko pitanja: na kojim se prijevodima temelje uprizorenja, tko su njihovi prevoditelji, koriste li se postojeći prijevodi ili se naručuju novi te prevode li se ponovno Molièreovi tekstovi u posljednjem desetljeću 20. stoljeća. Namjera rada jest dati doprinos aktualnim traduktološkim raspravama o ponovljenim prijevodima i zastarijevaju prijevoda te ujedno ukazati na niz otvorenih pitanja u vezi s prijevodima stranih dramskih tekstova u hrvatskom kazalištu i načinima njihova znanstvenog proučavanja.

Prijevodi se poimaju kao društvene i kulturne tvorevine zato što nastaju unutar specifičnog povijesnog, društvenog, političkog i kulturnog konteksta. Rad će se teorijski osloniti na rasprave pozicionirane unutar kulturnog obrata u znanosti o prevođenju, koje su, između ostalog, ukazale na specifičan položaj prijevodne književnosti u polisustavu primateljske kulture (I. Even Zohar, 1990), utjecaj isprepletenih mehanizama ideologije, ekonomije i poetike na književne prijevode, kao i na brojne društvene čimbenike koji oblikuju prijevodni proces i proizvod te utječu na prevoditelje (S. Bassnett, A. Lefevere, 1998). Prevoditelji i njihovi prijevodi imaju važnu ulogu zato što su pozicionirani između dvije kulture, dva jezika i dva književna sustava te imaju moć oblikovati sliku izvorne kulture kod čitatelja iz primateljske kulture (više u: A. Lefevere, 1992).

Uvidom u popis kazališnih predstava koje su premijerno izvedene tijekom devedesetih godina 20. stoljeća može se uočiti da su, otprilike, polovicu uprizorenih tekstova napisali strani dramatičari.³ Na temelju objavljenih repertoara hrvatskih kazališta do 1990. godine može se konstatirati da je i prethodnih desetljeća protekloga stoljeća situacija bila slična (B. Hećimović, 1990; B. Hećimović, 2002).⁴ S obzirom na to da znatan dio repertoara hrvatskih kazališta čine dramski tekstovi inozemnih autora, problem prijevoda dramskih tekstova zaslužuje istaknutije mjesto u raspravama u hrvatskoj teatrologiji.

Prevođenje dramskih tekstova

Književni prevoditelj Sead Muhamedagić (1954. – 2021.) u svom je izlaganju na Zagrebačkim prevodilačkim susretima 2001. godine, naslovljenom „Dramatičnost književnog prevođenja“, istaknuo da se o prevođenju drama treba govoriti i pisati jer je „to s jedne strane u interesu prevodioca i još više prijevoda, dok se s druge strane teorijskim rasvjetljavanjem ove problematike može saznati više

3 Zahvaljujem kolegici Martini Petranović iz Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti na ustupljenim podatcima.

4 Od gotovo pet stotina djela što ih je u razdoblju između dva svjetska rata premijerno izvedeno na pozornicama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, otprilike 65 posto otpada na strani repertoar (N. Košutić-Brozović, 1969: 272).

o interakcijskoj kompleksnosti koja se očituje u odnosu između književne i kazališne umjetnosti“ (S. Muhamedagić, 2003: 8).⁵

Pitanje prevođenja dramskih tekstova bilo je zanemareno područje istraživanja unutar znanosti o prevođenju, ali i teatrologije, do samoga kraja 20. stoljeća. Od kraja osamdesetih godina 20. stoljeća spomenutom se temom bavi velik broj istraživača, o čemu svjedoči niz objavljenih monografskih studija i znanstvenih radova, posebice na engleskom jeziku, koje ukazuju da je proučavanje prijevoda dramskih tekstova postalo prominentno područje istraživanja (P. Pavis, 1989; A. Brisset, 1990; S. Bassnett, 1991; D. Delabastita, L. D'hulst, 1993; S. Aaltonen, 2000; C.-A. Upton, 2000; E. Espasa, 2001; P. Zatlin, 2005; R. Baines i dr., 2010; S. Bigliuzzi i dr., 2014). Većina se navedenih znanstvenih studija bavi odnosom prijevoda i izvedbe, mjestom prevedenih drama u primateljskom kazališnom sustavu i recepcijom prevedenih drama u različitim kulturama. Privilegirane teme rasprava su *performability* (izvodljivost), autorstvo prijevoda i akulturacija.

Prevođenje dramskoga teksta složen je zadatak zato što je tekst samo jedan od elemenata kazališne predstave. Prijevod svojim ritmom, tonom, obilježjima može, implicitno ili eksplicitno, postaviti određeni okvir za buduće redateljsko čitanje i uprizorenje (T. Hale, C.-A. Upton, 2000: 9). Brojni su teoretičari prevođenja i kazališni praktičari inzistirali na važnosti ritma te činjenici da glumci prijevod moraju moći izgovarati prirodno i jasno (primjerice, J. Sanderson, 2002). No Susan Bassnett drži da primarna zadaća prevoditelja ipak nije učiniti tekst izvodljivim (S. Bassnett, 1998: 105).

Sirkku Aaltonen ukazala je da će prijevodne strategije biti različite, ovisno o tome prevodi li se drama za čitanje ili za izvedbu, zato što su norme, očekivanja i recepcijski uvjeti književnog i kazališnog sustava posve različiti (S. Aaltonen, 2000: 38-40). Prema Aaltonen, pojmovi književni i kazališni prijevod vezani su uz različite sustave koje prevoditelj ima na umu u trenutku dok radi na prijevodu, kao i na različite pozicije teksta u kulturi u danom trenutku (S. Aaltonen, 2000: 44). Nužno je dakle razlikovati prijevode koje zanima prije svega filološka točnost, od onih namijenjenih za izvedbu koji u obzir uzimaju recepciju gledatelja, stilove izvedbe, koncepcije kazališta itd.

Pitanje prevođenja dramskih tekstova kompleksno je i zbog velikog broja primjera u kojima je granica između prijevoda i preradbe zamućena. Naime prilagodba jezičnih konvencija, humora, običaja, kulturnih referenci, antroponima, toponima itd., čiji je cilj približavanje ciljnoj publici, nerijetko prijevod približava preradbi. Prilagodbe do kojih dolazi tijekom prevodnog procesa često su nužne kako bi kazališna publika mogla dekodirati minimum znakova i

5 Prevođenju drame i kazališta bili su posvećeni Zagrebački prevodilački susreti 2001., a tekstovi pojedinih izlaganja objavljeni su 2003. godine u tematu *Književne smotre* (g. 35, br. 128-129, str. 3-24.)

sustava znakova nužnih za razumijevanje događaja na pozornici (S. Aaltonen, 1997: 93). Podomaćivanje je nerijetko preduvjet uspjeha kod publike u ciljnoj kulturi, a uspjeh kod publike imperativ je svih komercijalnih kazališta. S obzirom na to da je jasna granica između preradbe i prijevoda teško određiva, brojni se istraživači zalažu za interdisciplinarni pristup pitanju prevođenja dramskih tekstova koji bi se temeljio na približavanju istraživačkih disciplina traduktologije i studija prevođenja (vidi: K. Krebs, 2014; J. Milton, 2009).

Naposljetku, pojam autorstva prijevoda dramskog teksta može biti doveden u pitanje u slučajevima kad prevoditelj tijekom proba blisko surađuje s kazališnim kolektivom koji radi na predstavi. Na njegove odluke, i finalni oblik prijevoda, mogu utjecati dramaturzi, kazališni redatelj ili glumci. U takvim se slučajevima prijevod može poimati kao kolektivni autorski rad.

Ponovljeni prijevodi

U svojoj knjizi *Shakespeare – Molière – Goethe* Ivo Hergešić istaknuo je da je „kazališno prevođenje težak posao, težak i nezahvalan, jer kazališni prijevod brzo stari. Time se objašnjava druga činjenica: da prevodi, „ma kako bili uspjeti i povoljno ocijenjeni od jedne generacije, ne mogu uvijek zadovoljiti iduću generaciju“ (I. Hergešić, 1978: 106). Prijevodi rađeni za uprizorenja na kazališnim pozornicama posebice su „osjetljivi na starenje“ i moraju češće biti modernizirani (E. Tegelberg, 2011: 456).

U znanosti o prevođenju pojam ponovljenih prijevoda (*retranslation*) koristi se u slučajevima kad je tekst preveden na isti jezik, u istoj kulturi, više nego jednom. Pojam se koristi isključivo za posve nove prijevode, a ne za ispravke, preradbe i revizije postojećih prijevoda (Y. Gambier, 1994: 413).⁶

Rasprave o ponovnom prevođenju učestale su nakon 1990. godine, kada je francuski časopis *Palimpsestes* toj temi posvetio zaseban broj te na taj način otvorio novo područje istraživanja.⁷ Tom je prilikom francuski teoretičar prevođenja Antoine Berman iznio hipotezu, kasnije nazvanu „hipotezom ponovljenoga prijevoda“ (engl. *Retranslation Hypothesis*), prema kojoj su ponovljeni prijevodi bliži izvorniku od onih koji su im prethodili, koji su težili podomaćivanju i asimilaciji teksta u ciljnu kulturu (A. Berman, 1990: 1-7). Svrha prvoga prijevoda, prema Bermanu, uvođenje je teksta (i autora) u ciljnu kulturu, pa on zato mora biti shvatljiv čitateljima kojima je izvorna kultura slabije poznata.

Idućih je desetljeća temi ponovnog prevođenja posvećen velik broj znanstvenih radova, od kojih je dio osporio Bermanovu hipotezu i dokazao da nema linearne evolucije od podomaćivanja do postranjivanja (vidi: O. Paloposki; K.

6 O teško određivoj granici između prerađenog i ponovljenog prijevoda vidi: O. Paloposki, K. Koskinen, 2010: 44.

7 Doprinos istraživanjima navedene teme dali su, između ostalih, K. O'Driscoll (2011), S. Deane-Cox (2014), O. Paloposki, K. Koskinen (2010) te E. Monti (2011).

Koskinen, 2010; K. O'Driscoll, 2011). Yves Gambier također drži da ne postoji linearni pravac prema sve boljem prijevodu te ističe da svaki prijevod treba sagledati u kontekstu u kojem je nastao, a ne isključivo kroz odnos s prethodnicima (Y. Gambier, 2011).

Književni se tekst ponovno prevodi zbog slabije kvalitete postojećih prijevoda, koja se konstatira na temelju niza jezičnih grešaka, semantičkih odstupanja i stilskih otklona. Yves Gambier naveo je osam razloga zašto se isti tekst ponovno prevodi u istoj kulturi: 1) zato što postojeći prijevod nije zadovoljavajući, 2) zato što je postojeći prijevod nastao posredno, a ne na temelju izvornika, 3) zato što prijevodi zastarijevaju, 4) zato što su se uvjeti rada prevoditelja i alati koji su im na raspolaganju poboljšali, 5) zato što se autor i tekst pokušavaju snažnije smjestiti u polazišni kontekst, 6) zato što se ne zna za postojanje prethodnih prijevoda ili su oni nedostupni, 7) zbog ekonomskih interesa nakladnika, 8) zato što su se pojavile nove interpretacije teksta (Y. Gambier, 2011: 47-48). Enrico Monti također drži da se o praksi ponovljenih prijevoda ne može generalizirati zato što na njihov nastanak utječe niz različitih čimbenika. Narudžbu novih prijevoda primjerice može potaknuti objava novih kritičkih izdanja izvornika, obnova zanimanja za autora, nova kritička čitanja izvornika, dodjela ugledne književne nagrade autoru, filmske preradbe, istek autorskih prava ili promjene prevoditeljskih normi (E. Monti, 2011: 9-20). Promjene jezičnih konvencija i zastarijevanje prijevoda dakle nisu jedini uzrok. Ponovno se prevodi prije svega zato što nijedan prijevod nije konačan i savršen.

Svaki je prijevod, kao rezultat interpretacije i kritičkog čitanja izvornika, subjektivan, a uz to je i usko vezan uz društveno-povijesni kontekst nastanka. Svaki novi prijevod obnavlja odnos s izvornikom i ponovno uspostavlja njegovo značenje. Ponovljeni prijevod treba vrednovati kroz odnos koji prevoditelj uspostavlja s izvornikom, a ne prethodnim prijevodima (E. Tegelberg, 2011: 468). Višestruki prijevodi istog teksta tvore jednu cjelinu, tj. mrežu, i među njima vlada dinamičan odnos (E. Skibinska, 2007: 5). Kao nove interpretacije i novi načini čitanja, pisanja i prevođenja izvornika, oni dopunjavaju, a ne zamjenjuju jedan drugi (T. Samoyault, 2010: 231). Ponovljeni prijevod nerijetko otvara novu fazu u recepciji teksta i autora u primateljskoj kulturi zato što može promijeniti sliku o autoru u ciljnoj kulturi, kao i način razumijevanja i čitanja teksta koji je sugerirao prethodni prijevod.

Ponovljeni prijevodi nužni su za opstanak kanoniziranih tekstova. Kanonski književni tekstovi u pravilu su više puta prevedeni na isti jezik i u istoj ciljnoj kulturi. Ponovno prevođenje i (pre)oblikovanje kanona (svjetske) književnosti usko su povezani. Status klasika potiče rad na novim prijevodima, a novi prijevodi potvrđuju taj isti status (L. Venuti, 2013: 96-99). Ponovljeni prijevod zasigurno može utjecati na repozicioniranje teksta u književnom polju ciljne kulture te utjecati na percepciju i recepciju autora i teksta u ciljnoj kulturi.

