

**KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2022.**

PRVO DESETLJEĆE 21. STOLJEĆA U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU,  
PRVI DIO



## 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 2022.

Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj  
dramskoj književnosti i kazalištu

PRVI DIO

PRILEDILA

Martina Petranović



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

ZAGREB – OSIJEK 2023.

## ODBOR KRLEŽINIH DANA

Antonija Bogner-Šaban, Miroslav Čabraja,  
Vladimir Ham, Ana Lederer, Lucija Ljubić,  
Martina Petranović, Robert Raponja,  
Ivan Trojan, Boris Senker (O. D. predsjednika)

## RECENZENTI

Branko Hećimović  
Pavao Pavličić

## UREDNIŠTVO

Ana Lederer, Lucija Ljubić,  
Martina Petranović, Boris Senker



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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2022.

**Prvo desetljeće  
21. stoljeća  
u hrvatskoj  
dramskoj  
književnosti  
i kazalištu**

PRVI DIO

# Sadržaj



- 11 Ivan Vidić  
**Pisanje**
- 14 Dubravka Crnojević-Carić  
**O polifoničnom glasu žene (*Tillina kutija – Zagreb 1945., Duga, Kneja, Zlatni danci, Poppins silazi*) na hrvatskoj pozornici u prvom desetljeću 21. stoljeća**
- 29 Kristina Peternai Andrić  
**Govoriti kao Medeja – mogući prikazi Euripidova lika**
- 50 Anđela Vidović  
**Ruski rulet Bošnjakova Oca**
- 60 Katarina Žeravica – Iris Spajić  
**Prikaz krize obitelji u dramskim djelima *Alabama Davora Špišića, Sretan kraj Marine Vujčić i Spašeni Tomislava Zajeca***
- 79 Martina Petranović  
**Novi dramski glasovi u nultima**
- 106 Ivana Žužul  
**Mozak neke informacije mora sam blokirati kako bismo preživjeli**  
**O nekim vidovima oblikovanja dramskog teksta *Dorothy Gale Tomislava Zajeca* u obzoru postklasične naratologije**
- 125 Marija Krnić  
**Ludički Krleža: stvaranje i rastakanje kanona u postmodernističkome dramskom pismu**
- 150 Ivana Mikulić  
**Hrvatska dopreporodna drama na početku novog milenija**
- 164 Robert Raponja – Dragan Komadina  
**Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru – repertoarno određenje od početaka rada do 2010. godine**
- 177 Marijan Varjačić  
**Razdoblje kontinuiteta i početak diskontinuiteta (*Varaždinsko kazalište 2001. – 2010.*)**
- 193 Mirna Sindičić Sabljo  
**Zadarsko kazališno ljeto. Prvih petnaest godina**
- 220 Grozdana Cvitan  
**Spajanje prošlosti i budućnosti. Razdoblje djelovanja ravnatelja Dragana Zlatovića**

- 241 Ivan Bošković  
**Kratko podsjećanje na predstave domaćih autora na repertoaru splitskih kazališta u prvom desetljeću 21. stoljeća**
- 258 Lucija Ljubić  
**Privatna putujuća kazališta poslije 2000.**
- 270 Livija Kroflin  
**Osnivanje Umjetničke akademije u Osijeku – početak visokoškolskog obrazovanja lutkara u Hrvatskoj**
- 282 Igor Tretinjak  
**Lary Zappia – mudro i duhovito poništavanje granica lutkarstva**
- 297 Maja Đurinović  
**Novi umjetnici i nove izvedbene poetike i prakse za novo tisućljeće. Četiri primjera novih međuprostora kazališta i plesa**
- 310 Nataša Govedić  
**Brijunsko „Learište“: dvije dekade Šerbedžijina Kralja Leara početkom 21. stoljeća**
- 329 Ivana Slunjski  
**Eksperimentalna slobodna scena: horizontalnost i inkluzivnost suradničkih i stvaralačkih pristupa**
- 344 Višnja Kačić Rogošić  
**Prostorni izazov zagrebačkoga Studentskog centra**
- 363 Agata Juniku  
**Oliver Frlić, ili: Proklet bio izdajica**
- 380 Ana Gospić Županović  
**Participativnost i interakcija u radu izvedbenog kolektiva BADco. (prvo desetljeće)**
- 392 Suzana Marjanić  
**Festivalska 2001.: Dan performancea (Varaždin), Performance Art Festival (Osijek), UrbanFestival (Zagreb) i Street Art Festival (Poreč)**
- 410 Ljubica Anđelković Džambić  
**Radikalna tijela 2000. – 2010.**
- 433 Iva Matija Bitanga  
**Medij i prostor posthumnih izvedbi Tomislava Gotovca. Posljednji performansi i posvetni procesi 2000. – 2010.**



- 458 Kim Cuculić  
***Gospoda Glembajevi* u hrvatskim i inozemnim kazalištima (2001. – 2011.)**
- 475 Alen Biskupović – Lucija Periš  
**Kazališna recepcija drama Tennesseeja Williamsa u Hrvatskoj tijekom dvijetisućitih**
- 502 Prilozi  
Martina Petranović
- 503 **Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2022.**
- 506 **Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2022.**
- 518 **Predstavljanje knjiga na Krležinim danima u Osijeku 2022.**
- 520 **Izložba na Krležinim danima u Osijeku 2022.**
- Vanja Budiščak
- 522 **Kazalo imena**

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2022.

**Prvo desetljeće  
21. stoljeća  
u hrvatskoj  
dramskoj  
književnosti  
i kazalištu**

PRVI DIO

**Ivan Vidić**

Zagreb

# Pisanje

Pisanje je promatranje ljudi, prostora i pojava oko sebe: usporeno, precizno i temeljito, promatranje i uočavanje onog u, na i iza stvari. Ono je i pokušaj ponovne, naknadne kreacije svijeta, tumačenje svijeta sebi da bi se kroz nje-ga prolazilo možda ljepšim, bogatijim i preciznijim putevima i putanjama, na kojima usput istražujemo sebe, i, usput, tu svoju putanju ucrtavamo u kartu dotad nepoznatog teritorija. Gledamo svijet nužno kroz sebe – tako da drugi, i kad idu istim tragom, pronalaze da je njihov put uvijek drugačiji.

Pisanje je za mene prvenstveno književnost, iako postoje i druge vrste pisanja. Književnost, za razliku od filozofije, pruža mogućnost dubljeg, sveobuhvatnijeg i životopisnijeg prikazivanja slike svijeta misli i ideja koje u filozofiji često ostaju zakopane u suhoparan i nezanimljiv izraz. Pogotovo otkad je filozofija, u posljednjih pola stoljeća i još nešto više, postala poligon proizvoljnosti, nemaštovitosti i nemogućnosti uspostavljanja cjelovitih sustava. Književno djelo, kojemu je pak proizvoljnost dopuštena, gradi svoju vlastitu unutarnju logiku i sustav, i vrijedno je onoliko koliko poštuje principe koje je samo iznjedrilo. Ako je uspelo iznjedrili ikakve principe, misli i ideje; ili je pak ostalo nesvjesno, ideološki i politički tendenciozno, ili se, što je čest slučaj, pretvorilo u čisto postmoderno bulažnjenje, narcizam i „nejasno objašnjeno nejasnim“.

Danas je raširena još jedna vrsta pisanja, današnje tzv. novinarsko pisanje, blogiranje, komentiranje i općenito pisanje na internetu, koje, na općem planu, otkad su propali svi obrasci, uzori i etika klasičnih tiskanih medija, zamagljuje sliku svijeta, uništava je i ruši. To je kad novinarstvo, nekad plemenita disciplina, stvara lažne slike u korist ideologije i propagande. Današnje novinarstvo „post-istine“, u kojem se više ne nudi vijest već odmah njeno tumačenje, komercijalno i ideološko nametanje mišljenja, daleko je od onog pisanja kad su neki od najboljih pisaca u povijesti istovremeno bili i novinari.

Totalitarna narav novih ideologija i tzv. novog svjetskog poretka dovela je do pojave kontrole, cenzure i autocenzure na Zapadu, koje nisu bile toliko jake ni u feudalna i caristička vremena i koje su pojmove slobode govora i demokracije pretvorile u floskule i laži.

Kad sam krajem osamdesetih započinjao s književnošću i pisanjem, u vrijeme potpune disolucije socijalističko-komunističke ideje i poretka, a s kojom je pala i svaka ideološka zabrana, zatekao sam se u vremenu kad sam mogao pisati što sam htio i kako god sam htio. Koju godinu kasnije, kad je službena ideologija postala kapitalizam, državotvornost i nacionalizam, ponovno su se pojavile prepreke slobodnom mišljenju i izražavanju, ali su ovaj put one bile slabe, svatko je i dalje mogao pisati što hoće. Potom je povijesni projekt nacionalne države i kulture posve propao pod udarom globalističkih silnica, koje su danas, još dvadeset godina kasnije, sve jače i na putu su da zbrišu svaki oblik nacionalnog suvereniteta, narodnog kulturnog indentiteta i osobnog individualiteta, a uskoro moguće i svaki trag nacije i (koliko-toliko) slobodnog čovjeka. Nacionalni trijumf devedesetih pretvorio se u debakl, izbrisanog indentiteta možemo biti samo vazali i sluge.

Sveobuhvatni nadzor i represija koje provode neoliberalni kapitalizam i globalizacija dovode do dokidanja svih sloboda, jedne po jedne, sloboda zadbivenih kroz stoljeća klasnih, nacionalnih i emancipatorskih bitaka. Tomu, naravno, pomaže sveopća digitalizacija i kompjuterizacija, koje, nakon prvotnog oslobađajućeg efekta, danas sve više rade na kontroli i podjarmljivanju čovjeka. Umjetnička djela ponovno se propisuju, idejno i sadržajno. Kad je u pitanju pisanje, mnoštvo današnjih književnih djela ispisanih po diktatu vremena, čak i onih najrazvikanijih i globalno popularnih, toliko je prazno i glupo kao da ih je ispisala umjetna inteligencija. (Koja, usput, uopće i ne postoji, jer što god tko rekao, u pitanju su samo sve složeniji programi – u tu materiju, tu tvar, još nitko i ništa nije utisnulo životvorni dah da bi postala biće.) Tako je, umjesto sveopće pismenosti, zavladała sveopća nepismenost, duh pojednostavnjivanja, banalizacije i trivijalizacije.

Na Zapadu su se proširile zabrane, mijenjanje i naknadno uređivanje najvećih djela iz povijesti i tradicije. Stari Grci su posjedovali robove – zato ne treba čitati Platona, Aristotela, Homera i Sofokla, Ovidijev Jupiter se stalno preobražava i siluje boginje i zato mora odletjeti iz lektire, Shakespeare je bijeli suprematist, zato na pozornicu treba postavljati samo *woke imbecile*, a Čehov, Tolstoj i Dostojevski su sami po sebi zlo, jer su Rusi. Mark Twain i Jack London su bijeli rasisti i zato s njima van iz knjižnica, a umjesto njih u knjižnice uvodi se *drag queen story hour* za najmlađe. Što će djeci Pipi i Heidi, kad imaju dječje knjige Hillary Clinton, uz još koju trans Pipi i Heidi uživo, koje, dok čitaju priče djeci, mogu usput i pokazati nadignuta spolovila. Zapad proživljava godine svog jadnog i ogavnog propadanja.

Pisanje i sloboda su uzajamno povezani pojmovi, jedno drugom imanentni, i bez jednog nema drugog. To ne govorim s patetičnog stanovišta nekog tko se bavi književnošću, pa pristrano stavlja predmet svog interesa na centralno mjesto, već s pozicije nasušnih ljudskih potreba. Onemogućavanje slobodnog mišljenja, stavova i ideja govorom i pisanjem vodi nemogućnosti i posve konkretnih postupaka i djela. To društvo transformira u novu vrstu feudalizma, ovaj put globalističkog – „nećete imati ništa i bit ćete sretni“, kako tvrdi jedna od vodećih ideoloških nakaza današnjice. Neofeudalizam, u kojem će jedan posto vladati masama gladnih obespravljenih kmetova, ispražnjenih glava i nesposobnih za pobunu. Nova poželjna populacija globalnih vladara su nesvjesne gomile međusobno posvađanih i zaraćenih, transhumaniziranih ljudi. Neoneolit novih divljaka koji će buljiti u šarene svjetlosne slike na praznim stijenama digitalne pećine.

Današnje vrijeme je u neku ruku najgore za književnost i, paradoksalno, najlakše za pisanje i objavljivanje. Sveopći porast narcizma potiče stvaranje mnoštva književnih djela koja su autorima za ukras, asesoar koji će usput pokazivati drugima pojačavajući *curriculum vitae* svog digitalnog avatara. I nepismenost može biti poticaj za pisanje – potpuna odsutnost elementarnih znanja, pameti i talenta, uz odsutnost svakog stida, omogućit će svakom da piše što hoće, potreban je samo dovoljno velik ego. Kompjuter, tipke *copy/paste*, laka dostupnost svih mogućih informacija, umnožili su broj književnih djela; ali, hoće li ta djela na kraju uopće biti i pročitana? Sumnjam, s obzirom na sveopći pad interesa za knjige i čitanje. Moć kreacije, duh, dah života utisnut u neživu tvar, svetost pisma i *logos*, obrnuto od Yeatsovog sokola, kruže u sve užim i užim krugovima.

Dubravka Crnojević-Carić

Odsjek dramaturgije Akademije dramske umjetnosti  
Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

# O polifoničnom glasu žene (*Tillina kutija* – *Zagreb 1945.*, *Duga*, *Kneja*, *Zlatni danci*, *Poppins* *silazi*) na hrvatskoj pozornici u prvom desetljeću 21. stoljeća

UDK 305-055.2:792.09(497.5)

Sažetak: Tematiziram pojavu raznodobnih ženskih glasova (glasova žena, ali i glasova o ženama) koji se otjelovljuju na hrvatskim pozornicama u prvom desetljeću 21. stoljeća, kako unutar prostora dječjeg teatra, tzv. teatra za odrasle, tako i unutar prostora eksperimentalnog teatra (Festival novog cirkusa). Sve se predstave odabrane za analizu (*Tillina kutija*, Zagreb, 2002.; *Duga*, Zagreb, 2003.; *Kneja*, Osijek, 2004.; *Zlatni danci*, Osijek, 2008.; *Poppins silazi*, Zagreb, 2009.) bave memorijom – kako osobnom, tako i kolektivnom – te bilježe unutarnja i izvanjska događanja iz pozicije „one“ koja jednakopravno tretira sjećanja zasnovana na izvanjskim poticajima „činjenične građe“ kao i ona temeljena na svijetu mašte i imaginacije pobuđene osjetilnim i emotivnim pamćenjem.

Ključne riječi: polifonija; teatar; žena; glasovi; kultura otkazivanja

# Polyphonic Voice of a Woman (*Tillina kutija – Zagreb 1945., Duga, Kneja, Zlatni danci, Poppins silazi*) on the Croatian Stages in the First Decade of the 21st Century

**Abstract:** The paper analyses the emergence of various female voices (voices of women, but also voices about women) embodied on Croatian stages in the first decade of the 21st century, within the space of children's theaters, the so-called theater for adults, and experimental theaters (New Circus Festival). All plays (*Tillina kutija – Zagreb 1945.*, Zagreb, 2002; *Kneja*, Osijek, 2004; *Zlatni danci*, Osijek, 2008; *Poppins silazi*, Zagreb, 2009) deal with memory – both personal and collective, and record internal and external events from the position of the 'one' who pays the same respect to memories based on external stimuli of 'factual structure' and to those based on the world of imagination stimulated by sensory and emotional memory.

**Keywords:** polyphony; theatre; woman; voices, Cancel Culture

„Mišljenjem prevazilazimo granice znanja.“  
(H. Arendt, 2010: 25)

Na Krležinim danima u Osijeku prije godinu-dvije komparirala sam dio repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu tijekom ratnih godina promatrajući odabrane repertoarne jedinice kako iz teatrološke, tako i iz sociološke, pa i iz epistemološke pozicije te mi je navedeno otvorilo neke zanimljive uvide. Držim naime kako se iz nekih repertoarnih jedinica, pa tako i recepcije kazališnih predstava, mogu izvući zaključci o „stanju svijesti“ u danim vremenima, o društvenim zbivanjima, ali i o dominantnoj paradigmi. Istovremeno, odlučila sam se baviti i vlastitim kazališnim uradcima. Naime u trenucima kada kazališno djelujemo ponekad nismo ni svjesni do koje nam mjere naš glumački, redateljski ili dramaturški rad naknadno svjedoči o dominantnom doživljaju stvarnosti. Gustav R. Hocke piše o tome kako neprekidno supostoje dva dominantna doživljaja stvarnosti: onaj klasicistički i onaj maniristički. Ovisno o tome kojem smo načinu promatranja realiteta skloni, vidljiva je i naša sklonost određenoj estetici. Što se dakle, iz pozicije mojih kazališnih angažmana, događa u prvom desetljeću 21. stoljeća?

### Čitanje vlastitog rukopisa, naknadno?

Analizirajući vlastiti redateljski rukopis tih godina, zaključila sam kako sam se intenzivno bavila odnosom intimnog i socijalnog, osobnog i kolektivnog, djelovanjem sjećanja, emotivnog i osjetilnog pamćenja na naše akcije, značajem pripovijedanja i kazališta, pa tako i odnosa društvenih normi spram ludizma, a sve promatrano iz pozicije žene<sup>1</sup>.

U izlaganju koje slijedi stoga tematiziram pojavu glasova žena, ali i glasova o ženama koji se otjelovljuju na hrvatskim pozornicama u prvom desetljeću 21. stoljeća, kako unutar prostora dječjeg teatra, tzv. teatra za odrasle, tako i unutar i eksperimentalnog teatra (Festival novog cirkusa). Od predstava koje sam režirala tih godina te za koje sam radila dramaturgije, odabrala sam tek njih pet za kratku analizu.

### „Auftakt“ ili *Posljednja karika*

Osobito mjesto zauzima analiza poetike drame Lade Kaštelan *Posljednja karika*, koja nije pisana tijekom prvog desetljeća 21. stoljeća već koncem devedesetih godina prošlog stoljeća. To mi se ne čini neobičnim, jer su upravo teme koje

1 Odabrala sam za analizu samo mali broj kazališnih predstava od onih što sam ih kao redateljica realizirala tih godina. Predstave režirane u razdoblju 2000. – 2010.: *Gorke suze Petre von Kant*, TT i Teatar &TD, 2001.; *Sretni kraljević*; *Tillina kutija*, Zagreb, 2002.; *Duga*, Zagreb, 2003.; *Kneja*, Osijek, 2004.; *Zlatni danci*, Osijek, 2008.; *Vaginini monolozi*; *Bez rampe, 20 pr(o/i)zora*, *Poppins silazi*, Zagreb, 2009.; *Dobro tijelo*, Zagreb, 2009.



otvara Lada Kaštelan (ali i Ivan Vidić, kojeg, zbog ograničenog prostora, nisam uvela u „priču“) napravile svojevrсни *aufтакт* za ono što slijedi, a što je predmetom ovog rada.

Sve predstave odabrane za analizu (*Tillina kutija*, Zagreb, 2002.; *Duga*, Zagreb, 2003.; *Kneja*, Osijek, 2004.; *Zlatni danci*, Osijek, 2008.; *Poppins silazi*, Zagreb, 2009.<sup>2</sup>) bave se memorijom – kako osobnom, tako i kolektivnom – te bilježe unutarnja i izvanjska događanja iz pozicije „one“ koja jednakopravno tretira sjećanja zasnovana na izvanjskim poticajima „činjenične građe“ kao i ona temeljena na svijetu mašte i imaginacije pobuđene osjetilnim i emotivnim pamćenjem.

## Polilog ili kako uspješno obuvati različite cipele

Tih se godina, tijekom prvog desetljeća 21. stoljeća, kako se dade naslutiti iz navedenih naslova predstava što sam ih režirala u tom razdoblju, aktivira tzv. „žensko oko“, ali i polilog koji je naglašen prilikom prikaza slike svijeta iz ženske pozicije. Taj je polilog rezultat kako raznolikih očišta junakinja koje su protagonistkinje kazališnih komada (svaka od njih ima drugačiju društvenu poziciju, ali i osobnu povijest, pa na taj način svaka na svoj način obasjava i tada aktualna događanja), tako i raznolikih glasova koji borave u njima samima. Osvještava se kompleksnost unutarnjeg svijeta svakog pojedinca te mnogi od njih nose u sebi brojne glasove, koji nisu nužno podudarni jedni s drugima. Drugim riječima, njihov je svijet kompleksan, u njima žive brojni drugi glasovi, pa je tako riječ o osvještavanju heteroglosije (ako se naslanjamo na teze Mihaila Bahtina) ili pak afirmiranju *her*-etike, uključivosti, kako taj fenomen dosjetljivo naziva Julia Kristeva. Nema crno-bijelog svijeta, paradigma koja je na snazi pokušava umaknuti binarnom pogledu, dualističkoj poziciji poimanja svijeta, kako onog osobnog, tako i društveno uvjetovanog.

## Što to žulja?

„Kultura zatiranja, nema sumnje, reducira kompleksnost zbilje.

Mit o krivnji raspršuje našu racionalnu budnost.“

(David Doucet, 2021: 466)

Situacija se, odnosno pozicioniranje ženskih glasova (glasova žena, ali i glasova o ženama), uveliko razlikuje od trenutno aktualne, tzv. „aktivističke“ pozicije. Naime danas živimo kulturu otkazivanja ili kulturu zatiranja. Čitajući neke od

2 Sve su teme „ženske“: bave se pozicijom žena, djevojčica ili starica u odnosu na društvene norme i običaje. Predstave temeljene na tekstovima Eve Ensler nisam uvela u analizu iz više razloga; jedan od njih jest i taj što ih doživljavam najslabijim karikama u lancu, zbog stanovitih „pamfletističko-aktivističkih“ dimenzija.

studija koje se bave tim najnovijim fenomenom, možemo zaključiti kako je riječ o poziciji u kojoj je izjednačenje pojedinca i odabrane grupe - ključni faktor. Valerie Toranian piše: „Cilj nije samo *sprječiti proturječje* nego i nagnati svakoga da sudjeluje u ostracizmu i postane zastupnik Cancel Culture.“ (V. Toranian, 2021: 414)

## Splet pet kratkih komada

Krenimo u analizu:

1. *TILLINA KUTIJA*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, hrvatska praizvedba: 2. i 3. studenoga 2002., po tekstu *Zagreb 1945.* Tille Durieux, režija i adaptacija Dubravka Crnojević-Carić

Tilla Durieux napisala je dramu *Zagreb 1945.* Tijekom ratnih godina (od 1941. godine pa nadalje) Tilla Durieux zatekla se naime u Zagrebu i njena drama tematizira ulazak partizana u grad Zagreb.

Dolaskom Slobodana Šnajdera na mjesto ravnatelja omogućeno je da ta predstava zaživi i na kazališnoj pozornici u Zagrebu, točnije - izvedena je u Zagrebačkom kazalištu mladih, na maloj sceni. Kazališne kritike i recenzije bile su, sve odreda, vrlo pohvalne, no što se broja izvedbi ili pak odlaska na festivale tiče, ostala je u sjeni predstave dvaju velikih kazališnih meštara: Branka Brezovca i Miroslava Krleže.<sup>3</sup>

Predstava pod naslovom *Tillina kutija* temelji se dakle na dramskom tekstu glumice i spisateljice Tille Durieux *Zagreb 1945.*, igranom tek jedanput: u proljeće 1946. godine, u Gradskom kazalištu u Luzernu. No okvir predstave čine kako fragmenti iz njezine autobiografije *Mojih prvih devedeset godina*, tako i fragmenti iz tekstova Slobodana Šnajdera *Draga Tilla* te filozofije povijesti *Svjetska povijest i događanje spasa* Karla Lowitha i *Knjige nemira* Fernanda Pessoa. Svi se ti autori naime bave temama koje dotiče Tilla Durieux: problemima osobnog i društvenog identiteta; „autsajderstva“; unutarnjih i izvanjskih granica koje nas štite i zarobljavaju; pitanjem i načinom su/djelovanja našeg intimnog u društvenom i političkom životu.

Tillu Durieux može se opisati i kao glumicu koja je napisala jednu dramu. Djelo, naravno, ponajviše progovara o autoru, osobito kada je riječ o prvom (i jedinom) radu. S jedne je strane to priča o apatridu: glavno je lice žena, žena koja putuje, žena-emigrantica, azilantica i - k tome - umjetnica. Elva/Durieux u sebi nosi snažan vitalistički naboj. To je žena koja se otvara politici, društvenim akcijama, koja predano su-djeluje u „pokretu otpora“. Vizura toga komada specifična je: baš kao što je žena promatrana iz svježeg, atipičnog kuta gledanja, isto

3 U isto je vrijeme naime, na velikoj pozornici, igrana danas već kulturna predstava *Veliki meštar svijeta hulja*, u režiji Branka Brezovca. Produkcija te predstave, za razliku od *Tilline kutije*, bila je iznimno bogata.



*Tillina kutija*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2002. Foto: Sandra Vitaljić

je učinjeno i s „velikim“ temama, poput politike i rata. Politička se zbivanja promatraju iz prostora sobe, širom otvorenim unutarnjim okom.

Žena pak u toj priči ne drži u ruci pištolj ili bič, ali ni ne navlači, poput Judite, protivnika u postelju skrivajući mač. Ovoga je puta Žena sudionicom i protagonisticom društveno bitnih zbivanja, ali, jednako tako, izmiče zadanim klišejima. Ta je Žena uspjela ostati vjerna vlastitoj složenosti istovremeno pokazujući jakost „intencionalnog autsajderstva“<sup>4</sup>.

Tilla Durieux obogaćuje svoj komad, koji ima autobiografske elemente, prikazom života i stajališta žena raznih životnih dobi, kao i političkih sklonosti. Jednako tako u tom se komadu pojavljuju i politički protivnici: njemački vojnik (barun Fred Greinz) i partizan (Dabiša). No Durieux nikoga od njih ne idealizira, ali ni ne osuđuje. Obojicu pokazuje podastirući pred gledatelja i njihove intimne misli, boli i strahove, što izmiču socijalnom sistemu. Durieux se bavi dakle složenim odnosom ideologije i pojedinca te prisilom koja je rezultat ratnih zbivanja. No nužno je ponovno istaknuti kako je Tilla Durieux tih godina itekako angažirana te na niz načina pomaže kozaračkoj djeci. Jedan od njih jest i čuvanje podataka o njihovim obiteljima, u čemu uspijeva „sahranjujući“ ih u metalnim kutijama na groblju na Novoj Vesi u Zagrebu.

4 O razlici između intencionalnog i egzistencijalnog autsajderstva piše u svojoj knjizi *Autsajderi* Hans Mayer.

Osobni i socijalni sistem, kako bi rekao Niklas Luhmann, jedno su drugom samo okolina. I toga su, na više ili manje bolan način, svjesni svi akteri te drame.

## 2. DUGA, Žar ptica, 2003., Dinko Šimunović, dramatisacija i režija Dubravka Crnojević-Carić

Šimunovićeva *Duga* igrana je u Gradskom kazalištu Žar ptica u vremenu kada kazalište vodi Marija Sekelez. Zbrajajući svoje hit-predstave, na stranici Gradskoga kazališta Žar ptice i danas stoji ta predstava. Kritike su dakle pozitivne, publika je iznimno voljela predstavu, predstava se intenzivno igrala. To je predstava u kojoj je svoju zadnju kazališnu ulogu, prije negoli se zaredila, odigrala Edita Majić. Ona igra kljastu Savu, Branka Cvitković Klaru, a Maja Kovač djevojčicu Brunhildu, odnosno Srnu. Već sama činjenica kako djevojčica nosi dva imena (rodno joj je ime Brunhilda, a nadimak Srna) svjedoči o *svijetu kulture*, koji je nužno represivne naravi (to je svijet što ga živi Brunhilda, zatvorena iza prozora, utegnuta u haljinice, teško ga podnoseći), i o *svijetu prirode*, s kojim se djevojčica (Srna) želi povezati. Sve to podsjeća i na složen odnos prirode i kulture, što je česta tema tih godina. Priča je dobro poznata: Srna je djevojčica koja žudi za slobodom djelovanja, želi se slobodno kretati i izmicati podjeli zadataka na „muške“ i „ženske“. Suočava se dakle s pozicijom koju joj sredina u kojoj odrasta nameće te žudi za slobodom za koju joj se čini da pripada dječacima. Što dječaci o tome misle - ne znamo.

Slušajući legende i priče žena starije generacije, Brunhilda/Srna povjeruje u priču kako je samo važno „protrčati ispod duge“ a da joj se želja - koja uključuje osjećaj slobode - ispuni. Tada će moći, ako to istinski i duboko zaželi, postati dječakom. Trčeći put duge, Srna pogiba, utapa se. Roditelji su teško pogođeni tragedijom što se dogodila, ali utjehu nalaze u viziji Srne, koja više ne mora nositi breme imena Brunhilda već je oslobođena.<sup>5</sup> Oslobođenje se realizira u smrti. Baš kao što se u Smrti oslobodila i djevojčica iz Andersenove *Djevojčice sa žigicama*, ili Dabiša<sup>6</sup> iz prethodno spominjane predstave (*Zagreb 1945 - Tillina kutija*).

## 3. KNEJA, Osječko ljeto kulture, 2004., prema pričama Lidije Bajuk Pecotić, dramatisacija Željka Turčinović, režija Dubravka Crnojević-Carić

5 Dinko Šimunović piše i komad *Momak-djevojka*, u kojem tematizira sličan problem.

6 „Elva mu stavi ruku na čelo: Čelo ti je svo u vodi. Sve ovo je za tebe prenaporno.

Dabiša: Od radosti.

Vesna: Dabiša, sad ćeš sigurno ozdraviti, pogledaj mene, koliko je meni bolje. Pazi, još ćemo zaplesati kolo. Vidjet ćeš.

Dabiša: Plesati.

(...)

Elva: Dabiša... zar ti je... Dabiša!

*Vidi se da je izdahnuo, te mu sklopi oči...)*“

Predstava je rađena za Osječko ljeto kulture,<sup>7</sup> a angažiran je ansambl Dječje-ga kazališta Branka Mihaljevića koje tada vodi Jasminka Mesarić. *Kneja* je odlično primljena, kako od kritike, tako i od publike.

Predstava je ambijentalnog karaktera. Redateljski je postavljena na tri pozicije: jedan se njen dio odvija na rijeci Dravi, drugi u čarobnoj vilinskoj šumi, a treći s druge strane obale Drave, na urbano uređenoj Promenadi. Govorit ću o prvospomenuta dva „punkta“, dva prostora u kojima se odvija najveći dio predstave. Svijet je to prirodnih elemenata: vode, rijeke koja teče, što ujedno simbolizira i duboki svijet emocija, te šume, koja je simbol opasnosti s kojima se suočavamo, pa tako i inicijacije u svijet odraslih. U predstavi pak, kao „treći element“, „igra“ i druga, „urbana“ strana obale Drave. Uključen je dakle, na sigurnoj udaljenosti, i urbani element, pun zaštitnih ograda - Tvrđa.

*Knejom* (igrokazom u 18 prizora) dominira raznojezičnost (govori se štokavski standard, ali i kajkavski te ikavski), prisutnost nekoliko paralelnih svjetova u kojima se kreću i djeluju različite figure, raznorodna čarobna i čudesna bića (vile, vodenjaci, vještice, patuljci), ali i djevojka Jana, pa, slijedom toga, i razni realiteti. Svatko od vinovnika predstave vidi drugačije stvarnost unutar koje se kreće, svatko od čudesnih bića ima drugačiji odnos spram realiteta, pa ga drugačije i imenuje.

4. *ZLATNI DANCI*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića, premijerna izvedba 23. travnja 2008., po romanu Jagode Truhelke, u dramatisaciji i režiji Dubravke Crnojević-Carić

*Zlatni danci*, predstava igrana u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku, dramatisacija je poznatog romana Jagode Truhelke u kojem dominiraju sjećanja na djetinjstvo, pa tako i na prostore djetinjstva - Labudovu ulicu.<sup>8</sup> Pri-povjedačica nosi uspomene sačuvane u vlastitom oku: sjećanja na obitelj, prijatelje, ali i sve ono što u nama opstoji zahvaljujući emotivnom i osjetilnom pamćenju. I ovdje su supostavljeni tradicionalni zadaci kojima se djevojčice uče (pletenje, šivanje...) njezinu svijetu mašte, ali su prisutna i sjećanja na pripovijetke, obiteljske mitove i snove koje sniva. Snovi predstavljaju paralelnu realnost, koja je znakovite naravi te nosi važne informacije, one koje su pohranjene mimo racija, pa tako i zaobilaze racionalistička poimanja svijeta realiteta. Snovi, oni koji se sanjaju u stanju dobrog zdravlja, ali i snovi koji su bliski bunilu, groznici, jer su proizvod bolesti tijela - ostaju prisutni u svijesti pripovjedačice sve do njezine starosti. I tu je dakle Smrt jednim od važnih faktora što označava Aničinu transformaciju, odrastanje: Aničina najbolja prijateljica

7 Redateljica je dobila Priznanje grada Osijeka za najuspjeliju i nadahnutu režiju.

8 Mada je i sama Jagoda Truhelka napisala dramatisaciju romana, odlučila sam se za vlastitu varijantu.



*Zlatni danci*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića, Osijek, 2008.

umire, što uvelike djeluje na njezino naglo odrastanje. Groznica koju proživljava Anica iznosi na površinu svijesti sadržaje koji su do tada bili skriveni. Ti su snovi, kako sam već dala naslutiti, aktivni sudionici osobnih transformacija, pa tako i svojevrsnog umiranja i ponovnog rađanja. Osim snova, jednako živo sudjeluju u svim tim događanjima djevojčičine psihe i - igračke. Igračke nose osobni i osobit pečat: kako tačke i kolica, tako i Aničina lutka, Jelica.

Dakle i ovdje je riječ o nekoliko odgovora na pitanje što „realitet“ jest, o nekoliko različitih platformi kojima se krećemo tijekom života. Osobni je svijet dakle i ovdje tek okružen socijalnim sistemom. Osobni i socijalni sistem jedni su drugima tek okolina. Ili - drugim riječima - postoji niz smisaonih enklava kojima se krećemo tijekom dana, a svaka od njih nosi u sebi posebnosti koje se tiču i raznolikih doživljaja vremena, prostora i odnosa s drugima, a i podrazumijeva razne razine budnosti.

##### 5. *POPPINS SILAZI*, Triko Teatar, 2009., dramatisacija, montaža tekstova i režija Dubravka Crnojević-Carić

*Poppins silazi* slojevita je i zahtjevna predstava koja plete kompleksnu dramaturšku mrežu. Osim dijelova romana *Mary Poppins* Pamele Lyndon Travers, korišteni su i dijelovi *Nore* Henrika Ibsena, *Ljubavnika* Marguerite Duras te romana Dalibora Šimprage *Anastasia*. Kako piše Sanija Hasanić: „Jedina prava

hrvatska predstavnica na Festivalu novog cirkusa je *Poppins silazi*, koju izvode djevojke iz trupe Triko, Iva Peter-Dragan, Jadranka Žinić-Mijatović i Nikolina Majdak (...) Djevojke u predstavi imaju ozbiljne glumačke zadatke, od njih se traži da igraju razne uloge, da se iz djeteta transformiraju u ženu, iz muškarca u ženu i obratno, a osim toga one svojim tijelima čine takve akrobacije koje svjedoče o gipkosti tijela ali i gipkosti duha. Predstava se radila na specifičan način.“ Tako u prilogu o predstavi u *Nacionalu* (br. 732, 2009., str. 11-24) stoji: „... dosta smo čitale, improvizirale, ali i pisale, bavile smo se simbolima koji se opetovano javljaju u romanima Pamele Lyndon Travers. Malo tko zna da je autorica napisala knjigu o značenjima simbola te se često doticala metafizičkih i mističkih tema. Pa smo se i nas četiri uputile tim putovima. Opsesivni motivi koje možemo prepoznati u romanima o Mary Poppins prisutni su u predstavi: odnos čudnog i svakodnevnog, pa motiv zrcala, zrcaljenja, sjećanja i zaborava, muško-ženskih odnosa, ljubavi, ispričala je Dubravka Crnojević-Carić.“ (S. Hasančić, 2009) Glazbu uživo izvodi Izabel (koja do tada nastupa s Rundekom), transrodna osoba, koja to s ponosom ističe. Danas bismo rekli kako smo se, rađeći na toj predstavi, igrali i rodnim ulogama. Oca, majku, djecu: sve igraju tri vrsne akrobatkinje na svili.

Predstava je u cijelosti usko vezana uz osvješćivanje različitih razina svijesti. Mi naime živimo na nekoliko raznih razina. Budno stanje i stanje sna nisu



*Poppins silazi*, Triko Teatar, Zagreb, 2019.

jedina stanja unutar kojih se krećemo, ima bezbroj raznih nijansi polusvjesnog stanja. Čarobna Mary Poppins, kao osoba „odozgo“, dolazi u obitelj Banks čuvati djecu. Zahvaljujući tome što ima sposobnost ulaziti u različite pukotine, procijepi koje racionalni duh ne može ni uočiti, ona mijenja čitavu situaciju u toj malograđanskoj obitelji; ljudi odgovaraju na vibracije što kreću put drugih iz njene razine svijesti i tada se zbivaju čuda.

Funkcija teatra jest i svojevrsno razgolićavanje, pa su dvije izvođačice u jednom trenutku potpuno nage, što je simboliziralo svlačenje svakodnevnih uniformi, svlačenje haljina različitih identiteta koje su nam nametnuti. „U trenucima kada ih skidamo pokazujemo najranjivije, ali i najiskrenije dijelove sebe“, svjedoči jedna od izvođačica. „Skidajući svoje kostime skidaju sve ljuštore koje na sebi nosimo.“ (S. Hasanić, 2009)

Osvajanje prostora životnih pravila, fenomena igre, odnosa svakodnevne i svijeta mimo nje, ali i analiziranje rodni uloga i njihovo problematiziranje - bitni su elementi te predstave. Predstava je, nakon otvaranja Festivala novog cirkuša u Zagrebu, gostovala i na drugim sličnim festivalima, pa tako i u Sibiru.

No i ovdje je jedno od ključnih mjesta za analizu - pripovijedanje, pričanje priča, tkanja jezika što stvaraju i manifestiraju čuda.

## Zajednički nazivnik? Pripovijedanje i emotivno pamćenje

U svim se analiziranim komadima tematizira i problematizira odnos osobnog i socijalnog sistema (Luhmann), u koji se (socijalni sistem) glavni likovi manje ili više spretno „uklapaju“. Tako su i njihova osobna sjećanja određena onim što se zbiva „izvana“: ratnim zbivanjima, raskidima, svađama, ali i onim zbivanjima što se događaju u njihovu osobnom svijetu, pa tako i u svijetu imaginacije, snova, mašte. Sjećanja na događanja raznolikih ravni povezana su uz osjetilne doživljaje: uz mirise, slike, okuse - zahvaljujući kojima ostaju trajno zakopane unutar memorije subjekta. No iznimno je važno naglasiti kako osjećaji, misli, pa i doživljaji svijeta, *proizvedeni pripovijedanjem*, itekako djeluju na našu psihu, pa tako i na naše odluke, te imaju važno mjesto u sudbinama junakinja o kojima je riječ.



Kad je riječ o spomenutom *pripovijedanju*, što je važan element svakog od navedenih komada, možemo uočiti ono o čemu svojevremeno piše Auerbach u *Mimesisu*. Naime onaj koji pripovijeda omogućuje da se kod slušača probudi osjetilno pamćenje, pa tako i snažna emotivna reakcija. U tim trenucima, piše Auerbach, onaj u kojeg se probudilo emotivno sjećanje - preuzima poziciju govornika. On/ona je taj/ta koji/koja nastavlja pripovijedanje. Napokon, p(r)obuđen/a - progovara. Auerbach afirmira Aristotelovu poziciju, kojom se inzistira na tome da pripovijedanjem budimo tip „prepoznavanja“ koji on visoko vrednuje: potičemo emotivno prepoznavanje (priča o Odiseju i dadilji). Slično je, naravno, i s Hamletovom „Mišolovkom“.



Dakle pozicija svijeta pripovijedanja naglašeno je tematizirana u prvoj dekadi 21. stoljeća, u vremenu u kojem se obrađuju ratne traume nastale devedesetih godina 20. stoljeća. Traume se na taj način obrađuju te se pripremamo za uvažavanje pozicije drugog/druge, pa tako i na suočavanje s prošlošću, ne samo *racion* već i putem emotivnog i osjetilnog pamćenja.

## Kasandrina vrata Lade Kaštelan

Približavajući se koncu ovog rada, kako sam i najavila na samom početku, pozabavit ću se vratima koja je, po mom sudu, otvorila Lada Kaštelan pišući sredinom devedesetih godina 20. stoljeća, dakle u vrijeme rata, svoju *Posljednju kariku*.

Ako bismo željeli sažeti, pronaći zajednički nazivnik svjetonazoru koji je vidljiv u prvoj dekadi 21. stoljeća, zahvaljujući semiotičkoj i semantičkoj analizi raznolikih kazališnih uradaka (kazalište za djecu, kazalište za odrasle, drame, dramatizacije, adaptacije, eksperimentalno kazalište...), mogli bismo se pozvati upravo na ono što Kaštelanova otvara *Posljednjom karikom*: a to je stav kako je svijet realiteta i svijet nadrealnog međusobno prepleten. Svijet nadrealnog, svijet kolektivnog pamćenja, što ga baštinimo zahvaljujući sjećanjima na priče i mitove koje smo slušali u djetinjstvu, itekako utječu i na naše djelovanje, pa i ono društveno-političko. Prisutna je stanovita odvažnost i hrabrost pri ulasku u podzemne struje naše svijesti, odvažnost pri prepoznavanju različitih oblika diskrepancije unutar nas samih. I tako se učimo Povijesti, Hisstoriji, toleranciji.



Čini mi se, ponavljam, kako je ulazak u tako opisan kazališni svijet omogućila, odnosno za njega izgradila ulazna vrata, Lada Kaštelan (ona često i doslovno spominje vrata, pa kaže u drami *Prije sna*: „Otvorena su ti vrata!“). Nakon nje to čine i brojni drugi dramski pisci i spisateljice.

*Posljednja je kariha* igrana s velikim uspjehom tijekom ratnih godina, dakle koncem 20. stoljeća. U prvoj dekadi 21. stoljeća Lada Kaštelan pak piše dramu *Prije sna*: radnja drame više se ne događa u privatnom stanu već u javnim ustanovama - bolnici (Petrova bolnica) i kafani (Roda). Sličnost između drama *Posljednja kariha* i *Prije sna* postoji i u kompoziciji, koja uključuje pjesmu ili stihovanu bajku: u *Posljednjoj karici*, o kojoj sam već u nekoliko navrata pisala, riječ je o prinudnoj misli koja se vraća („Želim biti zadnja karika u lancu...“), a u drami *Prije sna* - u svom svijetu, poput bića „višeg reda“, spava Žena koja je možda Trnoružica, a možda Pepeljuga i koja iščekuje buđenje uz pomoć Čuda. Ovog puta nositelj Čuda jest žaba i njezin poljubac.

U svim nabrojenim predstavama jednakopravno se tretira sjećanje zasnovano na izvanjskim poticajima, na činjeničnoj građi, kao i sjećanje temeljeno na svijetu mašte i imaginacije.

No postoji i velika razlika između svjetova što ih opisuju ta dva dramska komada.

Mogla bih nabrajati niz momenata, ali držim kako je jedan od upečatljivijih sljedeći: radi se naime o radikalnoj razlici između doživljaja novinarstva kao zanimanja u *Posljednjoj karici* i u drami *Prije sna*. Tijekom ratnih zbivanja Ona - Novinarka vrlo ozbiljno i posvećeno tretira svoj posao, dok u drami *Prije sna* ironično progovara o „pouzdanim izvorima“ i temama koje su „popularne“.

Osim toga, u istoj mjeri u kojoj su se isprepletale razne „istine“, sjećanja, mahom „lažna“, ali ništa manje djelotvorna zato što su tek „obiteljski“ ili „osobni mitovi“, ljudi koji su boravili u tom prostoru u raznim godinama, pa tako i živjeli različite socio-društveno-političke zbilje (Majka, Baka, Ona - Novinarka u *Posljednjoj karici*), u drami *Prije sna* supostavljaju se raznolike priče i historije ljudi, raznolika očista, pa tako i varijante „istine“, ljudi okupljenih u zajedničkom prostoru. Ali - ovoga puta - u prostoru što ga društvene strukture, na ovaj ili onaj način, *nadziru* (bolnica, kafana). Je li i to jedno od neosvijestjenih „proročanstava“ Lade Kaštelan?

### Zaključak? Ili – „ponavljanje je majka znanja“

Polifonija je dakle jedna od bitnih karakteristika što označavaju prvo desetljeće 21. stoljeća, bez obzira radi li se o predstavama za djecu ili o predstavama za odrasle. Političke se pozicije, baš kao i osobne, također dovode u pitanje. Propituju se odluke, sadašnje i bivše, kao i svijest o tome kako su bile (ili jesu) rezultat našeg bivanja u svijetu realiteta, ali i bivanjem u prostoru ludičkog poimanja svijeta, svijetu igara, koje - htjeli mi to ili ne - označavaju naš osobni život.



Suočavamo se i sa svijetom realiteta i s fenomenom ludizma. Ludizam je onaj fenomen koji pokazuje do koje su mjere *igre ozbiljne*, pa čak i ključne, prilikom prihvaćanja, osvještavanja poliloga, pa tako i osvještavanja toga da je svaka crno-bijela varijanta zbilje upitnog karaktera, pa i opasna, kako za zajednicu, tako i za pojedinca.

Pojedinac je pak ključna „figura“: u tom prostoru, u „njemu“, susreću se raznoliki zahtjevi *stvarnosnih igara*. Sve navedene drame obiluju i faktocitatima,<sup>9</sup> ali i citatnošću koja se poziva na umjetničku i inu tradiciju, svijet snova i svijet mašte. Nijedna od navedenih ravni nije dominantna.

9 U igru su, u svim analiziranim komadima, uključeni brojni faktocitati: dobro poznate ulice djetinjstva (Osijek, Donji grad, Labudova ulica, Zagreb, Nova Ves, Petrova bolnica, kafić Kod rode...).



Teme su postavljene tako da se nude, na ovaj ili onaj način, alternativne priče, višeznačnost. Postavljaju se pitanja o istini i raznolikim očistima, stavljamo se u tuđe cipele i iz drugačije pozicije promatramo svijet, pa tako i ono što se naziva istinom. Pokazuje se koliko su i osjetilna sjećanja, pa i mitovi, obiteljski i drugi, podložni osobnim iskrivljenim sjećanjima, ma koliko ona bila poduprta i osjetilnim sjećanjima. To je - koliko važno, toliko i bolno: nema „pravovjerne“, „pravedničke“ pozicije, nema crno-bijelog svijeta. Polifonija glasova prisutna je na nekoliko načina: na način da nekoliko ljudi svjedoči o istoj stvari, svatko na svoj način; na način da se ne slažu naši svjesni i nesvjesni glasovi, tj. glasovi u nama samima (Vidić); na način da se sudaraju glasovi našeg djetinjstva i glasovi nas odraslih (*Zlatni danci*, *Duga*, *Poppins silazi*); na način da se sukobljavaju glasovi naše „osobne, ‘autentične’ priče“ s onim znanjima koja smo preuzeli gotovo kao običajna, tradicijska, „bašćinska“, te ih prenosimo s generacije na generaciju.



Svoj glas u svemu navedenom glasno artikuliraju i bajke, pripovijetke, legende, pjesme. Svi ti glasovi (kao i kolektivno nesvjesno) djeluju na dio naše osobnosti i ostaju trajno prisutni i u svijetu realiteta, za koji mislimo kako ga držimo „pod kontrolom“.

U godinama nastanka predstava što sam ih analizirala ratna su zbivanja na našim prostorima završila i monolitnost svijesti više nije imperativom ni dominantnim „nagovorom“ na „odgovor na situaciju“. Situacija se dakle, prvenstveno u kazalištu i umjetnosti, u prvom desetljeću 21. stoljeća sagledava s mnogo raznih platformi.

## Povratak u „sada“ ili...

„Sad stvaramo društvo kontrole u kojem je najpametniji način opstanka vratiti se u svoju nečujnost.“

(David Doucet, 2021: 467)

Opet smo se našli na području epistemologije, znanosti o znanju.

Sažmimo: u prvom desetljeću 21. stoljeća nema straha od nesuglasja, ni s drugim, ni sa samim sobom (sjetimo se Šnajdera i *Gemme*, koja je nastanjena glasovima drugih, poznatih i nepoznatih), te se slobodno, i na akademskoj razini, tematizira kako je znanje često tek rezultat „mantričkog ponavljanja“ dogovorenog.

Ili, što bi, s druge strane gledajući, rekla Hannah Arendt: „Klišei, uzrečice, sklonost konvencionalnim, standardizovanim kodovima izražavanja i vlada-

nja, imaju društveno priznatu funkciju da nas zaštite od stvarnosti: oni nas štite od zahtjeva da mislimo, koji nam samim svojim postojanjem upućuju svi događaji i činjenice.“ (H. Arendt, 2010: 15)



Sve navedeno djelovalo bi prilično jednostavno i logično, gotovo kao „jedino moguće“, da ne živimo danas već spomenutu *kulturu otkazivanja*, gdje se više glasova stapa u jedan: u krik grupe koja bilo koji individualizirani proplamsaj mišljenja oštro osuđuje, briše, isključuje.

Ostracizam je, ako je vjerovati Valerie Toranian (V. Toranian, 2021: 414), Pippi Norris („Sramoćenje onih koji drukčije misle“) (P. Norris, 2021: 440) ili pak Nebojši Lujanoviću („Anksiomi nas vode u mitološku svijest, a mitološka svijest u novi srednji vijek“) (N. Lujanović, 2021: 436), ponovno na snazi a sve, naravno, s ciljem kako bi se zagovarala „politička korektnost“, uvažavanje različitog, ali samo ako je to „različito“ različito na način koji je proglašen, pa već i propisan, normalnim. „Novim“ normalnim. Ili, kako bi rekao Roland Barthes: „Fašizam nije u tome da se ljude sprečava da govore, nego je u tome da ih se prisili da govore (...) U protivnom se vrlo brzo zaradi etiketa suučesnika. Strah vlada.“ (nav. prema: N. Lujanović, 2021: 414). ●

#### LITERATURA

- Arendt, Hannah (2010), *Život duha*, Službeni glasnik, AP u suradnji s Centrom za ženske studije, Beograd.
- Auerbach, Erich (1968), *Mimesis*, Nolit, Beograd.
- Doucet, David (2021), „Mržnja na internetu“, *Europski glasnik*, Zagreb, br. 26, str. 463-473.
- Hasanić, Sanija (2009), „Gole na trapezu za ženska prava“, *Nacional*, Zagreb, br. 732, 24. studenoga, Zagreb.
- Hocke, Gustav R. (1984), *Manirizam u književnosti*, CEKADE, Zagreb.
- Lujanović, Nebojša (2021), „Ono što ostaje: znanje nakon tretmana kulture otkazivanja u vrijeme pandemije COVID-a“, *Europski glasnik*, Zagreb, br. 26., str. 423-436.
- Mayer, Hans (1981), *Autsajderi*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Norris, Pippa (2021), „Zatvoreni umovi? Guši li 'kultura otkazivanja' akademsku slobodu i intelektualnu diskusiju u politologiji?“, *Europski glasnik*, Zagreb, br. 26, str. 437-462.
- Torianian, Valerie (2021), „O kulturi zatiranja“, *Europski glasnik*, Zagreb, br. 26, str. 413-416.

#### IZVORI

- Bajuk-Pecotić, Lidija; Turčinović, Željka; Crnojević-Carić, Dubravka (2004), *Kneja, vilinska šuma*, Osijek (osobna arhiva).
- Crnojević-Carić, Dubravka (2009), *Poppins silazi*, Zagreb (osobna arhiva).
- Durieux, Tilla; Crnojević-Carić, Dubravka (2002), *Tillina kutija – Zagreb 1945*, dramatisacija, Zagreb (osobna arhiva).
- Truhelka, Jagoda; Crnojević-Carić, Dubravka (2008), *Zlatni danci*, dramatisacija, Osijek (osobna arhiva).
- Šimunović, Dinko; Crnojević-Carić, Dubravka (2003), *Duga*, dramatisacija, Zagreb (osobna arhiva).

#### DRAME

- Kaštelan, Lada (1997), *Posljednja karika*, Četiri drame, NZMH, Zagreb.
- Kaštelan, Lada (2007), „Prije sna“, u: *Odbrojanje: antologija suvremene hrvatske drame*, Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet, Zagreb.

**Kristina Peternai Andrić**

Odsjek za hrvatski jezik i književnost Filozofskoga fakulteta  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Govoriti kao Medeja – mogući prikazi Euripidova lika

UDK 821.14'01/'04-2.09+821.163.42-2.09

Sažetak: U radu ćemo se usredotočiti na svjesna i namjerna posezanja za likom Medeje te njezina obnavljanja kao mitskog i književnog subjekta u nekoliko hrvatskih drama objavljenih u prvom desetljeću 21. stoljeća, a čiji su autori Darko Lukić, Nives Madunić Barišić i Ivana Sajko. Drame *Argonauti: brodski dnevnik 2000 B. C. – 2000 A. D. ili kako je Medeja sanjala Jasona, a Jason sanjao Zlatno runo na putu od Kolhide do Sarajeva* D. Lukića, *Medeja: tragedija jedne ljubavi* N. Madunić Barišić i *Bilješke s odigrane predstave: arhetip Medeja monolog za ženu koja ponekad govori* I. Sajko promatrat ćemo kao recepciju mita o Medeji u smislu mitske razgradnje, a zatim ponovnu izgradnju značenja što ga lik potekao iz klasičnog mita i kasnijih umjetničkih obrada, posebno Euripidove *Medeje*, preoblikovan unosi. Tematizirane drame čitamo kao alternativnu perspektivu klasičnim mitovima i dramama o Medeji, a interesantne su jer istražuju protočnost, složenost i rascijepljenost identiteta, unutarnji život subjekta i njegova alternativna iskustva te prikazuju otpor vladajućim strukturama i društvenim normama, kao i snagu subverzije.

Ključne riječi: Medeja; Euripid; Darko Lukić; Ivana Sajko; Nives Madunić Barišić

# Speaking like Medea – Possible Representations of Euripides' Character

**Abstract:** In this paper, we will focus on the conscious and deliberate pursuit of the character of Medea and her restoration as a mythical and literary subject in some literary representations present in Croatian dramatic literature in the first decade of the 21st century, by authors Darko Lukić, Nives Madunić Barišić and Ivana Sajko. We observe their three dramatic texts as a reception of the myth of Medea in the sense of dismantling and re-establishing the meaning that the archetype originating from the classical myth and later artistic treatments, especially Euripides' Medea, brings. We read the themed plays as an alternative perspective to the classic myths and plays about Medea, interesting because they explore the fluidity, complexity and fragmentation of identity, the inner life of the subject and its alternative experiences, show resistance to ruling structures and social norms, and the power of subversion.

**Keywords:** Medea; Euripides; Darko Lukić; Ivana Sajko; Nives Madunić Barišić

„Od svih zavodljivih, zlokobnih žena koje prelaze sve granice i proganjaju zapadnjačku imaginaciju, Medeja u nama izaziva najjači šok.“

Margaret Atwood

Govoreći o simboličkim likovima europske književnosti, Viktor Žmegač (2014.) izdvaja one paradigmatičke kojima je karakteristična „aura“ istovjetna s „općeljudskim simbolima“, a tvrdi da bi se njihova „imena mogla zamijeniti apstraktnim pojmovima s područja mitova, filozofije i psihologije“ (V. Žmegač, 2014: 5). Kao likove-ličnosti koji su s protokom vremena dosegli „visok simboličan status“ i poznati su čak i onima koji matična književna djela nisu čitali, on izdvaja Antigonu, Hamleta, Don Quijotea, Don Juana i Fausta. Ovdje govorimo o tipu u službi antropoloških spoznavanja; o arhetipu koji se u općem značenju opisuje kao izvorni obrazac prisutan u mitu, obredu, religiji ili simbolu, odnosno uzorak ili struktura koja se kasnije nesvjesno obnavlja u kulturnim, jezičnim ili književnim prikazima.<sup>1</sup> Poznat od antike, koncept arhetipa u 20. stoljeću ulazi u fokus interesa pristupima J. G. Frazera (*Zlatna grana*, 1890.) i C. G. Junga (*Preobrazbe i simboli libida*, odnosno *Arhetip i kolektivno nesvjesno*, 1934.-55.) koji ga koriste u smislu cikličkoga, ritmičkoga obnavljanja u djelokrugu kolektivnoga nesvjesnog. Kasniji arhetipski kritičari (Maud Bodkin, Robert Graves, Joseph Campbell i drugi) razmišljali su o arhetipima kao o opredmećenju univerzalnih elemenata ljudske prirode, dok premještanje u umjetničko i književno područje dolazi s djelovanjem Northropa Fryea (*Anatomija kritike*, 1957.), koji arhetipe poima kao generički utemeljene obrasce književne radnje i odnosa među vršiteljima radnje, s tim što je „temeljni oblik procesa (...) cikličko kretanje, smjenjivanje uspjeha i pada, napora i počinka, života i smrti, što je ritam procesa“ (N. Frye, 2000: 181). Medeja, kao književni subjekt koji je glavni interes ovoga članka, u spomenutom Žmegačevu izboru izostaje, ali - s obzirom na aktualne interese i frekventnost njezina pojavljivanja - u sličnom bi izboru u 21. stoljeću vjerojatno bila visoko na potencijalnoj arhetipskoj ljestvici: ne samo da je još uvijek nego je sve više prisutna u domaćim i svjetskim umjetničkim obnavljanjima i reinterpretacijama.<sup>2</sup> Ipak, namjera ovog rada bitno je drukčija od poku-

- 1 Arhetip je „drevni, mitski, ritualni, religijski ili simbolički obrazac radnje ili odnosa među njezinim sudionicima koji se može prepoznati, u širem smislu, u kolektivnim i individualnim psihičkim očitovanjima, a u užem smislu u kakvu generičkom nizu književnih djela.“ (V. Biti, 2000: 16)
- 2 Navedimo jedan aktualni primjer: lik Medeje u ishodištu je predstave *Na dnu oceana postoje neki svjetovi* (Arterarij), autorskoga projekta Romana Nikolića s glumcima Anitom Matić Delić i Franom Maškovićem te dramaturginjom Oljom Lozica, premijerno izvedenoga 5. studenoga 2022. u napuštenoj obiteljskoj kući na adresi Višnjica 15 u Zagrebu, čime se pokušava osigurati intimna i voajerska pozicija. Predstava se temelji na dokumentiranim slučajevima čedomorstva.

šaja da se koncept arhetipa i arhetipski pristup rehabilitira i vrati na povlaštenu poziciju što ga je imao na spomenutom početku 20. stoljeća i nešto kasnije. Pokušat ćemo, naprotiv, upozoriti na zamke što iskrsavaju pri promišljanju kroz kategorije arhetipova, a koje uočavamo kao pretjeranu mjeru (arhetipskog) determinizma te kao implicitne pretpostavke o univerzalnim i fiksnim obrascima što ih oslanjanje na arhetip generira, a koje mogu dovesti do pojednostavnjivanja i površnosti u pristupu analiziranim subjektima. Promatranje književnih subjekata kao arhetipova sadrži rizik od zanemarivanja njihove složenosti, pa i jedinstvenosti, te može dovesti do predrasuda i stereotipnog obrasca u njihovu razumijevanju. Arhetip je esencijalistička kategorija što u identitetu prepoznaje odraz čvrste i nepromjenjive unutarnje suštine ili esencije.<sup>3</sup> Suprotno takvoj stabilnosti i postojanosti esencijalističkih identiteta, polazimo od postavke da je u umjetničkim preoblikama i rekonstrukcijama lika Medeje moguće prepoznati veliki broj razlika među mnogobrojnim neizvjesnim i kolebljivim identifikacijama koje (svaka!) Medeja, pa i drugi subjekti, privremeno zauzimaju. Oslonac za takav uvid pruža i promatranje tvorbe identiteta kao performativno-diskurzivne kategorije, oblikovane i razvijene u djelovanju poststrukturalista, psihoanalitičara, feminističkih i postkolonijalnih teoretičara i drugdje (R. Barthes, J. Derrida, M. Foucault, J. Kristeva, S. Hall, J. Butler, L. Irigaray, H. Bhabha i drugi), što uzima u obzir osobit društveni, kulturni, politički i povijesni kontekst u kojemu se subjekt nalazi te njegove interakcije s drugim subjektima, kao i aktualne društvene norme ili etičke i ideološke vrijednosti u koje je subjekt uronjen, a sam identitet vidi kao kulturni i jezični učinak što se ne može jednom-za-uviijek učvrstiti nego je u kontinuiranom nastajanju i preoblici, fluidan i fragmentiran.<sup>4</sup> Dok je jungovski arhetip određen nesvjesnim ponavljanjem obrazaca, ovdje ćemo se usredotočiti na svjesna i namjerna posezanja za likom Medeje te njezina obnavljanja kao mitskoga i književnog subjekta u nekim književnim prikazima u hrvatskoj dramskoj književnosti u prvom desetljeću 21. stoljeća.<sup>5</sup> Medeja je na sličan način prisutna i na svjetskoj sceni, u različitim medijima i umjetničkim reinterpretacijama javlja se kao jedan od najkompleksnijih književnih subjekata višestrukog, složenog i

3 O esencijalizmu pri shvaćanju tvorbe identiteta te o razlici spram antiesencijalizma više sam pisala u: K. Peternai Andrić, 2021.

4 Identitet je tvorba „specifičnih strategija iskazivanja u specifičnim historijskim i institucionalnim mjestima u kojima se koriste specifične diskursivne formacije i prakse. (...) nastaju unutar igre specifičnih modaliteta moći, i time su više proizvodi označavanja razlika i isključivanja, nego što su znak jednog identičnog, prirodno konstruiranog jedinstva” (S. Hall, 2006: 361); „Identitet je proizvod niza djelomičnih identifikacija, nikada dovršen” (J. Culler, 2001: 134), također više u: K. Peternai Andrić, 2021.

5 „Govorit ćemo o recepciji i preuzimanju, ponovnom preispisivanju, rekonceptualizaciji mitova. U književnoznanstvenoj literaturi je u sličnom smislu prisutan pojam neomitologizacije.“ (J. Vojvodić, 2018)



zamršenog identiteta, što recipijente danas intrigira i uznemiruje jednako snažno kao i nekoć.<sup>6</sup>

Mada su do danas mnogi zaboravljeni, pojedini antički bogovi i junaci jesu dijelom naše kulture<sup>7</sup> i uspostavljaju više ili manje izravan dijalog između prošlosti i sadašnjosti. O „neomitologizmu“ kao jednoj od ključnih pojava u kulturi kraja 20. i početka 21. stoljeća govori Jasmina Vojvodić. Ta je pojava svraćanja pozornosti na iracionalno uzrokovana reakcijom na krizne ili rubne situacije i na pokušaj da se odgovori na aktualna društvena pitanja na neki način traže u mitovima. „Prijelom 20. i 21. stoljeća, kao i onaj stotinu godina prije postaje vremenom preispisivanja, potrage za novim žanrovima, novim načinom izražavanja, novim jezikom.“ (J. Vojvodić, 2018: 10) Neizostavna je pritom ipak svijest da konačnih odgovora na „vječna pitanja“ otvorena još u antici zapravo nema. Antika ima dubok utjecaj na zapadnu književnost i intelektualnu tradiciju, a mitovi su, osim zbog dinamične priče, interesantni jer reprezentiraju vrijednosti, norme, pa i stereotipe određenog društva (E. Griffiths, 2006). Kao što primjećuje Lada Stevanović: „Antika – to je prošlost, i to zajednička (evropska). Tu se vrednost univerzalizuje i postaje apsolutna i neupitna, a samim tim što je značenje okamenjeno i svedeno na klišeje, lako se čuva i jednostavno reciklira.“ (L. Stevanović, 2020: 21)

Obnova, recepcija i reinterpretacija antike danas je gotovo nepregledna. Antički mitovi uopće predstavljaju čest poticaj suvremenim kulturnim reprezentacijama u različitim umjetničkim poljima, uključujući književnost, film, televiziju, kazalište, glazbu, likovnu umjetnost, pa čak i videoigre te u suvremene oblike često ulaze kao eksplicitni ili implicitni citatni elementi: „Mit se često uzima kao okvir za savremeni komentar u različitim oblastima angažovane umetnosti i drugih oblika javnog diskursa.“ (S. Milosavljević, 2010: 263) Štoviše, pristupi nisu ni izbliza podudarni: pojedina se preispisivanja fokusiraju na očuvanje tradicionalnih aspekata antike, dok drugi autori koriste antičke motive kao polazišta za vlastita istraživanja i stvaranje novih značenja, često udaljena ili oprečna od onih ishodišnih. Kada govorimo o suvremenim likovima Medeje, govorimo i o recepciji kao dočekivanju i prihvaćanju varijanti mita od antike nadalje, podjednako kao što govorimo i o reprezentaciji kao prikazu i predstavljanju, a što može uputiti na to da se nasljeđe i suvremenost stapaju i uzajamno propituju. U tom procesu posebno su zanimljivi točka tvorbe identiteta lika te ona umjetnička ostvarenja što pokušavaju pružiti alternativnu perspektivu

6 Michael Ewans (2022.) tvrdi da je publiku Euripidova Medeja „duboko uznemirila“ već pri prvoj izvedbi, a to je učinila time što se drama usredotočila na Medejeine izdaje i ubojstva, a posebno time što je Euripid u svoju varijantu uključio i Medejeino ubojstvo vlastite djece (M. Ewans, 2022).

7 Antički junaci nisu dijelom samo umjetničkog izraza nego i potrošačke kulture: nakit Pandora, teleoperater Telemah, kozmetika Afrodita, petarde Zeus... samo su neki od naziva.

klasičnim mitovima, istražiti protočnost, složenost i rascijepljenost identiteta, unutarnji život i alternativna iskustva subjekata, prikazati njihov otpor vladajućim strukturama i društvenim normama, pa i snagu subverzije. Autori nerijetko pribjegavaju prepoznatljivim mitskim sastavnicama kako bi stvorili slojevit i kompleksnu priču što se referira na različite mitološke teme ili motive, a u mnogim slučajevima naglasak je upravo na likovima.<sup>8</sup> Kada se mitovi reinterpetiraju i prilagođuju suvremenom kontekstu, uključujući društvene, političke i kulturne promjene, često ih se koristi kao alat za propitivanje aktualnih problema kroz kulturne proizvode. Pritom su najčešće u fokusu rodne uloge i patrijarhalne strukture moći; pitanje stranaca ili invaliditeta, odnosno manjinskih identiteta, ukratko - svih drukčijih i marginaliziranih subjekata. Stoga se suvremene recepcije mitskih tema i likova analiziraju i interpretiraju kroz različita teorijska polazišta poput feminističkih, psihoanalitičkih, postkolonijalnih i drugih što otvaraju mogućnost propitivanja tradicionalnih interpretacija mitova često usmjerenih na muške protagoniste i perspektive.<sup>9</sup> U klasičnim antičkim mitovima žene su - sukladno marginaliziranome mjestu u društvu - često prikazane kao pasivni i dehumanizirani subjekti čija je uloga udaljena od javne; ograničene su na domaćinstvo i brigu o djeci ili su naprosto prikazane kao objekt muške žudnje (E. Griffiths, 2006; R. Scodel, 2010). Suvremena čitanja mitova fokusiraju se na ponovno otkrivanje i reinterpretaciju tih likova kako bi se naglasile njihove snage, pruženi otpor i uloge izvan tradicionalnih rodno uvjetovanih stereotipa.<sup>10</sup> Naime likovi, pogotovo ženski, u suvremenim varijantama često dobivaju alternativni glas, mogućnost da ispričaju vlastitu priču i izraze svoje misli i osjećaje pridajući time nova značenja motivima ženske snage, vjernosti, tuge, majčinstva, seksualnosti ili društvenih normi. Povijest kulture slaže se u tome da mit nema jednu pravu ili originalnu inačicu, a ta spoznaja seže još iz tradicije usmene književnosti (L. Stevanović, 2020). Recepcija antike - ponovno ispisivanje mitova, transtekstualnost i transmedijalnost - danas je dijelom oslonjena na antičke izvore, a dijelom na njihove kasnije prerade i prenošenja u drugi medij, no svaka obnova, izravno ili neizravno, istražuje i problematizira klasične mitove i preispituje njihovu interpretaciju. Književnost, kazalište, kiparstvo, slikarstvo, strip, film, TV serije i sl. obiluju likovima što

8 Posezanje za antikom popularno je i zbog povjerenja u vrijednosti što ih je iznjedrila „kolijevka“ civilizacije, a što na neki način osigurava kredibilitet novonastalim djelima. Međutim preuzimanje ne garantira uspjeh, jer ono može biti i fragmentarno i nekritičko (E. Griffiths, 2006; R. Scodel, 2010; L. Stevanović, 2020; M. Ewans, 2022).

9 Usp. F. Macintosh; C. Kenward; T. Wrobel, 2016.

10 Feministička perspektiva ukazuje na ulogu žena u mitološkim pričama izazivajući tradicionalne predrasude i stereotipe te se bavi pitanjima moći, identiteta i marginaliziranih glasova u mitološkim pričama. Medejine feminističke nazore pojedini su teoretičari pronašli već u grčkom izvorniku. Usp. B. Van Zyl Smit, 2002; H. P. Foley, 2009; N. Rabinowitz Sorkin, A. Richlin, 1993; J. J. Clauss, S. I. Johnston, ur. 1997; E. Griffiths, 2006; M. Atwood, 2006.

se implicitno ili eksplicitno referiraju na antiku, a svako preispisivanje mitova složen je i nepredvidiv umjetnički postupak pri kojemu mitovi iznova dobivaju nova značenja, neprekidno se mijenjaju, ponegdje okrnjuju, drugdje nadopisuju, naglasci se pomiču, preokreti izmiču ili se usložnjuju (E. Griffiths 2006; R. Scodel, 2010; L. Stevanović, 2020; M. Ewans, 2022). Ne postoji jedna varijanta mita o Medeji. Njezina se priča kroz vrijeme mijenjala i razvijala u različitim verzijama: „Priča o Medeji sastavni je dio opsežna mita o Argonautima i sačuvala se u raznim varijantama. Razumljivo je da se Medejin lik u njima prikazuje različito. Ali ona je uvijek središnje lice mita.“ (V. Zamarovsky, 1985: 210) Vojtech Zamarovsky bilježi da razlike i proturječnosti prate lik Medeje od početaka: iz mita o Argonautima ušla je i u mit u Tezeju; junakinja je dviju Euripidovih tragedija, s tim što *Pelijeve kćeri* nisu sačuvane; *Medeju* djelomično sačuvanu ima i Nefron iz Sikiona; zatim Ovidije, Seneka.... Od kasnijih književnih obrada ističem Medeju P. Corneillea (1635.), Medeju F. Grillparzera, J. Jahna, J. Parandowskog, u novije vrijeme J. Anouilha i R. Jeffersa..., a zajedničko im je da se sve više-manje teme lje na Euripidovoj dramu.<sup>11</sup>

S obzirom na brojne i različite varijante što se oslanjaju na antički lik, možemo li uopće odgovoriti na pitanje: tko je Medeja? Na koji se tekst, u najširem smislu riječi, referiraju autori kada posežu za mitskim diskursom i njezinim likom? U grčkoj mitologiji Medeja je kći kolhidskoga kralja Aetesa, Circina nećakinja i unuka boga sunca Heliosa (V. Zamarovsky, 2004; R. Graves, 1969). Medeja se zaljubila u grčkog junaka Jazona, koji je stigao u Kolhidu u potrazi za zlatnim runom, te mu je pri tom zadatku pomogla žrtvujući vlastitu obitelj. Čarobnim moćima pomogla mu je ukrasti plijen i pobjegla je iz roditeljske kuće, pri čemu je ubila brata da uspori oca u potjeri. Nakon što su Jazon i Medeja zajedno pobjegli iz Kolhide, nastanili su se u Korintu i dobili djecu. Kada je Jazon odlučio napustiti Medeju i oženiti se drugom ženom, Medeja mu se osvetila tako što je ubila njegovu mladu nevjestu,<sup>12</sup> međutim stradala su i njihova djeca, no o načinu na koji je izvršen filicid mitovi donose različite opise događaja,<sup>13</sup> da bi se opet više-manje složili u tome da Medeja konačno bježi čarobnom kočijom.

11 Vidi također izbor u: D. Grečl, 1996.

12 R. Graves govori o zajedljivom Jazonu i prevrtljivoj Medeji: „Pošto je Jason i dalje bio zajedljiv, Medeja, praveći se kao da se pokorava sudbini, posla Glauki po kraljevskim prinčevima - jer je ona rodila Jasonu sedam kćeri i sedam sinova - kao venčani poklon zlatnu krunu i dugu belu haljinu. Tek što je Glauka obukla sve darove i stavila krunu, izbi neobuzdani plamen koji nije zahvatio samo nju - iako je skočila odmah u dvorsku fontanu - već i kralja Kreonta i dvorane i visoke tebanske goste i sve ostale koji se behu našli u dvoru, osim Jasona, koji pobeže iskočivši kroz gornji prozor.“ (R. Graves, 1969: 351)

13 R. Graves bilježi dvije varijante: „Sve njih su Korinćani, ozlojeđeni ubistvom Glauke i Kreonta, kamenovali dok nisu izdahnuili“; odnosno, „Drugi opet, zavedeni dramatičarem Euripidom, koga su Korinćani potkupili sa petnaest srebrnjaka da ih liši krivice, govore kako je sama Medeja ubila svoje dvoje dece.“ (R. Graves, 1969: 351)

Za razumijevanje književnog subjekta i mita uopće nije naodmet znati da je žena u starogrčkom društvu – pa i Medeja – bila gotovo izjednačena s robom, a njezina specifična pozicija rubna je i time što je bila majka koja je rodila djecu izvan braka jer zavjeti između nje i Jazona pred bogovima u Kolhidi nisu izrečeni u institucionalnim okvirima (E. Griffiths, 2006; R. Scodel, 2010). Dodatna marginalizacija uzrokovana je njezinim identitetom strankinje u Grčkoj, a izgnaničice iz vlastite zemlje.<sup>14</sup> Ukratko, Medeja je na mnoge načine druga i drukčija.

Najpoznatija verzija mita o Medeji nalazi se u istoimenoj tragediji antičkoga grčkog pisca Euripida. Medeja je u istoimenoj Euripidovoj drami na samom početku lik koji je napušten i ožalošćen, slaba žena slomljena srca i suicidalnih misli. Dojilja je prikazuje kao jadnicu lišenu časti i statusa koju je sa zajedničkom djecom napustio Jazon zbog druge žene. Jazonova nevjera, kao neetično i nepošteno postupanje prema ženi, pokreće lanac zbivanja što vodi do uništenja mnogih obitelji. Njezina je pozicija specifična kao žene koja, prema ondašnjim konvencijama, nije sama trebala braniti vlastitu čast nego se za nju trebao izložiti muškarac – suprug, otac ili brat.<sup>15</sup> Medeja je pak svjesno i hotimice napustila natalnu obitelj, čime su također prekršene ondašnje konvencije. Međutim njezin prikaz uplakane žrtve ubrzo biva napušten i u Euripidovoj se drami ona pretvara u figuru netipične žene što radije uzima štit i bori se nego rađa – potvrđujući ranije izrečene dojiljine strahove o ugrozi djece – čime ujedno neizravno napada vrijednosti i propituje nadmoć grčkih muškaraca (E. Griffiths, 2006; R. Scodel, 2010). Iako klasno visoka statusa, nema muških zaštitnika ni vlastiti ili obiteljski dom u koju bi se nakon napuštanja partnera smjestila niti može prihvatiti to da bude objekt tuđe poruge i ismijavanja, pa čak ni žaljenja, te se odlučuje na osvetu onima što su joj ugrozili čast i status.<sup>16</sup> Ruth Scodel (2010.) njezin čin tumači strahom od poniženja, čuvanjem vlastitog dostojanstva i uklanjanjem svake mogućnosti trijumfa drugih nad njom. S druge strane tu su Jazonovi postupci, za koje Medeja drži da su zaslužili najgoru osvetu, „smrt njezove djece primjerena je kazna za Jazonovo krivokletstvo“ (R. Scodel, 2010: 122).

14 Iz postkolonijalne perspektive zanimljivo je čitanje koje naglašava Medeju kao strankinju, tuđinku, drugost i opasnost. Naime Euripidov Jazon sebe predstavlja kao civilizacijski superiornog spram barbarke, što dolazi iz primitivne neuređene zemlje, a upravo je taj kolonijalni susret referenca s početka drame i dadiljine tužaljke što se susret uopće dogodio (S. Shama, 2017).