Prijevodi Molièrea u hrvatskom kazalištu devedesetih godina 20. stoljeća

Devedesetih godina 20. stoljeća u hrvatskim je kazalištima premijerno izvedeno devetnaest uprizorenja Molièreovih komedija, u nacionalnim i gradskim kazalištima te na ljetnim kazališnim festivalima. Godine 1990. uprizoren je *Jovadin* u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku (u režiji Želimira Oreškovića), 1991. *Tartuffe* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu (u režiji Tomislava Radića), a *Učene žene* postavilo je kazalište JAK iz Malog Lošinja.⁸ Godine 1992. *Škola za žene* izvedena je u virovitičkom kazalištu (u režiji Roberta Raponje), 1993. *Ilija Kuljaš. Kaj? Ča? Što?* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu (u režiji Ivice Kunčevića), a 1994. *Scapinove spletk* u kazalištu u Virovitici (u režiji Borisa Kovačevića). Godine 1996. premijerno su izvedena čak četiri naslova: *Tartuffe* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu (u režiji Eduarda Milera), *Umisljeni bolesnik* u Gradskom kazalištu mladih u Splitu (u režiji Vanče Kljakovića), *Ilija aliti muž zabezoečen* u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku (u režiji Tomislava Radića) i *Scapinove spletk* u Lapsus teatru (u režiji Jasminka Balenovića)⁹. Godine 1997. na pozornicu Gradskoga dramskog kazališta Gavella postavljen je *Mizantrop* (u režiji Petra Večeka), izveden je *Amfitrion* u Teatru &TD (u režiji Mislava Brečića), *Don Juan* u varaždinskome Hrvatskom narodnom kazalištu (u režiji Petra Večeka) i *Ilija Kuljaš* na Dubrovačkim ljetnim igrama (u režiji Tomislava Radića). Godine 1998. uprizoren je *Tartuffe* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku (u režiji Damira Munitića) i *Škola za žene* u Istarskome narodnom kazalištu u Puli (u režiji Jasminka Balenovića). Godine 1999. Histrioni su, u režiji Dražena Ferenčine, izveli *Doktor pod mus*, Jiří Menzel na Dubrovačkim je ljetnim igrama postavio *Nemoćnika u pameti*¹⁰, a Petar Veček *Tartuffea* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu.

Pet od devetnaest uprizorenja Molièreovih komedija u hrvatskim kazalištima devedesetih godina temelji se na osamnaestostoljetnim dubrovačkim preradbama: *Jovadin*, *Ilija aliti muž zabezoečen*, *Nemoćnik u pameti* te *Ilija Kuljaš* (dva puta). U uprizorenju koje je režirao Ivica Kunčević, u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu, u preradbu pod naslovom *Ilija Kuljaš* dodatno se jezično interveniralo: „Na kajkavski ponešto prepjevao Tomislav Lipljin, duh hercegovački udahnula Matija Prskalo, splitski Stojan Matavulj, a Ivica Plovanić slavonski.“¹¹

Tartuffe je sva četiri puta (1991., 1996., 1998. i 1999.) uprizoren na temelju prijevoda Vladimira Gerića. Gerić je *Tartuffea* prvi put preveo 1964. godine, a potom

8 Predstava je izvedena u kino dvorani društvenog doma Vladimir Nator u Malom Lošnju.

9 Predstava je izvedena u atriju zagrebačke gornjogradske Gimnazije Tituš Brezovački.

10 Predstava je izvedena u suradnji Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija i Festivalškoga dramskog ansambla Dubrovačkih ljetnih igara.

11 Programska knjižica *Ilija Kuljaš. Kaj? Ča? Što?*, HNK, Varaždin 1993.

je prijevod revidirao u nekoliko navrata (V. Gerić, 2015: 353-359). Do podataka koja se od postojećih verzija Gerićeva prijevoda *Tartuffea* u uprizorenju koristila nije se moglo doći. Gerićev prijevod ujedno je i najrecentniji prijevod *Tartuffea* na hrvatski jezik.¹² *Mizantrop* je također uprizoren na temelju Gerićeva prijevoda iz 1960. godine, a *Škola za žene* na temelju prijevoda koji je Vladimir Gerić napravio 1961. godine. *Mizantropa* su prije Gerića, u prvoj polovici 20. stoljeća, preveli Nikola Andrić i Tinka Teklić, a *Školu za žene* Iso Velikanović i Ivo Hergešić. *Učene žene* izvedene su u prijevodu Dragoslava Ilića, iz sredine tridesetih godina 20. stoljeća.¹³ Za uprizorenje *Umišljenog bolesnika* korišten je prijevod Ivana Širole iz 1916. godine, a ne onaj recentniji Ise Velikanovića iz 1923. godine. *Amfitrion* i *Don Juan* izvedeni su na temelju jedinih prijevoda na hrvatski jezik, Ise Velikanovića iz 1924.¹⁴, tj. Radovana Ivšića iz 1955. godine. *Scapinove spletke* izvedene su u najrecentnijem hrvatskom prijevodu, onom Mladena Škiljana iz 1966. godine.¹⁵ „Veselu spelanciju“ naslovljenu *Doktor pod mus (Liječnik protiv volje)* je „z francuzščine pretočil i za Histrion spredelal mešter jezиков“ Vladimir Gerić, što je ujedno jedini Molièreov izvedeni prijevod koji datira iz devedesetih godina 20. stoljeća.

Zaključak

Namjera ovoga rada bila je analizirati prijevode korištene za uprizorenja Molièreovih dramskih tekstova u hrvatskim kazalištima tijekom devedesetih godina 20. stoljeća te odgovoriti na nekoliko pitanja: koriste li se postojeći prijevodi ili se naručuju novi, prevode li se Molièreovi tekstovi ponovno te tko su prevoditelji Molièreovih tekstova na hrvatski jezik. Istraživač ove teme susreće se s nizom poteškoća zato što u pravilu nije navedeno koja je od verzija istog prijevoda korištena, u kojoj su mjeri dramaturg i redatelj intervenirali na prijevodu te je li prevoditelj tijekom proba revidirao postojeći prijevod za potrebe pojedinog uprizorenja.

Iz podataka o uprizorenjima vidljivo je da su tijekom devedesetih godina 20. stoljeća u hrvatskim kazalištima korišteni prijevodi koji su nastali u vremenskom rasponu od sredine 18. do sredine 20. stoljeća. Variraju od preradbi i lokalizacija do prijevoda u užem smislu. Napravljena je i jedna nova preradba (*Doktor pod mus*). U slučajevima kad je isti tekst preveden više puta, uglavnom, no ne i uvijek, korišten je najrecentniji prijevod. Uprizorene su četiri dubrovačke osamnaestostoljetne preradbe, prijevodi *Učenih žena*, *Amfitriona* i *Umišljenog bolesnika* iz prve polovice 20. stoljeća. *Don Juan* (1994.) i *Scapinove spletke* (1996.)

12 Prije Vladimira Gerića tekst su preveli Tomo Maretić, Jovan Đurđević i Slavko Ježić.

13 Prethodni prijevod spomenutog teksta napravio je Nikola Andrić 1896. godine.

14 Velikanović prijevod preradili su Petar Brečić i Ivica Kunčević.

15 Dva prethodna prijevoda navedenoga teksta datiraju u 19. stoljeće, Vladislava Vežića iz 1886. i Nikole Andrića iz 1897. godine.

GODINA	UPRIZORENJE	PRODUKCIJA	REDATELJ	IZVORNIK	PREVODITELJ	VRIJEME IZRADE PRIJEVODA
1990.	<i>Jovadin</i>	Kazalište Marina Držića, Dubrovnik	Želimir Orešković	<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>	Anonimno	18. st.
1991.	<i>Tartuffe</i>	Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb	Tomislav Radić	<i>Le Tartuffe ou l'imposteur</i>	Vladimir Gerić	1964.
1991.	<i>Učene žene</i>	Kazalište JAK, Mali Lošinj	Kolektivna režija	<i>Les Femmes savantes</i>	Dragoslav Ilić	1934.
1992.	<i>Škola za žene</i>	Kazalište Virovitica	Robert Raponja	<i>L'Ecole des femmes</i>	Vladimir Gerić	1961.
1993.	<i>Ilija Kuljaš. Kaj? Ča? Što?</i>	Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin	Ivica Kunčević	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	Anonimno	18. st.
1994.	<i>Scapinove spletke</i>	Kazalište Virovitica	Boris Kovačević	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	Mladen Škiljan	1956.
1996.	<i>Tartuffe</i>	Splitsko ljeto (HNK Split)	Eduard Miler	<i>Le Tartuffe ou l'imposteur</i>	Vladimir Gerić	1964.
1996.	<i>Umišljeni bolesnik</i>	Gradsko kazalište mladih, Split	Vanča Kljaković	<i>Le Malade imaginaire</i>	Ivan Širola	1933.
1996.	<i>Ilija aliti muž zabezočen</i>	Kazalište Marina Držića, Dubrovnik	Tomislav Radić	<i>George Dandin ou le mari confondu</i>	Anonimno	18. st.
1996.	<i>Scapinove spletke</i>	Lapsus teatar, Zagreb	Jasminko Balenović	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	Mladen Škiljan	1956.
1997.	<i>Mizantrop</i>	Dramsko kazalište Gavella, Zagreb	Petar Veček	<i>Le Misanthrope</i>	Vladimir Gerić	1960.
1997.	<i>Amphytrion</i>	Teatar &TD, Zagreb	Mislav Brečić	<i>L'Amphytrion</i>	Iso Velikanović	1924.
1997.	<i>Don Juan</i>	Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin	Petar Veček	<i>Dom Juan</i>	Radovan Ivšić	1955.
1997.	<i>Ilija Kuljaš</i>	Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara	Ivica Kunčević	<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	Anonimno	18. st.
1998.	<i>Tartuffe</i>	Hrvatsko narodno kazalište, Osijek	Damir Munitić	<i>Le Tartuffe ou l'imposteur</i>	Vladimir Gerić	1964.
1998.	<i>Škola za žene</i>	Istarsko narodno kazalište, Pula	Jasminko Balenović	<i>L'Ecole des femmes</i>	Vladimir Gerić	1961.
1999.	<i>Doktor pod mus</i>	Glumačka družina Histrion	Dražan Ferenčina	<i>Le Médecin malgré lui</i>	Vladimir Gerić	1999.
1999.	<i>Tartuffe</i>	Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin	Petar Veček	<i>Le Tartuffe ou l'imposteur</i>	Vladimir Gerić	1964.
1999.	<i>Nemoćnik u pameti</i>	Festivalski dramski ansambl Dubrovačkih ljetnih igara/Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska	Jiří Menzel	<i>Le Malade imaginaire</i>	Anonimno	18. st.

Izvedbe Molièreovih tekstova u hrvatskim kazalištima tijekom devedesetih godina 20. stoljeća

uprizoreni su na temelju najrecentnijih, no u to vrijeme već otprilike četiri desetljeća starih prijevoda. Jedini novi prijevod, naručen za izvedbu, jest *Doktor pod mus*, adaptacija drame *Le Médecin malgré lui* na kajkavskom narječju koju je Vladimir Gerić načinio za Glumačku družinu Histriion. Vladimir Gerić ujedno je autor otprilike polovice korištenih uprizorenja (*Tartuffe*, *Mizantrop*, *Škola za žene*, *Doktor pod mus*).¹⁶

Izuzmu li se osamnaestostoljetne dubrovačke preradbe, otprilike polovica Molièreovih dramskih tekstova na hrvatski je jezik prevedena više od jednom. *Škrtac* čak šest puta, *Tartuffe* i *George Dandin* četiri, *Mizantrop*, *Škola za žene*, *Građanin plemić*, *Umišljeni bolesnik* i *Scapinove spletki* tri puta te *Misli da je bolesnik*, *Smiješne precioze*, *Ženidba na silu*, *Kritika Škole za žene*, *Liječnik protiv volje* i *Učene žene* po dva puta. Većina prijevoda napravljena je krajem 19. stoljeća te tijekom prve polovice 20. stoljeća. Prijevodi koji datiraju u drugu polovicu 20. stoljeća u pravilu su načinjeni tijekom pedesetih i šezdesetih godina. Osim *Doktor pod mus*, jedini novi prijevod Molièrea iz devedesetih godina 20. stoljeća jest *Škrtac* Višnje Machiedo, namijenjen, prije svega, čitateljima srednjoškolske dobi.¹⁷

Devedesetih godina 20. stoljeća objavljena su četiri izdanja Molièreovih dramskih tekstova: *Tartuffe/Škrtac* (prev. V. Gerić i R. Ivšić) u izdanju Školske knjige, *Škrtac/Umišljeni bolesnik* (prev. R. Ivšić i M. Škiljan) također u izdanju Školske knjige, *Mizantrop* (prev. V. Gerić) u izdanju izdavačke kuće Hena com te *Škrtac* (prev. V. Machiedo) u izdanju Sysprinta. Sva su izdanja svojim oblikovanjem i paratekstom namijenjena ponajprije čitateljima srednjoškolskog uzrasta. Ponovno objavljeni prijevodi datiraju u pedesete i šezdesete godine 20. stoljeća, osim recentnog prijevoda Višnje Machiedo.

Studija slučaja prijevoda Molièreovih komedija na hrvatski jezik ukazuje na niz zanimljivih pitanja. Primjerice zašto, izuzev *Škrtca*, devedesetih godina, a ne u nultim i desetim godinama 21. stoljeća, tekstovi najizvođenijega francuskog dramatičara, koji su svake sezone dio repertoara bar jednog od hrvatskih kazališta, nisu ponovno prevedeni? Zašto, izuzev *Škrtca* Višnje Machiedo i *Šmigalovih furbarija* Luke Paljetka,¹⁸ već desetljećima hrvatska kultura nema potrebu prevesti kompletan Molièreov opus ili barem ponovno prevesti odabrane tekstove? Takav je trend suprotan onome koji se može zamijetiti u drugim, posebice zapadnoeuropskim, kulturama. Praksa ponovnog prevođenja u toj je mjeri uzela zamah nakon devedesetih godina 20. stoljeću da Isabelle Collombat 21. stoljeće naziva „dobom ponovnih prijevoda“ (I. Collombat, 2004: 13).

16 Vladimir Gerić (1926.) kazališni je redatelj i prevoditelj. Diplomirao je slavistiku i romanistiku na Filozofskom fakultetu te režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Dramske tekstove prevodi s francuskog, ruskog i engleskog jezika.

17 Molière (1996), *Škrtac*, prev. Višnja Machiedo, Sysprint, Zagreb.

18 Molière/Luko Paljetak (2015), *Šmigalove furbarije*, Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, Dubrovnik.

Novim se prijevodima nimalo ne bi minorizirala vrijednost Gerićevih prijevoda, kao ni onih koji su njima prethodili. Njihovo je mjesto i važnost u korpusu hrvatske prijevodne književnosti neosporna. Ponovljeni prijevodi ne nastaju isključivo zato što su prethodni manjkavi nego upravo zahvaljujući njima, zato što su izvornik učinili vidljivim u ciljnoj kulturi.

Susan Bassnett pojašnjava da se izvornik može nepromijenjen izvoditi dugo vremena, no da je prosječan životni vijek prijevoda dramskog teksta najdulje dvadeset i pet godina (S. Bassnett, 1991: 111). Nameće se pitanje zašto su se Molièreovi tekstovi, bar oni koji su najčešće izvođeni, počevši od druge polovice 19. stoljeća, redovito prevodili svakih dvadesetak godina, a posljednjih pedesetak godina nisu, iako je većina razloga koje Yves Gambier izdvaja kao one koji dovedu do ponovljenih prijevoda u istoj kulturi ispunjena (Y. Gambier, 2011). Od devedesetih su se godina naovamo u Republici Hrvatskoj društvene, političke i kulturne prilike u velikoj mjeri promijenile. Hrvatski je jezik standardiziran. Nakladnička je industrija prošla kroz sveobuhvatan proces tranzicije. Na tržištu se pojavio niz novih nakladnika. Veliki dio starijih prijevoda, koji datiraju iz vremena od kraja 19. stoljeća do šezdesetih godina 20. stoljeća, široj je javnosti nedostupan ili teže dostupan. U Francuskoj su u međuvremenu objavljena brojna nova kritička izdanja Molièreovih tekstova, kao i velik broj znanstvenih studija koje ukazuju na dosad zanemarene aspekte njegova djelovanja i opusa. Pojavila se nova generacija književnih prevoditeljica s francuskog, među kojima je dio formiran na novouspostavljenim sveučilišnim diplomskim studijima prevoditeljstva. U široku su uporabu ušli različiti prevoditeljski alati. No sve navedeno ipak nije potaknulo narudžbe novih prijevoda posljednjih desetljeća.

Umjesto zaključka ostaje niz otvorenih pitanja. Primjerice, može li se navedeno dovesti u vezu s dominacijom redateljske figure u kazalištu i izmijenjenom pozicijom dramskoga teksta u predstavi?

Prijevodi dramske književnosti na hrvatski jezik plodno su područje istraživanja kojem je nuždan interdisciplinarni pristup. Istraživanja ove teme mogu nam dati niz zanimljivih odgovora na brojna pitanja o hrvatskoj kulturi, kazalištu i književnosti. Zasižno, ponovljeni su prijevodi nužni za opstanak kanonskog izvornika u ciljnoj kulturi, a nova bi prijevodna čitanja zasižno potaknula i nova scenska čitanja izvornika. Novi bi prijevodi potvrdili status klasika, ali i ukazali na neke dosad zanemarene aspekte izvornika. Molière po tom pitanju nije iznimka.¹⁹ ●

19 Ovaj je rad financiralo Sveučilište u Zadru institucionalnim projektom broj IP.01.2021.15.

LITERATURA

- Aaltonen, Sirkku (1997), „Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation“, *Translation as intercultural communication*, ur. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarov i Klaus Kaindl, John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, str. 89-97.
- Aaltonen, Sirkku (2000), *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon.
- Baines, Roger; Marinetti, Cristina; Perteghella, Manuela, ur. (2010), *Staging and Performing Translation: Texts and Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Bassnett, Susan (1991), „Translating for the Theatre: The Case Against Performability“, *TTR*, Montréal, g. 4, br. 1, str. 99-111.
- Bassnett, Susan (1998), „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre“, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, ur. Susan Bassnett i André Lefevere, Multilingual Matters, Clevedon, str. 90-108.
- Bassnett, Susan; Lefevere, André, ur. (1998), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon.
- Batušić, Nikola (2001), „Kajkavska komedija Mislibolesnik ili Hipokondrijakuš“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija, prvi dio*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 102-117.
- Berman, Antoine (1990), „La retraduction comme espace de la traduction“, *Palimpsestes*, Paris, g. 4, br. 4, str. 1-7.
- Bigliuzzi, Silvia; Kofler, Peter; Ambrosi, Paola, ur. (2014), *Theatre Translation in Performance*, Routledge, London, New York.
- Brisset, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction: Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Éditions du Préambule, Longueuil.
- Collombat, Isabelle (2004), „Le XXI^e siècle: l'âge de la retraduction“, *Translation Studies in the New Millennium. An International Journal of Translation and Interpreting*, Ankara, br. 2, str. 1-15.
- Deane-Cox, Sharon (2014), *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, Bloomsbury Academic, London, New York.
- Deanović, Mirko (1971), „Molière u Dubrovniku 18. vijeka“, *Forum*, Zagreb, br. 6, str. 889-902.
- Delabastita, Dirk; D'hulst, Lieven, ur. (1993), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia.
- Espasa, Eva (2013), „Stage translation“, *The Routledge Handbook of Translation Studies*, ur. Carmen Millan-Varela i Francesca Bartrina, Routledge, London, New York, str. 317-331.
- Even-Zohar, Itamar (1990), „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“, *Poetics Today*, Durham, g. 11, br. 1, str. 45-51.
- Fališevac, Dunja (1978), „Kajkavska komedija Čini barona Tamburlana“, *Dani Hvarskog kazališta. XVIII stoljeće*, knj. 5, ur. Nikola Batušić, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 468-482.
- Fališevac, Dunja (2001), „Na koji su jezik Dubrovčani prevodili Molièrea ili kako su Alceste i Philinte postali Džono i Frano“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija, prvi dio*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 59-79.
- Gambier, Yves (1994), „La retraduction, retour et détour“, *Meta*, Montréal, g. 39, br. 3, str. 413-417.
- Gambier, Yves (2011), „La retraduction: ambiguités et défis“, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, ur. Enrico Monti i Peter Schnyder, Editions Orizons, Paris, str. 49-66.
- Gerić, Vladimir (2015), „Moj Molière“, u: Molière, *Izabrane komedije*, Disput, Zagreb, str. 353-359.
- Hale, Terry; Upton, Carol-Anne (2000), „Introduction“, *Moving Target. Theatre Translation and Cultural relocation*, ur. Carol-Anne Upton, Routledge, London, New York, str. 1-16.
- Hećimović, Branko, ur. (1990), *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980*, knjiga prva i knjiga druga, Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Hećimović, Branko, ur. (2002), *Repertoar hrvatskih kazališta 1981 – 1990*, knjiga treća, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb.
- Hergešić, Ivo (1978), *Shakespeare – Molière – Goethe. Književno-kazališne studije*, Znanje, Zagreb.
- Košutić-Brozović, Nevenka (1969), *Francuske književne pobude u časopisima hrvatske moderne*, Rad JAZU, Zagreb, knj. 12, str. 272-337.
- Krebs, Katja (2014), *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, Routledge, London, New York.
- Lefevere, André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London.
- Milton, John (2009), „Between the cat and the devil: Adaptation Studies and Translation Studies“, *Journal of Adaptation in Film & Performance*, g. 2, br. 1, str. 47-64.
- Monti, Enrico (2011), „Introduction: La retraduction, un état des lieux“, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, ur. Enrico Monti i Peter Schnyder, Editions Orizons, Paris, str. 9-20.
- Muhamedagić, Sead (2003), „Dramatičnost književnog prevođenja“, *Književna smotra*, Zagreb, g. 35, br. 2-3, str. 7-9.
- Novalić, Đuro (1983), „Molière u sjevernoj Hrvatskoj“, *Gesta*, Varaždin, br. 15-16, str. 83-90.
- O'Driscoll, Kieran (2011), *Retranslation Through the Centuries: Jules Verne in English*, Peter Lang, Lausanne.
- Paloposki, Outi; Koskinen, Kaisa (2010), „Reprocessing texts. The Fine Line between Retranslating and Revising“, *Across Languages and Cultures*, g. 11, br. 1, str. 29-49.
- Pavis, Patrice (1989), „Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre“, *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, ur. Hanna Scolnicov i Peter Holland, Cambridge University Press, Cambridge, New York, str. 25-44.
- Samoyault, Thiphaine (2010), „Retraduire Joyce“, *La retraduction*, ur. Robert Kahn i Seth Catriona, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Rouen, str. 231-243.
- Sanderson, John (2002), *Traducir el teatro de Shakespeare. Figuras retóricas iterativas en Ricardo III*, Universitat de València, València.
- Skibińska, Elżbieta (2011), „C'est la faute à ... Boy: Les traductions canoniques sont-elles un obstacle à la retraduction?, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, ur. Enrico Monti i Peter Schnyder, Editions Orizons, Paris, str. 405-417.
- Tegelberg, Elisabeth (2011), „La retraduction littéraire – quand et pourquoi?“, *Babel*, g. 57, br. 4, str. 452-471.
- Tomasović, Mirko (1978), *O hrvatskoj književnosti i romanskoj tradiciji*, Mladost, Zagreb.
- Tomasović, Mirko (1984), „Aspekti recepcije Molièrea u osamnaestostoljetnom Dubrovniku“, *Zapisi o Maruliću i drugi komparatistički prilozi*, Split, Logos, str. 87-107.
- Upton, Carol-Anne, ur. (2000), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, London, New York.
- Venuti, Lawrence (2013), „Retranslations: the creation of value“, *Translation changes everything. Theory and practice*, Routledge, New York, str. 96-108.
- Zatlin, Phyllis (2005), *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*, Multilingual Matters, Clevedon.

Martina Petranović

Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2021.

U razdoblju 7. – 10. prosinca 2021. u Osijeku su, u organizaciji Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Filozofskoga fakulteta u Osijeku održani 32. Krležini dani u Osijeku. Nadovezujući se na novopokrenuti istraživački ciklus Krležinih dana posvećen proučavanju recentnije povijesti hrvatske dramske književnosti i kazališta, skup pod naslovom *Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio*, nastavio se baviti osvjetljavanjem mnogostrukih i raznovrsnih vidova dramske i glumišne aktivnosti u posljednjem desetljeću 20. stoljeća. Dio izlaganja bio je usmjeren na analizu suvremenoga hrvatskog dramskog pisma u devedesetima te njegovih tematskih i formalnih obilježja, kao i njegovih kazališnih uprizorenja, ali i refleksa devedesetih u hrvatskome dramskom pismu mlađe generacije dramskih autora. Istraživačku pozornost zaokupile su i teme glazbeno-scenskih festivala, baletnih i plesnih produkcija te performansa i projekata nezavisne izvedbene scene o kojima se dosad sporadično pisalo te čine dragocjeno svjedočanstvo o pluralitetu hrvatskih kazališnih devedesetih. Mnogolikosti pogleda na kazališne devedesete pridonijele su i analize ambijentalnoga teatra, važnih redateljskih i glumačkih poetika, prevođenja i recepcije strane književnosti u hrvatskome kazalištu te radovi usmjereni na proučavanje fenomena glume, dramaturgije, glazbe, diskursa kazališne kritike i lutkarske periodike, a svojevrsnu dodanu vrijednost činila su izlaganja kazališnih praktičara o vlastitim umjetničkim projektima i opusima.

U okviru skupa predstavljen je zbornik s prethodnih Dana, *Krležini dani u Osijeku 2020. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio* (Zagreb, Osijek, 2021.). Zbornik su predstavili Ivan Trojan i Martina Petranović, urednica zbornika. Predstavljeno je i nekoliko recentnijih teatroloških izdanja: monografiju *Mirjana Bohanec Vidović – hrvatska operna prvakinja, diplomatkinja i filmska glumica* predstavile su Martina Petranović te

suautorice monografije Hrvojka Mihanović Salopek i Iva Hraste-Sočo, knjigu *Vukovarsko kazalište u vukovarskoj kulturi 1884. – 1941.* Antonije Boger-Šaban predstavili su Boris Senker, Lucija Ljubić i autorica, tematski broj časopisa *Kretanja* posvećen Margariti Froman pod naslovom *Margarita Froman. Zagrebački balet 1921. – 1955.* predstavile su Lucija Ljubić i Maja Đurinović, urednica temata, a knjigu *Istina i laži o kanonu* Sanje Nikčević predstavili su Boris Senker i autorica. U foajeu osječkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta u Osijeku otvorena je i retrospektivna izložba o kostimografkinji Iki Škomrlj *Beskompromisno svoja – kostimografkinja Ika Škomrlj Ajki* autorica Ivane Bakal i Martine Petranović, a Anamarija Žugić Borić predstavila je radnu skupinu za digitalizaciju kazališne građe DARIAH-EU radna skupina Theatralia. Izvedene su dvije kazališne predstave, *Zmajevi koji ne lete* Ivane Šojat Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* Ive Brešana u izvedbi Gradskoga kazališta Joza Ivakić iz Vinkovaca i NP Tuzla, HK Pečuh i UO Slavonski Brodveaj, a sudionici Dana, prema običaju, položili su i vijenac na spomenik Miroslavu Krležu. Krležinim danima u Osijeku 2021. nakratko je zaokruženo, barem zasad, razmatranje dramskih i kazališnih devedesetih te se pozornost Dana polako počinje preusmjeravati prema prvome desetljeću novoga stoljeća.

Repertoar
Krležinih dana u Osijeku
2021.



361

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2021.

Ivana Šojat:

**ZMAJEVI KOJI
NE LETE.**

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

RED. I ADAP. **Damir Mađarić.**

SC. I KOST. **Petra Mađarić.**

DRAM. **Ivana Klaić.**

SC. GLAZBA **Miroslav Evačić i Gordana Evačić.**

OBL. SVJETLA **Tomislav Kobia.**

SC. POKRET **Maja Huber.**

IZVOĐAČI:

Matea - **Matea Grabić Čaćić.**

Robert - **Davor Panić.**

Mama - **Tatjana Bertok Zupković.**

Tata - **Vjekoslav Janković.**

7. prosinca 2021. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Ivana Šojat, *Zmajevi koji ne lete*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 2021. Foto: Kristijan Cimer.



Ivo Brešan:

VIĐENJE ISUSA KRISTA U KASARNI V. P. 2507.