15 Izostanak muške zaštite motiv je i drugih grčkih tragedija, prisutan u likovima Hekube i Elektre.

16 „Kao i druge osvetničke tragedije, tjera publiku da razmotri vrijednosti koje dovode do osвете: ako vjerujete da je ismijavanje najgora zamisliva sudbina, možete od sebe napraviti čudovište kako biste to izbjegli. Medeja se također može promatrati kao studija u granicama razuma. Medeja je izvanredno vješta u razumijevanju drugih ljudi kako bi mogla manipulirati njima, a izuzetno je inteligentna u spletkama. Na kraju je sama na svojoj čarobnoj kočiji i nitko ne bi želio njezine sposobnosti po cijenu da mora biti poput nje.“ (R. Scodel, 2010: 132)

Onodobna grčka muška izvrsnost obuhvaćala je podjednako pomaganje prijateljima i uništenje neprijatelja (E. Griffiths, 2006; R. Scodel, 2010, M. Ewans, 2022), a upravo se takvoj maskulinoj etici Medeja priklonila s namjerom da bi zaštitila sebe. Prema tome, Medeja je, s obzirom na društvene norme, ambivalentna, i tipična i atipična, žena antičkog diskursa,<sup>17</sup> s tim što sama svjesno rabi stereotype o ženama da bi obmanula muškarce. Naime brojne poteze Medeja povlači pribjegavajući lukavstvu i prijetvornosti, odnosno projicirajući društveno poželjno vladanje, a i hinjenom pokornošću, koristeći stereotip o ženama kao pretjerano emocionalnim, obmanjuje i Kreonta i Jazona. U jednom je trenutku Jazon iskazao oduševljenje zbog toga što je Medejino vladanje prepoznao kao racionalno, primjećuje M. Ewans (2022.), koristeći pritom riječ *sōphrōn*, što su je grčki muškarci upotrebljavali za opis razboritosti i pasivnosti žena. Medeja je sebi osigurala poziciju s koje može uništiti neprijatelja i pobjeći, upotrijebila je otrov protiv princeze i kralja, a osigurala je i utočište u Ateni i leteća kola svoga djeda, boga Sunca. Naime u Euripidovoj verziji ona šalje svoju djecu s otrovanim ogrtačem novoj Jazonovoj ženi izlažući ih pogibelji u smislu da ih Kreontova rodbina ubije iz osвете.<sup>18</sup> Povratak sinova koji su predali otrovani ogrtač i krunu Jazonovoj nevjesti na trenutak pokolebaju Medeju u naumu, međutim u konačnici ne odustaje od svog plana, neovisno o tome što unaprijed priznaje da je to što namjerava učiniti pogrešno i neracionalno. Naglašeno je stalno kolebanje Medeje u naumima. Ona konačno sama ubija vlastitu djecu, čime ujedno krši maskulini etički kodeks kojemu se priklonila jer je nautila bližnjima da bi uništila neprijatelja. Dakle prihvaćanje maskulinih vrijednosti i djelovanja koji bi s nje skinuli etiketu bezvrijedne i slabe ne može izvesti u potpunosti uspješno nego tek uz veliku žrtvu. Osveta je za Medeju samu vrlo bolna, ali ona je dosljedno provodi do uništenja Jazonove i prethodne i potencijalne obitelji kako bi mu zadala što više boli i patnje. Zanimljivo je također, što primjećuje E. Griffiths (2006.), da je ona preuzela maskulinu etiku, ali je pritom Jazonu uskratila priliku da preuzme žensku etiku i pokopa djecu – ostavila ga je u nemoćnom tugovanju za izgubljenim voljenima. Naime, prema normama grčkog društva, ženskoj su domeni pripadali mrtvi u smislu tugovanja i uloge na pokopima. Euripidova drama *Medeja* pokreće mnoga i u suvremenosti važna pitanja, uključujući pitanje odnosa muškog i ženskog roda, braka i vjernosti, mjesto imigranata u društvu i pitanje ekstremnog čina ubojstva vlastite djece, međutim iz interpretacija je vidljivo da već u antičkoj drami ona ne zauzima čvrstu poziciju ni na jednoj

17 Spomenuti je također da je u Euripidovoj drami seksualnost itekako naglašena: ne samo da Jazonova nevjera uzrokuje Medejinu reakciju nego ona, kada je Jazon optuži da je uništenje pokrenula zbog seksualnog nezadovoljstva, uzvraća protupitanjem misli li on da izostanak spolnosti ne predstavlja nikakvu nevolju za ženu (E. Griffiths, 2006).

18 M. Ewans navodi da su takve varijante bile uobičajene prije Euripidove preoblike u Medeju čedomorku (M. Ewans, 2022).

strani binarnih opreka muško - žensko, život - smrt, razum - emocije i sl. nego su prisutni kontinuirano kolebanje, dvojbe i kršenje granica.

Euripidova se *Medeja* prije svega određuje kao tragedija osvete, iako započinje kao tragedija ljubavi: Medeja se zaljubila u junaka koji je kao stranac došao u njezinu zemlju po zlatno runo (E. Griffiths, 2006; R. Scodel, 2010, M. Ewans, 2022). Ili, kako to sažima V. Zamarovsky: „Njezina se ljubav pretvorila u mržnju, a mržnja u osvetu.“ (V. Zamarovsky, 1985: 210) Osveta dolazi kasnije, nakon bijega u Korint Jazon je napustio Medeju i njihovu djecu, a Medeja je ubila novu Jazonovu ženu te su ubijena i Medejina i Jazonova djeca. No u varijantama i preradama mita nema suglasja o tome od čije su ruke ta djeca stradala nego, kao što je već prethodno spomenuto, smrt Medejine djece ima nekoliko scenarija (D. Grečl, 2016; R. Graves, 1969). Prema jednom, Medeja je slučajno ubila svoju djecu želeći ih učiniti besmrtnom; prema drugom, djecu su ubili Korinćani u odmazdi, a prema trećem, i najraširenijem, Medeja ih je ubila sama, svjesno i namjerno, kao sredstvo osvete, želeći ih oduzeti bivšem mužu. Na rasprostranjenost potonje varijante najviše utjecaja ima Euripid, a on je navodno takav zaplet preuzeo od Neophrona.<sup>19</sup> Mada je Euripidova najpoznatija, postoje i druge verzije mita koje su se pojavile u drugim grčkim tragedijama i epskim pjesmama, kao i u rimskoj, pa i bizantskoj književnosti. Naprimjer Euripidova Medeja nije čarobnica, ali je ona vještica i čarobnica u Ovidijevim *Metamorfozama* i Senekinoj tragediji *Medeja* - koja je imala vrlo jak utjecaj na recepciju priče o Medeji tijekom i nakon renesanse. Iznova svaka verzija mita o Medeji ima svoje jedinstvene elemente.

Ime Medeje danas može imati različite implikacije ovisno o kontekstu i načinu na koji se koristi: Medeja se danas spominje kao primjer moćne i samostalne žene što se bori protiv patrijarhalnih normi i dominacije. Međutim Medeja se još češće spominje u kontekstu zloglasnog čina ubojstva vlastite djece. Drugim riječima, njezino ime može uputiti na motive moći, ženstvenosti, nasilja i otpora za izražavanje nezadovoljstva žena protiv patrijarhalnih struktura moći i društvenih normi koje ih ograničavaju u pozitivnom smislu, dok se u drugim slučajevima koristi kao primjer ženskog zla i destruktivnosti. Svako književno djelo i tvorba svakoga književnog subjekta rezultat je složenih društvenih, političkih i povijesnih sila, pa ne možemo govoriti o jedinstvenosti ili cjelovitosti Medejina lika nego, naprotiv, o njezinim različitim reprezentacijama. Istovjetno tim različitim reprezentacijama jest da je Medeja uglavnom fascinantna mitska figura: prekoračenja, ekscenost, neodlučnost, oštećenost i neuklopljenost učinile su je bezvremenom i trajno privlačnom. Niz je epiteta što Medeju određuju: beskompromisna, moćna, instinktivna, emotivna, strastvena, bje-

19 Usporedi i Ruth Scodel, koja izražava skepsu prema Euripidovu preuzimanju Neophrona zaključivši: „Tragičari su se neprestano natjecali sa svojim suvremenicima i prethodnicima. Euripid možda nije bio prvi tragičar koji je od Medeje napravio ubojicu vlastite djece, ali ovo je ubojstvo središte njegove drame.“ (R. Scodel, 2010: 121)

sna, prezrena, odbačena, isključena, čarobnica, pomoćnica, egzilantica, vidarica, strateškinja, urotnica, osvetnica, prevarantica, ubojica, čedomorka... Njezine se identifikacije mijenjaju, ona je neprekidno u transgresiji i razvija se od slabe preko jake do nadmoćne i upravo je zbog toga zanimljiva njezina preoblika od podčinjene žene preko samovoljnog preuzimanja muških etičkih kodeksa – ali ne i napuštanja ženskih – do konačne transgresije u božicu. Neke identifikacije izazivaju više zanimanja od ostalih, a Medeja kao čedomorka ono je najupečatljivije i najšokantnije: prikaz gotovo svakoga suvremenog slučaja čedomorstva poseže za Medejinim imenom. Mitovi često uključuju smrt, strah od izumiranja, odnosno zbivaju se na granici života i smrti. Kao što primjećuje Armstrong, ekstremi su ono što osnažuje mit (K. Armstrong, 2005). S aspekta čedomorstva dodatni šok izaziva etičko pitanje krivnje i kajanja: Medeja za čedomorstvo nije kažnjena, pa teško da njezin lik može pokrenuti empatiju ili identifikaciju: „Njezine sposobnosti i postupci čine je malo vjerojatnim fokusom za identifikaciju ili glamurizaciju koja se može pripisati likovima poput Herakla ili Ahileja.“ (E. Griffiths, 2006: 3) Medeja nije transparentna ni za publiku, naime nije razvidno zašto je ubila svoju djecu. Puna je gnjeva i preplavljena željom za osvetom, svjesna svoje iracionalnosti, ne osjeća krivnju nakon ubojstva. Ranije u drami u Euripidovoj verziji Medeja uspijeva izazvati empatiju, ona je pridobila za sebe korske žene kada je snažno osudila nepravedan položaj žena u društvu,<sup>20</sup> međutim kasnije, nakon što je ubila svoju djecu i izdala majčinstvo, navukla je na sebe njihovu potpunu odbojnost i zazor. Izazivanje empatije za Medeju i nalaženje opravdanja za nemilosrdan i odbojan čin ubojstva vlastite djece doživljava se kao „nemoguć zadatak“ što ga je Euripid postavio pred publiku.

Iz perspektive početaka 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, Medeja je realizirana na mnogim platformama; kao glavni lik u kazališnim obnovama klasične tragedije<sup>21</sup> ili njezinim novim čitanjima i književnim reinterpetacijama, zatim u performansu,<sup>22</sup> novim izdanjima i prijevodima.<sup>23</sup>

20 Poziva se na zajedništvo žena, koristi generalizaciju kao taktiku približavanja, pa i manipulacije.

21 11. travnja 2007. Zagrebačko kazalište mladih: Ivana Sajko, *Arhetip: Medeja / Žena-bomba / Europa*, dramska trilogija, red. Ivana Sajko, Dora Ruždjak-Podolski, Franka Perković.

22 *WILD WITH LOVE* je solopermans Tamare Huilmand temeljen na tekstovima: Ivane Sajko, Euripida i Heinerja Müllera. Koncept je osmislila i izvela Tamara Huilmand 1. ožujka 2002., u sklopu programa Montažstroja. Scenski pokret potpisuje Damir Klemenčić, a glazbu Petra van der Schoot i Nico Jongenelen; svjetlo: Gert Bakker; kostimografiju: Ivana Popović; scenu: Michel Berkelmans; fotografiju: Emile Wagenaar; umjetničko vodstvo i koordinaciju: Borut Šeparović.

23 Novi prijevod Euripidove Medeje nastao je za Dubrovačke ljetne igre i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, a u režiji Tomaža Pandura i adaptaciji Darka Lukića izveden je 3. kolovoza 2012. Prema grčkom izvorniku načinila ga je Lada Kaštelan. Iste godine, 2012., u časopisu *Dubrovnik* objavljen je prijevod Luke Paljetka nastao prema prijevodu na engleski (Frederic Raphael i Kenneth McLeish), dok je ista drama izvedena još desetljeće ranije, 18. kolovoza 2002., u sklopu Teatra Ulysses, u režiji Lenke Udovički.

Ovdje ćemo se baviti trima dramama objavljenim u periodici poštujući kronologiju njihova objavljivanja: Darko Lukić: *Argonauti: brodski dnevnik 2000 B. C. – 2000 A. D. ili kako je Medeja sanjala Jasona, a Jason sanjao Zlatno runo na putu od Kolhide do Sarajeva*,<sup>24</sup> Nives Madunić Barišić: *Medeja: tragedija jedne ljubavi*<sup>25</sup> i Ivana Sajko: *Bilješke s odigrane predstave: arhetip Medeja monolog za ženu koja ponekad govori*.<sup>26</sup>

Drama Darka Lukića fokusira se na Medeju strankinju i barbarku što se suočava s neuzvraćenom ljubavlju, a u samom tekstu ističe se još nekoliko motiva i aspekata: uloga sna kao komunikacijskoga kanala s bogovima, ali i sredstva samospoznaje; pitanje glasa i autoriteta za pričanjem priče, kritika binarnih opreka i razmišljanje u dihotomijama te lišavanje Medeje krivnje za smrt vlastite djece. Inicijalni i protežni motiv drame jest san<sup>27</sup> prisutan u naslovu, a sam je prolog Medejin san u kojem ona sebe samu prikazuje kao pasivnu: „... onaj NETKO dođe. Dođe i odvede te... uzme te“ (D. Lukić, 2002: 99), iracionalnu i vođenu instinktima i željama; ženu koja pada u trans i doživljava vizije. Jasonova misija također je upućena kroz san: „Nisam to ja usnio. Bogovi su mi tu misiju poslali u san.“ (D. Lukić, 2002: 102), a san „o besmrtnoj slavi“ (D. Lukić, 2002: 113) ključni je generator Jasonova pohoda. San kao smjerokaz i bogovi što šalju u misije, otkrivaju tajne i upravljaju svakim djelovanjem drugih likova alibi su za odricanje od osobne odgovornosti. Mada ni Medeja ni Jason ne žele preuzeti odgovornost za vlastita djela, u toj drami oboje svojataju pravo na priču, jedno za drugim izričući doslovno identične rečenice: „Ovo je moja priča.“ (D. Lukić, 2002: 103, 104) Pritom Medeja ima vlastiti glas, prvo lice, kojim se obraća i reprezentira, ali se i Hekata,<sup>28</sup> koju Medeja u drami poziva, obraća istim – Medejinim – glasom. „Hekata se javlja Medejinim glasom koji je glas Medeje.“ (D. Lukić, 2002: 99) U povratnoj vezi glas Medeje izjednačuje se s glasom Hekate, Medeja se izjednačuje s Hekatom, one postaju jedno. Glas Hekate, odnosno Medejin glas, povremeno se čuje kao vokal bez teksta ili šum mora, dakle nešto izvan ili onkraj jezika, nešto komunikacijski neodređeno i nedokučivo. Glas tolerancije i razumijevanja utjelovljen je pak u liku Mopsa, koji poučava Jasona etički ispravnom djelovanju što se sastoji naprimjer u tome da ono što je novo (novi svijet) prvo treba otkriti, pa razumjeti i tek konačno osvojiti; „Ali kada nešto razumiješ, nemaš ga potrebe osvajati.“ Mops je glas tolerancije i nakon bezrazložnog napada na kralja Kirka: „Zašto je uvijek lakše najprije pomisliti da je nepoznato neprijateljsko?“ (D. Lukić, 2002: 101) Kor je pak glas bezrezervne podrške Jasonu. Naime iz

24 *Književna Rijeka*, g. 7, br. 3, 2002., str. 99-115

25 *Književna revija*, g. 43, br. 1-2, 2003., str. 88-129.

26 *Književna republika*, g. 1, br. 5-6, 2003., str. 12-17.; te u izdanju kuće MeandarMedia, Zagreb, 2005.

27 Pustolovine junaka u monomitu nerijetko su oslonjene na snove. Usp J. Campbell, 2009.

28 Hekata je božanstvo podzemlja i zaštitnica čaranja; „trostruka“, jer je prikazivana s trima tijelima ili trima glavama. Naviješta propast, u pratnji je sablasti, priviđenja i bijesnih pasa (V. Zamarovsky, 2004).



zbivanja je evidentna Jasonova pogreška i šteta što ju je prouzročio, međutim zbor izrijeком utvrđuje Jasonovu nepogrešivost: „Jason nije pogriješio.“ (D. Lukić, 2002: 101)

Drama je strukturirana suprotstavljanjem binarnih opreka: dan - noć, prijatelj - neprijatelj, tišina - buka, zvijeri - bogovi, život - smrt, barbari - heroji, hrabrost - strah, muškarac - žena, starost - mladost, stari svijet - novi svijet... Međutim te se opreke u drami dovode u pitanje i upozorava se na problem binarnog razmišljanja kao onog koje promiče ideju o podijeljenosti na čvrsto definirane i suprotstavljene kategorije, a problematizirani se entiteti, zbog složenosti i protočnosti, ne mogu svesti na jednostavne suprotnosti. Naglašena je nesigurna pozicija između njih: „Jasone, vođo, čuvaj se... prestupio si granice smrtnika, a bogom ne možeš postati. I sad si nitko.“ (D. Lukić, 2002: 102) Pojednostavnjivanje koje je inherentno dualizmu može dovesti do predrasuda, stereotipa i isključivanja onih koji ne odgovaraju postojećim binarnim opozicijama ili su pozicionirani na suprotnoj strani. Binarizam može ojačati postojeće društvene nejednakosti i diskriminaciju, što se i u drami pokazuje na primjeru ophođenja spram stranaca. Medeja je strankinja, tuđa, i time barbarka, jer stranci su nužno neprijatelji kojima se ne smije vjerovati, govori jednako Medeja Jasonu, kao i Mops Medeji: „A strancima nikad ne smiješ vjerovati.(...) A stranci su uvijek neprijatelji“ (D. Lukić, 2002: 104) Kor govori o desetero djece koje je Medeja rodila kralju,<sup>29</sup> a koja su barbari i stranci, baš poput nje, te ih treba ubiti,<sup>30</sup> kor je taj što optužuje Medeju da je kao strankinja i barbarka uzrok desetogodišnjeg lutanja morima. Osim kao strankinja, opasna je i kao čarobnica: prinosi žrtve, spušta maglu, daje Prometeju pomast, pjesmom uspavljuje zmaja što čuva Runo...

Lukićeva drama *Argonauti* sugerira cikličko vraćanje vremena, već u naslovu - vrijeme radnje jest bilo kada, u rasponu od četiri tisuće godina - pa i izrijeком - Medeja naprimjer kaže: „Kolike godine prolaze mimo nas kolike su već prošle, i koliko još mora proći. A sve uvijek iznova isto...“ (D. Lukić, 2002: 106) Sličnog je stava i Prometej, koji zaključuje: „Stoljećima sam tamo visio i orao mi je trgao jetre, kao opomena... I nitko nije poslušao. Nitko se nije opametio.“ (D. Lukić, 2002: 113) Izreka o povijesti kao učiteljici života pobija se nekolicinom primjera.

U navedenoj verziji mita o Medeji ona nije čedomorka nego žrtva urote većine, a čija će se istina dalje prenositi kroz pisanu riječ: MEDEJA: „Knjige koje svi čitaju šire zadah laži. Lagat će u tim knjigama Mopse, sve će izmisliti. (...) Lagat će čak i za djecu. Lagat će da sam ih ja ubila. A nisam ih ni vidjela otkad su ih vojnici odvojili od mene. / MOPS: To je sad ionako svejedno. Vojnici već pričaju da si

29 Medeja kasnije govori o sedam sinova i sedam kćeri.

30 ZBOR: „Trebalo ju je davno ubiti. / Desetero je djece rodila kralju. / Djeca barbarke. / Kolhidski barbari bit će nam kraljevi. / Treba ih pobiti. / Djecu? / I nju i djecu. / Djecu svakako...“ (D. Lukić, 2002: 108)

popbila svoju djecu, i već će se naći pjesnik koji će to opjevati kako bi im ugodio. Zauvijek će misliti da si to učinila.“ (D. Lukić, 2002: 112) Dakle ta drama na pitanje o Medeji čedomorki nudi rješenje tako što se prvo neizravno, a kasnije izravno referira na Euripida: obmanu o Medeji kao ubojici vlastite djece proširila je voj-ska, dakle većina što posjeduje moć i autoritet za govor, dalje će se to učvrstiti kao istina u knjigama (Euripid!),<sup>31</sup> a njezin se (ženski) glas prikazuje kao ništavan i bezvrijedan. Sličnu verziju zapisuje R. Graves (R. Graves, 1969: 351).<sup>32</sup> No upravo pozicija koju za Medeju otvara tematizirana drama osigurava autoritet njezinu glasu i otvara mogućnost plasmana priče različite od one što se s vremenom učvrstila. Na taj način drama nudi alternativnu priču mitskoj i arhetipskoj Medeji te promiče ideju o različitim glasovima u književnosti. Osim mogućnosti za različita zbivanja od onih što prevladavaju zabilježena u umjetnosti, drama podcrtava nepouzdanost izvora i na drugim mjestima; naprimjer u toj inačici drame o Medeji Argonauti i Jason pogibaju od vlastitih ruku, u međusobnoj borbi, što Mops komentira: „Ne znam je li se išta od toga baš tako dogodilo. Nažalost! Pred licem tako dalekih i tajanstvenih problema ništa se više ne može pouzdano reći.“ (D. Lukić, 2002: 114) Čak i autoreferencijalna igra govori u prilog nepouzdanosti - u književnom se djelu samu književnost proziva za nesigurnost i varljivost: „Pa svi znaju da pjesnici oduvijek i uvijek samo lažu, pa ipak svi im uvijek vjeruju... Samo vještina njihova pisanja čini ih uglednim članovima društva, dok obične lažljivce svi preziru. A čine istu stvar.“ (D. Lukić, 2002: 114)

Za razliku od Lukićevih *Argonauta*, gdje je Medeja jedno od dramskih lica, Nives Madunić Barišić već se u naslovu drame izrijekom fokusira na lik Medeje i podnaslovom daje jasan klasifikacijski naputak - „tragedija jedne ljubavi“. I dok se *Argonauti* mogu događati u bilo kojem razdoblju od antike do suvremenosti i na bilo kojem mjestu od Kolhide do Sarajeva, *Medeja* N. Madunić Barišić uže je vremenski ograničena i preciznije određena: „Događa se od zalaska do izlaska sunca u Medejinu domu i ispred njega.“ (N. Madunić Barišić, 2003: 89) Mada autorica zadržava većinu Euripidovih likova (Medeja, Dadilja, Glauka, Kreont, Egej, Jazon), za dramu je ključna reprezentacija Medejinu unutarnjega stanja. U toj je preoblici mita Medeja također dobila svoj glas, priliku da se samostalno predstavi. Drama započinje nakon što ju je Jazon napustio, a ona ne prihvaća novonastalu situaciju nego u očaju iščekuje njegov povratak. Tama, propast i smrt konstantna su prijetnja, od početka drame prisutna i u atmosferi i verbalizirano u monolozima i dijalogima dramskih likova. Medeja sama artikulira vlastito stanje, psihičku kaotičnost i iracionalnost, odmak od razuma: „Na trenutak sve vidim, sve razumijem, ali čim odlučim postupiti onako kako bih trebala, neka jača

31 MEDEJA: Djecu nisam ubila. To je Euripid... plaćenik... to je on slagao da sam ih ja ubila.

Prokleti psi kolhidski ili korintski platili su mu za to neku bijednu svotu...“ (D. Lukić, 2002: 114)

32 Vidi fusnotu 12.

sila izvan mene, neko ludilo... Ludim li ja, dadiljo?“ (N. Madunić Barišić, 2003: 90) te nemoć i omaglicu s kojima se ne može nositi. Svjesna je svoje izopćenosti iz društva i stranosti koju predstavlja za druge građane.<sup>33</sup> O njezinu rubnom stanju svjedoči i forma iskaza, njezin isprekidani monolog i nervozne promjene raspoloženja što variraju s obzirom na njezine mnogobrojne uloge. Naime sama uočava različite, pa i oprečne identifikacije koje društvo nameće ženi: „Neprestano moram biti svemoguća, moram biti i majka i ljubavnica i kuharica, i zavodnica, i luda, stalno nečija nasmiješena luda...“ (N. Madunić Barišić, 2003: 91) Recipijent je izravno suočen s borbom što se vodi unutar nje te s premještanjem hijerarhije različitih identifikacija što tvore njezin identitet: ljubavnice, majke, strankinje, ubojice... Žene što tomu svjedoče, a koje tvore kor, proglašavaju je ludom: „MEDEJA: (iz kuće dopiru histeričan plač i jecaji, potom tišina pa zvuk razbijena tanjura i krik): Da mi je umrijeti... / DRUGA ŽENA: Luduje! / PRVA ŽENA: Zavija kao bijesna kuja. DRUGA ŽENA: Bogova mi, loše zvuči...“ (N. Madunić Barišić, 2003: 95), a jednako govori i Dadilja: „Nerazumna si kao derišće. Počisti prošlost! Baci je u smeće! (...) O, ludo moja, ludice, smiri se. Što li ti još neće pasti na um? (...) Ne luduj! (...) Ti stvarno nisi normalna!“ (N. Madunić Barišić, 2003: 115-116) Ludom je proglašava i Jazon: „Luda žena, zar ti baš ništa ne shvaćaš?!“, međutim on je naziva i starom, bolesnom i ružnom: „Pogledaj se. Ostarjela si. Drukčija si. Zavist te je uništila. Izjela. Propala si. Luda si, bolesna i ružna.“ (N. Madunić Barišić, 2003: 120, 121)

Kao i u Lukićevoj drami, prisutne su brojne binarne opreke (život - smrt, razum - srce, starost - mladost, muškarac - žena, dobar čovjek - loš čovjek, ljubav - mržnja...), a njihovo se suprotstavljanje nerijetko ističe u sukobu likova, naprimjer u sceni kada Medeja pokušava otkloniti Dadiljinu tezu da je žena ništavna bez muškarca, dok Dadilja jasno izlaže sve društvene norme što ih žena od rođenja nadalje treba zadovoljiti da bi bila društveno prihvaćena; kao i u susretu Medeje i Glauke te drugdje. Drama uključuje Egeja kao muškarca spasitelja koji pokušava odvesti Medeju iz njezine, pa i vlastite, nesreće. Na Dadiljin nagovor, razapeta između prošlosti s Jazonom i budućnosti s Egejem, pokušava spakirati odjeću za odlazak, no tada dolazi Jazon, ali ne da bi joj se vratio, što ona očekuje, nego da bi je uputio na koji način da nastavi život bez njega. Njegov prijedlog uključuje neizostavno napuštanje zemlje, ali ne odlazak k Egeju nego daleko i od njega, te ideju da djecu ostavi njemu. Optužuje ju za manipulaciju, zavist; govori da je stara, bolesna, ružna i zla. U toj točki dolazi do transgresije Medeje iz uplakane, jadne, napuštene, nemoćne i zbunjene žene u ženu kojoj se vlastiti položaj rasvijetlio i koja je shvatila svoju prethodnu naivnost. Jedino što

33 Ističe se njezina stranost i drugost što je domicilne žene primjećuju s prezirom. „PRVA ŽENA: Ona je uvijek bila nekako drukčija od nas. DRUGA ŽENA: Ah! Kad nije odavde. (S prezirom): Došljakinja!“ (N. Madunić Barišić, 2003: 95)

je zanima jest osveta: „A sad se hoću osvetiti Jazonu... Osvetit ću mu se kako se nikada niti jedna žena nije osvetila nevjernome mužu. (...) Odsada opet samo ratnica. Majka, žena, ljubavnica, prijateljica - sve je to umrlo u meni.“ (N. Madunić Barišić, 2003: 124) U toj drami osveta se sastoji od ubojstva vlastite djece Jazonovim omiljenim nožem: „Medeja ulazi u tamu sobe i nad posteljom dva puta zamahne svjetlucavim nožem. Bez ijednog krika zakolje vlastitu djecu.“ (N. Madunić Barišić, 2003: 125) Njezinim utjecajem mrtva je i Glauka, a Dadilji izjavljuje da je konačno opet dostojna svoga imena. U drami je prisutna etička osuda Medejičina čina kojoj je izlažu Kreont, Jazon te sve žene iz kora, ali i Dadiljino razumijevanje: „Sada razumijem. Jadna Medeja, jadna žena! Sama je sebi presudila - osudila se na život, na život nakon svega!“ (N. Madunić Barišić, 2003: 129) Brutalan čin ubojstva tu je reprezentiran kao čin milosrđa i pomoći kojim Medeja spašava djecu od okrutne sudbine, a sebe osuđuje na kaznu kroz nastavak života.

Najveći odmak od antičkog izvornika javlja se u drami Ivane Sajko, *Bilješke s odigrane predstave: arhetip Medeja monolog za ženu koja ponekad govori*, koja predstavlja dezintegraciju dramskoga teksta i jasan otpor spram identifikacije s arhetipom.<sup>34</sup> Proturječnosti i oprečnosti javljaju se već u naslovu, u kojem je dana klasifikacijska odrednica - monolog, dakle forma duljega dramskog teksta jednoga dramskog lika, međutim sama drama sastavljena je kao komunikacija između dva ženska lika, kao „mi“: „Započinjemo u podrumskoj dvorani. Označile smo pozicije s kojih se promatramo...“ (I. Sajko, 2005: 7), pa se prva neodlučnost javlja već u pitanju koliko je dramskih likova. Sljedeće je pitanje u čije ime ti dramski likovi govore. Dva su glasa razgraničena tipografijom, međutim, nakon nekoliko rečenica za koje se čini da glas izvan zgrade govori u svoje ime, stiže uputa: „Pružam joj papir s rečenicama: Sad čitaj uz uzglavlje svoje djece, kao bajku za laku noć.“ (I. Sajko, 2005: 9) Kasnije u drami upute bivaju još određenije; nije važno samo što se govori nego i kako se govori: „Kao bajku... nemoj ih plašiti pričama.“ (I. Sajko, 2005: 11) Lik (žene) u drami se dakle javlja vlastitim glasom i istodobno ne izriče njezine misli nego tuđe. U tom aspektu Lada Čale Feldman prepoznaje multiplicitanost subjekta u smislu da je Ona „... dvije: i glumica i lik istodobno (...) lik koji tek postavlja problem identifikacije...“ (L. Čale Feldman, 2005: 194) Kolebanjima i umnožavanjima prožet je cijeli dramski tekst počevši od pitanja rodnog identiteta što se javlja već u prvoj rečenici. Rečenica: „Teško mi je govoriti kao žena.“ (I. Sajko, 2005: 7) smješta je na određeni pol muško-ženske opreke, međutim odmah sljedeća: „Mogla bih biti žena...“ (I.

34 Čale Feldman dramu čita kao „(post-dramsko) križanje metateatarskih strategija i feminininih, a možda i feminističkih preokupacija.“ (L. Čale Feldman, 2005: 187) Usporedi i pristup Ane Gospić, koja govori o: „poigravanjima, propitivanjima i eksperimentiranjima“ (A. Gospić, 2008: 467) s dramskom formom, odnosno hibridnoj konstrukciji utemeljenoj u postdramskom teatru.

Sajko, 2005: 7) sadrži kondicional, koji opovrgava njezinu jednoznačnu binarnu rodnu određenost. Bivanje ženom izjednačuje se s bivanjem shizofrenikom, što je pak jednako rascjepu, dezorganizaciji ličnosti i depersonalizaciji, a slična se kolebanja nastavljaju i u pitanju konstrukcije majčinstva („skrivati maternicu u stisnutoj šaci velikog muškarca“, I. Sajko, 2005: 7; „ja se znojim i dobivam žuljeve, guram im u usta komadiće peciva“, I. Sajko 2005: 10), konstrukcije braka („Položaj podrške i poslušnosti“, I. Sajko, 2005: 9). Kolebljivo „možda“ konstanta je dijaloga. Podvojenost je prisutna i u pitanju nacionalnog identiteta ili etniciteta koji figurira u obliku stranog jezika - „It’s hard for me to speak as a women“ (I. Sajko, 2005: 7) - što se može čitati kao znak njezine stranosti i drugosti.<sup>35</sup>

Eksplisitno kaže: „Ne želim biti Medeja.“ (I. Sajko 2005: 9) i pritom osjeća teret vlastitog imena: „Kao da posvuda po meni piše to prokleta ime“ (I. Sajko, 2005: 13) i želi nestati, ali je svjesna da nije dovoljno izgorjeti jer i pepeo čuva sjećanje.<sup>36</sup> Inzistira na tome da nije Medeja, ne želi se identificirati s Medejom, njezino je bivanje rezultat neposrećene performativne tvorbe: „Možda i nisam nitko već samo netko drugi od onog što sam trebala postati?“ (I. Sajko, 2005: 13)

Prisutni su motivi patrijarhata i muške dominacije: „Koncentriram se: podrška i poslušnost, podrška i poslušnost...“ (I. Sajko, 2005: 10), muževa vrijeđanja: „Nasmiješi se, glupačo!“; „Gadiš mi se!“ (I. Sajko, 2005: 11), majke njegovateljice i hraniteljice („Guram im u usta komadiće peciva“ (I. Sajko, 2005: 10), bezrezervne podrške vladaru: „Kaljuža skandira...“ (I. Sajko, 2005: 11), važnosti nasljeđa i tradicije: „Ostavljena mi je povijest kućnih svetaca (...) Palila sam sviće na oltarima predaka, dala zavjet ispravnosti svojem naslijeđu. Mrtvi su vodili moj život...“ (I. Sajko, 2005: 12), iznevjerenih očekivanja: „Gradila sam kuću jer si mi jednom rekao kako bi rado prespavao u njoj. (...) I bila sretna i sigurna u tom čekanju.“ (I. Sajko, 2005: 16); prokletstva besmrtnosti: „Čekam da me pozovu, no nitko ne izgovara to ime: Medeja, žena koja nisam.“ (I. Sajko, 2005: 17) Sama tvorba dramskog lika temeljena je na paradoksu: ona je istodobno i žrtva i mučitelj; i nijema je i govori; nutrine prazne, ali ispunjene oružjem: „Oružje je u meni, progutala sam pištolj i nož, otrov i bombu...“ (I. Sajko, 2005: 14) Mnogi su koncepti prezentirani kroz binarne opreke: muškarac - žena, zdravlje - bolest, sjećanje - zaborav, pasivnost - aktivnost, punokrvnost - anemičnost, ljubav - mržnja i drug, ali se kontinuirano ukazuje na kolebljivost, višeznačnost, arbitrarlost i kliznost značenja. Mada izrijeком govori: „svijet je valjda uvijek isti (...) i Medeja je ista“ (I. Sajko, 2005 : 12), te su izjave uvedene da bi se mogle rastvoriti: drama neprestano potencira kolebljivost, nepouzdanost, neizvjesnost, fluid-

35 Medeja u drami I. Sajko nije čarobnica, ali izvodi svakodnevni ritual: „Imam jedan ritual, tako ga zovem. Ne znam što to znači, ali ga radim svako jutro i u sebi ponavljam želju za dan dok se ne srušim.“ (I. Sajko, 2005: 13)

36 Pepeo je, tvrdi Derrida, potpuno ne-sjećanje, razaranje samoga sjećanja, ali čak i pepelu preostaje ime u plamenu nestale osobe. Usporedi J. Derrida, 1987.

nost, uvjetnost, zaborav, proturječe... Uostalom, multiplicirana su već tipografska rješenja u naslovu drame.

Sva tri dramska teksta možemo promatrati kao recepciju i obnovu mita o Medeji u smislu razgradnje i ponovne uspostave značenja što ga arhetip potekao iz klasičnog mita i kasnijih umjetničkih obrada unosi. Sve tri drame veže i tema muško-ženskih odnosa u patrijarhatu.<sup>37</sup> Ipak, ni *Argonauti: brodski dnevnik 2000 B. C. – 2000 A. D. ili kako je Medeja sanjala Jasona, a Jason sanjao Zlatno runo na putu od Kolhide do Sarajeva* Darka Lukića, ni *Medeja: tragedija jedne ljubavi* Nives Madunić Barišić, ni *Bilješke s odigrane predstave: arhetip Medeja monolog za ženu koja ponekad govori* Ivane Sajko ne reprezentiraju čvrste, stabilne i nepromjenjive identifikacije Medeje nego radije ukazuju na neodlučnost, oklijevanje, protočnost identitetske tvorbe ili pribjegavaju čak potpunom odbijanju potencijalne identifikacije. Recipijent je izložen reprezentaciji zamršenih, složenih i nesigurnih položaja koje Medeja privremeno zauzima. Značenja se u dramama tvore u igri višeglasja, prisutnog i vidljivog glasa, svih njezinih alternativnih glasova (naprimjer Hekata, Ona...), ali i u onim odsutnim i neizrečenim. Naime životne situacije i izazovi često tvore zbroj glasova i mogućih izlaza, a različiti glasovi kojima se Medeja javlja prikazuju njezino dvoumljenje, oklijevanje i vrludanje – značenje zagonetno i neodgonetljivo, nestabilno. Zadržimo li se još malo na motivima klasičnih mitova preuzetih u tematiziranim dramama, primijetit ćemo da drame tematiziraju egzil i Medeja je strankinja, ujedno i barbarka. S obzirom na klasičnu mitsku, pa i Euripidovu verziju, ovdje je gotovo izostavljena uloga životinja kojoj klasični mit pridaje veliku pozornost, a i čarobnjaštvo se javlja u ublaženim ili izmijenjenim varijantama.<sup>38</sup> Medeja nije oličenje ženskosti ni u antičkom ni u suvremenom smislu nego je predstavljena kao snažna i neovisna, inteligentna, ratnica, (potencijalni) ubojica i osvetnica. Rekli smo da mit reprezentira vrijednosti, norme, stereotipe određenog društva i društvene standarde što u svim inačicama mita o Medeji propisuju tjelesnu privlačnost i mladost kao imperativ za ženski subjekt, odnosno odustajanje od intimnog odnosa, odbacivanje, pa i vrijeđanje kada žena izgubi mladost, ljepotu i zdravlje. U dramama su odnosi među likovima predstavljeni kao dugotrajno toksični, iskošeni i suprotstavljeni (posebno žena/muškarac i roditelji/djeca) do te mjere da se propituje nemogućnost odluke tko je u vezi bio mučitelj, a tko žrtva; tko je kriv za raspad veze, tko je bolji roditelj ili uspješniji u svom djelatnom polju.

37 Ne treba zaboraviti na učinke mitova kao „manipulativnih konstrukata fabrikovanih u svrhu održavanja postojećeg poretka unutar opresivnog (konzervativnog, patrijarhalnog, plemenskog) društva“ (S. Milosavljević, 2010: 281), o čemu govori projekt *Mit kao sudbina*.

38 Dok Zamarovsky upravo naglašava čarobnjački aspekt Medejina identiteta (V. Zamarovsky, 1985), Graves ističe da su nedoumice oko Medejina čarobnjaštva prisutne već u klasičnim mitovima: „Klasični mitografi su bili u nedoumici da dokuče u kojoj meri je Medeja bila prevarantkinja i iluzionista, a u kojoj meri prava čarobnica.“ (R. Graves, 1969: 350)

Tematizirane drame otvaraju mogućnost da se (Medejina) tišina zamijeni glasom i posljedično pojedinačni identiteti otvore širem razumijevanju, ali ne kao čvrsti i stabilni arhetipi nego kao transgresivni identiteti. Preispitivanje identitetskih kategorija kroz proces što ujedno proizvode i razgrađuju kategorije identiteta vode do destabiliziranja binarnih opreka i hijerarhija na kojima se temelji simbolički sustav svjetova strogih poredaka. Dakle ono što povezuje navedene obnove i revizije lika Medeje jest zajednička strategija okretanja klasičnom mitu u smislu oživljavanja priča i likova, ali ne s namjerom njihova učvršćivanja nego s namjerom njihove razgradnje i razglobljavanja. Različiti prikazi mogu biti polazište za potpuniju pojmljivost drugih i okoline; njihovih nestabilnih privremenih identifikacija te transgresija pojedinačnih i kolektivnih identiteta. Premještanje u drukčiji diskurs nužno preobražava likove, može ih učiniti jačima, plastičnijima i uvjerljivijima, a prisutno preoblikovanje mitoloških patrijarhalnih polazišta radi u smjeru tvorbe subverzije i otpora.

Reinterpretacija svakog arhetipa izazovan je hod po ledu jer se njegova razgradnja ne može realizirati bez uvođenja tog istog arhetipa i računanja na njegovu snagu.<sup>39</sup> Da bi se subjekt mogao rastvoriti i prikazati kao onaj privremenih i nestabilnih značenja, ishodišno se mora imati u vidu neko čvrsto značenje ili referentna točka s koje i recipijent i autor polaze. Kao polazište ili označitelj u tematiziranim dramama pojavljuje se vlastito ime Medeje. Ipak, suvremena je književna teorija pokazala da je vlastito ime zapravo „prazan označitelj“ nedostatan za određenje subjekta (K. Peternai Andrić, 2012). Vlastito je ime u suvremenom diskursu povezano s tvorbom i heterogenošću subjekata, ali ne može biti čvrsta ili jednoznačna oznaka subjekta. Ime neizravno ipak znači: iz samog čina imenovanja i upotrebe imena čitljivo je ono što se odvija unutar zajednice, pozicije što ga pojedinac zauzima u kolektivu. Upotreba svakog imena, pa i onog Medeje, uvijek je kulturalna.

Već klasični mitovi upozoravaju na neumljive i uporne izazove ljudskog postojanja, kao i na neodlučnost pri rješavanju problema. U tematiziranim su dramama granice među rodovima, državama, kulturama i povijesnim razdobljima naglašeno kolebljive, uključive ili izmjenjive. Granice nisu čvrste i jasne nego labave i porozne, kolebljive. Vladanje temeljeno na binarizmu ima potencijal osnažiti postojeće nejednakosti i diskriminaciju među subjektima ili grupama.

39 Milosavljević upozorava: „Mit kao paradigma, opštepoznata priča koja u svom najstarijem zapisanom obliku više ne podleže preispitivanju, logičan je izbor za lično i kolektivno određenje u savremenom svetu sastavljenom, u velikoj meri, od hibridnih sklopova koji se materijalizuju kao efemerni mitovi i samim tim kao sadržaj za (hiper)produkciju fascinacija.“ (...) „Najčešće se, međutim, u ovakvim projektnim postavkama mit ne sagledava kao autonomna kulturna tvorevina, već se kroz klasična tumačenja (npr. psihoanalitičko) koristi kao argument u službi unapred zadate umetničke replike na savremenu stvarnost.“ (S. Milosavljević, 2010: 263)

Sve tri drame reprezentirani diskurs velikim dijelom grade na suprotstavljanju binarnih opreka i hijerarhizaciji njihovih vrijednosti, ali ne u smislu njihova učvršćivanja nego se uvode da bi se razgradile i pritom se naglašava nepostojanost i paradoksalnost između binarnih opreka. Konkretno, u dramama se dosljedno upućuje na kolebljivost i varljivost binarizama (dan - noć, prijatelj - neprijatelj, tišina - buka, zvijeri - bogovi, život - smrt, hrabrost - strah, muškarac - žena, starost - mladost, razum - srce, ljubav - mržnja, zdravlje - bolest, sjećanje - zaborav, pasivnost - aktivnost, glas - polifonija, antika - suvremenost...), njihovu protočnost i izmjenjivost. Načini raspodjele rodni uloga nestalni su i nedovršivi, jednako kao i propusnost i poroznost granica (rodova, država, normi, diskursa...). Razgradnjom dihotomije svraća se pažnja na nedostatnost binarnog razmišljanja, odnosno nedostatnost ideje o podjeli na jasne i oprečne kategorije, te se pomiče ona o složenosti i oscilaciji u svakoj konstrukciji identiteta - što se ne može podvesti pod banalne suprotnosti. Između binarnih opreka, njihove neodlučnosti i nemogućnosti donošenja odluke o krivnji, poroznosti granica (u motivima samih drama, ali i širem kulturološkom smislu), javlja se potreba za razjašnjenjem. Ipak, nijedno razjašnjenje nije i ne može biti konačno. Tematizirane drame ne funkcioniraju kao empatijski alat, niti pred recipijenta postavljaju etički izbor, nego radije reprezentiraju nemogućnost nedvosmislene identifikacije i tvorbe stabilnoga homogenog identiteta. ●



## LITERATURA

- Armstrong, Karen (2005), *Kratka povijest mita*, Vuković & Runjić, Zagreb.
- Atwood, Margaret (2009), „O Medeji“, *Tvrđa*, Zagreb, br. 1-2, str. 267-270.
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Campbell, Joseph (2009), *Junak s tisuću lica*, Jesenski i Turk, Zagreb.
- Clauss, James J. ; Sarah Iles Johnston, ur. (1997), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, Princeton.
- Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (2005), *Femina ludens*, Disput, Zagreb.
- Derrida, Jacques (1987), *Feu la cendre*, Des femmes, Paris.
- Ewans, Michael (2022), *Euripides' Medea. Translation and Theatrical Commentary*, Routledge.
- Foley, Helene P. (2009), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton.
- Frye, Northrop (2000), *Anatomija kritike*, Golden Marketing, Zagreb.
- Gospić, Ana (2008), „Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko“, *Croatica et Slavica Iadertina*, Zadar, g. 4, br. 4, str. 467-477.
- Graves, Robert (1969), *Grčki mitovi*, Nolit, Beograd.
- Grečl, Domagoj (2016), „Tko je ubio Medejinu djecu“, *Latina et Graeca*, Zagreb, g. 29, br. 2, str. 37-52.
- Griffiths, Emma (2006), *Medea*, Routledge, London, New York.
- Hall, Stuart (2006), „Kome treba 'identitet'?, *Politika teorije – zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, Disput, Zagreb, str. 357-373.
- Macintosh, Fiona; Kenward, Claire; Wrobel, Tom (2016), *Medea, a performance history*. Oxford.
- Milosavljević, Sunčica (2010), „Savremeno čitanje mita u umetnosti. Interdisciplinarni istraživački projekat *Mit kao sudbina*“, ur. Suzana Marjanić i Ines Prica, *Mitski zbornik*, Institut za etnologiju i folkloristiku, HED, Scarabeus naklada, Zagreb.
- Peternai Andrić, Kristina (2012), *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Peternai Andrić, Kristina (2021), „Teorije o tvorbi identiteta“, *Identitet u prekograničnim privatnopravnim odnosima: okrugli stol održan 25. veljače 2021.*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, str.17-45.
- Rabinowitz Sorkin, Nancy; Richlin, Amy (1993), *Feminist Theory and the Classics*, Routledge, London, New York.
- Scodel, Ruth (2010), *An Introduction to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- Shama, Mahbuba Sarker (2017), „Jason and Medea's Relationship in Medea: A Postcolonial Analysis. Crossings“, *A Journal of English Studies*, br. 8, str. 173-178.
- Stevanović, Lada (2020), *Antika i mi(t). Preispitivanje dominantnih tokova recepcije antike*, Karpos, Beograd.
- Van Zyl Smit, Betine (2002), „Medea the feminist“, *Acta Classica*, g. 45, br. 1, str. 101-122.
- Vojvodić, Jasmina, ur. (2018), *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća*, Disput, Zagreb.
- Zamarovsky, Vojtech (2004), *Bogovi i junaci antičkih mitova: leksikon grčke i rimske mitologije*, Artresor naklada, Zagreb.
- Žmegač, Viktor (2014), „Simbolični likovi europske književnosti“, *Forum*, Zagreb, g. 53, knj. 86, br. 1-3.

## DRAME

- Lukić, Darko (2002), „Argonauti: brodski dnevnik 2000 B. C. – 2000 A. D. ili kako je Medea sanjala Jasona, a Jason sanjao Zlatno runo na putu od Kolhide do Sarajeva“, *Književna Rijeka*, Rijeka, g. 7, br. 3, str. 99-115.
- Madunić Barišić, Nives (2003), „Medea: tragedija jedne ljubavi“, *Književna revija*, Osijek, g. 43, br. 1-2, str. 88-129.
- Sajko, Ivana (2005), *Bilješke s odigrane predstave: arhetip Medea monolog za ženu koja ponekad govori*, Žena-bomba, Meandarmedia, Zagreb, str. 6-17.

**Anđela Vidović**

Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku<sup>1</sup>

# Ruski rulet Bošnjakova *Oca*

UDK 821.163.42-2.09Bošnjak, E.

Sažetak: Dramsko se pismo Elvise Bošnjaka tijekom zadnja dva desetljeća od eliptičnih, filmski kadriranih rečenica, ispipavanja žanrova, ali i zatvorenosti bilo Zagore, bilo one druge otočne vrste, profiliralo kao jedinstveno. Pisac mentaliteta i melankolije, sredine koju dobro poznaje, pa je baš zato i univerzalizira, nakon rada na komediji *Spoj plus* u drugoj polovici devedesetih, počinje trogodišnji proces rada na prvijencu *Otac*. Praizveden je 2000. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu i u režiji Nenni Delmestre. U radu se pokušava iznutra i izvana ukazati na originalnost i samosvojnost Bošnjakove drame nastale na tragu Davida Mameta i Sama Shepada, koju su i kritičari i teoretičari nerijetko smještali u žanrovsku ladicu trilera-moraliteta ili su je pak označili stilskom vježbom za veću stvar.

Ključne riječi: **Elvis Bošnjak; Otac; Nenni Delmestre; suvremeno dramsko pismo**

1 Doktorandica.

## The Russian Roulette of Elvis Bošnjak's *Father*

**Abstract:** During the last two decades, the dramatic playwriting of Elvis Bošnjak has been profiled as unique, from elliptical, cinematically framed sentences to exploration of genres, and closed nature of either Zagora or Croatian island temperament. He is an author of the mentality and melancholy, an environment he knows and understands so well, and therefore gives it a universal dimension. After working on the comedy *Spoj plus* in the second half of the 1990s, he began a three-year process of working on his debut drama *Otac (Father)*. It premiered in 2000 at the Croatian National Theater in Split and directed by Nenni Delmestre. The paper tries to explore and point out the originality and inventiveness of Bošnjak's drama, created in the footsteps of David Mamet and Sam Shepard, which both critics and theorists have often labeled as thriller-morality, or marked as a stylistic exercise for a greater thing yet to come.

**Keywords:** Elvis Bošnjak; *Father*; Nenni Delmestre; contemporary dramatic playwriting

„Pisac je uvijek jednako neiskusn, i to je dobra pozicija. Moraš bit' čist pred papirom.“

Elvis Bošnjak (E. Bošnjak u: A.Vidović, 2023)

Elvis Bošnjak donekle je atipična pojava u hrvatskom kazalištu. Iako profesionalnu karijeru započinje kao glumac u riječkome Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca, praktički se kao mladić u dvadesetim godinama života vraća u rodni Split, gdje se nastavlja razvijati ne samo kao izvođač nego i kao autor. U dvijetisućitim godinama, počevši od inicijalnih dramskih proboja preko nagrada i priznanja pa sve do sigurne pozicije ravnatelja Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, Bošnjak će na koncu odabrati nesigurnost izvaninstitucionalne scene i osnovati PlayDramu te se s Ninom Mitrović u početcima, a kasnije i samostalno, zalagati za suvremeno dramsko pismo i boriti za davanje adekvatnoga prostora drukčijoj, alternativnoj sceni. Raznorodna dramska opusa, duboko uronjena u idiom mjesta memorije djetinjstva, Bošnjak je pisac i, posebno u početcima, glumac svojih drama, ali nipošto i redatelj. Suradnja s redateljicom Nenni Delmestre,<sup>2</sup> započeta s *Ocem* i potom nastavljena s dramama *Nosi nas rijeka* (HNK Split, 2002.), *Idealni muž* (HNK Split, 2002.), *Hajdemo skakati po tim oblacima* (HNK Split, 2004.), *Kašeta brokava* (HNK Split, 2015) i *Ubojstvo u klubu Quasimodo* (Kazalište PlayDrama i HNK Zadar, 2017.), prožimat će se višestruko na dramaturške i adaptacijske šavove, ali i na predstave izvan njihova praktički matičnoga Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu.

Od eliptičnih, filmski kadriranih rečenica, ispipavanja žanrova, zatvorenosti bilo Zagore, bilo one druge, otočne vrste,<sup>3</sup> Bošnjak se tijekom zadnja dva desetljeća profilirao kao dramski pisac mentaliteta i melankolije, sredine koju dobro poznaje i baš joj zato daje univerzalnu dimenziju. Onaj koji će, prema Matku Botiću, hodati po rubu tragike prostora i tragike svakodnevice (M. Botić, 2011: 10) i od kojeg će se, barem sudeći prema prevratu koji je u teatrološkoj i kritičkoj recepciji izazvala nagrađivana drama (i predstava) *Nosi nas rijeka* (red. Nenni Delmestre, 2002.) u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu, uvijek očekivati više ili će se pragmatično oslušivati vrijeme koje će dati sličan ili posve suprotan sud. Dramski će pisac pak o vlastitim početcima dati trezveniji pogled:

2 Jednako je plodna suradnja, iako u nešto manjem ili većem, ali svakako drukčijem opsegu, zabilježena s Mislavom Brečićem, Anastasijom Jankovskom i Trpimirom Jurkićem.

3 U drami *Usidrene* (red. Anastasija Jankovska, 2022.) u koprodukciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, Gradskoga dramskog kazališta Gavella i Hrvatskoga narodnog kazališta u Zadru, Bošnjak pokušava konstruirati sjećanje na otočni život šezdesetih godina prošlog stoljeća, kojeg nema.

„Pisanje je za mene bilo raniji impuls, prije sam razmišljao o pisanju nego o glumi, iako je to za mene uvijek išlo zajedno. U srednjoj sam školi imao pokušaje Beckettovske drame (smije se). Napisao sam *Četvrti u trokut* i *Jakovljevu istinu*. Kao klinac sam pisao i poeziju. Prije *Oca* nastaje drama tarantinovske poetike *Spoj plus*, a i scenarij za film. Za mene je *Otac* prvi završeni, zaokruženi pokušaj koji je nastao planski. Tipični mladenački tekst, prvi, gdje iz kupusa na kraju izađe jednostavan tekst. Danas bi ga vjerojatno napisao duže, da ne traje sat. A same ideje nosim jako dugo, pa ih mijesim. (...) Tad nisam imao pojma imam li talenta i hoće li se to postaviti. Odnio sam tekst Ivici Buljanu, ali i još nekolicini drugih ljudi. Kad mi je rečeno da će se postaviti na maloj sceni HNK-a, za mene je to bilo veliko iznenađenje.“ (E. Bošnjak u: A. Vidović, 2023)

Svojevrsan prevrat, barem u kontekstu suvremenoga dramskog pisma, počinje upravo s *Ocem* i otvaranjem prostora tadašnje intendantice Mani Gotovac i ravnatelja Drame Ivica Buljana domaćim, bilo iskusnijim, bilo mlađim autorima.<sup>4</sup> S pamtljivim geslom „Grad u teatru, teatar u Gradu“ 1998. – 2002. Mani Gotovac u najavi sezone zagovara različito kazalište. Ono koje je živo, danas i ovdje. Ne želi državno, konfekcijsko ili komercijalno kazalište nego krhotine razlomljena svijeta i njegove živuće veze. Bošnjak piše *Oca* tri godine, stoji u programskoj knjižici s predstave, a prethodi mu u razgovoru spomenuta i navedena komedija *Spoj plus*. Tematski sloj crpi iz crne kronike, odnosno priče iz zatvorske arhive u kojoj se preko radija oglašava plaćeno ubojstvo za pedofila:

„Impuls je bio članak u novinama. Priča iz američkog zatvora, povod radijska emisija, silovatelj djece ubijen je u zatvoru iz moralnih razloga. Ne zbog novca. I to ga je ubio višestruki ubojica. Zaintrigirao me taj moralni kodeks ubojice. I taj prevrat u čovjeku, s religijskim konceptom. Tad je u Hrvatskoj bio slučaj, čini mi se na Lastovu. Došljak iz Bosne nije se snašao u novoj sredini i pravdao je počinjeni zločin time. Ta promjena sredine mi je bila jako zanimljiva. Proces istraživanja bio je obiman. Pisao sam noću, bio sam mladi otac.“ (E. Bošnjak u: A. Vidović, 2023)

4 Praizvedeni su primjerice Jurkićev *Kajin i Abel* (red. Želimir Orešković, 2000.), Pavičićeva *Trovačica* (red. Nora Rumboldt, 2001.), s podijeljenim reakcijama, zatim Tomićeva i Ivaniševićeva kontroverzna *Krovna udruha* (red. Mario Kovač, 2001.), *Oprosti, Stipe* Ilije Zovka (red. Milan Štrlić, 2002.) i dr. Podcrtava se lokalizam, a spajaju različite generacije umjetnika.



Elvis Bošnjak, *Otac*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 2000. Foto: Matko Biljak.

Bošnjak tad vjerojatno shvaća da se zapadni, dekadentni kontekst kriminaliteta u Americi u potpunosti razlikuje od hrvatskoga konteksta, gdje prevladavaju socijalna bijeda, alkoholizam i primitivizam, a počinitelji ne pripadaju često autohtonom, lokalnom stanovništvu. Odskaču bilo govorom, bilo društvenom hijerarhijom. Jedva jednosatna, kratka, čvrsta, nabijena drama filmske rečenice koja stalno zaziva repliku, sabijena je u zatvoreničku sobu s dva kreveta na kat, četiri antagonista i jednim nožem te u potpunosti izmiče amerikanizaciji postajući samosvojno, originalno djelo. Zatvor je metafora, egzistencijalni prostor tjeskobe, soba iz koje nema izlaza jer su ključevi u rukama čuvara. Već u prvoj sceni ili čitanjem prve stranice drame otvoreno i bez imalo okolišanja saznajemo tko dolazi, koja je dilema i zašto će netko umrijeti kad Abel izgovara:

„Šta ja znan, gospe t', ovi čuvari u zatvoru, mrze ga ki pasa. Onako puštali patku da neko daje des't 'iljda maraka da se ubije Otac. A opet more bit' da on' nas mame. Des't 'iljda maraka, Bog te, nis' to male pare.“ (E. Bošnjak, 2011: 77)

U tom ruskom ruletu na hrvatski način svatko služi kaznu zbog ubojstva i svatko može ponovno počiniti zločin, odnosno ubiti. Sidrište drame i posljedični

obrat u odnosu je Oca i Mrve, božanskog prosvjećenja i praznog nihilizma. Za Mrvu, mačo ubojicu kojemu čovjek vrijedi onoliko koliko netko plati za njegovu glavu, Otac je „vjernik iz ludila“ (E. Bošnjak, 2011: 82), „u strahu od slobode“ (E. Bošnjak, 2011: 83), „želi propast' do kraja i nije vrijedan života“ (E. Bošnjak, 2011: 95), stoga ga neće zaludu upitati je li janje ili zvijer dodajući kako je siguran da je zvijer. Mrva pak jedini, prema vlastitim riječima, gura Oca preko ruba jer se nikog „ne boji kao njega“ (E. Bošnjak, 2011: 84). Tad u ključnom monologu nastupa vrhunac napetosti, podcrtavanje greške. Naslućuje se kraj:

„Dobro, to još igra. Opet bi zaradio pakao, muslimanski ili katolički, svejedno je. Ali vidiš, ja znam da raja i pakla nema, nikakvog, i da uopće poslije smrti nema ničega. Tijelo se raspada i smrdi. Iz mraka smo došli u mrak se vraćamo i to je dobro. A raj i pakao su ljudi izmislili jer se boje krepat', k'o životinje, časno, bez patetične ideje o duši i Bogu. Pogledaj koliko su samo izmislili tih bogova: Jahve, Alah, Krišna, Zeus, Ra, Marđuk, Thor, Perun, Brahma, Višnja, Šiva, sve je to glupo k'o sveta krava.“ (E. Bošnjak, 2011: 100-101)

Otac i Mrva pokretači su tenzije. Riječ je o snažnim, dvoznačnim, mutnim pojavama. Obilježeni su također različitim idiomima. Otac ima strahove, zato i odlazi u samicu na sedam dana te se pred dan puštanja, kad će ga vani čekati žrtve – naime on je najgora vrsta u zatvorskom sustavu, pedofil i ubojica, silovatelj vlastite kćeri – vraća poput obraćenika:

„Ja sam naučio da volim ljude. Znam da me mrzite al' ja sam naučio da volim one koji me mrze. Ako volim one koji me vole kakvo dobro činim?“ (E. Bošnjak, 2011: 89)

Mogućnost oprosta za alkoholičara koji u samici postaje vjernik, citiranje Biblije, posipanje pepelom uz opis da je gori od zlog i odluke da je najbolje iskupljenje samoubojstvo stavlja ga u kontrapunkt s ironičnim nadimkom, podrijetlom (riječ je o Bosni) i nemogućnosti pomirenja s drukčijom, otočnom sredinom u kojoj je živio i počinio zlodjela:

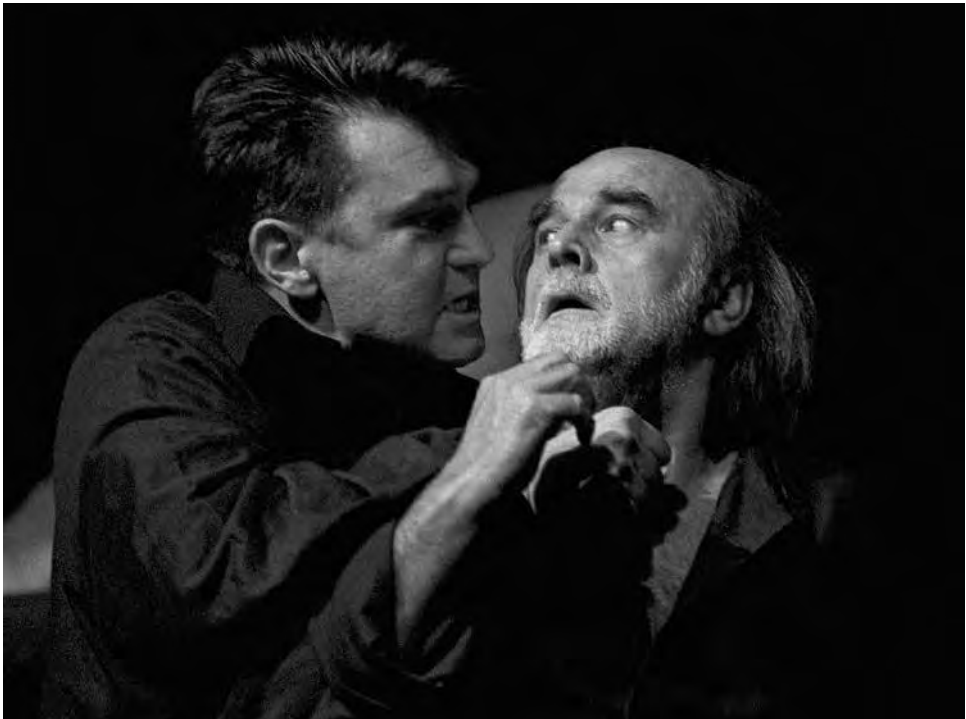
„Ja sam rek'o da sam zbog tog otoka pio, samo to. Ja sad neću da budem spašen. Hoću da propadnem do kraja.“ (E. Bošnjak, 2011: 95)

Mrva nema nikakve iluzije. Ne vjeruje u podnošenje žrtve. Ne vjeruje u vrijednost života. Ravnodušno čita knjigu na krevetu i povremeno manipulira. I to drugom dvojicom, Abelom (ponovno se Bošnjak poigrava s ironiziranjem imena) i Florijanom, kojima upravljaju strahovi. Abel ubija jer mu je otac naredio

da dere strica, a Florijan jer je silovan. Stoga ga Otac kontinuirano provocira nadimkom Sestro. No u Bošnjakovu trileru nije sve crno:

„Da, mrak postoji, no uvijek pokušavam upaliti svjetlo. Kao autor pipaš gdje je to točno. (...) Josip Genda se tijekom probi znao uzrujati. Trebao je pauze. Igralo se punom snagom. Iza nas je bio velik rad, a s Nenni je to ujedno bio odličan početak suradnje“ (E. Bošnjak u: A. Vidović, 2023)

Nakon premijere na komornoj Sceni 55 Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu u režiji Nenni Delmestre te izvedbi Josipa Gende (*Otac*), Milana Štrljića (*Mrva*), Milivoja Beadera (*Abel*) i Elvisa Bošnjaka (*Florijan*) kritika prepoznaje dramski tekst kao žanrovski (odnosno kriminalistički i/ili psihološki triler), „triler-moralitet“ izvan trendova koji iskače poput egzotične vrste (J. Boko, 2000: 13). Ističe se važnost pružanja prilike novim dramskim glasovima, ali i skretanje pozornosti na splitsku dramsku scenu koja podupire domaću produkciju. Jasna je decentralizacija kazališnog prostora jer iste godine, primjerice u Osijeku, Saša Anočić oblikuje vlastitu poetiku s predstavom *Alaska Jack*, dok je u Hrvatskome



Elvis Bošnjak, *Otac*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 2000. Foto: Matko Biljak.



narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci postavljena *Velika Tilda* Ivana Vidića, također u režiji Nenni Delmestre. Zanimljivo, Vlatko Perković u *Hrvatskom slovu* kao manu Bošnjakova dramskog teksta i predstave navodi gledljivost i jasnoću, kratke rezove koji sačinjavaju ne samo opuse mnogobrojnih uspješnih dramskih pisaca od Mameta do Pintera nego i mijenjaju scenski jezik, koji postaje bližim ulici, suvremenosti, duhu vremena:

„Divno je od Nenni Delmestre, već afirmirane redateljice, što se prihvatila uprizorenja djela mlađeg kazališnog kolege Bošnjaka. Taj je zadatak izvršila s mnogo umješnosti i osobne suzdržanosti (‘neka govori tekst i njegov naboj, a ne nekakav samodopadni režijski egzibicionizam!’). Tako je pred gledateljstvo podastrla sve vrline (pa i mane teksta), njegovu gledljivost i jasnoću. Tako je autoru pružila mogućnost da uzrasta i dorasta do sebe budućeg!“ (V. Perković, 2000)

Iako su *Oca* pratile važnije nagrade na 11. Marulićevim danima (Nagrada za najbolje izvedeni dramski tekst, Nagrada za režiju predstave, Nagrada za glumačko ostvarenje Milanu Štrljiću), prijelaz u medij kraćega televizijskog filma u režiji Stanislava Tomića (2003.), pa i oživljavanje u dubrovačkoj Bursi u režiji Joška Juvančića 2012.,<sup>5</sup> on se u kazališnim zapisima zadržao kao prijelazna referentna točka za veću stvar, stilska vježba za izgradnju jakih karaktera (M. Botić u: E. Bošnjak, 2011: 10), koja mladog pisca sprema za njegov najveći dramatičarski doseg i praizvedbu drame *Nosi nas rijeka* (2002.). Uostalom, ruralno se time vraća u središte dramskog nakon pola stoljeća. Izmjena godišnjih doba najavljuje ritam sudbine i slučajnosti koje će prelamati preko jedne obitelji koja ne zna i ne može iskazivati emocije:

„Rad na *Ocu* zaskočio me nespremnog. Iz članaka sam logično izvukao mjesto radnje. Nekad vas drame doslovno dočekaju iza ugla. No, ono što me privuklo Zagori je moj životni put donekle. Pisalo se dosta površno dotad. Iako naravno nisam tu ni prvi, tu su Božićevići *Kurlani*, pa i Šimunović i Desnica.“ (E. Bošnjak u: A. Vidović, 2023)

- 5 Davor Mojaš 2012. godine u *Vijencu* navodi kako je riječ o prvoj premijeri tadašnje ravnateljice dubrovačkoga Kazališta Marina Držića Jasne Jukić koja se tematski naslanja na poimanje oprosta. Uz angažirane glumce Trpmira Jurkića, Branimira Vidića Fliku, Zdeslava Čotića i Borisa Matića te vještu Juvančićevu režiju ustvrđuje: „U toj morbidnoj ispovjedaonici moralnih posrtanja osobne tragedije tek su naznačene. Jednako kao i prizivi žrtava, koje i sami zatvorenici postaju u igri života koja ne može računati na milost, teško na oprost, najmanje na pokajanje. Juvančićev precizni i uredni redateljski rutinski rukopis ustrajava na trilerskom zapletu dosljednoga slijeda scena u funkciji završnoga prizora koji će poljuljati, a zatim i (ne)očekivano razriješiti sukob koji autor vješto odgađa do trenutka kada su potrošni razlozi i iscrpljene varijante rješenja i priželjkivanih ishoda.“ (D. Mojaš, 2012)

*Otac* nas s druge strane i nešto ranije čvrsto drži u modernom dramskom pismu, ono koje nije imuno ni na nužno upisivanje humora. Bošnjak je tu na tragu Mameta, pa i pod njegovim snažnim utjecajem, jer se sva četvorica antagonista u toj drami visoke napetosti moraju ujedno ispovijedati i hvalisati, svaki mora upadati drugome u riječ:

„Volim klasike. Iza posla kojim se bavim tisuće su godine materijala. No tad, dok sam pisao *Oca*, puno su mi značili Sam Shepard i David Mamet. Ali i glazba, ritam, film, slikarstvo, sve to puno utječe na pisanje.“ (E. Bošnjak u: A. Vidović, 2023)

Dinamika odnosa i osobnih povijesti rastvara se u dijalogima, a ne, kao što su nas eklektične dvadesete naučile, u monolozima, ili recentna produkcija u paralelizmu zbivanja na sceni. Tu nema prostora za udah ni za preдах. Ljutnja daje obrise nasilju, a ono što je slučajno postaje ključno, svjestan je Bošnjak mnogih dramaturških zamki na koje upozorava Mamet u djelu *Three Uses of Knife* (1998.). Izvan ratnih odjeka u tad repertoarnoj *Cigli* u hotelu Ambassador (red. Paolo Magelli, 1998.) također glumca-pisca Filipa Šovagovića, pa i Matišićeve *Svećenikove djece* (red. Božidar Viočić, 1999.), koja se oslanjaju na tradiciju pučkog teatra te evociranje Smoje u monodrami Borisa Dvornika *Ja i moj mali kumpanjo* na Carrarinoj poljani (red. Vanča Kljaković, 1999.), njegov *Otac* uz osuvremenjenog *Cyrana de Bergeraca* Tomija Janežića te 2000. možda predstavlja nužni, suvremeni iskorak u scenski minimalizam, ali i ispitivanje mračnoga, depresivnog, dubinski nevaljalog neprijatelja koji se nalazi u svima nama, našoj podsvijesti. Hrvoje Ivanković ustvrđuje da ogoljivanjem teksta – što, uostalom, svodeći *Oca* na nužno, bez imalo viškova, radi i Bošnjak – izvedba dobiva izraženiji prostor komuniciranja ne samo s publikom nego i sa samim sobom:

„To inzistiranje na korelacijama komorne igre (u kojoj sudjeluje samo šest glumaca i u kojoj je rijetko kada na sceni više od troje likova) ne znači, međutim, posvemašnju deteatralizaciju komada. Štoviše, način interpretacije i većina glumačkih gesta i impostacija, dolaze iz fundusa klasičnog izraza i mišljenja, a kad se konvencija igre razbija, onda se to čini njenim usložnjavanjem.“ (H. Ivanković, 2000)

Ako pak s distance pogledamo u katalog propulzivnog anglofonog dramskog pisma te uočimo da se 2018. čikaški dramatičar Bruce Norris<sup>6</sup> u ofbrodvejskoj

6 S temom seksualnog zlostavljanja hvatali su se u koštac Paula Vogel u drami *Kako sam naučila voziti* iz 1997. (red. Snježana Banović, Teatar &TD, 2000.) i Frank J. Avella u *Vatican Falls* 2022.

uspješnici *Downstate*<sup>7</sup> hvata slične teme, pedofilije i oprosta, s jednakim brojem antagonista i njihovom skučenosti unutar kućnog pritvora, ali s posve različitim implikacijama i moralnim dvojabama, ne bi li srušio još jedan u nizu društvenih tabua, čini nam se da je upravo komornost koju zahtijeva Bošnjakov *Otac* u vremenu traženja velike scene za veliku dramu na početku novog tisućljeća bila njezina prednost, ali, posljedično, i mana. Pogotovo u vremenu pokušaja političkih određenja dramskog pisma i dubokog oslanjanja na ratne traume, koji kadikad ujedno iskorištavaju poziciju žrtve labavo se naslanjajući na tijekomove nove europske drame. U tim i takvim konstelacijama čvrst dramaturški šav Bošnjakove jednosatne drame uglavljene u ladici žanra i primijenjene etike, kao da je ostao na nezasluženoj margini onoga što danas zovemo suvremeno dramsko pismo. ●

## LITERATURA

- Boko, Jasen (2000), „Sve nijanse crnog“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 57, br. 17922, 10. prosinca, str. 13.
- Bošnjak, Elvis (2011), *Nosi nas rijeka i druge drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Botić, Matko (2011), „Uzaludni vapaji s gumnom u srcu. Dramski glas glumca Elvise Bošnjaka“, u: Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka i druge drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 8-15.
- Ivanković, Hrvoje (2000), „Virtuozni glumci u komornoj predstavi bez spektakularnosti“, *Jutarnji list*, Zagreb, 5. studenog.
- Mojaš, Davor (2012), „Tjeskobna ispovjedaonica“, *Vijenac*, Zagreb, br. 487, 1. studenoga, <https://www.matica.hr/vijenac/487/tjeskobna-ispovjedaonica-18765/> (22. rujna 2023.).
- Perković, Vlatko (2000), „Primijenjena teologija“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 15. prosinca.
- Vidović, Anđela (2023), „Razgovor s Elvisom Bošnjakom“, 20. travnja, audiozapis, privatna arhiva autorice.

- 7 Između ostaloga, Norris u drami nalik na *sitcom* postavlja i pitanje kako bi se društvo trebalo odnositi prema seksualnim prijestupnicima u američkom sustavu javno dostupnih informacija za svakog prijestupnika, ali i mogućnosti kajanja te, posljedično, i nemogućnosti oprosta. Nema mjesta katarzi ni razumijevanju u radikalnoj mnogoznačnosti.

**Katarina Žeravica**

Odsjek za kreativne tehnologije Akademije za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

**Iris Spajić**

Odsjek za njemački jezik i književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Prikaz krize obitelji u dramskim djelima *Alabama* Davora Špišića, *Sretan kraj* Marine Vujčić i *Spašeni* Tomislava Zajeca

UDK 821.163.42-2.09

Sažetak: Ovaj rad, proizašao iz znanstvenoistraživačkog projekta *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća*, koji se provodi na Filozofskom fakultetu u Osijeku i koji financira Hrvatska zaklada za znanost (<https://askins21.ffos.hr/>),<sup>1</sup> bavi se krizom obitelji i time kako je ona prikazana u tri dramska djela nastala u periodu 2000. – 2010. godine: *Alabama* (2008.) Davora Špišića, *Sretan kraj* (2008.) Marine Vujčić te *Spašeni* (2009.) Tomislava Zajeca. U sve tri drame prikazane su obitelji koje se suočavaju s gubitkom djeteta i zapadaju u kriznu situaciju, stoga se u radu postavlja pitanje predstavljanja samoga sebe u kontekstu obitelji te komunikacije, njezine prisutnosti ili potpunog izostanka kao jednog od ključnih faktora za prevladavanje krize.

1 Ovaj je projekt financiran sredstvima Hrvatske zaklade za znanost.

Bazirajući metodološki okvir na dominantno sociološkim promišljanjima o sustavu, krizi i obitelji, odnosno obitelji u kontekstu krize te koristeći se uvidima o krizi dobivenim u intervjuu s Kristianom Novakom i Tomislavom Zajecom, provedenim upravo na temu krize u književnim djelima, rezultati analize odabranih drama potvrđuju da je obitelj krhka i dinamična zajednica sklona krizama, da likovi teško pronalaze valjana rješenja u prevladavanju krize, ostaju zarobljeni u nemogućnosti da pomognu sebi i drugome, a izostanak komunikacije između najbližih članova obitelji nameće se kao nepremostiva zapreka u nadilaženju krize.

Ključne riječi: **Davor Špišić; Marina Vujčić; Tomislav Zajec; kriza obitelji; suvremena drama**

# The Portrayal of Family Crisis in *Alabama* by Davor Špišić, *Sretan kraj* by Marina Vujčić and *Spašeni* by Tomislav Zajec

**Abstract:** This paper is a part of the installation research project UIP-2020-02-3695 *Analysis of Systems in Crisis and of New Consciousness in 21st Century Literature*, which is being carried out at the Faculty of Humanities and Social Sciences in Osijek and is financed by the Croatian Science Foundation (<https://askins21.ffos.hr/english/>). It deals with family crisis and how it is portrayed in three dramatic texts written between 2000 and 2010: *Alabama* (2008) by Davor Špišić, *Sretan kraj* (2008) by Marina Vujčić and *Spašeni* (2009) by Tomislav Zajec. In all three dramas, families face the loss of a child and find themselves in crisis. Therefore, the paper explores question of self-representation in the context of the family, as well as the question of communication and its presence or absence, as one of the key factors for overcoming the crisis. Basing the methodological framework on dominantly

sociological reflections on the system, crisis, and family, as well as the family in the context of the crisis, and using the insights about the crisis obtained in the interviews with Kristian Novak and Tomislav Zajec, conducted precisely on the topic of crisis in literary works, the results of the analysis of selected plays confirm that the family is a fragile and dynamic community prone to crises, that the characters find it difficult to find valid solutions to overcome the crisis and remain trapped in the inability to help themselves and others, and finally that the lack of communication between the closest family members is an insurmountable obstacle in overcoming the crisis.