Koprodukcija Gradskog kazališta Joza Ivakić Vinkovci
i NP Tuzla, HK Pečuh i UO Slavonski Brodveaj.

RED. I DRAM. Jasmin Novljaković.

SC. Davor Molnar.

OBL. SVJETLA Tomislav Kobia.

IZBOR KOSTIMA I SCENSKI POKRET: Jasminka Petek Krapljan.

POM. KOST. Vesna Teodosić.

SC. GLAZBA Denis Hadžić.

IZVOĐAČI:

Pukovnik Pilić – Goran Grgić.

Major Kajferović – Ljubo Zečević.

Kapetan Ristić – Vladimir Andrić.

Vodnik Škarić – Vedran Dakić.

Profesor Filipi, vojnik – Zorko Bagić.

Bartol, vojnik – Andrija Krištof.

Svećenik Batistinović, vojnik – Luka Stilinović.

Kefail, vojnik – Ivan Simon.

Suljo, vojnik – Domagoj Ivanković.

Matek, vojnik – Karlo Bernik.

Jovanče, vojnik – Matko Duvnjak Jović.

Pišta, vojnik – Dejan Fajfer.

Isus – Adam Vučić.

8. prosinca 2021. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.



Ivo Brešan, *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507*, Gradsko kazalište Joza Ivakić Vinkovci
i NP Tuzla, HK Pečuh i UO Slavonski Brodveaj, 2021. Foto: Kristijan Cimer.

Predstavljanje knjiga na Krležinim danima u Osijeku 2021.



Krležini dani u Osijeku 2020. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio, pr. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, 2021.

O knjizi su govorili Ivan Trojan i Martina Petranović.

Mirjana Bohanec Vidović – hrvatska operna prvakinja, diplomatkinja i filmska glumica, ur. Ernest Fišer, Nakladnička kuća Tonimir, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Ogranak Matice hrvatske u Varaždinu, Zagreb, Varaždin, 2021.

O knjizi su govorili Hrvojkina Mihanović Salopek, Iva Hraste Sočo i Martina Petranović.



Antonija Bogner-Šaban, *Vukovarsko kazalište u vukovarskoj kulturi 1884. – 1941.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2021.

O knjizi su govorili Lucija Ljubić, Boris Senker i Antonija Bogner-Šaban.

Sanja Nikčević, *Istina i laži o kanonu*, Citadela libri, Zagreb, 2021.

O knjizi su govorili Boris Senker i Sanja Nikčević.

Margarita Froman, *Zagrebački balet 1921. – 1955 (tematski broj)*, Kretanja, Zagreb, g. 26, br. 35-36, 2021.

O časopisu su govorili Lucija Ljubić i Maja Đurinović.

DARIAH-EU radna skupina Theatralia.

Radnu su skupinu predstavili Tihomir Živić i Anamarija Žugić Borić.

Izložba na
Krležinim danima u Osijeku
2021.



Beskompromisno svoja – kostimografkinja Ika Škomrlj Ajki

Izložba ULUPUH-a, Zagreb.

Autorice izložbe Martina Petranović i Ivana Bakal.

Grafički dizajn: Mario Aničić.

7. - 10. prosinca 2021. Foaje Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek.

Na otvorenju su govorili Dražena Vrselja, Ivana Bakal i Martina Petranović.

Ivana Bakal i Martina Petranović

BESKOM PROMISNO SVOJA

KOSTIMO GRAFIKINJA IKA ŠKOMRLJ AJKI

7. – 10. 12. 2021.

HNK OSIJEK



ERNE
ERULETOSTE

FALDICE KAO
KAO NI'

RARI
DOKOLJENICE I VE
VISOKE KARAKTERNE SLAPE - CRNA



BALET

Kazalo imena



373

A

Aaltonen, Sirkku 346, 347, 354
Abrasowicz, Gabriela 55
Acev, Aleksandar 299, 302, 307
Adams, Rachel 76
Adele 83
Ahmed, Sara 217, 221, 232
Althusser, Louis 43, 55
Alves Worm, Orlando 124
Ambrosi, Paola 354
Andersen, Hans Christian 189
Anderson, Laurie 141
Andrić, Nikola 344, 350
Andrić, Vladimir 365
Anđelković Džambić, Ljubica 296,
297, 308, 318, 322
Aničić, Mario 369
Aničić, Martina 94, 107
Anić, Alen 305, 307
Anočić, Saša 81, 143, 145
Anouilh, Jean 190
Antolčić, Ivica 197
Antulov, Nataša 227, 232
Aralica, Ivan 93, 97
Aristofan 20
Aristotel 221
Armanini, Ante 188
Arnič, Lovrenc 114
Aronson, Arnold 270, 275, 276
Arrabal, Fernando 188
Ashis Roy, Nimai 340
Aston, Elaine 151
Autissier, Anne-Marie 111, 116
Avery, C. 151

B

Bach, Johann Sebastian 113
Bačić, Suzana 123
Badovinac, Zdenka 291
Badurina, Lara 301, 302
Bagarić, Petar 233, 234, 307
Bagić, Krešimir 107
Bagić, Zorko 365
Bailey, Derek 332
Baines, Roger 346, 354
Bajamonti, Julije 115
Bajsić, Pavlica 80, 141
Bajsić, Zvonimir 162, 163
Bakal, Ivana 369
Bakarić, Ivana 343, 351
Bakarić, Tomislav 55, 102, 107, 252, 253
Bakmaz, Ivan 161, 162, 167, 187, 241, 251,
253
Balea, Ilie 272, 276
Balen, Šime 257
Balenović, Jasminko 349, 351
Baletić, Borna 102, 103, 173, 188, 189
Balog, Ivan 199, 204
Ban, Đuro 344
Ban, Kristijan Hrvoslav 97
Banac, Ivo 254, 259, 264
Banović, Snježana 95
Bardijewska, Liliana 197, 198, 204
Bareza, Nikša 113
Barić, Vinko 289, 292
Barker, Chris 61, 64
Barthes, Roland 45, 58, 59, 313
Bartlett, Djurdja 323
Bartók, Béla 116
Bartrina, Franchesca 354
Bassnett, Susan 345, 346, 353, 354
Bastašić, Zlatko 198
Bašić, Relja 148
Battista Ilić, Aleksandar 290

Baturina, Ana 69, 75, 76
 Batušić, Nikola 92, 107, 222, 230, 232,
 234, 235, 248, 344, 354
 Batušić, Slavko 232
 Baudrillard, Jean 59, 64
 Bauer, Antun 280
 Bauer, Una 206, 216, 227, 230, 231
 Bauman, Zygmunt 87
 Bausch, Pina 306
 Beckett, Samuel 53, 81, 238
 Beethoven, Ludwig van 113
 Begović, Ena 174, 240
 Begović, Mia 263
 Begović, Milan 21
 Belas, David 307
 Benedetto, Stephen di 151
 Bengez, Miljenko 301, 302
 Bergman, Ingmar 81
 Bergman Ramos, Myra 151
 Berkoff, Steven 138, 139, 140, 142, 144,
 146, 303
 Berlant, Lauren 217
 Berman, Antoine 347, 354
 Bernhard, Thomas 84
 Bernhardt, Sarah 141
 Bernić, Joso 284
 Bernik, Karlo, 365
 Bertok Zupković, Tatjana 361
 Betondić, Josip 344
 Bérubé, Michael 71, 76
 Bigliazzi, Silvia 346, 354
 Birch, Anna 276
 Birinski, Lev G. 187
 Biskupović, Alen 40
 Bistrović-Darvaš, Katarina 247
 Bitanga, Iva-Matija 296, 297, 308, 310,
 322
 Biti, Vladimir 45, 55
 Bitorajac, Rene 144, 145, 151
 Blažević, Marin 216, 225, 226, 232, 240, 243,
 244, 246, 247, 248, 330, 331, 333, 337, 338,
 339, 341
 Boban, Božidar 167
 Boban, Ivica 190, 240, 275, 303
 Boban, Ljubo 257
 Bogart, Humphrey 290
 Bogdan, Romano 290
 Bogdanović, Nikolina 86
 Bogdanović, Pavle 263
 Bogdanović, Snežana 160
 Bogišić, Vlaho 218, 232
 Bogner-Šaban, Antonija 133, 137, 196, 197,
 200, 204, 213, 219, 232, 358, 367
 Bogojević, Ljiljana 86
 Bogović, Mirko 129, 136
 Bohanec Vidović, Mirjana 357, 367
 Boito, Arrigo 113
 Boko, Jasen 64, 78, 79, 80, 88, 94, 107
 Boldin, Dragutin 238
 Bombardelli, Silvije 113
 Borges, Jorge Luis 243
 Borojević, Nebojša 290
 Boroša, Ljerka 200, 204
 Bošković, Ivan 152
 Bošković, Petar 344
 Bošnjak, Elvis 81, 98
 Botić, Matko 80, 82, 83, 87, 88, 107
 Bourek, Zlatko 81, 94, 129, 130, 132, 196, 199,
 204
 Bowie, David 83
 Božić, Petar 188
 Božić, Saša 82, 83
 Brahms, Johannes 113
 Brajčić, Bosiljka 180, 186
 Brajković, Berislav 199
 Brandauer, Klaus Maria 178
 Brando, Marlon 176
 Bratton, Jackie 217
 Braun, W. 112, 116
 Braut, Helena 176, 181, 186
 Braxton, Anthony 332
 Breclj, Marko 335

Brecht, Bertolt 218, 240, 244, 272
 Brečić, Mislav 349, 351
 Brečić, Petar 212, 216, 350
 Brešan, Igor 107
 Brešan, Ivo 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38,
 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
 52, 53, 54, 55, 62, 63, 64, 92, 95, 97, 107,
 188, 189, 241, 251, 358, 364, 365
 Brešić, Vinko 32
 Brezovački, Tituš 187, 189, 349
 Brezovec, Branko 129, 130, 211, 215, 216, 225,
 236, 237, 239, 242, 243, 244, 245, 248
 Brisset, Annie 346, 354
 Brkanović, Ivan 115
 Brlenić-Vujić, Branka 219, 220, 232
 Brlić-Mažuranić, Ivana 129, 188
 Brown, Ross 328, 341
 Broz Tito, Josip 155, 254, 255, 256, 258, 259,
 261, 262, 263, 264, 291
 Bruckner, Anton 113
 Brumec, Mislav 60, 80, 81
 Brut, Marko Junije 46, 47, 48
 Brzović, Gordana 281, 293
 Budak, Mile 252
 Buharin, Nikola Ivanovič 254, 255
 Bukvić, Aida 191
 Bukvić, Amir 263
 Bukvić, Dalibor 302
 Bulgakov, Mihail Afanasjevič 181, 190
 Bulian, Fulvio 284
 Buljan, Ana 29
 Buljan, Helena 22
 Buljan, Ivica 119, 123, 126, 244, 297
 Bunić, Džono 344
 Buñuel, Luis 287
 Buonarroti, Michelangelo 287
 Burić Kićo, Zlatko 215, 289, 293
 Bush-Bailey, Gilli 217
 Butler, Erik 233
 Büchner, Georg 190
 Cage, John 329
 Car Mihec, Adriana 67, 76, 107
 Carić, Marin 21, 81, 97, 103, 129, 136, 156,
 157, 236, 237, 240, 241, 248, 272, 276
 Catriona, Seth 355
 Cave, Nick 119, 126
 Cerovac, Branko 291
 Cervantes, Miguel de 188
 Cesarec, August 170, 189
 Cezar, Gaj Julije 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 54,
 55, 97
 Chevalier, Jean 29
 Chytil, Velimir 199, 204
 Ciglar, Želimir 92, 107, 175, 186, 199, 204,
 239, 248
 Cihlar Nehajev, Milutin 60, 253
 Cimer, Kristijan 362, 365
 Cimerman, Berislav 181, 186
 Cocha, Damir 284
 Cokarić, Hrvoje 290
 Colin, Christian 102
 Colleran, Jeanne 151
 Collombat, Isabelle 353, 354
 Coltrane, John 332
 Corcoran, Steven 151
 Corva, Petra 307
 Craig, Edward Gordon 244, 245, 248
 Crawley, Mike 199, 204
 Crnojević-Carić, Dubravka 18, 27, 29, 240
 Cseh-Varga, Katalin 293
 Cunneen, Paddy 191
 Cvetičanin, Radivoj 262, 263, 264
 Cvitan, Grozdana 32, 35, 39, 92, 97, 107, 212
 Cvitan-Černelić, Mirna 323
 Cvjetanović, Boris 282
 Cvjetčanin, Branko 301, 302
 Cvjetković, Aleksandar 238, 239
 Czirak, Adam 293

Č

Čadež, Tomislav 15, 86, 88, 175, 185, 186
 Čakić, Aleksandar 155
 Čale Feldman, Lada 39, 108, 212, 218, 227, 232
 Čapek, Karol 187
 Čargonja, Damir 282, 283, 284, 285, 286, 291, 292
 Čavrak, Marko 307
 Čečuk, Marijo 196, 199, 200, 204
 Čečuk, Milan 195, 200, 204, 205
 Čehov, Anton Pavlovič 84, 181, 187, 190, 243
 Čekada, Tajči 283, 291
 Čelan, Nikola 275
 Čengiđ, Enes 238
 Čić, Emil 119, 126
 Čigired, Matija 87
 Čuić, Stjepan 252
 Čuljak, Mila 226, 299, 307
 Čutura, Mladen 199, 204

Ć

Ćosić, Dobrica 256, 265
 Ćubela, Nikola 196, 202, 204
 Ćurdo, Darko 263

D

D'hulst, Lieven 346, 354
 Dabčević-Kučar, Savka 168
 Dabetić, Saša 263
 Dabo, Tanja 291
 Dakić, Vedran 365

Dančuo, Nenad 291
 Dangubić, Nataša 246, 247
 Danira, Marija 155
 Dankić, Kristina 284
 Davis, Lennard J. 76, 77
 Deane-Cox, Sharon 347, 354
 Deanović, Mirko 344, 354
 Delabastita, Dirk 346, 354
 Delimar, Vlasta 282, 291
 Delmestre, Nenni 21, 81, 103, 162, 167, 181, 189, 240
 Demeter, Dimitrija 60, 165, 252
 Derk, Denis 20, 26, 27, 29, 176, 183, 186
 Derk, Suzana 302
 Derrida, Jacques 58, 74, 76, 269
 Despot, Dragan 115, 240
 Dešpalj, Pavle 115
 Detoni, Dubravko 115
 Devald Roksandić, Mihaela 121, 122, 123, 125
 Devčić Mišo, Nikola 310
 Devlahović, Pravdan 306
 Deželić, Berislav 130
 Dijak, Franjo 144
 Dimitrović Kotoranin, Spiro 344
 Dioklecijan, Gaj Aurelije Valerije 113, 273, 274, 275
 Dmitar Zvonimir, kralj 32, 34, 35, 36, 37, 42, 97
 Dodig Trokut, Vladimir 279, 280, 281, 282, 292, 293
 Dolenčić, Krešimir 95, 96, 103, 225, 240
 Domagoj, knez 49
 Domančić, Ksenija 310, 322
 Domiter, Mojca 284
 Domitrović, Velimir 22, 262
 Domljan, Žarko 262
 Donadini, Ulderiko 187
 Donat, Branimir 218, 232
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 170, 182, 188, 190

Dožić Hromatko, Dina 199
 Drach, Vanja 173, 174
 Dragičević Šešić, Milena 314, 315, 323
 Dragošić, Higin 253
 Dros, Imma 115
 Držić, Marin 20, 21, 42, 82, 83, 92, 98, 100, 102, 106, 129, 190, 240, 349, 351
 Duda, Dean 220, 232
 Dugandžić, Petra 16
 Dugandžić, Melanija 263
 Dugandžija, Mirjana 108, 121, 126, 248
 Dujšin, Dubravko 21, 141, 158, 239
 Dulić, Vlatko 15, 189
 Dundara, Davor 291
 Dundov, Milena 200, 204
 Durbešić, Tomislav 129, 136, 170, 188, 240, 248
 Duse, Eleonora 141
 Duvnjak Jović, Matko 365
 Dvornik, Boris 166

Đ

Đaković, Alex 306
 Đilas, Milovan 256, 258, 261, 263
 Đurđević, Jovan 350
 Đuretić, Nikola 244, 248, 271, 276
 Đurinović, Maja 117, 126, 303, 307, 358, 367

E

Eco, Umberto 230
 Eduard II., kralj 272
 Elam, Keir 241, 248
 Elegović, Mila 14
 Elezović, Nadežda 292

Elfert, Jennifer 111, 112, 116
 Elizabeta I., kraljica 45
 Elliott, Gregory 151
 Erak Svrtan, Nina 15
 Erdman, Nikolaj Robertovič 252
 Escolme, Bridget 217
 Eshil 20
 Espasa, Eva 346, 354
 Esslin, Martin 51, 53, 55
 Euripid 20, 27, 158, 159, 167
 Evačić, Gordana 361
 Evačić, Miroslav 361
 Even-Zohar, Itamar 345, 354
 Evrein 287

F

Fabijani, Eugen 200, 205
 Fabijanić, Nenad 124, 126
 Fabrio, Nedjeljko 93, 100, 252
 Fabris, Ana Marija 240
 Fačini, Tomislav 115
 Fajfer, Dejan 365
 Faktor, Ivan 282, 290
 Fališevac, Dunja 344, 354
 Farkaš, Krešimir 289
 Fassbinder, Rainer Werner 27
 Fazekas, Ana 83, 84, 85, 87, 88, 89
 Ferenčina, Dražen 22, 103, 190, 240, 349, 351
 Festini, Zvonko 196, 199, 205
 Feydeau, Georges 187, 189
 Fiamengo, Jakša 136, 272, 276
 Filipović, Nevenka 199, 204
 Filipović, Tarik 144, 145, 151
 Filippo, Eduardo de 155
 Fischer-Lichte, Erika 151, 246, 248
 Fišer, Ernest 367
 Flügel, John Carl 311

- Foretić, Dalibor 15, 102, 108, 136, 137, 162, 167, 172, 173, 177, 180, 181, 186, 213, 216, 264, 272, 276
- Foretić, Silvio 115
- Foster, Hal 151
- Fotez, Marko 164, 165
- Foucault, Michel 59
- Frajtjić, Vladimir 259, 261, 263
- Franceschi, Branko 286
- Frangeš, Ivo 252, 264
- Frangeš, Neven 22
- Franičević Pločar, Jure 240
- Franke, Ivana 310, 322
- Frankopan, Fran Krsto 50, 344
- Freire, Paulo 151
- Freshwater, Helen 151
- Frimann, Henning 289
- Frisch, Max 190
- Frljić, Oliver 224, 226, 235, 290, 292
- Froman, Margarita 358, 367
- Frye, Northrop 253
- Furlan, Mira 216, 239, 248
- G**
- Gagliano, Marco da 114
- Galić, Eduard 21
- Galuppi, Baldassare 114
- Gambier, Yves 347, 348, 353, 354
- Gamulin, Judita 82
- Garland-Thomson, Rosemarie 70, 76
- Garrick, David 141
- Gartner, Alan 76
- Gaskill, William 272
- Gašparović, Darko 60, 195, 253
- Gatara, Bepi 200, 204
- Gatara, Mile 11
- Gatto, Salvatore 197
- Gavella, Branko 20, 21, 22, 23, 24, 62, 81, 82, 95, 96, 97, 140, 165, 239, 240, 241, 243, 248, 252, 294, 295, 298, 299, 303, 349, 351
- Gavran, Kristina 106
- Gavran, Miro 94, 95, 98, 103, 105, 106, 107, 213, 227, 229, 235, 251
- Genda, Josip 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167
- Georgievski, Ognjen 243
- Geratović, Biljana 226, 234
- Gerić, Vladimir 158, 170, 171, 173, 179, 188, 189, 190, 349, 350, 351, 352, 354
- Gervais, Ricky 142
- Gheerbrant, Alain 29
- Gjalski, Ksaver Šandor 188
- Gluck, Christoph Willibald 115
- Gobac, Deana 306
- Gobec, Ilonka 260
- Godber, John 144
- Goethe, Johann Wolfgang von 252, 342, 343, 347, 355
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 187
- Gojčeta, Martina 115
- Gojić, Dušan 263
- Gojsalić, Mila 114
- Golac Rilović, Adela 115
- Goldoni, Carlo 21, 190, 240
- Golub, Marko 293
- Goljevšček, Alenka 188
- Gospić Županović, Ana 30, 39
- Gotovac, Jakov 113, 114
- Gotovac, Mani 95, 98, 158, 195, 213, 219, 233, 297
- Gotovac, Tomislav 279, 282, 290, 291
- Govedić, Nataša 67, 69, 74, 75, 76, 83, 84, 85, 88, 102, 108, 138, 180, 186
- Grabarić, Ozren 12
- Grabić Čačić, Matea 361
- Gračan, Giga 271
- Gračić, Zijad 263
- Graeber, David 87
- Grahovac, Radovan 187

- Grazia, Maria 282, 289
- Grdenić, Drago 281, 293
- Grdić, Klas 284
- Grgičević, Marija 108, 158, 167, 170, 171, 172, 175, 178, 179, 181, 182, 183, 186, 199, 204, 260, 262, 263, 264
- Grgić, Goran 13, 16, 22, 263, 365
- Grgić, Milan 99
- Grgić, Miljenko 114, 116
- Grimani, Petar 290
- Grotowski, Jerzy 246
- Grubić, Igor 226, 291
- Gruborović, Duško 14
- Grujin, Ljubinka 310, 322
- Grum, Slavko 243
- Guberina, Petar 186
- Guberina, Špiro 175, 263
- Gudelj, Emerik 310
- Gundulić, Ivan 60, 93, 129, 130, 131, 132
- Hašek, Jaroslav 170, 171, 187, 188, 191
- Hatze, Josip 113
- Händel, Georg Friedrich 112
- Heathfield, Adrian 217
- Hebdige, Dick 313, 323
- Hebrang, Andrija 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265
- Hebrang, Branko 254, 259, 260, 265
- Hebrang, Dunja 259, 260
- Hebrang, Olga 256, 257, 259, 260, 261, 263
- Hećimović, Branko 29, 39, 64, 108, 210, 232, 233, 234, 235, 264, 265, 293, 345, 354, 355
- Heiningen, Ide van 300
- Hejno, Wiesław 127, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137
- Hektorović, Petar 240
- Hergešić, Ivo 342, 343, 347, 350, 355
- Heyme, Hansgünther 190
- Hicks, Greg 12
- Hill, Leslie 151
- Hitler, Adolf 197
- Hitrec, Hrvoje 188
- Hobsbawm, Eric 238, 248
- Hofmannsthal, Hugo von 177, 183, 189
- Holdsworth, Nadine 116
- Holland, Peter 355
- Horvat, Milan 115
- Horvat, Stanko 115
- Horvat Dunjko, Lidija 115
- Horváth, Ödön von 188, 190, 191
- Howard, Alan 12
- Hraste Sočo, Iva 109, 116, 358, 367
- Hribar, Milka 123
- Hribar, Svjetlana 199, 204
- Hrovat, Boris B. 172, 186, 252, 265
- Hrupački, Benjamin 302
- Hrzić, Oleg 322
- Huber, Maja 361
- H**
- Habunek, Vladimir 240
- Hadžić, Denis 364
- Hadžić, Fadil 99
- Hadžifejzović, Jusuf 282
- Hajdarhodžić, Žarko 340
- Hale, Terry 346, 354
- Hall, Alice 70, 71, 76
- Hall, Lee 191
- Hall, Peter 12
- Hall, Stuart 59
- Handke, Peter 88, 150
- Hansen-Kokoruš, Renate 218, 233
- Hanzalek, Dalibor 115
- Harms, Daniil Ivanovič 188, 287
- Harris, Geraldine 151
- Harvey, Jen 217
- Hasanović, Hasan 189

I
 Ilić, Aleksandar 291
 Ilić, Dragoslav 350, 351
 Ilić-Smolić, Mirjana 303, 306, 307
 Indoš, Damir Bartol 225, 227, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340
 Ipša, Biserka 22
 Ivakić, Joza 358, 364, 365
 Ivan III., papa 49
 Ivančević, Nataša 287, 293
 Ivanda, Branko 21
 Ivanković, Domagoj 365
 Ivanković, Hrvoje 67, 69, 76, 248, 268, 271, 272, 276
 Ivanković Vonta, Zvonko 254, 256, 257, 258, 260, 265
 Iveković, Ozana 35, 39
 Iveković, Sanja 291
 Ivić, Sanja 81, 124, 125, 126
 Ivkošić, Milan 14
 Ivković, Zvonimir 100, 210
 Ivšić, Radovan 350, 351, 352

J
 Jackson, Shannon 151
 Jagla, Danuta 134, 137
 Jakov I. Stuart, kralj 45
 Jakšić, Jasna 286, 287, 293
 Jambrović, David 284
 Jan, Tamara 307
 Jančik, Željko 302
 Jane, Emma A. 61, 64
 Janković, Domagoj 87
 Janković, Vjekoslav 361
 Janketić, Miša 16

Janjanin, Ostoja 123
 Jarry, Alfred 189
 Jelača, Marien 164, 167
 Jelačić, Josip 37, 289
 Jelačić Bužimski, Dubravko 188, 189
 Jelačić Bužimski, Zvonimir 178
 Jelčić, Bobo 93, 95, 225, 227, 236, 237, 245, 246, 247, 298
 Jelčić, Dubravko 218, 233, 253, 265
 Jelena Lijepa, kraljica 36
 Jelić, Ivan 257
 Jelušić, Ante 226, 233
 Jerinić, Mato 102, 105, 108
 Jerman, Željko 291
 Jerolimov, Pavao 200, 204
 Jettmarov, Zuzana 354
 Ježić, Slavko 344, 350
 Jokić, Slobodan (Dan Oki) 334
 Jončić, Ivan 263
 Jones, Amelia 323
 Joplin, Janis 332
 Jovanović, Olja 123
 Jovanović, Vanja 81, 89
 Jovev, Mario 146
 Joyce, James 100
 July, Miranda 141
 Jung, Karl Gustav 281, 293
 Juniku, Agata 206, 208, 209, 217, 221, 222, 228, 229, 233, 297, 301, 302, 307
 Juranić, Zoran 115
 Jurčec, Džimi 115
 Juričić, Pero 263
 Jurić, Duje 331
 Jurić, Tvrtko 247
 Jurjević, Božidar 289, 290, 291
 Jurkić, Trpimir 98, 154, 167
 Jurković, Ivan 199, 204, 205
 Jurković, Mira 157, 167
 Jurkowski, Henryk 136, 137, 197, 204
 Juvančić, Joško 23, 97, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 170, 188, 189, 190, 196, 199, 205

Juzbašić, Stanko 302
 Jürgens, Curd 178

K
 Kačić Rogošić, Višnja 106, 108, 225, 226, 234, 245, 246, 248, 266
 Kadić, Ivo 263
 Kadoić, Ana 310, 322
 Kahn, Robert 355
 Kaindl, Klaus 354
 Kalanj, Rade 64
 Kalc, Ivana 307
 Kanavelić, Petar 344
 Kaprow, Allan 266, 267, 270, 271, 276
 Karakaš, Damir 80
 Kardelj, Edvard 256, 258, 261, 263
 Karić, Ana 246, 247
 Kasije Longin, Gaj 47
 Kašper, Jana 199, 205
 Kaštelan, Lada 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 62, 64, 81, 92, 96, 97, 99, 104, 105, 107, 189, 240
 Katić, Ivan 263
 Katunarić, Leo 94, 103, 260, 261, 263, 265, 322
 Kaurin, Azra 254, 265
 Kelek, Mirko 173, 188
 Kelemen, Milko 115
 Kelleher, Joe 217
 Kerekeš, Jan 185, 186
 Kerekeš, Ljubomir 14, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191
 Keser, Ivana 290
 Kica, Janusz 190
 Kiiru, Laurence 170, 188
 Kingsley, Ben 12