**Keywords:** Davor Špišić; Marina Vujčić; Tomislav Zajec; family crisis; contemporary drama

## Uvod

Istraživanje suvremene hrvatske književne produkcije – s naglaskom na dramska i prozna književna ostvarenja – od 2000. godine nadalje u sklopu znanstvenoistraživačkog projekta pod nazivom *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća*, koji se provodi na Filozofskom fakultetu u Osijeku i koji financira Hrvatska zaklada za znanost, pokazalo je, barem u dosadašnjoj fazi istraživanja, da postoji velik broj dramskih djela nastalih u 21. stoljeću koja tematiziraju sustave u krizi, sustave u kojima kriza nije tek latentna već je smještena u prvi plan te postaje središnja i pokretačka okosnica radnje.<sup>2</sup> Statistički podaci izrađenog izvješća o stanju korpusa i obrađenim jedinicama korpusa nastalim u razdoblju 2000. – 2010. godine pokazuju da se, od ukupno 467 jedinica uvrštenih u korpus, 208 drama bavi sustavima u krizi (S. Novak i dr., 2022: 2-3).

Definirajući krizu, u najširem smislu te riječi, kao „dubok, sveobuhvatan poremećaj u životu pojedinca ili zajednice sa snažnim i više ili manje teškim i trajnim posljedicama“ (A. Kovačec, 1996: 506), a promatrajući sustav kroz prizmu sociokulturnih teorija druge polovine 20. stoljeća i podrazumijevajući pod sustavom mikro- i makrosustave iz sociološke perspektive: obitelj, lokalnu zajednicu, državu, regiju i slično, u trima odabranim dramama koje će biti analizirane u nastavku rada, *Alabama* (2008.) Davora Špišića, *Sretan kraj* (2008.) Marine Vujčić te *Spašeni* (2009.) Tomislava Zajeca, obitelj je detektirana kao sustav u krizi koji dolazi u prvi plan: u *Alabami* članovi obitelji Burić u tragičnom su događaju u Americi, u koju su otišli u potrazi za boljim životom, izgubili sina te se s njegovim pepelom vraćaju u Hrvatsku; u *Sretnom kraju* autorica tematizira bračni par, napose Rinu, koja je u nesreći izgubila nerođeno dijete, i njezin odnos s njezinim suprugom te s drugim članovima obitelji koji imaju svoj pogled na njihov život nakon nesreće; u drami *Spašeni* upoznajemo devetero ljudi, putnika u vlaku, koji su bili svjedoci prometne nesreće i upoznajemo ih u trenu prometne nesreće te godinu dana kasnije. Među putnicima bila je i mlada obitelj koja je izgubila sina Davida u nesreći, ali upoznajemo i Starca i Staricu, koji su u neprestanom kretanju i stalnoj potrazi za nestalim sinom.

Imajući u fokusu obitelj kao sustav koji se nalazi u krizi, u radu će se na primjeru odabranih drama proučavati kako se obitelji nose s krizom, kako novonastala krizna situacija djeluje na funkcioniranje obitelji, čini li ona obitelj snažnijom ili slabijom zajednicom, povezuje li ili razdvaja njezine članove, oblikuje li kriza isključivo odnose između članova obitelji kao jednog sustava neovisno o drugim sustavima ili se ti odnosi na neki način reflektiraju i u drugim sustavima s kojima je obitelj u interakciji. Posebna će se pozornost posve-

2 U sklopu znanstvenoistraživačkog projekta istražuju se, uz hrvatsku književnu produkciju, i dramska i prozna djela izvorno napisana na engleskom i njemačkom jeziku na njemačkom i engleskom govornom području u Europi, objavljena u prvoj četvrtini 21. stoljeća, 2000. – 2025. godine.



titi i oblicima komunikacije ili njezinu nepostojanju te napose likovima, njihovu djelovanju i motivaciji da nađu ili ne nađu rješenje za krizu ili da zadrže *status quo*. Iako je mišljenja da je književni lik uvijek djelatan/aktivan, bilo da želi naći rješenje iz trenutne situacije u kojoj se nalazi ili ne, hrvatski pisac Kristian Novak ističe da je moguće zamisliti pasivan lik i da „razlog njegove pasivnosti mora biti jasan i onda upravo taj razlog postaje centralni fokus, težište oko kojeg se gradi taj narativ. Moramo objasniti zašto je pasivan.“ Novak dalje tvrdi da „U nekom narativu, idealnom, lik može na početku biti pasivan, onda mu se dogodi nešto što ga potpuno poljulja, gdje je njegov svijet okrenut naglavačke, u tom trenutku on mora djelovati, bez obzira bio on u defanzivi pa branio da se nešto ne dogodi, ili bio u ofanzivi, u smislu da pokušava doći do nečega, a netko drugi ga sprječava.“<sup>3</sup> Radi lakšeg razlikovanja motivacije likova u tri odabrane drame, oni koji se na konstruktivne načine suočavaju s kriznom situacijom i žele je riješiti bit će označeni u analizi kao aktivni, a oni koji se prepustaju krizi, koji se ne znaju na zdrave načine nositi s njom ili žele sačuvati *status quo*, bit će označeni kao pasivni likovi.

### Definiranje pojmova: sustav, kriza i obitelj

U kontekstu ovoga rada, koji proizlazi iz spomenutog projekta, tri kompleksna pojma zauzimaju centralno mjesto: sustav, kriza i obitelj. Sustav se, općenito uzevši, može definirati kao „skup elemenata (prirodnih, organskih, tehničkih, apstraktnih, misaonih i dr.) povezanih u funkcionalnu cjelinu (npr. Sunčev sustav, probavni sustav, energetski sustav, koordinatni sustav, filozofski sustav); ukupnost načela, pravila, propisa, postupaka kojima se uređuje neko područje (školski, politički, ekonomski, prometni sustav) ili nastoji ostvariti neki cilj (sustav obrane optuženika)“.<sup>4</sup> Slična rječnička definicija opisuje sustav kao „cjelokupnost jedinica i odnosa među jedinicama; ukupnost načela ili stvari usklađenih i povezanih da čine cjelinu (krvožilni sustav; računalni sustav; školski sustav; politički sustav; jezični sustav); sistem“.<sup>5</sup> Sustav se još od antike opisuje kao „odnos između dijelova i nadređene im cjeline“<sup>6</sup> (A. Nünning, ur., 2013: 734). U filozofiji se tako sustav kao pojam koristi još od Platona i nastavlja se koristiti tijekom cijele povijesti filozofije. Sustav, pogotovo od kraja 1940-ih, svoje mjesto nalazi i u različitim prirodnoznanstvenim disciplinama, a proučavaju ga, osim prirodnih, i društvene i humanističke znanosti. Sustavom se bave i književnoteorijski smjerovi, pri čemu je „stekao pravu popularnost istom u

3 Oba citata preuzeta su iz transkripta intervjua koji su s hrvatskim književnikom Kristianom Novakom vodile autorice rada. Intervju je vođen u sklopu projekta *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* u Zagrebu 6. rujna 2022.

4 <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=58904> (12. travnja 2023.)

5 <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (12. travnja 2023.).

6 Sve citate s engleskog i njemačkog jezika korištene u ovome radu prevele su autorice rada.

strukturalizmu“ (V. Biti, 2000: 528), a u kontekstu istraživanja u sklopu projekta te ovog rada značajna je i prikladna Luhmannova sociološka definicija sustava prema kojoj sustav nije potpuno zatvorena i dovršena cjelina već je složena i dinamična u svojoj strukturi (nav. prema: V. Biti, 2000: 528) i kao takva se svakako nalazi u (ko)relaciji s većim sustavima unutar kojih se nalazi, ali i s onima na istoj razini – dakle uvijek postoji međudjelovanje između elemenata unutar jednog sustava i između više različitih sustava. To djelovanje među elementima unutar jednog ili više sustava jest uređeno, odnosno odvija se uz odgovarajuće uvjete i preuzima osnovni oblik kondicioniranja (nav. prema: N. Luhmann, 1991: 44; usp. W. Buckley u: D. Lozina, 1994: 674), a kondicioniranje, kako dalje ističe Luhmann, nije jednosmjernan proces već „odnosi između elemenata mogu kondicionirati jedni druge“ (N. Luhmann, 1991: 44).

Kao što je to slučaj s pojmom „sustav“, i pojam „kriza“ ima široku primjenu, od politike, gospodarstva i vojnog svijeta preko medicine do filozofije, različite znanstvene discipline bave se njome, a nalazimo je već u antičkoj Grčkoj, gdje se pojam „kriza“ odnosio na presudu ili odluku, odnosno „trenutak koji odlučuje o daljnjem pozitivnom ili negativnom razvoju neke stvari ili situacije“ (Ž. Kešetović; I. Toth, 2012: 37). Kriza može pogoditi pojedinca, može biti osobna, ali može pogoditi i sustav i biti kolektivna. Kešetović i Toth ističu kako kriza nastaje neočekivano, ali ipak ukazuju na činjenicu da gotovo u svim situacijama koje možemo opisati kao krizne postoje naznake za njezinu pojavu. Kao takva, kriza predstavlja točku preokreta, a oni koji se nađu zahvaćeni ili pogođeni krizom bivaju izmješteni iz zone poznatoga u polje novoga i nepoznatoga, nesigurnoga i nepoželjnoga. Kriza predstavlja potencijalnu opasnost, poremećaj u životu pojedinca ili sustava, prijeti urušavanjem postojećih vrijednosti i uspostavljanjem novih, mijenja odnose među članovima sustava, mijenja sliku njihove budućnosti, ali se na nju itekako može utjecati i njezin ishod nije nužno loš ili negativan. (nav. prema: Ž. Kešetović; I. Toth, 2012: 43) Tako u svojim promišljanjima o krizi autori Dattilio i Freeman ukazuju na hebrejsko značenje riječi kriza gdje se ona može prevesti kao nešto što je slomljeno, ali i kao rješenje (nav. prema: F. M. Dattilio; A. Freeman, 2011: 456).<sup>7</sup> Dvojica autora, Dattilio i Freeman, dalje elaboriraju krizu i pojašnjavaju da se ona odnosi na „egzistencijalni trenutak kad je nešto prekinuto, slomljeno ili uništeno kako bi se oslobodilo mjesto za nešto novo ili drukčije... Tako gledano, može se reći da je kriza ‘kritičan’, odlučujući trenutak kad se problem na silu rastavlja na sastavne dijelove i rješava“ (F. M. Dattilio; A. Freeman, 2011: 456). Dattilio i Freeman također su mišljenja da kriza, koju još opisuju i kao „privremeno stanje uznemirenosti i dezorganizacije, koje prvenstveno obilježava nemogućnost pojedinca da izađe

7 Ovdje je zanimljivo ukazati i na kinesko pismo, u kojem znak za krizu u sebi sadrži dva znaka koja nose različita značenja: jedan znak znači opasnost, a drugi priliku/mogućnost.

na kraj s nekom situacijom primjenom uobičajenih načina rješavanja problema“ (F. M. Dattilio; A. Freeman, 2011: 3), može imati i pozitivan i negativan ishod.

Moglo bi se reći da ne postoji sustav koji u nekom trenu ljudske povijesti (uključujući i današnji svijet) nije bio pogođen nekim oblikom krize koji može trajati dulje ili kraće vrijeme, biti jačeg ili slabijeg intenziteta i imati različite ishode. Budući da kriza može zahvatiti bilo koji sustav, to uključuje i obitelj. Tako je u intervjuu u sklopu projekta, danom u srpnju 2022. godine, izjavio autor Tomislav Zajec: „... čini (mi se) da se sva ta neka šira društvena kriza uvijek reflektira, i uvijek vraća, i uvijek se, zapravo, prvo otvori u prostoru obitelji.“<sup>8</sup>

Za obitelj u najširim crtama možemo reći da je ona „temeljna institucija društva mada je tradicionalno, legalno i suštinski potpuno privatna stvar svojih članova“ (J. Janković, 2008: 7; usp. A. Wagner Jakab, 2008: 119). Mnoga znanstvena i stručna područja bave se temom obitelji, tako da postoje razne sociološke, psihološke, antropološke ili pak pravne definicije i teorije obitelji i gotovo ih je nemoguće sve popisati (nav. prema: J. Janković, 2008: 17-18). Obitelj je poimana i kao „krhka dinamična struktura“ (A. Jurčević Lozančić, 2011: 142), ona predstavlja kompleks međuljudskih odnosa, u njoj se formiraju temelji za socijalno funkcioniranje (nav. prema: A. Brajša-Žganec i dr., ur., 2014: 276), podložna je promjenama, njezina funkcija u društvu mijenjala se kroz povijest, a mijenjaju se i obveze i odgovornosti, očekivanja od pojedinih članova te podjela uloga između članova obitelji, klasni, politički, ekonomski, civilizacijski i kulturološki čimbenici utječu na obitelj i oblikuju je: „Od svog nastanka do danas, a po svemu sudeći tako će biti i u budućnosti, obitelj se stalno mijenja ovisno o mnogim činiteljima, vanjskim i unutrašnjim, penjući se uporno na svojoj spirali razvoja sve više ili sve dalje, ovisno o kutu gledanja.“ (J. Janković, 2008: 7; usp. D. Maleš, 2012: 13; J. Juul; M. Øien, 2011: 13-14) Društvene promjene, pogotovo u 20. i na početku 21. stoljeća, kako ističe i Janković, silno su utjecale na obitelj i dovele do promjena i u samim tipovima obitelji, pa tako, kada je riječ o postmodernoj obitelji, sve se manje može govoriti o jednom dominantnom tipu obitelji poznatom kao nukleusna obitelj (nav. prema: J. Janković, 2008: 19; usp. M. Haralambos; M. Holborn, 2002: 504-507). Maleš ističe i kako je u postmodernoj obitelji „naglasak stavljen na individualizam, osobne interese i napredovanje, dok se tradicionalne vrijednosti zanemaruju, što često dovodi do sukoba unutar obitelji, a potom i njezina raspada“ (D. Maleš, 2012: 13). Fulgosi također navodi da sukob nastaje kad zadovoljenje određene potrebe znači nemogućnost zadovoljenja neke druge jednako važne potrebe (nav. prema: A. Fulgosi,

8 Citat je preuzet iz transkripta intervjua koji su s hrvatskim književnikom i dramaturgom Tomislavom Zajecom vodile autorice rada. Intervju je vođen u sklopu projekta *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* u Zagrebu 16. srpnja 2022.

1987: 91), što – osim nastanka unutarnjeg konflikta u pojedincu – može dovesti i do nastanka konflikta u širem sustavu. Primjer utjecaja sukoba na širu zajednicu ogleda se u obiteljima koje Janković naziva insuficijentnima, odnosno onima koje „se ne uspijevaju suočiti s problemima već ih još više produbljuju i proširuju na međusobne sukobe članova čime se stanje sve više pogoršava. Članovi ovakvih obitelji nezadovoljni su sobom, ostalim članovima i obitelji kao takvom. Odnosi među članovima su sve više narušeni, sukobi su sve češći a njihova kompetencija za uloge koje su im nametnute ili koje su sami izabrali sve je manja.“ (J. Janković, 2008: 100) Obitelji koje se pojavljuju u analiziranim dramama mogu se opisati upravo kao insuficijentne obitelji jer ih odlikuju različiti stavovi prema tome kako se treba nositi s gubitkom djeteta i tome kako treba nastaviti sa životom, zbog čega odnosi unutar obitelji bivaju narušeni, a obitelj dospjeva u stanje krize.

### **Analiza drame *Alabama* Davora Špišića**

U drami *Alabama* Davora Špišića, za koju je autor dobio prvu Nagradu za dramsko djelo „Marin Držić“ za 2008. godinu, obitelj Burić, koja se devedesetih odselila u Ameriku u potrazi za boljim životom, vraća se u Hrvatsku nakon smrti sina Gorana, koji je u američkome trgovačkom centru ubio petero i ranio četvero ljudi. Povod za Goranov čin, kako on navodi u pismu majci, bio je otac njegove djevojke Becky, koji ga je gledao s prijezirom jer „hoda sa strancem iz neke zemlje pripizdine. I da stvar bude gora, dečko je luzer koji napušta školu, jer nema love...“ (D. Špišić, 2008), i želja da pokaže svima da nije nitko i ništa, što se može zaključiti iz sljedećeg citata: „Danas će se nešto dogoditi, nešto što mi nećeš moći oprostiti... (...) Ali to će biti moj najsretniji dan u životu. Vidjet ćeš, od danas će sve biti jebeno drukčije. Nisam ni ja zadnje govno na svijetu. Oh, kako će svi ti pederi naučiti izgovarati moje ime i prezime bez ijedne jebene greške. Proklet će dan kad smo doselili u Alabamu...“ (D. Špišić, 2008) Kad obitelj potrebe događaj koji ima utjecaj bilo na pojedinca bilo na više članova obitelji, dolazi do porasta anksioznosti, što nije izuzetno problematično ako je njome pogođen isključivo pojedinac. Međutim, ako anksioznost počne utjecati na cijelu obitelj, dolazi do smanjenja mogućnosti za konstruktivno rješavanje problema (nav. prema: M. E. Kerr; M. Bowen, 1988: 123-124), što je slučaj u obitelji Burić, čije je ishodište krize upravo smrt sina Gorana, s kojom se svi članovi obitelji različito nose, zbog čega dolazi do razdora u njihovim međusobnim odnosima. Goranova majka Ruža oprostila je sinu njegov čin i živi kao da je on i dalje među njima, pa ga budi za posao, brine se da se ne prehladi, razgovara s njim i miluje ga. Upravo je to razlog zašto je Goran u drami postavljen kao „opipljiv“ lik, iako je vidljiv samo majci Ruži, što dovodi do nesporazuma u obitelji jer kći Marina često misli da se majka obraća njoj, a ona se zapravo obraća pokojnom sinu: „RUŽA (*Goranu*): Nije valjda otkaz...? / GORAN: Nije. Samo su me premjestili iza,

u skladište. Primam robu. / MARINA: Kakav otkaz, šta fantaziraš? [...] GORAN: Čao, mama. / RUŽA (*uzvraća mu poljubac*): Čuvaj se, sine... / MARINA: Ne kužim, koga da se čuvam? Ja sam ipak najbrža cura u računovodstvu.“ (D. Špišić, 2008)

Dvije glavne karakteristike svih obrambenih mehanizama jesu samoobmana i iskrivljenje percepcije realnosti radi smanjenja tjeskobe (nav. prema: A. Fulgosi, 1987: 55), što se kod Ruže manifestira kroz obrambeni mehanizam represije ili potiskivanja koji joj pomaže da se nosi s proživljenom traumom. Iako je vidljivo da je Ruža svjesna da joj sina više nema, odnosno da ne poriče njegovu smrt, što je jasno iz jednog od njezinih „razgovora“ s Goranom: „Kad god me srce ugrize, onako neizdrživo, ja uzmem kutiju s police, otvorim je i gurnem prste u tvoj pepeo. Odmah me preplavi neka milina, nešto spokojno, kao kad mijesim brašno za kruh ili pizzu... Naravno, moram paziti da me tata ili Marina ne vide. Polude od brige.“ (D. Špišić, 2008), ona se nasamo ponaša kao da je on još uvijek s njom. Iako je glavni uzrok krize u obitelji Burić Goranova smrt, Ružina isključiva usmjerenost na očuvanje uspomene na Gorana pridonosi produbljenu krize jer se stječe dojam da joj ostatak obitelji nije važan, pa tako dolazi do brojnih sukoba između nje i kćeri Marine, što oprimiraju sljedeći citati: „MARINA: Sa mnom često imaš taj ton. (...) Ne mogu ja to racionalno objasniti... (...) Koristiš ga da se izmakneš, da spustiš rampu između nas. Kao klinka to nisi osvijestila... (...) Nikad nisi bila gruba prema meni. Jednostavno me nisi puštala preblizu.“, odnosno: „A od onog dana, kad su Gogija... kad je umro, stvar se još malo zakuhala. Možda ne želiš priznati, ali u tebi kopa crvić sumnje, kao neki dosadni virus. (...) Ne daš ti njemu da bukne, držiš ga pod kontrolom, ali duboko u sebi pitaš se, ako je već jedno moralo, zašto nije Marina završila u jebenoj kutiji?“ (D. Špišić, 2008)

Ružina se distanca prema Marini vidi i iz njezinih usporedbi Marine i Gorana, pri čemu redovito ističe Marinine mane, iz njezina nedostatka veselja zbog Marininih zaruka, u vezi s kojima se ponaša kao da ih samo treba odraditi i kao da će se na taj način riješiti Marine, što je vidljivo iz situacije kad Vinko kaže Ruži da je mislio da na dan Marininih zaruka neće pokušavati kopati Goranov grob, na što mu Ruža odgovara: „Daj, molim te, kakve to veze ima?“ (D. Špišić, 2008)

Osim narušenog odnosa sa kćeri, Ruža ima narušen odnos i sa suprugom Vinkom, kojeg se može promatrati kao jedini donekle aktivan lik s obzirom na to da barem nastoji pronaći izlaz iz krize tako što se pokušava približiti supruzi, razgovarati o njezinim osjećajima i oživiti uspomene na njihovu ljubav. Međutim Ruža izbjegava razgovarati kako o tome, tako i o Goranu, pa im se razgovori svode na trivijalnosti poput prepirki oko jela, mrlja na odjeći i smjena na poslu. Vinko nastoji udovoljiti Ruži tako što svakoga dana s njom pokušava u vrtu iskopati grob za sina, u čemu ih neprestano sprečava komunalac, što se može povezati s pojmom regresije koja se u obitelji događa kad član obitelji pokušava umanjiti anksioznost drugog člana tako što mu popušta, odnosno podilazi njegovim željama u nadi da će doći do pozitivnog

pomaka u njihovu ponašanje (nav. prema: M. E. Kerr; M. Bowen, 1988: 125). Točka prijepora između Vinka i Ruže upravo su mehanizmi nošenja s nastalom krizom i Vinkova želja da svoju priču ispričaju novinarima kako bi se financijski oporavili, ali i kako bi pedagoški utjecali na druge mlade ljude, što Ruža žestoko odbija u pokušaju grčevitog držanja za uspomenu na sina i zadržavanja *statusa quo*. Dok je odnos između oca Vinka i kćeri Marine poticajan, sukob između majke Ruže i kćeri Marine s vremenom se produbljuje jer majka saznaje kako kći negira bratovu smrt, ali i taji samo postojanje preminulog brata svom zaručniku Slavenu. Može se reći da su i majka i kći primjeri pasivnih likova koji svojim obrambenim mehanizmom represije – Ruža negira Goranovu smrt, a Marina negira njegovo postojanje – pridonose nekonstruktivnom pristupu krizi koja se iz sustava njihove obitelji prelijeva i na Marininu i Slavenovu bračnu zajednicu u nastanku s obzirom na to da vrhunac krize nastupa kada iz Alabame dolazi Amanda, majka ubijene Samantha, prve Goranove žrtve. Ona suočava obitelj s istinom koju Slaven ne može podnijeti i koja potom postaje uzrok raspada Marinine veze: „SLAVEN (*Marini*): Kad sam trebao doznati te nevažne pojedinosti? Oko zlatnog pira? / MARINA: Čekaj, ljubavi, objasnit ću... / SLAVEN: Šta da čekam?! Da mi prerežeš vrat na spavanju? / MARINA: Nisi fer. / SLAVEN: Ne znam ja, krv je krv. / MARINA: Daj mi šansu, molim te. / SLAVEN: Sutra navrati po radnu knjižicu (...) Prsten zadrži.“ (D. Špišić, 2008) Može se zaključiti da je Goranov čin okidač za krize brojnih obiteljskih sustava – krizu vlastite obitelji, sestrine buduće obitelji, ali i krizu ubijenih žrtava. Iako se isprva stječe dojam da će Amandin dolazak dovesti do katastrofe, čini se da ona donosi obitelji potrebnu katarzu, čime dolazi do završetka procesa regresije. Svojim primjerom pokazuje Ruži kako izaći iz začaranog kruga: „RUŽA: Bože, ti držiš se jako. / AMANDA: Fasada, draga moja. Kad sam ostala bez djeteta, toga trena željela sam samo jedno – uzeti pištolj i pucat si u glavu. Onda prvi nagon prođe i shvatiš da to ne smiješ napraviti. Baš zbog nje. Da ona može nastaviti živjeti sve dok ima onih koji je se sjećaju.“ (D. Špišić, 2008) Objašnjenje izlaska iz regresije nude Bowen i Kerr navodeći da postoji granica do koje emocionalni sustav može srljati u regresiju s obzirom na to da u nekom času „lakši“ način nošenja sa situacijom počinje izazivati veću nelagodu nego pokušaj istinskog nošenja s problemom (nav. prema: M. E. Kerr; M. Bowen, 1988: 126). Suočeni s istinom, protagonisti drame, kao i Amanda, dobivaju priliku za potrebno iskupljenje koje čitatelj prati u Goranovim ispričama upućenim Amandi, u čemu mu pomaže majka Ruža. Goranova isprika i Amandin oprost pridonose pomirenju majke s njegovom smrću, čime Špišić stvara pozitivan ishod u toj drami. Naime nakon suočavanja i pomirbe primjećuje se pozitivna promjena u komunikaciji Ruže – toplija komunikacija sa suprugom i izmirenje sa kćeri u dugom zagrljaju. Osim toga Ruža napokon prihvaća prosuti sinov pepeo u rijeku, što naposljetku čini u pratnji i uz podršku kćeri Marine i Amande,

čime Špišić prikazuje mogućnost uspostave stabilnog odnosa u obitelji i prevladavanja krize.

### Analiza drame *Sretan kraj* Marine Vujčić

Marina Vujčić u drami *Sretan kraj*, uvrštenoj u uži izbor na Natječaju za dramski tekst „Marin Držić“ 2008. godine, u središte radnje postavlja bračni par, Rinu i Franka, koji je prije malo više od tri godine uslijed automobilske nesreće izgubio nerođeno dijete. Njihovi različiti stavovi prema tome kako treba nastaviti sa životom dovodi njihovu zajednicu u stanje krize, a poboljšanju situacije ne pridonose ni njihovi prijatelji Eva i Toni, koji su oprezni i nespretni u razgovoru s Rinom i Frankom te paze da ne spominju temu djece, ali ni članovi najuže obitelji, poput Rinine majke Nade, koja se prema Rini odnosi kao prema bespomoćnom malom djetetu koje se ne može brinuti samo za sebe. Oko te glavne niti radnje autorica Marina Vujčić gradi još nekoliko sporednih radnji iz kojih se, kako se djelo primiče kraju, sve više naziru i otkrivaju i drugi disfunkcionalni odnosi: Rinina mlađa sestra Nora ima ljubavnu aferu s Tonijem te ostaje trudna; Rinin i Norin otac nije umro, kako im je majka rekla, već živi sa svojom prvom obitelji, a Nada mu je bila ljubavnica te ju je odlučio napustiti kad je ostala trudna s Norom; Nora zamjera majci hladnoću i neiskazivanje majčinske ljubavi i podrške; Nada je u početku protiv toga da Nora zadrži izvanbračno dijete; Nada i Franko ne pokazuju razumijevanje za Rininu ljubav i talent prema glazbi. Dodatni komentar situaciji u kojoj su se našli Rina i Franko predstavlja televizijska serija *Sretan kraj*, u kojoj se iz emisije u emisiju smjenjuju sudionici koji pričaju najneobičnije životne priče, one u kojima su protagonisti iz naočigled bezizlaznih situacija pronašli ne samo izlaz nego i ljubav svog života; njihove sudbine okrenule su se iz nesreće u sreću, za razliku od onoga što pratimo u životima glavnih protagonista te drame.

Glavne likove drame *Sretan kraj*, Rinu i Franka, upoznajemo odmah na početku, dok iznova razmještaju namještaj u dnevnoj sobi kako bi ona bila uređena prema načelima feng-shuija. Prva naznaka da je njihov odnos narušen vidljiva je u jednoj od didaskalija: „*Franko vadi stvari iz ladica kako bi ih lakše vratio u komodu. S vrha jedne od ladica Rina uzima uokvirenu fotografiju. Na fotografiji su njih dvoje, nasmiješeni, priljubljenih obraza. To je očito prošlost koja se i nama čini dalekom.*“ RINA: Sjećaš se? / FRANKO: Naravno. / RINA: Naše prvo zajedničko ljetovanje. / FRANKO: Da. Hvar. / RINA: Sjećaš se koliko si me nagovarao da pjevam na onoj terasi na kojoj je svirao hotelski bend? / FRANKO: Bilo je davno. / RINA: Lijepa fotografija. *Po sjeti u Rininom glasu jasno je da između njih ništa više nije kao nekad.*“ (M. Vujčić, 2008)

Dok Franko okupira misli radom i izbacuje stvari iz stana pod krinkom da voli jednostavnost, a zapravo, prema Rininim riječima, stvara prazninu, Rina želi komunicirati i ponovno se povezati s njim, ali – baš kao i Špišićeva Ruža – pokušava

izbjegavati temu smrti djeteta. Međutim, za razliku od Ruže, koja se grčevito drži prošlosti, Rina to čini jer pokušava nastaviti sa životom tako što nastoji ostvariti pjevačku karijeru, a to je ujedno i prvi korak koji poduzima kako bi se izborila s nastalom krizom: „Znam samo da pokušavam od svog života nešto učiniti, da se pokušavam oporaviti, zaboraviti, zaokupiti se nečim što me veseli, a da me ti u tome uopće ne podržavaš.“ (M. Vujčić, 2008) Franko ne razumije Rininu potrebu da se ostvari kao kantautorica, dok ga Rina razuvjerava: „FRANKO: To jednostavno nisi ti, Rina. / RINA: Franko, to jesam ja. Ljudi sazrijevaju, mijenjaju se. Ljudi odrastu. Prebole grozne stvari. Jednostavno se priviknu na život. (*Pokušava ga zagrliti. On ostaje suzdržan, dopušta da ga zagrli, ali ne uzvraća.*) Mislim da se meni dogodilo upravo to, da sam se priviknula na život.“ (M. Vujčić, 2008)

Promjena životnih ciljeva, vrijednosti i prioriteta dovodi do krize u odnosu između Rine i Franka. Janković, kada piše o mogućim okidačima krize u kontekstu obitelji, ističe, između ostaloga, i uzroke osobne prirode, što je upravo ono što se događa između Rine i Franka: „Uzroci osobne prirode najvećim dijelom se svode na nepodudarnosti ili potpuno neslaganje realiteta s očekivanjima od partnera, njegovog obnašanja roditeljske i drugih uloga, različitosti u životnim, obiteljskim, roditeljskim, profesionalnim, ekonomskim, društvenim i drugim aspiracijama, socijalnom, kulturnom, konfesijom, regionalnom (...) Pripadnost drukčijem životnom stilu ili svjetonazoru ponekad također može presudno utjecati na narušavanje partnerskih pa onda i obiteljskih odnosa.“ (J. Janković, 2008: 101)

Rina odlazi psihijatru, iako to smatra gubitkom vremena jer misli da joj on ne može pomoći već da jedino ona može napraviti promjenu u svom životu. Međutim, budući da se osjeća usamljeno i kao da je nitko ne čuje, razgovor sa psihijatrom omogućuje joj upravo to - da je netko čuje. Razlog njezine usamljenosti jest taj što ni Franko ni njezina majka Nada nemaju razumijevanja za njezinu pjevačku karijeru, a i što svi oko nje znaju kako bi se ona trebala nositi s gubitkom djeteta: „FRANKO, *pomirljivo*: Rina... samo mislim da je tvoje stanje vrlo osjetljivo i da... / RINA: Stanje? Moje stanje? Molim te, nemoj sad još i ti! Svi oko mene misle da bolje od mene znaju što je dobro za mene, i za moje takozvano stanje. Svi! I mama, i ti, i psihijatar, pa čak i susjeda Vera s drugog kata koja mi propisuje svjež zrak svaki put kad me sretne na stubištu. Svi znaju što bih ja trebala, a pritom mi nitko ne postavi jednostavno ljudsko pitanje: ‘Kako si?’. ‘Kako si, Rina?’ Nitko. Jer svi navodno znaju kako mi je.“ (M. Vujčić, 2008)

Iako naizgled komuniciraju, njihovi su razgovori neproduktivni jer se svode na prepirke bez pronalaska rješenja ili izbjegavanje bolnih tema, što potvrđuju i sljedeći citati: „RINA: Ne razgovaramo o tome. (...) O trudnoći. O nesreći. O djeci. O brzjoj vožnji. O izletima van grada... Dr. MILAS: Razgovarate li uopće? / RINA: Razgovaramo, da. (*Stanka.*) Ili se meni samo čini da razgovaramo? (*Stanka.*) Onako kako mi se čini da možda postojim. (*Stanka.*) Kad mu kažem nešto...



nešto stvarno iznutra... on to proglasi „mojom stilskom figurom“ i tu pravi razgovor prestaje. Jučer sam mu htjela reći... (...) RINA: Da mi je strahovito bolno živjeti bez nekoga koga nisam dobila priliku ni upoznati. / Dr. MILAS: Zašto mu to niste rekli? / RINA: On bi tu rečenicu doživio kao jednu od mojih metafora. Mislio bi da se igram riječima, a ne da mu govorim o osjećajima.“ (M. Vujčić, 2008) Rina osjeća da između nje i Franka više ništa nije isto jer je on prije najviše volio njezino pjevanje i igre riječima, a upravo ga to sad najviše uzrujava.

Kriza te obitelji, osim u pogledu komunikacije i nemogućnosti vođenja razgovora o nesreći, svakako se očituje u načinima prevladavanja traume. Za razliku od Rine, koja nastoji svojem životu dati novi tijek i raditi nešto što je iskreno veseli, Franko to nije u stanju. Zarobljen je u trenucima obiteljske sreće i trenucima u kojima su iščekivali rođenje djeteta. Osim toga unutarnji nemir uzrokovan osjećajem krivnje za nesreću Franku ne daje da nastavi dalje. Unatoč Rininu trudu da pokuša doprijeti do njega kroz zajedničke interese, pokušaje organiziranja druženja s prijateljima i podsjećanje na prijašnji odnos, stanje se ne mijenja, pa Rina psihijatra govori kako bi, osim djeteta, Franko mogao izgubiti i više - odnosno nju - iako smatra da se on nje zapravo odriče.

Do trenutka istinske komunikacije i kulminacije krize dolazi kad se dozna da je Rinina sestra Nora trudna s oženjenim muškarcem, njihovim obiteljskim prijateljem, što njihova majka, a ni Franko, uopće ne podržavaju. Međutim, upravo zbog te situacije, Franko i Rina prvi put razgovaraju o gubitku djeteta: „RINA: Znači... sve ovo vrijeme... ti misliš... / FRANKO: Ne mislim, nego znam. / RINA: ... da te ja pjevanjem kažnjavam za nesreću? (...) Franko... to je bila nesreća. / FRANKO: Koju sam ja skrivio. / RINA: Dobro, prebrzo si vozio, izgubio si kontrolu, zabio si se u onaj rubnik, ali da ja nisam inzistirala da idemo na taj izlet, to se ne bi dogodilo. Prema tome, skrivili smo je oboje.“ (M. Vujčić, 2008) Iz navedenog je citata vidljivo da oboje imaju potpuno krivu predodžbu o onome što onaj drugi misli, a saznaje se i da Rina više uopće ne može ostati trudna. Pravi korijen Frankova problema s Rininim pjevanjem jest taj što smatra da postoje primjereni i neprimjereni načini kako čovjek ponovno može postati sretan i taj što smatra da se on ne uklapa u njezin život, odnosno smatra da ona izabire život bez njega, dok ona vidi njegovo ponašanje kao ultimatum da treba izabrati između njega i karijere. Iako se uslijed nesreće koju doživi Rinina sestra Nora čini da se nazire sretan kraj jer Franko prvi put nakon nesreće sjeda u automobil kako bi pomogao Nori i tješi Rinu da će sve biti u redu, iz samog kraja drame jasno je da Rina uspijeva ostvariti pjevačku karijeru, da više ne treba pomoć psihijatra, ali i da ona i Franko više nisu zajedno. Njezina pjesma „A gdje je sretan kraj“ opjevava Frankov i njezin odnos i govori o tome kako se više ne poznaju te da san o njihovoj zajedničkoj sreći koju su gradili više ne postoji već da su im samo ostali bol i poraz.

## Analiza drame *Spašeni Tomislava Zajeca*

Kao i prethodne dvije drame, drama *Spašeni Tomislava Zajeca*, za koju je dobio drugu Nagradu za dramsko djelo „Marin Držić“ za 2009. godinu, govori o obitelji koja je uslijed naleta vlaka izgubila devetogodišnjeg sina Davida. Sam događaj okidač je krize obitelji koja je izgubila sina, ali utječe i na krize drugih sustava, posebice života vlakovođe koji je skrivio prometnu nesreću u kojoj je stradao David. Osim Davidove obitelji, s krizom nevezanom uz Davidovu smrt nose se Starica i Starac, suputnici u vlaku kojim je putovala Davidova obitelj, koji su u neprestanoj potrazi za nestalim sinom: „Skoro dvadeset godina, smo na putu. Izgubili smo sina, nestao je u ratu, na istoku, negdje, nitko ne zna gdje. Od onda, moj suprug i ja, i mi od onda tako (...). Mislila sam, možda se negdje, na nekoj stanici, u nekom gradu. Možda ga slučajno i na trenutak ponovno sretnemo.“ (T. Zajec, 2009) Osim gubitka sina, Starica se nosi i s muževom demencijom, uslijed koje on ima povremene lucidne trenutke, pa tako i onaj u kojem suprugi i sebi donosi razrješenje krize, odnosno pomirbu sa situacijom: „Više se nećemo voziti, milena. Dosta je bilo. Nema ga i neće se vratiti, on je otišao da ga više ne bude, i negdje je, samo on zna gdje / Starica (*prošapće*): Nemoj. (...) / Starac: A mi smo tu, još uvijek, tako valjda treba. Dosta je bilo, dosta putovanja. / Starica: A što ćemo, onda, što je ostalo? / Starac: Slušat ćemo ploču (...) Ovo je sviralo kad smo se upoznali, znaš milena. Ovo je sviralo, a mi smo plesali i plesali. Ovo je sviralo, i bili smo mladi. / (*Starica ga promatra. Pa počne plakati. Starac ju uhvati u zagrljaj, tako da je nikada ne pusti.*)“ (T. Zajec, 2009)

Okosnica radnje jest kriza obitelji likova Žene i Muškarca koja je, za razliku od kriza u dramama *Alabama* i *Sretan kraj*, nastala i prije same nesreće, što saznajemo iz neprestanog prelaska radnje s prošlosti na sadašnjost. Dječak David koji ima autizam nalazi se u središtu krize obitelji, odnosno biva okidačem krize, što Tomislav Zajec u intervjuu objašnjava na sljedeći način: „Nema većeg, jačeg i snažnijeg lakmus papira od djeteta. I u tom kontekstu mislim da je dijete u prostoru nemogućnosti čitanja podteksta ili u nemogućnosti čitanja baš točnog podteksta ili potpunog razumijevanja komunikacije kad ona i izostaje, zapravo nekako jako zanimljiv i jako potentan dramski lik.“<sup>9</sup> Iako David u drami nema aktivnu ulogu, njegov autizam, odnosno način nošenja s njime, postaje točka prijepora između bračnog para. Obitelj čije dijete ima autizam iz temelja se mijenja s obzirom na to da glavni cilj postaje briga o djetetu i preuzimanje potpune odgovornosti za dijete koje postaje ovisno o roditelju, stoga obitelji postaju podložne povećanim razinama stresa, što se često odražava na bračnu zajednicu jer mnogi parovi znaju zanemarivati partnera zbog iznimne posvećenosti dje-

9 Citat je preuzet iz transkripta intervjua koji su s hrvatskim književnikom i dramaturgom Tomislavom Zajecom vodile autorice rada. Intervju je vođen u sklopu projekta *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* u Zagrebu 16. srpnja 2022.

tetu (nav. prema: R. Kosić i dr., 2021: 140). U drami je žena zaštitnički nastrojena prema sinu, izuzetno je strpljiva i puna ljubavi: „Ovo je moj sin. David se zove, i ima devet godina. A ovo je njegova lopta, moja lopta, reci. On ne govori, a ja mu kažem, maćak moj, tako mu ja kažem, maćak moj. A on je bolestan, ima autizam, nešto u njemu što nitko ne razumije, neizlječivo, nepopravljivo. Ne znam. A prije, dok sam bila mlada, dok je još bio u meni, imala sam snove.“ (T. Zajec, 2009) Iz citata je vidljivo da je žena svoj život u potpunosti posvetila Davidu i da je žrtvovala svoje snove kako bi njemu pružila sve. Istraživanja su pokazala da se utjecaj postavljene dijagnoze na majke ogleda u višim razinama stresa i negativnim emocijama, poput bespomoćnosti, ali i da stres koji izaziva dijagnoza dovode do negativnih posljedica na majčinu dobrobit, što posljedično dovodi do neučinkovitih strategija suočavanja s problemima (nav. prema: R. Kosić i dr., 2021: 142).

Za razliku od žene, muškarac nema strpljenja s Davidom te je čak i grub prema njemu, a žena mu prebacuje da David osjeti da ga želi napustiti. Iz interakcije žene i muškarca da se zaključiti da njihov odnos pati zbog ženine posvećenosti Davidu: „Žena: Želiš ga ostaviti, to radiš. (...) Da ga ostavimo, stranim ljudima, doktorima, našeg sina, to hoćeš, jel? / Muškarac: Pa što ako hoću? Ne mogu ja to više. / Žena: Ti ne možeš? / Muškarac: (...) pojeo nas je, do kraja, nema nas više. (...) Muškarac: A mi ćemo, sami, onda opet, možda. (...) / Žena: Što. Što ćemo. / Muškarac: Ne znam, pokušati, nešto, nekako, kao prije, na početku. / (...)“ (T. Zajec, 2009) Može se zaključiti da muškarac Davida doživljava kao smetnju i krivca za narušen odnos sa ženom, što dodatno potvrđuje scena u kojoj muškarac stavlja Davidu jaknicu na glavu kao da ga želi ugušiti, no ne saznajemo što bi se dogodilo s obzirom na to da se žena u tom trenutku budi. Još jedna točka prijepora jest Davidova lopta,<sup>10</sup> zbog koje se muškarac i žena često verbalno sukobljavaju, a u jednom času dolazi i do borbe za loptu tijekom koje muškarac fizički udara ženu, te obiteljska kriza u toj drami, osim verbalnog nasilja, počinje imati i oblike fizičkog, što samo produbljuje sraz u odnosu između muškarca i žene. Iako se o odnosu muškarca i žene nakon Davidove smrti u drami ne saznaje mnogo, iz muškarčeva razgovora s drugim mladićem jasno je da se on pogoršao: „Dobar je. Domaći (pekmez). (*Stanka.*) Sama ih radi, moja žena. Pa ih onda dijeli ljudima s kojima se seksa. (...) Opet nije sama, doma. (...) Nikad nije, a ja sam kriv. Mislio sam, ako ostanemo sami, makar na trenutak, ponovno, žena i ja, možda spasimo sebe. A vidi sad, nemam nikoga.“ (T. Zajec, 2009) Može se zaključiti da je muškarčevo ponašanje posljedica njegova pokušaja da spasi brak nakon smrti sina, ali i da je on ipak spoznao svoje pogreške,

10 Kod djece s autizmom, osim samostimulirajućeg ponašanja, često postoji predmet na koji su ona fiksirana ili ritualizirana igra, a odstupanje od određenog načina ponašanja može izazvati negativne osjećaje ili agresivno ponašanje (nav. prema: R. Kosić i dr., 2021: 142).

posebice kad vidi Davidovu fotografiju i drugom mladiću, koji je fotografirao Davida u vlaku, priznaje da je prije imao nade da će stvari s Davidom krenuti nabolje, no čini se da ga je obeshrabrila tišina i nedostatak povezanosti sa sinom: „A ljudima treba volim te, više od svega volim te. (...) A ovo, na slici, to je on i to je njegova lopta. I znaš što još? Ni mama, ni tata. Ništa. Ništa mu nije bilo draže.“ (T. Zajec, 2009) Iako su istraživanja utjecaja dijagnoze autizma na očeve rijetka, neki od rezultata pokazuju da dijagnoza u očevima uglavnom potiče tugu i strah, ali i da često ne dobivaju adekvatnu podršku, što može dovesti do izostanka motivacije za ostajanjem u obiteljskoj zajednici (nav. prema: R. Kosić i dr., 2021: 142-143). Likovi Žene i Muškarca krizi pristupaju pasivno, što se prije svega ogleda u izostanku komunikacije u njihovu odnosu, a prema V. Švacovu (2018.), upravo su razumijevanje i međusobno komuniciranje jedna od najvažnijih osobina ljudskosti. Kad govori o Ionescovim likovima, navodi da oni „vode nešto nalik na razgovor, ali mi opažamo da svako od njih zapravo vodi svoj vlastiti monolog, koji se katkada, kao slučajem, susreće s monologom sugovornika i još više onemogućuje razumijevanje“ (V. Švacov, 2018: 96-97). Slično se može primijetiti i kod Zajeca jer svaki od predstavljenih likova vodi svoj monolog, koji se povremeno pretapa u dijalog, a uslijed izostanka kvalitetne komunikacije jaz se između likova sve više produbljuje. Unatoč tome što drama ne nudi jasno razrješenje krize, može se reći da ponovni susret muškarca i žene pri kojem on donosi Davidovu fotografiju i pita ženu: „Zašto nisi uzela sliku?“ (T. Zajec, 2009), na što ona odgovara: „Znala sam da ćeš ti“ (T. Zajec, 2009), ne objašnjavajući kako, anticipira mogućnost oporavka njihova odnosa jer se čini da se ponovno povezuju i to upravo preko sina.

## Zaključak

Može se zaključiti da je pokretač radnje u dramama *Alabama* Davora Špišića, *Sretan kraj* Marine Vujčić i *Spašeni* Tomislava Zajeca kriza obitelji, koja se, prema Zajecovim riječima, može promatrati kao pogonsko gorivo drame s obzirom na to da drama ne postoji bez krize.<sup>11</sup> Izvorište krize koja pogađa obitelji u sve tri drame jest dijete - u drami *Alabama* riječ je o smrti sina Gorana, u drami *Sretan kraj* o smrti nerođena djeteta, dok se u drami *Spašeni* kriza odvija na nekoliko razina: u slučaju Starice i Starca uzrok krize jest smrt sina stradalog u ratu, dok je u slučaju Žene i Muškarca Davidov autizam primarni okidač za krizu koja se njegovom smrću uslijed prometne nesreće samo produbljuje. Krizne situacije u većini slučajeva dovode do razdora u obitelji s obzirom na to da se likovi različito nose s gubitkom djeteta. U drami *Alabama* ženski likovi ne pristupaju aktivno rješavanju nastale krize, pa su tako likovi majke Ruže i kćeri Marine u

11 Parafraza iz transkripta intervjua koji su s hrvatskim književnikom i dramaturgom Tomislavom Zajecom vodile autorice rada. Intervju je vođen u sklopu projekta *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* u Zagrebu 16. srpnja 2022.

drami postavljeni kao dva ekstrema. Dok majka Ruža nastoji zadržati *status quo* praveći se da joj je sin još uvijek živ i da je dijelom njezina života, kći Marina nastoji zaručniku zatajiti bratovo postojanje. Otac Vinko kao jedini donekle aktivan lik u drami nastoji biti podrška supruzi i kćeri te na taj način pridonijeti ublažavanju krize. U drami *Sretan kraj* Rina nastoji nastaviti sa životom i ponovno naći smisao, dok Franko ne uspijeva razriješiti krivnju koju sâm osjeća, ali i predbacuje Rini što tako, naizgled, olako prelazi preko situacije u kojoj su se našli. Likovi u drami *Spašeni* čine se kao da su zapeli u začaranom krugu - Starac i Starica u neprestanoj su potrazi za nestalim sinom i ne uspijevaju se gotovo dvadeset godina suočiti s istinom, a Muškarac i Žena za života djeteta ne rješavaju problem sve većeg jaza između njih, koji se nakon smrti djeteta produbljuje. Jedan od zajedničkih nazivnika (ne)nošenja s krizom koji je prisutan kod gotovo svih likova jest upravo nedostatak komunikacije ili manjak kvalitetne komunikacije koji uslijed donošenja krivih zaključaka pridonosi daljnjem produbljivanju krize. Likovi ne uspijevaju naći odgovarajuća rješenja kako samostalno prevladati krizu, ali ni kako pomoći onom drugom da je prevlada, što dovodi do kraha obitelji. Međutim u drami *Alabama* dolazak Amade, majke Goranove prve žrtve Samanthe, obitelji donosi katarzu, kao što u drami *Spašeni* drugi mladić donošenjem Davidove fotografije pridonosi preispitivanju odluka Davidova oca, što u oba slučaja daje mogućnost za potencijalno rješavanje krize. Iako su u drami *Sretan kraj* likovi najviše komunicirali i činilo se kao da postoji prostor za prevladavanje krize, došlo je do kraha odnosa. Kao što je rečeno na samom početku rada, obitelj doista jest krhka dinamična struktura osjetljiva na promjene u strukturi i odnosima te sklona krizama, no razvoj krize u konačnici ovisi o samim pojedincima koji svojom komunikacijom i pasivnom, odnosno aktivnom, ulogom odlučuju hoće li kriza (p)ostati nepremostiva zapreka ili će je likovi uspjeti nadići. ●

## LITERATURA

- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Buckley, Walter (1967), *Sociology and Modern Systems Theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.
- Dattilio, Frank M.; Freeman, Arthur (2011), *Kognitivno-bihevioralne strategije u kriznim intervencijama*, Slap, Zagreb.
- Fulgosi, Ante (1987), *Psihologija ličnosti: teorija i istraživanja*, Školska knjiga, Zagreb.
- Haralambos, Michael; Holborn, Martin (2002), *Sociologija: teme i perspektive*, Golden marketing, Zagreb.
- Janković, Josip (2008), *Obitelj u fokusu*, Etcetera, Zagreb.
- Jurčević Lozančić, Anka (2011), „Redefining the Educational Role of the Family”, *Croatian Journal of Education*, sv. 13, br. 4, str. 122-50.
- Juul, Jesper; Øien, Monica (2011), *Prostor za obitelj*, family/lab.hr, Zagreb.
- Kerr, Michael E.; Bowen, Murray (1988), *Family Evaluation: An approach based on Bowen theory*, W W Norton & Co., New York.
- Kešetović, Željimir; Toth, Ivan (2012), *Problemi kriznog menadžmenta*, Veleučilište Velika Gorica, Velika Gorica.
- Kosić, Radoslav et al. (2021), „Utjecaj poremećaja iz spektra autizma na obitelj”, *Medicina Fluminensis*, g. 57, br. 2, str. 139-149. [https://doi.org/10.21860/medflum2021\\_371644](https://doi.org/10.21860/medflum2021_371644) (23. rujna 2023.).
- Kovačec, August, ur. (1996), *Hrvatski opći leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Lozina, Duško (1994), „Teorija sustava kao instrument društvene analize”, *Društvena istraživanja : časopis za opća društvena pitanja*, g. 3, br. 6 (14), str. 671-684.
- Luhmann, Niklas (1991), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Maleš, Dubravka (2012), „Pojam krize: konceptualni i metodologijski aspekti”, *Dijete, vrtić, obitelj*, Zagreb, g. 18, br. 67 (1), str. 13-15.
- Nünning, Ansgar, ur. (2013), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- Švacov, Vladan (2018), *Temelji dramaturgije*, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb.
- Vučenović, Dario; Takšić, Vladimir; Hajncel, Ljerka (2014), „Razvoj emocionalne inteligencije i odnos s problemima u ponašanju u obiteljskom okruženju”, *Psihološki aspekti suvremene obitelji, braka i partnerstva*, pr. Andreja Brajša-Žganec, Josip Lopižić i Zvezdan Penezić, Hrvatsko psihološko društvo, Naklada Slap, Zagreb, str. 275-296.
- Wagner Jakab, Ana (2008), „Obitelj – sustav dinamičnih odnosa u interakciji”, *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja*, Zagreb, g. 44, br. 2, str. 119-128.

## DRAMSKA DJELA

- Špišić, Davor (2008), *Alabama*, <https://drame.hr/hr/drame/296-alabama> (14. travnja 2023.).
- Vujčić, Marina (2008), *Sretan kraj*, <https://drame.hr/hr/drame/156-sretan-kraj-marina-vujcic> (14. travnja 2023.).
- Zajec, Tomislav (2009), *Spaseni*, <https://drame.hr/hr/drame/137-spaseni-tomislav-zajec> (14. travnja 2023.).

## MREŽNI IZVORI

- Novak, Sonja et al. (2022), „D1. povezano s O3. Izrađeno izvješće o stanju korpusa i obrađenim jedinicama korpusa nastalim 2000.-2010. godine”; <https://puh.srce.hr/s/ZjQgSmbtjnF2524> (14. travnja 2023.).
- „Sustav”, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=58904> (12. travnja 2023.).
- „Sustav”; *Hrvatski jezični portal*, <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (12. travnja 2023.).

**Martina Petranović**

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

# Novi dramski glasovi u nultima

UDK 821.163.42-2.09

**Sažetak:** U radu se nastoji utvrditi korpus hrvatske dramske produkcije u prvome desetljeću 21. stoljeća te izlučiti kritična masa dramskih autora tipičnih za navedeno razdoblje s obzirom na kanonizacijske čimbenike književno-kazališnoga stvaralaštva, odnosno zastupljenost dramatičara i njihovih djela u časopisima i knjigama te na domaćim i međunarodnim scenama, kao i među dobitnicima nagrada za dramsko pismo. U radu se k tomu nastoje prepoznati ili apostrofirati ključne ili nove kulturne platforme za oblikovanje i promociju dramskoga pisma, ali i razlučiti neka važna problemska mjesta vezana za dramsku produkciju nultih kao što je to primjerice odnos dramskog i postdramskog.

**Ključne riječi:** hrvatska drama; hrvatsko kazalište; dramsko; postdramsko

## New Playwrighting in the 2000s

**Abstract:** The paper attempts to determine the corpus of Croatian dramatic production in the first decade of the 21st century and to extract a critical mass of Croatian playwrights typical of the mentioned period with regard to the canon formation factors within the literary and theatrical field, i.e., the representation of playwrights and publication of their works in magazines and books and on national and international stages, as well as among awarded playwrights. In addition, the paper tries to identify or emphasise the key or new cultural platforms for the formation and promotion of Croatian playwriting in the first decade of the 21st century, as well as to acknowledge some important issues related to the playwriting of the period, such as the relationship between the dramatic and the postdramatic.

**Keywords:** Croatian drama; Croatian theatre; dramatic; postdramatic



## U potrazi za sintezom

Pišući predgovor svome izboru iz suvremene hrvatske dramske produkcije devedesetih godina 20. stoljeća, u tekstu „Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu“ (2002.) Jasen Boko zaključno je konstatirao da je novi naraštaj hrvatskih dramatičara formiran u devedesetima „vratio dramu s margine kazališnog interesa u njezino središte“, ali i da su devedesete ne samo kao vremenska odrednica već i kao „osjećaj svijeta prepoznatljiv u drami“ definitivno prevladane, no Boko je istodobno morao priznati i to da je pravce kojima će se kretati hrvatska dramska književnost u novome mileniju, tada još na samome začetku, teško razabrati i da je teško predvidjeti hoće li se dramski tekstovi nakon monološki usmjerenih devedesetih u novome tisućljeću ponovno „otvoriti dijalogu“ i komunikaciji (J. Boko, 2002: 27, 28). Unatrag gledano, čini se kako danas možemo reći da je hrvatsko dramsko stvaralaštvo prvoga desetljeća 21. stoljeća bilo plodno i raznovrsno i da je ponudilo mnoštvo mogućih odgovora, ako ne i izazova, na Bokina pitanja o potencijalnim vidovima i odvojcima hrvatske drame u novom desetljeću, bez obzira na to govorimo li o sadržajnim, stilskim i formalnim obilježjima dramskoga pisma, o njegovim naraštajnim skupinama i rukavcima te estetičkoj i poetičkoj mnogolikosti ili o njegovoj književnoj popudbini i kazališnoj sudbini u zemlji i inozemstvu. Štoviše, vremenski odmak od dva desetljeća s obzirom na godinu izdanja Bokina predgovora i više od jednoga desetljeća u odnosu na završetak nultih godina novoga tisućljeća čini retrospektivni pogled na hrvatsku dramsku scenu prvoga desetljeća 21. stoljeća ne samo širim, bistrijim i izoštrenijim nego, imajući u vidu izostanak opsežnijih i obuhvatnijih studija hrvatske drame i kazališta toga razdoblja, čak i prije nego što je potrebno za njezino sveobuhvatnije sagledavanje, razumijevanje i kontekstualiziranje, pa onda i interpretiranje.

Naime, opseg i sadržaj radova o hrvatskoj dramskoj produkciji nultih godina 21. stoljeća nije ni zanemariv ni nevažan, ali je i dalje razmjerno skroman kada je riječ o zaokruženijim i sintetskim pregledima razdoblja, posebice u usporedbi s devedesetim godinama 20. stoljeća, te su pokušaji obuhvatnijega zahvaćanja hrvatskoga dramskog pisma u nultim godinama 20. stoljeća i dalje svodivi na nekoliko antologijskih, preglednih ili tematskih uopćavanja i sabiranja u knjižnim ili časopisnim izdanjima, bez razvedenijega i potpunijega teatrološkog uvida, pa čak i pukog cjelovitijeg teatrografskog pregleda. Početkom novoga milenija, o čemu svjedoči i već spomenuta Bokina „antiantologija“ *Nova hrvatska drama: izbor iz hrvatske drame devedesetih*, kako je sam autor naziva referirajući se na subjektivnost svoga pregleda drame devedesetih, objavljeno je nekoliko studija i knjiga u kojima se rezimiraju devedesete, poput primjerice knjiga Ane Lederer *Vrijeme osobne povijesti* (2004.) i Adriane Car Mihec *Mlada hrvatska drama. Ogleđi* (2006.), potom i nekoliko izbora novije hrvatske drame na hrvatskom ili stranim jezicima koje mjestimice uzimaju u obzir i recentniju

dramsku produkciju, poput *Antologija na novata hrvatska drama / Antologije novije hrvatske drame* Sanje Nikčević (2002.), zbirke *Different voices* u izboru Borisa Senkera (2003.) ili *Odbrojavanja* priređivača Lea Rafolta (2007.).<sup>1</sup> No šire usmjereni književnopovijesni pregledi hrvatske drame u skladu s godinama njihova nastanka ili predmetom njihova književnopovijesnoga zanimanja zastaju s početkom tisućljeća, kao što je to slučaj s *Hrestomatijom novije hrvatske drame, II. dio (1941. – 1995.)* Borisa Senkera (2001.) i u uvodnome tekstu i u izboru dramskih djela, odnosno suvremenu dramsku produkciju i dramske autore zahvaćaju tek parcijalno i lateralno, kao što je to slučaj s *Povijesću hrvatske književnosti* Slobodana Prosperova Novaka (2003.), ili izostavljaju, kao što je to slučaj s *Povijesću hrvatske književnosti* Dubravka Jelčića (drugo, prošireno izdanje iz 2004.). Ni kasnija književnopovijesna izdanja, mahom enciklopedijske ili leksikonske prirode, zbog svoje šire usmjerene naravi, ne nude cjelovitu sliku dramskoga stvaralaštva predmetnoga perioda niti uspostavljaju šire periodizacijske i poetičke kategorizacije, razvrstavanja ili usustavljivanja unatoč tome što u svoj vidokrug nastoje uvrstiti i recentnije autore i naslove. Primjerice *Enciklopedija hrvatske književnosti* (2010. – 2012.) Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža uvodi autore poput Matka Sršena, Arijane Čuline, Tomislava Zajeca, Ivane Sajko ili Tene Štivičić i kroz samostalne jedinice i kroz kumulativnu makropedijsku enciklopedijsku natuknicu „Drama“, u kojoj Boris Senker jezgrovito sažima i hrvatsku „novu dramu“ te navodi autore kao što su Filip Šovagović, Elvis Bošnjak, Tena Štivičić, Nina Mitrović ili Ivana Sajko (B. Senker, 2010), a *Leksikon hrvatske književnosti – Djela* (2008.) u nakladi Školske knjige uvodi naslove kao što su Zajecov *John Smith, princeza od Walesa*, Vidićev *Veliki bijeli zec*, *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić, *Žena-bomba* Ivane Sajko ili *Prije sna* Lade Kaštelan. Najrecentniji zaokruženi književnopovijesni pregled novijega hrvatskog književnog stvaralaštva, Bačićev *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.* (2016.), hrvatsku dramu nultih godina novoga tisućljeća posebno ne tematizira zadržavajući se na ocrtavanju kulturne, duhovne i društveno-povijesne klime razdoblja s ponekim osvrtom na mahom proznu književnu produkciju, ali su suvremeni hrvatski dramatičari spomenuti u „Appendixu“, sastavljenom od kratkih bibliografskih bilježaka (naslov i godina izdanja) o piscima čija su djela „na svoj način pridonosila živosti hrvatske književnosti od 1971. do 2010. godine“ (K. Bačić, 2016: 162). Uzorak odabranih imena srodan je već spomenutima, ali proširen: Arijana Čulina, Miro Gavran, Lada Kaštelan, Ivana Sajko, Boris Senker, Asja Srnec Todorović, Tena Štivičić, Milko Valent, Ivan Vidić, Borislav Vujčić, Tomislav Zajec... S obzirom na pogovornu zadaću kao i na širinu područja koje treba zahvatiti, ni završni prilog Borisa Senkera drugome izdanju Batušićeve *Povijesti hrvatskoga kazališta* (2019.) nije mogao ponuditi prikaz iscrpniji od panoramske vizure dramskoga

1 O tome detaljnije u M. Petranović, 2020.

razdoblja, s time da je autor ipak prepoznao kategoriju identiteta kao jednu od mogućih operativnih, razlikovnih i interpretativnih okosnica perioda (B. Senker, 2019). Naposljetku, sumarni pregledi dramske produkcije kao što su pregled dramskog pisma nultih godina objavljen u posebnom tematskom broju časopisa *Frakcija* pod naslovom *Dramsko pismo oo* (2010.) ili u *Tranzitu* Ivana Trojana (2012.) obilježeni su pak ili reduktivnim fokusiranjem na vrlo uzak krug autora i naslova s obzirom na umnogome formalna obilježja izabranih dramskih tekstova (otklon od klasične strukture i eksperimentiranje s dramskim izričajem) ili strogom selekcijom drama zasnovanom u tematskom određenju izbora (tranzicija). Kao što je već i natuknuto, svojevrsna „slijepa pjega“ suvremene teatrološke (i teatrografske) literature svakako je i izostanak cjelovitoga repertoarnog pregleda desetljeća kakav su za prethodna desetljeća mahom omogućavale tri knjige *Repertoara hrvatskih kazališta* pokrivajući razdoblje do 1990. godine, unatoč postojanju čak nekoliko mrežnih stranica u sklopu kojih se nazire nastojanje sustavnoga repertoarnog praćenja profesionalne kazališne produkcije uključujući i izvedbe suvremenoga hrvatskog dramskog teksta.<sup>2</sup>

Kako bi se navedeno prazno mjesto poznavanja stvaralaštva hrvatskih dramskih nultih što sustavnije i detaljnije popunilo, kako na razini izlučivanja autorskih imena i opusa, tako i barem načelnih poetičkih obilježja pojedinaca i razdoblja, namjera je ovoga rada sagledati tko je, što i kako pisao u nultim godinama, s ponešto pojačanim naglaskom stavljenim na pojavu novih dramskih imena i imena karakterističnih upravo za prvo desetljeće 21. stoljeća. Premda bi se raspodjela građe mogla, te do stanovite mjere svakako i hoće, kretati u gabaritima Bokinih kategorija „Onih koji opstaju jer su pisali i prije navedenoga razdoblja“, „Onih koji nestaju jer u navedenom razdoblju njihova djelatnost jenjava“ i „Onih koji nastaju jer se u navedenom razdoblju predstavljaju javnosti i afirmiraju“ (J. Boko, 2002), a kako bi se izbjeglo nasilno i često neodrživo ili barem dvojbeno naraštajno ili poetičko homogeniziranje raznorodnih autorskih glasova, kao okosnica analize za ovu je prigodu odabrana zastupljenost dramatičara i njihovih djela unutar mreže kanonizacijskih dionika književnokazališnoga polja poput objavljivanja u časopisima i knjigama i izvođenja na domaćim i međunarodnim scenama, ali i prisutnosti unutar sustava nagrađivanja i novih prostora za afirmiranje dramskoga pisma,<sup>3</sup> a naposljetku i sagledavanje

2 Četvrta knjiga *Repertoara* koja pokriva devedesete je u izradi već duži niz godina, a novo tisućljeće pokriveno je tek parcijalno nastojanjima Hrvatskoga centra ITI (Bilten *Hrvatska drama*), časopisa *Hrvatsko glumište* i mrežnih portala (kazalište.hr, teatar.hr, hrvatsko glumište.hr). Cjelovito rješenje kakvo je nudio *Repertoar* doima se stoga prijeko potrebnim, a da ne govorimo o potrebi umrežavanja kazališta i *Repertoara* u projekt srodan, na primjer, slovenskome portalu *Sigledal*, i sl.

3 Važan prostor afirmacije i diseminacije dramskih imena svakako je (bio) i Dramski program Hrvatskoga radija no time se u ovom tekstu neću baviti.

izlučenoga korpusa s obzirom na neka njegova tematska i stilsko-formalna obilježja.

## U časopisima

U devedesetim su godinama dramski tekstovi tiskani u kazališnome časopisu *Prolog* (do njegova ukidanja 1993. godine) te u različitim književnim časopisima kao što su *Forum*, *Quorum*, *Mogućnosti*, *Dometi*, *Kolo*, *Književna Rijeka* i *Književna revija*, ali i u specijaliziranijim časopisima kao što su *Plima*, *Teatar i teorija* te *Glumište*. Sva tri časopisa nestaju s književne scene skupa s devedesetima, no zato se već na početku novoga milenija, točnije 2000., pojavljuje časopis *Kazalište*, koji otada pa sve do danas redovito objavljuje dramske tekstove suvremenih i nerijetko tek stasalih hrvatskih autora na putu afirmacije. Već je u njegovu prvom broju objavljen dramski tekst Tene Štivičić *Nemreš pobjeć od nedjelje* najavljujući dramsku autoricu koja će u nadolazećem desetljeću doživjeti ne samo domaću nego i međunarodnu karijeru i inaugurirati postupan odmak hrvatskoga dramskog teksta od nacionalnih mitema i kolektivnih trauma devedesetih prema preispitivanju intimnih, ljubavnih, prijateljskih i obiteljskih odnosa likova, popularnoj kulturi i kulturi mladih, internacionalno usmjerenoj svakodnevici ekonomskih i političkih migranata ili ratnih izbjeglica u multikulturalnom i globaliziranom društvu te nestabilnosti i fluidnosti kolektivnih i osobnih identiteta u suvremenome svijetu, kao i stanovitoj neorealističkoj paradigmi u pisanju dramskih tekstova (usp. M. Petranović, 2016; I. Žužul, 2018). U nastavku desetljeća časopis *Kazalište* će, osim novih drama i poetičkih iskoraka u devedesetima - ili čak ranije - afirmiranih dramatičara kao što su Asja Srnc Todorović, Ivan Vidić, Pavo Marinković i Dubravko Mihanović, odnosno Miro Gavran i Slobodan Šnajder, objaviti još nekoliko dramskih autora koji će u nultima započeti svoj intenzivniji dramski proboj - a to su Darko Lukić i Matko Sršen te Nina Mitrović, Elvis Bošnjak, Vlatka Vorkapić, Tomislav Zajec, Ivor Martinić i Goran Ferčec. Riječ je i o naraštajno i o poetički vrlo različitim dramskih rukopisima, no časopis će povremeno dramatičare grupirati i u skupine koje ili identificiraju pojedine dramske trendove i fenomene ili ih stvaraju, kao što je slučaj s grupiranjem drama tzv. glumaca-pisaca, odnosno umjetnika koji su svoje stvaralačke impulse, neovisno o sadržajnim ili formalnim preokupacijama, na mijeni stoljeća odlučili proširiti s polja glume na polje dramske riječi, a to su Elvis Bošnjak, Trpimir Jurkić i Filip Šovagović već na početku nultih, točnije 2001. Književni časopisi koji su i u devedesetima publicirali dramska djela - *Forum*, *Quorum*, *Mogućnosti*, *Književna revija* i *Književna Rijeka* - nastavljaju, a *Republika*, *Dubrovnik* i *Književna republika* (iznova) počinju ili (re)aktiviraju praksu objavljivanja suvremenih hrvatskih drama i u nultima, podjednako prostora dajući i afirmiranim autorima starije generacije (Slobodan Novak, Slobodan Šnajder, Ivan Bakmaz, Feđa Šehović, Milko Valent, Čedo Prica Plitvički, Vlatko

Perković, Borislav Vujčić, Luko Paljetak...) i novijim dramskim glasovima (Sibila Petlevski, Nives Madunić Barišić...), odnosno autorima koji nakon godina pisanja u kolektivu razvijaju karijeru samostalnoga dramatičara, poput Borisa Senkera. Regionalno orijentirani ili publicirani časopisi pritom nerijetko, ali ne i isključivo, objavljuju i regionalne autore, poput slavonskih/osječkih autora Davora Špišića, Damira Petričevića i Lydije Scheuermann Hodak, čija su djela objavljena u osječkoj *Književnoj reviji* iz 2005. godine. Zanimljivo je međutim da će se unutar Akademijina časopisa *Forum* i Matičina časopisa *Kolo*, podosta izvan uobičajenih prostora afirmacije vlastitoga naraštaja, javiti jedan od najpropulzivnijih, najsamosvojnijih i najeksperimentalnijih dramskih glasova nultih, onaj Ivane Sajko, koja se s jedne strane okrenula preispitivanju položaja ženskoga subjekta u suvremenoj zbilji, kao i globalnim temama terorizma i opresije društva nad pojedincem i osobnim slobodama, kakve će biti sve aktualnije u nultima, a s druge strane propitivanju mogućnosti dramskoga izričaja i teksta u izvedbi, odnosno rekompiliranju paradigme dramskoga teksta kroz uvođenje vrlo širokoga dijapazona postdramskih postupaka (usp. G. S. Pristaš, 2001; L. Čale Feldman, 2004; A. Gospić Županović, 2009).

Već početkom stoljeća, iste 2001. godine, kada je i časopis *Kazalište* objavio drame glumaca-pisaca, pojavilo se čak nekoliko brojeva serijskih publikacija u kojima su u posebnim temama okupljeni suvremeni hrvatski dramski tekstovi – šest drama u *Književnoj reviji* (5-6/2001.), pet u *Kolu* (4/2001.) i pet u *Novoj Istri* (4/2001. – 2002.), no njihovi su se motivi, odabiri i svijest (ili njezina odsutnost) o grupiranju dramskih pisaca poprilično razlikovali. U Matičinu *Kolu* 2001. godine objavljeno je pet drama autora različitih naraštaja i senzibiliteta, među kojima i dviju autorica netom izišlih sa studija dramaturgije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, Nine Mitrović (tada Nuić) i Ane Prolić, čije drame precizno pogađaju duh vremena, primjerice medijsko ovladavanje zbiljom u formi *reality showa* (*Slučaj Hamlet* Ane Prolić) i čije će autorsko dramsko pismo ili dramaturško djelovanje umnogome obilježiti nulte. Među dramama objavljenim u *Kolu* svakako se izdvaja i drama *Jug II* Davora Špišića, jedan od rijetkih hrvatskih dramskih priključaka na tzv. novu europsku dramu i jedan od najcjenjenijih dramskih tekstova autora koji će u nadolazećem razdoblju biti višestruko tiskan i igran njegujući prepoznatljiv tragigroteskan dramski rukopis. U *Novoj Istri*, pod uredničkom palicom Nedjeljka Fabrija, krajem 2001. i početkom 2002. objavljeno je pet drama tada najmlađih hrvatskih dramatičara, mahom studenata dramaturgije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti koji će u nultima tek polako brusiti svoje autorske glasove i tražiti ili zauzimati svoje mjesto u kazalištu: Dora Delbianco, Ivana Ivković, Milijan Ivezic, Vanja Obad te Olja Lozica, a neki će se od njih, poput Lozice, prometnuti i u najčujnije i najsamosvojnije *kazališne* glasove posljednjega desetljeća. Uredništvo drama u *Kolu*, iako nije posebno naznačen, potpisuje Hrvo-

je Ivanković, a spomenuti osječki dramatičar Davor Špišić ujedno je i urednik tematskoga broja osječke *Književne revije* posvećene dramskome pismu. Za razliku od Ivankovića i Fabrija, Davor Špišić svoj je dramski odabir popratio uredničkom bilješkom i naslovom *Dragstor*, koji u jednoj riječi sabire i njegove uredničke intencije i širi senzibilitet vremena: žaleći se na manjak prostora za objavljivanje i igranje suvremenih hrvatskih drama, Špišić, prema vlastitom priznanju, odustaje od vrijednosne prosudbe i selekcije u estetičkom ključu osobnoga ukusa, odabire širok naraštajno-poetički spektar dramskih autora (Filip Šovagović, Goran Rem, Miro Gavran, Stjepan Tomaš) te gotovo da slijedi princip načela „za svakoga ponešto“, odnosno kataloga iz nove hrvatske drame, kako i glasi podnaslov temata, uključujući i drame za djecu i mlade (Anica Gjerek i Maja Gjerek Lovreković, Davor Špišić).

Nakon biltena *Hrvatska drama* Hrvatskoga centra ITI, koji je od sredine devedesetih kratkim biografijama autora i kratkim sadržajima dramskih djela predstavljao množinu hrvatskoga dramskoga pisma u određenom trenutku, u drugoj polovici nultih Hrvatski centar ITI mijenja paradigmu biltena na nekoliko načina - sve se više usredotočuje i na kazalište a ne samo na dramski tekst, počinje objavljivati ulomke iz dramskih djela ili cijele drame i tiska se isključivo na stranom jeziku, isprva engleskom, a onda i drugim jezicima, što svjedoči o njegovoj posvemašnjoj okrenutosti predstavljanju hrvatskoga teatra (a unutar njega i hrvatskoga dramskog pisma) inozemnoj publici i inozemnim teatrima kao mjestima potencijalne izvedbe suvremene hrvatske drame ili suradnje s hrvatskim kazalištem i kazalištarcima. U tom je pogledu zanimljivo vidjeti što su za nastupne brojeve prekomponiranoga biltena urednici odabrali kao ogledne predstavnike recentne hrvatske drame. Na popisu su se tako našle drame većine dosad već spomenutih autora - Tene Štivičić, Ivana Vidića, Dubravka Mihanovića, Filipa Šovagovića, Nine Nuić (Mitrović), Elvisa Bošnjaka, Mire Gavrana, Lade Kaštelan (2006.), odnosno Darka Lukića, Ivane Sajko, Slobodana Šnajdera, Tomislava Zajeca, Borivoja Radakovića (2007.) te Ivora Martinića (2009.) - kao i dramatičara koji se u časopisima rjeđe pojavljivao, ali je itekako objavljivao i izvođen u nultima, Mate Matišića, s naglaskom na njihove recentnije tekstove mahom nastale u nultima. *Fragile!*, *Veliki bijeli zec*, *Ptičice*, *Žena bez tijela*, *Žaba*, *Komšiluk naglavačke*, *Žena-bomba*, *Kaj sad?*, *John Smith*, *princeza od Walesa*, *Hajdemo skakati po tim oblacima*, *Tesla*, *Nevjesta od vjetra*, *Drama o Mirjani i ovima oko nje*, itd., drame su usredotočene na svojevrzni obračun s traumama devedesetih i njihovo ratno, poratno i tranzicijsko naslijeđe, ali i na iskorake prema šire relevantnoj globalnoj problematici migracija, individualnih identiteta i terorizma, etičkoga sukoba pojedinca i društva te zavodničkog utjecaja popularne kulture i manipulacijske moći medija, odnosno intimnoj problematici muško-ženskih i obiteljskih odnosa. Iznimka je tek *Mrtva svadba* Asje Srnec Todorović, drama sa samoga početka devedesetih.