Kirby, Michael 40, 41, 43, 55, 140, 151
 Kirhmajer, Tanja 239
 Kirinčić, Denis 307
 Kiseljak, Zinka 199, 204
 Klaić, Dragan 111, 116
 Klaić, Ivana 361
 Kleflin, Nina 273
 Kleist, Heinrich von 190
 Klepica, Vedrana 103
 Klović, Julije 322
 Kljajić, Tanja 313, 314
 Kljaković, Vanča 155, 156, 162, 349, 351
 Knežević, Ivica 284
 Knežević, Slavica 287
 Knežević, Snješka 124, 126
 Kobia, Tomislav 361, 364
 Kocsis, Nela 12
 Kofler, Peter 354
 Kolar, Slavko 184, 190
 Kolumbo, Kristofor 272
 Končić, Jasminka 310, 320, 322
 Kopic, Mario 289
 Kopljar, Zlatko 290
 Koproščec, Dunja 216
 Korbar, Hrvoje 84, 85, 86
 Koskinen, Kaisa 347, 348, 355
 Kostelnik, Branko 289
 Koščec, Gordana 310, 322
 Košutić-Brozović, Nevenka 345, 355
 Kotte, Andreas 89
 Kovač, Koraljka 310, 322
 Kovač, Mario 16, 225, 233
 Kovačević, Boris 349, 351
 Kovačević, Božo 271, 276
 Kovačić, Ivan Goran 115, 215
 Kovačić, Jelena 80, 227
 Kovačić, Vladimir 155
 Kovačićek, Krešo 283, 291, 292, 293
 Kovacs, Zoltan 70, 76
 Kowalczyk, Andrzej Z. 35
 Königsnecht, Željko 14

Kraljević, Predrag 284, 291
 Kranjčević, Vladimir 115
 Kraš, Josip 281
 Kraus, Karlo 262
 Krebs, Katja 347, 355
 Kristeva, Julia 45, 55
 Krišić, Doris 22
 Krištof, Andrija 365
 Krištof, Emil 332
 Krištofić, Bojan 296
 Križan, Nina 226, 233
 Krkač, Mia 310, 322
 Krleža, Miroslav 29, 39, 64, 77, 93, 108, 146, 174, 175, 176, 186, 188, 189, 190, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 245, 248, 252, 264, 265, 272, 276, 281, 289, 293, 354, 357, 358, 367
 Krnic, Krsto 199, 204
 Krnić, Marija 297
 Krstačić Furić, Marin 307
 Kršić, Dejan 279, 293
 Kršić, Graziano 289
 Kroetz, Franz Xaver 187
 Kroflin, Livija 197, 203
 Krpan, Erika 213
 Krstulović, Zdravka 163, 166
 Kružić, Marko 318, 323
 Krüger, Carsten 187
 Kubrick, Stanley 142
 Kudić, Morin 302
 Kudrjavcev, Anatolij 113, 116, 134, 137, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 167, 181, 182, 187
 Kuić, Jure 272, 276
 Kukić, Elizabeta 14
 Kukolja, Božo 200, 205
 Kukuljević Sakcinski, Ivan 252
 Kulundžić, Josip 93, 189, 239
 Kuljanka, Margareta 33
 Kuljerić, Igor 115

Kuljiš, Tomislav 113, 116
 Kunčević, Ivica 21, 22, 96, 103, 188, 189, 268, 272, 276, 349, 350, 351
 Kunst, Bojana 287
 Kuštre, Ante 290
 Kuti, Tibor 123
 Kutnjak, Zlatko 291
 Kužat-Spaic, Kosovka 199, 205
 Kühn, Dražen 22
 Kvirgić, Pero 147, 178

L
 Lacko, Renata 174, 187
 Lacko, Tanja 306
 Ladan, Tomislav 158
 Ladika, Zvezdana 188
 Laing, Ronald David 142, 303, 304
 Lambert, Beth 188
 Lang, Fritz 290
 Lasić, Stanko 281
 Lauer, Antonio G. 279, 282
 Lecoq, Jacques 141, 303
 Lederer, Ana 93, 94, 95, 108, 212, 215, 219, 225, 233, 249
 Lefevere, André 345, 354, 355
 Legati, Ivana 140, 147
 Lehmann, Hans Thies 136, 221, 233, 328
 Leko, Kristina 281, 293
 Lemo, Ivan Leo 103
 Lenjin, Vladimir Iljič 50, 55
 Lešić, Josip 238
 Letinić, Antonija 227, 233
 Levaj, Otokar 14
 Levanat-Peričić, Miranda 39
 Ličanin, Filip 284
 Link, Bruce G. 76
 Lipljin, Tomislav 171, 179, 183, 349
 Lipovčan, Srećko 195

Lippard, Lucy 151
 Lisinski, Alemka 258, 265
 Lišnjić, Goran 288
 Liverić, Edvin 294, 300, 303, 306, 307
 Logar, Matija 170, 187, 188
 Lončar, Vitomira 115
 Longmore, Paul K. 76
 Lopatić, Jelena 307
 Lorenci, Darija 143, 144
 Lorković, Ružica 23
 Lovrenović, Ivan 238, 248
 Lozica, Olja 103
 Lučić, Beti 15
 Lučić, Ivan 37, 38
 Lukić, Darko 67, 68, 69, 75, 76, 158, 159, 160, 167, 226, 233, 315, 323
 Lukšić, Milica 94, 95
 Lupi Alvir, Magdalena 294, 295, 298, 302, 303, 306, 307
 Lušetić, Nataša 141, 142, 294, 295, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306
 Lušić, Urška 307

Lj
 Ljubić, Lucija 56, 67, 69, 74, 75, 76, 77, 81, 89, 358, 367
 Ljuština, Danko 189
 Ljuština, Duško 14, 15

M
 Maanen, Hans van 89
 Machiedo, Višnja 352
 Macho, Thomas 112, 116
 Madunić, Nives 48, 49, 55
 Mađarić, Damir 188, 361

Mađarić, Petra 361
 Magdić, Branko 126
 Magelli, Paolo 80, 103, 104, 158, 159, 160, 163, 167, 225, 236, 237, 238
 Majaron, Edi 130, 131, 200, 205
 Majetić, Alojz 17
 Malík, Jan 195
 Mamet, David 87, 88
 Mandrila, Maja 284
 Manojlović, Natalija 191
 Maračić, Antun 282
 Marčić, Radovan 187, 189
 Marečić, Olivije 22, 303
 Maretić, Tomo 344, 350
 Margetić, Domagoj 280, 293
 Marija I. Stuart, kraljica 45
 Marinetti, Christina 354
 Marinetti, Filippo Tommaso 332
 Marinis, Marco de 230, 232
 Marinković, Pavo 60, 64, 94, 95, 107, 213, 251
 Marinković, Ranko 93, 104, 190, 216, 218, 233, 252
 Marjanić, Suzana 226, 233, 277, 286, 288, 289, 293, 318, 323, 324, 326, 329, 331, 337, 341
 Marjanović, Ivo 155, 156
 Markovina, Željko 199, 204
 Maroević, Tonko 240
 Martić, Tomislav 162
 Martić, Željka 115
 Martinčević, Jagoda 119, 121, 122, 126
 Martinić, Ivor 103, 107
 Martinis, Dalibor 291
 Martinović Mrle, Damir 291
 Marulić, Marko 16, 21, 106, 114, 129, 158, 160, 163, 175, 191, 192, 240, 355
 Marušić Klif, Ivan 302, 303, 306
 Marx, Karl 76
 Mašić, Miroslav 284
 Matavulj, Stojan 349
 Matešić, Emil 299, 303

Mati, Ida 310, 322
 Matišić, Mate 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 96, 98, 103,
 107, 148, 241
 Matujec, Vanja 263
 Matula, Vilim 16, 141, 142
 McCoy, Horace 190
 McDonagh, Martin 12, 81
 McKinnie, Michael 217, 274, 276
 McLuhan, Marshall 328
 Medvedec Pecotić, Dženisa 124
 Medvešek, Rene 94, 146, 322
 Međimorec, Miro 170, 188
 Melchinger, Siegfried 40, 41, 43, 44, 45,
 50, 51, 55, 253
 Menzel, Jiří 349, 351
 Merlak, Iva 307
 Mesarić, Jasminka 203
 Mesarić, Kalman 239
 Mesarić, Ranka 188
 Mesarić, Želimir 188, 189, 190
 Mesić, Stjepan 262
 Mešin, Igor 263
 Meštrović, Ivan 113
 Meštrović, Koraljka 96
 Meyer, Petra Maria 328, 341
 Meyer-Hermann, Eva 276
 Mihanović, Dubravko 81, 96, 98, 103, 107
 Mihanović Salopek, Hrvojka 358, 367
 Mihatov, Mojmir 133, 135
 Miholjević, Jelena 103, 147
 Mihovilović, Igor 226, 234, 296, 297
 Mijović Kočan, Stijepo 171, 183, 184, 186
 Miklenić, Nevenka 302
 Mikulić, Borislav 224, 225, 234
 Milardović, Sanja 143
 Milatović, Milorad 253, 254
 Milčin, Vladimir 170, 187
 Miler, Eduard 349, 351
 Mileta, Silvestar 43, 55
 Miletić, Aleksandar V. 261, 263
 Miletić, Miroslav 115
 Miletić, Siniša 287
 Miletić, Stjepan 178, 179, 187
 Miličić, Mirna 14
 Millan-Varela, Carmen 354
 Milohanić, Tomislav 100
 Milošević, Jelena 199, 205
 Milton, John 347, 355
 Miljuš, Milan 11
 Mioč, Pero 32, 35, 39, 97, 197
 Mirčev, Andrej 226, 234
 Mirković, Mario 144
 Miškulin, Claudio 284
 Mitchell, David 70, 71, 72, 73, 77
 Mitrović, Maro 289
 Mitrović, Nina 80, 81
 Mladinov, Davor 130, 200, 205
 Mojaš, Davor 290
 Moković, Marija 200, 204
 Mokrović, Sreten 144
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 157, 158,
 167, 170, 186, 187, 189, 190, 342, 343, 344,
 345, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355
 Molnar, Davor 364
 Monti, Enrico 347, 348, 354, 355
 Mordej Vučković, Mladen 126
 Morrow, Charlie 331, 332
 Mozart, Wolfgang Amadeus 114
 Mrakovčić, Matija 307
 Mrduljaš, Igor 92, 108, 193, 194, 195, 196,
 197, 198, 205, 219
 Mrduljaš, Petra 198, 199, 202, 203, 205
 Mrkonjić, Zvonimir 33, 178, 187
 Mrkša, Karlo 87
 Mrkšić, Borislav 129, 195
 Mrožek, Sławomir 188
 Mucić, Dragan 219
 Muhamedagić, Sead 345, 346, 355
 Muhoberac, Mira 83, 84, 89, 245, 248
 Mujičić, Tahir 59, 64, 99, 196
 Munitić, Damir 349, 351

Munjin, Bojan 84, 89
 Muradbegović, Ahmed 239
 Murray, Stuart 71, 77
 Murray Schafer, Raymond 328, 329,
 341
 Mustać, Krešo 291
 Mužić, Zoran 240
 Müller, Heiner 156, 157, 167
 Müller, Peter 189

N

Nagel, Mechthild 151
 Nalis, Jugoslav 155
 Nazor, Vladimir 142, 165, 167, 173, 176,
 191, 303, 349
 Nedić, Nikola 146
 Nemarnik Gus, Goran 284, 285
 Nemet, Dražen 248
 Nenadić, Diana 97, 108
 Nerina Gattin, Iva 306
 Nikčević, Sanja 42, 55, 64, 93, 95, 108,
 186, 213, 214, 215, 216, 234, 239, 248,
 252, 253, 265, 358, 367
 Nodilo, Natko 289
 Nola, Barbara 303, 305, 307
 Nola, Lukas 94, 95
 Norman, Marc 191
 Novalić, Đuro 344, 355
 Novljaković, Jasmin 364

O

O'Driscoll, Kieran 347, 348, 355
 Obad, Orlanda 233, 234, 307
 Odak, Zoja 166
 Ogresta, Zrinko 21

Ogrizović, Milan 252, 253
 Olivier, Laurence 141
 Oraić Tolić, Dubravka 58, 59, 60, 64
 Orešković, Božidar 98, 258, 260, 261, 263
 Orešković, Želimir 23, 50, 51, 53, 55, 97,
 349, 351
 Oršanić, Vlatka 115
 Osmanović, Almira 123
 Ostermeier, Thomas 247
 Ostojić, Dubravka 22
 Ostojić, Luka 296, 297, 307
 Ovadija, Mladen 328, 329, 331, 340, 341
 Ožegović, Nina 145, 151

P

Paisiello, Giovanni 115
 Paitoni, Bruno 200
 Pajić, Ksenija 22
 Paloposki, Outi 347, 355
 Paljetak, Luko 60, 129, 130, 131, 352
 Pandur, Tomaž 80, 239
 Panić, Davor 361
 Panonski, Satan 289
 Papandopulo, Boris 113, 115, 238
 Parać, Frane 114
 Paraminski, Leona 16
 Paris, Helen 151
 Paro, Georgij 21, 119, 174, 175, 178, 179, 180,
 183, 184, 185, 187, 189, 190, 211, 213, 216,
 219, 225, 234, 238, 239, 240, 241, 246, 268,
 272, 276
 Pašović, Haris 239
 Paulić, Robert 292
 Pavelić, Zoran 291
 Pavičić, Jurica 273, 276
 Pavić, Jovica 188
 Pavić, Snježana 226
 Pavis, Patrice 346, 355

Pavlica, Igor 306, 324, 326, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341
 Pavliček, Tijana 29
 Pavličić, Pavao 212
 Pavlovski, Borislav 108, 219, 234
 Pelko, Maša 82
 Penović, Ivan 78, 79, 81, 82, 85, 86, 87, 89
 Penjak, Ana 43, 55
 Peranić, Zvonimir 302
 Perchuk, Andrew 276
 Perharić, Darko 200, 205
 Peričić, Helena 46, 48, 49, 55
 Perić Kraljik, MIRA 199, 205
 Periš, Lucija 40
 Perković, Franka 81
 Perković, Vlatko 274, 276
 Perlaki, Julije 200, 205
 Perteghella, Manuela 354
 Pešut, Dino 78, 79, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89
 Petar Krešimir IV., kralj 37
 Pete, Stjepan 288, 293
 Petek Krapljan, Jasminka 364
 Petelin, Kristijan 146
 Peter-Dragan, Iva 226, 234
 Peternai Andrić, Kristina 65, 77
 Petlevski, Sibila 67, 77, 213
 Petranović, Martina 81, 89, 90, 116, 151, 226, 234, 287, 293, 345, 357, 358, 367, 369
 Petrović, Marija 293
 Petrovski, Sanja 302
 Phelan, Jo C. 76
 Phelan, Peggy 217
 Pijade, Moša 261, 263
 Pinjuh, Miljenko 284
 Pirandello, Luigi 181, 186, 189
 Piškur, Bojana 277, 278, 279, 286, 293
 Planinić, Ivan 86
 Platon 187
 Plazibat, Ivan 190, 191

Pleština, Milan 175, 176, 186
 Plovanić, Ivica 172, 177, 184, 349
 Podunavac, Bogdanka 261, 263
 Pograjc, Matjaž 287
 Pokrivka, Vlasta 199, 205
 Pokupić, Renata 115
 Polhemus, Ted 311, 312, 314, 323
 Polič, Ratko 216
 Polić Kamov, Janko 188, 245, 304, 306
 Popescu, Horea 190
 Popovici, Iulia 293
 Popović, Ivana 287, 288, 293, 316
 Popović, Siniša 22, 263
 Pospiš Baldani, Ruža 115
 Potočnjak, Žarko 240
 Predmerský, Vladimír 200, 205
 Preradović, Petar 292
 Prga, Marinko 15, 16
 Prica, Alma 22
 Prica, Ira 302
 Prica Kafka, Damir 325, 327, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341
 Prijjić, Želimir 130, 131
 Pristaš, Goran Sergej 227, 297, 298, 307, 338
 Prišuta, Nino 329, 330, 331, 332
 Procter, Lynn 311, 312, 314, 323
 Prohić, Ozren 103, 185, 189, 190, 191, 212
 Protrka Štimec, Marina 67, 77
 Prskalo, Matija 349
 Pučko, Mateja 123
 Purcell, Henry 114
 Puškarić, Berislav 115

Q

Quilley, Denis 12

R

Ra, Sun 332
 Raalte, Erik van 301
 Rabadan, Dubravka 200, 205
 Rabadan, Vojmil 197, 200, 204, 205
 Radaković, Borivoj 11, 61, 64, 99, 100, 101, 108, 189, 190, 286, 293
 Radica, Ruben 115
 Radić, Stjepan 252, 253
 Radić, Tomislav 349, 351
 Radmilović, Marijan 158
 Radoičić, Vjekoslav Vojo 199, 204
 Radovan, kraljević 36
 Radović, Bojana 89, 105, 108
 Radović, Dušan 188
 Radović, Tanja 226, 234
 Rafolt, Leo 108, 228, 234
 Raguz, Matko 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 303
 Rajki, Igor 80
 Rajković, Nataša 93, 227, 236, 237, 245, 246, 247
 Rališ, Tomislav 263
 Rancière, Jacques 151
 Ranković, Aleksandar 256, 258, 261, 263
 Raponja, Robert 95, 103, 188, 189, 349, 351
 Rasmussen, Jorgen 289
 Raukar, Mladen 115
 Read, Alan 217
 Rebellato, Dan 217
 Reiss, Benjamin 76
 Rey, Lana del 83
 Rideout, Nicholas 217
 Rischbieter, Henning 242, 243, 245, 248
 Ritoša, Lara 302
 Rochefoucauld, François de la 183
 Rockhill, Gabriel 151

Rodrigues, Amália 120, 124
 Roesner, David 328, 341
 Rogoz, Zvonimir 98, 173, 178
 Roić, Đuro 197, 199, 200, 205
 Rojas, Fernando de 130
 Rokem, Freddie 33, 39
 Roklicer, Robert 176, 187
 Rosanda Žigo, Iva 67, 76
 Rosandić, Iva 296
 Rosenthal, Stephanie 276
 Roser, Albrecht 199
 Rošić, Neva 21, 98, 189
 Rozik, Eli 151
 Rudan, Lucija 240
 Rue, Charles de la 188
 Ruljančić, Dagmar 188
 Ruljančić, Dragan 287
 Rumora, Ante 195
 Rundek, Darko 302
 Rushaidat, Rakan 144, 148
 Russolo, Luigi 332
 Rustja, Vida 199
 Ružić, Igor 83, 89, 227, 234, 296

S

Sabljak, Tomislav 271, 276
 Sabolović, Sabina 323
 Sacher, Samuel Srđan 325, 327, 330, 332, 333, 337, 338, 339, 340, 341
 Safić, Jasmina 307
 Sajko, Ivana 80, 98, 103, 227, 229, 300, 307
 Salieri, Antonio 197, 205
 Samoyault, Thiphaine 348, 355
 Sanderson, John 346, 355
 Sandford, Mariellen R. 270, 271, 276
 Saro, Anneli 89
 Saulig, Tanja 307

Savić, Žarko 132
 Savin, Egon 16
 Savin, Igor 124, 126
 Schaal, R. 112, 113, 116
 Schechner, Richard 266, 267, 268, 269,
 270, 271, 272, 274, 275, 276
 Schell, Maximilian 178
 Scheuermann Hodak, Lydija 99
 Schiller, Friedrich 33, 190
 Schimmel, Paul 271, 276
 Schmidt, Branko 23
 Schnyder, Peter 354, 355
 Scolnicov, Hanna 355
 Sečin, Vasilij Vasiljevič 170, 182, 188
 Sedlar, Jakov 97, 108, 225
 Sedmak, Jakša 344
 Sedmakov, Nataša 123
 Seferović, Abdulah 130, 137, 200, 205
 Selem, Petar 113, 116, 213, 220, 225, 234,
 276
 Sellers, Peter 142
 Senker, Boris 29, 35, 39, 59, 64, 77, 94, 99,
 100, 105, 108, 189, 213, 214, 219, 230,
 232, 233, 234, 235, 236, 358, 367
 Serdar, Ivo 147
 Serlin, David 76
 Shakespeare, Tom 77
 Shakespeare, William 45, 46, 47, 141,
 147, 157, 173, 176, 179, 180, 181, 186,
 187, 188, 189, 190, 191, 213, 219, 235,
 240, 243, 342, 343, 347, 354, 355
 Shaw, George Bernard 213, 239
 Shenkor, Philip 302
 Shepherd, Simon 151
 Shevtsova, Maria 40, 41, 44, 55
 Shildrick, Margrit 77
 Sibila, Iva Nerina 121, 125, 126
 Siddons, Sarah 141
 Simon, Luka 365
 Sindičić Sabljo, Mirna 342
 Skibińska, Elżbieta 348, 355
 Slamnig, Ivan 238
 Slovak, Stanislav 191
 Slunjski, Ivana 87, 88, 89, 227, 235, 294,
 296, 300, 304, 307
 Smiljanić, Božidar 189
 Smith, Sidonie 151
 Snell-Hornby, Mary 354
 Snyder, Sharon 70, 71, 72, 73, 77
 Sočo, Zrinko 115
 Sofoklo 20, 156, 157, 167, 185, 191
 Soja, Edward W. 151
 Sokolović, Zijah 150
 Solar, Milivoj 51, 55
 Sontag, Susan 83
 Sorić, Srđan 287
 Sorkočević, Ivan Franatica 344
 Soros, George 280, 322
 Soster, John 273
 Spahić, Selma 82
 Spaić, Kosta 97, 240, 276
 Spencer, Jenny S. 151
 Srdoč-Konestra, Ines 76
 Srnec Todorović, Asja 94, 102, 107, 108,
 191, 251
 Sršen, Matko 60, 61, 64, 170, 187, 188
 Stahuljak, Višnja 199, 205
 Staljin, Josif Visarionovič 254
 Stančić, Mirjana 211, 212, 216, 235
 Stančić, Zlatko 174, 187
 Stanić, Nataša 301, 302
 Stanić, Tanja 284
 Stanković, Danijela 310, 322
 Stanojević, Ljubomir 23, 29, 210
 Stazić, Nenad 12, 99
 Stefanovski, Goran 187
 Stepinac, Alojzije 253
 Sterija Popović, Jovan 252
 Stilinović, Luka 365
 Stilinović, Sven 286, 290, 291
 Stjepan II. Trpimirović, kralj 36
 Stojaković, Branko 131, 200, 204, 205

Stojković, Branimir 323
 Stojković, Tomislav 263
 Stojnić, Damir 291
 Stojsavljević, Vladimir 99, 103, 303, 307
 Stolac, Damir 284
 Stoppard, Tom 191
 Stouthamer, Paul 301
 Strelec, Samo M. 83
 Strindberg, August 240
 Stromajer, Igor 287
 Strossmayer, Josip Juraj 40, 65, 78, 117, 127,
 193
 Strozzi, Tito 165, 188, 252, 253
 Strpić, Marko 296
 Stuparić, Darko 256, 265
 Stupica, Bojan 240
 Supek, Ivan 188, 189, 251, 252, 253, 254, 255,
 265
 Surjan, Giorgio 115
 Sušac, Branko 290
 Sušec Michieli, Barbara 80, 81, 89
 Svačić, Petar 114
 Svrtan, Boris 99
 Šerbedžija, Rade 143, 146, 147, 227, 235
 Šesnić, Deni 301, 302, 306
 Šimić, Ivica 115
 Šimić-Božinović, Neda 291
 Šimunković, Julio 303
 Šipuš, Berislav 115
 Šir, Aleksandar 258
 Širola, Ivan 344, 350, 351
 Šivak, Dražen 247
 Škiljan, Mladen 218, 240, 350, 351, 352
 Škomrlj, Ika 358, 369
 Škrabe, Nino 64, 189, 190
 Šnajder, Slobodan 99, 187, 188, 189, 195,
 236, 237, 238, 245
 Šojat, Ivana 358, 361, 362
 Šovagović, Fabijan 23, 24, 29, 147, 191,
 272, 276
 Šovagović, Filip 62, 64, 80, 98, 103, 104,
 107, 164
 Šparemblek, Milko 117, 118, 119, 121,
 126
 Šparemblek, Spomenka 123
 Špišić, Davor 58, 61, 63, 64, 100, 191
 Štajdohar Zoff, Zoran 291
 Štambuk, Drago 11
 Štefančić, Vlado 114, 170, 188
 Štivičić, Tena 80, 96, 98, 107
 Štriga, Tomislav 14, 16
 Šubić Zrinski, Nikola 113, 188, 252, 253
 Šulek, Stjepan 115
 Šuput Raponja, Tatjana 189
 Šuvaković, Miško 279, 280, 293
 Švankmajer, Jan 199, 205
 Švec, Mirko 263
 Š
 Šantić, Slavko 132, 137
 Šatrov, Mihail 263
 Šarčević, Petar 81, 249, 250, 258, 259, 261,
 264
 Šarić, Andrea 199, 205
 Šarić, Kruno 263
 Šebalj, Ana 290
 Šegedin, Petar 219, 220, 232
 Šegota Lah, Nataša 283, 293
 Šegrt, Miro 263
 Šeligo, Rudi 187
 Šenoa, August 129, 135, 189
 Šeparović, Borut 213, 225, 287, 303
 T
 Tadić, Ljuba 238, 248
 Taks, Jan 301

Tal, Kali 68
 Tatarin, Milovan 34, 39, 42, 55
 Taufer, Vito 176, 187, 190, 239, 298
 Tegelberg, Elisabeth 347, 348, 355
 Teklić, Tinka 350
 Teodosić, Vesna 364
 Tešević, Jasna 284
 Tijardović, Ivo 113, 164
 Timet, Zvezdana 189
 Tolj, Slaven 281, 282, 289, 291
 Tom, Joe 76
 Tomasović, Mirko 344, 355
 Tomaš, Stjepan 93, 260
 Tomičić, Espi 78, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89
 Tomičić Buntauli, Eduard 187
 Tomić, Anica 80, 86, 227, 322
 Tomić, Bernard 87
 Tomljenović, Ico 23
 Tompkins, Joanne 276
 Torjanac, Dubravko 199, 205, 248
 Tot-Šubajković, Dunja 188
 Tralić, Darko 187
 Tranter, Neville 197
 Tretinjak, Igor 21, 29, 127
 Tripalo, Miko 68
 Trojan, Ivan 67, 77, 357, 367
 Trpimir, knez 49
 Tucić, Srđan 81
 Tudišević, Marin 344
 Tuđen, Branko 255, 265
 Tuđman, Franjo 259, 262, 265
 Tuksar, Stanislav 213
 Tunjić, Andrija 176, 185, 187
 Turčinović, Željka 89, 143, 144, 151, 213, 227, 235
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 239
 Turkalj, Nenad 272, 276

U

Udovički, Lenka 146
 Ugrešić, Dubravka 83
 Ujević, Marija 210
 Upton, Carol-Anne 346, 354, 355

V

Valčić, Vedrana 136, 137
 Valenta, Žak 294, 303, 304, 305, 306, 307
 Valentić, Kruno 263
 Vaništa, Josip 174, 175
 Varjačić, Marijan 168, 171, 185, 187
 Vasary, Mladen 303, 307
 Veček, Petar 13, 14, 15, 16, 99, 101, 170, 181, 182, 187, 188, 189, 190, 272, 276, 349, 351
 Večerina, Igor 284, 285, 291, 293
 Vela, Josip 94
 Velikanović, Iso 344, 350, 351
 Venuti, Lawrence 348, 355
 Verdonik, Maja 196
 Verne, Jules 355
 Verzotti, Ante 157, 159, 161, 163, 164
 Veselko, Marija 261
 Vežić, Vladislav 350
 Vidali, Amy 71, 77
 Vidić, Ivan 60, 62, 64, 80, 94, 96, 98, 102, 103, 107, 108, 251
 Vidović, Anđela 78
 Vidović, Dea 81, 89, 225, 226, 235
 Vidović, Ivica 147
 Vigato, Teodora 133, 136, 137, 203
 Vinterhalter, Jadranka 290
 Violić, Božidar 21, 23, 62, 64, 96, 97, 102, 103, 108, 157, 186, 189, 239
 Violić, Nina 134
 Visković, Velimir 60, 64, 67, 77, 212
 Vitaljić, Sandra 96