Na samome kraju nultih godina pojavit će se međutim tematski broj časopisa *Frakcija* objedinjen krovnim naslovom *Dramsko pismo oo*, pod kojim urednici broja i članovi Dramaturškoga kolektiva posvećenog promociji dramskoga pisma, Goran Ferčec i Jasna Žmak, objedinjuju šest autora i jedan autorski tandem koji se bave „pisanjem za kazalište, u Hrvatskoj, danas“ (G. Ferčec, J. Žmak, 2010: [2]), ali bez želje da im time nadjenu ili nametnu neki zajednički nazivnik. Gotovo očekivano, osim Ferčeca i Martinića, „frakcijski“ odabir dramskih autora i naslova u odnosu na *Kazalište* i druge dosad spominjane časopise ponudio je jedan ponešto drukčiji popis autorskih imena te dramskih rukopisa što ih urednici smatraju relevantnima za nulte godine, a među kojima su Rona Žulj, Vedrana Klepica, Maja Sviben, Lana Šarić, urednici temata Goran Ferčec i Jasna Žmak te redateljsko-dramaturški tandem Anica Tomić - Jelena Kovačić. Štoviše, lista imena i uvrštavanje potonjega tandema, a onda i razgovori sa svakim od zastupljenih pisaca, pa i teorijski tekstovi na kraju temata, ukazuju na ponešto drukčije shvaćanje dramskoga teksta prostirući se fluidno u rasponu od klasičnije impostiranih komada do slobodnije shvaćenog pisma za izvedbu te detektirajući jedno od ključnih tematskih čvorišta ili aporija domaće scenske literature u nultima, a i poslije, s obzirom na fenomenologiju referencijalnosti i potpore/otpora tradicionalnome konceptu mimeze, ideju autorefleksivnosti dramskoga pisma, odnos fikcionalnosti i dokumentarnosti, vrsno-žanrovski određenih dramskih, prozних i poetskih elemenata, status dramskog lika i cjelovitost dramskog subjekta, koncept koherentnosti dijaloga i uzročno-posljedične linearnosti dramske radnje, pozicioniranje spram performativnosti i autonomije jezika, oblik i vrijeme nastajanja dramskoga teksta (prije, za vrijeme ili nakon izvedbe), položaj i relaciju dijaloških i didaskalijskih dijelova teksta, stupanj međupovezanosti i međuuvjetovanosti teksta i izvedbe, pa i na ne samo poetičku nego i društvenopolitičku radikalnost ili barem angažiranost scenskoga teksta. Urednička opaska da unutar zadanoga generacijskoga okvira tematom obuhvaćeni tekstovi predstavljaju „gotovo sve što je u posljednjih deset godina napisano, producirano, postavljeno, pročitano“ (G. Ferčec, J. Žmak, 2010: [2]) ipak se doima pomalo neodmjerenom, kao što pokazuje već i pregled drama objavljenih u časopisima, a kao što će u nastavku ovjeriti i dramska produkcija predstavljena u knjigama i na pozornicama.

## U knjigama drama

U devedesetim su se godinama kao glavni izdavači suvremenih hrvatskih dramskih djela nametnuli Teatar &TD početkom devedesetih (zbornicima *Mlada hrvatska drama* te zbirkama pojedinih dramatičara poput Milice Lukšić) te Hrvatski centar ITI i njegova teatrološka i dramska biblioteka Mansioni (od 1994.), a drame suvremenih hrvatskih autora tiskali su i nakladničke kuće Znanje, AGM, Matica hrvatska, Hrvatska sveučilišna naklada, Naklada MD i dr. U

prvome desetljeću 21. stoljeća rečena se slika usložnjava te se istaknutim izdavačima dramskih djela pridružuju još poneki nakladnici kao što su Meandar, Mozaik knjiga i Disput, pokreću se dramske biblioteke pri kazalištima, a od 2009., kada izlaze dvije knjige nagrađenih drama za 2007. i 2008. godinu, Disput u suradnji s Ministarstvom kulture (i medija) počinje sustavno tiskati drame nagrađene Nagradom *Marin Držić* za najbolje dramsko djelo.

Za razliku od pojedinačnih dramskih tekstova objavljivanih u časopisima, dramski pisci u pravilu, no ne i uvijek, u knjigama drama ukoričuju po nekoliko dramskih djela oblikujući ih u zbirke u koje ili sabiru dotad časopisno i sceniski rasute tekstove i rekapituliraju pojedine stvaralačke faze ili prvi put predstavljaju javnosti nova dramska djela, nerijetko oblikovana u čvrste i homogene dramaturške cjeline, a nerijetko i u iskaze nekoga novog kreativnog zamaha/stadija u pojedinome autorskom opusu (primjerice u dramama Mate Matišića, Ivane Sajko i Davora Špišića). Već početkom nultih, a potom i kontinuirano tijekom njihova trajanja, izlaze zbirke u kojima afirmirani dramski autori svjesno sažimaju i rezimiraju vlastite dramske tekstove podvlačeći svojevrstnu crtu pod devedesete, kao što je to vidljivo u zbirkama *Iznajmljivanje vremena* Tanne Radović iz 2001., *Raj bez fajrunta* Davora Špišića iz 2001., *Drame* Ivana Vidića iz 2002.<sup>4</sup> ili *Plavi grad* Borivoja Radakovića iz iste godine, ali i u zbirci *Sabrana nedjela: drame (1990. – 1991.)* Milice Lukšić. Naprotiv, Lana Derkač, Ivana Sajko i Zorica Radaković u zbirkama *Rezignacija* (2000.), *Smaknuta lica* (2001.) i *Stoj na glavi* (2002.) sabiru nešto novija dramska djela s prijelaza stoljeća, a Milko Valent u dramskoj trilogiji *Zero* (2006.), uočavajući tematske i formalne srodnosti među njima, zaokružuje u cjelinu drame nastale krajem osamdesetih: *Plaidoyer po pički* i početkom nultih: *Gola Europa*, *Ground Zero Aleksandra*. Većina spomenutih tijekom nultih objavljuje i svoja nova dramska djela. Davor Špišić svoja dramska djela *Jug 2*, *Kaćuše*, *Berlin*, *Charlie*, *Karaoke show*, *Medena* napisana i/ili igrana u nultima i posvećena „dramama u tranziciji“, kako i glasi podnaslov zbirke u kojoj su okupljene, ukoričuje 2005. pod naslovom *Berlin, Charlie*.<sup>5</sup> Na samom izmaku desetljeća i Borivoj Radaković objavljuje novi dramski tekst *Amateri* (2010.), iste godine kada je i praizveden. Valent, vrlo plodan dramski autor i književni eksperimentator, koji međutim rijetko dobiva prigodu za izvedbu u kazalištu, pa ostaje i ponešto zanemaren u recepciji, koncem deкаде, 2008., ukoričuje tako i drugu dramsku trilogiju, ovaj puta naslovljenu *Kaos*, prema jednoj od drama koja je u njoj tiskana, skupa s dramama *Mala klaonica nježnosti* i *Sarajevo blues*, inače objavljivanim u zagrebačkim književnim časopisima i na beograd-

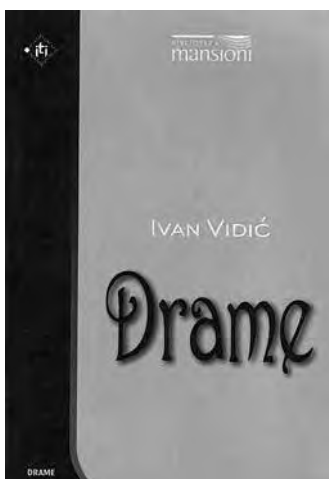
4 Ivan Vidić, primjerice, svakih deset godina objavljuje po jednu dramsku zbirku, a dosad ih je objavio tri: *Drame* (2002.), *Dolina ruža i druge drame* (2012.) i *Sviraju zavađene muzike i druge drame* (2022.).

5 Elvis Bošnjak, Ivan Vidić, Dubravko Mihanović, Tomislav Zajec ili pak Nina Mitrović svoje će drame nastale mahom u nultima rekapitulirati tek u narednome desetljeću.

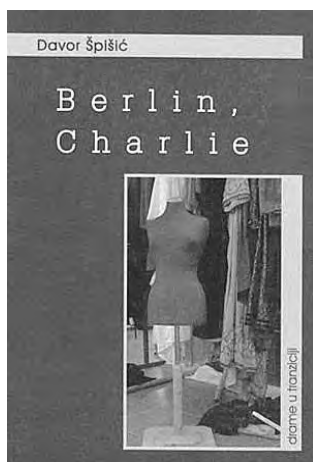




Ivana Sajko, *Smaknuta lica*, 2001.



Ivan Vidić, *Drame*, 2002.



Davor Špišić, *Berlin, Charlie*, 2005.



Tena Štivičić, *Dvije i druge*, 2008.

skim internetskim portalima, ali u hrvatskom književnom polju (dotad) razmjerno nepoznatim. Jedan od također plodnih dramskih autora a, za razliku od Valenta, i prepoznatih u kazališnome *mainstreamu* hrvatske i međunarodne zajednice, Miro Gavran, na početku nultih ukoričuje *Odabrane drame* iz prethodnoga razdoblja, ali, primjerice u zbirci *Četiri različite drame* (*Nora danas, Sve o muškarcima, Kako ubiti predsjednika, Paralelni svjetovi*) iz 2007., ukoričuje i recentnije naslove u kojima kroz teme kao što su terorizam, pozicija žene u suvremenom društvu, reakcija svijesti na traumu i sl. nastoji reagirati na problematiku ka-

rakterističnu za nulte godine. U više knjiga *Izabраниh djela* tiskane su starije i novije drame Slobodana Šnajdera, za kojega su nulte, nakon ideološkog koliko i svojevrijednog izgnanstva u devedesetima, vrijeme svojevrsnoga *comebacka* u hrvatsko kazalište i u hrvatski kulturni prostor na više razina - i kao dramatičara, i kao kazališnoga ravnatelja, i kao kulturnoga djelatnika. Njemu naraštajno bliski članovi nekadašnjega višedesetljetnog spisateljskog trojca Mujičić-Senker-Škrabe nastavljaju objavljivati svoje recentne samostalne radove. Boris Senker primjerice objavljuje zbirku *Tri glavosjeka* (2004.) i *Tercet kabaret* (2009.), u kojima publicira nove i mahom neobjavljene dramske tekstove, no i dalje oslonjene na intertekstualnu i ludičku komunikaciju s domaćom i svjetskom literarnom baštinom, a od kojih je dio tada već imao svoju kazališnu provjeru (posebice kabareti), a dio nije. Mate Matišić u nultima pak objavljuje svoju prvu trilogiju, *Posmrtnu trilogiju* (2006.), i u njoj prvi put ukoričuje nova dramska djela posvećena književnom sagledavanju recentnih nacionalnih ratnih i poratnih trauma, u odnosu na devedesete ponešto pojačavajući dozu tragičnoga u svojim karakteristično tragigrotesknim i crnohumornim dramskim svjetovima.

Kad je 2002. premijerno izvedena predstava *Jukebox, Melita!*, kojom je Filip Nola iskoračio iz sigurne zone etabliranoga kazališnoga i filmskog glumca predstavivši se javnosti kao dramatičar i redatelj, i kritika i publika njegov su dramski prvijenac prepoznale kao tematski, stilski i žanrovski osebujan i autentičan autorski glas unutar polja aktualne hrvatske dramske produkcije, a daljnje razvijanje i scensko oprobavanje vlastitoga dramskog rukopisa uvijek na rubu groteske i crnoga humora dovelo je do ukoričenja te i nekoliko kraćih Nolinih drama u zbirku *Palačinke* (2006.). Zbirku drama *Poker lišina*, igranih u Splitu, objavio je glumac Ilija Zovko.

Čak se dvjema dramskim zbirkama *Zaštićena zona, Kain ili njegov brat* (2002.) i *Noć dugih svjetala* (2009.) u nultima kao dramski autor predstavio i pjesnik i prevoditelj Damir Šodan, ponajprije prepoznat zahvaljujući svojoj debitantskoj drami *Zaštićena zona* smještenoj u bosansku ludnicu devedesetih, dramom koja je k tomu nagrađena i prvom nagradom za najbolji dramski tekst s područja bivše Jugoslavije što ga je 2000. organizirao bečki Theatre m.b.H.

U knjižnim su izdanjima dramskih djela u nultima sve brojniji i glasovi dramskih autorica kao što su Ivana Sajko, Maja Gregl, Tena Štivičić ili Nina Mitrović, ali i popularna glumica-spisateljica-voditeljica Arijana Čulina. One u književni prostor unose nove dramske teme i nov dramski senzibilitet, nerijetko usredotočen na poziciju ženskoga subjekta u suvremenome društvu, pri čemu svoje osebujne i autentične dramske svjetove oblikuju na podosta različite, ako ne i sučeljene, načine. Nakon *Smaknutih lica*, Ivana Sajko primjerice 2004. objavljuje i zbirku *Žena-bomba*, u kojoj su sadržane drame *Arhetip: Medeja, Europa* i *Žena-bomba* što su joj kazališno priznanje najprije donijele u inoze-

mnim sredinama, a tek potom i u široj hrvatskoj kazališnoj zajednici: međunarodnu publiku napose je zainteresiralo njezino subverzivno i društvenokritički angažirano dramsko pismo, odnosno radikalni formalni otklon od onoga što se uvriježilo nazivati klasičnim dramskim tekstom ili dobro skrojenim komadom. Arijana Čulina u *Dvi-tri teške drame za umrit od smija* (2002.), naprotiv, oblikuje jednostavno konstruirane i zabavne komedije usredotočene ponajprije na sferu muško-ženskih odnosa s blagim kritičkim žalcima usmjerenim na suvremene političke teme i šire kulturološke prilike hrvatske i europske zbilje, razumljive i pristupačne široj teatarskoj publici. Tena Štivičić u zbirci *Dvije i druge* (2008.) objedinjuje drame *Nemreš pobjeć od nedjelje*, *Dvije i Fragile!*, kojima se afirmirala i u hrvatskoj sredini i u inozemstvu, a Tanja Radović u zbirci drama *Ledeno doba* iz 2009. godine, koja sadrži drame *Ledeno doba*, *Sunčeve pjege* i *Plastične đurđice*, na tragu dotadašnjih dramskotematskih preokupacija nastavlja konzistentno, i još uvijek prilično usamljeno, problematizirati i razrađivati svoje viđenje odnosa ljudske jedinice i tehnologije, medija te virtualne stvarnosti. Krajem nultih otisnute su i dvije zbirke koje s nakladničkim zakašnjenjem odgovaraju na dramske tekstove pojedinih autorica, pa na stanovit način omogućuju ili, točnije rečeno, nutkaju na revidiranje dotadašnje slike hrvatske drame i devedesetih i nultih i iz vizure njihova sudjelovanja u književnoj i kazališnoj produkciji: godine 2009. osječki ogranak Matice hrvatske u zbirci *Poruka s Asterona i druge drame* napokon ukoričuje tri drame Tatjane Šuput Raponja igrane u hrvatskim kazalištima krajem devedesetih i početkom nultih, a u zbirci *Žene, ljubav i ratovi* iste godine okuplja dotad prevedane drame Lydije Scheuermann Hodak, među njima i monodramu *Slike Marijine* o ratnim silovanjima, koja je s uspjehom igrana i tiskana u različitim dijelovima svijeta, ali se hrvatski kulturni i kazališni prostor s njom dotada nekako mimoilazio.

Tijekom prvoga desetljeća 21. stoljeća pojavilo se i nekoliko dramskih biblioteka hrvatskih kazališta počevši od Kazališta Mala scena preko Gradskoga dramskog kazališta Gavella i Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci do biblioteke Istarskoga narodnog kazališta. Potonja se na koncu pokazala najotpornijom i najdugovječnijom, a ostale su se ugasile mahom zbog financija, poteškoća s autorskim pravima i/ili intenzivnoga ritma objavljivanja u paralelnome hodu s premijerama. Ako je kazališni repertoar u pojedinom trenutku uključivao i djela hrvatskih dramatičara, ona su objavljivana u spomenutim bibliotekama, pri čemu valja naglasiti da su se pojedina kazališta odlučivala samo na objavljivanje izvođenoga teksta, a druga su izdanja bila zamišljena ambicioznije, nudeći širi uvid u spisateljske opuse izvođenih autora (primjerice zbirke Gradskoga dramskog kazališta Gavella i Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci). U nultim je godinama Kazalište Mala scena objavilo drame Tene Štivičić *Parsifal* (2001.), Lane Šarić *Ifigenija* (2006.) i Gordane Ostović *Slijepa ulice* (2006.), napisane u prvome redu za djecu i mlade,

Gradsko dramsko kazalište Gavella drame Mate Matišića (nove i stare)<sup>6</sup> i Filipa Šovagovića<sup>7</sup>, Hrvatsko narodno kazalište u Rijeci objavilo je drame Filipa Šovagovića *Jazz* (2004.) i Nine Mitrović *Komšiluk naglavačke, Ovaj krevet je prekratak ili samo fragmenti* (2006.), ali i *Nedjeljni ručak* (2007.). Ivice Prtenjače, pjesnika i romanopisca kojemu je to bio prvi izlet u dramu, a Istarsko narodno kazalište Lane Šarić *Neboder* (2009.) i Damira Zlatara Freya *Tomizziana* (2009.).

Unutar biblioteke zagrebačkoga Disputa *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama*, osim već dosad mahom spominjanih i poznatih dramatičara različitih naraštaja i poetičkih opredjeljenja kao što su Slobodan Šnajder, Amir Bukvić, Nenad Stazić, Miro Gavran, Tomislav Zajec, Pavo Marinković, Nina Mitrović, Matko Sršen ili Elvis Bošnjak, koji svojim novim dramskim tekstovima ponekad nastavljaju utabanim spisateljskim stazama, a ponekad isprobavaju nove dramaturške modele iskoračujući iz vlastite sigurne zone, javljaju se i posve nova dramska imena poput Damira Petričevića (*Prolaznici* 2009.) ili Nine Horvat (*Dok nas smrt ne rastavi* 2010.), kojima su i nagrada i edicija bile potencijalne odskočne daske za književnu i kazališnu afirmaciju.

S obzirom na rečeno, zanimljivo je vidjeti u kolikoj se mjeri katalogizacija navedenih dramatičara podudara ili odstupa od slike kakvu nudi prvi knjižni izbor iz novije hrvatske drame koji u obzir može uzeti, i uzima, i književnu produkciju nultih godina. Naime u drugoj polovici nultih, točnije 2007. godine, izašla je zbirka suvremenih dramskih tekstova naslovljena *Odbrojanje*, u kojoj Leo Rafolt donosi osobni izbor drama iz devedesetih godina 20. i nultih godina 21. stoljeća,<sup>8</sup> što je, uz Bokin, drugi takav izbor na hrvatskome jeziku, a četvrti uključimo li i izbore na stranim jezicima. Usporedba Rafoltova s dotadašnjim izborima iz hrvatske drame (Boko, Nikčević, Senker) pokazuje sklonost prijašnjih priređivača i L. Rafolta brojnim istim piscima (A. Srnec Todorović, L. Kaštelan, M. Matišić, F. Šovagović, T. Štivičić, I. Vidić, T. Zajec, I. Sajko), odnosno konsenzus oko većeg dijela autora koji čine osnovu suvremene hrvatske dramske produkcije, dok su sami dramski naslovi podložniji promjenama. Vremenski pomak od četiri, pet godina, koliko dijeli taj od prethodnih izbora, donekle je promijenio pogled na opuse i najistaknutija djela pojedinih autora, a prvi su put u izbor drama uvrštena i djela Borisa Senkera i Milka Valenta. Primjerice, dok je u ranijim izborima naglasak bio na Vidićevim *Ospicama*, u kasnijem, Rafoltovu, naglasak je na *Velikome bijelome zecu*; kod L. Kaštelan Rafoltov je pomak s *Posljednje karike* na recentnije djelo *Prije sna*, kod Matišića s *Andela Babilona* na

6 *Sinovi umiru prvi, Legenda o svetom Muhli* 2005.

7 *Ptičice (Cigla – dosadna drama, Ptičice – zatvor zvan čežnja, Festivali – život, smrt, Jazz)* 2005.

8 U Rafoltovom je izboru tiskano deset dramskih djela, redom, *John Smith, princeza od Walesa* Tomislava Zajeca, *Svećenikova djeca* Mate Matišića, *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić, *Ptičice* Filipa Šovagovića, *Odbrojanje* Asje Srnec Todorović, *Gola Europa* Milka Valenta, *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića, *Prije sna* Lade Kaštelan, *Žena-bomba* Ivane Sajko te *Fritzspiel* Borisa Senkera.

*Svećenikovu djecu*, kod Asje Srnc s *Mrtve svadbe* na *Odbrojavanje*, kod Šovagovića s *Cigle* na *Ptičice* itd. Naprotiv, rukopise Tene Štivičić i Tomislava Zajeca, onda kada su uvršteni u izbor, predstavljaju isti tekstovi: *Nemreš pobječ od nedjelje* (J. Boko, L. Rafolt) i *John Smith, Princeza od Walesa* (B. Senker, L. Rafolt). Najveći pomak, razlika ili iskorak od dotadašnjih izbora svakako je uvrštavanje Milka Valenta te Borisa Senkera u izbor reprezentativnih autora dramskih devedesetih i ranih nultih s jedne strane te neuvrštavanje primjerice Dubravka Mihanovića ili Elvisa Bošnjaka i, posebice, Mire Gavrana. Tada najnovija „antologija suvremene hrvatske drame“, kako glasi njezin podnaslov, unatoč ogradama autora da je riječ o subjektivnom antologičarevu a ne antologijskome izboru, rezultat je izdavačkoga pothvata Zagrebačke slavističke škole i dio je njezina opsežnijega projekta sustavnoga kritičkoga čitanja suvremene hrvatske književnosti. Naziv posuđen od istoimene drame Asje Srnc Todorović, također uvrštene u izbor, u sebi sažima barem dva značenja: ukazuje na odbrojavanje dramaturških strategija i poetičkih modela suvremene hrvatske drame koje implicira Rafoltov izbor te aludira na odbrojavanje „eksplozivnoga mehanizma“, kakvim Rafolt smatra sam koncept antologije (L. Rafolt, 2007). U predgovoru svojega izbora Rafolt ističe nesklonost govoru o jedinstvenome dramskome rukopisu suvremene hrvatske drame i apostrofira generacijsku i poetičku raznovrsnost nultih godina, kakvom se može pohvaliti malokoje prethodno razdoblje, no u predgovoru ipak ne odustaje od pokušaja kakve-takve tipologizacije te kao kriterije razdiobe suvremene dramske produkcije uvodi kategorije nastavljača dramske poetike tipične za osamdesete, nove hrvatske drame i ženskoga pisma devedesetih. Pobjravajući, analizirajući i komentirajući mnoge bitne, stožerne točke suvremene hrvatske drame te sondirajući ključne odrednice gotovo dvaju desetljeća suvremene hrvatske drame, Rafoltova antologija ne samo da uspješno ostvaruje zadani cilj predstavljanja raznolikosti suvremenih dramskih poetika i osobnosti nego nastoji ponuditi i neke vlastite uvide u korpus suvremene hrvatske drame (npr. već navedeni pokušaj tipologizacije) te komparatistički povezuje suvremena dramska gibanja u Hrvatskoj s onima izvan granica domovine.

Prema sudu priređivača, riječ je o najreprezentativnijim autorima iz rečenoga razdoblja, bilo generacijski, bilo poetički, bilo komparatistički. Kao važan kriterij nameće se i kazališna i književnokritička prepoznatljivost priređivačevih izabranika: gotovo svi uvršteni autori, tekstovi ili na temelju njih nastale predstave doživjeli su pozitivnu kritičku i znanstvenu recepciju, osvojili su poneku nagradu - većina autora nagrađena je Nagradom *Marin Držić*, ako ne već za tekst uvršten u antologiju, onda za neku drugu dramu - a mnogi od njih probili su se i izvan hrvatskih granica (Zajec, Matišić, Štivičić, Srnc Todorović, Vidić, Sajko). Nadalje, riječ je o autorima izgrađenih i zaokruženih dramskih rukopisa, pa i nemalih opusa objavljenih u vlastitim zbirkama drama, ali i o tekstovi-

ma koji se i na sadržajnoj i na formalnoj razini približavaju stanovitim trendovima u suvremenoj europskoj i svjetskoj dramatici (nova europska drama, postdramsko kazalište). Rafolt se u izboru uvelike oslanjao i na izvedbeni kriterij, jer je mahom riječ o dramskim tekstovima koji su, neki čak i više puta (!), imali svoju scensku provjeru - jedini neizvedeni tekst u antologiji jest *Odbrojanje* Asje Srnec Todorović.

## U kazalištu

U razgovoru s Matkom Botićem vođenim prije desetak godina hrvatski dramatičar Ivor Martinić požalio se na „razmjere nezainteresiranosti“ hrvatskoga kazališta za hrvatsko dramsko pismo (I. Martinić u: M. Botić, 2012: 29): Martinić je naime smatrao da će objavljivanje njegova dramskoga teksta *Drama o Mirjani i ovima oko nje* u časopisu *Kazalište* zaintrigirati domaća kazališta za njegovo eventualno izvođenje, no interes hrvatskoga glumišta izostao je, tvrdi Martinić, sve do praizvedbe i premijere spomenute drame u međunarodnome okruženju Srbije i Slovenije.<sup>9</sup> Za suvremenoga je dramskog pisca kazališna (pra) izvedba u pravilu iznimno važan čin jer većina dramatičara svoje drame piše prvenstveno za scensko izvođenje, a ne za čitanje (usp. M. Petranović, 2022). Stoga je - neovisno o tome koliko su spominjana objavljivanja suvremenih hrvatskih drama tiskom, bilo u časopisima, bilo u knjigama, utjecala ili mogla utjecati na njihovo buduće kazališno izvođenje - za razlučivanje, identificiranje i izdvajanje korpusa hrvatskih dramskih glasova u nultim godinama neminovno svrnuti pogled i na njihove scenske izvedbe, kako u zemlji, tako i u inozemstvu.

Promotre li se repertoari hrvatskih kazališta u nultim godinama 21. stoljeća, uočava se pojačana sklonost pojedinih kazališta ili nezavisnih/privatnih kazališnih skupina, sve brojnijih od druge polovice devedesetih, suvremenome hrvatskome dramskome pismu, ali i suvremenome hrvatskome tekstu na sceni, to jest adaptacijama suvremene proze, te autorskim projektima pojedinih redatelja u suradnji s glumačkim ansamblom i autorskim timom, odnosno redateljsko-dramaturškim timovima. Ne ulazeći ovom prigodom dublje u analizu repertoara iz aspekta kazališta već se zadržavajući ponajprije na zastupljenosti suvremenih hrvatskih dramskih glasova na sceni, upravo je upadljiva kazališna prisutnost pojedinih autorskih imena.

Na samoj mijeni stoljeća, u travnju 2000., u Zagrebačkome kazalištu mladih praizvedeni su dramski komadi dvoje mladih dramatičara koji će brojem izvedbi i inovativnošću dramskih rukopisa umnogome obilježiti nulte godine, a riječ

9 *Drama o Mirjani i ovima oko nje* praizvedena je 2010. u režiji Ive Milošević u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u Beogradu i potom u Mestnom gledališću u Ljubljani u režiji Dušana Kovačevića.

je o Tomislavu Zajecu, kojem je praižvedena drama *John Smith, princeza od Walesa*, i Teni Štivičić, kojoj je praižvedena drama *Nemreš pobjeć od nedjelje*. U nastavku desetljeća Zajecu će biti praižvedeno još nekoliko dramskih tekstova, i to u više kazališta diljem Hrvatske - *Atentatori* i *Novi Nosferatu* u Teatru &TD, *Svinje* u Kazalištu Joza Ivakić u Vinkovcima, *Spašeni* na Dubrovačkim ljetnim igrama, a u varaždinskome teatru ponovno će zaigrati *John Smith*, tekst koji je u nultima imao odjeka i na međunarodnim scenama Velike Britanije, Rumunjske te Bosne i Hercegovine. Tena Štivičić napustit će pak Hrvatsku u potrazi za međunarodnom karijerom, koju će nakon nekog vremena i ostvariti, ali će zadržati kazališni kontakt s hrvatskim kazalištem, u kojem su izvedene drame *Dvije* (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu), *Krijesnice* i *Sedam dana u Zagrebu* (Zagrebačko kazalište mladih) te *Fragile!* (Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku). Oboje će biti izvođeni i na inozemnim scenama, no poseban će međunarodni odjek doživjeti upravo Tena Štivičić, kojoj su pojedini komadi najprije izvođeni u inozemstvu (Ujedinjeno Kraljevstvo, Njemačka, Slovenija, Srbija...). Slična je situacija posebice uočljiva i kada je riječ o dramskoj spisateljici Ivani Sajko, čija je drama *Naranča u oblacima* također praižvedena u Zagrebačkome kazalištu mladih već na početku novog milenija (2001.), a gdje će joj poslije biti praižvedena i trilogija *Žena-bomba*, *Medeja* i *Europa* kao i monodrama *Rose is a Rose is a...*, ali u njezinu slučaju ta će kazališna recepcija doći i sa stanovitim zakašnjenjem u odnosu na širu međunarodnu izvedbenu prisutnost autorice, a napose spomenute trilogije (Njemačka, Nizozemska, Australija, Francuska, Poljska, Srbija). U Srbiji je, u Centru za kulturnu dekontaminaciju, 2007. izvedena čak i kazališna adaptacija njezina romana *Rio Bar*, u kojem Sajko iz osobne vizure demitologizira i problematizira povijesnu i ideološku „prtljagu“ nacionalne prošlosti druge polovice 20. stoljeća.

Usporedno s Tenom Štivičić i Ivanom Sajko na hrvatskim se kazališnim repertoarima ističe još nekoliko dramatičarki, a među njima ponajviše Nina Mitrović, čije se jetke crnohumorne drame (pra)izvode diljem Hrvatske: *Komšilik naglavačke* i *Ovaj krevet je prekratak* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Rijeci, *Kad se mi mrtvi pokoljemo* i *Jebote kolko nas ima* u Satiričkom kazalištu Kerempuh, *Familija u prahu* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu i u sklopu *Zagrebačkog pentagrama* u Zagrebačkome kazalištu mladih, a *Kad se mi mrtvi pokoljemo* igrana je poslije i u Splitu. Kazališnu afirmaciju ostvaruje i Dora Delbianco dramama *Motel Mrak* i *Čekajući Epitaf* u Zagrebačkome gradskom kazalištu Komedijska, *Dirigentom* u Teatru &TD i *Prokleti idu na Bali* u Rijeci. Tijekom nultih igraju se i drame Maje Gregl (*Alma Mahler*), Zorice Radaković (*Susjeda*), Ane Prolić, pri čemu se posebno izdvaja *Slučaj Hamlet* u Gradskome dramskom kazalištu Gavella 2002., Marijane Nole, napose *Diva*, te Ane Tonković Dolenčić i Sanje Ivić, a kratko je bljesnula i Vlatka Vorkapić dramom *Judith French*. Potkraj nultih dvjema se izvedbama predstavlja Lana Šarić - *Mesom* u Teatru &TD i *Nebode-*



Elvis Bošnjak, *Nosi nas rijeka*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 2002.  
Foto: Matko Biljak.





rom u pulskome Istarskom narodnom kazalištu, Una Vizek te napose Olja Lozica, koja najavljuje i daljnji razvoj karijere u smjeru pisanja i režije društveno angažiranih autorskih projekata - *Gdje je nestao Božo B.* izveden je u Teatru &TD, a *Reces i ja* u koprodukciji Teatra KUFER i Teatra Exit, a njihovi će dramski i kazališni rukopisi do punoga izražaja doći u sljedećem desetljeću. Za razliku od devedesetih, nešto su malobrojnije izvedbe drama Lade Kaštelan, koju u multima u prvom redu zastupa drama žena i majčinstva, *Prije sna*. Napokon su, u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu, uprizorene međunarodnoscenski inače već ovjerene *Slike Marijine* Lydije Scheuermann Hodak, dok Tanja Radović i dalje ne nalazi put do hrvatskih institucionalnih pozornica.

Među autorima koji su stasali u devedesetima ili potkraj njih, ističu se izvedbe novih drama Mate Matišića (drame iz *Posmrtna trilogije*, *Balon*), Borislava Vujčića (*Pir pepela*), Ivana Vidića (drame *Octopussy* i *Veliki bijeli zec te Dolina ruža*), Borivoja Radakovića (*Kaj sad?* kao zaključni dio zagrebačke trilogije iz devedesetih i *Ama-teri* kao početni dio nove trilogije koja će tek uslijediti) i Davora Špišića (*Jug II*, *Kaćuše*, *Alabama*), kao i Dubravka Mihanovića (*Marjane*, *Marjane*, *Žaba*), a posebice je plodan autor iznikao iz glumačkih voda, Filip Šovagović, čije se drame izvode u institucionalnim kazalištima u Rijeci (*Jazz*), Splitu i Zagrebu (*Ptičice*, *Ilijada 2001*), ali eksperimentira i u nezavisnim produkcijama. Izvodi se i više naslova Darka Lukića, još jednog od hrvatskih dramatičara popularnih i izvan Hrvatske (Madrid, Caracas, Beograd), ali i nešto starijih dramskih pisaca Vladimira Stojsavljevića i Amira Bukvića. Nulte godine vrijeme su učestalih izvedbi dramskih komada Borisa Senkera, a povremeno i članova njegova nekadašnjega kolektiva, no ostajemo li unutar istoga naraštaja, posebno je znakovito da se nakon probijanja leda dramom *Kod bijelog labuda* u varaždinskome teatru krajem devedesetih na scenu u punom zamahu vratio i Slobodan Šnajder (*Kako je Dunda spasila Ameriku*, *Kamov*, *Smrtopis – Mulin Rouge*, *Peto Evandjelje*, *Enciklopedija izgubljenog vremena...*), uključujući i pozornicu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu (*Nevjesta od vjetra*). Kerempuh nastavlja igrati drame kućnih pisaca Fadila Hadžića i Nenada Stazića te autorske projekte glumaca iz ansambla (Tarik Filipović, Rene Bitorajac), kao što se i druga hrvatska kazališta rado otvaraju autorskim projektima glumaca iz ansambla ili autora lokalnoga kulturnoga kruga: u Splitu se izvode drame glumca Ilije Zovka i Arijane Čuline, Trpimira Jurkića i Elvisa Bošnjaka, u Puli Branimira Lučića, u Varaždinu Ljubomira Kerekeša, Vesne Kosec Torjanac i Ljube Zečevića, u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu Danka Ljuštine, a drame Luke Paljetka, Feđe Šehovića i Matka Sršena igraju se u Dubrovniku itd. Matko Sršen poglavito se ističe višedijelnom kazališnom sapunicom *Libertina* vezanom uz život grada Dubrovnika, ali i dvjema dramama također tematski više ili manje naslonjenim na Dubrovnik - *Darsa-Farsa* i *Cvijeta Zuzorić*.

Među novim dramskim glasovima izdvaja se Damir Šodan, čija se nagrade-na *Zaštićena zona* izvodi u Zagrebačkome kazalištu mladih, a druge drame izvan

hrvatskih granica, zatim glumac Filip Nola tekstovima izvedenim u Teatru &TD (*Jukebox, Melita!*) i Zagrebačkome kazalištu mladih (*Palačinke*) te Ivor Martinić dvama dramskim tekstovima, *Ovdje piše drama o Anti* i *Drama o Mirjani i ovima oko nje*, koja na repertoar hrvatskoga teatra dolazi tek, kako je rečeno, nakon izvedbi u Beogradu i Ljubljani navješćujući buduću internacionalnu karijeru mladog dramatičara. Nakon debija dramom *Otac* domaću je scensku javnost naglašenim dramskim i kazališnim zaokretom prema scenskome realizmu, dijalektu, obiteljskim traumama i prostoru splitskoga zaleđa zapanjio Elvis Bošnjak dramskim tekstom *Nosi nas rijeka* praižvedenim u Splitu 2002. godine, a potom i svojim eksperimentiranjem s formom, žanrom i temama u idućim dramama izvođenim u nultima. Unatoč više objavljenih dramskih djela Milka Valenta, ozbiljniju je scensku interpretaciju doživjela tek njegova drama *Gola Europa* u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu početkom tisućljeća.

Cijelo su desetljeće obilježili i autorski projekti pojedinih redatelja u suradnji s autorskim timom predstave i glumačkim ansamblom, pri čemu se posebice ističu projekti Saše Anočića, Olivera Frljića, Bobe Jelčića i Renea Medveška, a potkraj dekade, specifičnošću metodološkoga postupka i naglašenom društvenom kritičnošću i angažiranošću u kazališnom promišljanju gorućih problema suvremene zbilje, javljaju se redateljsko-dramaturški tandemi Anica Tomić i Jelena Kovačić, ponajviše u Zagrebačkome kazalištu mladih (*Oprostite, mogu li vam ispričati?*, *Ovo bi mogla biti moja ulica*) te Miran Kurspahić i Rona Žulj, ponajviše u Teatru &TD (*Carstvo radosti, Žrtve zemljopisa*), što će se, dakako, u sljedećem desetljeću proširiti i produbiti. Autorski kolektiv formiran u nultima jest i kolektiv SKROZ, koji čine Nora Krstulović (redateljica) i Maja Sviben (dramaturginja), a bavi se cijelim spektrom izvedbenih i multimedijjskih aktivnosti pripremajući teren za djelovanje novih kolektiva kao što su Kolektiv Igralke i sl.

Ovisno o preferencijama i mandatima različitih uprava, pojedina kazališta izravnije se usmjeravaju na praižvedbu suvremenoga dramskog teksta (primjerice za vrijeme mandata Mani Gotovac u Splitu i Rijeci), a tijekom cijeloga desetljeća posebno su Zagrebačko kazalište mladih i Teatar &TD bili otvoreni suvremenome hrvatskom tekstu. Javljaju se i pojedini teatri usmjereni na izvedbu suvremenoga hrvatskog pisca, kao što je Kazališna družina KUFER, ali suvremene hrvatske izvedbe podržavaju i Teatar Rugantino, Teatar 2000 i dr. Jedan od najizvođenijih autora Miro Gavran u nultima pokreće i vlastito kazalište, Teatar Gavran, u cijelosti posvećeno izvedbama njegovih dramskih djela izbacujući svake godine po jednu predstavu, bilo praižvedbu, bilo premijeru (usp. L. Ljubić, 2022). Igraju ga, dakako, i druga hrvatska kazališta – od &TD-a preko Osijeka do Varaždina, a posebice bujnu recepciju doživljava u inozemstvu (Slovačka, Poljska, Češka), gdje je utemeljen i održavan festival posvećen izvedbama isključivo njegovih dramskih djela.

Nulte godine obilježile su doista mnogobrojne dramatizacije i scenske adaptacije suvremene hrvatske proze, među kojima se brojnošću ističu adaptacije romana Ante Tomića (*Što je muškarac bez brkova*, *Ništa nas ne smije iznenaditi*, *Čudo u Poskokovoj Dragi* i dr.), Renata Baretića (*Osmi povjerenik*), Zdenka Mesarića (*Garaže*), Ive Balenovića (*Metastaze*), Tatjane Gromača (*Crnac*), Vedrane Rudan (*Uho, grlo, nož*) i Slavenke Drakulić (*Božanska glad*). Neki su pak romanopisci i prozaici na mijeni stoljeća i u nultima počeli pisati i izvorne dramske tekstove, poput Miljenka Jergovića (*Ti si taj anđeo*) ili Ivice Prtenjače, čija je drama *Nedjeljni ručak* izravno naručena iz kazališta, što je vrlo rijedak takav primjer.

## U okviru novih platformi

Prilika za etabliranje, a time i pluralitet novih dramskih glasova, sve je više tijekom i napose potkraj desetljeća, kada se uspostavlja nekoliko platforma za predstavljanje dramskih autora i novih dramskih tekstova. Kako je napomenuto, više kazališta utemeljilo je svoje dramske biblioteke u kojima tiskaju dramska djela suvremenih hrvatskih autora na repertoaru, nakladnička kuća Disput počinje sustavno tiskati drame nagrađene Nagradom Marin Držić, a iste je 2009. godine nekoliko svršenih studenata dramaturgije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti pokrenulo portal *drame.hr* posvećen promociji hrvatske dramske riječi ne samo u nacionalnim već i u internacionalnim okvirima, odnosno u svoju je djelatnost uključilo i poticanje prevođenja suvremenih hrvatskih dramskih djela na strane jezike. Dramaturški kolektiv Ferčec i Žmak 2007. inicira program Mala noćna čitanja, na kojima se najprije u Teatru &TD jednom mjesečno (2007.-2008.), a potom u obliku festivala (2009.), javno čitaju suvremeni dramski tekstovi mladih i neafirmiranih autora kako bi se pridonijelo njihovoj kazališnoj i kulturnoj vidljivosti. Festival se kasnije seli u Zagrebačko kazalište mladih. Na „malim noćnim čitanjima“ u nultima je predstavljeno više dramatičara, a posebno dramatičarki, koji u drugom desetljeću 21. stoljeća sve više dobivaju na važnosti: Rona Žulj, Jasna Žmak, Lana Šarić, Diana Meheik, Vedrana Klepica i dr.

Osim portala *drame.hr*, 2009. se godine na poticaj studenata dramaturgije zagrebačke Akademije dramske umjetnosti uspostavlja se i festival Dramske sekcije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, DeSADU, na kojem se javno čitaju i prezentiraju studentski dramski radovi i uspostavljaju poveznice s ostalim kolegama s Akademije, ali i sa širom kazališnom zajednicom.

Ulogu stanovitog generatora predstava prema djelima hrvatskih dramatičara nedvojbeno je imao i Festival hrvatske drame (i autorskoga kazališta) Marulićevi dani, ne samo poticanjem kazališta da postavljaju djela hrvatskih autora, pa tako i suvremenih, nego i kontinuiranim dodjeljivanjem Nagrade *Marul* za najbolji izvedeni dramski tekst na festivalu od 2000. godine, a na istome će se festivalu kasnije uvesti i običaj održavanja radionica dramskoga pi-

sma i razvijanja dramskoga stvaralaštva najmlađih autora. Njih godinama vodi Tomislav Zajec, dramski pisac i pedagog koji je o metodologiji pisanja drama napisao i knjigu *Pravila igre* (2012.), a sam je u praksi oprobao i različite modele stvaranja dramskoga teksta.

Promotri li se popis autora i tekstova koji su u nultima dobivali nagrade za najbolji dramski tekst, uočava se i stanovita pravilnost u pojavljivanju pojedinih dramatičara. Tijekom nultih godina 21. stoljeća nastavila se, kao najvažnija nacionalna nagrada toga tipa, dodjeljivati Nagrada *Marin Držić* za najbolji dramski tekst profilirajući se u prostor u kojem su se predstavljali i filtrirali mnogi novi dramski glasovi ili su se potvrđivali afirmirani dramatičari s novim dramskim djelima. Neki od kazališno najuspjelijih dramskih tekstova nultih, kao i novih dramskih glasova, prvi su se put etablirali upravo u krugu Nagrade *Marin Držić*, a mnogima je ona bila i polazišna platforma za prve kazališne izvedbe, čemu je znatno pridonijelo i redovito i kontinuirano ukoričavanje nagrađenih tekstova. Na popisu nagrađenih mali je broj imena koja se nisu na ovaj ili onaj način etablirala u kazališnome svijetu, a mnoga od njih upravo su postala i reprezentativni dramski autori nultih: primjerice Tena Štivičić, Ivana Sajko, Tomislav Zajec, Dubravko Mišanović, Ana Prolić, Darko Lukić, Marijana Nola, Nina Mitrović, Maja Sviben, Gordana Ostović, Ivor Martinić, Lana Šarić, Nina Horvat od novijih autora, odnosno Amir Bukvić, Boris Senker, Slobodan Šnajder, Vladimir Stojavljević, Tahir Mujičić, Nenad Stazić, Milko Valent, Matko Sršen, Davor Špišić, Ivan Vidić, Elvis Bošnjak, Miro Gavran, Pavo Marinković od starijih i afirmiranih. Velik dio nagrađenih dramskih djela k tomu je i praizveden u kazalištu.<sup>10</sup>

Godine 2009. napokon je uvedena i Nagrada hrvatskog glumišta za najbolji izvedeni dramski tekst, premda do danas dijeli prostor s nagradom za dramaturgiju i dramaturgiju, što su ipak posve odvojene kategorije. Štoviše, nagradu je 2009. dobila Olja Lozica za dramaturgiju, a 2010. Anica Tomić i Jelena Kovačić za predstavu *Ovo bi mogla biti moja ulica*.

Na Marulićevim danima, za razliku od nekih kasnijih prijepornih odluka festivalskoga žirija (dodjela nagrade dramaturgiji romana 2011., dodjela nagrade glumačkoj interpretaciji 2012.), u nultim godinama među imenima nagrađenim za najbolji dramski tekst prikazan na Festivalu nije bilo velikih iznenađenja već su nagradu ponijeli neki od najpropulzivnijih dramskih tekstova toga perioda: Elvis Bošnjak za drame *Otac* i *Nosi nas rijeka*, Borivoj Radaković za *Kaj sad?*, Ivan Vidić za *Groznicu* u novom kazališnom ruhu i za netom praizvede-

10 Vidi popis Postavljenih nagrađenih dramskih tekstova uz potporu Ministarstva na stranicama Ministarstva kulture i medija: <https://min-kulture.gov.hr/izdvojena-lijeva/kulturne-djelatnosti-186/dramska-i-plesna-umjetnost-te-izvedbene-umjetnosti-188/nagrada-za-dramska-djela-marin-drzic/postavljeni-nagradjeni-dramska-tekstovi-uz-potporu-ministarstva/339> (12. srpnja 2023.).

nu dramu *Octopussy*, Lada Kaštelan za dramu *Prije sna*, Dubravko Mihanović za *Žabu*, Nina Mitrović za dramu *Ovaj krevet je prekratak ili samo fragmenti*, Tena Štivičić za *Krijesnice* i *Fragile!* te Filip Šovagović za tekst *Ilijada 2001*. Većina tekstova - ili autora - zacijelo bi se našla na nekom širem popisu antologijskih ostvarenja nultih, premda je uočljiv i izostanak nekih u nultima zapaženih i nerijetko izvođenih dramatičara kao što su Tomislav Zajec ili Ivana Sajko.

## U međuprostoru dramskog i postdramskog

Vraćajući se uvodnome pitanju o smjerovima kojima se u nultima kretala suvremena hrvatska drama, unatoč otporu dramskoga pisma kazališnopovijesnim i teorijskim sistematizacijama i klasifikacijama „bez ostatka“ i opasnosti od generalizacija i simplifikacija, ipak se može reći da na scenu postupno prodiru neki novi dramski glasovi, pa i neki različiti modeli dramskoga pisma u odnosu na devedesete, i kada je riječ o odabiru sadržaja na koje dramatičari usmjeravaju svoju pozornost i kada je riječ o stilsko-formalnim obilježjima njihovih dramskih rukopisa, a uočljivi su i višesmjerni dramaturški iskoraci unutar pojedinačnih autorskih opusa.

Dramsko pismo devedesetih nesumnjivo su obilježile nacionalne teme, obilježene kako povijesnim tako i suvremenim mitovima i ideologemima te ratnim i poratnim traumama, no nulte godine ipak donose promjenu koju navješćuju i pojedini dramatičari zaokretom u vlastitim opusima i generacije dramskih pisaca koje daju nove poticaje hrvatskome dramskom stvaralaštvu u 21. stoljeću, a među kojima se na ulasku u nulte i tijekom njih posebno ističu Tomislav Zajec, Nina Mitrović, Tena Štivičić i Ivana Sajko, a na izlasku iz njih Ivor Martinić, Vedrana Klepica i Olja Lozica.

U nultim se godinama 21. stoljeća hrvatsko dramsko pismo sve više internacionalizira, u više pravaca. Na kazališnopraktičnoj razini internacionalizacija hrvatskoga dramskog pisma nultih godina vidljiva je već u povećanom sudjelovanju hrvatskih dramatičara u međunarodnim rezidencijama i na festivalima te u participiranju u međunarodnim natjecanjima za dramski tekst i dramskim i kazališnim projektima u zemlji i inozemstvu, ali i u trajnijim odlascima, boravcima i izmještanjima hrvatskih autora izvan matične zemlje i razvijanju spisateljske karijere u međunarodnome okruženju, za što su u obje spomenute kategorije karakterističan primjer u nultima, uzmimo, Tena Štivičić i Ivana Sajko. Djelovanje u transnacionalnom, nadnacionalnom i multikulturalnom okruženju ne uvjetuje, dakako, potpunu spisateljsku odcijepljenost od matične sredine već pridonosi modificiranju i širenju rastera interesa i dosega domaće drame.

Na predmetnoj razini samoga dramskoga pisma uočava se problematiziranje univerzalnije relevantnih tema i problema suvremenoga globaliziranog i umreženoga svijeta, kao i sadržaja koji su zajednički piscima iz različitih kulturnih i nacionalnih sredina, bez obzira na stupanj njihove lokalne obojenosti:

s jedne su to strane angažirane dramske vivisekcije društva podređenog vladavini, pa i nasilju kapitala, konzumerizma, tehnologije i medija, posljedicama povećanih migracija stanovništva te licima i naličjima multikulturalizma, opasnosti od terorizma i gubitka ljudskih prava ili osobnih sloboda; s druge su to strane filigranske analize intimnih muško-ženskih, obiteljskih ili prijateljskih odnosa, transgeneracijskih trauma i formiranja nenormativnih osobnih identiteta u sudaru s društvenim zadanostima.

Već se krajem devedesetih godina, a onda i u nultima, dogodio zamjetan pomak od postmodernističkog, ludističkog modela tzv. mlade hrvatske drame prema stanovitoj neorealističkoj paradigmi i klasičnijoj dramskoj strukturi koja počiva na integritetu dramskoga subjekta, logičnom slijedu scenske radnje, završenoj dramskoj kompoziciji, razrađenim dijaloškim dionicama i izravnijoj referencijalnosti spram zbilje što su, bez obzira na stupnjeve premrežavanja dramskoga svijeta elementima crnoga humora, groteske ili fantastike u pojedinim opusima, na početku milenija utjelovili tekstovi Elvisa Bošnjaka, Ivana Viđića, Dubravka Mihanovića, Tene Štivičić, Nine Mitrović i srodnih autora.

Istodobno, kao jedan od važnijih trendova što ga donose nulte, izdvaja se okretanje dramskih pisaca postdramskim strategijama pisanja pod kojima se podrazumijeva vrlo širok dijapazon književnih postupaka kao što su nekonvencionalni tretman prostora i vremena, dekomponiranje i destabiliziranje lika, raskidanje s uzročno-posljedičnom linearnošću dramske radnje, odbacivanje cjelovitosti i dovršenost u ime epizodičnosti, fragmentarnosti i parcijalnosti, umetanje poetskih i epskih elemenata u dramsko tkivo, metatekstualnost, polilogičnost i polidiskurzivnost teksta te radikalni eksperimenti koji dokidaju fabularnu i referencijalnu ulogu jezika u korist njegove autonomnosti, otjelovljenosti i performativnosti (usp. M. M. Delgado et al., ur. 2020), što su tijekom nultih utjelovili tekstovi primjerice Ivane Sajko, Gorana Ferčeca, Vedrane Klepice i drugih.

Sve se više dramatičara okreće i kolaborativnim, suradničkim oblicima stvaranja koji se granaju u različitim smjerovima, stupnjevima, nijansama i oblicima kolaboracije. Važnu su ulogu u slici razdoblja odigrale i izvedbe utemeljene na (dramskome) scenskome tekstu nastalom procesom improvizacija, skupnoga osmišljanja i kolektivnoga rada autorskoga tima i ansambla unutar tzv. autorskoga kazališta i autorskih projekata, na autorskom stvaralaštvu ustaljenih spisateljsko-redateljskih tandemima te dramatizacijama ili scenskim adaptacijama suvremene hrvatske proze koje mjestimice potpisuju i sami prozni autori pretačući ili preoblikujući prozu u dramu. Posebice je k tomu nužno naglasiti da se mnoge od rečenih varijabli nerijetko protežu i unutar istoga (dramskog) autorskog opusa. Mlade generacije dramskih pisaca unose i pomak u odnosu prema izvedbi kao takvoj te mjestu i ulozi dramskoga pisaca i dramskoga teksta spram izvedbe i u izvedbi, kao procesa i kao konačnoga proizvoda, tijekom

stvaranja i tijekom izvedbe, pa i nakon nje. Neovisno o uobičajenom procesu pisanja dramskoga teksta za spisateljskim stolom i spremnosti na prilagodbu dramskoga teksta pojedinoj izvedbi tijekom sudjelovanja na probama za izvedbu toga teksta, javlja se sve više i više dramskih autora koji izrijeком tvrde kako ne smatraju da je njihov posao gotov prije početka proba, a mnogi će svoje tekstove finalno uobličiti i po završetku izvedbe, kao svojevrsnu naknadnu zabilješku. Postupno se kristalizira i tendencija dramskih pisaca da samostalno režiraju svoje tekstove, što će u punome smislu zaživjeti u drugome desetljeću 21. stoljeća u djelovanju, naprimjer, Olje Lozice, Ivora Martinića, Dubravka Mihanovića ili Nine Mitrović.

Potencijalni vidovi i odvojci drame u nultima dakle brojni su i višesmjerni, a dramsko stvaralaštvo, kao i hrvatski autorski tekst na sceni, plodno i raznovrsno, no postavlja se i pitanje do koje mjere valja sužavati ili širiti pojam novoga dramskog glasa a da se on ili posve ne relativizira fluidnošću granica ili posve ne reducira krutim generičkim ograničavanjima, posebice uzmemo li u obzir da se na tragu i postdramskoga obrata (podcrtanog i objavljivanjem Lehmanove utjecajne knjige *Postdramsko kazalište* 1999.) i zagovaranja pojave tzv. nove „dramatične drame“ početkom novog milenija (Birgit Haas) zasigurno modificirala i paradigma poimanja dramskoga teksta kao takvog (usp. T. Toporišič, 2021). Uvažavajući sve specifičnosti hrvatskoga konteksta, o tome zasigurno nešto može posvjedočiti i fluktuacija u naslovljavanju Marulićevih dana od „festivala hrvatske drame“ do „festivala hrvatske drame i autorskog kazališta“ i natrag, koja se prvi put dogodila upravo na samom početku nultih, točnije 2000. godine.

Teško je ocijeniti s kakvom je sve dijalogičnošću drame u nultima računao Jasen Boko kada je prije dvadeset godina pisao uvodnospomenuti pogovor, no rekla bih kako je određena doza dijalogičnosti svakako jedna od osobina koje se mogu pripisati novim dramskim glasovima u prvome desetljeću 21. stoljeća, razaberiva i u području supostojanja različitih dramskih poetika unutar izdavačkoga i glumišnoga polja, i u tematskim odabirima i formalnim strategijama dramskoga pisma, i u dramskim odnosima s kazališnim sredinama i kazališnim publikama u Hrvatskoj i izvan nje, i u stvaralačkom postupku unutar procesa oblikovanja scenskoga teksta.●



## LITERATURA

- Bagić, Krešimir (2016), *Uvod u suvremenu hrvatsku književnosti (1970. – 2010.)*, Školska knjiga, Zagreb.
- Barnett, David (2008), „When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts“, *New Theatre Quarterly*, g. 24, br. 1, str. 14-23.
- Boko, Jasen (2002), „Hrvatska drama devedesetih: povratak monologu“, *Nova hrvatska drama: izbor iz hrvatske drame devedesetih* (Srnc Todorović, Asja, *Mrtva svadba*; Kaštelan, Lada, *Posljednja karika*; Matišić, Mate, *Anđeli Babilona*; Vidić, Ivan, *Ospice*; Mihanović, Dubravko, *Bijelo*; Šovagović, Filip, *Cigla*; Štivičić, Tena, *Nemreš pobjeć od nedjelje*), Znanje, Zagreb, str. 5-28.
- Botić, Matko (2012), „Trebalo li hrvatskom kazalištu domaće dramsko pismo? (razgovor s Ivorom Martinićem)“, *Kazalište*, Zagreb, br. 51-52, str. 28-33.
- Čale Feldman, Lada (2004), „Monolozi za žene koje ponekad govore“, u: Ivana Sajko, *Žena bomba*, Meandar, Zagreb, str. 121-127.
- Delgado, Maria M.; Lease, Bryce; Rebellato, Dan, ur. (2020), *Contemporary European Playwrights*, Routledge, Abingdon, New York.
- Ferčec, Goran; Žmak, Jasna, ur. (2010), „Dramsko pismo 00“, *Frakcija*, Zagreb, br. 56-57, [2].
- Gospić Županović, Ana (2009), „Istraživanje dramske forme u dramama Ivane Sajko“, *Croatia et Slavica ladertina*, Zadar, g. 4, br. 4, str. 467-477.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd.
- Ljubić, Lucija (2022), *Za glumce i publiku. Prvih dvadeset godina Teatra Gavran* (2002. – 2022.), Teatar Gavran, Zagreb.
- Pavis, Patrice (2016), *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, London, New York.
- Petranović, Martina (2016), „Drame Tene Štivičić na međunarodnoj sceni“, *Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, prvi dio, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 242-267.
- Petranović, Martina (2020), „Kulturna mobilnost i izbori suvremene hrvatske drame na stranim jezicima“, *Od mobilnosti do interakcije*, Leszek Małczak i Gabriela Abrasowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, str. 177-197.
- Petranović, Martina (2022), „Pražveđi ili... Od suvremenoga hrvatskog dramskog teksta do kazališne izvedbe“, *Krležini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio*, pr. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 90-108.
- Pristaš, Goran Sergej (2001), „Pogovor“, u: Ivana Sajko, *Smaknuta lica – četiri drame o optimizmu*, Meandar, Zagreb, str. 151-158.
- Rafolt, Leo (2007), „Suvremena hrvatska drama ili O kakvome je to odbrojavanju riječ?“, *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 7-27.
- Senker, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941-1995)*, Disput, Zagreb.
- Senker, Boris (2010), „Drama“, *Hrvatska književna enciklopedija. A-GI*, 1. svezak, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- Senker, Boris (2019), „Pogovor drugom izdanju *Povijesti hrvatskog kazališta Nikole Batušića*“, u: Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, drugo izdanje, Hrvatski centar ITI, Zagreb, str. 527-545.
- Toporišić, Tomaž (2021), *Nevarna razmerja drama-tike in gledališča XX. in XXI. stoletja*, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, Ljubljana.
- Žužul, Ivana (2018), „Politike kulture mladih u drami *Dvije Tene Štivičić*“, *Dani Hvarskog kazališta. Pučko i popularno II*, knjiga 44, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 385-412.

**Ivana Žužul**

Odsjek za hrvatski jezik i književnost Filozofskoga fakulteta  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Mozak neke informacije mora sam blokirati kako bismo preživjeli

O nekim vidovima oblikovanja dramskog teksta  
*Dorothy Gale* Tomislava Zajeca u obzoru postklasične  
naratologije

UDK 821.163.42-2.09Zajec, T.

**Sažetak:** U širem smislu rad analizira logiku oblikovanja dramskog teksta *Dorothy Gale* Tomislava Zajeca. Način njegova strukturiranja upućuje na to da lik Dorothy Gale funkcionira poput traume koja se ne može uprizoriti. Ona se može tek iznova ukazati ili interpretirati u drukčijem kontekstu. Konstruiranje dramskog svijeta ponavlja problem političkih učinaka traumatske pripovijesti. Sve dramske situacije u kojima se likovi pojavljuju svjedoče o suočavanju s etičkim posljedicama njihove traumatske prošlosti.

**Ključne riječi:** postklasična naratologija; Tomislav Zajec; trauma

# The Brain Has to Block Some Information on its Own so that We Can Survive.

On Some Aspects of Shaping the Dramatic Text  
*Dorothy Gale* by Tomislav Zajec in the Perspective  
of Postclassical Narratology

**Abstract:** In a broader sense, the paper analyses the logic of shaping the dramatic text *Dorothy Gale* by Tomislav Zajec. The way it is structured suggests that the character of Dorothy Gale functions like a trauma that cannot be staged. It can only appear again or be interpreted in a different context. Constructing a dramatic world repeats the problem of the political effects of the traumatic narrative. All the dramatic situations in which the characters appear testify to the confrontation with the ethical aspects of their traumatic past.

**Keywords:** postclassical narratology; Tomislav Zajec; trauma

► U nultim godinama 21. stoljeća u okvirima zapadne književne i kulturne teorije počelo se sve više raspravljati o pripovjednom potencijalu ne samo dramskih tekstova nego i mnogih raznorodnih umjetničkih i kulturnih praksi. Iako je još od Aristotelove *Poetike*, preko Čehovljeve neizbježne narativne ekonomije drame i Brechtova epskog teatra, teorija drame bila usko premrežena s teorijom pripovijedanja, čini mi se da u hrvatskoj znanosti o književnosti još uvijek postoji zazor prema naratološkoj analizi toga književnog roda. Doduše naratološke čitanke objavljene u prvom desetljeću dvijetisućitih nesumnjivo ukazuju da je drama postala legitimnom temom u obzoru postklasične naratologije.<sup>1</sup> U jednoj od njih, u zborniku *The Cambridge Companion to Narrative*, Brian Richardson također naglašava da su i povijest i teorija drame neodvojive od naratologije te da nesumnjivo dijele kategorije kao što su lik, zaplet, počeci i završeci, vrijeme, prostor ili reprezentacijske strategije. To će pokazati i analiza drame *Dorothy Gale* Tomislava Zajeca, koja je središnja tema ovog rada. Poznato je da je drama nagrađena Nagradom za dramsko djelo

- 1 Ovdje se neću baviti prikladnošću termina postklasična naratologija ili usuglašenošću oko njega među naratolozima nakon što ga je Herman skovao 1999. u tekstu *Naratologije: Nove perspektive i narativne analize*. Želim prije svega podcrtati da se nakon 2000. pojavio cijeli niz tekstova koji je uključivao dramu kao legitimni predložak za naratološku analizu. Usp. M. Jahn (2001), „Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of drama“, *New Literary History*, 32, str. 659-679; Brian Richardson (2001), „Voice and Narration in Postmodern Drama“, *New Literary History*, 32, str. 681-694; Brian Richardson (2007), „Drama and Narrative“, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. David Herman, Cambridge, Cambridge University Press, str. 142-155; Monika Fludernik (2008), „Narrative and Drama“, *Theorizing Narrativity*, ur. John Pier, José Ángel García Landa, *Narratologia*, 12, De Gruyter, Berlin, New York, str. 355-383; A. Nünning i Roy Sommer (2008), „Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps Towards a Transgeneric Narratology of Drama“, *Narratologia*, 12, ur. John Pier, José Ángel García Landa, De Gruyter, Berlin, New York, str. 331-353; Stefan Schenk-Haupt (2007), „Narrativity in Dramatic Writing: Towards a General Theory of Genres“, *Anglistik, International Journal of English Studies*, 18, 2, str. 25-42; Roland Weidle (2009), „Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama“, ur. P. Hühn i dr., *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, De Gruyter, Berlin, str. 221-42; Marie-Laure Ryan, ur. (2004), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln; Roy Sommer (2005), „Drama and Narrative“, ur. D. Herman i dr., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London, str. 119-24.

Postklasičnoj naratologiji ovdje pristupam kao paradigmi koja pomiče granice klasične naratologije interdisciplinarnošću. Iako postklasična naratologija nastoji rasvijetliti teorijske slijepe točke, praznine i ograničenja klasične naratologije, to ne znači da ona nije naslijedila njezine dosadašnje spoznaje, poglede na narativne forme i funkcije. U postklasičnoj fazi ne istražuju se samo granice nego i mogućnosti ranijih strukturalističkih modela, preosmišljavaju se njihovi koncepti i ponovno procjenjuju opsezi primjenjivosti. Metodološki se apsorbiraju teorijski uvidi koji naprimjer proizvode cijeli niz subdisciplina poput narativne teorije govornih činova, psihoanalitičkih narativnih pristupa, dekonstrukcijske naratologije, feminističke naratologije itd.

Marin Držić 2007.<sup>2</sup> te da je praizvedena 4. veljače 2014. na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti u režiji Dore Ruždjak Podolski. Svjesna sam da bi bilo lakše govoriti o narativnim kategorijama kad bih se osvrnula na izvedbu, jer je vizualni medij predstave po tom pitanju eksplicitniji. Međutim, kako nas Monika Fludernik upozorava:

„Čitajući dramu, mi je maštovito ‘uprizorujemo’ u svojim mislima. Iako je ovo metaforički način izražavanja, ovaj se proces čitanja razlikuje od procesa čitanja fikcije jer – zahvaljujući eksplicitnim inscenacijskim informacijama u uputama za pozornicu – uključuje više vizualizacije nego čitanje romana.“ (M. Fludernik, 2008: 363)

U tom smislu za ovaj tip analize koristim jedan od dva modela čitanja drame koji predlaže Fludernik, i to onaj koji ne povlašćuje izvedbu nego jednak status daje dramskom tekstu ili scenariju kao i izvedbi. Jednako tako Zajecove autopoetičke tekstove povezane s procesom nastanka drame čitam kao svojevrsnu autorsku metadramsku pripovijest. Zato i napominjem da je pisac Zajec u jednom od razgovora za časopis *Kazalište* rekao:

„No, da bih napisao *Dorothy Gale*, morao sam prije toga napisati dvije drame. U jednoj od njih razvijao sam različite modele strukture, a u drugoj pristup likovima. *Dorothy Gale* je rezultat onoga što su te prethodne dvije drame otvorile u mom prostoru pisanja. Prvu sam dramu nazvao *Slama*. To je bila drama/materijal u kojoj su postojali obrisi likova koje sam prenio u *Dorothy*, ali pritom sam ih trebao stišati, ušutkati i prigušiti, kako bi na kraju izgovorili samo ono što jednostavno moraju reći. Nakon toga sam napisao *Otključano*, gdje sam se bavio strukturom koja je bila na pola puta između klasične naracije i onoga što je svojevrsna fragmentarna dramaturgija u *Dorothy Gale*. Tako da je ova drama imala više faza svog oblikovanja te je nastala kroz opisani proces. No, to je definitivno neki novi korak općenito u mojem pisanju, **jer bih vrlo teško mogao odvajati svoje prozno pismo od dramskog, a mislim da to i nije potrebno jer je sve zapravo jedan, moj**

2. Obrazloženje Ministarstva kulture Republike Hrvatske za nagradu glasilu je: „Niz gubitničkih velegradskih sudbina, prožetih tugom i beznađem, Tomislav Zajec sebi svojstvenim osjećajem za mjeru i balans precizno povezuje u jedinstvenu silvestrovsku priču. I kad se čini da zaista nema nikakvog izlaza ni nade za njegove sumorne junake u suznoj dolini svagdašnjice, autor potezom velemajestora pronalazi prava rješenja u svezremenskoj i svima dohvatnoj riznici bajki i sanja, a hrvatskoj dramskoj književnosti poklanja istinski dragulj.“ (B. Cvitković; N. Škrabe; B. B. Hrovat 2007)

**diskurs koji se mijenja, prilagođava i stavlja u određene okvire s obzirom na formu kojom se u tom trenutku bavim.**“ (T. Zajec, 2008b: 32, isticanje moje)

U kontekstu postklasične naratologije važne su navedene Zajecove teze o namjenama njegova diskursa, koji ne ovisi o žanru nego o kontekstu u koji se stavlja. Osim toga, prema autorovu iskazu, način strukturiranja drame uvjetovan je svojevrsnom preradom ranijih dramskih tekstova i odabirom poetike fragmentarne dramaturgije.<sup>3</sup> Drama u tom smislu dijalogizira sa spomenutim ranijim tekstovima, ali imajući u vidu naslovnu junakinju, i s romanom *Čarobnjak iz Oza* (1900.) Franka Bauma te s njegovom popularnom filmskom adaptacijom Victora Fleminga iz 1939. Već te činjenice ukazuju da je struktura dramskog teksta otvorena i da je poput neke vrste nezavršivog *patchworka* koji fragmentiranjem i reinterpretiranjem postojećih naratoloških i dramskih kategorija stvara njegov nelinearni dizajn. Posebno ću obratiti pozornost na metatekstualne postupke koji ustaljene matrice poput likova, prostora, vremena i dramskog jezika ili kora, kako u postklasičnoj naratološkoj vizuri tako i u onoj fragmentarne dramaturgije, rastavljaju na komadiće stavljaajući ih u nove djelotvorne kontekste. Dakle, umjesto na strukturu dramskog teksta *Dorothy Gale*, naglasak ću staviti na način njegova strukturiranja.

Pristupati drami s naratološkim alatima doista nije nimalo inovativan postupak, jer ga je već Manfred Pfister u *Teoriji i analizi drame 1977.* koristio za opisivanje strukture radnje i vremenskih reorganizacija u njezinu prikazivanju. Štoviše, u polje rasprave uveo je termine perspektive i njezine strukture nastojeći obrazložiti njihovu ulogu u drami. Richardson i Nünning – Sommer također su se bavili narativnim elementima u drami. Posuđujući njihova istraživanja, Monika Fludernik polazi od pretpostavke da se u drami može razlikovati pet kategorija narativnih elemenata:

- 3 Fragmentarna dramaturgija svojstvena je postdramskom teatru. Tekstovi oblikovani na taj način odlikuju se nelinearnim izlaganjem i stilskom heterogenošću te svijet reprezentiraju formama koje razbijaju iluziju totaliteta ili cjelovitosti. Scene mogu biti umrežene arbitrarnim načelima, a dramski senzibilitet iščitava se prije iz isječaka nego iz cjeline. Razliku između otvorene i zatvorene drame Volker Klotz ukratko rezimira na ovaj način: „celina zatvorene drame je u sebi ograničena pojava, koja svuda, u svim svojim delovima, ukazuje povratno na sebe samu. Ona je u sebi zaokružena i zatvorena. Njeni delovi – tesno izukrštane ličnosti; vreme i prostor kao okvir događanja; dosledno povezane scene; hijerarhijski raspoređene rečenice i rečenični delovi, itd. – imaju smisao i vrednost samo s obzirom na celinu, nemaju nikakve samostalnosti. Jedinstvo i izbor – reprezentativni isečak – jamče da će celina biti zatvorena. A da će ideja biti realizovana i delovati bez prepreka. – Otvorena drama, naprotiv ukazuje izvan sebe same, želi neograničeno dejstvo. Neograničena je radnja: ni početak ni kraj nisu jasno markirani; vreme i prostor nisu omeđeni nego slobodni, a iskazane rečenice ukazuju, kao fragmenti izvan sebe.“ (V. Klotz, 1995: 173-174)

„(a) elementi koji se odnose na narativnost drame, tj. postojanje fiktivnog svijeta, likova, zapleta; (b) elementi u fiktivnom svijetu drame koji se odnose na pripovijedanje - izvještaji glasnika, likovi koji pripovijedaju jedni drugima pripovijesti; (c) elementi u dramama koji u predstavu uvode figuru pripovjedača ili narativni okvir; (d) elementi drama koji imaju posredničku funkciju, kao što su prolozi i epilozi ili, ako se gleda dramski tekst, scenske upute; kao i (e) metadramske značajke (koje se mogu smjestiti na različite razine). Posljednje se mogu usporediti s funkcijama metanarativnih strategija u romanima.“ (M. Fludernik, 2008: 367)

Krenut ću od fiktivnog svijeta koji priziva naslovni lik Dorothy Gale. Naslov drame ujedno je intertekst. Dorothy Gale junakinja je iz romana *Čarobnjak iz Oza* (1900.) Franka Bauma, a pojavljuje se i u poznatoj filmskoj adaptaciji Victora Fleminga iz 1939.<sup>4</sup> s Judy Garland u glavnoj ulozi. Zajec Dorothy Gale predstavlja kao:

„sasvim sigurno lik koji dolazi iz potpuno nadrealnog konteksta u kojemu, kao što znamo priču, djevojčica završava u svijetu mašte, a taj je svijet sasvim sigurno na idejno višoj potenciji. U mojoj drami ona, na isti način, dolazi u svijet koji bi po svemu trebao biti realan, ali za nju je, upravo obrnuto, potpuno nerazumljiv i nadrealan jer je hladan, pomalo beznadan te se u njega teško prodire.“ (T. Zajec, 2008b: 30)

Može se reći da se naslovnim likom čitatelju sugerira fantastični bajkoviti svijet u kojem su magične transformacije nešto što se podrazumijeva a *happy end* ono što se iščekuje. Ipak, u Zajecovoj izvedbi dramskog svijeta predviđeni univerzalni sklad izokreće se u nešto sasvim drugo. Može se zamijetiti da se u na-

4 Posebno je mjuzikl pridonio da publika diljem svijeta obožava lik. Pripovjedni svijet mjuzikla obilježili su učinci boje kad su crno-bijeli filmovi još uvijek bili uobičajeniji i poznata naslovna pjesma *Over the rainbow*, koja je postala planetarno popularna. Jedan od postklasičnih naratologa Jason Mittel upravo je komparativnom analizom filmskih sekvenci i pripovjednih dionica romana *Čarobnjak iz Oza* ustvrdio da roman nije mogao ispripraviti dramatično tu promjenu kao što je taj vizualni pomak u pripovijedanju uspio označiti razliku između koloričnosti Oza i bezbojnosti Kanzasa. I vrijeme je, prema njemu, strože kontrolirano u filmskoj nego u književnoj naraciji. Drugim riječima, nijedan od ta dva modaliteta pripovijedanja ne može izmaknuti ograničenjima vlastitog medija. Umjesto „jezika“ u filmu postoji druga vrsta semiotičkog sustava s vlastitim „artikulacijama“. Razlike između književnog i filmskog pripovijedanja nisu uvjetovane samo medijskim specifičnostima filma nego prije plurimedijalnom prirodom kinematografije koja se oslanja na više izvora vremenskih i prostornih informacija te na vizualna i auditivna osjetila. Različite adaptacije spominjem jer su posredno utjecale na oblikovanje dramskog teksta *Dorothy Gale* Tomislava Zajeca.

rativnoj gramatici Zajecove drame ni Dorothy Gale a ni drugi likovi ne mogu dovesti u vezu s proppovskim strukturalističkim pristupom bajci koji po uhdanom sustavu grupira karaktere ili njihove funkcije. Naime naslovni lik Dorothy Gale nije povlašten u odnosu na druge likove niti utjelovljuje protagonisticu čiji se doživljaji prate do kraja teksta. Zapravo u drami nema središnjeg lika koji nas pomiče po tekstu. Prije se može reći da je tu funkciju preuzeo predmet, i to prsten. Slijedimo zapravo putanju prstena, kako je i naznačeno u prologu (T. Zajec 2008a: 224).<sup>5</sup> Dramska sadašnjost zbijena je u Silvestrovo, a prikazana zbivanja iz prošlosti sežu točno godinu dana unatrag. Radnja dakle prati prsten koji na neki neplanski i kontingentan način spaja i traumatsku prošlost i dnevnu rutinu svih dramskih lica na ponovljeno Silvestrovo. Uloge karaktera nisu, kao u klasičnoj zatvorenoj naraciji, nužno povezane s funkcijom lika niti je bilo što, kad je riječ o likovima u drami, organizirano prema visoko predvidivom poretku. Primjerice Dorothy Gale u dramskom tekstu jest i nije lik.<sup>6</sup> Budu-

- 5 Iz uvodnog teksta doznajemo vremenski okvir priče koja je započela prije točno godinu dana, na Silvestrovo, krađom prstena. U kratkim crtama skicirat ću dramske događaje. Sin (Dečko) majci je oteo prsten kako bi zaradio. Majka, tj. Žena u komi, nakon krađe prstena svjedoči sinovoj automobilskoj nesreći u kojoj je nastradala djevojčica i u tom trenutku osjeti ostru bol u prsima. Njezina su sina na ulici napala trojica skinsa i ukrala mu prsten te su i oni na taj način upleteni u nesretni događaj. Trojica skinsa prsten su prodala vlasniku zlatarnice u kvartu koji je ujedno otac nastradale Djevojčice: Čovjek bez sjećanja. Jedna se neudana farmaceutkinja u tridesetima toga dana pojavila u njegovu dućanu i odlučila kupiti baš taj prsten. Poslije ga je izgubila na radnome mjestu, u ljekarni, pokraj velike bolnice, u koju je kasnije smještena Žena u komi. Prsten je u blatu pokraj osvjetljenog izloga s reklamama različitih lijekova pronašao čovjek koji stanuje preko puta Susjeda koji na pragu četrdesete godine živi s majkom i uz govornu manu (mucanje) ima problem s izricanjem vlastitih osjećaja. On ga je krađom ostavio na poklon svojoj susjedi Mladoj ženi, koja potiskuje svoj lezbijiski identitet, u koju je zaljubljen. Poslije ga je ona pronašla na svom kuhinjskom stolu, ali nije znala kako je onamo dospio. Tek je pomislila kako je to još jedan dar od čovjeka kojeg je već mjesecima promatrala kako sjedi na drvenoj klupi ispred bolnice, koji je muž Žene u komi (Njezin muž). Budući da je Mlada žena uvjerena da nju baš nitko nikad ne može voljeti, nakraju prsten vraća čovjeku koji stalno sjedi ispred bolnice. Riječ je o liku Njezin muž, koji je proživio traumu Domovinskog rata koja je odredila njegov odnos prema ženi i sinu. Unatoč tome, nakon sinove traume, zaštitio ga je uništivši auto kojim je udario djevojčicu. Otac je, čim je ugledao prsten, shvatio da je riječ o prstenu njegove supruge, koji joj je vratio na ruku, iako nije znao kada ga je i kako izgubila.
- 6 Srodnu tezu iznijela je Tajana Gašparović: „dramska lica kod Zajeca i postoje i ne postoje, ona i jesu i nisu, u tom su svijetu rubovi svih dualnosti vrlo meki, ponekad gotovo nepostojeći, izbrisani, u tom se svijetu mudro i nježno propituju najtajanstvenije teme poput ljubavi i smrti. Taj je svijet, s obzirom na to da je mudar i nježan, obavijen tajnom koju nikad ne možemo do kraja spoznati, tajnom koju zapravo nosi život sam, njegova ljepota i bol, postojanost i prolaznost. Stoga je, naravno, boja tog svijeta – bijela. Boja koja je u isto vrijeme i neboja, koja ujedno sadrži i kojoj nedostaju sve ostale boje. Boja mekih, nepostojećih rubova. Boja koja odražava svjetlost o kojoj Zajec tako često piše i koju prizivaju njegova dramska lica. Boja odlazaka koji, isto tako – i jesu i nisu. Više nisu ovdje, a još nisu tamo. Boja međuprostora u koje su smještene Zajecove drame – odnosno – prostora sna, bajke, iluzije.“ (T. Gašparović, 2014: 148)



ći da je nijema, i da joj u tekstu nije dana mogućnost verbalnog iskazivanja, ona se može promatrati kao nešto istodobno izvanjsko u odnosu na fiktionalni dramski univerzum, ali i u njega upleteno na razne načine. Naprimjer Nikčević u tekstu o intertekstualnim aspektima drame objavljenom u zborniku s Krležinih dana u Osijeku iz 2008. tvrdi kako „naslovna junakinja funkcionira kao pravi, odnosno bijeli anđeo koji pomaže likovima i tek kad se svi susretnu - kućne cipelicima i ode“ (S. Nikčević, 2009: 203), što je u dosluhu sa sretnim završetkom Baumove ili Flemingove verzije naracije. Dorothy Gale pripisuje se uloga pomagača koja upravo sve druge likove navodi na bolje ili manje destruktivne odluke (S. Nikčević, 2009: 197).

Ovdje ću ponuditi manje umirujući način čitanja lika Dorothy Gale jer ću krenuti od pretpostavke da je ona glasnik nemogućnosti da se traumatski događaj ispriповijeda. Ne smije se previdjeti da se Dorothy Gale ukazuje gotovo svim likovima nakon traume, i to nesretnog događaja koji povezuje likove. Iako je nijema, djelatna je kao lik bilo da pleše, sjedi ili drži nekog za ruku. Funkcionira kao zajednička fantazma likova upućujući na činjenicu da je individualna trauma uvijek povezana s traumom drugih te da nužno u sebi sadrži jezgru traume šire zajednice. Naime ne samo da likove povezuje nesreća kojoj su svi na neki način svjedočili nego fiktivni svijet dramskih zapleta na više razina problematizira destruktivne učinke traume (npr. samoubojstvo kao posljedicu preživljavanja Domovinskog rata).

Prije same analize osvrnut ću se na studiju *Unclaimed experience* Cathy Caruth. Njezin model traume oslanja se na freudovsko psihoanalitičko shvaćanje da traumatsko iskustvo nije čvrsto povezano s traumatskim događajem. Nešto drukčije kazano, silina traumatskog događaja može spriječiti njegovu registraciju, pa tako događaj izmiče mogućnosti individualnog razumijevanja. Prema C. Caruth, traumatsko iskustvo javlja se u tom slučaju kao naknadna, zakašnjela rekonstrukcija. Istina traumatskog događaja zapravo je neshvatljiv procjep i zbog toga izravan uvid u nasilan događaj gotovo uvijek rezultira nemogućnošću da se događaj spozna. Uvijek smo suočeni s manjkom koji se javlja prilikom pokušaja njegove integracije u svijest, pa Caruth sugerira da trauma ne može biti reprezentirana bez odgode. Traumatski se narativ ne može točno prevesti u pripovijest. Harmonizacija tih dvaju narativa nije moguća, ne postoji priča koja će traumi dati smisao, odnosno svaka priča promašuje u nastojanju da obuhvati povijesnu specifičnost traumatskog iskustva. No upravo u tome Caruth vidi etički potencijal književnosti. To što trauma ne može biti narativizirana ne znači da neka istina o traumi ne može biti sačuvana. Ona može biti prenesena upravo odbijanjem totalne narativizacije. Takvo svjedočenje govori onkraj onoga što se može razumjeti, ono je protuslovno svjedočenje jer govori o nemogućnosti potpunog svjedočenja o traumi. Književnost ima zadatak prenositi povijesne događaje koji se ne mogu potpuno razumjeti, ona prenosi ono

što se opire sjećanju i shvaćanju. I to čini najbolje kada u sebe ugrađuje manjkavost vlastitih reprezentacijskih strategija. Svjedočenje o traumi, prema C. Caruth, ima etički potencijal jer gradi mostove između različitih povijesnih iskustava.

Vratimo li se funkciji lika Dorothy Gale, ona je ipak, kad je riječ o odnosu s drugim likovima, složit ću se sa S. Nikčević, pomagačka, ali ponaprije jer trauma nije uprizorena samo kao destrukcija nego djevojčica utjelovljuje olakšanje njezina preživljavanja. Dakle ona je začuđujuće svjedočanstvo ne samo o naravi prošlih traumatičnih događaja o kojima smo nijemi nego i utjelovljuje ono što se u njima opire jednostavnom razumijevanju. Osim toga, ni karakterno nije jednoznačno oblikovana, ona je nijemi svjedok mjere u kojoj su likovi fiksirani na svoju traumu (npr. podrška je dječaku da nakon niza ponavljanih krugova u tramvaju iziđe na stanici bolnice gdje mu mama leži u komi, ali i likovima Trojice skinsa pri pljački ljekarne). Dakle njezina prisutnost, čini mi se, ipak nije jamstvo da će sve likove dramskog svijeta osloboditi tjeskoba; ona nije u tom fikcionalnom svijetu da bi nakraju triput lupila cipelicama i izbavila ih. Prije je, držim, simptom potrebe za svjedočenjem traume i nekom vrstom suživota s njom. U posljednjoj didaskaliji na koncu dramskog teksta izostaje bilo kakav siguran kraj da bismo pouzdano mogli reći da je Dorothy Gale oslobodila likove neznanja o bolnoj prošlosti. Prije se ta scenska uputa o mraku može protumačiti kao privremeno zatvaranje – možda tek do idućeg novogodišnjeg jutra – paradoksalne vremenske petlje u kojoj se od Silvestrova do Silvestrova sve ponavlja. Takvo kružno strukturiranje vremena između dva Silvestrova djeluje na sve likove koji su zatočeni u svojevrsnom bezizlaznom ponavljanju koje ne znaju niti mogu zaustaviti. Na razini sintakse to se manifestira iskazom gotovo svih likova (Njezin muž, Dečko, Trojica skinsa, Žena u komi, Mlada žena, Farmaceutkinja, Susjed, Čovjek bez sjećanja) koji zazivaju da im se dogodi čudo. Ta se rečenica u drami ponavlja sedam puta: „Kad bi se barem dogodilo čudo.“ To bi čudo za likove možda impliciralo raspletanje njihovih trauma i novi početak nakon silvestarske noći u neimenovanom gradu. Uopće, kad je riječ o instancijama poput prostora i vremena u drami, bolje je o njima govoriti u množini jer pojedinačne raznorodne dramske situacije osobnih kriza s kojima se likovi suočavaju podrazumijevaju i njihovu zasebnu projekciju prostora i vremena.

Recimo, za Ženu u komi vrijeme je dvostruko koncipirano, ono se odbrojava, ali istodobno ne protječe. Njezin lik u nesvjesnom stanju kome vrijeme percipira kao novo, a opet i kao isto prošlo:

„Hladno i bijelo. Mliječno bijelo. Ali, to nije novo, to je isto. (*Stanka.*)  
Ja sam žena u komi. Sat koji stalno ide, ali stalno i zaostaje. Od ovoga dana, prije točno dvanaest mjeseci. Prala sam suđe i ostala bez vjenčanog prstena. Skinula sam ga s prsta, kao i uvijek. Na staru

godinu, prije točno dvanaest mjeseci, kao danas. (*Stanka.*) Sigurno sam dosad trebala zakržljati. Barem malo. Više nisam ista, to je jasno. 364 dana. 24 sata. 8736 sati. Puno ili malo? (*Stanka.*) Da mi je samo znati na što sam potrošila sve to vrijeme, kamo je otišlo. Dugo i neprecizno. Sat koji stalno ide i stalno zaostaje i to je stalno u redu? I kamo je otišlo? Nije valjda baš sve otišlo samo u mliječno bijelo.“ (T. Zajec, 2008a: 224)

Nema sumnje da je vrijeme, unatoč tome što su precizno naznačeni i dani i sati, ambivalentno i proturječno prikazano u perspektivi Žene iz kome. Njoj vrijeme „ide i zaostaje“, doživljava ga u stanju duboke nesvjestice koje je za nju istodobno mjesto racionalne spoznaje. Dimenzija vremena ukazuje na to da se Ženi u komi ništa ne događa nužno u materijalnoj dramskoj zbilji nego u nečem potpuno drukčijem. Vjenčani prsten koji je Žena u komi izgubila točno prije godinu dana, na dan automobilske nesreće u kojoj je njezin sin ubio djevojčicu, signal je onog zatomljenog i neizrečenog u njezinu životu. A sve što se potiskuje između dva Silvestrova u stanju kome izlazi na vidjelo, tj. ona pripovijeda ne samo muževu traumu, koja je isprepletena s njenom, nego i svoju. To znači da se u stanju kome, između života i smrti, neizravno pripovijeda o traumi. Žena u komi, dakle u besvjesnom stanju, konačno dospijeva do neispričanih muževih priča o traumatskim iskustvima koja je proživio u Domovinskom ratu, koja trideset godina nije mogao podijeliti s njom i koja ne može zaboraviti:

„Nikad nije pričao o tome što se tamo događalo. Pitala sam ga ja, ali samo bi rekao da je bilo teško. Bio je rat, to ne može biti drugačije nego teško. Čitala sam da drugi znaju biti nasilni, urlati, da imaju ružne snove. Izađu u dvorište, usred noći, tresu se i legnu na bombu. Umotaju se u zastavu dok ne ostanu bez zraka. Ili se poliju benzinom. Ne moj muž. Nikad nije ništa govorio o tome. Bio je u ratu i to je bilo jako davno. Jedino što sam znala. 16 godina. 5824 dana. 139 776 sati. Koliko je to davno ako i dalje boli? Ali nisam pitala. On je bio kod kuće, ali nije bio, ja sam ga vidjela, ali ga nisam vidjela. Tako je to izgledalo, kao da živiš s fotografijom. Samo je velika i hoda. Velika je i hoda, ali ne govori. A sad znam sve. Čudno je da žena ponekad mora biti u komi kako bi napokon saznala neke stvari.“ (T. Zajec, 2008a: 225)

Muževa, ali i vlastita trauma predstavlja se kao vremenski mjerljiva, ali unatoč tome njezin je jezik i dalje prikazan kao nerazumljiv. Za Ženu u komi nije ni malo lakše shvatljiv bez obzira na precizno omeđenje trajanja traume. Pripovijedanje u komi, koje je ujedno i svojevrsni prekid komunikacije supružnika, s

jedne strane podcrtava neizrecivost traume koja se može upriličiti tek u nesvjesnom stanju i zakašnjelo, ali ujedno govori i o nužnosti otpuštanja traume govorenjem o njoj.

„ŽENA U KOMI: Sve mi govori, odonda. Unatrag, sve što je bilo. Fotografije je našao u jednoj kutiji. Mislio je da ih je spremio zauvijek, ali stvari ponekad pronađu tebe. A ne obrnuto. Otkad sam ovdje, počeo je gledati u te fotografije, pisati na poleđinu sve ono što se dogodilo, da ne zaboravi. Počelo je tako da je uzeo čitav snop. To je strah da ne odustaneš. Da mogu, to bih mu rekla. Dok mi govori, razmišljam: koliko je lakše sve ispričati satu koji stalno zaostaje nego vlastitoj ženi? Možda bih trebala biti ljuta. Rekao je, sjećam se prve fotografije koju sam uzeo. Dobro se sjećam, sjećam se prve. I još je rekao, kad bi se barem dogodilo čudo.“ (T. Zajec, o 2008a: 227)

Književni i kulturni studij<sup>7</sup> traume rastu upravo na toj aporiji nemogućnosti prikazivanja traume i potrebe da se ona ipak reprezentira. Stilizacija Žene u komi kao instancije koja raspolaže s mnogo informacija o dramskoj radnji, ali ih, zbog stanja kome, ne može podijeliti s drugim likovima sugerira da se nesvjesni jezik može približiti razumijevanju traume. Njezinu liku dodijeljena je paradoksalno figura pripovjedača koji je svjestan ograničenja vlastitog pripovijedanja (zna da je drugi likovi ne mogu čuti). Ona nastoji obuhvatiti ili prevladati svoju nesreću ili muževu katastrofalnu ratnu logorsku traumu, ali i jednu i drugu može posvjedočiti jedino u nekoj fikcionalnoj, duboko nesvjesnoj dimenziji iz koje se ne može probuditi. No ne treba previdjeti da ta svojevrsna freudovska dvostruka temporalna dimenzija u kojoj je Žena u komi zarobljena oblikuje vrijeme dramskog teksta. Unutarnji monolog Žene u komi ukazuje na

7 Pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća raspravu o odnosu traume i književnosti pokrenuo je njemački filozof i sociolog Theodor Adorno. Ona je ponajprije bila fokusirana na mogućnost i uopće etičnost prikazivanja najveće traume 20. stoljeća - holokausta. Budući da je holokaust bio toliko stravičan a patnja toliko velika, svako se njegovo prikazivanje činilo krajnje neprimjerenim. Opet, postojala je i snažna potreba za žalovanjem i oslobođenjem od traume svjedočenjem, pa se na određeni način književnost o traumi holokausta nametnula kao prijeko potrebna u prikazivanju patnje i čuvanju sjećanja na žrtve. Okvirno sredinom osamdesetih godina 20. stoljeća razvija se suvremeni studij traume koji je u najvećoj mjeri u znaku etičkih pitanja pokrenutih iz perspektive dekonstrukcije i lakanovske psihoanalize. On je bio važan i u zaokretu prema etici i politici književnosti koji se dogodio devedesetih godina 20. stoljeća. Glavni predstavnici povezani su sa Sveučilištem Yale, ondašnjim američkim sjedištem dekonstrukcijske teorije na čelu s Paulom de Manom. Ovdje ću spomenuti samo teoretičare prvog vala koji su na određeni način definirali polje djelovanja: Cathy Caruth, Shoshana Felman, Geoffrey Hartman i Dori Laub.

to da ona u stanju kome ima moć ne samo simultanog prikazivanja vlastitih misli i dramske radnje nego i magičnije funkcije i svojstva od lika Dorothy Gale. Žena u komi vidi muža i kad ne sjedi na njezinoj bolničkoj postelji te ulazi u san. To ponovno sugerira da se u stanju kome svjedočanstvo o traumi zbiva na nekakav natprirodan način, ali i onkraj volje lika Žene u komi.

„ŽENA U KOMI: Stvarno to mislim. Dobar je čovjek. Nakon trideset godina čekanja, tek sad ga volim. Što je trideset godina šutnje, kad se napokon jednom progovori? Ne znam, možda bih i trebala biti ljuta. Ali tek sad u svom bijelom i neprekidnom kašnjenju razumijem njegovo vrijeme. I tek sad ga stvarno volim. (*Stanka.*) A što on sad radi na toj klupi, naš sin neće doći. Strpljiv je, sjedi na toj klupi i hladno mu je. Godinu dana sjedi. Što to radi, kad sin neće doći? (*Stanka.*) Sestra koja je jutros mijenjala posteljinu izgleda umorno. Pričala je iznad mog kreveta, sanjala je crnog pauka. To je sreća. **Ja sam mislila da se i ovako može sanjati, ali je sve vrijeme samo bijelo. I moj sin u autu, ali to nikada nije bio san. Tako znam.** (*Stanka.*) **Ali se zato može biti u nekom drugom snu.** (*Stanka. Okrene se prema Dorothy Gale.*) Sad ću ti reći nešto što još nikome nisam. Možda bih se trebala sramiti, ali samo sam tužna i ništa više. Znaš, ja sam mu otišla u san, tako to znam. Otišla sam mu u san i rekla - sine, nemoj mi nikada, nikada doći. (*Stanka.*) Hvala ti što si ovdje. Tko si ti? Ti si moj anđeo?“ (T. Zajec, 2008a: 230-31, isticanje moje)

Dakle, poput vremena, i prostor traume predodčen je nejasno iz perspektive Žene u komi. Ona u nesvjesnom stanju razlikuje san od jave i ne zaboravlja vlastitu traumu, ali nam u funkciji pripovjedača ne omogućuje da taj prostor vizualiziramo. Iz reprezentacije prostora traume ne vidimo niti čujemo što se zbivalo na licu mjesta. I prostor je oblikovan u nekoj izmaglici kao san. Ne može ga se privesti jednostavnoj spoznaji, znanju pomoću kojeg možemo precizno vidjeti i situirati gdje je. Iz vizure Žene u komi i on je neodređen i zadan nesvjesnim stanjem koje se prikazuje kao samovoljni odabir lika:

„Neke stvari i s ove strane ostaju mliječno bijele. A ja sam se srušila jer mi nije bilo dobro. Postala sam sat koji kasni. I nisam bila tu, ne odmah. Prvo sam bila iznad ceste i gledala sam tvoj žuti auto, ali to nisi bio ti, to je bio naš sin. Pratila sam ga kamo ide. Bila sam lagana jer sam to mogla. Pratila sam ga, a da to nikad prije nisam radila. A onda je naletio na tu djevojčicu. Ona je, kad sam visoko, još manja nego inače. Stane mi u šaku, toliko je mala i

***ja se više nisam htjela probuditi.***“ (T. Zajec, 2008a: 236, isticanje moje)

„Buđenje je, u Lacanovu tumačenju sna, samo po sebi mjesto traume, traume nužnosti i nemogućnosti odgovora na tuđu smrt“, ističe Caruth (C. Caruth, 1996: 221). U tom smislu snaga traume nije sama smrt, odnosno činjenica da Žena u komi svjedoči djetetovoj nesreći dok se to događa, nego buđenje koje označava ponavljanje prethodnog neuspjeha da se nesreća spriječi na vrijeme. Žena u komi na taj način traumu povezuje s vlastitim identitetom sebe i odnosom prema drugome. Njezin je subjektivitet određen traumom koju je preživjela i ono što ne može pojmiti u njoj postaje nukleus identiteta Žene u komi. Ona se ne želi probuditi jer bi se u budnom stanju suočila s nemogućom odgovornošću svijesti u odnosu prema sinu i mužu, a posebno prema smrti djevojčice koju je ubio njezin sin. Iz te perspektive, preživljavanje traume nije oslobađajući izlaz iz traumatskog događaja nego beskrajna inherentna nužnost ponavljanja, koja u konačnici može dovesti do uništenja. Stanje kome, moglo bi se reći, jest promašivanje stvarnosti koja se više ne može proizvoditi osim beskrajnim ponavljanjem u nekom nikad dostignutom buđenju (C. Caruth, 1996: 58). Predstavljanje traumatskog događaja iz stanja kome ukazuje na nemogućnost njegove potvrde kao i na to da je svjedočenje traume, kako kaže Felman, uvijek literarno. Pogled žene iz kome jest literaran, ali on ne banalizira bol, ne reducira kompleksnost odgovornosti niti previđa sjećanje na žrtve. Uostalom, Žena u komi, za razliku od Dorothy Gale, vodi dijaloge u drami, iako je muž ne može čuti. Zanimljivo, i lik Njezina muža u tim joj se razgovorima ne obraća izravno nego čita vlastite literarizirane fotografije/razglednice u kojima se suočava s katastrofom i istodobno autorefleksivno bilježi neizbježnu propast nastojanja da taj užas adekvatno obuhvati i prevlada.

„NJEZIN MUŽ: Sad sigurno prolazi još jedan. Dok sam tu.

ŽENA U KOMI: Više nije važno.

NJEZIN MUŽ: On je takav jer sam i ja takav. Sve vrijeme sam bio tu, ali negdje drugdje. Nikad me nije imao i sad je takav. Zbog mene.

ŽENA U KOMI: Ti si drugačiji, nikad nisi bio takav. Čitaj mi.

NJEZIN MUŽ: Sve sam ti pokazao, ovo je zadnja.

ŽENA U KOMI: Čitaj.

NJEZIN MUŽ: Stvarno. Ovo je zadnja. Evo. (*Čita. Teško.*)

Snimljeno nakon logora. Stajičeva. Nakon razmjene. Jedan. Devet.

Devet. Dva. Ljeto. Vraćam se točno na Veliku Gospu. Sakupljam stari otpad po Dubravi. Dobivam dvije spomenice. Čujem za

dečke koji se spremaju na Ličko bojište. Tamo će još biti vatre. Ona mi kaže: 'Ako odeš, onda...' Nikad ne završi rečenicu.

Ipak idem. U autobusu prema frontu, svaki put pomislim da je zauvijek. Jednom će biti i u to sam siguran. Daleko od Zagreba, ponovno je kasno ljeto, toplo. Mirujemo na čuki. Svi kažu, nešto će se dogoditi. Nešto. Nešto dobro, samo ako budemo strpljivi. **Kako da joj kažem, a da razumije? Možda uzme maloga i napokon ode. Jer ovdje mi se više ne tresu ruke. Ovdje mogu čekati do beskonačnosti. Kad govorim, još samo ovdje imam glas. Ovdje volim i plačem, vidim nebo i ono je jako plavo, ovdje živim. Ovdje još ništa nisam izgubio. Čekamo.** (*Spušta razglednicu. Stanka. Jedva izgovori.*) Nema više.“ (T. Zajec, 2008a: 233, isticanje moje)

I lik Čovjeka bez sjećanja koji je na sedativima i čija je kći nastradala u prometnoj nesreći također tematizira pokušaj prevladavanja traume. No ni za njega „trauma nije samo učinak destrukcije, već također, temeljno, enigma preživljavanja“ (C. Caruth, 1996: 129). Njegov odgovor na traumatični događaj jest zaborav. I jedino je pomoću njega moguće nastaviti dalje. Međutim ni on ne zaboravlja i u Dorothy Gale, kao nekoj nekontroliranoj ponavljajućoj halucinaciji, ponovno se suočava sa smrću kćeri. Time dramski tekst i na razini tog lika ocrtava paradoksalnu destruktivnost traume, ali i nužni etički teret njezina preživljavanja.

**ČOVJEK BEZ SJEĆANJA:** Trebao sam to učiniti. Trebao sam, ali nisam mogao. Sve bi bilo drugačije da znam kakva će biti budućnost. **Koliko dugo boli i kad prestaje. Ja sam čovjek bez sjećanja, ali i dalje pamtim više od drugih. Mozak neke informacije mora sam blokirati kako bismo mogli preživjeti. Nismo dovoljno jaki, jednostavno je to.** (*Stanka. Okreće se prema Dorothy Gale.*) Ako putuješ na uraganu, kimni glavom. (*Dorothy Gale ga nepomično promatra.*) (...) Ti nisi moja kći, zar ne? (*Počne plakati.*) Nisi, znam da nisi, jer ona nije ovdje gdje je sve ovako, ona je sad dobro. Dobro i smije se. Rakeete su u boji, one će joj ispuniti nebo.“ (T. Zajec, 2008a: 235, isticanje moje)

I njezin Muž i Čovjek bez sjećanja vraćaju se iznova traumatskom događaju, a kako ističe Caruth:

„ponavljanje traumatskog iskustva u flashbacku samo po sebi može biti retraumatizirajuće; ako ne opasno po život, ono barem prijeti kemijskoj strukturi mozga i može u konačnici dovesti do propadanja. Čini se da to također objašnjava visoku stopu

samoubojstava preživjelih, na primjer, onih koji su preživjeli Vijetnam ili koncentracijske logore, koji počine samoubojstvo tek nakon što su se našli u potpunoj sigurnosti.“ (C. Caruth, 1996: 141)

U tom dramskom tekstu više likova povezuje upravo samoubojstvo nakon proživljene traume, koje se višekratno tematizira. Čovjek bez sjećanja čija je kćer nastradala u automobilskoj nesreći prijeti samoubojstvom, lik prijatelj Ženina muža objesio se u dvorištu, a spomenice iz rata i diplome složio je oko nogu. Farmaceutkinja također verbalno prijeti samoubojstvom, iako je njezina trauma drukčije naravi (T. Zajec, 2008a: 235).<sup>8</sup> Ponavljanje se manifestira i na razini jezika likova. Već sam spomenula rečenicu koju svi ponavljaju i kojom zazivaju čudo. No dokaz da je granica između jezika likova poljuljana, i to onih koji dijele zajednički traumatski događaj, možda još bolje osvjetljava ovaj primjer dijaloga između Dečka i Čovjeka bez sjećanja:

„ČOVJEK BEZ SJEĆANJA: Silazim.

DEČKO: I ja bih trebao, ali ne znam gdje smo.

ČOVJEK BEZ SJEĆANJA: Gdje smo.

DEČKO: Da.

*Stanka.*

ČOVJEK BEZ SJEĆANJA (*pogleda ga pa započne*): ‘Na stanici kod bolnice. Pa vidite valjda kroz prozor. Niste oštećena vida, gledate me i trepćete kako treba, vidim da niste. Onda? Morate čekati da se zaustavi do kraja. Inače je opasno. Opasno je ako želim sići, a nisam se uspio pripremiti. Pa sve bude navrat-nanos. To je opasno. Dopustite. No? Maknite se...’

*Zastane. Dečko shvati da je Čovjek bez sjećanja upravo izrecitirao njihov prošli razgovor. Nekoliko trenutaka se promatraju, završavaju ga zajedno.*

DEČKO I ČOVJEK BEZ SJEĆANJA (*zajedno*): ... ‘Recite mi nešto lijepo.’

*Stanka.*

DEČKO: Znao sam da se poznajemo.

ČOVJEK BEZ SJEĆANJA (*mirno*): Makni se, dečko. Imam pištolj.“ (T. Zajec, 2008a: 233)

Likovi ponavljaju iste razgovore i replike završavaju zajedno. Vraćanje dramske radnje unatrag nije u funkciji razjašnjenja traumatične prošlosti nego mu je

8 Njezina se trauma ogleda ponajprije u majčinu pritisku, ali i pritisku društvenih konvencija, da bi u svojim tridesetim godinama trebala biti udana ili barem imati nekog.



svrha opstanak likova. Ponavljanje istovjetnih rečenica, odnosno potiskivanje činjenice da se poznaju nije pokušaj da likovi razumiju traumatski događaj nego način njihova traganja za vlastitim preživljavanjem.

Kao što je jezik gore spomenutih likova preispisan u okviru traume, tako su i uloge jezika drugih likova presvučene novim kontekstima u drami. Visoki poetski stil jezika Trojice skinsa odudara od govora supkulturne društvene skupine kojoj pripadaju, čime se briše granica visoko - nisko, poezija - proza. Osim toga, osvrnemo li se i na Zajecov iskaz da je Trojici skinsa nastojao dati ulogu antičkoga kora, onda je njihov jezik preispisan i zbog načina na koji Trojica skinsa sa svojevrsne distance komentiraju dramsku radnju. Naime on je toliko disperzivan, otvoren i nedovršen da je u cijelosti izbrisana njegova moralizatorska funkcija. Zorno to ilustrira ovaj citat gdje Trojica skinsa komentiraju Dečkove postupke:

„TROJICA SKINSA: Još jedan tramvaj / A tužno je kako kani odustati  
/ Dječak zarobljen u neobičnom vremenu / Otvori vrata i  
pozdravi dolazak u svjetlosti / Udahni zrak dok polagano silazi /  
Pogni glavu u poniznosti / Veličanstvena i jedina istina / **Kad bi  
se barem dogodilo čudo** / Nakon što oluja napokon stane / I  
smiri se veliki vjetar / Budu bijeli oblaci i bude nebo.“ (T. Zajec,  
2008a: 225, isticanje moje)

Ne treba previdjeti ni činjenicu da Trojica skinsa nisu izvandramska instancija nego su djelatni u dramskoj radnji. Sinu su, kad je doživio prometnu nesreću, ukrali prsten prije godinu dana na Silvestrovo. Zaumni jezik skinsa s jedne strane oblikovan je suprotno karakteristikama njihove supkulture, ali s druge strane ipak se drže zajedno i skrivaju iza skupine. Iako na retoričkoj razini žele odrasti ili preuzeti odgovornost za osobni identitet, oni svojim ponašanjem ponavljaju neuspješnu tranziciju iz kolektivnog u osobni identitet.

„TROJICA SKINSA: Pogledajte dobro, tako je teško / Tako je teško  
pronaći mjesto / Gdje ćemo provesti još jednu noć / Došli smo iz  
zemlje velikoga Oza / Koji izgleda kao Ptica / Koji izgleda kao  
Slon / Koji izgleda kao Mačka / Naša jedina zadaća; ispuniti  
veliku želju / Samo je jedna istina i mi je dobro znamo / Sve je  
drugo obična sjena / Mi ćemo iščupati to teško korijenje / Prošle  
smo godine ukrali prsten / Onda smo ga prodali za sitno / Možda  
smo i prevareni / Ove godine smo odrasli / Nismo više djeca /  
Izlaz se nalazi u pravoj ideji“ (T. Zajec, 2008a: 229)

„TROJICA SKINSA: Gdje smo ono stali / Naša vječna tema /  
Otkrivanje zla u svijetu / Veliki Oz kao mitski junak Oziris / Prvi  
i jedini gospodar zemlje / Divlje je ljude naučio jesti / Štovati

bogove i prve prirodne zakone / Koji je nakon mučkog ubojstva /  
 Postao velikim gospodarom / Tajanstvenog svijeta mrtvih / Ali  
 mi ne želimo tamo / Mi još nismo odrasli / Još smo uvijek mali /  
 Jako mali / Djeca“ (T. Zajec, 2008a: 236)

I likovi Trojice skinsa između dva Silvestrova reprezentirani su kao da su namamljeni u neku zamku i, poput drugih likova, zarobljeni u paradoksalnoj vremenskoj petlji. I na novo Silvestrovo oni ponavljaju traumatski događaj, točnije planiraju pljačku ljekarne. Oni još jednom obnavljaju nemogućnost odvajanja od skupine, i to ne može promijeniti ni Dorothy Gale, koja im prije pljačke ljekarne bez riječi asistira dok se maskiraju. Odgajateljska funkcija antičkoga kora u skinsima zadobiva ironičan prizvuk. Moralna pouka iz njihovih usta funkcionira kao nemogućnost njezine izvedbe.

„TROJICA SKINSA: ujak Henry i ujna Em / Predstavnici  
 nepokazanog logosa / Dorothy leti na ciklonu / Što je grčka riječ  
 za zmijin rep / Rep zmije izašle iz Raja / Put od žute cigle /  
 Savršeni metal - zlato / izvor mudrosti Iluminata / gubitak  
 razlike privida i zbilje / Ništa nije kako se na početku čini / Preko  
 duge sa svojih sedam boja / Hipnotičko sredstvo u svijetu magije  
 / Leteći majmuni stanuju u predgrađu / Poganski idoli s  
 umetnutim krilima / Odrasli i hrabri nemaju više vremena / Sve  
 je na djeci, neka budu vrijedni i učine svoje. / Poslije će slaviti,  
 kasnije, onda“ (T. Zajec, 2008a: 232)

Trojica skinsa, ali i svi drugi dramski likovi bez obzira na društvene razlike, ne uspijevaju odgovoriti na pitanja traume iz prošlosti ili pronaći vlastito mjesto u kojem će je sretno preživjeti. Gotovo svim likovima, doduše na različite načine, potisnuta se prošlost vraća poput bumeranga. Uglavljeni u vremensku paradoksalnu kružnu strukturu, slično kao i Trojica skinsa, oni se ne mogu emancipirati od te prošlosti. Da spomenem samo nekoliko primjera: Čovjek bez sjećanja ne uspijeva se osloboditi traumatične epizode smrti kćeri koju je pregazio Sin koji je majci ukrao prsten. Mlada žena odbija se suočiti sa svojim lezbijskim identitetom, Farmaceutkinja ne može ignorirati mamin pritisak da u kasnim tridesetima konačno pronađe nekoga; Susjed na pragu četrdesetih ne može iskazati vlastite osjećaje; Njezin Muž ne zna kako prevladati ni kolektivnu ratnu traumu ni osobnu traumu: sinovu prometnu nesreću.

Prsten koji povezuje rasute pojedinačne dramske situacije i koji se naposljetku vraća na početak, tj. liku Žene u komi koja ga je prvotno izgubila, ne funkcionira kao sretni dramski završetak. Podnaslov drame, *Priča o prstenu*, kao da sugerira kružno kretanje arhitekture drame. Traumatska prošlost ne stane u

prsten i ne da se staviti u zaokruženu cjelinu poput obruča. Ona je za svakog od likova drukčija, ali je i za sve likove u drami konstitutivna. Primjerice Sin Žene u komi simbolički je zatočen u tramvaju te na razini dramskog zapleta ponavlja neuspješno izlaženje iz tramvaja na stanici bolnice u kojoj mu leži mama.

„Lagano možeš zakasniti, onda kad je sve ovako. Preskočiti pravu stanicu. Okrenuti još jedan krug. Kad bi se barem dogodilo čudo.“  
(T. Zajec, 2008a: 224)

Dečko usto stalno zahtijeva od drugih likova koje sreće na tom opetovanom putu do bolnice da mu kažu nešto lijepo, ali se taj zahtjev ustrajno izjalovljuje. Ni Dorothy Gale na taj mu zahtjev ne odgovara, ali ga uzima za ruku pri izlasku na stanici kod bolnice. Ako se u konačnici sin i odvažio izići na stanici bolnice i posjetiti majku, Dorothy Gale nema moć zauvijek prebrisati njegovu mentalnu sliku strašne nesreće u kojoj je pregazio djevojčicu i naknadni očevo čin uništenja automobila kojim je to učinio.<sup>9</sup> Funkcija koja se pridaje liku Dorothy Gale jest neizrečeno, ili ono zatomljeno u svima nama, naša egzistencijalna tjeskoba, traumatizam i patnja. Simptomi te patnje izlaze na površinu u formi ponavljajućih činova gotovo svih likova. Naprimjer Farmaceutkinjino opsesivno traženje izgubljenog prstena:

„Otkotrljao se na ulicu, upao u neki šaht, takve sam sreće. Ili u bolnicu. Perem ruke, a on se za to vrijeme kliže po linoleumu, sve dalje i dalje i dalje od mene. Imala sam peh, još ga i sad povremeno tražim, a prošlo je nekoliko mjeseci. Kad poživčanim, onda ga tražim. Svuda ga tražim, ali ga ne mogu naći. Još i to, stalno mi se vraća. Jednostavno sam ga izgubila.“ (T. Zajec, 2008a: 229)

Zaključno, logika pripovijedanja dramskog teksta jest takva da se trauma ne može uprizoriti, može se samo iznova ukazati kao Dorothy Gale ili interpretirati u drukčijem kontekstu. Narav strukturiranja dramskog svijeta ponavlja problem političkih učinaka traumatske pripovijesti. Svi likovi stalno se iznova suočavaju s etičkim posljedicama svoje traumatske pripovijesti iz prošlosti.

9 „Tata je znao. On je odvezao auto, nekamo, više ga nisam nikad vidio. Tata je znao što treba. Uvijek je znao. Mama mu kaže - otkad si se vratio, ti ništa ne govoriš. Isključen si. Kao da ne postojiš. Ali ovo je bilo važno. Napravio je što treba. Kad sam se vratio kući, mama je već bila u bolnici, a tata je pogledao auto. Prestani se tresti. To sam rekao, to je u mojoj glavi, prestani se tresti. Tata je pogledao žuti auto. Pogledao ga je i rekao - ovo se sve dogodilo zbog mene. Jer sam bio, ali me nije bilo. Onda je sjeo za njegov volan i ja više nikad nisam vidio taj žuti auto. (Stanka. *Pogleda Dorothy Gale.*) Reci mi nešto lijepo. (Nema odgovora.) Silaziš? (Dorothy Gale ga uhvati za ruku.) Ovo je moja stanica. Mislim da je. Moja.“ (T. Zajec, 2008a: 234)

Strukturno ustrojstvo dramskog teksta dovodi u pitanje logiku kronološkog pripovijedanja, ali razotkriva i prirodu nastanka toga dramskog teksta. *Dorothy Gale*, odnosno dramski tekst ne može dati jezično konstituiranu traumatsku prošlost nijednog lika. Paradoksalno, upravo to ponavljanje nemogućnosti iščitavanja traumatične prošlosti likova njima omogućuje kakav-takav suživot s njom. ●

## LITERATURA

- Caruth, Cathy, ur. (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Cvitković, Branka; Škrabe, Nino; Hrovat, Boris B. (2007), „Nagrada Marin Držić za 2007. godinu“, [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKAwio1JfCpLaAAxWj2gIHHYHIDCgQFnoECCAQAQ&url=https%3A%2F%2Fmin-kulture.gov.hr%2Fkulture-djelatnosti-186%2Fdramska-i-plesna-umjetnost-te-izvedbene-umjetnosti-188%2Fnagrada-za-dramsko-djelo-marin-drzic%2Farhiva-3135%2Fnagradjeni-autori-i-dramski-tekstovi-za-2007%2F17460&usq=AOVvaw2xnuNcx7BET\\_VvOGM2Q96&opi=89978449](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKAwio1JfCpLaAAxWj2gIHHYHIDCgQFnoECCAQAQ&url=https%3A%2F%2Fmin-kulture.gov.hr%2Fkulture-djelatnosti-186%2Fdramska-i-plesna-umjetnost-te-izvedbene-umjetnosti-188%2Fnagrada-za-dramsko-djelo-marin-drzic%2Farhiva-3135%2Fnagradjeni-autori-i-dramski-tekstovi-za-2007%2F17460&usq=AOVvaw2xnuNcx7BET_VvOGM2Q96&opi=89978449) (21. travnja 2023.)
- Felman, Shoshana (1995), „Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching“, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, ur. Cathy Caruth, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, str. 13-60.
- Fludernik, Monika (2008), „Narrative and Drama“, *Theorizing Narrativity*, ur. John Pier i José Ángel García Landa, *Narratologia*, 12, De Gruyter, Berlin, New York, str. 355-383.
- Gašparović, Tajana (2014), „Ništa nije slučajno, Tomislav Zajec: Odlasci. Tri drame i fotografije Nine Đurđević“, Hrvatski centar ITI, Biblioteka Mansioni, Zagreb, 2013. „Kazalište, Zagreb, g. 17, br. 57-58, str. 148-150.
- Jahn, Manfred (2001), „Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of drama“, *New Literary History*, 32, str. 659-679.
- Klotz, Volker (1995), *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd.
- Nikčević, Sanja (2009), „Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hečimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek, Zagreb, str. 191-203.
- Nünning, Ansgar; Sommer, Roy (2008), „Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps Towards a Transgeneric Narratology of Drama“, *Narratologia*, 12, Berlin, New York, str. 331-353.
- Richardson, Brian (2007), „Drama and Narrative“, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. David Herman, Cambridge University Press, Cambridge, str. 142-155.
- Ryan, Marie-Laure, ur. (2004), *Narrative across Media: The Languages of Story-telling*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Schenk-Haupt, Stefan (2007), „Narrativity in Dramatic Writing. Towards a General Theory of Genres“, *Anglistik. International Journal of English Studies*, 18, 2, str. 25-42.
- Sommer, Roy (2005), „Drama and Narrative“, ur. D. Herman i dr., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London, str. 119-24.
- Weidle, Roland (2009), „Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama“, ur. P. Hühn i dr., *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, De Gruyter, Berlin, str. 221-42.
- Zajec, Tomislav (2008a), „Dorothy Gale“, *Kazalište*, Zagreb, g. 11, br. 33-34, str. 223-237.
- Zajec, Tomislav (2008b), „Najvažnije je pisati i ne brinuti što će doći nakon pisanja“ (s Tomislavom Zajecom razgovarala Katarina Kolega), *Kazalište*, Zagreb, g. 11, br. 33-34, str. 30-33.

**Marija Krnić**

Odsjek dramaturgije Akademije dramske umjetnosti, Zagreb

# Ludički Krleža: stvaranje i rastakanje kanona u postmodernističkome dramskom pismu

UDK 821.163.42-2.09Krleža, M.

Sažetak: Postmodernističko ludičko pismo opsjednuto preispisivanjem, samorefleksivnošću i parodiranjem svoj vrhunac doživjelo je u drugoj polovici 20. stoljeća, a u najvećoj mjeri u sedamdesetim i osamdesetim godinama. U desetljećima koja su uslijedila takvo dramsko pismo i dalje će se pojavljivati preuzimajući na sebe odlike dominantnih trendova, ali istovremeno i dalje snažno reflektirajući visoku dozu samosvijesti i govora o naravi dramskog i kazališnog. Upravo je taj potencijal postmodernističkoga ludičkog pisma da progovori o svojoj prirodi tema ovog rada, pri čemu ću se uže fokusirati na ulogu teatra u formiranju i tematiziranju dramskoga kanona, napose pozicije Miroslava Krleže. Rad stoga donosi dva primjera ludičkoga postmodernističkog pisma, u devedesetima i dvijetisućitima kroz perspektivu tematizacije dramskoga kanona. Primjeri koje u ovom tekstu tematiziram, *Hrvatski slavuj* Borislava Vujčića te *Fritzspiel* Borisa Senkera, analizirat će se kao predstavnici dviju različitih paradigmi dramske tematizacije Krleže kao književnika, dramatičara, ali i ikone iznimne važnosti za hrvatsku kulturu. Posebni naglasak stavljam na važnost metateatarskih postupaka za samorefleksivnu funkciju ludičkoga postmodernističkog pisma u tematizaciji dramskog kanona

te kroz analizu osvjetljam kako obje drame velikim dijelom slijede tradiciju upotrebe metateatra formiranu u hrvatskom teatru još od ranih godina postmoderne. To se u *Hrvatskom slavuju* odnosi na model kazališta kao institucije represije (usp. L. Čale Feldman, 1997: 102), dok *Fritzspiel* analiziram kao primjer okoštalog postmodernističkog ludičkog pisma koje pak nije neotporno na nadolazeće teatrološke trendove i u sebi sadrži esenciju postdramskoga karakterističnog za prve godine novoga milenija.

Ključne riječi: postmodernizam; Krleža; metateatar; postdramsko

# Ludic Krleža: Creation and Dissolution of Canon in Postmodernist Drama

**Abstract:** Postmodernist ludic writing, obsessed with rewriting, self-reflexivity, and parody, reached its peak in the second half of the 20th century, and most significantly in the 1970s and 1980s. In the decades that followed, this type of drama will continue to appear, absorbing the characteristics of dominant trends, but at the same time strongly reflecting a high dose of self-awareness and ability to speak about the nature of drama and theatre. The subject of this paper is the role of theatre in the formation and thematization of the dramatic canon, specifically the position of Miroslav Krleža. With this purpose, the paper presents two examples of ludic postmodernist writing from the 1990s and 2000s: *Hrvatski slavuj* by Borislav Vujčić and *Fritzspiel* by Boris Senker are analysed as representatives of two different paradigms of dramatic thematization of Krleža as a writer, playwright, but also an icon of exceptional importance for Croatian culture. I place special emphasis on the importance of metatheatre for the self-reflexive function of ludic postmodernist writing in the thematization of the dramatic canon. Through the analysis I illuminate how both plays largely follow the tradition of using metatheatre formed in Croatian theatre since the early years of postmodernism. In the case of the play *Hrvatski slavuj* this refers to the model of theatre as an institution of repression (L. Čale Feldman, 1997: 102), while I analyse *Fritzspiel* as an example of an ossified postmodern ludic script which, however, is not immune to the upcoming theatrical trends and contains the essence of the post-dramatic characteristic of 2000s.

**Keywords:** postmodernism; Krleža; metatheatre; postdramatic theatre

## Uvod

Postmodernističko ludičko pismo, opsjednuto preispisivanjem, samorefleksivnošću i parodiranjem u kontekstu hrvatskoga dramskog pisma i kazališta svoj vrhunac doživjelo je u drugoj polovici 20. stoljeća, u sedamdesetim i osamdesetim godinama. U desetljećima koja su uslijedila dramsko pismo navedenih karakteristika i dalje će se pojavljivati preuzimajući na sebe neke aspekte novih, dominantnih trendova, ali istovremeno i dalje snažno reflektirajući visoku dozu samosvijesti i govora o naravi dramskog i kazališnog. Upravo je taj potencijal postmodernističkoga ludičkog pisma da progovori o vlastitoj prirodi tema ovog rada, pri čemu me uže zanima uloga teatra u formiranju i tematiziranju dramskoga kanona, odnosno pozicije jednoga specifičnog autora u njemu.

Riječ je o autoru koji je dosegnuo mitsku veličinu te pobudio interes i kritičara i književnika i postao predmetom njihovih tematizacija još za svoga života, Miroslavu Krleži. Krležina smrt, koja se dogodila koncem 1981. godine, točnije odlazak osobe koja je već za života stekla status, prema nekima, mita, hodajućeg spomenika, neminovno je ostavila značajan trag na razvoj kulturnog života Hrvatske, ali i šire, na području čitave Jugoslavije. Intrigantna ostavština s jedne strane i praznina koja je za njim ostala s druge potaknule su raznovrsna pisanja o tome književnom i intelektualnom bardu.<sup>1</sup>

Moglo bi se reći da je ono što se pisalo i govorilo o Krleži nakon njegova odlaska nastavak diskursa koji traje od prvih dana Krležine pojave na književnoj sceni. Neprestano variranje između afirmacije i negacije kroz koje Krleža za života i aktivnog pisanja prolazi tako samo dobiva posthumnu notu. Mehanizmi konstruiranja i propitivanja Krležina mjesta u kanonu tema je koju istražujem kroz ovaj tekst posebno se fokusirajući na mjesto koje mu dodjeljuju upravo njegove kolege, dramski autori, tematizacijom u svojim djelima. Za razliku od grčke tragedije, ili pak djela Držića i Shakespearea, koji su također okupirali pažnju hrvatskih dramskih autora i autorica kroz postmodernističko ludičko pismo, za Krležin se opus može reći da je nastao ne tako davno te da će se njegovo mjesto u kulturnom pamćenju još definirati te da će varirati. Rad će stoga tematizirati osobitosti Krležina pojavljivanja u suvremenoj dramskoj literaturi na dvama primjerima onog što možemo nazvati ludičkim postmodernističkim pismom u razdoblju nakon što je takvo pismo doživjelo svoj vrhunac, odnosno nakon što je zamijenjeno novim paradigmama, i to u devedesetima i u prvom desetljeću no-

1 U moru napisa o Krleži nakon njegove smrti te obljetničkih zbivanja kao intrigantna svakako bih istaknula događanja u 2002. godini, kada se otvarala Krležina ostavština. Teško se oteti dojmu da je oporučnim činom odgađanja otvaranja ostavštine Krleža i sam pridonio vlastitom mistificiranju, to više što ostavština nije donijela ništa osobito novo i zanimljivo, a o događaju se govorilo u terminima kulturnog događanja godine. O događaju otvaranja ostavštine te o primjeru ambivalentnog stava prema Krleži vidi razgovor sa Zoranom Kravarom u povodu otvaranja ostavštine (Z. Kravar u: M. Dugandžija, 2002).



vog milenija. Primjeri koje ću u ovom radu tematizirati bit će *Hrvatski slavuj* Borislava Vujčića te *Fritzspiel* Borisa Senkera. Te ću tekstove analizirati kao predstavnike dviju različitih paradigmi dramske tematizacije kanona, a upravo kroz distinkciju modusa tematizacije kanona u devedesetima i dvijetisućitima pokušat ću donijeti zaključke o tome kako je ludičko postmodernističko pismo funkcioniralo u epohi kada takvom načinu pisanja pada popularnost. Također ću analizirati kako to pismo, čiju okosnicu čini upravo rastakanje tekstualnih slojeva u dvijetisućitima, pronalazi mehanizme supostojanja i hvatanja u koštac s trendom koji u drugi plan stavlja dramsko pismo te njegove autorice i autore.

### Postmodernističko ludičko pismo

Prvi korak u pokušaju pozicioniranja Krleže u kanonu kroz djela drugih književnika odnosi se na ocrtavanje termina „postmodernističko ludičko pismo“. Korištenje i uzrok tog pisma nalazimo u društvenim prilikama s kraja šezdesetih godina prošlog stoljeća, kada započinje doba globalnog buđenja revolucionarnih ideja koje će se tijekom idućeg desetljeća u zemljama zapadne Europe i Sjeverne Amerike, te u manjoj mjeri i u drugim dijelovima svijeta, artikulirati u vidu novih društvenih pokreta (antiratni pokret u vrijeme Vijetnamskog rata, socijalni pokreti u svibnju 1968., ekološki pokret). Kao rezultat oblikuje se društveni kontekst obilježen padom interesa za „stare polove koje su sačinjavale stare države, partije, zanimanja i povijesne tradicije“ (J-F. Lyotard, 2005: 22). Stvara se otpor prema velikim naracijama, i to ne u obliku nove velike alternative nego u obliku mnogo postmodernih diskursa. Tada nastale društvene promjene utjecale su na rađanje filozofske postmodernističke misli unutar koje se kreiraju novi senzibilitet i estetika pod utjecajem kojih nastaje nova umjetnost, pa tako i postmodernistička književnost.

Okolnosti u Europi i Americi zasigurno su uvjetovale nastanak postmodernističke književnosti u Hrvatskoj, međutim razvoj toga književnog pravca bio je također pod utjecajem unutarnjih političkih tendencija koje su, svaka na svoj način, propitivale legitimnost vladajućih postulata. „Dva najvažnija konkurentska projekta (pre)uređenja našeg fragmenta zbilje - dvije utopije - ponudili su ‘studentska revolucija’ 1968, i ‘hrvatsko proljeće’ 1971.“ (B. Senker, 2001: 24)<sup>2</sup> Kulturna djelatnost, osobito dramska i kazališna, pritom je pridonosila artikulaciji obiju utopija, a upravo je pozornica postala prostorom na kojem se eksperimentiralo s političkim djelovanjem, propitivalo javno mnijenje te ispitivalo granice ljudskih sloboda (usp. B. Senker, 2001).

- 2 Iako Senker nudi kontekst koji se ponajviše odnosi na književnu produkciju, o zbivanjima na domaćem intelektualnom i književnom polju te o vanjskim utjecajima na ekonomske, političke i kulturne procese (usp. M. Kolanović, 2011). Također o odnosu vladajućeg socijalističkog režima prema visokoj i popularnoj kulturi od 60-ih prema kraju sistema (usp. R. Senjković 2008).

Osim društvenih prilika, iz književnopovijesne pak perspektive gledano, put postmodernističkoj književnosti u Hrvatskoj utabali su književnici „krugovaši“ i „razlogovci“, autori čija se ideologija zasnivala na stvaranju umjetničke forme koja bi pružala otpor monolitnom konceptu povijesti te prokazivala vladajuću ideologiju. Upravo su se krugovaška i razlogovska književna djelatnost te njihov „poziv na pluralnost“ (B. Senker, 2001) pokazali plodonosnima u procesu podrivanja monolitnosti socrealističkoga književnog izričaja, čime su se odškrinula vrata postmodernističkom poigravanju. Postavlja se pitanje: koja su to pravila što ih poetika postmodernističke književnosti određuje te kako uopće izdvojiti postmodernističku književnost u odnosu na poetike drugih razdoblja. Za početak, kako povući granicu između modernističke i postmodernističke književnosti?

Sukladno poteškoćama koje se javljaju pri pokušajima da se postmodernistički „duh vremena“ stavi u okvire striktnih definicija, poteškoće se javljaju i kada se pokuša definirati postmodernistička književnost – što ne treba čuditi s obzirom na kratak vremenski odmak s kojim danas govorimo o danom razdoblju. Po nekim autorima, postmodernizam čak ni ne zaslužuje zasebni status u povijesnoj periodizaciji književnosti nego se može definirati tek kao nastavak, zasebna fuzija, modernizma (usp. T. Brlek, 2009: 293).<sup>3</sup> Ipak, usprkos snažnim argumentima *protiv*, koji zahtijevaju oprez pri uporabi te dvojbene periodizacije, nekoliko je razina na kojima se postmodernizam prilično jasno izdvaja u odnosu na ostala književna razdoblja.

Jedna od važnijih distinktivnih odrednica postmoderne odnos je prema tradiciji. Kao što se već može vidjeti iz nazivlja koje u sebi sadrži prefiks *post*, postmoderna nužno uspostavlja odnos prema modernizmu, a time i prema književnoj avangardi kao sastavnici modernizma. Kako I. Hassan primjećuje u okviru inovacijske paradigme, avangarda se prema kulturi, odnosno književnoj tradiciji, postavlja tako da je negira (usp. I. Hassan 1992: 19). S obzirom na tako izgrađen odnos prema tradiciji postavlja se pitanje – kakav je odnos prema tradiciji što ga postmoderna gradi u odnosu na odnos što ga je uspostavila avangarda. Načelni odgovor teorije na to pitanje jest da je posrijedi odnos opozicije; dok avangarda nudi „poetiku osporavanja“ (A. Flaker), postmoderna nudi poetiku poigravanja.

Uistinu, postmoderna nema namjeru izbrisati prošlost, ona je pomireno uzima u obzir, a u odnos prema književnoj tradiciji postmoderna uvodi „pozitivan samoovladavajući mir“ (I. Hassan, 1992: 226). Ipak, teško da se može jednoznačno odgovoriti na pitanje kako se odnosi prema njoj. U širokom rasponu

3 Brlek prvenstveno polazi od teze da je Lyotard pogrešno, lakomisleno tumačen te da je uspostava književne postmoderne samo produkt težnji periodiziranju koje nekad nameće i neprirodne, nasilne granice.

između negacije i afirmacije krije se poziv na igru koji postmoderna upućuje tradiciji. Poziv je to na igru koja funkcionira po pravilima dvostrukoga kodiranja, intertekstualnosti i citatnosti, a u kojem nastaju postupci, figure i žanrovski oblici poput: klišeja, parodije, plagijata i pastiša. Taj proces možemo shvatiti kao kreativno stvaralaštvo novih tekstova u kojem se poseže za književnim djelima, intervenira u postojeći sustav kodova te im se daje novo značenje. Ono što postmodernističke autoreferencijalne postupke razlikuje od postupaka karakterističnih za prethodne periode visoki je stupanj pounutrašnjene samosvijesti, ali i čitateljeva, odnosno gledateljeva aktivna uloga.<sup>4</sup> Iz aktivne uloge proizlazi nužnost poznavanja konteksta, što postmodernu izdvaja u odnosu na prethodna književna razdoblja. Ona naime u osnovi stvara kritički ironijski stav prema prošlosti, ali i prema sadašnjosti (usp. L. Hutcheon, 1989: 41).

Činjenica da se pri kreaciji novog teksta upotrebljava drugi književni tekst naizgled vodi relativizaciji kreativnosti samoga postmodernističkog autora. S obzirom na to da autor sada „vidi u prošlosti dragocjenu iskustvenu zalihu, od ideja, do književnih postupaka“ (V. Bogišić; L. Čale Feldman; D. Duda; I. Matičević, 1998: 291), značajnije se počinje profilirati kao netko tko vješto upravlja postojećim književnim kodovima, netko tko je dobro upoznat s tradicijom i vješto je rastače, a ne kao nadahnuti genij koji stvara vlastita jedinstvena djela. Dobrom poznavanju tradicije važno je pridodati visok stupanj poznavanja književne i kulturne teorije kao neke od karakteristika poetike. Naime kraj šezdesetih godina, kada se formira postmodernistička književnost, doba je hiperprodukcije književnoteorijskih tekstova mahom poststrukturalističke provenijencije koji ostvaruju bitan utjecaj na književnu produkciju u nastajanju (usp. V. Bogišić; L. Čale Feldman; D. Duda; I. Matičević, 1998: 291). Sprega teorije i postmodernističke literature ne samo da će značiti obranu autora od pejorativnog prizvuka reciklaže nametnute činom preispisivanja već će predstavljati i svojevrsni balans još jednoj sklonosti postmodernističke književnosti: otvaranju prema popularnoj kulturi te novim medijima. Navedene sklonosti na postmodernističku književnost odražavaju se kako tematski tako i formalno, rušenjem genološke hijerarhije, odabirom „nižih“ i hibridnih žanrova. Tako će se u istoj kategoriji kao žanrovski oblici poput pjesme, novele i drame naći i vic, kabaret ili pak književnoteorijska analiza, biografija i autobiografija kao forme koje se nekoć nisu smatrale književnim formama.

4 Kada je u pitanju odnos prema stvarnosti, Hutcheon tvrdi da postmodernistička književnost ne odražava stvarnost niti je reproducira jer to i ne može. U historiografskoj metafikciji primjerice nema pretenzije mimetizma. U zamjenu, fikcija nudi novi diskurs kojim konstruiramo varijantu stvarnosti, a jedno i drugo te konstrukcija i potreba za njom izuzetno su naglašeni u postmodernističkoj književnosti. Jedan od načina na koji se to događa naglašavanje je dvojnog sudjelovanja autora i čitatelja/gledatelja u stvaralaštvu (usp. L. Hutcheon, 1989: 40).

Netransparentnost jasnih granica periodizacije postmoderne preslikava se konačno i na nemogućnost da se uspostavi zajednički nazivnik unutar različitih književnih rodova. Proučavatelji postmoderne pokušavaju tako rasvijetliti kriterije specifične za pojedini rod. Što se tiče dramskog roda, metateatarski postupci svojim ključnim karakteristikama - visok stupanj književne (dramske) i kazališne samosvijesti, tematizacija oblikotvorne uloge teatra, njihova uloga kao sredstva referiranja na prošlost i tradiciju te propitivanja autoritativnih pozicija, i to upravo kroz proces igre - u mojim budućim analizama poslužit će kao ključni argument u definiciji postmodernističkoga ludičkog pisma.<sup>5</sup> Jedna od najznačajnijih karakteristika postmodernističkoga ludičkog teatra u hrvatskom kontekstu upravo je u posezanju za klasičnim, mitskim i povijesnim predlošcima kao predmetima poigravanja, a kako se postmodernističko pismo igralo s velikanom Krležom, pokazujem u idućoj sekciji.<sup>6</sup>

### Krleža u dramskom pismu drugih autora

U pristupu Krleži kao motivu dramskih djela generalno se mogu primijetiti dvije tendencije: oslanjanje na Krležina književna djela te bavljenje Krležinom biografijom. Krleža je dakle tvorac književnog artefakta koji služi kao palimpsest za daljnja preispisivanja ujedno predstavljajući značajan dio kulturnog nasljeđa koje postaje temom mlađih generacija pisaca. Krležino djelo koje je naj snažnije inspiriralo suvremene dramatičare te pružilo prostor za usporedbu s utjecajem što ga je ranije u suvremenoj hrvatskoj dramatici ostavila Shakespeareova drama *Hamlet*<sup>7</sup> jest drama *Gospoda Glembajevi*. Senkerova drama *Fritzspiel* tematski je

- 5 Na sličan način, stavljajući naglasak na pojavu stiha u drami kao argument definicije, dramski postmodernizam pokušava odrediti Pavao Pavličić. Pavličić međutim pojavom stiha u drami formalno uopće ne razdvaja hrvatski dramski modernizam i postmodernizam. Ta pojava praktički je podjednako zastupljena u oba perioda, a mijenja se njena upotreba. No uzrok promjene funkcije pojave stiha u drami uvjetovan je kontekstom, odnosno, kada govorimo o sedamdesetima i osamdesetima, pojavom postmodernizma (usp. P. Pavličić, 1995: 67-97). Za razliku od Pavličićeva, argument koji izlažem određuje dramsku pojavu metateatra kao indikator da se dramsko djelo od druge polovice 20. stoljeća nadalje odredi kao postmodernističko. Da argument nije primjenjiv isključivo na postmodernističku dramu sedamdesetih i osamdesetih, potvrđuju i drame koje će se u nastavku analizirati. Naime, iako je jedna nastala u devedesetima, a druga u ranim dvijetisućitima, obje nose atribut postmodernističke drame.
- 6 Lista primjera nije iscrpan prikaz svih pojava Krležina lika ili djela u djelima hrvatskih dramatičarki i dramatičara.
- 7 Suvremeni hrvatski dramatičari i dramatičarke stvorili su čitav niz djela koja se oslanjaju na to vjerojatno najutjecajnije djelo dramske književnosti uopće. „Naročitoj privlačnosti ove tragedije (koja je i sama plod posudbe i intertekstualnih odnosa) za spomenutu vrst književne igre [misli se na parafraze i intertekstualne igre] nedvojbenom je sastavnicom i u njoj sadržani postupak autocitata, teatra u teatru, naime umetnuti Hamlet u malom, predstava ‘Gonzagova umorstva’“ (usp. L. Čale Feldman, 1997: 320, 321). Hamlet se tako pojavljuje u djelima sljedećih autora: Brešana (*Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja*), Šnajdera (*Gamlet*), Price (*Ostavka*), Bukvića (*Stanovnici sna*), Vujčića (*Narudžba*), Paljetka (*Poslije Hamleta*) te Ane Prolić (*Slučaj Hamlet*).

i strukturno određena njome. Ista drama uzorom je i Pavi Marinkoviću za pisanje drame *Klempajevi*, dok se Vujčić u drami *Glembajević. Odskoh poskoka* koristi Krležinim toposom Glembaja kao metaforom iskvarenog društva pokazujući koliko je duboko to Krležino djelo ušlo u tkivo hrvatskoga društva. U fokusu drame *Kerempuhovo* autorskog dvojca T. Mujičić - B. Senker avangardne su drame rana Krleže, osobito *Kraljevo*, te Krležino lirsko djelo *Balade Petrice Kerempuha*.

Na pola puta između biografske drame i drame koja se oslanja na Krležino djelo nalazi se Senkerova drama *Podvala ludosti*, u kojoj se razrađuje Krležin odnos prema ženskim likovima. Motiv posmrtnog suočavanja s ljubavnom prošlošću preuzet je iz rane Krležine drame *Adam i Eva*. Kroz mrežu odnosa glavnog lika Fritza sa ženskim likovima prikazuje se lik Krleže, no ovog puta nije naglašena autorova uloga umjetnika i intelektualca već je u fokusu Krležin privatni život. Istu poetiku slijedi i Vujčićeva drama *Hrvatski slavuj*, u kojoj apsolutno dominira Krležina biografija. Iako se poimence samo jednom spominje u drami, Krležin život čini okosnicu dramske radnje. Drugi dio *Dvohrležja* (od kojeg je jedan dio već spomenuta drama *Kerempuhovo*) čini drama također usredotočena na privatni aspekt Krležina života koja „na pozornicu dovodi zagovornike radikalne hrvatske političke preobrazbe, Stjepana Radića i osobito Josipa Broza, okretnog pragmatika kojemu je strana Fricova senzibilna kolebljivost“ (L. Čale Feldman, 2005: 235), pa je drami u fokusu i Krležin politički angažman. U *Zagrebuljama zagrebačkima* pak Krleža se kao dio četvorke (uz lik Marije Jurić Zagorke, Antuna Gustava Matoša te Augusta Šenoa) predstavlja biografski kroz odnos s gradom Zagrebom. Iz faktografskih razloga vrijedi još spomenuti i slabo poznatu dramu Branka Matana: scenski esej jednostavnog naziva *Krleža*, koji također karakteriziraju obilate aluzije na Krležine tekstove (usp. P. Pavličić, 1995: 70).

Unutar navedene tipologije ističe se nekoliko motiva koji se doduše ne pojavljuju toliko često da bi činili zasebnu kategoriju u tipologiji, no ipak ih je vrijedno spomenuti: Krležino mjesto u kanonu, odnos prema Zagrebu, odnos prema ženskoj sferi te odnos prema kajkavskom narječju. Simptomatičnim smatram pojavljivanje „zagrobnog života“ u nekoliko drama, primjerice u bjesomučnom vrtlogu zbivanja na sceni trećeg čina *Hrvatskog slavuja*, kada se spominju varijacije Krležine sudbine nakon smrti. Istom se perspektivom i Senker poslužio dvaput, jednom u *Zagrebuljama zagrobnima* i zatim u *Podvali ludosti*. Ta se pojava metaforički može shvatiti kao hrpa demona, ostavljenih nakon Krležina života, koja traži Krležino mjesto u kulturnom pamćenju.

Iznimno je važno istaknuti činjenicu da se autori u svojim djelima dominantno poigravaju Krležinim dramskim djelima, dok ostali rodovi ostaju u sjeni. To vodi zaključku da je riječ o procesu u kojem se dramskim djelima progovara o dramskim djelima - što je pak sama osnova metateatarskih postupaka, pa time možemo reći da pisanje dramskih autora o Krleži podliježe postmodernističkoj ludičkoj matrici. Naime upravo je metateatarskim postupcima inherentno da

govore o prirodi teatra kao medija (usp. N. W. Slater, 2002: 3) te o tekstovima koji čine dramsku tradiciju, njezin kanon i uporište (usp. L. Čale Feldman, 1997), a to je i razlog da se u analizama posvetim prisutnosti elemenata metateatra kojima je funkcija tematizacija Krleže. Pri tome ću pokušati razgraničiti interpolacije Krležinih dramskih djela u novo djelo s jedne strane te referenci na Krležin život i društveni angažman s druge ili pak ukazati na izostanak te granice. Upitno je naime koliko su te dvije instance uopće odvojive. Je li moguće Krležu promatrati isključivo kao literata, odvojeno od činjenice da se on smatra jednom od ključnih figura društvene zajednice ovih prostora? Krležin politički angažman bacio je negativnu sjenu na kasniju recepciju njegova književnog rada, mišljenje je kritike.<sup>8</sup> Kako se pak sama (dramska) književnost postavila prema Krleži?

### **Krležina biografija u *Hrvatskom slavuju* Borislava Vujčića**

Deset godina nakon Krležine smrti, u vrijeme dramatičnih društvenih promjena - smjena režima, tranzicija, najava rata - koje su generirale neke nove dramske preokupacije i poetike (usp. L. Rafolt, 2011: 9-25), pod svjetlima pozornice zagrebačkoga Gradskog dramskog kazališta Gavella postavlja se *Hrvatski slavuj*, drama u tri čina Borislava Vujčića. Vrijeme zbivanja drame podijeljeno je na suvremeno (prvi dani devedesetih) te na radnju u prošlosti, sredinom 20. stoljeća, točnije u razdoblju Drugoga svjetskog rata, a radnja se zbiva u Zagrebu. Vremenski obuhvat daje naslutiti preokupaciju suvremenim društvenim temama i uspostavu mehanizma paralelizama, a posreduju ga metateatarski postupci, i to, kako ću niže pokazati, postupnom gradacijom i transformacijom.

Drama započinje zbivanjima iz suvremenog Zagreba i prikazuje uobičajenu realističnu situaciju. Odnos Petra i Ane - dvoje mladih ljubavnika - te dramski prostor u koji su postavljeni u potpunosti su u skladu s poetikom dramskog realizma. Simbolističke tendencije drame tek su naznačene u uvodnoj didaskaliji, u kojoj se evocira simbol ptice u kavezu, odnosno ideja o zatočenom piscu, ograničenom u slobodi pisanja. Intimnu igru mladog para ispunjenu nabacivanjima, odbacivanjima i povremenim reminiscencijama na prošlost iznenada prekida dolazak Petrova prijatelja Matije, mladog dramatičara na rubu samoubojstva. Čin se završava Petrovim interventnim pozivom psihijatrijskom odjelu bolnice u kojoj radi, a telefonski poziv figurira kao most prema dramskom prostoru i vremenu idućeg čina.

Metateatarski postupci prepoznaju se na njihovu najnižem stupnju, dakle u aluzijama na kazališni život. Ana je mlada djevojka koja se tek sprema postati glumicom, teatar je njezina glavna okupacija, no kazališne reference koje se

8 O režimski motiviranoj usmjeravanoj recepciji Krležina djela koja je „omela normalnu recepciju” Krležina djela govori K. Nemeč (K. Nemeč, 1995: 118-125).

spominju nemaju izravan utjecaj na radnju ili na strukturu čina. Isto se može reći i za činjenicu da je Matija dramski pisac - ta će se uloga naime tek u iduća dva čina realizirati kao funkcija metateatarskih postupaka. Iz navedenog se eventualno može izuzeti moment u kojem Ana, izrugujući se, čita dijelove Matijine drame. No Anino izrugivanje Matijinoj avangardnoj poetici ima tek funkciju karakterizacije likova te ne utječe značajnije na radnju. Ipak, paratekst prvog čina najavljuje buduće metateatarski obilježene događaje. Naime podnaslov prvog čina glasi: *Priča o jednoj britvi, jednom zrcalu i zazivu zastora*. Zaziv zastora može se shvatiti kao zaziv kazališne igre, a stavi li se u kontekst ranije spomenutoga telefonskog poziva psihijatrijskom odjelu, poziva koji služi kao most između dvaju činova, kao da izjednačava kazalište i psihijatrijsku ustanovu. „Glumci su pacijenti. Ili pacijenti su glumci. Svejedno.“<sup>9</sup>, čut će se tako u razgovoru u drugom činu.

Sukus radnje tog čina jest proces Matijina liječenja kroz psihodramu. Po Petrovu napatku, Matija i ostali pacijenti sudjeluju u pripremama izvedbe Matijina teksta, kojeg se stvaranje pokazuje blagotvornim za zdravlje pacijenata. U isto vrijeme otkriva se kako Matijin tekst ima i drugi život izvan okvira psihodramske terapije u bolnici. Naime Petar saznaje da je Matijin tekst prihvaćen za izvedbu u nacionalnom kazalištu, a Matijino skrivanje te činjenice i podlijevanje pravilima režima shvaća kao osobnu izdaju te se čin okončava Petrovim samoubojstvom.

Tvrđnju da se na osnovi ranije povučene paralele između psihijatrijske ustanove i kazališta čitav drugi čin može shvatiti kao dramski čin umetnut u postojeći dramski okvir oprimjerit ću ukazivanjem na karakteristike osnovnih dramskih obilježja događanja u činu. Realističkom prostoru i vremenu prvog čina kontrastirana je simbolistička poetika drugog čina, u kojem se likovi pojavljuju kao simboli, a dramsko vrijeme i dramski prostor nemaju jasne granice. Upravo kontrast koji naglašava drastičnu razliku između dvaju stilova otvara mogućnost da je drugi čin umetnut u okvir kojeg je prvi čin dio. Nadalje, didaskalije kao medijatori između teksta i izvedbe proizvode isti efekt kao i odrednice prostora i vremena. One kroz čitavu dramu razvijaju neobičan odnos prema izvedbi, zapravo odražavaju jasnu svijest o potencijalnoj izvedbi, no pritom su metaforičke, apstraktne i nepraktične:

„Pozornica je mrežastom žicom razdijeljena na dva dijela. Žica je zid, crta razgraničavanja racionalnog i iracionalnog. Na jednoj strani su dnevni obroci logičke utjehe, a na drugoj - bolest. Ili praznik duše i razbora!?“ (B. Vujčić, 1997)

9 Borislav Vujčić *Bijele tragedije* (1997.). Svi citati koji se odnose na navedenu dramu iz istog su navedenog izdanja.

Još jedno spominjanje žice koja fizički odvaja područje iluzije dat će okvir nalik kazališnom: „Na pozornici su Petar i Predstojnik, oni se nalaze na rubu mahnitog igrališta, s ‘ovu’ stranu žice.“ (B. Vujčić, 1997)

Iznimno zanimljive pojave likovi su drugog čina, o čemu govori i samo ime čina *Terapijska zajednica potopljenih srodnika*. Za razliku od prvog čina, u kojem likovi tvore jednostavan trokut Ana - Petar - Matija, drugi je čin prepun likova čija je egzistencija na granici fikcije: Čelka, 298.0, Arija, 300.6, Crnokrlic, 297.3 samo su neki od njih. Njihova prisutnost može se opisati kao besciljno tumaranje pozornicom, a izgovorene replike kao poetični monolozi u funkciji terapijske ispovijedi. Ako Matija u prvom činu i jest pokazivao znakove ludila, oni su se u realističnom okruženju Petrove sobe tretirali kao simptomi bolesti, no situacija u bolnici sasvim je drugačija - ludilo je naime *modus operandi* svih likova izuzev bolničkog osoblja. Manifestacije ludila njihova su „stalna okupacija“, a ako se drugi čin shvati kao umetnuta izvedba, manifestacije ludila postaju glumčkom poetikom, o čemu govore Matijine riječi kada kao redatelj komentira rad „glumaca“:

„Meni, za moj komad, trebaju glumci. Prvorazredni glumci. Profesionalci. Profesionalci s emocijom. Trebaju mi ljudi koji znaju što je toplo, što je hladno. Trebaju mi široke geste. Racionalni mizanscen u iracionalnom. Razumijete?“ (B. Vujčić, 1997)

Predstojnik odgovara u kazališnom diskursu i potvrđuje rečeno:

„Dakle... ne odgovara vam ansambl?“ (B. Vujčić, 1997)

Ipak, u trenucima terapijskog uvježbavanja drame, kada liječnici i Matija preuzimaju ulogu redatelja, svi se pacijenti donekle uspijevaju sabrati. Pokazujući snažan interes za dramu, pacijentima je bitno imati što bolju ulogu i osjećaju snažan poriv da je obogate. Ako zbivanja u umobolnici shvatimo kao umetnuti okvir, pokus u kojemu su glumci pacijenti umetanje je u već umetnuti okvir. U trenucima kada glumci preuzmu dodijeljene im uloge počinju se povlačiti paralele između već umetnutog okvira čina u umobolnici i dramskog teksta koji se izvodi i tu se prvi put jasno naznačuje paralelizam povijesnih i fiktivnih likova. Naime Matija preuzima ulogu pisca (samo se implicira da je to Krleža, nikad se on izravno ne oslovljava tim imenom), a Petar preuzima ulogu doktora (također implicirana povijesna osoba doktor Đuro Vranešić). U radnju se uvlače i druge povijesne poznate ličnosti poput Ante Pavelića i Augusta Cesarca, a naznačene povijesne situacije izvode se u obliku kazališnog pokusa. Vođenje pokusa ima pozitivan učinak na Matiju - što pripreme bolje teku, on se bolje osjeća, no unatoč pozitivnom napretku, istodobno se kroz radnju niže slijed tamnih



slutnji koje kulminiraju na samom kraju, naglim prevratom. Petar naime uočava da se pokus odigrava po tekstu koji nije izvorno Matijino djelo nego podmetnuti tekst. Anin poziv u kojem obavještava Petra o tome da će nacionalno kazalište izvesti Matijin tekst funkcionira kao okidač koji odvodi Petra u smrt.

Igra zamjene dramskih tekstova pokazuje moć dramske fikcije da djeluje kao pokretač radnje. Izmjena teksta odredila je Petrovu sudbinu te si je on presudio onom istom britvom koja se evocira u prvom činu. Pristanak na igranje novog teksta pristanak je na falsifikaciju povijesti. No je li tu možda samo riječ o različitoj varijanti već falsificirane povijesti? Što uopće o povijesti govori fiksijski dramski tekst? Na korak do odgovora dovest će analiza trećeg čina. Naime ako se metateatarski postupci iz prvog čina mogu svesti samo na kazališne aluzije, a drugi čin na uvjetno postavljen okvir na razini usporedbe kazališta i psihijatrijske ustanove te sekvence psihodrame odigrane unutar tog okvira, treći čin upravo je eklatantni primjer najpoznatije forme metateatra - teatra u teatru - jer prikazuje premijeru predstave načinjene po Matijinu tekstu. Kakva je njegova funkcija u tom djelu, odnosno u izgradnji slike Krležine pozicije u kanonu?

Nakon što se postavi okvir izvedbe sekvencom zbivanja u parteru kazališta u kojem se predstava igra, ostatak trećeg čina nastavlja prikazivati samu radnju predstave. Ontološki plan tog čina može se nadovezati na plan prvog čina, a utoliko je onda i opravdanije shvatiti drugi čin kao kazališnu fantaziju umetnutu u jedan od ontoloških planova. Naime Petar, koji u drugom činu počini samoubojstvo, u trećem je činu živ i kao dio publike dionik je okvira u koji je umetnuta izvedba Matijina dramskog teksta (Ili podmetnutog teksta? To tek razvoj radnje ima otkriti.). Radnja predstave prikazuje Krležin zagrobni život, odnosno određuje njegovu posthumnu sudbinu. Na početku je riječ o liku koji nakon smrti pokušava pronaći svoje mjesto i opravdati djelovanja iz prošlosti. Pritom se suočava s plejadom ličnosti poput Kabaret majstora, Gospodara činjenica ili Dijalektičara, od kojih svaka djeluje kao neki odjek Krležina života te ukazuje na heterogenost njegova lika i na nemogućnost da se on svede pod jednu osobu.

Unutar umetnute izvedbe čitav niz postupaka upotrijebljen je kako bi se razbila iluzija: od Piščeva pokušaja da se distancira od izvedbe, da napusti predstavu o svom životu - primjerice replikom: „Gdje je moja karta za predstavu“, do kratkih replika izgovorenih *a parte*. Nadalje, aludira se na Krležinu dramu *U agoniji* do te mjere da je čitava jedna didaskalija integrirana u dramu (riječ je o didaskaliji u kojoj Laura u mučnom razgovoru s Križovcem simbolički pokazuje svoj psihički slom furioznim ubojstvom noćne leptirice, što u Vujčićevoj drami naime ima analognu funkciju psihičkog slamanja pisca).