Vitez, Zlatko 148, 225
 Vladislavić, Ante Tonči 322, 323
 Vlačić, Gordana 257
 Vlašić, Luka 78, 79, 81, 82, 85, 87
 Vnuk, Gordana 287, 293
 Vogels, Fritz 301, 305
 Vojnović, Ivo 61
 Volker, Ludwig 187
 Vončina, Nikola 213
 Voračkova, Daniela 302
 Vranić, Silvana 76
 Vranjican, Pavle 252
 Vrdoljak, Antun 174
 Vrgoč, Dubravka 95, 108, 132, 137, 160, 167, 172, 174, 182, 212, 226, 235, 239, 248, 259, 260, 261
 Vrkljan, Pavle 86, 87
 Vrselja, Dražena 369
 Vrvilo, Tanja 324, 326, 335
 Vuić, Adam 365
 Vujačić, Petar 115
 Vujatović, Vanda 307
 Vujčić, Borislav 102, 105, 108, 213, 214, 227, 235
 Vujić, Edo 15, 16
 Vukmir, Janka 277, 278, 279, 281, 282, 293
 Vukmirica, Željko 94, 287, 303, 307
 Vukotić, Siniša 284
 Vuković, Davor 165, 167
 Vuković, Ivana 86
 Vukšić, Branko 162, 167, 170, 171, 187, 189
 Vuletić, Anđelko 97, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265

W

Wagg, Stephen 151
 Wagner, Richard 112

Wallis, Mick 151
 Waltl, Robert 203
 Watson, Julia 151
 Weber, Klaudia 331, 332, 341
 Weber-Kapusta, Danijela 42, 55
 Weill, Kurt 240
 Wellenkamp, Vasco 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126
 Welton, Martin 217
 Wilde, Oscar 83
 Williams, Robin 142
 Wilson, Robert 242
 Wolfe, Tom 81, 82, 87, 89
 Woodburn, Bill 199, 205

Z

Zagorac, Ljiljana 306
 Zahtila, Dean 289, 294
 Zajc, Ivan pl. 100, 113, 226, 232, 252, 298
 Zajec, Tomislav 62, 64, 80, 88, 96, 98, 105, 108
 Zappia, Larry 190
 Zatlin, Phyllis 346, 355
 Zdeslav, knez 49
 Zečević, Ljubo 365
 Zidarić, Krešimir 22
 Zidarić, Ranko 14, 16, 22
 Zlatar, Andrea 212
 Zoranić, Petar 129, 136, 240
 Zorica Šiš, Željko 215, 287
 Zoričić, Zvonimir 61, 64, 98, 100, 261, 263
 Zrinski, Katarina 50
 Zrinski, Petar 50
 Zrnčić Kulenović, Dubravka 196
 Zubčić, Katija 263
 Zuppa, Vjeran 147
 Zweig, Stefan 80, 83, 89

Ž

Žagar, Davor 252

Žagar, Mirna 294, 299, 300, 307

Žganec Brajša, Leon 86, 89

Žilić, Darija 292

Živadinov, Dragan 239

Živić, Tihomir 367

Živković, Milan 103

Žižek, Slavoj 83

Žlabur, Ronald 183

Žmak, Jasna Jasna 206, 208, 209, 213,

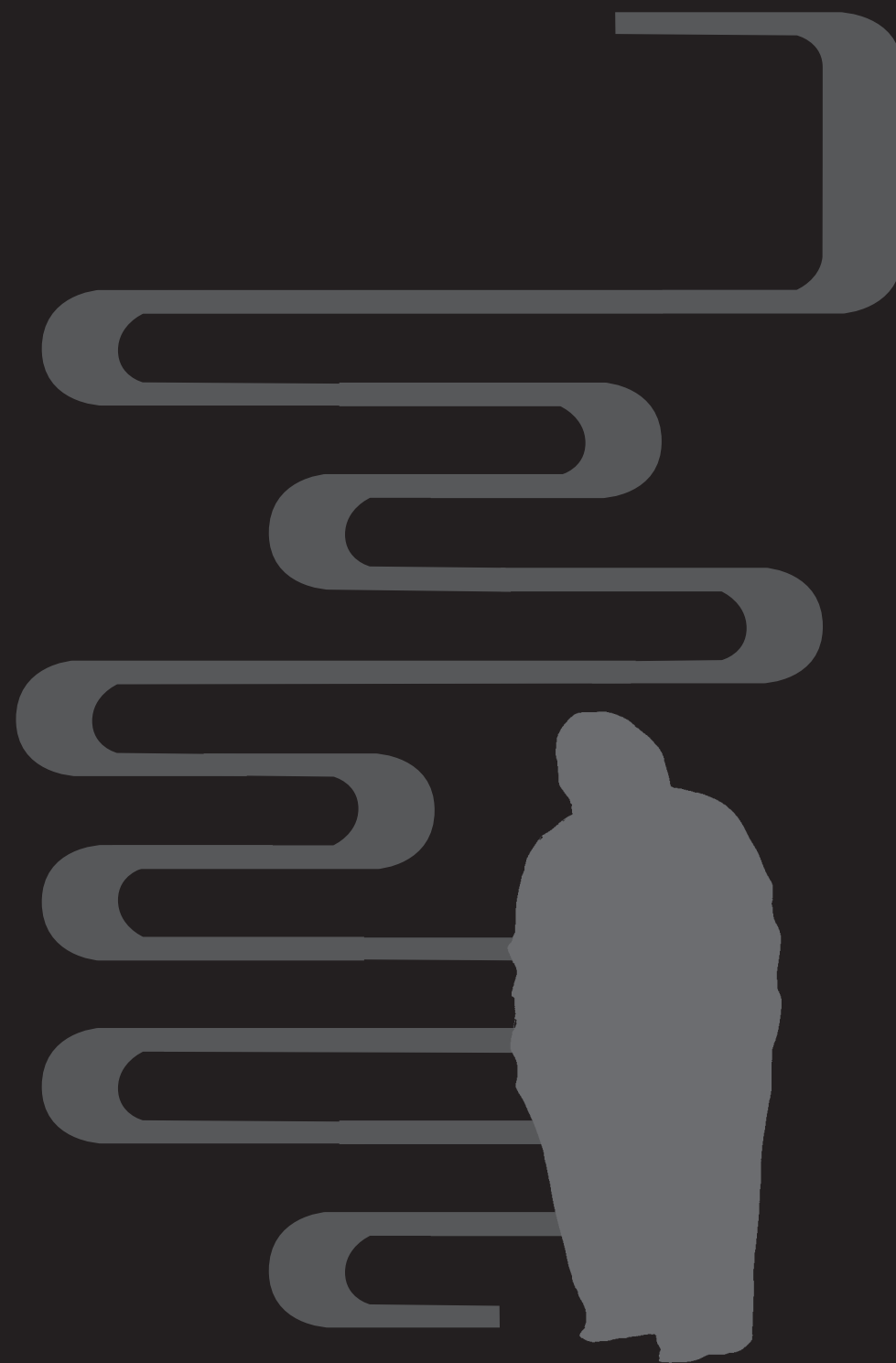
216, 217, 219, 221, 222, 229, 231, 235

Žmegač, Viktor 33, 34, 39

Žugić Borić, Anamarija 324, 330, 332,

333, 334, 335, 336, 338, 341, 358, 367

Žuvela, Sandra 307



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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2021.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj
 književnosti i kazalištu

DRUGI DIO

PRIREDILA
 Martina Petranović



NAKLADNICI

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,
 Trg Nikole Šubića Zrinskog 11, 10000 Zagreb
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku,
 Županijska 9, 31000 Osijek
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku,
 Lorenza Jägera 9, 31000 Osijek

ZA NAKLADNIKE

Akademik **Dario Vretenar**, glavni tajnik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
Dražena Vrselja, intendantica Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku
 Izv. prof. dr. sc. **Ivan Trojan**, dekan Filozofskoga fakulteta u Osijeku

UREDNIKA

Martina Petranović

GRAFIČKI DIZAJN

Mario Aničić

LEKTURA

Maja Silov Tovernić

UDK OZNAKE

Nataša Daničić

TISAK

Stega tisak, Zagreb

NAKLADA

400 primjeraka

Tisak dovršen u studenom 2022.

ISBN 978-953-347-429-8 [CJELINA]

ISBN 978-953-347-483-0 [2. DIO]

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
 Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
 pod brojem 001153869.

ADRESA UREDNIŠTVA

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta
i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti
 Opatička 18, 10000 Zagreb
 Telefon: 01/4895-302 | E-pošta: teatar@hazu.hr

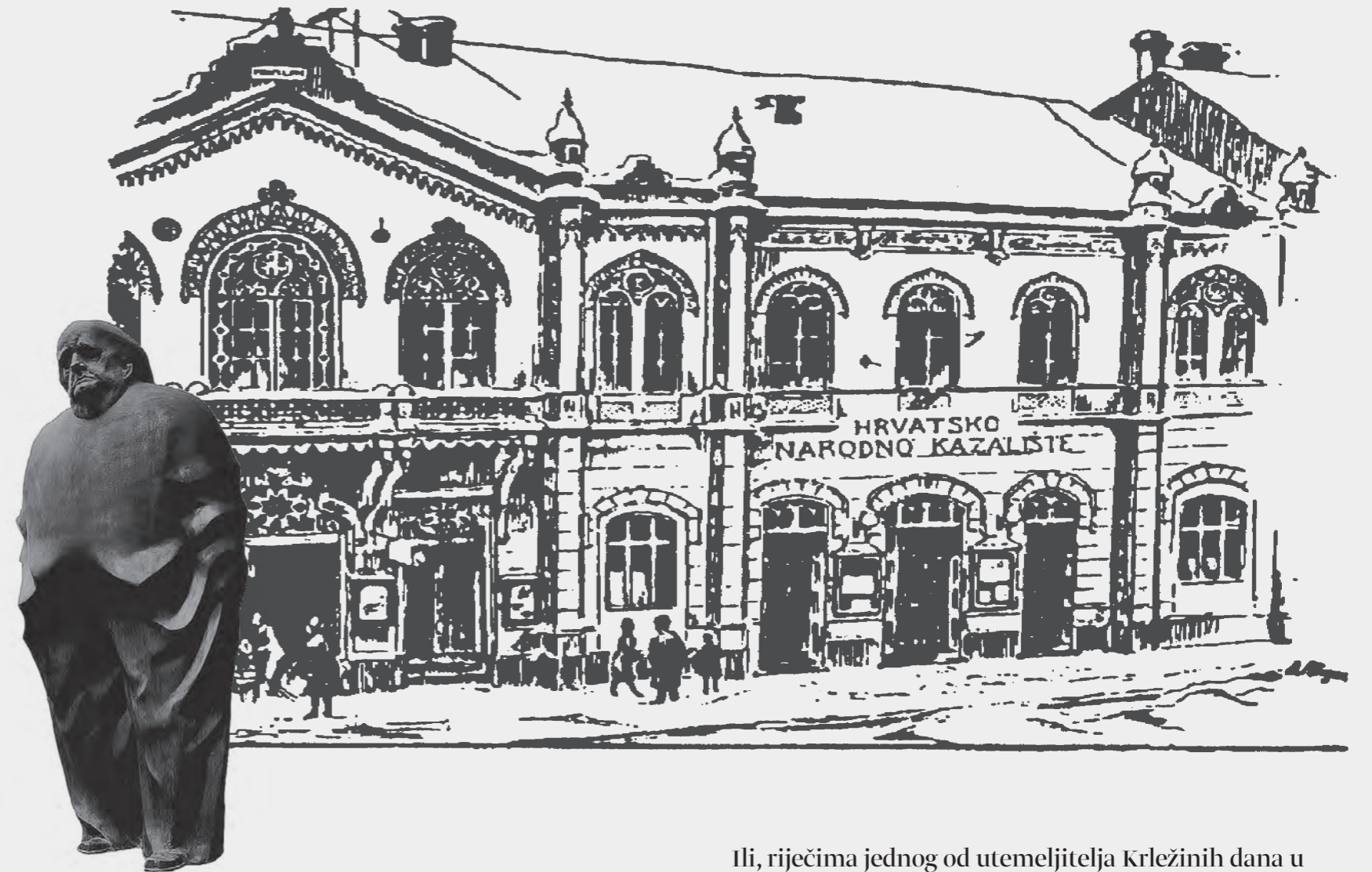
TIPOGRAFIJA

Greta Text, Greta Grande, Lumin Sans,
 [N. Đurek, P. Bilak]

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2021.

Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

DRUGI DIO



Ili, riječima jednog od utemeljitelja Krležinih dana u Osijeku i njihova dugogodišnjeg voditelja, Branka Hećimovića: „Krležini dani su na neki način stvorili jednu školu u kojoj se razmjenjuju mišljenja i zajednički stvara kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta, koja se stalno nadopunjuje.“

**KRLEŽINI
DANI
U OSIJEKU
2021.**

Devedesete
u hrvatskoj
dramskoj
književnosti
i kazalištu

DRUGI DIO

PRIREDILA

Martina Petranović

AUTORI PRILOGA

Borivoj Radaković

Dubravka Crnojević-Carić

Ana Gospić Županović

Alen Biskupović

Lucija Periš

Lucija Ljubić

Kristina Peternai Andrić

Andela Vidović

Martina Petranović

Iva Hraste-Sočo

Maja Đurinović

Igor Tretinjak

Nataša Govedić

Ivan Bošković

Marijan Varjačić

Livija Krollin

Jasna Jasna Žmak

Agata Juniku

Una Bauer

Boris Senker

Ana Lederer

Višnja Kačić Rogošić

Suzana Marjanić

Ivana Slunjski

Iva-Matija Bitanga

Ljubica Anđelković Džambić

Anamarija Žugić Borić

Mirna Sindičić Sabljo

Vrata, Grupa Kugla, Felix Meritis, Amsterdam, 1995.

Foto: Dan Oki. Iz privatne arhive Damira Bartola Indoša.



ISBN 978-953-347-483-0



CIJENA: 180 HRK | 23,89 €