Sva nepreglednost događanja počinje se ujednačavati kako drama odmiče. Uloge likova postaju jasnije, jasnije postaju i paralele s povijesnim događajima,

dok se simbolika motiva naznačenih na početku drame konačno objašnjava. Referentni vremenski okvir sužava se na razdoblju između 1941. i 1945., mjesto radnje postaje jasnije određeno kao zagrebačka psihijatrijska ustanova u kojoj je zaposlen Đuro Vranešić, izaslanici koji dolaze u posjet pacijentu sluge su uspostavljene Nezavisne Države Hrvatske, a pacijent je (u to ne postoje više sumnje) upravo Miroslav Krleža (iako i dalje neimenovan).

Na prelasku iz osamdesetih u devedesete, kada nastaje ta drama, u doba izmjene režima, kada je bilo upitno kakav će status Krleža zauzeti u novoj državi, ta drama progovara o povijesnom događaju, o razdoblju Drugoga svjetskog rata i Krležinoj poziciji u ratu. Kao tema uzima se nikad u potpunosti razjašnjeno razdoblje Krležina života o kojemu se nerado govorilo u socijalizmu, a načinje se pitanje može li novi društveni kontekst dati novi značaj istom periodu. Pseudo-historijskim načelom drama popunjava rupe u povijesti te ličnosti, pri čemu ističe koliko je teatar važan dio Krležine biografije. Povijest se međutim u drami tretira na specifičan način – u skladu s promjenom paradigme shvaćanja povijesti koje također nastaje sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Nova historiografija naime više ne krije kako je i povijest samo priča, činjenicu koja je do tada u očima mnogih povjesničara prijetila vjerodostojnosti njihove discipline (usp. V. Biti, 2000: 403). Ono što je u kontekstu interpretacije te drame također važno činjenica je da se nova historiografija usredotočava na sadržaje koji su izmicali interesu povjesničara zainteresiranih za „velike povijesti“. Te dvije važne odrednice vidljive su upravo u Vujčićevoj drami.

*Hrvatski slavuj* prikazuje dio povijesti koji je uglavnom bio izostavljen u povijesnim prikazima Krležina života i stvaralaštva, no ono što je također važno jest činjenica da nova historiografija pruža toj drami uporište da se kritički osvrne prema žanru povijesne drame. Iako formalno ne tematizira taj žanr, sama činjenica da Vujčić predstavlja Krležu kao povijesnu figuru evocira povijesnu dramu kao žanr koji nastoji rekonstruirati duh povijesti u idealiziranom ruhu (usp. D. Fališevac, 2011: 274). Povijest pak u toj drami i služi samo kao sredstvo igre. Niz anakronizama, nedosljednosti upućuje na to da krajnji cilj nije ni bio rekonstruirati nikad razjašnjene Krležine godine u vrijeme rata nego poigrati se mitom oko zagonetnosti Krležina statusa. Od klasične povijesne drame odstupa i izostankom spomena ovjerenih aspekata povijesnog značenja. Princip autentičnosti zamijenjen je principom anakronizma (usp. V. Žmegač, 1994: 41). Takve drame nastaju kao rezultat krize povjerenja u historijsku autentičnost. „Privatnoj perspektivi prijeti opasnost da se stopi s banalnošću pogleda kroz ključanicu, dok nadvremenska projekcija mita ili utopije ukida povijesno određenje“, tvrdi Žmegač (V. Žmegač, 1994: 40). Upotreba metateatra u tome ima važnu ulogu u tom djelu.

Sagleđavanje gradacije metateatra pomaže pri uočavanju kako se svijet postupno ontološki raslojava, a slojevi postaju sve jasnije odvojivi. Vujčić

tako postupno gradi poetiku na tragu Weissove dramaturgije u drami *Marat/Sade*, „dramaturgije naizmjeničnih deiluzionističkih i iluzionističkih kakvoća odnosa između umetnutih i okvirnih planova...“ (L. Čale Feldman, 1997: 114-115). Weissovo je djelo složenije, ali ipak jasnije razlučive strukture. Naime Weissovo djelo moguće je raslojiti na tri ontološka plana u obliku koncentričnih krugova,<sup>10</sup> dok je s druge pak strane Vujčićevu strukturu umetnutih razina metateatra teže strukturalno pregledno predočiti, prvenstveno zbog toga što autor ne operira istim stupnjevima metateatra već se oni nepravilno raslojavaju. Unatoč tome, navedena je usporedba bitna jer naglašava osnovnu funkciju metateatra u djelu. On naime služi kao zasun, okvir unutar kojeg se predstavljaju transformacije nekadašnjeg revolucionara Krleže, čime slavni pisac dobiva funkciju analognu funkciji Weissova Marata, jednako kao što metateatar ima istu, apelativnu funkciju (usp. L. Čale Feldman, 1997: 101-103).<sup>11</sup>

Činom upotrebe metateatra navedena drama pomiruje tenziju nastalu između „prošlog“ i „ponovljenog“ koju Bennett apostrofira govoreći o problematiki moderne povijesne drame (M. J. Bennett, 2013: 3). Za dramu tog razdoblja karakteristična je upravo prisutna tenzija između „prošlog“ i „ponovljenog“ u okviru prikazivanja prošlosti u modernom teatru. Međutim Vujčić poseže za tipičnim postmodernističkim postupkom umetanja metateatra, odnosno teatarske izvedbe u postojeći čin, ukazuje na sam čin kojim se ta povijest u teatru stvara. Drugi čin, koji pokazuje pripremu dramske izvedbe, kao i okvir trećem činu, odgovara na pitanje „kako“, pitanje koje ostaje problematično i koje se ne problematizira u modernoj drami. Tu se može nazrijeti distinkcija između modernističke i postmodernističke povijesne drame. Naime umetanjem metateatra kao čina inherentnog postmodernističkom poigravanju ukazuje se na sam postupak ponovnog ispisivanja povijesti. Iako je, kao što je već apostrofirano, u trenutku pisanja, i izvedbe, te drame trend postmodernističkog pisma bio već znatno u padu, ne čudi što na početku devedesetih, u prijelomnome povijesnom trenutku, upravo nailazimo na tip postmodernističkog poigravanja kao odgovor na potrebu ponovnog ispisivanja povijesti. Vujčiću pri tome metateatarski ludički postupak predstavlja zasun kojim može otvarati u prethodnom periodu potisnuta pitanja, u povijesnom kontekstu koji još uvijek nije jasan i u kojem ni šira društvena pitanja nisu definirana, a kamoli pozicija kanonskog autora kao što je Krleža.

10 Tumačenja Suvinova prikaza strukture drame kroz koncentrične krugove vidi u: L. Čale-Feldman, 1997: 115-117.

11 Prema Ladi Čale Feldman, svrha takve upotrebe metateatra prijenos je određene poruke gledatelju, a važnu ulogu igra povijesni kontekst u kojem se drama izvodi jer se, s obzirom na njega, poruka i konstruira. Pod okriljem „dvostruke fikcije“ javljaju se uvjeti da se u okolnostima u kojima postoji strah od represije izrazi zazorni, zataškavani sadržaj.

Konačno, okrilje postmodernističkog ludizma implicira još jednu bitnu karakteristiku, žanrovsku hibridnost, što dovodi do pitanja o kojoj je vrsti povijesne drame riječ. Kao simptom postmodernističke žanrovske hibridnosti pojavljuje se Vujčićeva klasifikacija drame kao bijele tragedije,<sup>12</sup> no ta drama na više stupnjeva odstupa od tragičkog žanra. Čak štoviše, prema Žmegaču, ona bi bila bliža komediji. Žmegač naime naglašava činjenicu da je komediji svojstven problematičan odnos prema povijesnoj građi: „Komedija je smještena poglavito u predjele privatnog iskustva, ili pak u područje mitske i metahistorijske predaje, ona je u stilskom smislu ili ispod, ili iznad one razine koja je primjerena književnom pristupu povijesnim zbivanjima i ličnostima.“ (V. Žmegač, 1994: 42)

Idući dramski primjer koji analiziram upravo predstavlja žanrovsku inverziju iz tragedije u komediju. *Fritzspiel* Borisa Senkera – drama koja tematizira Krležino djelo *Gospoda Glembajevi* – obrće matricu tragedije u komični žanr, literarni kabaret.<sup>13</sup>

### **Gospoda Glembajevi u „Fritzovoj igri“ složenoj po receptu Borisa Senkera**

Dvanaest godina nakon prve izvedbe Vujčićeve drame, na početku novog milenija, 2002. godine, na sceni će se pojaviti drama *Fritzspiel* Borisa Senkera. Kao rezultat koprodukcije Istarskoga narodnog kazališta i Epilog teatra, drama koju je režirao Robert Raponja, praizvedbu je imala u Puli, a premijeru u Zagrebu. Taj dramaturški eksperiment rezultat je interaktivno koncipirane igre glumaca i publike upisane u tekst pod šifrom kulinarske ponude *à la carte*. Likovi (u izvedbenoj varijanti teksta – glumci) naime publiku poslužuju Krležinom dramom *Gospoda Glembajevi*, i to u više sljedova, sukladno različitim stilovima, odnosno dramaturškim, redateljskim i glumačkim poetikama. Kroz čitavu dramu prikazuju se odabrani dijelovi dobro poznate drame *Gospode Glembajevi* s jednim motivom koji nikad ne izostaje – klanje barunice.

Veza Senkera i postmodernističke ludičke matrice koja karakterizira čitav autorov opus – bilo da je riječ o samostalnim djelima ili pak djelima nastalim u trolistu ili dvojcu – očigledna je i u toj drami.<sup>14</sup> Autor u skladu s njom formira osnovni registar drame *Fritzspiel*, pri čemu dramom dodatno dominira parodijski podregistar, registar o kojem Rafolt primjećuje da je „sam po sebi metatekstualan, što će reći da dramatičara prisiljava da relativizirajući tuđu riječ, isto-

12 *Hrvatski slavuj* jedna je od triju drama koje su okupljene u izdanju Vujčićevih drama pod nazivom *Bijele tragedije*.

13 U sklopu izdanja *Tercet kabaret* (2008.) u kojoj se, uz *Fritzspiel*, nalaze i *Zagrebulje zagrobne te TOP tečaj odvikavanja od pušenja*, Sanja Nikčević piše o Senkeru kao o tvorcu žanra literarnoga kabareta.

14 O nedvojivosti izvedbenog i tekstualnog u tekstu drame *Fritzspiel* vidi: L. Rafolt, 2011: 207-215. O Senkerovoj poetici u kontekstu 21. stoljeća vidi: L. Rafolt, 2011: 18-19.

dobno i vlastiti legitimitet dovodi u pitanje“ (L. Rafolt, 2011: 274). Riječ je dakle o parodiranju Krležina pisma, ali i pisma samog autora, Senkera. Pridoda li se međutim objektima parodizacije i cjelokupni skup povijesnih dramskih i redateljskih poetika, postaje jasno da se metatekstualnost u toj drami tiče metateatralnosti.

Već od uvodnih replika drame može se uočiti da se metateatarski okvir postavlja izravnom komunikacijom publike i likova. Likovi drame, čiji se govor može okarakterizirati kao govor *a parte*, mogu se naime shvatiti kao glumci koji se transformiraju iz scene u scenu (pritom komunicirajući s publikom prije i tijekom izvedbe), a zadatak im je da kreiraju predstavu uz sudioništvo same publike. Suigra publike i likova, kao osnova Senkerove drame, temelji se pritom na konceptu kazališne suigre Branka Gavella, koji glumačko-gledateljsku interakciju ne vidi kao *Schauspiel* nego *Mitspiel*, što po njemu znači „da su u gledaocu potencijalno aktivne sve psihofizičke funkcije koje su glumcu potrebne da izvede na sceni neku kretanju i da izgovori neku riječ“ (B. Gavella, 2005: 126). Senker aludira na Gavellin koncept i nudi varijaciju koncepta glumačko-gledateljske interakcije koja dobiva novo ime: *Fritzspiel*.

„Fritzspiel je naime Mitspiel, vaša i naša suigra.  
I pravo kazalište, jer svako pravo kazalište je Mitspiel.  
To nismo izmislili mi. To je rekao Branko Gavella,  
Doktor Branko Gavella,  
a Gavella je danas zakon.“ (B. Senker, 2008)

No dok se Gavellina definicija suigre temelji na suigri organskih elemenata, odnosno doživljajnih elemenata akcije glumca i potencijalne akcije gledatelja (usp. M. Blažević, 2012: 264), Senker proizvodi derivaciju tog koncepta te ga pretvara u participaciju. Tako dominantnom konceptu postmodernističke ludičke matrice i parodizacije dodaje još jedan koncept u potku te drame – sudjelovanje publike u doslovnom smislu: svojim odabirom sadržaja drame publika naime kreira njezinu konačnu izvedbu. Senkerova igra doduše ima i jasna pravila te autor i ne pokušava dati privid otklona od toga niti zavarati publiku oko njihove uloge. Jasan je korpus varijacija unutar kojih publika bira, međutim, uistinu, prije izvedbe nije poznato što će ansambl izvesti te večeri.

U Raponjinoj režiji koju 2002. izvodi Epilog teatar to se događa na idući način. U ugostiteljskoj maniri Krležina se drama servira u osam sljedova, a svako od jela, odnosno varijacija izvedbi, prikazuje se po karakteristikama jedne stilske umjetničke epohe. Pri tome su aperitiv, hladno i toplo predjelo „fiksni“, određeni Senkerovim dramskim tekstom u svakoj izvedbi, kao i digestiv, desert i iznenađenje koje slijedi pred kraj izvedbe, dok publika bira svoje glavno jelo te specijalitet, na koje se i odnosi centralni dio drame, odnosno izvedbe. Nakon

što ansambl predstavi publici ponudu, ona svojim glasovima odabire što će na sceni gledati od ponuđenog te večeri.<sup>15</sup>

Postavivši već u pismu dramu na takav način - ispreplitanjem drame *Gospoda Glembajevi* s Gavellinim konceptom gledateljske interakcije - Senker stvara rešetku koja će se kroz izvedbu puniti varijacijom cjelokupne kazališne tradicije obuhvaćajući „komunikacijski hod od usmene predaje do internetske stranice“ (L. Čale Feldman, 2005: 241). Autor pritom koristi dramaturgiju slučajnosti; sadržaj svake izvedbe prethodno je nepoznat, gledatelji sami odabiru što će gledati, a glumac nikad prije početka predstave ne zna što će izvoditi. Unatoč tome što Senkerova drama počiva na tekstualnom predlošku, vođen „estetikom ponavljanja“ (usp. H.-T. Lehmann, 2004: 245-248), Senker čitavu dramu koncipira tako da se publici nudi poznati scenarij u različitim varijantama - na taj način naizgled okoštala postmodernistička ludička matrica dolazi u interferenciju s „postdramskom tekstovnom matricom“ (usp. H.-T. Lehmann, 2004: 30-33) te se upliće u njezinu samu dramaturšku osnovu.

Kao što i sam Lehmann, teorijski tvorac koncepta postdramskog kazališta, tvrdi, dramsko kazalište ne isključuje dramski tekst nego ga čini materijalom koji se scenski oblikuje. I u tom smislu Senker svojom dramom kreira materijal, *menu* satkan od poetika u tradiciji povijesti književnosti i kazališta. Tako se drama otvara aludiranjem na slavni začetak zapadne književne tradicije, invokacijom na grčki način, koju autor koristi kako bi izravno progovorio o statusu drame *Gospoda Glembajevi*, posredovanom ulogom neizostavnog lektirnog naslova u školskom kurikulumu.

„Bistre je glave tisuća đaka smutila ona  
Dokraja, a njih je same učinila žrtve da budu  
Obvezne školske lektire u kojoj jedna za drugom  
Užasne nižu se scene s logikom što su se dramskom  
Razišle već na početku, a s razumom zdravim na kraju.“  
(B. Senker, 2008)

Zatim, između uvoda invokacijom i prije ponude glavnog jela, u obliku hladnog i toplog predjela prikazuju se dvije nepovezane forme, školska drama hrvatskih iseljenika te bilješke iz psihodrame. Hladno predjelo, školska drama što su je „prema receptu Lucije Alfirević složili polaznici dopunske nastave hrvatskog jezika negdje u Njemačkoj“, također će dati primjedbu o kanonskom statusu Krležina djela, no ovaj put iz perspektive iseljeničtva koje pokušava ići ukorak

15 Snimka koju sam konzultirala snimljena je u Zagrebu u lipnju 2003. Riječ je o predstavi u produkciji Epilog teatra. Zahvaljujem Borisu Senkeru na ustupljenoj snimci i mogućnosti da unesem u rad izvedbenu dimenziju.

s matičnom domovinom te vjerno slijediti školski kurikulum (dakle jedan od glavnih kanala uspostave kanona). O drami će se tako progovoriti riječima: „Vako, u toj Gosposdi radi se o jednoj vamiliji pa je to onda više ka familjarna drama.“ (B. Senker, 2008) Na pitanje o tome je li dramu gledala u „... Zagrebu u matičnom nam Hrvatskom narodnom“, lik Učenica 1 odgovorit će:

„Nije, frojlan, nego ođe u Rvackom nam kulturnom centru, na videu. I bila sam sama samcata na proekciji, niko drugi nije doša. Sama ja. Ka prst. Ali sam svejedno ostala do kraja.“ (B. Senker, 2008)

Svojim hladnim predjelom Senker aludira i na Brešanovu dramu *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* te na taj način povlači paralelu između nemuštog tretiranja svjetskoga klasika poput Shakespearea u seoskoj amaterskoj izvedbi, koju Brešan u svojoj drami prikazuje, te interpretacije Krležina klasika iz vizure učenice iseljeničke škole. Produkt je jednak u oba slučaja: ozbiljna klasična djela vrlo lako izgube na svojoj ozbiljnosti kada se izvuku iz institucijskih okvira.

Toplo predjelo, *Psihodrama – Bilješka doktora Altmana*, na svjetlo donosi patološko viđenje Krležinih likova. Prikazuje se, u drami eksplicitno neizrečena, ali pretpostavljena povijest ludila glavnih likova. Prema receptu Jacoba Levyja Morena, osnivača metode psihodrame, likovi jedan za drugim iznose svoju perspektivu događanja u drami, a u iskazima se mogu čuti detalji iz prošlosti likova koji u *Gospodi Glembajevima* nisu spomenuti. Tako se primjerice pojavljuje, u drami neprisutan, detalj prvoga seksualnog odnosa Fabriczyja i barunice u Beču ili pak Silberbrantova bludničenja nad malim Oliverom (kao objašnjenje njegova kasnijega kriminalnog ponašanja). Premda i inače karakteristična za Krležinu dramsku poetiku, suvremena se metoda u tom prizoru koristi kako bi se dodatno istaknulo detaljno psihološko profiliranje Krležinih likova.

Nakon „lakših“ predjela uslijedit će ponuda glavnih jela, i to redom tri varijacije tragičnog žanra u obliku lektirnih klasika: Eshilove i Shakespeareove tragedije te Racineove tragedije napisane u klasicističkom duhu. Prikazivanje drame *Gospoda Glembajevi* trima doista „teškim“, odnosno ozbiljnim stilovima, po uzoru na tri drame čija je pozicija u popisu lektire nedvojbeno, donijet će čitav niz metateatarskih postupaka kojima se komentiraju kazališne poetike. Tu tvrdnju slikovito potkrepljuje komentar lika koji predstavlja Leonea u sceni ubojstva barunice:

„Al v antičkom teatru vlada neki red i ide se na stranu za obaviti smrt i neke druge stvari, kao recimo seks.“ (B. Senker, 2008)

U slučaju prerade Krležine drame na način Eshilove tragedije upozorava se na antičku konvenciju neeksplicitnog prikazivanja nasilja. Baruničina se smrt u

skladu s tim odvija daleko od očiju publike. Zatim slijedi izvedba drame na način elizabetanske tragedije, po uzoru na tragediju *Hamlet*, pri čemu se ubojstvo prikazuje na sljedeći način:

„Leone je ubija. Nezadovoljan je njezinim krikom i padom.  
LEONE: O, kako bijedno odigrane smrti...  
Te potom, nakon što sam sebe ubije:  
O Beatrice, ja ti umirem,  
Već jaki otrov duh mi svladava -  
I tako dalje... (Publici) Dobili ste sliku.“ (B. Senker, 2008)

Posljednja varijanta, po uzoru na Racinea, uključuje klasicistički način prikaza smrti podrazumijevajući strogo kodificirane tjelesne znakove.

„Kreće odlučno, ali odmjereno prema Barunici Castelli, bez škara u ruci, naravno. Ona zaklonivši oči lijevom rukom, polako, korak po korak, natraške izlazi s pozornice, a on je i dalje odmjereno slijedi. „Slow-motion“ na klasicistički način. Stanka.“ (B. Senker, 2008)

Sva tri primjera usredotočena su na čin baruničine smrti koji se tako prikazuje kao lakmus za ukazivanje na različitost konvencija u trima različitim vrstama tragedija.

Nakon glavnog jela, u kojem se drama *Gospoda Glembajevi* predstavila u stilu europskih dramskih klasika, ali i općih lektirnih naslova, pod okriljem specijaliteta mediteranske, panonske i balkanske kuhinje, drama se pojavljuje u stilu regionalne dramske poetike, i to redom: na način Vojnovićeve *Dubrovačke trilogije*, Nušićeve komediografije, dramatike samoga mladog Krleže te kratke Kočićeve farse. Karakteristično za Senkerov odabir navedenih dramskih poetika jest to što iz njega progovara stav prema hrvatskom kanonu općenito, a ne samo o Krležinoj poziciji unutar kanona, kao što je bio slučaj u ranijim primjerima u drami. Taj se naime odabir može tumačiti kao alternativno viđenje postojećega kanona u kojem - često pod izlikom jezične barijere - Vojnovićeva dramska djela nemaju zasluženo mjesto te u kojem se ne otvara pitanje uvođenja u školski sistem književnih djela iz regije, poput Nušićevih komedija. U tom istom školskom kurikulumu zanemaruju se Krležine rane drame (za razliku od omražene trilogije o *Glembajevima*), dok žanr farse nije zastupljen ni u kakvom obliku.

Iz grupe glavnih jela te regionalnih specijaliteta u kontekstu različitih oblika u kojima se pojavljuje metateatar neizostavno je važno spomenuti paralelizme. Oni su osobito zanimljivo prikazani u dijelu ponude naslovljenom *Leone, Madman of Agram* u kojem Senker jasno naglašava dramsku motivaciju ubojstva



roditelja te se Krležina drama tumači kao drama osvete, a paralelizam s dramom *Hamlet* ostvaruje se na relaciji likova, i to: Leone - Hamlet, barunica Castelli - Klaudije, Polonije - Silberbrant te pokojni Hamletov otac - pokojna Leoneova majka. S druge strane uspostavom paralelnih, ali ne u potpunosti stabilnih odnosa s Vojnovićevom *Dubrovačkom trilogijom* daje se komentar na tragični uzvišeni patos prikazan u elizabetanskom tragičnom modusu, pri čemu se duhovito prevrću likovi: „Uz duhovito preokrenuće Deše u Agnezu, Orsata u Leonea, Ignaca Glembaja čas u gospođu Maru, čas u gospara Lukšu, još je smješnije kako se opetovano *Du bist überspannt* lako prevodi na uzvik *Ezaltan, kako pokojna mu majka!*, gdje višak sretno susreće pretpovijest danijelijevskoga ludila što je Leoneovu majku nagnalo na samoubojstvo.“ (L. Čale Feldman, 2005: 243)

U ponudi regionalnih specijaliteta osobito mjesto ima Krležina drama *Kraljevo*. U tom dijelu drame nije prisutan nijedan lik iz drame *Gospoda Glembajevi* - događanja iz drame svedena su na trač koji izgovaraju gospe i purgari na Kraljevskom sajmištu u Zagrebu 1913., dakle u dramskom prostoru i vremenu *Kraljeva*. No iako Senker radnju drame svodi na prepričani trač, prepoznatljivost je osigurana. Činom „pakiranja“ Krležine zrele poetike u ekspresionističku poetiku iz faze *Kraljeva* Krležin autorski identitet doslovno se raslojava na dvije instance. Senker se na taj način upliće u polemiku poetika mladog i zrelog Krleže nagoviještenu govorom u Osijeku, u kojem Krleža najavljuje smjenu poetike. Postavljanjem paradigmatičke drame psihološko-naturalističke poetike u okviru Krležine rane faze Senker najavljuje novi niz uprizorenja koja se još više udaljuju od izvorne poetike *Gospode Glembajevih*.

Nakon kulminacije drame koja se odvija tijekom glavnog jela i posluživanja regionalnih specijaliteta, kako to biva u ponudi *à la carte*, slatki desert služi se u nešto manjem obujmu. Shodno tome i u *Fritzspiel* ponudi kao desert nuditi će se kraće izvedbe po kazališnom modelu koji je u manjoj mjeri ovisan o pisanom dramskom tekstu, ili je pak o njemu rudimentarno neovisan (kao što je plesna izvedba). Redom će se tako nuditi plesnokazališni događaj po receptu Pine Bausch - koreografija koja implicira dramske situacije poznate drame - te kratki *performance* po receptu Jana Fabrea. Plesnokazališni događaj, osim modernističkoga scenskog prikaza, inspiriran koreografijama Pine Bausch, u dramu je također prisutan kao mjesto u kojem se susreće više plesnih tradicija: počevši od dječje plesne igre i valcera pa do općih mjesta iz klasičnog baleta. Tako će se primjerice u jednoj sekvenci barunica Castelli pojaviti u liku crnog labuda, dok će u posljednjoj sekvenci umrijeti u maniri Maje Pliseckaje i njezine izvedbe *Smrti labuda*. *Agramerske magle* naziv je pak *off-mainstream performancea* što ga prema receptu Jana Fabrea ima izvesti „priučeni Eurokazanski festivalski ansambl“, a Senker ga donosi kroz dugu didaskaliju. Radnja u tom dijelu drame, bar u tekstualnoj dimenziji, u potpunosti je apstrahirana, a replike su svedene na pokušaj da lik Leonea izgovori uvodnu parolu „mutno“. Dio te skupine jest i

gruba smiješnica *Komedija od Lea*, koja se uklapa u navedenu skupinu jer se kao dio tradicije komedije *dell'arte* temelji na kratkom sinopsisu čija pretpostavljena izvedba naglašava tjelesnost blisku plesnoj izvedbi.

Kulinarska ponuda završava dvjema formama pozicioniranim onkraj dramskog žanra. Riječ je o subminimalističkoj radiooperi kao iznenađenju šefa kuhinje te medijskoj senzaciji kao digestivu. Subminimalistička radioopera prema receptu suvremenog skladatelja Phillipa Glassa, u izvedbi provincijskog radija, tematizira do krajnjih granica dovedenu minimalističku suvremenu umjetnost, no pretencioznost forme ublažena je amaterskom izvedbom u kojoj postaje očito da glas voditeljice pripada i glasu lika, što u konačnici proizvodi komičan efekt. Na samom kraju, „medijska senzacija“ prema receptu, ili proročanstvu, Marshala McLuhana donosi Krležinu dramu, odnosno njene fragmente „prožvakane“ kroz medije ukazujući na suvremene tendencije prezentacije površnih i fragmentiranih podataka na nivou medijskih senzacija. Suvremene poetike koje se tematiziraju u ovoj i prethodnoj skupini dijelom vremenski korespondiraju i sa suvremenim režijama drame *Gospoda Glembajevi* te se upravo kroz njih može nazrijeti i autorovu refleksiju na recentna uprizorenja Krležinih drama. Krležin se dramski potpis prepoznaje još u tragovima, što prema samom zaključku dovodi u pitanje i autoritativnost samog autora, koja se gubi u suvremenim uprizorenjima.

Presvlačeći Krležinu dramu u različite forme, obrćući žanrovski obrazac te proizvodeći, tematizacijom tragedije *Gospoda Glembajevi*, komički efekt, Senker drami pridaje i funkciju lakmusa koji upućuje na kulturnu uvjetovanost svake od formi u kojoj se Krležina drama prikazuje. Istovremeno se Senker koristi tradicijom kako bi ukazao na mehanizme koji su oblikovali status Krleže kao kanonskoga dramskog autora pritom posebno ističući posredovnu ulogu lektire kao mehanizma koji formira i održava Krležin kanonski status te, konačno, osobito pri kraju drame, ulogu koju u formiranju Krležine uloge u kulturnom pamćenju imaju suvremene režije Krležine drame. Te dvije odrednice mogu se objasniti na sljedeći način: Senker se služi metateatarskim postupcima kako bi Krležino djelo postavio kao arhetipski zaplet koji se izvodi u različitim poetikama. Svako izvođenje drame, osim što naglašava neki od aspekata Krležine drame, upućuje na temeljne karakteristike forme u kojoj se izvodi. Glumci doslovno ukazuju na to kako bi Krležin zaplet interpretirali ili neka druga dramska poetika, ili neki drugi autor, ili pak Krleža sam, ali u nekoj drugoj fazi (primjer *Kraljeva*). Osim što svom čitatelju/gledatelju Senker na taj način ogoljava dramske i kazališne poetike, ukazuje i na snagu Krležina djela, odnosno na njenu gotovo pa mitsku veličinu.

Zanimljivo je da je produkt koji Senker u konačnici daje Krležina drama ogoljena tragičnog patosa, i to upravo zahvaljujući postmodernističkoj ludičkoj matrici. Skidajući s drame tragetsku masku, ali i „razmekšavajući“ ideju

fiksne interpretacije uopće, autor pokazuje niz mogućih tumačenja i načina prikazivanja unutar kojih se ona može postaviti. Referirajući se na mjesto u kanonu koje ta drama zauzima, Senker ujedno ukazuje kako je ustaljeno, „ozbiljno“ shvaćanje Krleže, koje je on velikim dijelom i sam nametnuo, pristup Krleži učinilo previše zastrašujućim u očima čitatelja ili gledateljice. I dok s jedne strane to potvrđuje da je Senker ostao vjeran pristupu kojim se koristio i u ranijim dekadama, kada je svojim djelima pridonosio stvaranju i rastakanju mjesta u kanonu drugih autora, pa i Krleže, ono što posebno ističe tu dramu u novom mileniju perspektiva je u kojoj Senker sam nastupa kao autor režijskog koncepta.

Stavljajući Krležinu dramu u okvir izvedbe u kojem se po postdramskom načelu očekuje „reaktiviranje sudjelovanja gledalaca“ (H.-T. Lehmann, 2004: 256), Senker nastupa kao tvorac „teatra projekta“ te i sam proizvodi jednu od mogućih scenskih interpretacija. On nudi jednu matricu i niz mogućnosti izbora, a samu predstavu „prepušta slučaju“ navodeći gledatelja na uzastopno ponovljeno gledanje, čime još na početku milenija kao autor sugerira režijski koncept koji će zapravo tek uzeti maha u nadolazećem desetljeću te postati preferencijom suvremenog kazališta (usp. N. Govedić, 2016).<sup>16</sup> To vodi prema zaključku da bi se tek naizgled moglo reći da društvene promjene kao ni izmjene umjetničkih poetika do kojih je došlo od vremena kada je matrica postmodernističkoga ludičkog pisma bila na vrhuncu do dvijetisućitih, kada je ta drama nastala, nisu bitno promijenile Senkerovo pismo u odnosu na drame iz sedamdesetih i osamdesetih. Primjer koncipiranja toga teksta, pa i izvedbe toga teksta, ukazuje na neka mjesta poroznosti čvrste postmodernističke ludičke matrice i otvaranje prema poetikama novog tisućljeća.

### Što ostaje od postmodernističke igre u novom tisućljeću?

Kao osnovno mjesto razlikovanja dviju analiziranih drama pokazalo se ontološko ustrojstvo dramskih svjetova. S jedne strane u Vujčićевой drami *Hrvatski slavuj* prevladava slojevitost svjetova uglavnom ustrojenih u granicama dramskog realizma. Svijet Senkerove drame *Fritzspiel* s druge strane može se zamisliti kao ontološka pukotina kroz koju kao arhetip povijesno propada Krležina drama i u različitim fazama propadanja preuzima raznolike oblike. Naime centar Vujčićeva interesa privatni je Krleža, preciznije dio njegova života zavijen

16 U hrvatskom će se kontekstu afirmirati posredovanjem nezavisne scene i izvedbenih skupina poput BADco. i Bacača sjenki, da navedem samo neke od primjera. Dva desetljeća kasnije Lucija Klarić postavlja zanimljiva pitanja oko budućnosti interaktivnog teatra upućujući na činjenicu kako je publici potrebno više od tek postavljanja zadatka ili pitanja (L. Klarić, 2023). Kritika koju Klarić upućuje nadovezuje se na višegodišnji kritički angažman Nataše Govedić na temu participacije u kazalištu u hrvatskom kontekstu, s posebnim naglaskom na etičku dimenziju (usp. N. Govedić, 2016).

velom tajnosti, te se drama dijelom smješta u povijesno poznatu stvarnost, dok metateatar ima funkciju sigurnosnog zasuna prilikom fiktivnog otkrivanja dijela povijesti. U Senkerovu primjeru jedini konstruirani svijet pripada dramskoj književnosti - drama autora Fritza *Gospoda Glembajevi* prikazuje se kao osnovni sadržaj, a cjelokupna dramska i izvedbena tradicija služi kao pozadina iz koje se drama derivira. Što iz toga u konačnici doznajemo u otpornosti postmodernističkoga ludičkog pisma?

Obje drame pokazale su tendenciju da se slijedi tradicija upotrebe metateatra formirana u hrvatskom teatru još od ranih godina postmoderne. U Vujčićevu slučaju u devedesetima to se dijelom odnosi na model kazališta kao institucije represije (usp. L. Čale Feldman, 1997: 102). S obzirom na društveni kontekst tog vremena, nije neobično da postmodernističko ludičko pismo eksploatira mogućnost koju nudi postupak metateatra, a to je prilika da se upravlja shvaćanjem istinosnog djelovanja kazališta, koja pak kazalištu daje mogućnost da utječe na sudionike komunikacije. Riječ je o potencijalu metateatra koji je uporište pronašao u političkom teatru autorā poput Brechta, Grassa i Weisa, dok se potonji istaknuo korištenjem autentičnih povijesnih događanja i osoba kako bi pojačao važnost političnosti kazališnog čina i učvrstio tezu o tome kako je nužno da se kazalište, makar i uzaludno, bavi politikom. Senker pak, u skladu s vremenskim kontekstom, širi, i dalje političko, pitanje na razinu ontološkog utemeljenja svijeta, pri čemu poseže za klasičnim kanonskim djelom kao preostalim uporištem shvaćanja svijeta.

Istovremeno obje drame upućuju i na nove tendencije pri tematizaciji klasika kroz matricu postmodernističkoga ludičkog pisma. S jedne strane posrijedi je propitivanje pretpostavke da je recepcija uvjetovana pozitivističkom sljubljenošću života autora i djela, što je naglašeno u primjeru *Hrvatskog slavuja*. Primjer *Fritzspiela* s druge strane naglašava propitivanje kanonskog statusa i pitanja o tome koliko je kanonizacija, paradoksalno, pogodovala otporu prema shvaćanju kanonskog djela. ●

## LITERATURA

- Bennett, Michael J. (2013), *Narrating the Past Through Theatre*, Palgrave Macmillan, New York.
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Blažević, Marin (2012), *Izboren poraz*, Disput, Zagreb.
- Bogišić, Vlaho; Čale Feldman, Lada; Duda, Dean; Matičević, Ivica (1998), *Mali leksikon hrvatske književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Brelek, Tomislav (2009), „Absolutem moderne“, *Poetika pitanja – Zbornik radova u povodu 70. rođendana Milivoja Solara*, FF press, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (1997), *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Naklada MD, Matica hrvatska, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (2005), *Femina Ludens*, Disput, Zagreb.
- Dugandžija, Mirjana (2002), „Krlježina ostavština u rukama Krlježina demistifikatora“ (razgovor sa Zoranom Kravarom), *Nacional*, Zagreb, br. 324, 29. siječnja, <https://arhiva.nacional.hr/clanak/12937/krljezina-ostavstina-u-rukama-krljezina-demistifikatora> (10. rujna 2023).
- Fališevac, Dunja (2011), „Kako Držića pamte suvremeni hrvatski pisci“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 37, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 271-302.
- Gavella, Branko (2005), *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Govedić, Nataša (2016), „Pomno sudjelovanje, umjetnost *feedbacka*, relacija povjerenja i kritička dijalogika“, *Dani Hvarškoga kazališta. Publika i kritika*, knj. 42, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 408-433.
- Hassan, Ihab (1992), *Komadanje Orfeja: prema postmodernoj književnosti*, Globus, Zagreb.
- Hutcheon, Linda (1989), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, London.
- Klarić, Lucija (2023), „Što je (p)ostalo od interaktivnog kazališta?“, *Kulturpunkt*, <https://kulturpunkt.hr/kritika/sto-je-postalo-od-interaktivnog-kazalista/> (10. rujna 2023).
- Kolanović, Maša (2011), *Udarnik! Buntovnik? Potrošač. Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd.
- Lyotard, Jean Francois (2005), *Postmoderno stanje – izvještaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb.
- Nemec, Krešimir (1995), *Tragom tradicije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Nikčević, Sanja (2008), „Boris Senker ili zaigrani profesor“, u: Boris Senker, *Tercet cabaret*, Disput, Zagreb.
- Rafolt, Leo (2011), *Priučeni na tumačenje: 10 čitanja*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb.
- Senjković, Reana (2008), *Izgubljeno u prijenosu. Pop iskustvo soc kulture*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.
- Senker, Boris (1981), „Utjecaj Krlježe na suvremenu hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina“, *Dani Hvarškoga kazališta. Krlježa*, knj. 8, Književni krug, Split, str. 29-42.
- Senker, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941-1995)*, Disput, Zagreb.
- Slater, Niall W. (2002), *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Žmegač, Viktor (1994), *Književnost i filozofija povijesti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb.

## DRAMSKI TEKSTOVI

- Senker, Boris (2008), *Fritzspiel*, u: *Tercet kabaret*, Disput, Zagreb.
- Vujčić, Borislav (1997), *Hrvatski slavuj*, u: *Bijele tragedije*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

**Ivana Mikulić**

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Hrvatska dopreporodna drama na početku novog milenija

UDK 821.163.42-2.09

Sažetak: Značajke prvog desetljeća 21. stoljeća u hrvatskoj književnopovijesnoj i teatrološkoj misli o dopreporodnoj drami ponajbolje će najaviti upravo Krležini dani iz 2000. godine pod nazivom: *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*. U tom razdoblju zasigurno se kao zasebna cjelina može izdvojiti niz znanstvenih publikacija nastalih prigodom proslave petstote obljetnice rođenja Marina Držića kojom se njegovo stvaralaštvo iznova afirmira i kanonizira. S druge pak strane uvidom u ostalu raznovrsnu i bogatu znanstvenu produkciju (članci, studije, zbornici, monografije, knjige) s početka novog milenija uočava se tendencija prema proučavanju nedovoljno istraženih područja i revidiranju postojećih teza. Ovim radom ukazuje se kako primjena različitih analitičkih paradigmi, od tradicionalnih filoloških, književnokomparativnih, književnopovijesnih i teatroloških do interdisciplinarnih književnoantropoloških, pomaže u rasvjetljavanju uloge i značaja nedovoljno proučene starije kajkavske i slavonske drame, ali i manje poznatih aspekata ranonovovjekovnih dramskih žanrova iz dubrovačkoga i hvarškoga književnog kruga.

Ključne riječi: hrvatska dopreporodna drama; žanr; analitičko-interpretativna metoda; „inventura milenija“

# The Croatian Pre-revival Drama at the Beginning of the New Millennium

**Abstract:** The characteristics of the first decade of the 21st century in Croatian literary-historical and theatre studies thoughts on pre-revival drama were best announced by Krleža's *Days from 2000* entitled: *Croatian Dramatic Literature and Theatre – Inventory of the Millennium*. In that period, a series of scientific publications can be singled out as a separate entity, created on the occasion of the celebration of the 500th anniversary of the birth of Marin Držić, through which his work was reaffirmed and canonized anew. On the other hand, by examining the other diverse and rich scientific production (articles, studies, anthologies, monographs, books) from the beginning of the new millennium, there is a noticeable tendency towards studying insufficiently researched areas and revising existing concepts. This paper points out how the different literary analysis, from traditional philological, comparative analysis, literary-historical and theatrological research to interdisciplinary literary anthropology approach, helps to shed light on the role and significance of insufficiently studied older Kajkavian and Slavonian drama, as well as lesser-known aspects of early modern dramatic genres from the Dubrovnik and Hvar literary circle.

**Keywords:** croatian pre-revival drama; genre; analytical-interpretive method; "inventory of the millennium"

## I.

Krovna tema Krležinih dana 2000. i 2001. godine bila je „Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija“, čime je ta kazališno-teatrološka manifestacija možda ponajbolje najavila karakter istraživanja iz područja hrvatske dopreporodne drame u prvom desetljeću novog milenija. Usmjeravajući pozornost na književnopovijesne i dramtološke prinose, no bez pretenzija na sveobuhvatnost, u nastavku rada nastojat ću ukazati na raznovrsnost ranonovovjekovnih dramskih tekstova/žanrova koji su bili predmet analizâ te na primjenu različitih analitičkih paradigmi, od tradicionalnih filoloških, književnopovijesnih, teatroloških i književnokomparativnih do interdisciplinarnih književnoantropoloških. Polazeći od prostornoga, regionalnog kriterija<sup>1</sup> u sagledavanju građe, mogu se izdvojiti dva dominantna smjera znanstvenoistraživačkog interesa; prvi, usredotočen na dubrovačku ranonovovjekovnu dramu koja se reprezentira kako kroz autorske poetike (Marin Držić, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Marko Bruerević, Antun Ferdinand Putica), tako i kroz kategoriju žanra (eruditna komedija, pastoral, farsa, tragedija, crkveno prikazanje, smješnice, frančezarije), te drugi, koji obuhvaća stariju kajkavsku dramu sjeverozapadne Hrvatske i koji također predstavlja autorske poetike (Tituš Brezovački, Tomaš Mikloušić) te uglavnom žanr komedije. Uz prevlast navedenih tendencija, u raspravama se sporadično pojavljuju i teme iz slavonske (religiozni teatar) i hvarske (Hanibal Lucić, Martin Benetović, Marin Gazarović) književne sredine.

## II.

Proslava petstote obljetnice rođenja Marina Držića 2008. godine zasigurno je središnji događaj s početka novog milenija, čije je obilježavanje prošlo u znaku održavanja niza simpozija, manifestacija, izložbi, predstava te objava brojnih publikacija.<sup>2</sup> Prema riječima Dunje Fališevac, „vrhunac izranjanja M. Držića iz zaborava i oblikovanja njegova života i rada kao mjesta pamćenja predstavlja dvosveščani *Leksikon Marina Držića* (2009.)“, te je nakon Krležina leksikona Dr-

1 Za čitavo razdoblje ranog novovjekovlja karakteristična je politička rascjepkanost hrvatskih zemalja koja se ogleda i u književnosti, stoga se u kontekstu tadašnje Hrvatske može govoriti o književnom regionalizmu (D. Dukić, 2003: 488).

2 Izdvojiti ću samo naslove zbornika s održanih znanstvenih skupova: *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508 - 2008)*, ur. N. Batušić i D. Fališevac, Zagreb, 2008.; *Dani Hvarskog kazališta. Nazbilj i nahvao: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana. U čast 500. obljetnice rođenja Marina Držića*, ur. N. Batušić i dr., Zagreb, Split, 2009.; *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XI. Držić danas. Epoha i naslijeđe*, ur. C. Pavlović i V. Glunčić-Bužančić, Split, Zagreb, 2009.; *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa (Pariz, 23 - 25 listopada 2008)*, ur. S. Anđelković i P.-L. Thomas, Zagreb, 2009.; *Marin Držić 1508 - 2008. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu*, ur. N. Batušić i D. Fališevac, Zagreb, 2009.



žić drugi hrvatski pisac koji je dobio personalni leksikon (D. Fališevac, 2011: 273). Držić, kao egzemplarna figura renesansnoga komediografa, u drugoj polovici 20. stoljeća učvršćuje svoju poziciju kanonskog pisca, čemu inicijalni poticaj možemo tražiti i u često citiranom Krležinu eseju iz 1948. „O našem dramskom repertoireu“, pisanom u povodu 400. obljetnice Držićeve *Tirene*. U toj „svojevrsnoj dramskoj antologiji ovih prostora“ (N. Batušić, 2007: 212), odnosno „prijedlogu dramskog repertoara“ (B. Senker, 2018: 215) Krleža ističe Držićev pučki, slobodarski lik na „protuhelenskom skolastičkom nebu naše književne panorame“ te, između ostalog, kaže:

„Na Marinovoj karnevalskoj pozornici bije se jedna velika i važna bitka za princip, da li je našoj slavenskoj književnosti poslanje, da bude ili da ne bude sluškinja crkve latinske ili crkve uopće. Marin Držić bio je pop i orguljaš, dvorska bluna, i prišipetlja vlastelina i aristokrata, neka vrsta slugana i komedijanta-prigodničara, koji svojim šalama zabavlja gospare kod njine vlasteoske trpeze, završivši tu kalvariju kao politički emigrant, zavjerenik i buntovnik.“ (M. Krleža, 1960: 82, 84)

Takvo viđenje Držića utjecat će na brojne interpretacije Držićeva djela koje će u drugoj polovici prošlog stoljeća često biti obojene „više ideološkim, društveno-političkim i estetskim afinitetima interpretata nego težnjom k ‘autentičnoj’ rekonstrukciji Držića kao osobe i kao pisca“ (D. Fališevac, 2011: 279).<sup>3</sup> Ipak, odmak se uočava u teorijski suvremenijim (strukturalističkim) i komparatističkim pristupima kakve nalazimo u radovima Nikole Batušića, Pavla Pavličića, Dunje Fališevac i Borisa Senkera<sup>4</sup>, koji će dati zamah književnim povjesničarima i teatrolozima - držićolozima - s početka 21. stoljeća. Kao što su na općem planu suvremene hrvatske znanosti o književnosti prisutne metodološki heterogene kritičko-teorijske paradigme, pri čemu je jedan dio tendencija usmjeren prema formalističko-imanentističkim čitanjima, a drugi prema kulturološkim pristupima književnom tekstu, tako i u držićologiji supstoje obje

3 U vezi s tim D. Fališevac ističe primjer Živka Jeličića koji u monografiji *Marin Držić Vidra* (1961.) daje najradikalniju, lijevo orijentiranu, marksističku interpretaciju Držićeva života i djela, ali spominje i „mekše“ interpretativne koncepcije Frana Čale, Josipa Pupačića, Zvonimira Mrkonjića, Lea Košute te Slobodana P. Novaka (više u: D. Fališevac, 2011: 279-280).

4 Konkretno, riječ je sljedećim radovima: „Držićeva redateljsko-inscenatorska načela“ (1976.) i „Scenska fortuna Marina Držića“ (1991.) N. Batušića, „Razine upotrebe stiha u Držićevu Grižuli“ (1974.), „Držićevi prolozi“ (1987.) i „Intertekstualnost u Držića“ (1990.) P. Pavličića te „Smiješno i komično u Držića“ (1991.) D. Fališevac (<https://leksikon.muzej-marindrzc.eu/drzicologija/>, 29. studenoga 2022.). Potonjem popisu svakako bih pridodala i komparatističku raspravu „Likovi u Držićevim plautovskim komedijama i renesansni sustav komičkih tipova“ (1996.) B. Senkera objavljenu u časopisu *Umjetnost riječi*, g. 40, br. 2-3, str. 179-194.

tendencije. Uz osuvremenjenu interpretaciju Držićeva makijavelizma iz pera Milovana Tatarina („Držić i Machiavelli: nacrt za jedno čitanje Držićeva makijavelizma“, 2007a) te strukturalno-stilske analize u radovima Dunje Fališevac („Reznirani renesansni ‘junak’ Tripče“, 2009a; „Iz Držićeve radionice: oblikovanje karaktera“, 2009b; „O dijalogu i dijalogičnosti u Držićevim komedijama“, 2010.), novija se držićologija razvija u smjeru interdisciplinarnih, književnoantropoloških i novohistoricističkih analitičkih paradigmi, a o Držiću i njegovu djelu sve se više konstruira slika kao o „kulturnom, simboličkom i sociokulturnom kapitalu Hrvatske“ (A. Zlatar Violić, 2009: 8). U tom smislu treba istaknuti radove Lade Čale Feldman („Pomet - Greenblattov Jago? Samooblikovanje, improvizacija i kulturna tjeskoba u Držićevu *Dundu Maroju*“, 2008.), Lea Rafolta („Profil ubojice u trima dubrovačkim renesansnim tragedijama“, 2006a; „Ženski identitet u četirima dubrovačkim renesansnim tragedijama /ulomak iz veće cjeline/“, 2006b; „O nekim aspektima Držićeve tragičke dramaturgije“, 2008.; „Držićeve koncepcije tijela i tjelesnosti i istraživanje seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju“, 2009.) i Davida Šporera („Plaća i kredit: ‘Časti se svak čita svojome’“, 2009.; „Renesansni autori, stigmatizacija tiska i prva izdanja Marina Držića“, 2010.), koji propituju nove perspektive u interpretaciji kanonskih tekstova. Na taj način i žanrovski identiteti hrvatske ranonovovjekovne eruditne komedije, tragedije<sup>5</sup>, pa i pastore dobivaju preciznije oznake, prvenstveno s obzirom na kategoriju lika. I dok se primjerice za tumačenje Pometova „superiornog mobilnog senzibiliteta“ (L. Čale Feldman) ili ubojičina karaktera u senekijanskoj tragediji (L. Rafolt) uporište nalazi u zapadnoeuropskom književnom i kazališnom (kon)tekstu 16. stoljeća, lik nevoljnog i rezigniranog Tripčeta „atipičan je za komediju u njezinoj generičkoj biti, a isto tako i za renesansnu komediju, kao što su atipični i neki drugi likovi Držićeva opusa“ (D. Fališevac, 2009a: 130-131). Odmakom od postojećih žanrovskih i svjetonazorskih paradigmi Držić potvrđuje svoju modernost spram tradicionalnoga, odnosno on je „kanonski ali neklasičan pisac“ (A. Zlatar Violić, 2009: 13).

Tipičan renesansni dramski žanr, omiljen među dubrovačkom publikom, ali ne i Držićev prvi žanrovski izbor, bila je pastorala ili pastirska igra. Ipak, važno mjesto ostvarila je u književnim opusima dvojice Držićevih suvremenika i sugrađana - Mavra Vetranovića i Nikole Nalješkovića. U nekoliko navrata upravo se na Krležinim danima tematizirao pastoralni kompleks starije hrvatske književnosti, a temu je otvorila Mira Muhoberac u zborniku iz 2001. godine, gdje daje skicozni prikaz pastoralnog žanra kroz vizuru kulturno-književne antropologije, tj. ispituje način na koji se u hrvatskoj pastoralnoj književnosti

5 Nezaobilaznu suvremenu studiju o ranonovovjekovnoj tragediji predstavlja knjiga *Melpomenine maske. Fenomenologija žanra tragedije u dubrovačkom ranonovovjekovlju* (2007.) Lea Rafolta u kojoj autor revalorizira postojeća znanja o „starim“ dubrovačkim tragedijama s povijesnopoetičkog, komparatističkog, teatrološkog i književnoantropološkog stajališta.

učitavaju mikropovijesni svjetovi, odnosno prekodiraju biografski, činjenični i dramskostrukturni te kazališnoizvedbeni slojevi ideološkog diskursa (M. Muhoberac, 2001.). Uslijedit će potom prikaz važne književnopovijesne, komparativističke i kulturološke monografije *Zlatni vijek hrvatske idile. Studije iz povijesti dubrovačke pastoralne književnosti iz 1984.* poljske slavistice i kroatistice Joanne Rapacke koji donosi Dunja Fališevac (2003.), dok se Zlata Šundalić (2001., 2003., 2004.) i Krešimir Šimić (2008., 2009.) usmjeravaju na pojedine aspekte pastoralnosti. Dramski opus Mavra Vetranovića reinterpreterira se s obzirom na genološku pripadnost i strukturno načelo intertekstualnosti, pri čemu se pastoralna tematika nerijetko pojavljuje u ovisnosti o religioznom diskurzu jednoga drugog žanra - crkvenog prikazanja. Izrazito vrijedan književnopovijesni i teatrološki doprinos proučavanju hrvatske crkvene drame i njezine podvrste crkvenog prikazanja dala je Adriana Car Mihec u knjizi *Dnevnik triju žanrova* (2003.), koja zahvaća problematiku s različitih gledišta - terminološki i interpretativno, na razini žanra, poetike perioda te na razini individualne poetike. Važno mjesto u navedenoj studiji zauzimaju upravo crkvena prikazanja Mavra Vetranovića jer na osobit način interpretiraju žanrovski model misterija afirmirajući elemente renesansne poetike i svjetonazora. S druge strane mlađi Nikola Nalješković, jedan od najvažnijih hrvatskih pisaca 16. stoljeća, piše „prve prave pastore“<sup>6</sup> te u hrvatsku ranonovovjekovnu dramu uvodi i jedini piše žanr farse te jednu komediju koja „stremi k eruditnom komediografskom modelu“ (L. Rafolt, 2005: 223). Godine 2005. objavljen je slavljenički zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću *Pučka krv, plemstvo duha*, u kojem je trećina rasprava posvećena analizi Nalinih dramskih tekstova, čije „dramaturško opiranje čvrstim generičkim kategorijama“ (L. Rafolt, 2005: 208) postaje izazov raznovrsnim istraživačkim pristupima. Baveći se tematskim i strukturno-stilskim obilježjima *Komedije pete, šeste i sedme*, Pavao Pavličić zaključuje kako je Nalješković s farsom postupio spontano „maniristički: nije uzeo žanr kao okvir, nego kao materijal“ (P. Pavličić, 2005: 201), odnosno na određeni je način literarizirao žanr farse, uveo zbilju u književnost te tako opravdao svoj status Držićeva preteče. Književnoantropološki pristup Lea Rafolta otkriva nam pak fenomene ludičkog i političkog u Nalješkovićevim dramama, pri čemu u posljednje tri „komedije“ uočava izrazitu izvanknjiževnu aluzivnost u kojoj dominira politička strategija, odnosno oprimjeruje kako se kazališni čin rađa iz čina društvene kritike. A da Nalješkovićevo kazalište nije samo renesansno nego svojom otvorenom dramaturgijom anticipira i novomilenijska dramska propitivanja, pokazala je Mira Muhoberac u raspravi „Nalješkovićeve pastore danas“ (2005.), u kojoj iz dramaturške pozicije prezentira postavljanje na scenu teksta *U lugu onomuj* u

6 Usp. P. Pavličić, „*Pastorala ili pastirska igra*“ (<https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/pastorala-ili-pastirska-igra/>; 3. prosinca 2022.).

suradnji s Reneom Medvešekom, praižvedenog u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku 12. ožujka 2003. te nagrađenog uglednom Marulovom/Marulićevom nagradom iste godine za najbolju dramaturšku obradbu. Značajni su to pomaci ako se uzme u obzir kako Krleža u svom eseju o *južnoslovljenskom* dramskom repertoaru uopće ne spominje Nikolu Nalješkovića, a Vetranović svoje mjesto opravdava tek kao „veliki zaštitnik“ M. Držića te autor „pobožne lirike... koja je sva na koljenima, naivno skrušena, marijanski slatka“ (M. Krleža, 1960: 82).

U „Krležinu dvoboju s našom dramskom baštinom“ (N. Batušić, 2007) puno su bolje prošle anonimne komedije iz 17. i 18. stoljeća, tj. *smješnice* i frančezarije, o kojima piše:

„Isto tako treba ispitati i obnoviti komediju dell’arte iz sedamnaestog stoljeća, koju je Držić tako sretno anticipirao već prije sto i pedeset godina. Naš Grominjalo, naši Ždere, Kusala, Lupetala, Puljizi, Škripala, Beantine, Poplesije i Muzuvjeri, te tipične bufonarije ‘krivile su obraz i cerile zube’ raznovrsnim autoritetima: konvencionalnim lažima i predrasudama vremena, a da ti motivi i danas djeluju s pozornice, dokazuju nam ‘Ljubovnici’. Burleskno bogatstvo u Molièrovskim varijacijama, te ‘naše’ frančezarije protkane lokalnim motivima i aluzijama, mogu za današnje metteure-en-scène biti neiscrpivim poticajem za originalne inspiracije.“ (M. Krleža, 1960: 88)

Krležin poziv za scensku aktualizaciju navedenih komedija naišao je na odjek prvenstveno kod književnih povjesničara, i to opet na novomilenijskim Krležinim danima. Kroz dva rada Zlate Šundalić (2008., 2011.) oživljava se književno-povijesna priča o smješnicama kao nerijetko zapostavljenom komičnom žanru koji su uglavnom filološki orijentirani književni povjesničari negativno ocjenjivali. Genološki pozicionirajući smješnice kao hibridni književno-kazališni žanr koji se naslanja na tradiciju europske i nacionalne komediografije, utvrđujući pritom na stilskoj razini postupke intertekstualnosti, Šundalić ukazuje kako se recepcija smješnica nije svodila samo na pučko, odnosno za potpuni doživljaj tražio se čitatelj/gledatelj upućen u književne konvencije. I „Molière po našu!“, kako su Dubrovčani sentimentalno imenovali Molièreove komedije prerađivane i izvođene u prvoj polovici 18. stoljeća, nastajale su, baš kao i smješnice, za potrebe pozornice te je francuski genij prilagođavan dubrovačkom kontekstu i mentalitetu. Presudnost domaćega društveno-političkog, kulturološkog i ideološkog konteksta u prekodiranju francuskih komedija povod je antropološki usmjerenoj analizi frančezarija iz pera D. Fališevac (2001.), koja utvrđuje postupke snižavanja francuskog originala na niže estetske registre. Premda se činilo kako je domaća komediografska produkcija sasvim posustala,

krajem 18. stoljeća u Dubrovniku se javljaju trojica autora koja su svojim komedijama pokušala oživiti teatarsku scenu, a riječ je o Antunu Ferdinandu Putici, Marku Bruereviću i Vlahu Stulliju. Temeljne su informacije o njima poznate i u 20. stoljeću, međutim početak 21. stoljeća donosi nova, komparatistička sagledavanja Putičinih i Bruerevićevih komedija u raspravi „Strani stereotipi i domaća stvaranost u Putičinu i Bruerevićevu književnom stvaralaštvu“ (2005.) Divne Mrdeže Antonine. Autorica iznosi vrijedna zapažanja o prisutnosti stranih, ukorijenjenih stereotipa europske komedije (ponajprije Molièreove, nešto manje Goldonijeve), ali i o znatnom utjecaju tradicionalne komedije držičevskog tipa te dubrovačke zbilje u komedijama *Ciarlatano in moto* i *Vjera iznenada*. Navedena rasprava važna je i jer se osvrće na analizu manje poznate, netiskane komedije *Pir od djece* A. F. Putice, koja do danas nije ugledala svoje tiskano izdanje, te je samo jedan u nizu primjera koji upućuju na stanje u domaćoj tekstologiji, kojoj predstoje još mnogi izazovi u objavljivanju kritičkih izdanja starih tekstova.

S raznim izazovima struke, od tekstoloških, komparatističkih i dramaturških do teatroloških, suočio se i Nikola Batušić kada je svoja istraživanja usmjerio na stariju kajkavsku dramu sjeverozapadne Hrvatske. Batušićeva knjiga *Starija kajkavska drama: studije i rasprave* iz 2002. godine u tom smislu predstavlja svojevrsnu sintezu o kajkavskom teatru, odnosno „riječ je i o nekoj vrsti, slikovito rečeno, vraćanja duga, odnosno ispravljanja nepravdi kojih u hrvatskoj filologiji ima više no što bi se to na početku dvadeset prvog stoljeća očekivalo“ (M. Tatarin, 2004: 166). Zaštitnički, afirmativan stav N. Batušića prema kajkavijani temeljio se prvenstveno na kulturno-povijesnoj filologiji<sup>7</sup> i rasvjetljavanju političko-socijalnih uvjeta njezina nastanka i nestanka, čime je pokazao kako estetski sud kajkavijane nije jedini mogući način njezine valorizacije (više o tome u: D. Mrdeža Antonina, 2011: 252-257). Primjeren i poželjan način odnošenja prema tom dijelu hrvatske dramske baštine pokazao je Batušić i 2001. godine priredivši za tisak kritičko izdanje *Mislibolesnika iliti Hipokondrijakuša*, anonimne kajkavske komedije iz 18. stoljeća. U popratnoj studiji autor filološkom minucioznošću opovrgava tezu Olge Šojat o autorstvu komedije, raspravlja o žanrovskim obilježjima drame te provjerava relacije prema francuskom (Molièreovu) izvorniku, odnosno dubrovačkim preradbama (francezarijama). Na tragu Batušićeva djelovanja Ivan Cesarec 2008. godine objavljuje monografsku

7 Zanimljiv iskorak prema književnoj antropologiji predstavlja Batušićeva rasprava „Svečanost gozbe i siromaštvo stola u komedijama Tituša Brezovačkoga“ objavljena u *Danima Hvarskog kazališta* iz 2005. godine u kojoj autor analizira komedije T. Brezovačkoga s obzirom na kulinariju kao sociološko-antropološku kategoriju. Ista rasprava, ali drugog naslova („Kaj su jeli naši stari: kulinarija u starijoj kajkavskoj drami“) pojavit će se i u zborniku iz 2006. godine *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Disput, Zagreb, str. 211-230.

studiju *Dramsko-scenski rad Tomaša Mikloušića (1767.–1833.) u kontekstu starije kajkavske drame*, čiji su sastavni dio i suvremene transkripcije triju kajkavskih, Mikloušićevih, dramskih djela: *Imenoslovník iliti rečno-pesmen igrokaz* iz 1791., *Imenoslovník preuzvišenom Jožefu Klobušički alduvan* iz 1810.) te igrokaz/svečana prigodnica *Huta pri Savi ili Ljubav za ljubav* iz 1822. godine. Tiskani i kritički editirani, ti tekstovi predstavljaju „dragocjen doprinos osuvremenjenom tiskanom korpusu kajkavske dopreporodne književnosti“ (N. Batušić, 2008: 315), a osim toga riječ je o uglavnom minoriziranom dijelu Mikloušićeva opusa koji svjedoči o njegovu dugogodišnjem teatarskom djelovanju. Cesarčeve književnopovijesne i poetičke analize navedenih dramskih tekstova ukazuju na estetske dosege starije kajkavske drame, dok je u genološkom smislu važan autorov zaključak kako Mikloušićeva *Huta pri Savi* predstavlja svojevrsni prototip kasnijega pučkog igrokaza koji će se kod nas javiti sredinom 19. stoljeća.

Dramski i kazališni život dopreporodne Slavonije poznat nam je prije svega zahvaljujući istraživanjima Tome Matića,<sup>8</sup> no o njegovim različitim aspektima (povijesnokulturološkom, poetičkom, scensko-izvedbenom i metričkom) pisao je tijekom 20. stoljeća veći broj književnih povjesničara; Stanislav Marijanović,<sup>9</sup> Pavao Pavličić,<sup>10</sup> Nikola Batušić,<sup>11</sup> Rafo Bogišić,<sup>12</sup> Josip Bratulić<sup>13</sup> i Milovan Tatarin.<sup>14</sup> Početak novog milenija donosi nove filološke, komparatističke i kulturološke uvide u taj dio hrvatske dramske baštine koje uglavnom potpisuje Milovan Tatarin, pri čemu treba izdvojiti knjigu *Ogledalo pokore: izabrana djela* (2003.), u kojoj je poetološki predstavio dvije drame slavonskoga franjevca Ivana Velikanovića: *Prikazanje raspuštene kćeri, velike poslije pokornice, svete Margarite iz Kortone* (Osijek, 1780.) i *Sveta Teresija đivica* (Osijek, 1803.). Premda je riječ o prijevodnim dramama kroz čije se fabule promiču vjerske istine, upravo je njima Velikanović inaugurirao religioznu dramu na hrvatskome jeziku u slavonsku književnost 18. stoljeća. Na drugom pak mjestu, u nagrađivanoj knjizi *Ljubavi nebeske, ljubavi zemaljske* (2007.), Tatarin dvije studije također posvećuje dramskoj baštini; pasionskim tekstovima – *planctusima* slavonskih autora Šimuna

8 Matićeve studije „Isusovačke škole u Požegi (1698–1773)“ (*Vrela i prinosi*, 5, Sarajevo, 1935., str. 38–42) i „Kazalište u starom Osijeku“ (*Građa za povijest književnosti hrvatske*, VIII, Zagreb, 1938., str. 91–108) i danas su temeljni izvori za proučavanje slavonske drame i kazališta 18. stoljeća.

9 „O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji 18. stoljeća“, *Dani Hvarskog kazališta V, Čakavski sabor*, Split, 1978., str. 374–399.

10 „Slavonska Judita i književna tradicija“, *Dani Hvarskog kazališta XXI. Hrvatska književnost 18. stoljeća – Tematski i žanrovski aspekti*, Književni krug, Split, 1995., str. 224–241.

11 „Dramska struktura Čevapovićeve Josipa, sina Jakoba Patriarke“, *Narav od fortune*, August Cesarec, Matica hrvatska, Zagreb, 1991., str. 225–241.

12 „Pastirska ekloga Marijana Lanosovića“, *Zbornik radova o Marijanu Lanosoviću*, ur. Dragutin Tadijanović i Đuro Berber, JAZU, Zavod za znanstveni rad Osijek, Osijek, 1985., str. 167–174.

13 Pretisak i pogovor Čevapovićeve drame, *Otvoreno sveučilište*, Zagreb, 1992.

14 „Slavonska crkvena prikazanja“, *Zaboravljena Oliva*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999., str. 34–69.

Mecića, Ivana Velikanovića, Đure Sertića i Antuna Josipa Turkovića te drami *Josip poznat* Aleksandra Tomikovića, jedinom dosad u cijelosti objavljenom hrvatskom prijevodu nekog Metastasijskoga djela (M. Tatarin, 2007: 351).<sup>15</sup> Bitno je pritom napomenuti kako autor sve analizirane tekstove donosi u cijelosti te transkribirane u suvremenoj latiničkoj grafiji, čime oni postaju dostupniji i čitateljstvu bez užega stručnog filološkog predznanja.

Neizostavan dio hrvatske dopreporodne drame čine, dakako, hvarske dramske i kazališne teme. O njima, doduše, u prvom desetljeću 21. stoljeća malo što novo doznajemo, a više se prisjećamo i utvrđujemo neke od postojećih spoznaja. Posebnu je počast 2005. godine dobilo Hvarsko kazalište u istoimenom zborniku znanstvenih radova<sup>16</sup> koji kroz multidisciplinarno očiste predstavljaju teatarsko-dramske, povijesne, političke i arhitektonske aspekte Kazališta. Funkcionirajući kao „identifikacijska isprava vjekovnoga života kazališta, za kazalište i oko kazališta na Hvaru“ (N. Batušić, 2005: 5), navedeni zbornik prvenstveno promovira kulturnopovijesni značaj „teatra forskog“ kao prvoga komunalnog kazališta u Europi, koje nedvojbeno zaslužuje istaknutije mjesto u kulturnom i simboličkom kapitalu Hrvatske. Književnopovijesni, komparatistički i teatrološki pregled dramskog i kazališnog života Hvara predstavljen je u radovima Nikole Batušića,<sup>17</sup> Nikice Kolumbića<sup>18</sup> i Tonka Maroevića,<sup>19</sup> čija zapažanja o žanrovskoj slici (crkveno prikazanje, svjetovna drama, maskerata, komedija, pastorala) i autorskim poetikama (Mikša Pelegrinović, Hanibal Lucić, Ivan Parožić, Martin Benetović, Marin Gazarović) predstavljaju ishodišne studije za novije analize. Iako uglavnom pripadaju 20. stoljeću, dramatološka i genološka istraživanja hvarskih dramskih (*Robinja*), prvenstveno komičkih tekstova (*Hvarkinja*, *Komedija od Rashota*, *Prigovaranje pod Križišćen*), iznova su objavljena 2004. u knjizi *Čitjuć i mnijuć. Od književnoga ranonovovjekovlja k novovjekovlju, s različitih motrišta* Divne Mrdeže Antonine. Ostavljajući i dalje otvorenim

15 O Metastasijskoj su fortuni u hrvatskoj književnosti pisali i Ennio Stipčević (iz muzikološke perspektive) u radu: „Tomiković, Metastasio: uz početke hrvatske libretistike“, *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, 2003., str. 68-74, te Cvijeta Pavlović (iz komparatističke vizure) u raspravi: „Metastasio i Tomiković između sjećanja i zaborava“, *Dani hvarškoga kazališta. sv. 37. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, ur. Boris Senker i dr., Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, 2011., str. 108-134.

16 *Hvarsko kazalište: zbornik radova*, priredio Nikša Petrić, Matica hrvatska, Književni krug, Hvar, Split, 2005.

17 „Pogledi na kazališni život Hvara u XVI, XVII. i XVIII. stoljeću te njegovo mjesto u europskim glumišnim zbivanjima“, str. 87-106.

18 „Hvarska renesansna drama“ (str. 107-130.) i „Crkveni dramski tekstovi i razvitak hvarškoga kazališnog života“ (str. 147-168.)

19 „Teatar Marina Gazarovića“, str. 131-146.

pitanje autorstva *Komedije od Raskota i Prigovaranja pod Križišćen* te ukazujući na nedostatak komparativnih istraživanja s folklornim teatrom, autoričina propitivanja zasigurno predstavljaju ulaznicu za novomilenijska promišljanja.

### III.

„Dramska djela, pa tako i komedija, pišu se s namjerom da budu izvedena na pozornici. Ako ne stignu do nje, kao da nisu ni napisana. Križni put komedije počinje tu ispred kazališta (...)“, riječi su kojima Fadil Hadžić započinje svoje izlaganje na Krležinim danima 2000. godine (F. Hadžić, 2001: 7). Na tom tragu možemo rezonirati i o novomilenijskoj sudbini hrvatske dramske dopreporodne baštine, koja svoj život/put često otpočinje upravo „tu“, na takvim događanjima kao što su znanstveni skupovi, na kojima struka iznova propituje i utvrđuje značaj tekstova iz minulih vremena. Premda je Držićevo stvaralaštvo bilo u fokusu znanstvenih istraživanja s početka 21. stoljeća te je na najbolji način pokazalo opravdanost primjene različitih interpretativnih paradigmi u revalorizaciji dramske baštine, važni su prinosi ostvareni i u odnosu na druge autorske poetike te na genološku problematiku starije hrvatske drame. I dok u radovima o slabije proučenoj kajkavskoj i slavonskoj drami dominiraju tradicionalni filološki, književnopovijesni i teatrološki pristupi, dubrovačka ranonovovjekovna drama prostor je na kojem se „testiraju“ novije interpretativno-analitičke paradigme interdisciplinarnog i književnoantropološkog usmjerenja. No jasno je kako put hrvatske dopreporodne drame ne završava „tu“, te se nadamo da će brojni dramski tekstovi najprije dobiti svoja kritička izdanja, zatim i nova čitanja, ali i da će, krležijanski rečeno, nekadašnja „svjetiljka u ništavilu i maglama petstogodišnjih ratova“ (M. Krleža, 1960: 88) obasjati današnju kazališnu scenu. ●



## LITERATURA

- Batušić, Nikola (2002), *Starija kajkavska drama*, Disput, Zagreb.
- Batušić, Nikola (2005), „Teatar forski“, *Hvarsko kazalište. Zbornik radova*, pr. N. Petrić, Matica hrvatska, književni krug, Hvar, Split, str. 5-8.
- Batušić, Nikola (2007), „Krlježin dvoboj s našom dramskom baštinom“, *Dani Hvarskoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu, knjiga 33, ur. Nikola Batušić, HAZU, Književni krug, Zagreb, str. 209-227.
- Batušić, Nikola (2008), „Kazališni čovjek Tomaš Mikloušić“, *Ivan Cesaec, Dramsko-scenski rad Tomaša Mikloušića (1767.–1833.) u kontekstu starije kajkavske drame*, Hrvatskozagorsko književno društvo, Klanjec, str. 311-315.
- Car Mihec, Adriana (2003), *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI–UNESCO, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (2008), „Pomet – Greenblattov Jago? Samooblikovanje, improvizacija i kulturna tjeskoba u Držićevu *Dundu Maroju*“, *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508 - 2008.*, ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, HAZU, Zagreb, str. 839-853.
- Dukić, Davor (2003), „Hrvatska književnost: neke temeljne značajke“, *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, ur. Ivan Supičić, sv. 3. *Barok i prosvjetiteljstvo (XVII.-XVIII. stoljeće)*, ur. sveska Ivan Golub, HAZU, Zagreb, str. 487-499.
- Fališevac, Dunja (2001), „Na koji su jezici Dubrovčani prevodili Molièrea ili Kako su Alceste i Philinte postali Džono i Frano“, *Krlježini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 59-79.
- Fališevac, Dunja (2003), „Joanna Rapačka i hrvatska pastorala“, *Krlježini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 50-59.
- Fališevac, Dunja (2009a), „Rezignirani renesansni 'junak' Tripče“, *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa (Pariz, 23.–25. listopada 2008)*, ur. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, Disput, Zagreb, str. 117-132.
- Fališevac, Dunja (2009b), „Iz Držićeve radionice: oblikovanje karaktera“, *Nazbilj i nahva: etičke suprotnosti u hrvatskoj književnosti i kazalištu od Marina Držića do naših dana. U čast 500-obljetnice rođenja Marina Držića*, ur. Nikola Batušić, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 83-111.
- Fališevac, Dunja (2010), „O dijalogu i dijalogičnosti u Držićevim komedijama“, *Marin Držić: 1508-2008. Zbornik radova međunarodnog znanstvenog skupa održanog 5. – 7. studenoga 2008.*, ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, HAZU, Zagreb, str. 233-247.
- Fališevac, Dunja (2011), „Kako Držića pamte suvremeni hrvatski pisci“, *Dani Hvarskoga kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knjiga 37, ur. Boris Senker i dr., Književni krug, Split, str. 271-302.
- Hadžić, Fadil (2001), „Križni put komedije“, *Krlježini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 7-12.
- Krlježa, Miroslav (1960), „O našem dramskom repertoireu“, *Hrvatsko narodno kazalište. Zbornik o stogodišnjici 1860–1960*, ur. Duško Roksandić i Slavko Batušić, Naprijed, Zagreb, str. 81-92.
- Mrdeža Antonina, Divna (2005), „Strani stereotipi i domaća stvaranost u Putičinu i Bruerevićevu književnom stvaralaštvu“, *Krlježini dani u*

- Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 61-75.
- Mrdeža Antonina, Divna (2011), „Interes Nikole Batušića za kajkavski teatar“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 134-148.
- Muhoberac, Mira (2001), „Pastoralni kompleks u staroj hrvatskoj književnosti“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 34-41.
- Muhoberac, Mira (2005), „Nalješkovićeve pastore danas“, *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, ur. Davor Dukić, Disput, Zagreb, str. 241-324.
- Novak, Slobodan Prosperov; Tatarin, Milovan (2009), „Držicologija“, *Leksikon Marina Držića*, ur. Slobodan Prosperov Novak i dr., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, <https://leksikon.muzej-marindrzc.eu/drzicologija/> (29. studenog 2022.).
- Pavličić, Pavao (2005), „Farsine farse farsa“, *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, ur. Davor Dukić, Disput, Zagreb, str. 187-204.
- Pavličić, Pavao (2009), „Pastoralna ili pastirska igra“, *Leksikon Marina Držića*, ur. Slobodan Prosperov Novak i dr., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, <https://leksikon.muzej-marindrzc.eu/pastoralna-ili-pastirska-igra/> (3. prosinca 2022.).
- Rafolt, Leo (2005), „Ludičko i političko u 'komedijama' Nikole Nalješkovića“, *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, ur. Davor Dukić, Disput, Zagreb, str. 205-228.
- Rafolt, Leo (2006a), „Profil ubojice u trima dubrovačkim renesansnim tragedijama“, *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Disput, Zagreb, str. 133-168.
- Rafolt, Leo (2006b), „Ženski identitet u četirima dubrovačkim renesansnim tragedijama (ulomak iz veće cjeline)“, *Dani Hvarskog kazališta. Prostor i granice hrvatske književnosti i kazališta*, knjiga 32, ur. Nikola Batušić, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 82-104.
- Rafolt, Leo (2008), „O nekim aspektima Držičeve tragičke dramaturgije“, *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću 1508 – 2008.*, ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, HAZU, Zagreb, str. 785-803.
- Rafolt, Leo (2009), „Držičeve koncepcije tijela i tjelesnosti i istraživanje seksualnih alteriteta u ranom novovjekovlju“, *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)*, ur. Sava Anđelković i Paul-Louis Thomas, Disput, Zagreb, str. 79-116.
- Senker, Boris (2018), „Kazalište i kanon“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Književni kanon*, ur. Cvijeta Pavlović i dr., Književni krug, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, Split, Zagreb, str. 213-221.
- Šimić, Krešimir (2008), „Još jednom o Vetranovićevu Orfeu“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 256-272.
- Šimić, Krešimir (2009), „Intertekstualnost Vetranovićeva *Poroda Jezusova*“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, ur. Branko

- Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 12-25.
- Šporer, David (2009), „Plaća i kredit: 'Časti se svak čita svojome'“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Držić danas. Epoha i naslijeđe*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, Split, Zagreb, str. 205-230.
- Šporer, David (2010), „Renesansni autori, stigmatizacija tiska i prva izdanja Marina Držića“, *Marin Držić 1508–2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5–7. studenoga 2008. u Zagrebu*, ur. Nikola Batušić i Dunja Fališevac, HAZU, Zagreb, str. 23-54.
- Šundalić, Zlata (2001), „Pastoralni kompleks Gleđevićeva Porodjenja Gospodinova“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište - inventura milenija*, prvi dio, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 42-59.
- Šundalić, Zlata (2003), „Životinja i hrvatska renesansna pastoralno-idilična drama“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 18-49.
- Šundalić, Zlata (2004), „Biljni svijet u hrvatskoj renesansnoj pastoralno-idiličnoj drami“, *Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila. Krležini dani u Osijeku 2003.*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 19-44.
- Šundalić, Zlata (2008), „Smijeh hrvatskih smješnica“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 287-310.
- Šundalić, Zlata (2011), „Hrvatska književna historiografija o smješnicama“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, ur. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 31-53.
- Tatarin, Milovan (2004), „Iznimno vrijedna knjiga (Nikola Batušić, *Starija kajkavska drama*)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 8, br. 17-18, str. 166-169.
- Tatarin, Milovan (2007a), „Držić i Machiavelli (Nacrt za jedno čitanje Držićeva makijavelizma)“, *Jezik književnosti i književni ideologemi. Zbornik radova 35. seminara Zagrebačke slavističke škole*, ur. Krešimir Bagić, Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, Zagreb, str. 63-85.
- Tatarin, Milovan (2007b), *Ljubavi nebeske, ljubavi zemaljske: prilozi hrvatskoj nabožnoj književnosti 18. stoljeća*, Disput, Zagreb.
- Zlatar Violić, Andrea (2009), „Marin Držić – kulturni kapital Hrvatske?“, *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Držić danas. Epoha i naslijeđe*, ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost, Split, Zagreb, str. 7-16.

## Robert Raponja

Odsjek za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

## Dragan Komadina

Akademija scenskih umjetnosti Sveučilišta u Sarajevu,  
Sarajevo, Bosna i Hercegovina

# Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru – repertoarno određenje od početaka rada do 2010. godine

UDK 7.091.6(497.6)

**Sažetak:** U radu se obrađuje povijest Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru od njegova osnutka do kraja prvog desetljeća 21. stoljeća, s posebnim naglaskom na njegovu utemeljenju i na repertoarnim odrednicama kazališnoga programa. Rad je zasnovan na sjećanjima Roberta Raponje, koji je u mostarskome kazalištu mnogo i često radio, te na tekstu umjetničkoga savjetnika mostarskoga kazališta i dramaturga Dragana Komadine objavljenom u monografiji *25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru / 25 Years of Croatian National Theatre in Mostar* (2019.).

**Ključne riječi:** Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru; kazališni repertoar

# Croatian National Theatre in Mostar – Characteristics of the CNT's Repertoire from its Establishment till 2010

**Abstract:** The paper analyses the history of the Croatian National Theatre in Mostar from its beginnings to the end of the first decade of the 21st century, with special emphasis on its establishment and the repertory characteristics of its theatre program. The paper is based on the memories of Robert Raponja, who often worked in the Mostar theatre, and on the text of the artistic advisor of the Mostar theatre and dramaturge Dragan Komadina, published in the monograph *25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru / 25 Years of Croatian National Theatre in Mostar* (2019).

**Keywords:** Croatian National Theater in Mostar; repertoire

► Čitajući monografiju Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru 25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru / 25 Years of Croatian National Theatre in Mostar (2019.), koju su uredili Josip Blažević, Dragan Komadina, Azra Merdan, Robert Pehar i Ivan Vukoja, a koja je izdana u povodu proslave 25 godina djelovanja tog itekako važnog kazališta za hrvatsku kulturu, odlučio sam na Krležinim danima u Osijeku skrenuti pažnju na vrijeme kad se, usprkos višestrukim nepovoljnim okolnostima, svojom hrabrošću i odvažnošću te društvenim i umjetničkim angažmanom grupa entuzijasta izborila za osnivanje Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru i osnovala ga. Intenzivno i uporno tada se zagovarala potreba da Hrvatsko narodno kazalište bude prepoznato kao mjesto gdje se kroz umjetnička, teatarska ostvarenja čuva i preispituje hrvatski identitet. Upoznao sam u Mostaru iskrene kazališne zaljubljenike i profesionalce, vrijedne i darovite glumice i glumce, tehniku, upravu teatra te zagovarače potrebe da se kulturni život nakon ratnih stradanja vrati u normalu. U Zagrebu su u podršci u to vrijeme prednjačili Niko Pavlović, tada direktor Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedijska, i velika imena hrvatskog teatra: Marin Carić, Želimir Orešković, Željka Turčinović i Joško Juvančić, redatelji moje generacije Damir Mađarić, Nina Kleflin i Dražen Ferenčina te brojni glumci. Svi smo mi u tim formativnim godinama za Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, svatko na svoj umjetnički i ljudski način, dali svoj doprinos i podršku kolektivu kazališta u Mostaru. Dobro osmišljena i napisana monografija, potkrijepljena izvrsnom fotodokumentacijom, daje nam sjajan uvid u političke i društvene okolnosti u kojima se to kazalište stvaralo i jasnu sliku kako je kazalište postajalo i postalo važno žarište kazališne umjetnosti. Koristim se tekstom Dragana Komadine, umjetničkog savjetnika Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru, iz rečene publikacije koji je pobudio moja živa sjećanja na dane koje sam provodio u gradu gdje su me kazališni ljudi osvojili iskrenom i strastvenom željom i borbom da im se ne oduzme pravo na scenu na kojoj su željeli kontinuirano stvarati uzbudljive i iskrene kazališne priče te se okupljati i kao akteri i kao publika.

„Spletom povijesnih, društvenih i političkih okolnosti, Hrvati u BiH, prvi put u svojoj novijoj povijesti, početkom su devedesetih godina prošloga stoljeća imali mogućnost samostalno odlučivati o onome što su smatrali bitnim za vlastiti identitet i opstojnost. Institucionalno utemeljenje Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru zasigurno spada u red najvrjednijih i najznačajnijih postignuća spomenutog razdoblja. Poznato je i dokazano kako narod bez institucionalizirane nacionalne kulture ne može biti ni konstitutivan ni državotvoran narod.“ (I. Vukoja, 2019: 10)

Četiri godine nakon završetka rata u Bosni i Hercegovini prvi put došao sam u Mostar. Pozvan sam režirati predstavu u Hrvatsko narodno kazalište, i to dramu Mire Gavranca *Ljubavi Georgea Washingtona*. Pozvan sam po preporuci glumi-

ce Ive Marjanović, s kojom sam imao prilike raditi u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, a ona je bila kolegica iz klase Tatjane Feher, mostarske glumice i dame koja je poželjela igrati ženu Georgea Washingtona u Gavranovoj duodrami. Izabrala je mene za redatelja, a Katju Zupčić za partnericu.

Na aerodromu, toga kišnog popodneva, dočekaao me Ivica Ovčar, direktor kazališta, i Mayer, tehnički direktor. Nakon pomalo turbulentnog slijetanja u mostarsku kotlinu nisam ni slutio što ću zateći u tom ratom oštećenom gradu. Simpatična dva, tada za mene starija, gospodina srdačno su me dočekala, ali nekako plaho. Odmah sam im iskazao svoju želju da vidim srušeni most na Neretvi. Smjestili su me u hotelčić i odveli do mosta. Bio sam potresen jer su posljedice rata na svakom koraku bile uočljive, kao da sam hodao po živim ranama grada. Miris mostarske kiše ispunio me vjerom i nadom, Ivica Ovčar rekao mi je da ljudi još ne prelaze s jedne strane na drugu, ali da on s time nema nikakvih problema. Prizor srušenog mosta ucrtao mi se duboko u sjećanje. Zadržali smo se nekih sat vremena na istočnoj strani, u kafeu Teatar, blizu mosta, a onda se vratili; potpuno razrušenom ulicom koja dijeli bošnjačku od hrvatske strane, istok od zapada, otišli smo do Hrvatskoga narodnog kazališta, u prostor gdje sam trebao režirati predstavu – podrumska soba u reprezentativnome Hrvatskom domu Kosači, malo povećá, ne baš visok strop, na staklenim vratima pisalo je Hrvatsko narodno kazalište. Ubrzo je uslijedio susret s glumicama Tatjanom Feher i Katjom Zupčić i svim zaposlenicima kazališta: Maidom, garderobijerkom, Azrom, šaptačicom i inspicijenticom, i Ljiljom, rekviziterkom. To je bio pomalo tih, blag susret. Bio sam pod jakim dojmom stradanja i patnje ljudi u Mostaru i Bosni i Hercegovini. Gavranov komad o istrazi koju udovica provodi nad službenom ljubavnicom svoga pokojnog muža tijekom korote učinio mi se primjerenim, jer to je dramska priča o boli i ljubavi, osjetio sam da mogu potaknuti u glumcima, a potom i u publici, onu vrstu patosa koji oplemenjuje i budi veliku empatiju. Shvativši da skućeni prostor teatra ne dopušta veliku gestu i ekspresivan glumački izraz, odredio sam da ću, uz pomoć scenografa Marina Gozzea, i publiku uvući u igru – svi su bili u istom prostoru, u salonu Marthe Washington. Tijekom susreta protagonistice se odmjeravaju i svjedoče o velikom čovjeku, državniku, svaka sa svoje pozicije. Zahtjevan, posvećen i predan rad s glumcima urodio je plodom. Predstava je puno igrala, gostovala, tijekom predstave plakale su i glumice i publika, plakalo se za gubicima, za ljudima koji su nas napustili, oslobađanje svih napetosti i optužbi događalo se u nutrini osujećenih bića. Izbjegavao sam oštrije sukobe, navodio sam glumice da se pomno promatraju, propituju, te da se iskreno otvore jedna drugoj. Bila je to neka vrsta duhovnog razgolićenja dviju dama.

Taj moj prvi dojam Mostara gotovo da je repertoarno odredio sve moje buduće režije i naslove. Komorni teatar i stalno podsjećanje na iskaz glumice Tatjane Feher: „Ratnih devedesetih godina igralo se da bi se živjelo i živjelo da bi

se igralo. Igranje nije prestalo, odustajanje nije se uzimalo u obzir.“

Hrvatsko narodno kazalište tražilo je institucionalni oblik, zagovarača je bilo dosta, prednjačio je Mio Brajković, bivši gradonačelnik Mostara, u trenutku kad sam ga upoznao bio je direktor Aluminijska. Pravni status kazalište je dobilo tek 2009. godine, u srpnju, ali je financijska i pravna agonija trajala sve do 2013. godine.

O djelovanju Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru krajem devedesetih godina prošlog stoljeća i tijekom prvoga desetljeća 21. stoljeća temeljito i sustavno pisao je u svom tekstu „U potrazi za prostorom“ (također objavljenom u monografiji) Dragan Komadina, od 2013. godine umjetnički savjetnik Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru, inače dramaturg i profesor dramaturgije na sarajevskoj Akademiji scenskih umjetnosti, iz kojeg izdvajam dio o radu Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru od njegovih početaka do 2010. godine.

„Od prve službene premijere u kolovozu 1994. godine - *Tena*, dramati-zacija Borislava Vujčića u režiji Bobe Jelčića - do danas potraga za prostorom postat će paradigmatička sintagma za HNK Mostar. Potraga je to za kazališnim domom, odnosno odgovarajućom pozornicom u svome gradu, a s druge strane potraga za repertoarnim izazovima i vlastitim estetskim profiliranjem. Obje te potrage još uvijek traju. Ali danas sa znatno izvjesnijom budućnošću i nedvojbenom perspektivom.

Ovaj tekst pratit će ritam tih potraga u četvrt stoljeća. Ovu našu malu vječnost obilježilo je nekoliko faza - od početnog oduševljenja osnutkom nove kazališne institucije s hrvatskim predznakom kao prvoga profesionalnog kazališta Hrvata u BiH, velikog požara koji će uništiti tada jedinu upotrebljivu i praktično matičnu scenu HNK Mostar u ljeto 1996. godine i determinirati praktično cijeli repertoar do današnjeg dana - potom neriješene statusno-pravne zavrzlake s osnivačima, što će u jednom trenutku dovesti malobrojni ansambl i sve zaposlene praktično na rub egzistencije - do godine stabilizacije i sigurnog rasta s novim vodstvom kazališta od ljeta 2013. godine.

Iako službeno nisu uvrštene u teatrografiju Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru predstave iz lipnja 1993. godine *Božićna priča* i *Cinco* i *Marinko* Mate Matišića, obje u režiji mađarskog Hrvata Stjepana Filakovića, zapravo su važan repertoarni temelj na kojemu će niknuti HNK Mostar. Glumci iz ovih podjela Sanda Krgo, Toni Pehar i Velimir Pšeničnik Njirić postat će dugogodišnji oslonci repertoara. Iz tih ratnih vremena neizbježno je spomenuti veliki doprinos ravnatelja Zagrebačkog gradskog kazališta Komedija Nike Pavlovića i redatelja Marina Carića koji tada djeluje kao umjetnički savjetnik



ove kuće, koja u tom trenutku još nema službenu adresu, a obje ove predstave zbog ratnih okolnosti igraju u improviziranom scenskom prostoru u Čitluku. Marin Carić bit će najzaslužniji i za izbor Kozarčeve proze, odnosno dramatizacije Borislava Vujčića, te će godinu kasnije *Tena* zablistati u Hrvatskom domu hercega Stjepana Kosače kao ne samo prva produkcija HNK Mostar, nego i predstava koja je označila ‘povratak Talije i Melpomene u Mostar. Kada u mučnoj situaciji u kojoj svi živimo, posebice radikaliziranoj kao što je rat, stavite ženu u središte svijeta, onda mnogo stvari dovodite u pitanje. Mislim da u ovom gradu, na ovim prostorima i u ovom vremenu puno stvari i treba dovesti u pitanje’: Ovako je tada mladi mostarski redatelj iz Zagreba Velibor Bobo Jelčić obrazlagao vlastitu redateljsku i ljudsku poziciju bavljenja Kozarčevom Tenom u dramskom rukopisu Borislava Vujčića. Jelčićevo scensko čitanje ove ‘kronike raspada jedne ljepote’, kako stoji u podnaslovu Vujčićeve dramatizacije, uspjelo je ‘inzistirajući na čistoći prikaza, stanjima likova i njihovim ogoljelim reakcijama ocrtati očaj života u ratnim prilikama’, te uz ‘sjajna scenografska rješenja Marina Gozzea i svjetlosne efekte Zvonimira Mihanovića’ spojiti ozračje dvaju ratova u rasponu od skoro 80 godina. Jelčićevo lišavanje svakih sentimentalnosti kada je u pitanju glavna junakinja zapravo je veliki kompliment mostarskoj Teni ‘kao prikazu neurotičnog kraja stoljeća koje će se pamtili i po tragediji Mostara’.

Književnik Vladimir Pavlović piše kako je mostarska premijera *Tene* ‘neprijeporno prvorazredni kulturni događaj, i po početku djelovanja jedne ustanove i po tome u kakvim se okolnostima sve zbiva’, ističući ‘izrazitu darovitost Sande Krgo’, te ‘izvanrednog Tonija Pehara u ulozi Jaroslava Beraneka’. Uz njih dvoje Pavlović posebno akcentira Branimira Vidića Fliku koji je ‘izvršno odigrao svoju žensku rolu’.

Bila je to prva velika pobjeda teatra u godinama moralne i fizičke destrukcije, dokazujući još jednom da je to medij kojim najbrže i najizravnije možemo doprinijeti zalječenju rana u trenutku dok rat još uvijek traje. U prilog tom umjetničkom entuzijazmu i solidarnosti svakako ide i podatak da se cijeli autorski tim odrekao honorara u korist izgradnje zgrade HNK Mostar.

Pozornica u mostarskom Domu kulture postat će matična scena novorođene institucije. Ipak, to neće prikriti činjenicu kako je riječ o kazalištu bez vlastite pozornice. No, beskućnici se ne predaju.

Sljedeće dvije sezone ponudit će jedan znakoviti repertoarni amalgam – spoj komedija i predstava nacionalno-zavičajnog patosa

kojima redateljski pečat daje Želimir Orešković. On, naime, u ovom razdoblju režira tri predstave: *Urotnici*, duo dramu Mire Gavrana; komediju *Ante i Jozo* nastalu po tekstu *Zlatni dječaci* Neila Simona, te scenski spektakl *U godinama gladi* kao prvu kazališnu obradu velike humanitarne akcije spašavanje gladne hercegovačke djece iz 1917. godine pod vodstvom hercegovačkog franjevca, prosvjetitelja i političara fra Didaka Buntića u dramaturškoj obradi Željke Turčinović, a na temelju dramskog teksta fra Ante Marića. Ipak, ovu 'Oreškovićevu eru' završit će Dražen Ferencina režijom još jednog Gavranovog teksta *Veseli četverokut* za koji će kritika ustvrditi kako je 'vještom organizacijom scenskog prostora, te brzom izmjenom sekvenci nametnuo predstavi dobar ritam'.

Nove su predstave prilika i za nova gostovanja. Tako se u veljači 1996. godine s komadima *Ante i Jozo* i *Veseli četverokut* predstavljaju publici u kazalištu Komedija, već ustaljenom domaćinu u Zagrebu. Kritika će izvedbu Ante Vicana u predstavi *Ante i Jozo* kao 'čangrizavog, pomalo hipohondričnog starog komičara' nazvati 'chaplinovskom', a onu Joze Lepetića, ocijeniti 'keatonovski ozbiljnom'. Istodobno, glumačka izvedba u Gavranovoj komediji dobila je epitete 'razigrane, sa smislom za ritam i duhovita nadigravanja'.

Kritičarka neće propustiti podsjetiti kako je gostovanje HNK Mostar u Zagrebu ogroman uspjeh jer je riječ o 'instituciji u kojoj se pokusi obavljaju bez grijanja, tako da su neki glumci navukli upale pluća, bez pravih garderoba, bez fundusa scenografije, kostimografije, tehničkih uređaja. No, imaju ono najvrijednije - ljude i neuništivu volju'.

Neuništiva glumačka volja jasno se zazrcalila i u *Urotnicima* 'drami posljednje noći' Petra Zrinjskoga i Frana Krste Frankopana u kojoj su Toni Pehar i Velimir Njirić 'scenski dvoboj intenzivnog naboja, ali i preoštrih tragova konstrukcija, iskazali kao sukob dviju kompleksnih osobnosti u graničnoj situaciji, pri čemu je jezu posljednje noći najživlje izrazio Toni Pehar, sa zadivljujućim pokrićem igrajući strah od smrti i njegovo junačko savladavanje'.

Vrhunac ovog repertoarnog razdoblja svakako je bio 'mali pučki spektakl' ili - predstava *U godinama gladi*, koja unatoč neporecivom 'iskazu nacionalnih i vjerskih osjećaja ni u jednom trenutku ne nameće isključivost ili parolaške slavopojke'. Za ovu najveću i najobimniju produkciju u povijesti HNK Mostar angažirano je 19 glumaca, članovi folklornog društva, klapa i dječji zbor, a redatelj Orešković uspio je 'manirom iskusnog profesionalca' dovesti u savršen scenski sklad melodramatske prizore s likovno dotjeranim

masovkama, a folklorno i pučko uskladiti s elementima sakralnog teatra i mjuzikla, i tako na najefektniji način uspostaviti ravnotežu ‘između stilski, psihološki i žanrovski često krajnje raznorodnih registara’. Ulogu fra Didaka Buntića koju je utjelovio Vinko Kraljević kritika će ocijeniti smirenom i decentnom, Sandu Krgo emotivnom kao majku Anđu, Tonija Pehara kao strastvenog i uvjerljivog u ulozi oca Ante, ciničnog Niku Pavlovića kao Cara austrijskog, odmjerenu Tatjanu Feher, dok će posebnu pohvalu doživjeti Matko Raguz ‘koji je epizodom poginulog vojnika napravio pravu malu ekshibiciju krležijanskog nadahnuća’. No, uloga Pobre koju je iznio Branimir Vidić Flika, ‘balansirajući između mjesne lude i mudraca’ izazvala je neskriveno kritičarsko oduševljenje, jer on ne samo da je ‘sjajno utjelovio tu duhovitu i šarmantnu kreaturu, nego je odsutno utjecao na ritam čitavog događaja, dajući i svojim kolegama idealne šlagvor-te za odmak i bijeg u blagu ironizaciju’, čime je, tvrdi kritičar, uspio izbjeći skliznuće u patetiku.

Kada u velikom požaru nepuna tri mjeseca nakon premijere predstave *U godinama gladi* izgori cijela pozornica i velika dvorana Hrvatskog doma hercega Stjepana Kosače kazališni će kroničari povući tragičnu paralelu, navodeći kako su se djelatnici i glumci HNK Mostar zapravo našli u sličnoj poziciji kao likovi iz predstave o stradanju hercegovačke djece od prije 80 godina. Sada su beskućnici postali i pogorjelci. Nije bilo više ni dvorane na korištenje. Nakon nepune tri godine postojanja HNK Mostar bio je praktično pred jednim od svojih velikih izazova – izgubio je i doslovno krov nad glavom, a Mostar svoje ‘kulturno srce’. Ali ansambl i djelatnici na čelu s ravnateljem Ivanom Ovčarom ne gube glavu. Nakon što su izgorjele zgrada i pozornica – u kolovozu 1996. godine ispred zgrade izvode *U godinama gladi* kao početak aktivnosti vezanih uz prikupljanje novca za obnovu. Tih mjeseci stižu ‘brojni pozivi za pomoć kolega iz Hrvatske i inozemstva’. Tako već u listopadu iste godine izvode izbor iz antologije *Ljubavna pisma* hrvatskih književnika autora Mirka Rogošića u scenskoj adaptaciji i režiji Sande Krgo.

Na sljedeću premijeru čekalo se gotovo godinu dana. Riječ je o duhovitom i edukativnom komadu Jasena Boke *Kazališni sat* o temi kako nastaje kazališna predstava. Za redateljski stol ponovno sjeda Želimir Orešković, a na pozornici u Galeriji kraljice Katarine u Kosači, koja je ostala netaknuta u nedavnom požaru, zablistat će Toni Pehar igrajući više uloga. Ovo će ostati jedna od najizvođenijih predstava HNK Mostar, posebice kada se uzme u obzir da je 2011. godine doživjela i svoju scensku preradbu kao *Kazališni sat*. Erotska

komedija *Gići-gići* Vanče Kljakovića, koji je potpisao i režiju, označit će početak nove sezone 1997./1998., ali i prelazak u novi privremeni scenski prostor - iznimno malu scenu, u stražnjem dijelu Kosače. Ta intimistička i komorna scenica 'na kojoj su glumci doslovno nadohvat gledatelju, na kojoj je moguće vidjeti svaku kap znoja, svako širenje i sužavanje zjenica, svaki treptaj kapaka' (p)ostat će u sljedećih pet sezona dom ovog kazališta.

Preseljenje na Malu scenu i dolazak hrvatskoga redatelja Roberta Raponje koji će u sljedećih nekoliko sezona režirati pet predstava, obilježiti će ovu drugu fazu u razvoju i umjetničkom profiliranju kazališta. Njegov dolazak potaknut će i snažan pedagoški zamah. Nakon što je još 1996. godine kratki elaborat o osnivanju Odsjeka za glumu pri kazalištu razvio Marin Carić kako bi se osigurao akademski okvir za popunjavanje glumačkog ansambla u budućnosti, s obzirom da je u tom trenutku gotovo pola glumaca već formalno bilo u mirovini, prvi se put u okviru HNK Mostar osniva Dramski studio mladih. Pod Raponjinim mentorstvom Dramski studio HNK Mostar iznjedrio je autorski projekt *S.O.S centrala*. Desetak studenata mostarskog Sveučilišta, od kojih je jedino Nikolina Marić postala članicom glumačkog ansambla. Pokretanje Dramskog studija i otvaranje prostora za pedagoški rad naišli su na nepodijeljenu potporu javnosti, gdje je primijećeno da HNK Mostar 'umjesto da tapka u mjestu gleda u sutra'. Pogled u sutra bio je svakako i Raponjina režija duo drame suvremenog britanskog dramatičara Davida Ivesa *Nema veze* u kojoj svoje prvu ulogu kao član ansambla u HNK Mostar ostvaruje Miro Barnjak.

U prosincu iste godine Raponja je ponovno u akciji. Tada je premijerno izveden komad Tankreda Dorsta *Fernando Krapp mi je napisao ovo pismo*, kojom se mostarsko kazalište vraća u maticu scenske kulture. Tako će kritičar Jasen Boko zapisati: 'Ovo nije spektakularna i senzacionalna predstava, ali je riječ o visoko profesionalnom projektu, koji ovom kazalištu, nacionalnom samo po svojem imenu, a nikako po stavci u proračunu i uvjetima rada, otvara neke vedrije vidike'. Raponja je u svom redateljskom proseyu ponudio jednostavnost svodeći je na dramu o ljubavi, preljubi i ljubomori, ali je nije lišio njezine metatekstualnosti i citatnosti. Za navedenu reper-toarnu vedrinu uz redatelja Raponju najprije je zaslužan glumac Toni Pehar, kojega je Dorstov komad potvrdio kao 'scenskog majstora nepravedno ostavljenog na margini hrvatskih kazališta, koji bi na nekoj sceni u Hrvatskoj sigurno bio zvijezda'. Pohvale su se redale i ostatku ansambla - Robertu Peharu koji je bez 'velikih gesti ostvario

lik vječnog slabića, Snježani Martinović, mostarskoj glumici koja živi i radi u Ljubljani, te za ‘decentne’ epizodne uloge Joze Lepetića, Ante Vicana i Dragana Šuvaka.

Vrhunac ‘Raponjine faze’ repertoarne stabilizacije svakako je premijera hrvatskog dramskog klasika – komada *U agoniji* Miroslava Krleže u kojoj je svoju najzreliju ulogu još od Tene odigrala Sanda Krgo kao Laura Lenbach, dok je ovdašnja kritika za mladog zagrebačkog glumca Hrvoja Klobučara kao odvjetnika Križovca ustvrdila kako je riječ o ‘još jednom imenu iz novog vala koje bi u budućnosti moglo obilježiti hrvatsko glumište’. Raponjino čitanje Krleže ocijenjeno je kao otklon od ‘strindbergovskog’ prema ‘čehovljevskom’, čime je dobio realnu sliku odnosa među likovima.

Raponjin mostarski opus uspio je samo donekle skrenuti pozornost hrvatske kulturne javnosti na HNK Mostar kao umjetnički relevantno kazalište koji zaslužuje financijsku pomoć u borbi za institucionalni opstanak u vremenima kada je zbog izmjena unutarnjeg političkog ustroja BiH ozbiljno narušen kontinuitet njegovog financiranja. To će uskoro dovesti do teškoća u normalnom funkcioniranju kazališta, što će se implicitno odraziti i na repertoar.

Od 2000. do 2002. godine na repertoaru će se naći čak tri praizvedbe domaćih tekstova s izraženom dokumentarističkom notom. Prva od tih praizvedbi bila je predstava nastala u režiji i dramaturziji Ante Vicana Gospodine, *U Tebi je moja nada!* koji je pokušao na temelju dokumenata sa suđenja napraviti teatarski obol liku kardinala Alojzija Stepinca. Druga savjest je dramaturzija Željke Turčinović u režiji Želimira Oreškovića nastala prema knjizi *Gospodo suci, zašto uglednog mostarskog odvjetnika Josipa Museli-movića o jednom slučaju iz njegove sudske prakse iz 80-ih* kada je skupina mladića iz Tomislavgrada završila u komunističkom zatvoru zbog pjevanja domoljubnih pjesama. Predstava je ostvarila cijeli niz gostovanja i izazvala nepodijeljene simpatije, uglavnom kod publike, prije svega zbog činjenice što je tema o komunističkim progonima konačno dobila pravo glasa u teatru.

Treća u nizu ovih praizvedbi je scenska artikulacija fra Ante Marića *I smrt će biti sasma nešto ljudsko* koja progovara o posljednjim satima Antuna Branka Šimića. On se teško bolestan vraća umrijeti u obiteljsku kuću u Drinovcima kod Gruda. Šimića igra Miro Barnjak, a svoja posljednja pojavljivanja u jednoj od predstava HNK Mostar imat će Dana Kurbalija i Jozo Lepetić.

U razdoblju igranja na Maloj sceni iza Kosače još se izdvaja predstava *Meštar Pathelin* nepoznatog francuskog autora iz 16. stoljeća u

režiji Damira Mađarića u kojoj je zaigrala Anita Kajasa kao gošća iz Sarajeva.

Prije nego što HNK Mostar preseli 2003. godine u svoj prostor u suterenu nove zgrade, Joško Juvančić, veliki hrvatski redatelj, postaje umjetnički savjetnik. Njegova prva režija, komad Milana Grgića *Probudi se, Kato*, bit će premijerno odigrana u obnovljenoj velikoj dvorani Hrvatskog doma hercega Stjepana Kosače.

Posljednja predstava na Maloj sceni je *Noćna gušterica* Tanje Radović u režiji Lawrencea Kiirua kojom je Tatjana Feher obilježila 45 godina svoga profesionalnog umjetničkog stvaralaštva.

Juvančićevo umjetničko djelovanje protegnut će se u sljedećih osam sezona. Uz nedvojbeno zadovoljstvo kako su nekadašnji pogorjelci i beskućnici konačno dobili krov nad glavom, ovo razdoblje karakterizira pomlađivanje ansambla, dvije velike predstave u režiji Nine Kleflin *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića i *Ujak Vanja* Antuna Pavloviča Čehova, te borba kolektiva na čelu s glumcem Robertom Peharom za rješavanje pravnog statusa i sustavnog financiranja kazališta.

Nova glumačka energija na sceni HNK Mostar koincidira s prelaskom u novu zgradu. Već u predstavi Nikolaja Koljade *Kokoš* u režiji Dražena Ferenčine u podjeli je nekoliko novih imena: Jelena Kordić, Tina Čović, Ivana Župa i Zdeslav Čotić. Novi diplomirani glumci s Akademije scenskih umjetnosti u Sarajevu ili s tada novopokrenutog studija glume na Odsjeku za dramsku umjetnost pri Fakultetu humanističkih znanosti Univerziteta 'Džemal Bijedić' u Mostaru najavljuju kvalitativnu promjenu, ne samo kao energetska poticaj, nego i nagrada starijim kolegama da je vrijedilo ustrajati u borbi za ovu.

Iz ovog razdoblja razvoja repertoara treba istaknuti Čehovljevu *Prosidbu* koju postavlja Dražen Ferenčina, te predstavu Mire Gavrana *Sve o ženama* u režiji Roberta Raponje. Jelena Kordić će i kroz ove predstave za razliku od novopridošlih snaga pokazati ne samo iznimni glumački potencijal kao nagovještaj kako će ovaj ansambl uskoro dobiti čvrst glumački oslonac, nego će svojim profesionalnim odnosom iskazati i ključnu privrženost kući i ansamblu u godinama novog kadrovskeg stabiliziranja.

*Bljesak Zlatnog zuba*, dramski prvijenac Mate Matišića - gastarbajterska kronika specifičnog univerzuma koji je Marin Carić nazvao 'lirskom groteskom', a Dalibor Foretić 'bljeskom pučkog igrokaza' - svakako je jedna od najvećih uspješnica HNK Mostar, koja je doživjela trideset i šest repriza, a čijoj je popularnosti svakako doprinio i gostujući glumac Vedran Mlikota. Uz uvjerljivog i

dominantnog Franu Perišina kao ‘okorjelog gastarbajtera’ i dinaridskog alfa mužjaka jednu od najdojmljivijih uloga odigrala je i Sanda Krgo igrajući njegovu ženu Trusu. Njih dvoje su i nagrađeni na Susretima kazališta u Brčkom nagradama stručnog festivalskog žirija za najbolju mušku i žensku ulogu. Zanimljivo je da polovina ukupnog broja izvođenja otpada na gostovanja od kojih svakako treba izdvojiti pet uzastopnih repriznih izvođenja u rasprodanoj zagrebačkoj Komediji, potom onu u rodnim Matišićevim Ričicama gdje se i događa radnja samog komada, te izvedbu iz prosinca 2007. godine kojom su Osijeku zatvoreni ‘Krležini dani’. Na 15. festivalu glumca u Vinkovcima 2008. godine Tatjana Feher i Nikolina Marić podijelile su nagradu za najbolju žensku ulogu. Bila je to i jedina nagrada koju je HNK Mostar dobio na nekom festivalu u Hrvatskoj.

*Ujak Vanja* – još jedna velika ansambl predstava iz ovog razdoblja – nije se ni estetskim dometima ni po broju repriznih izvedbi uspjela približiti svom repertoarnom prethodniku. Druga režija Nine Kleflin ostat će upamćena i kao jedna od posljednjih premijera u životu Ilije Zovke, gosta iz HNK Split, koji je igrao lik iz naslova Čehovljevog komada. Zovkina smrt u studenom 2009. godine, kao i vrhunac krize nastale zbog višegodišnje borbe za financijsko-pravni status kazališta u gradu Mostaru i Hercegovačko-neretvanskoj županiji/kantonu zapečatit će i sudbinu predstave. Najveće priznanje kritika je odala Sandi Krgo za ulogu Jelene Andrejevne koja je u redateljskoj postavci Nine Kleflin postala ‘zrela žena neiskorištene erotske inteligencije, okružena beznadno kaotičnim i nemoćnim muškarcima’.

Ansambl na čelu s glumcem Robertom Peharom traga za izlaskom iz začaranog kruga, ali odbija potpisati eutanaziju. Naime, Juvančićeva era završava njegovom režijom *Romance o tri ljubavi* Antuna Šoljana, a novi vjetrovi repertoarnog oblikovanja zapuhat će angažmanom dramaturga Dragana Komadine koji će skupa s ansamblom adaptirati Bokin *Kazališni sat* u *Kajališni sat* ‘kao svojevrsan autoironični komentar teškog položaja u kojemu se ova institucija tada našla.’“

Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru od 2010. godine postaje sve aktivnije i aktivnije, nižu se kazališne uspješnice, jača se i pomlađuje glumački ansambl. Uprava kazališta na čelu s Ivanom Vukojom nastoji završiti započetu zgradu i istovremeno izborom vanjskih suradnika (redatelja, scenografa, kostimografa, skladatelja...) te partnerskom i koprodukcijom suradnjom etablirati Hrvatsko kazalište u Mostaru i na europskoj kazališnoj karti. ●

## LITERATURA

Blažević, Josip; Komadina, Dragan; Merdan, Azra;

Pehar, Robert; Vukoja, Ivan, ur. (2019), *25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru / 25 Years of Croatian National Theatre in Mostar*, Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar.

Komadina, Dragan (2019), „U potrazi za prostorom“, *25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru / 25 Years of Croatian National Theatre in Mostar*, Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar, str. 53-68.

Vukoja, Ivan (2019), „Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru – stogodišnja nastojanja i 25 godina igranja na svome jeziku i pod svojim imenom“, *25 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Mostaru / 25 Years of Croatian National Theatre in Mostar*, Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar, str. 9-22.



**Marijan Varjačić**

Varaždin

# Razdoblje kontinuiteta i početak diskontinuiteta. Varaždinsko kazalište 2001. – 2010.

UDK 792(497.523)(091)

Sažetak: Autor u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu u prvom desetljeću 21. stoljeća razlikuje, u odnosu na devedesete godine 20. stoljeća, razdoblje kontinuiteta (do 2006.) i početak diskontinuiteta (2006. – 2010.). Kontinuitet razmatra u odnosu na način upravljanja kazalištem, ansambl i repertoar. Na isti način prikazan je i prekid povezanosti s prethodnim razdobljem. Slijedi prikaz recepcije predstava u kazališnoj kritici.

Ključne riječi: kontinuitet; diskontinuitet; repertoar; glumački ansambl; upravljanje kazalištem; kazališna kritika

# The Period of Continuity and Discontinuity (Varaždin Theatre 2001–2010)

**Abstract:** In the Varaždin Croatian National Theatre 2001–2010, the author distinguishes, in relation to the 1990s, a period of continuity (until 2006) and the beginning of discontinuity (2006–2010). Continuity is considered in relation to the theatre management, the ensemble and the repertoire. The break with the previous period is shown in the same way. In conclusion, paper offer an overview of the reception of plays in theatre criticism.

**Keywords:** continuity; discontinuity; repertoire; ensemble; theatre management; theatre criticism

► U prvom desetljeću 21. stoljeća u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu razlikuje se, u odnosu na devedesete godine 20. stoljeća (M. Varjačić, 2021), razdoblje kontinuiteta (do 2006.) i početak diskontinuiteta (2006.–2010.). Kontinuitet znači povezanost, neprekidnost i stalnost glede načina vođenja kazališta, brige o glumačkom ansamblu te kreiranja i ostvarivanja repertoara.<sup>1</sup>

Do konca 2005. godine paradigma vođenja kazališta ostaje uključivost suradnika. Glumački je ansambl pak u posljednjih sedam-osam godina uglavnom isti i još uvijek generacijski uravnotežen. U repertoaru kazališta i dalje su uočljiva obilježja iz devedesetih, kao naprimjer velika inovativna ostvarenja i posredovanje tradicije na nov način (D. Foretić, 2000).

Izdvojeni su slučajevi kontinuiteta u cijelom prvom desetljeću 21. stoljeća djelovanje stalne Dječje i lutkarske scene, osnovane 1994. godine, i predstave na Komornoj pozornici Zvonimir Rogoz.

Početak diskontinuiteta (2006.) znači prekid u načinu vođenja kazališta; umjesto uključivosti nastupa marginalizacija, osobito stalnih članova kazališta. Osim toga nova uprava ne uviđa potrebu za promišljenom obnovom ansambla, sada ne nužno radikalnom kao devedesetih. Repertoar „nastaje“ uglavnom po principu „poštanskog sandučića“, kao što se nekoć govorilo za kazališta u provinciji.

## Razdoblje kontinuiteta

U profiliranju Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu devedesetih sudjeluje grupa mladih diplomanata režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (M. Varjačić, 2021). Tada, na mijeni stoljeća, sve važniju ulogu imaju stalni članovi kuće: osobito Dubravko Torjanac, redatelj i prevoditelj, Vesna Kosec Torjanac, dramaturginja i spisateljica, Ante Armanini, dramaturg i esejist, i Tomislav Lipljin, glumac i kajkavski jezikoslovac. Njihove inicijative potiče i podržava uprava kazališta. Zamjetno je i angažiranje suradnika iz varaždinske sredine (npr. Darija Hreljanović, Ivan Duić, Davor Bobić). S kazalištem i dalje surađuju mlađi hrvatski redatelji (Ozren Prohić, Borna Baletić, Dražen Ferencina, Dario Harjaček, Hana Veček, Ksenija Krčar) i redatelji starije generacije (Vladimir Gerić, Georgij Paro, Petar Veček, Želimir Mesarić), koji su svojim ostvarenjima obilježili devedesete. Najistaknutiji redatelj do 2005., a i u cijelom

1 Filozofski smisao kontinuiteta nalazimo kod Parmenida, koji bitak shvaća neprekinutim, i Heraklita, koji u neprekinutosti vidi osnovu svega što biva. Prirodoznanstveni pojam kontinuiteta prvi je razložio Aristotel (Met. XI 12, 1069 a). Sveobuhvatno značenje daje mu G.W. Leibniz tumačenjem da priroda ne čini skokove (*natura non facit saltus*). Kontinuitet ne vrijedi u mikrosvijetu (kvantni skokovi), a ne prihvaća ga ni teorija evolucije. Kad je riječ o čovjeku, kontinuitet znači neprekidnu povezanost ljudskog razvoja, načina života, djela, ustanova itd. Osobito je kontinuitet značajan u sferi kulture i umjetnosti. Na određeni način susreću se kontinuitet i tradicija.

desetljeću, bio je Petar Veček, koji će potvrditi osobitost svoje redateljske poetike u okvirima hrvatskoga kazališta, kao što će to biti istaknuto u kazališnoj kritici, osobito od Zvonimira Mrkonjića u kritici predstave *Klaonica* (2003.). Vladimir Gerić surađuje s kazalištem kao redatelj (*Instrukcija, Igra u dvoje*) i kao vrstan prevoditelj (*Kokoš*).

U repertoaru ono što je Dalibor Foretić nazvao velikim inovativnim ostvarenjima sada možemo prepoznati osobito u predstavama *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže i Sofoklovu *Edipu*, objema u režiji Ozrena Prohića. Za „inovativna ostvarenja“ karakterističan je zajednički rad umjetnikā s različitim područja. Tako s Prohićem surađuje poznati videoumjetnik Ivan Faktor, kao scenograf i autor videoprojeksijske. Ono što pak isti kritičar naziva posredovanjem tradicije na nov način vidimo npr. u predstavi *San ivanjske noći* Williama Shakespearea u režiji Petra Večeka; djelomičnom kajkavizacijom (Tomislav Lipljin) predstava podsjeća na jednu od najuspješnijih izvedaba iz devedesetih, *Puno larme a za ništ / Mnogo vike ni za što*. Na nov, inovativan način tradiciji pristupa i Georgij Paro u režiji *Sveti Aleks*i Tituša Brezovačkog.

Repertoar je i dalje, kao i devedesetih, polihistoričan i obuhvaća različita razdoblja dramske književnosti, od antike i renesanse do starije i novije hrvatske i europske dramatičke (Sofoklov *Edip*, *San ivanjske noći* W. Shakespearea, *Sveti Aleks*i T. Brezovačkog, *Igra u dvoje* T. Strozziija, *Hrvatski bog Mars*, *Balade Petrice Kerempuha* i *U agoniji* M. Krleže, *Romanca o tri ljubavi* A. Šoljana, *John Smith – princeza od Walesa* T. Zajeca, *Ti si taj anđeo* M. Jergovića, *Klaonica* S. Mrožeka, *Kraj karnevala* J. Topola, *Don Juan vraća se iz rata* Ö. von Horvatha, *Kokoš* N. Koljade, *Instrukcija* E. Ionesca, *Uništenje naroda* W. Schwaba, *Opera za tri groša* B. Brechta). Nastavak tradicije praižvođenja djela hrvatskih autora, štoviše narudžbi novih djela, predstavlja praižvedba drame *Ti si taj anđeo* Miljenka Jergovića, koja je napisana po narudžbi varaždinskoga kazališta.

Od sudjelovanja na kazališnim festivalima izdvajamo Međunarodni festival antičke drame Stobi 2004. u Republici Makedoniji, na kojemu su izvođene predstave iz Nizozemske, Turske, Armenije i Makedonije, a iz Hrvatske varaždinski *Edip*. U svim izvještajima ističe se uspjeh gostovanja (npr. Helena Braut, 2004) i spominju „ovacije Varaždincima“ u Stobiju. Vrlo uspješno bilo je i sudjelovanje na 11. Festivalu glumca: predstava *Kokoš* nagrađena je kao najbolja predstava u cjelini, a za najbolju glavnu žensku ulogu nagrađena je glumica Jagoda Kralj Novak (Alla u *Kokoši*).

Da je u razdoblju 2001.–2006. očit kontinuitet u odnosu na prethodno razdoblje, potvrđuje i Zvonimir Mrkonjić, koji na koncu svoje kritike predstave *Klaonica* kaže: „S tri prošlogodišnje premijere, Horvathove drame *Don Juan se vraća iz rata*, *Sveti Aleks*i Tituša Brezovačkog i Mrožekove *Klaonice*, varaždinski HNK postaje najuspješnije kazalište u Hrvatskoj.“

## Dječja i lutkarska scena

Uistinu izdvojen slučaj kontinuiteta u cijelom desetljeću predstavlja djelovanje Dječje i lutkarske scene (u nastavku: Scena) redatelja Dubravka Torjanca i dramaturginje Vesne Kosec Torjanac. Scena je na Torjančevu inicijativu osnovana 1994. godine, a osmišljena je kao komplementarna programu drame „za odrasle“. To znači da se s njim nadopunjuje i predstavlja njegov integralni dio.

„*Dječja i lutkarska scena* HNK u Varaždinu osnovana je 1994. godine u sklopu HNK u Varaždinu kao lutkarsko i kazalište za djecu koje je potpuno jednakopravno s dramskim kazalištem, radeći i prikazujući predstave u istoj zgradi, na istoj pozornici, i s istim, dramskim ansamblom. Može se reći da je to i u smislu organizacijskog ustroja i repertoarno-estetskih odrednica izdvojen slučaj. Naime, lutkarska i dječja kazališta u Hrvatskoj ili su samostalna kazališta ili umjetničke udruge, a dramska ili gradska kazališta će sporadično, kad se osjeti (prigodna, obično novogodišnje-uskrсна) potreba za drugom publikom (i financijskom popunom), izvoditi ‘i’ predstave za djecu. U Varaždinu se u tom smislu htjelo postupiti drugačije: u prvenstveno dramskom kazalištu obraćati se dječjoj publici jednako i kontinuirano, posvetiti se ‘*estetskom odgoju* posredstvom kazališnog čina.’“ (N. Vončina) „Jednostavno bi rekli: kazališna publika je uvijek jedna publika, naime ‘publika’, i dakako, razdvajati će ju tek dob. Ansambl HNK u Varaždinu je kao dramski ansambl radio s lutkama, ujutro igrao praščiće i vukove, kraljeviće i prosjake, navečer Antigone, Laure, Lenbache i Hamlete. Igrati s lutkama (i naučiti animaciju, bez većeg prethodnog iskustva), igrati za djecu, putovati u škole i vrtiće nikad nije bilo nešto drugorazredno i tezgarski, kako na terenu i u glavama zna biti, već ravnopravno. Ravnopravno čemu? Velikom, pravom kazalištu? A koje je to? Pa svako koje je, gdje god se nađe - bilo na ulici ili u raskošnoj zgradi, bilo s komadićem krpe u ruci ili u skupom kostimu uz scenografsko bogatstvo opsluživano scenskom tehnikom - stvara kazališni čin. Nikad drugorazredno, nikad zamjensko, lektirno, izgovorom odgojno ili prijetvorno pedagoško.“<sup>2</sup>

Scena je započela djelovanje znakovito i spektakularno, praizvedbom kajkavskoga glazbeno-scenskog djela *Videl sem Jezusa* 1994. Tekst: Vesna Kosec Torjanac, redatelj: Dubravko Torjanac, skladatelj: Davor Bobić, kostimograf, scenograf i izrada lutaka: Ivan Duić, dirigent: Slavko Magdić, sa Simfonijskim orkestrom sastavljenim od Varaždinaca i dječjim zborom V. osnovne škole. Glumilo je šest glumaca drame Hrvatskoga narodnog kazališta.

Scena je, kao na početku, u svom daljnjem djelovanju njegovala kajkavštinu i okupljala varaždinske kreativne pojedince i potencijale, od kojih su neki surađivali i u repertoaru drame „za odrasle“ (npr. D. Bobić i I. Duić). Devedesetih go-

2 Navodi iz pisanog odgovora Dubravka Torjanca na autorov upit o djelovanju Dječje lutkarske scene. Odgovor se kao dokument čuva u Arhivu Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu.

dina 20. stoljeća premijerno je izvedeno osam predstava, najveći je uspjeh doživjela praiizvedba predstave *Norci* 1998. (Nagrada hrvatskog glumišta za najbolju predstavu za djecu i mladež). Autor je teksta i redatelj Dubravko Torjanac, son-gove je napisala Vesna Kosec Torjanac, a scensku glazbu Dragutin Novaković Šarli. Predstava je do 2006. godine izvedena 86 puta.

U razdoblju 2001.–2010. u okviru scene izvedeno je dvadesetak premijera. Autori tekstova bili su: Vladimir Nazor, Ela Peroci, Dragutin Domjanić, Damir Miloš, Rudolf Matz, Zvonimir Balog, Đuro Vilović, Luka Paljetak, Vesna Kosec Torjanac i Dubravko Torjanac. Osim Torjanca, režirali su Zlatko Bourek, Ivica Šimić, Dunja Tot, Barbara Rocco, Anica Tomić i Ladislav Vindakijević. Predstave Scene u prvom desetljeću 21. stoljeća dobile su brojne nagrade i izvođene su na tridesetak domaćih i međunarodnih festivala.

### **Predstave na komornoj pozornici**

Osobiti dio kontinuiteta jest izvođenje predstava na Komornoj pozornici (danas Komorna pozornica Zvonimir Rogoz). Komorno kazalište u Varaždinu ima stoljetnu tradiciju, od Intimnog teatra Branka Tepavca 1924. preko Komorne scene koju su utemeljili Gavellini učenici u Varaždinu pedesetih do Komorne pozornice Zvonimir Rogoz, otvorene koncem sedamdesetih. Na komornoj pozornici devedesetih izveden je veći broj predstava, među kojima i glasovita predstava *Bogi Ivač*, u režiji Vladimira Gerića i kajkavizaciji Tomislava Lipljina (preko 300 izvedaba!). U vrijeme redateljstva Petra Večeka na Komornoj sceni izvedene su *Vježbe u Goethe institutu* Ivana Bakmaza, u režiji Mire Međimorca, tada jedna od najboljih predstava u Hrvatskoj. U prvom desetljeću 21. stoljeća na Komornoj pozornici izvedeno je desetak predstava: *Kokoš*, *Instrukcija*, *Igra u dvoje*, *Dijete ljubavi*, *Balade Petrice Kerempuha*, *Fetišist* i druge. Godine 2010. na Komornoj pozornici praiizvedena je monodrama *Familija u prahu* Nine Mitrović, a glumici Jagodi Kralj Novak dodijeljena je Nazorova nagrada za ulogu Juliške. Komorna pozornica bila je i ostala mjesto eksperimentiranja, istraživanja novog izraza, ali istovremeno i igranja predstava bliskih pojmu pučkog teatra.

### **Početak diskontinuiteta**

Diskontinuitet znači prekid, nedostatak veze u vremenskom tijeku i razvoju. U varaždinskom kazalištu diskontinuitet u odnosu na prethodno razdoblje počinje 2006. godine, nastupom nove uprave.<sup>3</sup> Postupno u vođenju kazališta sve više

3 Više puta u povijesti profesionalnoga/stalnoga kazališta u Varaždinu, od početka 20. stoljeća naovamo, prekidaju se uspješna razdoblja. Razlozi: jer se „grad Varaždin stavio prema kazalištu u jedan sasvim platonički odnošaj” (prekid, odnosno smanjenje subvencije), kako je kazao zaslužni ravnatelj Andro Mitrović (1915.–1922.), ili nametanje nekompetentne uprave, ili političke prirode kao 1971. (hrvatsko proljeće). Katkad se to nazivalo, zaobilazeći istinu, eufemistički „krizom u kazalištu”.

dolazi do izražaja potiskivanje suradnika iz kuće u drugi plan, konačno potpuna marginalizacija, i to u kazalištu za koje su uključenost i sloboda bili takoreći sinonimi (O. Prohić, 2005: 32). Primjerice prerano odlazi u mirovinu dugogodišnji dramaturg Ante Armanini, koji je bio živa poveznica s ranijim razdobljima, čak od sedamdesetih. Također bivaju umirovljeni, iako to zakonski nije bilo nužno, vrhunski stariji glumci, upravo stupovi kazališta (T. Lipljin i I. Plovanić). Anagažiran je honorarni umjetnički savjetnik, koji nije imao nikakve veze s varaždinskim kazalištem i koji neće imati gotovo nikakav odnos s glumačkim ansamblom... Deprovincijalizacija kazališta u Varaždinu započela je još pedesetih dolaskom grupe glumaca i redatelja, diplomanata Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba, a koju je, prema svjedočenju Vladimira Gerića, u Varaždin uputio njihov učitelj Branko Gavella i potom tamo pratio njihov rad i razvoj. Sada je nastupila nova provincijalizacija varaždinskoga kazališta.

Najbolji je primjer repertoar koji nastaje takoreći nasumce, kao slučajni zbir naslova, među kojima se našlo i vrijednih (npr. *Vučjak*, *Dundo Maroje*, *Von Lamot od mača*), ali i diletantskih predstava (*Nikola sedmi V. Stojisavljevića*). U tom razdoblju bilo je i zapaženih predstava, i to zahvaljujući pojedinim vrsnim redateljima i profesionalnosti glumačkog ansambla te uopće osoblja kazališta. Predstava *U agoniji* s redateljem Petrom Večekom na repertoaru je prijašnje uprave, kada je i gotovo dovršena. Kajkavizaciju *Don Quijotea* Bulgakova naručila je i pripremila također prijašnja uprava, u dogovoru s Georgijem Parom, ali je uprizorenje odgođeno zbog zauzetosti redatelja. *Ljubica A. Šenoe* u režiji Želimira Mesarića, premijerno izvedena još koncem devedesetih, uz dvije obnove, najizvođenija je predstava cijelog desetljeća, a na repertoaru je do 2010. podsjećajući tako publiku na jedno prošlo, drukčije kazališno vrijeme. Dakle i u drugoj polovici prvoga desetljeća 21. stoljeća jaki su refleksi prijašnjeg razdoblja: varaždinskoga kazališnog *fin de sieclea* (devedesete godine 20. stoljeća) i na mijeni stoljeća (do 2006.).

## Recepcija u kazališnoj kritici

Varaždinsko se kazalište nikada, pa ni u razmatranom razdoblju, nije moglo žaliti da je izvan fokusa kazališne kritike. Izdvojili smo desetak predstava i navode iz kritika o njima koji na svoj način osvjetljavaju djelovanje kazališta u prvoj dekadi 21. stoljeća, pa i njegovo mjesto u hrvatskom kazalištu uopće. Bez daljnje raščlambe: čitatelj će uočiti pohvale cijelomu glumačkom ansamblu, što je također bitan dio kontinuiteta o kojem je ovdje riječ.

### *Hrvatski bog Mars* (2001.)

„I dok su splitski Glembajevi pokazali što ostaje od izvrsnog predložka kad dođe u ruke nespretnoga redatelja, s *Hrvatskim bogom Marsom* Ozrena Prohića (HNK u Varaždinu, praizvedba 10. lipnja 2001.) na hrvatsku je pozornicu ušao jedan originalan

pristup ne samo Krležinim novelama nego i resemantiziranju svjetonazora upisanoga u njegov opus. U Prohićevoj interpretaciji svijet nesretnih domobrana izdiže se do simbola, kroz njihovu sudbinu on pripovijeda o aktualnom, zapravo svevremenskom pitanju Drugoga. (...) Prohić nije – iako bi se po naslovu upravo to dalo zaključiti – crpio samo Krležinu istoimenu knjigu. Ona mu jest osnova, dijelove različitih novela on je izmještao iz matičnoga okružja i poslije ih kontaminirao u novu cjelinu koja kroz sasvim konkretan povijesni fenomen progovara o lažnoj civiliziranosti, kaotičnosti zbilje, Drugom i Različitim. Za tu se priču on poslužio i Krležinim tekstom *U predvečerje* te ulomcima iz *Dnevnika*, s tim što treba naglasiti da je *U predvečerje* upravo u Prohićevoj predstavi doživjelo svoju praižvedbu! (...) Osobitu zanimljivost Prohićevu *Hrvatskom bogu Marsu* daje njezin intermedijalni aspekt koji je osmislio Ivan Faktor. Naime, stražnji plan pozornice zauzima velik video-zid, a manji ekrani smješteni su i s bočnih strana. Scensku radnju, dakle, prati videomaterijal koji možemo čitati i kao projekciju svijesti i podsvijesti likova, kao simbolični komentar glavnoj radnji. Pritom, interpoliranje toga vizualnog medija u scenski prostor Faktor je izveo tako da ni u jednome trenutku ne dolazi do njegove dominacije, filmski umeci nikada nisu agresivni u odnosu na dramsku radnju, nego je upravo diskretno dopunjuju. (...) Varaždinski glumački ansambl predstavio se u Prohićevu *Hrvatskom bogu Marsu* u svom najboljem izdanju. Čak i kad su bili bez glasa, tek u gesti i mimici, glumci su bili jednostavno odlični! Ozren Prohić izrežirao je snažnu, izrazito angažiranu predstavu s tezom, predstavu neveselu, tamnu i zapravo mučnu, predstavu koja se, zahvaljujući redateljskome talentu i senzibilitetu, u pravom smislu riječi klanja Krležinoj mudrosti.“ (M. Tatarin, 2002: 25).

*Sveti Aleksi* (2002.)

„Da bi izbjegao stereotipe i monotoniju teksta, redatelj Georgij Paro je inzistirao na duhovitosti, naglašenoj naivnosti, izvedbe i groteski te satiričnoj povezanosti s našim vremenom, najviše u prikazu pojedinih mentaliteta, scenografkinja je uspješno spojila srednjovjekovni, (rimsko-)humanistički i ‘školski’, samo naizgled lakosklopivi izgled pozornice, dok je kostimografkinja postmodernističkom citatnošću i metateatralnošću atraktivno spojila rimsko i ruha osamnaestoga, pa i našega stoljeća. Sprječavanju statičnosti predstave pridonosila je i živa glazba



te sudjelovanje glazbenika na rubovima predstave. Uzmemo li u obzir sve slabosti teksta, inzistiranje autora i stvaralaca predstave prije svega na humoru, komici i naglašenom spoju naivnosti i grotesknosti (a tek zatim na melankoličnoj tugaljivosti koju možda nudi ova drama) pokazalo se možda kao jedina moguća šifra za prikazivanje ove drame u našem vremenu.“ (M. Muhoberac, 2002)

*Klaonica* (2002.)

„Petar Veček okladio se na Mrozekovu *Klaonicu* premda mu komedija i farsa nisu jača strana. Ali Veček voli nemoguće zadaće ili zadaće koje sam sebi učini nemogućima, kakva je po meni i teatralizacija Mrozekova fabulativnog hazarderstva. Veček režira prizor po prizor kao kontrastne grandginjolske scene u kojima se oslonio na glumačku maštu, ali zadavši joj precizne granice superlutke. Rijetko se vidi predstava s toliko uspješnih uloga. Nakon uvodna ulaganja uglednom općinstvu Direktora filharmonije, ideologa farsične prijetvorbe (više nego primjereni Stojan Matavulj), Veček postavlja ključni prizor farse između autoritativne Majke, netaleantiranoga Violonista i Flautistice koja se ubacuje između njih. Vesna Stilinović glumački dojmljivo, iako ne i karikaturalno, stvara lik čudovišne matere, a njoj sukladno funkcionira mačja strategija Flautistice Beti Lučić, oboružane svim potrebnim šarmom. Težina predstave leži na Violinistu Zvonka Zečevića. Zečević pod lagano obijeljenim licem nosi smrtnu tjeskobu žalosnoga klauna kojemu je dosuđena tragična preobrazba iz glazbenoga genija u koljača, koji će na kraju počiniti harakiri. Iako se Zečevićovo tumačenje izvana malo mijenja tijekom predstave, njegov stakleni pogled iskazuje užas jedne fiks ideje koja srlja neizbježnu kraju. Isprva neprivlačna interpretacija Darka Plovanića kao Paganinija preokreće se u jako uporište predstave u času kada on, kao Mesar, progovara srednjobalkanskim akcentom ilustriranim mrljama krvi na bijeloj pregači. Odlično funkcionira i Zdenko Brlek kao Poslužitelj čim se prepozna da je njegova interpretacija *skinuta* s jednog lokalnog predloška. Postavljajući *Klaonicu* Veček ne spekulira, nego stavlja sav impetus u nesmiljeno prelamanje frojdovskoga trokuta u epohalnu katastrofu. *Promašivanje umjetnosti* zbiva se doista udruženim naporom elitne i masovne kulture, sponzoriranih industrijom zabave. Režijskom rješenju pridonijela je u velikoj mjeri i funkcionalna scenografija samog Večeka.

Kostimi Ingrid Begović u maniri crne znanstvene fantastike pogađaju srž Mrozekova moraliteta. S tri prošlogodišnje premijere, Horvathove drame *Don Juan se vraća iz rata*, *Svetog Aleksija* Tituša Brezovačkog i Mrozekove *Klaonice*, varaždinski HNK postaje najuspješnije kazalište u Hrvatskoj. Dogodio se napokon teatar.“ (Z. Mrkonjić, 2003a)

### Kokoš (2003.)

„Ukratko: vrstan pisac, životan tekst, prepoznatljivi (univerzalni!) likovi, a opet izvorni, tipični i za bivše sovjetsko i sadašnje postkomunističko rusko društvo. To će reći - paradigmatični, i likovi i situacije. A kad je tako, makar je pola uspjeha zagarantirano. A da bude pun i potpun uspjeh, pobrinula se nenametljiva, 'nevidljiva' režija Dražena Ferencine te vrlo dobra glumačka podjela. Ulogu Kokoši, dakle 'glupačice', ali i s konotacijom kurvice, tj. one koja je 'furt na jajcima' (te ironijske semantičke nijanse 'kokoš' u hrvatskom žalibože nema!) - dok ljubavnika ima više nego uloga, iznijansirano je i dojmljivo odigrala mlada Ines Bojanić (Nonna). Ona se predstavila kao glumica spremna na najsloženije glumačke pothvate. Njezina je gluma spoj kazališne i filmske, što joj je uloga u kojoj se govori najviše kad se ništa ne govori - omogućila. No, mlada je glumica itekako dobro iskoristila pruženu prigodu! Prvakinja ovog teatra, Jagoda Kralj Novak, odigrala je lik Alle u skladu sa svojim statusom, vrlo izražajno. Međutim, rolu prema mjeri svoga glumačkoga senzibiliteta dobila je Ljiljana Bogojević i odigrala je (Dijanu) vrsno (na prvoj reprizi, 28. svibnja). Na najvišoj je glumačkoj razini Stojan Matavulj, kao izreljefirani, iznijansirani, doživljeni, prostudirani Fjodor - deziluzionirani i dešperatni, nedaroviti redatelj provincijskog kazališta. Da nema loša glumca, nego samo njemu neodgovarajuće uloge, potvrdio pak je Robert Plemić (Vasilije), koji je svoju - ovdje najtežu i najmanje eksponiranu rolu - iznio vrlo precizno i majstorski uigrano. Zdenko Brlek kao Narator (dramaturški jedino dvojbeno mjesto predstave!), nije imao osobite prigode istaći se, ali on je uvijek vrlo pouzdan glumac. Mladi Berislav Tomičić (kao i Stella Zadravec i Sanja Dukarić), pokazao je i u epizodnoj ulozi susjeda koliko je raskošan talent, makar u samo jednom glumačkom 'bljesku' (...) Naime, kad se predstava posreći, sve je (bar u dojmu) dobro. Tako scenografkinja Nives Kosić i redatelj Dražen Ferencina do naturalnosti vjerno nastoje prenijeti 'sobu

u radničkom zajedničkom stanu' - u 'malom provincijskom gradu Došcatovu', i to je doista vjerna slika materijalne bijede, u naravi još ofucanije, deprimantnija i jadnija. Taj fiktivni (?) Došcatov iz socrealističkog ozračja i naš barokni Varaždin iz srednjoeuropskog okoliša mogu se uzajamno doticati upravo na razini 'radničkog zajedničkog stana' - to nam je poznato iz sličnih 'socijalističkih sudbina'. Za ugođaj, redatelj je odabrao čuvenu skladbu 'Rjabinušku': vrlo primjerena glazba. Kosićeva pak je odabrala i kostime, također u skladu s realitetom. Prevoditelj Vladimir Gerić zaslužan je što upoznajemo iznimna a dosad nam nepoznata pisca, koji je već izvođen na brojnim svjetskim scenama (SAD, Kanada, Japan...) i da se povežemo (makar ovako, izvedbom *Kokoši*) s očito sve značajnijim kazališnim središtem, gradom Ekaterinburgom (sovjetskim Sverdlovskom), koji je to postao zahvaljujući upravo Nikolaju Koljadi i 'Koljada plays' - međunarodnom kazališnom festivalu (od 1994. godine). Vraćamo se pri svršetku ponovo piscu: tako dubinske opservacije, tako znalačkih pronicanja u psihi, a tako vješta manipuliranja radnjom (dva ljubavnika otimaju se za mladu ljubavnicu da bi se netom nakon toga - otimali za omću da se objese!) - to uspijeva samo izvanserijskim perima, a ovaj nas komad upućuje na to da je i Koljadino takvo. Kad se ovakva predstava dogodi u kakvu velikom središtu, onda igra sezonu, dvije ili tri - svake večeri. Varaždinski glumci to ne mogu očekivati, ali sto izvedaba - toliko bi možda mogli imati! Zato ovu predstavu svakako vrijedi pogledati." (S. Mijović-Kočan, 2003: 14)

*San ivanjske noći* (2003.)

„Tomislav Lipljin, prvak varaždinskog glumišta, autor rječnika varaždinskoga govora, prevoditelj i prilagoditelj u kajkavski brojnih drama, prometnuo je atensko-engleske zanatlije u ovdašnje meštre pruživši kolegama i sebi priliku da i inače duhoviti prizori postanu vatrometno burleskni. Kajkavski im je podario lokalnu boju i privlačnost, ali ih istodobno i tipski obilježio, pa to više nisu bili neki općeniti obrtnici nego naši susjedi i znanci. Zato su ih gledatelji primili tako srdačno i smijali im se od srca. Uz Tomislava Lipljina (Klanfa, inače Dunja) sjajno su ih otjelovili Stojan Matavulj (Šlajm/Vratilo), Ljubomir Kerekeš (Šlahuh/Frula), Nikolaj Popović (Kanta/Gubec), Darko Plovanić (Iglič/Gladnica) i Zdenko Brlek (Tišlar/Spretko). Ta predstava u predstavi slobodno bi se mogla odcijepiti od cjeline i samostalno izvoditi kao

pravi mali biser govora i duhovite glume.“ (I. Mrduljaš, 2003)  
 „U čemu je uspjeh ove svadljive, jasno konstruirane predstave koja je pobudila znatnu glumačku energiju? Ponajprije u razigravanju dviju preostalih sastavnica, zapravo dvaju stupova radnje, ljubavničke i obrtničke scene. Tesej (Zvonko Zečević) bio je postavljen u svečanu ložu varaždinskoga kazališta u bijelom mundiru (nažalost bez lente), čime je istaknuta državna prigoda pirne komedije, a izbjegnut sukob s očinskim autoritetom. Ljubavnički četverolist odlično funkcionira na osnovi karakterološke i fizičke razlike između Harmije i Helene (odlične Sunčane Zelenika Konjević i Beti Lučić), a nešto manje Lisandra i Demetrija (konkretni Hrvoje Klobučar i Robert Plemić). U Večekovoj predstavi obrtnička se sastavnica nametnula kao glavna atrakcija predstave nepogrešivim učinkom kajkavizacije Tomislava Lipljina. I u obrtničkoj družini su modelirani kontrasti, pri čemu valja istaknuti Slauha Ljubomira Kerekeša, Kantu Nikolaja Popovića, a nadalje Šlajma Stojana Matavulja, jednog od najzaslužnijih za uspjeh predstave u cjelini. (...) Varaždinski HNK jedno je od rijetkih kazališta kojeg ansambl još ima unutaraju koheziju pa toj koheziji nadalje treba zahvaliti za ovaj uspjeh susret sa Shakespeareom.“ (Z. Mrkonjić, 2003b)

#### *Edip* (2004.)

„Redatelj Ozren Prohić i iznimno uigran i spreman ansambl varaždinskog HNK, predstavom koja je u prijevodu Zvezdane Timet dobila naziv *Edip tiranin*, upustio se u studiozno iščitavanje vječne drame sa suvremene točke gledišta. Rezultat je zanimljiv i intrigantan scenski projekt koji predstavlja veliki i pozitivan otklon od varaždinskoga redovitog repertoara. Slijedom sretnih okolnosti (posebice vezanih za financiranje putovanja) predstava koja je premijerno izvedena u Varaždinu krajem lipnja gostovala je početkom kolovoza u Makedoniji na Međunarodnom festivalu antičke drame Stobi 2004. *Edipa tiranina* su odigrali u jednom dahu, dinamično i u gotovo idealnom ritmu. Prohićevo čitanje je intrigantno i originalno a zamisao projekta temelji se i na vrlo preciznoj, geometrijskoj mizansceni koja se uklopila u amfiteatar i poprilično zagospodarila okruženjem. Isto se može pripomenuti i za scenu - skelu (redatelj ju je osmislio u suradnji s Denijem Šesnićem koji je oblikovao i svjetlo) koja ima značajnu ulogu u prostornoj organizaciji i unatoč svojoj vertikalni, potpuno se prožela s polukrugom orkestre.“ (H. Braut, 2004)

*Opera za tri groša* (2005.)

„Redatelj (i scenograf) Petar Veček uvijek je predstavama težio aktualnosti, stanovitom referiranju na *teme i dileme* našega vremena. U svojoj režiji *Opere*, međutim, nije posezao za pretjeranim (simboličnim) aktualizacijama: ostavio je Brechta da govori, koliko jezikom melodrame, toliko i jezikom britke socijalne kritike, prepuštajući publici da sama izvede zaključke i paralele. Tek na kraju, Macheathea (Mackie-Noža) ne vješaju, nego, groteskno, pokušavaju pogubiti na – električnoj stolici, dok oko njega treperi šarena rasvjeta primjerena kakvom vašaru ili cirkusu. Varaždinski je glumački ansambl pokazao maksimalnu koncentriranost u teškome zadatku dolične prezentacije Brecht/Weillova djela: songovi su izvođeni uživo, uz klavirsku pratnju Darije Hreljanović. Posebice su radost igre, s kojom je korespondirao i odgovarajući interpretativni domet i adekvatnost stila (koji nije uvijek lako pogoditi), pokazali Ivica Plovanić (Peachum), Berislav Tomičić (Mack-Nož), Jagoda Kralj Novak (Celia Peachum), Barbara Rocco (Polly), Sunčana Zelenika Konjević (Lucy), Tomislav Lipljin, Darko Plovanić, Marija Krpan, Vesna Stilinović i drugi. Varaždinska *Opera za tri groša* spektakularna je i nedvojbeno zabavna predstava, koja gledatelje navodi da uživaju u čistome teatru (ma koliko ovaj bio *epski*), ali *cum grano salis*: svatko vidi da je igra – igra, ali jednako tako da krije *još nešto*; o tome možemo razmišljati svakodnevno, ž kad otvorimo novine.“ (B. B. Hrovat, 2005)

*U agoniji* (2006.)

„Petar Veček odvažio se na izuzetno hrabar pothvat: u HNK Varaždin postavio je Krležinu dramu *U agoniji* namjerno je posve patiniravši. Dijelom kao da je nastala pedesetih godina prošlog stoljeća. Večekova scenografija je u nekom tužnom suglasju s davno oličenim zidovima varaždinskog kazališnog ponosa, a junaci drame plutaju u sjevremenu i nevremenu ne obazirući se na suvremenost. Veček je agoniji jedne građanske obitelji pristupio kao dramu propasti jedne žene koja se zaljubila u ‘ dobro skrojenu sako’ ispunivši ga vlastitim tlapnjama. Gotovo makabričnim rukopisom Veček razvija Lauru Lenbach dopustivši Jagodi Kralj Novak gotovo sve što joj se prohtjelo. Njihova zajednička junakinja živi izvan stvarnosti, s onu stranu jezika. Iako je znatno kratio tekst, Veček je ostavio povišeni način govora koji svojom patinom svjedoči o prošlosti jednoga kazališta.

No, Križovec Marinka Prge kontrapunkt je i neprestano pijanom Lenbachu Ivica Plovanića i činovnički urednom Darku Plovaniću. Prga je na tragu modernog menedžera, njegova bujica riječi vrlo jasno otkriva čovjeka nesposobnog za bilo kakvu emotivnu sućut. U zajedničkoj kreaciji s redateljem Križovec Večeka i Prge 'junak' je našeg vremena koji se probio iz prve polovice prošlog stoljeća neokrhnut. Ovaj Križovec nije u strahu od moguće javne sablazni, nije potresen čak ni kad otkrije kako mu je ljubavnica prostitutka (...) On je jednostavno igrač s jasnim (političkim) ciljem kojim sigurno hrli bez emocija. Ova je *Agonija* predstava oprostaja s vremenom, piscem, kazalištem, estetikom (...) Izuzetno originalno riješene scene s pucanjem.“ (Ž. Ciglar, 2006)

*Von Lamot od Mača* (2007.)

„Riječ je o Bulgakovljevu izvorniku Cervantesova *Don Quijotea*, kojeg je na varaždinsku kajkavštinu prenio Tomislav Lipljin pod naslovom *Von Lamot od Mača*, a predstavu režirao Želimir Mesarić. Izvanredno uspjela, detaljima bogata, stilizirano barokna scenografija Zlatka Kauzlarića Atača, s rekvizitima odnosno lutkama među kojima su poput igrački duhoviti Vitezov konj Rosinant i Stankijev bezimeni *Osel i osleki* kao vozila za pustolovna putovanja, zajedno s kostimima koliko upućenih, toliko dosjetljivih i smionih kostimografkinja Diane Kosec-Bourek i Ike Škomrlj – stopila se u vrlo dinamičnu scensku slikovnicu s dušom. (...) Raskošna vizualnost ove predstave u režiji Želimira Mesarića – sa suradnicima Antom Armaninijem za dramaturgiju, koreografkinjom Svetlanom Lukić i skladateljem Davorom Bobićem – ne izlaže se pasivna pogledima nego živi i diše zajedničkim dahom svih sudionika predstave gotovo svih 130 minuta igre, u zajedničkom, izvrsno pogođenom tonu srdačnoga humora koji ne optužuje i ne ismijava nego širokogrudno bodri i oprašta. (U trajanje predstave uključena je i uredna pauza, kakva u drugim kazalištima pomalo – izumire). Reklo bi se – izrazito postmoderno ostvarenje. Tomislav Lipljin preveo je na varaždinsku kajkavštinu hrvatski prijevod Vladimira Gerića ruskoga izvornika Mihaila Bulgakova s kraja 20-ih godina prošloga stoljeća, napisan prema Cervantesovu romanu *Don Quijote*. Predstava je u punom sjaju vratila na varaždinsku pozornicu desetljećima nezamjenjivoga glumačkog prvaka Ljubomira Kerekeša, u ulozi kao po njegovoj neomeđivoj mjeri napisana kajkavca Stankija Paske, perjanika *Viteza von Lamota*

od *Mača*. A tog viteza u nadasve dojmljivom kostimu i maski, uspravno i dostojanstveno kao u nekoj najozbiljnijoj tragediji, ne obazirući se uopće na to što ga svim smatraju *norjekom*, izvrsno igra Marinko Prga. (...) Vitezu von Lamotu od *Mača* izvorno je ime u drami *Alsons Fijan*, što ovoj predstavi donekle daje i prizvuk posvećenosti uspomeni na kazališnoga viteza, redatelja, ravnatelja, Taliji i Kroaciji vjerna Vida Fijana. A njegov *perjanik* iz tih davnih dana, tko bi bio drugi ako ne glumački prvak varaždinskoga kazališta, priznati pisac kajkavskih rječnika, cijenjeni prevoditelj, i jedan od najboljih poznavatelja književne i govorne kajkavštine - Tomislav Lipljin. Da varaždinsko kazalište gradeći budućnost ne zaboravlja zahvalnost veteranima, potvrdila je baš uz ovu premijeru vezana proslava 60. obljetnice umjetničkog rada Zvonimira Jelačića Bužimskoga, koji je i ove večeri uspješno nastupio u čak četiri epizodne uloge. Tako svečarski okvir premijere *Von Lamota od Mača* zahtijevao je vrhunsko ostvarenje i ono je u najvećoj mogućoj mjeri i dosegnuto. A nemjerljiv osobni prilog svojom bogatom, prisnom, suptilnom i snažnom kreacijom tome daje prvi kajkavski Hamlet s ove pozornice, Ljubomir Kerekeš kao kajkavski Sancho Pansa.“ (M. Grgičević, 2007)

#### *Vučjak* (2008.)

„Pomno osmišljenim redateljskim zahvatima i kraćenjem više od pola teksta Kunčević je Krešimira Horvata oslobodio krležijanstva - govorne fraze, patetike, svega onoga što je nekada bilo kanon - i od *Vučjaka* je načinio suvremenu dramu čije se silnice sudaraju u prostoru između sna i stvarnosti. (...) Uz spomenutog Juragu vrsnoćom dominira Eva u interpretaciji Ljiljane Bogojević. Njezina Eva od početka do kraja zna što hoće i to ostvaruje glumački uvjerljivo i precizno. Svaka je gesta točna, svaka replika i intonacija rastvarale su neki novi dio Evine bezobzirne nutrine. Uz bok im je Barbara Rocco. Njezina Marijana Margetić je pohotljiva žena koja zna kako se muškarcu uvući u svaku poru i tamo ostate kao priljepak. Bila je ‘gnjilo tijesto’, kako za nju veli Horvat. Robert Plemić kao Horvat, iako na trenutke preneurastenično, primjereno se nosio s Horvatovom sputanošću. Tragiku razočaranosti djetetom ponudila je Vesna Stilinović u odličnoj minijaturi Evine majke. Pantelija u interpretaciji Stojana Matavulja zračio je perfidnošću i brigom za položaj. I ostali glumci, Zvonko Zečević (Hadrović i Horvatov otac), Željko

Mavrović (Venger), Darko Plovanić (Metteur) i Gordana Slivka (Korektorica) te djeca i plesači pridonijeli su predstavi.“ (A. Tunjić, 2008)

*Familija u prahu* (2010.)

„Jagoda Kralj Novak studiozno je istkala lik Juliške. Začudnom i samorazarajućom snagom, s nevjerojatnim instinktom i osjećajem za nijanse rastvara i slaže njezinu životnu muku u izvrsnu kreaciju. Svaka gesta dobro je prostudirana, svaki pokret je prirodan, svaka intonacija nudi bogatstvo asocijacija i smislova koji otkrivaju fantastičnu moć transformacije i uživljanja. Ni jednog trenutka ne dopušta da joj ne vjerujemo. Na trenutke se čini da je ona Juliška a ne da ju glumi.“ (A. Tunjić, 2010) ●

LITERATURA

- Braut, Helena (2004), „Dojmljivo istraživanje tradicije“, *Vjesnik*, Zagreb, 6. kolovoza.
- Ciglar, Želimir (2006), „Pitanje s onu stranu vremena i jezika“, *Večernji list*, Zagreb, 28. siječnja, str. 26.
- Grgičević, Marija (2007), „Vitezovi varaždinske Talije“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 14. studenoga.
- Hrovat, Boris B. (2005), „Britka socijalna kritika“, *Vijenac*, Zagreb, br. 294, 9. lipnja, str. 23.
- Kočan Mijović, Stjepo (2003), „Izvanserijska predstava“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 16. lipnja, str. 14.
- Mrduljaš, Igor (2002), „Topla predstava u studenoj noći“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 12. prosinca.
- Mrkonjić, Zvonimir (2003a), „Jakost tragigroteske“, *Vijenac*, Zagreb, br. 232, 23. siječnja.
- Mrkonjić, Zvonimir (2003b), „San o kazalištu“, *Vijenac*, Zagreb, 25. prosinca, str. 29.
- Muhoberac, Mira (2002), „Sveti Aleksi prvi put u Varaždinu“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 8. veljače.
- Prohić, Ozren (2015), „Intervju s Ozrenom Prohićem“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 16. lipnja, str. 32.
- Tatarin, Milovan (2002), „Ozren Prohić izrežirao je snažno angažiranu predstavu“, *Glas Slavonije*, Osijek, 9. prosinca, str. 25.
- Tunjić, Andrija (2008), „Vučjački revolucionari postali tajkuni“, *Vjesnik*, Zagreb, 28. siječnja.
- Tunjić, Andrija (2010), „Kuhinja naše budućnosti“, *Vijenac*, Zagreb, 28. veljača.
- Varjačić, Marijan (2021), „Devedesete kroz sitnozor – varaždinsko kazalište (1990. – 2000.)“, *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., str. 189-203.



**Mirna Sindičić Sabljo**

Odjel za francuske i frankofonske studije  
Sveučilišta u Zadru, Zadar

# Zadarsko kazališno ljetno. Prvih petnaest godina

UDK 068.078:792(497.581.1)

Sažetak: Prvo Zadarsko kazališno ljetno, pod sloganom „Stav’te pamet na komediju!“ i pokroviteljstvom Zadarsko-kninske županije i Grada Zadra, održano je 1995. godine. Te su prve godine na programu festivala bile tri predstave koje je producirala tadašnja Hrvatska kazališna kuća Zadar, inicijator i organizator festivala. Ljetni se kazališni festival kontinuirano održava već dvadeset i osam godina. Namjera nam je u ovome radu analizirati prvih petnaest godina njegova djelovanja (1995.–2009.), a cilj sagledati dosege najdugovječnijega kazališnog festivala u Zadru, njegova programska i repertoarna obilježja, financijske izazove te odjeke u lokalnoj sredini i kazališnoj kritici.

Ključne riječi: dramski repertoar; kazališni festival; plesno kazalište; kazališne družine; Zadarsko kazališno ljetno; Zadar

# Zadar Theatre Summer. The First Fifteen Years

**Abstract:** The first Zadarsko kazališno ljeto (Zadar Theatre Summer), under the slogan "Put your mind to comedy!", sponsored by Zadar-Knin County and the City of Zadar, was held in 1995. In its first year, the festival included three productions organized by the Croatian Theatre House Zadar, the festival initiator and organizer. Ever since, this summer theatre festival has been held continuously for twenty-eight years. The aim of the paper is to analyse the first fifteen festival years (1995–2009) by reviewing the achievements of the longest-running theatre festival in Zadar, its programme strategies, repertory features, financial challenges and its resonance in the local environment and theatre criticism.

**Keywords:** dramatic repertoire; theatre festival; dance theatre; touring theatre; Zadarsko kazališno ljeto

## Kazališni festivali

U tekstu o festivalima objavljenom u časopisu *Performance Research* Dragan Klaić pojasnio je da su festivali „kondenzirani skup srodnih umjetničkih događanja koji karakterizira izvanredno pojavljivanje i koji ovise o kompleksnoj logistici, marketingu, pomno osmišljenom sustavu prikupljanju sredstava i sinergiji javnih dotacija, sponzorstava i vlastitog prihoda i na čiju strukturu može utjecati diskontinuitet u kompetencijama osoblja, vidljivosti, lojalnosti publike, potpora i medijske pažnje“ (D. Klaić, 2006: 55; prijevod preuzet iz: I. Hraste Sočo, 2021).<sup>1</sup> Festivali se održavaju tijekom precizno definiranoga vremenskog razdoblja te uključuju niz planiranih i organiziranih aktivnosti. Pojedini festivali opstaju svega nekoliko godina, dok drugi traju desetljećima, što ovisi o specifičnoj interakciji umjetničkih, društvenih i ekonomskih čimbenika. Najčešći su razlozi gašenja pojedinih festivala zamor pojedinaca, ili kolektiva, koji kreiraju umjetnički program te gubitak (javne) financijske potpore (D. Klaić, 2014: 40-42). U pravilu su usredotočeni na određene umjetničke žanrove, a svoje umjetničke i programske koncepte elaboriraju u tiskanim programima, javnim istupima organizatora te u svojim marketinškim materijalima. Umjetnički koncept, na temelju kojeg se kreira koherentni program, ključan je. Središnja umjetnička vizija na temelju koje se oblikuje program festivalu daje specifičnost, identitet i kulturnu vrijednost (D. Klaić, 2014: 37). Suvremeni festivali nerijetko potiču otkrivanje novih umjetničkih talenata, afirmiraju inovativne umjetničke estetike, osnažuju lokalne umjetnike te potiču transfer vještina i znanja s iskusnijih na mlađe umjetnike.

Glavni festivalski program, u pravilu, upotpunjavaju dodatni sadržaji poput radionica za kritičare, producente i izvođače, ali i za gledatelje, upriličavani radi poticanja uključivosti i razvoja publike. Popratnim edukativnim sadržajima i programima razvoja publike pravda se korištenje javnih financijskih sredstava.

Broj festivala posvećenih različitim vrstama umjetnosti na europskom kontinentu kontinuirano raste od završetka Drugoga svjetskog rata, a u istočnoj i srednjoj Europi posebice intenzivno nakon pada Berlinskoga zida (B. Faivre D’Arcier, 2014: 111-112). Novi se festivali u tom dijelu Europe osnivaju zbog težnje za uključivanjem u europske kulturne tijekove i izravnog susreta s dotad nepoznatim umjetničkim praksama (više u: A.-M. Autissier, 2009). U svojoj knjizi *Resetting the Stage. Public Theatre between the Market and Democracy* Dragan Klaić (D. Klaić, 2012: 137) ukazuje da se utjecaj globalizacije na današnju kulturnu produkciju i potrošnju očituje, između ostalog, i u porastu broja različitih

1 Najiskrenije zahvaljujem dramskoj producentici Hrvatskoga narodnog kazališta Zadar Jadranki Svaguši, koja mi je omogućila uvid u arhivske materijale Zadarskoga kazališnog ljeta, bez kojih bi ovaj rad bilo nemoguće ili iznimno teško napisati. Također joj zahvaljujem na ustupanju fotografija iz kazališnog arhiva i čitanju završne verzije rada.

festivala, koji se nerijetko osnivaju bez razrađenog koncepta i raspoznatljivih odlika, s vrlo skromnim ekonomskim učinkom.

U zaključcima s radionice koja je održana u sklopu projekta *European Festival Research Project* u Helsinkiju 2008. godine navedeno je da umjetnički festivali mogu utjecati na niz promjena u urbanim sredinama u kojima se održavaju (D. Klaić; C. Maugham, 2008). Primjerice mogu revitalizirati urbani život i umanjiti društvene razlike između različitih skupina stanovnika, preoblikovati mentalnu sliku grada u svijesti stanovnika, dislocirati kulturne resurse i događanja iz središta grada na periferiju, potaknuti socioekonomsku obnovu perifernih gradskih četvrti, razvijati interkulturalne kompetencije građana, otkriti zanezarene prostore (npr. tvrđave, dvorce, bivše industrijske komplekse, manje gradske trgove, napuštene kolodvore) koji se mogu koristiti za kulturna događanja.<sup>2</sup> Festivali mogu privući turiste, potaknuti otvaranje novih radnih mjesta, demokratizirati pristup kulturi te nametnuti više umjetničke standarde lokalnim umjetnicima (više u: K. Fox Gotham, 2005).

### **Pokretanje Zadarskoga kazališnog ljeta**

Prvo Zadarsko kazališno ljeto, pod sloganom „Stav’te pamet na komediju!“, održano je 1995. godine, u godini u kojoj se obilježavala 50. obljetnica osnivanja Narodnog kazališta Zadar.<sup>3</sup> Pokretanje je inicirala i festival producirala Hrvatska kazališna kuća Zadar, današnje Hrvatsko narodno kazalište Zadar.<sup>4</sup> Od spomenute godine festival se kontinuirano održava svakoga ljeta. Prvih se godina održavao od sredine srpnja do sredine kolovoza, no kasnije je, preciznije od 2003. godine, zbog vremenskog preklapanja s drugim lokalnim kazališnim festivalom (*Zadar snova*), početak premješten na kraj lipnja i traje u prosjeku četiri tjedna.

Prvo Zadarsko kazališno ljeto održano je u vrijeme kad se Domovinski rat bližio kraju i kad je grad Zadar pokušavao uspostaviti kontinuitet mirnodopskog života, prekinutog ujesen 1991. godine. No i te su prve godine održavanja termini izvedbi predstava koje su bile na programu festivala pomicali zbog aktivnosti u sklopu vojno-redarstvene operacije Oluja početkom kolovoza 1995. i opće opasnosti koja je u gradu bila na snazi tijekom nekoliko dana.

2 O ulozi festivala u preoblikovanju i ponovnom osmišljavanju namjene urbanih prostora više u: M. Johansson, 2020; M. Luonila, T. Johansson, 2015; D. Picard, M. Robinson, 2009; G. Richards, R. Palmer 2010; A. Smith, 2012.

3 Profesionalno kazalište imenovano *Narodno kazalište Zadar* osnovano je u studenome 1944., a svečano je otvoreno u ožujku 1945. godine. Prvi intendant bio je Marko Fotez. Zgrada se zbog dotrajalosti prestala koristiti 1962., a uskoro se ugasio i stalni ansambl. Vidi: T. Maštrović, 1985; T. Maštrović, 1996.

4 Hrvatska kazališna kuća Zadar s radom počinje u travnju 1992. godine, a odlukom Gradskog vijeća dana 19. studenoga 2009. mijenja ime u Hrvatsko narodno kazalište Zadar.

Osnovana nekoliko godina ranije, Hrvatska kazališna kuća Zadar u to vrijeme nije imala stalni glumački ansambl i njezin se program temeljio na gostovanjima kazališnih skupina iz drugih hrvatskih gradova.<sup>5</sup> Prema izjavama tadašnjeg ravnatelja Hrvatske kazališne kuće Zadar Žarka Ivkovića i umjetničkog ravnatelja festivala Davora Žagara, Zadarsko kazališno ljeto pokrenuto je s namjerom da potakne okupljanje budućega glumačkog ansambla, zadarskoj kazališnoj publici omogućiti uvid u recentnu hrvatsku kazališnu produkciju te inicira korištenje pojedinih izvedbenih prostora u središtu grada (T. Maštrović, 1995: 18; K. Mičić, 1996b: 13; Š. Selimović, 1996: 13). Rečeno je potvrdio i Tihomil Maštrović, predsjednik Upravnoga vijeća Hrvatske kazališne kuće Zadar, iduće 1996. godine. Maštrović je pojasnio da je primarni cilj osnivanje stalnog ansambla u kazalištu u Zadru.<sup>6</sup> Na konferenciji za tisak izjavio je: „Drugo Zadarsko kazališno ljeto prije svega rezultat je napora ljudi u Hrvatskoj kazališnoj kući i svih onih koji su prepoznali potrebu da se Zadru vrati stalno profesionalno kazalište, jer se radi o jednom od najstarijih kazališnih gradova u ovom dijelu Europe.“ (T. Maštrović u: Š. Selimović, 1996: 13) Osnivanje stalnoga glumačkog ansambla Hrvatske kazališne kuće Zadar dakle prioritet je (M. Tomljenović, 1996a: 24; K. Mičić, 1996a: 15).

Festival se, od prve godine, oslanja na javne dotacije, a vrlo mali dio sredstava potrebnih za provedbu programa osigurava vlastitim prihodima i sponzorstvima.<sup>7</sup> Godine 1995. i 1996. pokrovitelji festivala bili su Zadarsko-kninska županija i Grad Zadar, no Županija od 1997. godine festivalu uskraćuje financijsku potporu, što se izravno odražava na festivalski program (K. Mičić, 1996b: 13; D. Mijatović, 1997: 14). Od 1997. godine nadalje sva iduća festivalska izdanja financijski podupiru isključivo Grad Zadar i Ministarstvo kulture. Ukupni troškovi organizacije festivala variraju od godine do godine. Prve tri godine, zbog iznosa uloženog u vlastite produkcije, budžet festivala dosegao je 700.000,00 kn, a idućih je godina opadao do 250.000,00 kn (T. Stupin, 2001: 18-19).

## Svečano otvorenje Zadarskoga kazališnog ljeta

Prva su dva festivalska izdanja, 1995. i 1996. godine, započela svečanim otvaranjima na Narodnom trgu, glavnome gradskom trgu, uz fanfare, svečanim dolaskom *maestrusa histriona* u pratnji zadarskih madrigalista, intoniranjem hrvatske himne, obraćanjem glumaca okupljenim građanima tijekom kojeg im

5 Ansambl je osnovan 2006. godine.

6 Te je godine vršiteljica dužnosti ravnatelja Hrvatske kazališne kuće Zadar bila Vera Stipčević, a Davor Žagar i dalje je obnašao funkciju umjetničkog voditelja Zadarskoga kazališnog ljeta.

7 Tijekom dvijetisućitih godina festival su financijski pomagale različite lokalne i nacionalne tvrtke, među kojima su primjerice Triglav osiguranje, Turistička zajednica grada Zadra, Euro unit d.o.o., Yamaha, Toyota, Hotel Kolovare, Privredna banka Zagreb, Olympus, Maraska, Tvornica kruha Zadar, Bibich, Puntamika line itd.



Otvaranje 1. Zadarskoga kazališnog ljeta, 10. srpnja 1995.

Otvaranje 2. Zadarskoga kazališnog ljeta, 11. srpnja 1996.





Otvaranje 2. Zadarskoga kazališnog ljeta, 11. srpnja 1996.

obznanjaju svoj ulazak u grad, pozdravnim govorom župana Zadarsko-kninske županije, nastupom Zadarskoga plesnoga ansambla, svečanim donošenjem festivalske zastave i recitiranjem stihova koji parafraziraju Gundulićeve stihove, kojima se tradicionalno otvaraju Dubrovačke ljetne igre. Scenarij otvaranja obje je godine bio sličan (K. M., 1996: 13).

Oslanjanje na scenaristička rješenja otvaranja festivala nalikuju otvaranjima Dubrovačkih ljetnih igara, što je prepoznala i istaknula Helena Peričić u tekstu objavljenom u *Narodnom listu*. Za scenarij navodi da je u njega „udrobljeno štošta“ i da je voditelj programa bio nepripremljen te zaključuje da je otvaranje nalikovalo „polupijanom paradiranju i parodiranju otvaranja Dubrovačkih igara“ (H. Peričić, 1995: 15).

Idućih su godina svečana otvaranja festivala imala skromniji program. U pravilu se festivalska izdanja otvaraju izvedbama baleta, suvremenog plesa, opera i mjuzikala ili koncertima na Trgu pet bunara. Primjerice 2001. godine, na otvaranju 7. festivala, Zadarski plesni ansambl izvodi plesnu predstavu naslovljenu *Rimska ruševina* (koprodukcija Zadarskoga plesnog ansambla i Hrvatske

kazališne kuće Zadar). Godine 2004. festival je svečano otvoren koncertom Maksima Mrvice, 2005. izvedbom baleta *Don Quijote* (produkcija Hrvatskoga narodnog kazališta Split), 2006. izvedbom opere *Nikola Šubić Zrinski* (produkcija Hrvatskoga narodnog kazališta Osijek i Hrvatskoga narodnog kazališta Split), 2007. izvedbom baleta *Cipollino* (produkcija Hrvatskoga narodnog kazališta Split), a 2008. mjuziklom *Briljantin* (produkcija Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija) na Trgu pet bunara.

## Programska i repertoarna obilježja

Na upit novinara o temeljnoj funkciji Zadarskoga kazališnog ljeta Jadranka Svaguša, tadašnja ravnateljica Hrvatske kazališne kuće, producenta festivala, odgovorila je: „Da obogati kulturni život grada, da za vrijeme toplih ljetnih večeri kazalište nastavi živjeti svoj postsezonski život na trgovima i ulicama te da zajedno s preostalim programima predstavlja pravo kulturno ljeto koje Zadar bez srama, i u usporedbi s kulturnim ljetima ostalih dalmatinskih gradova, može ponuditi svim ljubiteljima kulture.“ (G. Bujić, 1999: 23) Iz navedene se izjave može iščitati na kakvim se programskim koncepcijama festival temelji. Temeljna je funkcija festivala dakle, u okviru postojećih financijskih i tehničkih mogućnosti, gledateljima ponuditi priliku za odlazak na predstave nakon završetka kazališne sezone te na taj način obogatiti kulturni život tijekom ljetnih mjeseci.

Polazišna namjera inicijatora i organizatora Zadarskoga kazališnog ljeta bila je program temeljiti isključivo na novim produkcijama koje bi premijerno bile izvedene tijekom njegova trajanja. Prve su dvije godine održavanja festivala u toj namjeri u potpunosti uspjeli, no idućih su godina, zbog nepovoljne financijske situacije, nove produkcije rjeđe. Na konferenciji za medije 1999. godine Jadranka Svaguša na pitanje novinarke *Narodnog lista* zašto se predstave *Kafeterija*, *Mušica* i *Romanca o tri ljubavi*, premijerno izvedene na 1. i 2. festivalu, više ne izvode, odgovara: „Iz jednostavnog razloga što obnova tih predstava košta koliko i cijelo Kazališno ljeto. To su sve uvozni glumci, svatko od njih treba dobiti honorar, biti ovdje na pripremama i probama, noćenju i dnevnicama. Oni su ljudi visokog kalibra u svom poslu i nitko od njih neće igrati za sitniš.“ (J. Svaguša u: A. Marušić, 1999: 22) Pojasnila je i sljedeće: „Program ovogodišnjeg Zadarskog kazališnog ljeta sastavljen je prije svega prema financijskim mogućnostima, a zatim i po principu izbora kazališnih naslova različitih žanrova za koje se najčešće traži karta više.“ (J. Svaguša u: G. Bujić, 1999: 23) Na pitanje novinarke o zajedničkom kriteriju po kojem se predstave uvrštavaju u program festivala Svaguša je odgovorila: „Kriterij su predstave koje su se tijekom proteklih ili tekuće sezone pokazale najgledljivijima, pokupile najviše nagrada i za koje smo uvjereni da će ih publika pogledati s užitkom. Nemam namjeru mučiti ljude s nekakvim konceptualnim predstavama, cilj nam je staviti



na repertoar komade koji mogu okupiti i mlađe i starije ljubitelje kazališta. Mi možemo razglabati o tome koliko su neke predstave glumački i dramaturški snažne i kvalitetne, ali je činjenica da su ljudi dolazili u velikom broju.“ (J. Svađuša u: A. Marušić, 1999: 22)

Zadarsko kazališno ljeto nije orijentirano isključivo prema dramskom kazalištu. Na programu svih prvih petnaest festivalskih izdanja, koja su uzeta u obzir tijekom ovog istraživanja, dominira dramsko kazalište, i to poglavito komedije, no na njemu su i ostale izvedbene umjetnosti i vrste pronašle svoje mjesto. Značajnije mjesto na programu festivala pripalo je plesnoj umjetnosti, posebice izvedbama suvremenoga plesa, i to u toj mjeri da su na programu jedanaestoga festivalskog izdanja 2005. godine bile isključivo plesne predstave. Osim suvremenoga plesa, na programu Zadarskoga kazališnog ljeta zastupljeni su i lutkarsko kazalište, mjuzikl, opera, cabaret, rock cabaret, butoh ples, fizički teatar, klaunerije, tradicionalni irski i indijski ples te tradicionalni viteški plesovi.

Od 2004. godine, kad je ravnateljem Hrvatske kazališne kuće imenovan Renato Švorinić, koji i danas obnaša tu funkciju, Kazališnom je ljetu kao popratni program pridružen festival suvremene glazbe (Zadar Jazz & Blues Festival) s po pet koncerata u prosjeku po festivalu.

## Produkcije Zadarskoga kazališnog ljeta

Godine 1995. na 1. Zadarskome kazališnom ljetu, u produkciji Hrvatske kazališne kuće Zadar, izvedena je Šoljanova *Romanca o tri ljubavi* u režiji Laryja Zappije,<sup>8</sup> Kušanova *Svrha od slobode* u režiji Davora Žagara<sup>9</sup> i Ruzzanteova *Mušica* u režiji Matka Sršena.<sup>10</sup>

Spomenute su predstave u više navrata bile reprizirane tijekom prvoga i drugoga Zadarskoga kazališnog ljeta te su bile dobro posjećene. Izvedene komedije tematski povezuje ljubavna tematika prožeta problematiziranjem pita-

- 8 Premijera predstave bila je 13. srpnja 1995. Scenografiju potpisuje Igor Maštruko, a kostimografiju Edita Ivoš. Naslovne uloge tumačili su Matilda Žorž-Sorić (Gospa), Amela Selmanović (Službenica), Anđelko Somborski (Vitez) i Denis Brižić (Kapelan). Reprizne izvedbe: 14., 15., 16., 17., 18. i 19. srpnja 1995. te 12., 13., 14., 15., 16. i 17. srpnja 1996.
- 9 Premijera predstave bila je 24. srpnja 1995. Scenograf predstave bio je Aleksandar Kotlar, a kostime radi Ella Dušević. Uloge tumače Ante Rumora (Knez), Milan Miočić-Stošić (General), Natalija Cvitković (Generalica), Mladen Vulić (Frane), Denis Brižić (Trgovac Bepo), Danijela Bjelanović (Mara), Martina Kraljev (Gracija), Valter Šarović (Karlo), Irena Vitaljić (Vlatka), Mladen Vulić (Licitator), Slavko Juraga (Porfirogenet), Dejan Veličković (Gradski povjesničar), Mimi Zadarski (Gavrilo) i Dijana Aračić (Gladnica). Reprizne izvedbe: 25., 26., 27., 28., 29. i 30. srpnja 1995.
- 10 Premijera je održana 3. kolovoza 1995. Scenograf predstave bio je Igor Maštruko, a kostimograf Nives Brajković. U predstavi su igrali Ivana Buljan, Davor Jureško, Tomislav Martić, Frane Perišin i Martina Kraljev. Reprizne izvedbe: 9., 10., 11., 12. i 13. kolovoza 1995. te 20., 22., 23., 24. i 25. srpnja 1996.



Antun Šoljan, *Romanca o tri ljubavi*, 1. Zadarsko kazališno ljeto, 1995.

nja slobode, rata, povijesnog usuda i položaja pojedinca u društvu, što je korespondiralo s aktualnim povijesnim trenutkom. Predstave su izvedene na otvorenim prostorima, koji se rijetko kada, ili nikada, koriste u tu svrhu (dvorište palače Velikog kapetana, dvorište Providurove palače, Trg Franje iz Milana u Varoši).

Ruzzanteov je tekst, kako redatelj Matko Sršen pojašnjava, prilagođen „zadarskoj situaciji i pučkoj komediji hrvatskog renesansnog tipa, napose držičevskom duhu“ te u predstavi otkriva „životnost puka, njegovu svađalačku narav, prostodušnost i trpkost“ (S. Rajević, 1996b: 13; M. Tomljenović 1996b: 24).<sup>11</sup> Lidija Zozoli izvedbu te „komendije na našku, na tragu pučkog teatra“ drži uspješnom (L. Zozoli, 1996: 47). Kušanova *Svrha od slobode*, prema sudu Tatjane Stupin, „nema odveć svrhe, osim plitke zabave i šarene razbibrige za oči i uši, uz nedvojbeno jasnu činjenicu da se suvremeni teatar takvim stilom sve više približava estradi i lakoglazbenoj zabavi publike, u Zadru očito željne kakvog-takvog, ali ipak kazališta“ (T. Stupin, 1995: 6).

11 Lidija Zozoli predstavu ocjenjuje uspješnom te svjedoči o izvrsnim reakcijama publike (L. Zozoli, 1996: 47).

Angelo Beolco Ruzzante,  
*Mušica*, 1. Zadarsko kazališno  
ljetno, 1995.



Ivan Kušan, *Svrha od slobode*, 1.  
Zadarsko kazališno ljetno, 1995.



Na 2. Zadarskome kazališnom ljetu 1996. godine premijerno je izvedena Goldonijeva *Kafeterija* u režiji Zorana Mužića<sup>12</sup> i *Pjesnikova kob* u režiji Mladena Jurana (Hrvatska kazališna kuća Zadar u koprodukciji s Hrvatskim narodnim kazalištem Ivana pl. Zajca Rijeka). Radnja *Kafeterije*, izvedene na Trgu pet bunara, kao kulisu koristi postojeću zgradu nekadašnjega Kotarskog komiteta Saveza komunista Hrvatske. Radnja Goldonijeva teksta lokalizirana je u Zadar i premještena u razdoblje na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, u vrijeme kad je Zadar bio upravno središte Dalmacije. U glavnim ulogama nastupili su Špiro Guberina, Ivica Vidović, Goran Navojec, Ivica Pucar, Linda Begonja, Davor Jureško, Ivana Buljan, Matilda Sorić, Edita Majić, Denis Brižić, Predrag Vušović, Mimi Zadarski, Milan Miočić-Stošić i Zlatko Košta. Kazališni kritičari adaptaciju Goldonijeva teksta i njegovo uprizorenje hvale, drže je središnjim događajem kazališnoga ljeta, ističu da je grad Zadar njezin središnji lik, svjedoče da je na premijeri vladala gužva, uspoređuju je s adaptacijom Frane Čale na dubrovački govor, koja je premijerno izvedena na Dubrovačkim ljetnim igrama 1978. godine u režiji Tomislava Radića (A. Kudrjavcev, 1996: 13; E. R. T., 1996: 24; E. Radulić-Toman, 1996: 18; S. Rajević, 1996a: 15).



Carlo Goldoni, *Kafeterija*, 2. Zadarsko kazališno ljeto, 1996.

12 Premijera predstave održala se 6. kolovoza 1996. Scenografiju potpisuje Igor Maštruko, a kostimografiju Nives Brajković. Reprizne izvedbe: 7., 8., 9., 11. i 12. kolovoza 1996. te 26., 27., 28., 29., 30. i 31. srpnja 1997.



Tihomil Maštrović, *Pjesnikova kob*, 2. Zadarsko kazališno ljeto, 1996.

Na 2. je Zadarskome kazališnom ljetu premijerno izvedena i *Pjesnikova kob*, čiji je tekst napisao Tihomil Maštrović. Redatelj predstave bio je Mladen Juran, a dramaturg Darko Gašparović.<sup>13</sup> Tekst je uprizoren u koprodukciji s Hrvatskim narodnim kazalištem Ivana pl. Zajca iz Rijeke. Prve tri izvedbe predstave održale su se u Zadru, u rujnu 1996., a od studenoga iste godine predstava se izvodila u Rijeci. Glavni lik Maštrovićeva dramskog prvijenca jest Petar Preradović, a uz njega se pojavljuju i Ljudevit Gaj, Ante Kuzmanić i niz drugih povijesnih likova iz razdoblja ilirskog pokreta. Tumače ih glumci riječkoga kazališta: Slavko Juraga, Olivera Baljak, Ivana Savić Čagljević, Davor Jureško, Adnan Palangić, Zrinka Kolak-Fabijan, Alen Liverić, Biljana Lovre, Zdenko Botić, Asim Bukva, Slavko Šestak, Denis Brižić, Eduard Černi, Dunja Ilakovac-Hercog, Sanja Jureško, Bosnimir Ličanin, Dražen Mikulić, Gordana Petrović i Predrag Sikimić.

Na trećem je izdanju Zadarskoga kazališnog ljeta, nakon što mu Zadarsko-kninska županija uskraćuje financijsku potporu, premijerno izvedena samo jedna predstava: Aristofanov *Lizistrata*, u režiji Dražena Ferencine.<sup>14</sup> U glavnim su ulogama nastupili Senka Bulić, Ivana Buljan, Krešimir Mikić i Sandra Lončarić.

13 Praizvedba predstave u Zadru bila je 26. 9. 1996., a u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci 10. 11. 1996. Scenograf predstave bio je Dalibor Laginja, kostimografkinja Irena Sušac, oblikovanje svjetla potpisuje Deni Šesnić. Reprizne izvedbe u Zadru: 27. i 29. 9. 1996.

14 Premijera je održana 6. kolovoza 1997., a predstava je igrana i 7., 8., 9., 10. i 11. kolovoza 1997.

Do kraja prvog desetljeća 21. stoljeća na Zadarskom je kazališnom ljetu premijerno izvedeno još svega pet predstava produciranih za festival. Godine 1999. uprizorena je drama *Bijelo Dubravka* Mihanovića u režiji Tomislava Durbešića i koprodukciji Hrvatske kazališne kuće Zadar i Maloga hrvatskog teatra (MHT) Kiklop iz Zagreba, sa Špirom Guberinom i Hrvojem Sebastijanom u glavnim ulogama (I. Stagličić, 1999: 8).<sup>15</sup> Lokalni mediji izvještavaju da predstava nije ispunila očekivanja publike, posebice gluma Hrvoja Sebastijana, u to vrijeme studenta Akademije dramskih umjetnosti, te da je Trg pet bunara, na kojem je predstava igrana, bio izrazito slabo posjećen. Godine 2000. godine za festival (6. Zadarsko kazališno ljetno) producirana je predstava *Fortunu pišu ženom* u režiji Dubravke Obad sa Žanom Bumber, Duškom Bućanom i Robertom Boškovićem u glavnim ulogama,<sup>16</sup> a 2001. (7. Zadarsko kazališno ljetno) *Igraj medo igraj* autorice i redateljice Mirjane Ilić-Smolić, u koprodukciji Dramskog studija Hrvatske kazališne kuće Zadar i organizacijom ITA (Stiching ITA) iz Nizozemske.<sup>17</sup> Predstava je prezentacija rada na radionicama koje je Mirjana Ilić-Smolić prethodno vodila u Zadru s mladim neprofesionalnim izvođačima (M. Arslani, 2001: 41). Predstava je izvedena u prostoru ispod pozornice Hrvatske kazališne kuće, u koji publika u pravilu nema pristupa. Kritičari ističu izvedbeni potencijal i energiju mladih izvođača (G. Buijić, 2001: 33) te činjenicu da se u Zadru „ipak nešto teatarski događa, ne samo u scensko-lutkarskom smislu“ (A. Kudrjavcev, 2001: 67). Do kraja desetljeća na Zadarskom su kazališnom ljetu premijerno izvedene i: 2001. (7. Zadarsko kazališno ljetno) *Rimska ruševina*, u koprodukciji Zadarskoga plesnog ansambla i Hrvatske kazališne kuće Zadar i režiji Marije Šarić Ban,<sup>18</sup> te 2009. godine (15. Zadarsko kazališno ljetno) *Nije bila peta bila je deveta* Alda Nicolajia, u režiji Mirka Šatalića.<sup>19</sup>

## Gostujuće predstave na Zadarskome kazališnom ljetu

Od 1998. godine, i četvrtog izdanja festivala, na programu Zadarskoga kazališnog ljeta prevladavaju gostujuće predstave, i to poglavito monodrame i komorne predstave privatnih kazališnih družina, poput Teatra Rugantino, Teatra EXIT, Kazališta Daska, Epilog teatra, Teatra Lapsus, Teatra u gostima, Tranzicij-

15 Premijera predstave održala se 17. srpnja 1999., a ponovljena izvedba bila je 19. srpnja 1999.

16 Premijera predstave bila je 20. srpnja 2000., a reprizne izvedbe 21. srpnja 2000. te 16., 17. i 18. srpnja 2001.

17 Premijera predstave održana je 2. kolovoza 2001. Nastupili su Žana Bumber, Zvonimir Ivić, Mišo Kamber, Martina Kraljev, Duško Modrinić, Miro Pucar, Matija Šango i Zoran Zumber.

18 Predstava je premijerno izvedena na zadarskome Forumu 12. srpnja 2001. Reprizna izvedba: 13. srpnja 2001.

19 Premijera predstave bila je 30. lipnja 2009. Uloge su tumačili Tamara Šoletić (Eva), Hrvoje Zalar (Mario), Mirko Šatalić (Bruno), Mladen Baučić Baucho (Ulični svirač) i Josipa Zubak (Medicinska sestra, konobarica).

sko-fikcijskog kazališta TRAFIK, Kazališne radionica Gustl i tako dalje. No festival je ugostio i predstave nacionalnih kazališta iz Splita, Varaždina, Rijeke i Osijeka te gradskih kazališta iz Virovitice, Šibenika i Dubrovnika. Na Zadarskome kazališnom ljetu gostovali su i Satiričko kazalište Kerempuh, Gradsko kazalište Komedija, Gradsko kazalište mladih iz Splita i HKD Teatar iz Rijeke. U skladu s financijskim mogućnostima festivala, biraju se predstave s manjim brojem izvođača te skromnijom scenografijom i tehničkim zahtjevima, što uvelike smanjuje troškove gostovanja. Ujedno se biraju i naslovi koji „obećavaju dobru posjećenost“ i za koje će se „tražiti karta više“ (A. Marušić, 1999: 22).

Prvih je godina Zadarsko kazališno ljetu, posebice tijekom devedesetih, bilo u potpunosti nacionalno orijentirano, no to se polako mijenja u prvom desetljeću 21. stoljeća. Blagoj internacionalizaciji festivalskog programa pridonose nastupi skupina Kinesis Dance Company (Kanada, 2002.), Madhouse Theatre Company (Mađarska, 2004.), City Dance Ensemble (Sjedinjene Američke Države, 2006.) i Dance Lab Collective (Austrija, 2005.) te izvedbe tradicionalnog indijskog i irskog plesa (2005.). Osim suradnje s organizacijom ITA (Stiching ITA) iz Nizozemske na predstavi *Igraj medo igray*, međunarodnih koprodukcija u promatranom razdoblju nije bilo.



Prema Danilu Harmsu, *Pif, paf, puf*,  
5. Zadarsko kazališno ljetu, 1999.

## Izvedbeni prostori

Izvedbe predstava u okviru Zadarskoga kazališnog ljeta održavale su se na otvorenim prostorima u središtu grada. Prvih su festivalskih godina otkriveni i za izvedbe iskorišteni novi prostori, koji dotad, za tu namjenu, nisu korišteni. U dvorištu palače Velikoga kapetana izvedena je *Romanca o tri ljubavi*, na Trgu Franje iz Milana u Varoši *Mušica*, u Citadeli *Pjesnikova kob* te na Trgu pet bunara *Kafeterija* i *Lizistrata*. Važnosti potrage za novim izvedbenim prostorima svjestan je i tadašnji umjetnički ravnatelj festivala Davor Žagar. U razgovoru s novinarima 1996. godine istaknuo je da je „(...) lani u Zadru otkriven niz kazališnih ambijenata kojih u Zadru prije nije bilo. Ranije su se igrale predstave na otvorenim pozornicama, no ovo je prvi puta da je u Zadru zaživio ambijentalni teatar. U Varoši, u jednom apsolutno autentičnom ambijentu vrlo krhko kazališno korijenje primilo se, dokazujući najveću vrijednost prvog kazališnog ljeta. Također, mišljenja sam da treba urediti još nekoliko trgova u Zadru tj. arhitektonskih cjelina koje su sad pod garažama i zidovima.“ (D. Žagar u: M. Tomljenović, 1996a: 24) Tijekom idućih godina Trg pet bunara postao je ustaljen izvedbeni prostor, bar do kraja prvog desetljeća 21. stoljeća, dok se ostale spomenute lokacije za te namjene više nisu koristile. Kao ni gat na Rivi na kojem je Nina Kleflin postavila tekstove *Tarampesta* i *Mototor* ili dvorište palače Grisogono-Vovo u kojemu je igrana predstava *Fortunu pišu ženom*. *Hodač* je izveden u dvorištu u središtu grada koje se nalazi uz prolaz između Široke ulice i Ulice Nikole Matafara, čime je otkriven još jedan novi, i kasnije više nikad korišten, izvedbeni prostor. U prostoru pod bedemima na Trgu pet bunara 2001. godine (7. Zadarsko kazališno ljeto) pretpremijerno (prije službene premijere u matičnom kazalištu) izvedena je predstava Teatra EXIT *Eva Braun* u režiji Edvina Liverića. Osim na navedenim lokacijama, predstave su najčešće izvođene u lapidariju Narodnoga muzeja, dvorištu Provedurove palače i u crkvi sv. Dominika.

## Razvoj lokalnih umjetnika

Jedno od važnih obilježja Zadarskoga kazališnog ljeta aktivna je suradnja s profesionalnim i amaterskim izvedbenim umjetnicima iz Zadra i okolice. Prvih su godina u predstavama produciranim za festival uglavnom nastupali profesionalni glumci porijeklom iz Zadra (Ivana Buljan, Ivica Pucar, Barbara Vicković, Linda Begonja, Matilda Sorić), lokalni profesionalni ili amaterski glumci (Davor Jureško, Zlatko Košta, Mimi Zadarski, Valter Šarović, Milan Miočić-Stošić, Irena Vitaljić, Martina Kraljev) te polaznici Glumačkog studija koji je vodio Davor Žagar, a koji će kasnije steći akademsku naobrazbu (Žana Bumber i Duško Modrinić).<sup>20</sup>

20 Godine 1993. osnovan je Glumački studio Hrvatske kazališne kuće Zadar. Nakon njegova gašenja, 1996.-2001. aktivno je djelovao Dramski studio s ciljem stvaranja kazališnoga ansambla. Od 2008. godine djeluje Glumačka radionica Hrvatskoga narodnog kazališta Zadar.



Zadarsko kazališno ljeto nekoliko je predstava napravilo u koprodukciji sa Zadarskim plesnim ansamblom (*Rimska ruševina, Medeja, Planine, Mozart efekt*), koji je također redovito nastupao na otvaranjima festivala. Na predstavama surađuje scenograf Igor Maštruko (*Romanca o tri ljubavi, Mušica, Kafeterija*), kostimografkinje Marija Šarić Ban i Marina Svaguša (*Lizistrata*), kao i Ella Dušević (*Svrha od slobode*) te koreografkinje Sanja Petrovski i Nives Šimatović Predovan. U program festivala uvrštene su i izvedbe lokalnih (amaterskih) kazališnih skupina i različite produkcije na kojima su sudjelovali lokalni izvedbeni umjetnici. Među njima su primjerice *Poučak o suglasnosti* kazališne udruge Igrajmo se ili *Travelogue* Vanje Sabića i Irene Misirlić.<sup>21</sup>

Za umjetnički su razvoj lokalnih izvedbenih umjetnika bile važne i radionice održane tijekom trajanja festivala, poput one koju je 2001. godine, u sklopu projekta *Bits and Pieces*, vodila Mirjana Ilić-Smolić, koja je u to vrijeme živjela u Amsterdamu, ili radionica plesnog kazališta butoh koju je vodio japanski koreograf Moe Yamamoto.<sup>22</sup>

## Medijski odjeci

Zadarsko kazališno ljeto tijekom godina medijski su pratili svi lokalni mediji (*Narodni list, Zadarski list, Zadarski regional, Zadarski tjednik*) i dio nacionalnih (*Vijenac, Obzor, Novi list, Vjesnik, Slobodna Dalmacija, Glas Istre, Hrvatsko slovo* itd.), s primjetnim padom zanimanja iz godine u godinu. O premijerama predstava koje su producirane za festival tijekom devedesetih godina pisali su afirmirani kazališni kritičari, primjerice Anatolij Kudrjavcev, Dalibor Foretić ili Lidija Zozoli. Dalibor Foretić, u tekstu objavljenom u *Vijencu*, festival naziva „skromnim ali važnim“ te ističe da se „stvorila kritična masa da se u Zadru dogodi stalno kazalište“ (D. Foretić, 1995: 39-40). Osnivanje Zadarskoga kazališnoga ljeta drži najvažnijim događajem toga kazališnoga ljeta na jadranskoj obali, program ocjenjuje pomno osmišljenim te zaključuje da „zadarski ljetni kazališni festival ozbiljno izaziva dubrovački i splitski“ (D. Foretić, 1995: 39-40).

Zanimanje nacionalnih medija za Zadarsko kazališno ljeto nakon 1997. godine, od kada na programu ima puno manje novih produkcija, vidno opada. Lokalni mediji tijekom devedesetih godina uglavnom izvještavaju s tiskovnih konferencija vodstva festivala i s otvaranja te najavljuju pojedine izvedbe. Ističu težnju za okupljanjem budućega kazališnoga ansambla te doprinos festivala otkrivanju novih izvedbenih prostora (H. Peričić, 1995: 15; G. Bujić, 1999: 23). Tekstovi o Zadarskom kazališnom ljetu objavljeni u lokalnim tiskanim mediji-

21 Predstava je nastala u suradnji s plesnim kućama Dance Works Rotterdam i Rotterdamse Dansacademie.

22 U dvorištu Providurove palače 6. srpnja izvedena je predstava koja je nastala tijekom radionice.

ma najčešće se svode na kratka izvješća o planiranim ili održanim izvedbama. Ozbiljniji su analitički i kritički tekstovi rijetkost.

### **Zaključne napomene**

Neosporna zasluga Zadarskoga kazališnog ljeta jest u tome što je kazališnoj publici u Zadru omogućilo da, u promatranom razdoblju, pogleda stotinjak predstava različitih nacionalnih, gradskih i privatnih kazališta, što je ustalilo korištenje pojedinih gradskih prostora kao izvedbenih te što je uključivalo i podržavalo lokalne izvedbene umjetnike i mlade talente. Dalo je doprinos osnivanju stalnoga glumačkog ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta Zadar, produljilo trajanje kazališne sezone i obogatilo kulturnu ponudu tijekom ljetnih mjeseci. Tijekom petnaest festivalskih izdanja, od 1995. godine do kraja prvog desetljeća 21. stoljeća, na programu Zadarskoga kazališnog ljeta mjesto je našlo stotinjak predstava, u razdoblju nakon 2000. u prosjeku od sedam do deset godišnje.

Inicijalna namjera osnivača bila je program temeljiti na novim produkcijama, a ne na gostovanjima već postojećih predstava, no od te se namjere, zbog financijskih razloga, moralo odustati već nakon prva dva festivalska izdanja. Na taj se način festival od kraja devedesetih godina pretvara u svojevrsnu smotru recentne produkcije hrvatskih subvencioniranih, privatnih i amaterskih kazališnih skupina.

Može se primijetiti da, bez obzira na određenu programsku sklonost pučkim komedijama i tekstovima ležerne i humoristične tematike čija je radnja impostirana u mediteranski ambijent, festivalu nedostaje jasnija programska politika, a zbog toga i prepoznatljivost i jača (inter)nacionalna vidljivost. Uzrok tome moglo bi biti nepostojanje selektorske figure (tj. umjetničkog ravnatelja) festivala s jasnom umjetničkom vizijom na temelju koje se u duljem vremenu razdoblju kreira festivalski program. Programu festivala, koji spaja lokalne amatere i prvake nacionalnih kazališta, operu i butoh, Kumpaniju i Tranzijsko-fiksijsko kazalište TRAFIK, iz godine u godinu nerijetko nedostaje koherentnosti te se doima eklektičnim. Uglavnom se odabiru predstave koje mogu privući vrlo široku kazališnu publiku. Festivalu nedostaje i jasnije uokvirivanje umjetničke vizije, ako ona postoji, u festivalskoj prezentaciji, te snažnije uključivanje suvremenih izvedbenih praksi u program. Festival tijekom svojih prvih petnaest godina nije ostvario značajnije internacionalne suradnje niti stekao međunarodnu prepoznatljivost. Svojim je programom u cjelini te pojedinačnim predstavama aktivno izbjegavao adresiranje društveno-političkih problema. U promatranom razdoblju nije osmislio i provodio posebne aktivnosti radi razvoja publike. Sve su se izvedbe, kao i popratni glazbeni program, održavale isključivo u središtu grada. Mogućnosti zanimljivih i za izvedbe potencijalno iskoristivih prostora u drugim gradskim četvrtima te na obližnjim otocima i u prigradskim naseljima nisu iskorištene. Sve to posebice izne-

nađuje uzme li se u obzir činjenica da je grad od otprilike 2005. godine snažno turistički orijentiran i fokusiran za stjecanje dobiti, što je svakodnevni život lokalnog stanovništva u središtu grada na vrhuncu ljetne turističke sezone učinilo nepodnošljivim, a izvedbe na otvorenom, zbog buke i uzurpacije javnih prostora od strane ugostiteljskih objekata, učinilo gotovo nemogućim.

Bez obzira na to što u okviru ovog istraživanja u obzir nije uzeto razdoblje 2010. – 2022. godine, može se zaključiti da festival ima prostora za daljnji razvoj. Primarna bi aktivnost trebala biti potraga za novim načinima financiranja, i to posebice iz različitih fondova Europske unije namijenjenih za kulturne i kreativne sektore. Na taj bi se način mogla povećati ulaganja ne samo u umjetničko stvaralaštvo već i u digitalizaciju (koja je festivalu koji nema mrežne stranice i koji s publikom ne komunicira putem društvenih mreža nužna), programe razvoja publike te razvijanje upravljačkih i tehničkih vještina. Daljnja internacionalizacija programa i koprodukcije s inozemnim kazalištima na izvedbe bi mogle privući veći broj turista koji u gradu borave tijekom ljetnih mjeseci, čime bi se povećali i vlastiti prihodi. U razdoblju koje slijedi festival može dati doprinos očuvanju urbanog/kulturnog života, koji je ugrožen zbog masovnog i neodrživog turizma, ali i decentrirati zbivanja iz gradskog središta na periferiju, pronaći nove izvedbene lokacije i potaknuti njihovu redovitu uporabu u kulturne svrhe, privući stanovništvo na izvedbe u udaljenije ili slabo poznatije gradske predjele, na izvedbe privući novu publiku, potaknuti interakciju među različitim skupinama gradskog stanovništva te na taj način pridonijeti inkluzivnosti i demokratizaciji participacije u kulturnoj produkciji. ●

## LITERATURA

- Arslani, Merita (2001), „Svi glumci s kojima sam radila u Zadru imaju jako veliki talent, ali im treba dati podršku“, *Zadarski regional*, Zadar, g. 2, br. 66, 2. kolovoza, str. 41.
- Autissier, Anne-Marie, ur. (2009), *The Europe of Festivals. From Zagreb to Edinburgh, Intersecting Viewpoints*, Éditions de l'attribut, Culture Europe International, Toulouse, Paris.
- Bujić, Goran (1999), „Svečano otvorenje 5. Zadarskog kazališnog ljeta u crkvi sv. Dominika“, *Zadarski list*, Zadar, g. 5, br. 385, 13. srpnja, str. 23.
- Bujić, Goran (2001), „Ljepljivi prsti ili Med – za kraj kazališnog ljeta“, *Zadarski list*, Zadar, g. 7, br. 1010, 6. kolovoza, str. 33.
- Faivre D'Arcier, Bernard (2014), „The Future of European Festivals“, *Festivals in Focus*, ur. Dragan Klaić, Central European University Press, Budapest, str. 111-120.
- Foretić, Dalibor (1995), „Drugi korijen iz ljeta“, *Vijenac*, Zagreb, g. 3, br. 41-42, 27. srpnja, str. 39-40.
- Fox Gotham, Kevin (2005), „Theorizing urban spectacles. Festivals, tourism and the transformation of urban space“, *City*, g. 9, br. 2, str. 225-246.
- Hraste Sočo, Iva (2021), „Obilježja glazbeno-scenskog repertoara nacionalnih festivala u RH u odnosu na društveni kontekst (1990. – 2000.)“, *Krležini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio*, ur. M. Petranović, HAZU, Hrvatsko narodno kazalište, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 109-116.
- Johansson, Marjana (2020), „City festivals and festival cities“, *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, ur. R. Knowles, Cambridge University Press, Cambridge, str. 54-69.
- Klaić, Dragan (2006), „Festival“, *Performance*

- Research*, g. 4, br. 11, str. 54-55.
- Klaić, Dragan (2012), *Resetting the Stage. Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol.
- Klaić, Dragan (2014), *Festivals in Focus*, Central European University Press, Budapest.
- Klaić, Dragan; Maughan, Chris (2008), *Urban Impact of Artistic Festivals*, <https://static.a-n.co.uk/wp-content/uploads/2016/11/EFRPHelsinkiReport2008.pdf> (12. listopada 2023.).
- Kudrjavcev, Anatolij (1996), „Picigin u plićaku“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 54, br. 16387, 8. kolovoza, str. 13.
- Kudrjavcev, Anatolij (2001), „Medvjedarnica bez dramske svrhe“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 59, br. 18151, 4. i 5. kolovoza, str. 67.
- Luonila, Mervi; Johansson, Tanja (2015), „The role of festivals and events in the regional development of cities: Cases of two Finnish cities“, *Event Management*, g. 19, br. 2, str. 211-226.
- M. K. (1996), „Svečano otvoreno Zadarsko kazališno ljeto“, *Narodni list*, Zadar, br. 8123, 19. srpnja, str. 13.
- Marušić, Antonela (1999), „Najbolji pokazatelj uspjeha Ljeta su rasprodane predstave!“, *Narodni list*, Zadar, br. 8282, 5. kolovoza, str. 22.
- Maštrović, Tihomil (1985), *Hrvatsko kazalište u Zadru*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- Maštrović, Tihomil (1995), „Sustavno gušenje hrvatske riječi“, *Večernji list*, Zagreb, br. 11345, 2. travnja, str. 18.
- Maštrović, Tihomil (1996), *Pedeset godina Hrvatske kazališne kuće Zadar 1945-1995*, GAFF Zadar, Zagreb.
- Mičić, Koraljka (1996a), „Zadarska ljeta postat će tradicija“, *Narodni list*, Zadar, br. 8122, 12. srpnja, str. 15.
- Mičić, Koraljka (1996b), „Prijam za sudionike Zadarskog kazališnog ljeta“, *Narodni list*, Zadar, br. 8127, 16. kolovoza, str. 13.
- Mijatović, Dijana (1997), „Treće Zadarsko kazališno ljeto: malo para, malo kazališta“, *Večernji list*, Zagreb, g. 41, br. 12167, 31. srpnja, str. 14.
- Peričić, Helena (1995), „Paradiranje ili parodiranje“, *Narodni list*, Zadar, br. 8071, 21. srpnja, str. 15.
- Picard, David; Robinson, Mike (2009), „Remaking worlds: Festivals, tourism and change“, *Festivals, Tourism and Social Change: Remaking Worlds*, ur. David Picard i Mike Robinson, Channel View Publications, Toronto, str. 1-31.
- R. T. E. (1996), „Kafeterija prilagođena zadarskim prilikama“, *Zadarski list*, Zadar, g. 2, br. 93, 8. kolovoza, str. 24.
- Radulić-Toman, E. (1996), „Kafeterija preselila u Zadar“, *Večernji list*, Zagreb, g. 40, br. 11821, 8. kolovoza, str. 18.
- Rajević, S. (1996a), „Kafeterijske priče koje život znače“, *Narodni list*, Zadar, br. 8126, 9. kolovoza, str. 15.
- Rajević, S. (1996b), „Pučki teatar s dušom. Intervju s Matkom Sršenom“, *Narodni list*, Zadar, 8123, 19. srpnja, str. 13.
- Richards, Greg; Palmer, Robert (2010), *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation*, Butterworth-Heinemann, Amsterdam.
- Selimović, Š. (1996), „Press konferencija 2. Zadarskog kazališnog ljeta. Zadar je nešto posebno“, *Slobodna Dalmacija*, Split, g. 54, br. 16393, 14. kolovoza, str. 13.
- Smith, Andrew (2012), *Events and Urban Regeneration: The Strategic Use of Events to Revitalise Cities*, Routledge, London.
- Stagličić, Ivan (1999), „Sutra počinje peto Zadarsko kazališno ljeto“, *Zadarski list*, Zadar, g. 5, br. 386, 19. srpnja, str. 8.
- Stupin, Tatjana (1995), „Bljedunjavost, estrada i katarza“, *Narodni list*, Zadar, br. 8072, 28. srpnja, str. 6.
- Stupin, Tatjana (2001), „Milijun i dvjesto trideset tisuća kuna konačna je cijena koštanja i organiziranja triju najvažnijih zadarskih kulturnih manifestacija“, *Narodni list*, Zadar, br. 8388, 16. kolovoza, str. 18-19.
- Tomljenović, Milan (1996a), „Cijeli Zadar je pozornica. Davor Žagar, umjetnički ravnatelj 2. Zadarskog kazališnog ljeta“, *Zadarski list*, Zadar, g. 2, br. 90, 18. srpnja, str. 24.
- Tomljenović, Milan (1996b), „Neuništiva mediteranska krvca“, *Zadarski list*, Zadar, g. 2, br. 91, 25. srpnja, str. 24.
- Zozoli, Lidija (1996), „Komedijska našku“, *Homo volans*, Zagreb, g. 1, br. 12, 7. kolovoza, str. 47.

## Prilog

## Repertoar Zadarskoga kazališnog ljeta (1995. – 2009.)

Godina	Autor / predstava	Produkcija / koprodukcija	Režija / koreografija	Mjesto izvedbe
1. Zadarsko kazališno ljetno (1995.) 10. 7. – 13. 8.	Angelo Beolco Ruzzante, <i>Mušica</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Matko Sršen	Trg Franje iz Milana (Varoš)
	Antun Šoljan, <i>Romanca o tri ljubavi</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Larry Zappia	Dvorište palače Velikog kapetana
	Ivan Kušan, <i>Svrha od slobode</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Davor Žagar	Dvorište Providurove palače
2. Zadarsko kazališno ljetno (1996.) 12. 7. – 12. 8.	Carlo Goldoni, <i>Kafeterija</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Zoran Mužić	Trg pet bunara
	Tihomil Maštrović, <i>Pjesnikova kob</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar u koprodukciji s HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka	Mladen Juran	Citadela
	Ivan Kušan, <i>Svrha od slobode</i> (reprizne izvedbe)	Hrvatska kazališna kuća Zadar za Zadarsko kazališno ljetno	Davor Žagar	Dvorište Providurove palače
	Angelo Beolco Ruzzante, <i>Mušica</i> (reprizne izvedbe)	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Matko Sršen	Trg Franje iz Milana
3. Zadarsko kazališno ljetno (1997.) 21. 7. – 11. 8.	Antun Šoljan, <i>Romanca o tri ljubavi</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar		Dvorište palače Velikog kapetana
	Aristofan, <i>Lizistrata</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Dražen Ferencina	Trg pet bunara
	Željko Vukmirica, <i>Naručena stvarnost</i>	Teatar EXIT	Željko Vukmirica	Citadela
4. Zadarsko kazališno ljetno (1998.) 13. 7. – 13. 8.	Carlo Goldoni, <i>Kafeterija</i> (reprizna izvedba)	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Zoran Mužić	Trg pet bunara
	Claudio Cinelli, <i>Mani d'opera</i>	Cankarjev dom, Ljubljana	Claudio Cinelli	Crkva sv. Dominika
	Claudio Cinelli, <i>Heartbeat</i>	Cankarjev dom, Ljubljana	Claudio Cinelli	Crkva sv. Dominika
	Ranko Marinković, <i>Never more</i>	MHT Kiklop, Zagreb	Georgij Paro	Forum
	Jose Sanchis Sinisterra, <i>Ay, Carmela</i>	Teatar Rugantino	Robert Raponja	Crkva sv. Dominika
	<i>Nina / Pogled</i>	VEM Ansambl suvremenog plesa Zagreb	Vesna Mimica	Citadela
	Molière, <i>Don Juan</i>	HNK Varaždin	Petar Veček	Crkva sv. Dominika
	Miroslav Krleža, <i>2 Legende</i>	HNK Varaždin	Borna Baletić	Crkva sv. Dominika
	<i>Večer opernih jednočinki</i>	Zagrebački operni studio	Antun Petrušić	Citadela
	Eugène Ionesco, <i>Instrukcije</i>	Koreodrama, Ljubljana	Damir Zlatar Frey	Citadela
Antun Šoljan, <i>Tarampesta. Mototor</i>	HNK Split	Nina Kleflin	Gat na Rivi	
Goran Stefanovski (prema grčkoj tragediji), <i>Elektra</i>	Chapter Arts Center, Cardiff	Branko Brezovec	Crkva sv. Dominika	

Godina	Autor / predstava	Produkcija / koprodukcija	Režija / koreografija	Mjesto izvedbe	
5. Zadarsko kazališno ljeto (1999.) 5. 7. – 11. 8.	Svečano otvaranje: T. Ujević, <i>San i ludilo</i> (izbor iz djela)	Goran Matoković	Goran Matoković	Crkva sv. Dominika	
	Dubravko Mihanović, <i>Bijelo</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar u koprodukciji s MHT Kiklop iz Zagreba	Tomislav Durbešić	Trg pet bunara	
	Antun Šoljan, <i>Starci</i>	Teatar Rugantino	Robert Raponja	Trg pet bunara	
	Ž. Vukmirica / M. Raguž / P. Bajsić, <i>Mr. Single</i>	Teatar EXIT	Ž. Vukmirica / M. Raguž / P. Bajsić	Crkva sv. Dominika	
	Autorski tim Daska, <i>Pif, paf, puf</i>	Kazalište Daska, Sisak	Prema Danilu Harmsu – Nebojša Borojević	Crkva sv. Dominika	
	Vilim Matula, <i>Münchhausen</i>	Kazališna produkcija Movens	Vilim Matula	Trg pet bunara	
	<i>Hodač</i>	Tranzicijsko fiksijsko kazalište TRAFIK, Rijeka	Magdalena Lupi, Iva Nerina Gattin, Žak Valenta, Edvin Liverić, Alex Đaković	Široka ulica / Ulica Nikole Matafara	
	Adolphe Adam, <i>Giselle</i>	Baletna trupa Croatia	Attilio Labis, Svebor Sečak	Trg pet bunara	
	6. Zadarsko kazališno ljeto (2000.) 13. 7. – 13. 8.	Prema Marinu Držiću, <i>Fortunu pišu ženom</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Dubravka Obad	Dvorište palače Grisogono-Vovo
		Miro Gavran, <i>Noć bogova</i>	Teatar Epilog	Zoran Mužić	Citadela
Miljenko Smoje, <i>Roko i Cicibela</i>		SK Kerempuh	Zoran Mužić	Citadela	
Jakša Fiamengo / Boris Dvornik, <i>Ja i moj mali kumpanjo</i>		HNK Split	Vanča Kljaković	Citadela	
Giovanni Boccaccio, <i>Dekameron</i>		Teatar Lapsus	Jasminko Balenović	Citadela	
<i>Biž'mo ča</i>		Kazališna družina Vitra	Milan Štrlić	Citadela	
Antun Kanižlić / Anita Jelić, <i>Sveta Rožalija</i>		Gradsko kazalište Požega	Jasmin Novljaković	Crkva sv. Dominika	
Jean Genet, <i>Sluškinje</i>		Kazališna skupina Sluškinje	Tea Gjergizi	Crkva sv. Dominika	
Stojan Matavulj, <i>Nešto ni o čemu</i>		HNK Varaždin	Stojan Matavulj	Trg pet bunara	
Marguerite Duras, <i>Vera Baxter</i>		HNK Split	Nenni Delmestre	Park iza Doma Zadarske županije	

Godina	Autor / predstava	Produkcija / koprodukcija	Režija / koreografija	Mjesto izvedbe
7. Zadarsko kazališno ljetno (2001.) 12. 7. – 11. 8.	<i>Igraj medo igray</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar i Sticking ITA za Zadarsko kazališno ljetno	Mirjana Ilić-Smolić	HNK Zadar (prostor ispod pozornice-orkestar)
	Frederico Garcia Lorca, <i>Rimska ruševina</i>	Koprodukcija Zadarski plesni ansambl i Hrvatska kazališna kuća Zadar	Marija Šarić Ban / Sanja Petrovski	Forum
	Ivica Mijačika, <i>Poletija grdelin iz žuja</i>	Umjetnička organizacija Grdelin	Zvonimir Ilijić	Trg pet bunara
	<i>Ples od boja</i>	Viteško udruženje Kumpanija, Blato	/	Trg pet bunara
	Joško Božanić, <i>U sjeni Green Hilla</i>	Teatar Rugantino	Marin Carić	Lapidarij Narodnog muzeja
	Prema Homeru, <i>Odiseja 2001.</i>	Kazališna radionica Gusit (predstava je premijerno izvedena na 7. Zadarskom kazališnom ljetu 30. 7.)	Damir Šaban	Lapidarij Narodnog muzeja
	Stefan Kolditz, <i>Eva Braun</i>	Teatar Exit, Zagreb (predstava je pretpremijerno izvedena na 7. Zadarskom kazališnom ljetu 13. 7.)	Edvin Liverić	Trg pet bunara (pod bedemima)
8. Zadarsko kazališno ljetno (2002.) 16. 7. – 13. 8.	<i>Bez'n'ičega</i>	Dramski studio Hrvatske kazališne kuće	Christian Suchy	Trg pet bunara
	Prema Marinu Držiću, <i>Fortunu pišu ženom</i> (reprizna izvedbe) Boris Senker, <i>Cabaret &amp;TD</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar Teatar &TD	Dubravka Obad Robert Raponja	Dvorište palače Grisogono-Vovo Dvorište Providurove palače Crkva sv. Dominika
	Marko Marulić, <i>Judita</i>	Kazalište lutaka Zadar	Marin Carić	Trg pet bunara
	Pam Gems, <i>Piaf</i>	ZGK Komedija	Lawrence Kiiru	Trg pet bunara
	Victor Lanoux, <i>Otvarač za konzerve</i>	Epilog teatar	Robert Raponja	Dvorište Providurove palače
	<i>Café nocturne</i>	Kinesis Dance Company	Paras Terezakis	Trg pet bunara
	Stefan Kolditz, <i>Eva Braun</i>	Teatar EXIT	Edvin Liverić	Trg pet bunara
	Edna Mazya, <i>Igre u dvorištu</i>	Teatar EXIT	Edvin Liverić, Hana Veček	Dvorište Providurove palače
	Angelo Beolco Ruzzante, <i>Mušcardin</i>	HNK Ivan Zajc, Rijeka	Davor Mojaš	Dvorište Providurove palače
	Radovan Ivšić, <i>Akvarij</i>	HNK Ivan Zajc, Rijeka	Zlatko Sviben	Trg pet bunara
	Prema Homeru, <i>Odiseja 2001.</i>	Kazališna radionica Gustl	Damir Šaban	Lapidarij Narodnog muzeja
	Janusz Głowacki, <i>Antigona u New Yorku</i>	Teatar Rugantino / Teatar &TD	Joško Juvančić	Lapidarij Narodnog muzeja
Mavro Vetranović, <i>Suzana čista / Orfeo</i>	Kazalište Marina Držića, Dubrovnik	Ivica Boban	Lapidarij Narodnog muzeja	

Godina	Autor / predstava	Produkcija / koprodukcija	Režija / koreografija	Mjesto izvedbe
9. Zadarsko kazališno ljeto (2003.) 26. 6. – 15. 7.	Marin Držić, <i>Pomet</i>	Kazalište Marina Držića, Dubrovnik	Ivica Kunčević	Trg pet bunara
	Nikola Nalješković, <i>U lugu onomuj</i>	Kazalište Marina Držića, Dubrovnik	Rene Medvešek	Trg pet bunara
	Donald Churchill, <i>Whiskey za troje</i>	Teatar u gostima	Vladimir Gerić	Lapidarij Narodnog muzeja
	Boris Senker, <i>Fritzspiel</i>	Teatar Epilog	Robert Raponja	Lapidarij Narodnog muzeja
	Marko Uvodić Splićanin, <i>Dujkin dvor</i>	Viška kazališna družina	Lenko Blažević	Lapidarij Narodnog muzeja
	Feda Šehović, <i>Štorija o kapetanu</i>	Gradsko kazalište Šibenik	Želimir Orešković	Crkva sv. Dominika
10. Zadarsko kazališno ljeto (2004.) 28. 6. – 15. 7.	<i>Summer time</i>	Autorski projekt Ivica Jakšić-Puke	Ivica Jakšić-Puko	Lapidarij Narodnog muzeja
	<i>Ljubav u gradu noći</i>	Kazalište lutaka Zadar	Morana Foretić	Kazalište lutaka Zadar
	Anočić, Lorenci, Rushaidat, Navojec, <i>To samo Bog zna</i>	Teatar EXIT i Barutana Osijek	Saša Anočić	Lapidarij Narodnog muzeja
	Željko Vukmirica, <i>Mr. Single</i>	Teatar EXIT	Željko Vukmirica	Lapidarij Narodnog muzeja
	Zlatko Krilić, <i>Zlatna punica</i>	Teatar Epilog	Željko Duvnjak	Lapidarij Narodnog muzeja
	Dario Fo, Franka Roma, <i>Medeja / Ispovijest kurve u ludnici</i>	Produkcija u suradnji sa Sveučilištem u Zadru	Ivica Antić	Crkva sv. Dominika
	Prema Bertoldu Brechtu, <i>Poučak o suglasnosti</i>	Kazališna udruga Igrajmo se Zadar	Iva Burčul	Crkva sv. Dominika
	Georges Feydeau, <i>Biž'ća, ne motaj se gola</i>	Gradsko kazalište mladih, Split	Vanča Kljaković	Lapidarij Narodnog muzeja
	Adam Long, Daniel Singer, Jess Winfield, <i>The Complete Works of W. Shakespeare</i>	Madhouse Theatre Company	Redateljski tim: Matt Devere, John Fenner i Mike Kelly	Lapidarij Narodnog muzeja



Godina	Autor / predstava	Produkcija / koprodukcija	Režija / koreografija	Mjesto izvedbe
11. Zadarsko kazališno ljeto (2005.) 29. 6. – 3. 8.	Ludwig Minkus, <i>Don Quijote</i>	HNK Split	Valentina Ganibalova	Trg pet bunara
	Večer irskog plesa	Irski plesni ansambl	Aoibheann Gilled	Crkva sv. Dominika
	Mistična Indija	Ganga Grace	Gracija Derempetić	Crkva sv. Dominika
	<i>Priče bez niti</i>	Zagrebački plesni ansambl / Teatar &TD	Alexis Eupierre	Crkva sv. Dominika
	<i>Dance lab collective</i>	Dance Lab Collective	Petra Hrašćanec	Crkva sv. Dominika
12. Zadarsko kazališno ljeto (2006.) 26. 6. – 1. 8.	Prema Ivani Brlić Mažuranić, <i>Potjeh</i>	Zadarski plesni ansambl	Sanja Petrovski	Crkva sv. Dominika
	Luigi Pirandello, <i>Večeras se improvizira</i>	Kazališna udruga Igrajmo se, Zadar	Matija Šango	Crkva sv. Dominika
	Ivan pl. Zajc, <i>Nikola Šubić Zrinski</i>	HNK Osijek / HNK Rijeka	Zoran Juranić, Ivan Ivica Krajač	Trg pet bunara
	Ana Tonković Dolenčić, Vlatka Broz, <i>Marlene Dietrich</i>	HNK Split	Ivan Leo Lemo	Dvorište Providurove palače
	Grupa autora, <i>Plaža</i>	Teatar EXIT	Sunny Suninsky	Dvorište Providurove palače
	Miro Gavran, <i>Zabranjeno smijanje</i>	Teatar Gavran	Zoran Mužić	Dvorište Providurove palače
	<i>Pasijans</i>	Zagrebački plesni ansambl / En Knap Ljubljana	Iztok Kovač	HNK Zadar
	<i>Mozart efekt</i>	Zadarski plesni ansambl	Sanja Petrovski	Dvorište Providurove palače
	<i>Pozdrav s Jadrana</i>	Tranzicijsko-fiksijsko kazalište TRAFIK, Rijeka	Edvin Liverić	Dvorište Providurove palače
	Ivica Jakšić Čokrić, <i>Paloc – kuća u kući</i>	Ivica Jakšić Čokrić	Ivica Jakšić Čokrić	Dvorište Providurove palače
Samuel Beckett, Ivica Ivanišević, <i>Sa će Božo, svaki čas</i>	Teatar Rugantino / Zorin dom Karlovac	Mario Kovač	Hrvatska kazališna kuća Zadar	
<i>Falling into the sea</i>	City Dance Ensemble	Paul Gordon Emerson	Hrvatska kazališna kuća Zadar	

Godina	Autor / predstava	Produkcija / koprodukcija	Režija / koreografija	Mjesto izvedbe
13. Zadarsko kazališno ljeto (2007.) 28. 6. – 6. 8.	<i>Cipollino</i>	HNK Split	Henrik Majorov	Trg pet bunara
	<i>Seks, drugs &amp; rock'n'roll</i>	Udruga Ferr, Pula	Robert Raponja	Dvorište Providurove palače
	Ilija Zovko, <i>Ženici</i>	Gradsko kazalište mladih, Split	Georgij Paro	Dvorište Providurove palače
	Prezentacija radionice butoha	Hrvatska kazališna kuća Zadar u suradnji s projektom <i>Dolazak u baštinu</i>	Moe Yamamoto	Dvorište Providurove palače
	Marina Cvetajeva, <i>Zora u prozoru</i>	Ispitna produkcija ADU Zagreb	Ivana Legati	Dvorište Providurove palače
	<i>Priče iz 1001 noći</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar (reprizna izvedba)	Ivan Leo Lemo	Trg pet bunara
	Steven Berkoff, <i>Kvetch</i>	Gradsko kazalište Virovitica / GDK Gavella	Dražen Ferenčina	Dvorište Providurove palače
	<i>Kako misliš mene nema!?</i>	Teatar EXIT	Ivica Boban	Dvorište Providurove palače
	Christa Wolf, <i>Medeja</i>	Zadarski plesni ansambli u suradnji sa Sveučilištem u Zadru	Sanja Petrovski	Sveučilište u Zadru
<i>Travelogue</i>	Dance Work Rotterdam / Rotterdamse Dansacademie	Irena Misirlić, Vanja Sabić	Hrvatska kazališna kuća Zadar	

Godina	Autor / predstava	Produkcija / koprodukcija	Režija / koreografija	Mjesto izvedbe
14. Zadarsko kazališno ljeto (2008.) 30. 6. – 1. 8.	Jim Jacobs, Warren Casey, <i>Briljantin</i>	ZGK Komedija	Igor Barberić	Trg pet bunara
	Miro Gavran, <i>Rogonje</i>	Teatar Gavran	Zoran Mužić	Dvorište Providurove palače
	Luigi Pirandello, <i>Čovik, zvir i kripot</i>	Gradsko kazalište mladih, Split	Vanča Kljaković	Dvorište Providurove palače
	Arsen A. Ostojić, Ksenija Prohaska, <i>Billie Holiday</i>	HNK Split	Arsen A. Ostojić	Dvorište Providurove palače
	Eric Chapell, <i>Zbrka</i>	Teatar Epilog	Ivana Peroš	Dvorište Providurove palače
	Ksenija Zec, <i>Zapadni kolodvor</i>	Teatar EXIT	Ksenija Zec	Dvorište Providurove palače
	Steve Galluccio, <i>Mambo italiano</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar u suradnji s GKM Split i Udrugom FERR Pula	Robert Raponja	Dvorište Providurove palače
	Zvonimir Bajsić, <i>Gle, kako lijepo dan počinje</i>	MHT Kiklop / Šibensko kazalište	Georgij Paro	Dvorište Providurove palače
	Petar Zoranić, <i>Planine</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar / Zadarski plesni ansambl	Sanja Petrovski	Dvorište Providurove palače
15. Zadarsko kazališno ljeto (2009.) 30. 6. – 17. 7.	Ivo Brešan, <i>Predstava Hamleta u selu Mrduša donja</i>	HKD Teatar, Rijeka	Larry Zappia	Dvorište Providurove palače
	Aldo Nicolai, <i>Nije bila peta, bila je deveta</i>	Hrvatska kazališna kuća Zadar	Mirko Šatalić	Dvorište Providurove palače
	Arijana Čulina, <i>Za Europu spremni</i>	UO Artis, Split	Arijana Čulina	Dvorište Providurove palače
	Prema motivima M. Krležee i G. Szaba, <i>Petritza und Millitargrenzemusik</i>	UO ActLab, Zagreb	Željko Vukmirica	
	Mate Matišić, <i>Cinco i Marinko</i>	Kazališna družina Glumci u Zagvozdu	Danko Ljuština, Vedran Mlikota	Dvorište Providurove palače
	Ivana Brlić Mažuranić, <i>Regoč</i>	Kazalište lutaka Zadar	Robert Waltl	Crkva sv. Dominika
	Olja Runjić, <i>Gola u kavezu</i>	Kazalište Moruzgva, Zagreb	Ivan Leo Lemo	Dvorište Providurove palače
	Ivo Brešan, <i>Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja</i>	Gradsko kazalište mladih, Split	Vanča Kljaković	Dvorište Providurove palače

**Grozdana Cvitan**

Književnica, urednica i novinarka, Zagreb i Šibenik

# Spajanje prošlosti i budućnosti

Razdoblje ravnatelja Dragana Zlatovića

UDK 792.075(497.581.2)Zlatović, D.

**Sažetak:** Ravnatelj Dragan Zlatović došao je u Šibensko kazalište nakon rata, u jeku sanacije i obnove zgrade. Istodobno se kao zamjenski prostor za kazalište koristi derutni prostor bivšeg Kina Odeon. Preostali djelatnici Šibenskoga kazališta uz domaće amatere i gostujuće profesionalce ostvaruju i određeni repertoar. Njime se promišlja ne samo kazališni kontinuitet nego i potrebe Međunarodnoga dječjeg festivala. Radovi na kazališnoj zgradi napreduju sporo i mukotrpno, ali su temeljni radovi završeni i zgrada je otvorena 2001. Na ostacima Centra za kulturu iz predratnog vremena i s djelatnicima od kojih će mnogi biti uskoro umirovljeni Zlatović odlučuje profesionalizirati kazalište. Uspijeva zaposliti nekoliko profesionalaca različitih struka, ali nedostatak glumaca ostaje najveći problem. Istodobno Međunarodnom dječjem festivalu vraća predratnu masovnost i vidljivost. Mijenja ime kazališta u Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku, a onda, zbog političkih pritisa, odlazi. Proći će još dva ravnateljska mandata da bi Kazalište ponovno dobilo upravu zainteresiranu za promjene i revitalizaciju.

**Ključne riječi:** direktor/ravnatelj Dragan Zlatović; obnova; profesionalizacija; preimenovanje; politika

# Combination of Past and Future

## The Period of Director Dragan Zlatović

**Abstract:** Director Dragan Zlatović came to the Šibenik Theatre after the war, in the midst of renovation of its building. At the same time, the empty space of the former Odeon cinema is being used as a replacement space for the theatre. The remaining employees of the Šibenik Theater, in addition to local amateurs and visiting professionals, perform a specific repertoire. It reflects not only theatrical continuity but also the needs of the International Children's Festival. Renovating of the theatre building progressed slowly and painstakingly, but the basic works were completed in 2001 when the building was opened. On the remains of the Cultural Centre from the pre-war period and with its employees, many of whom will soon be retired, Zlatović decided to professionalize the theatre. He manages to hire several professionals from different professions, but the lack of actors remains the biggest problem. At the same time, he raised the International Children's Festival to its pre-war massiveness and visibility. He changed the name of the theatre to Croatian National Theatre in Šibenik, and then had to leave due to political pressure. It will take two more directorial terms for the theatre to get a management interested in changes and revitalization again.

**Keywords:** director Dragan Zlatović; renewal; professionalization; renaming; politics

► Od postojanja sadašnje kazališne zgrade u Šibeniku 29. siječnja 1997. navršilo se 127 godina. Institucija se u tom trenutku zove Šibensko kazalište, a nakon nekoliko političkih lokalnih preokreta od 1991. do početka sezone 1996./1997. na mjesto ravnatelja stiže Dragan Zlatović, mladi pravnik, stručnjak za intelektualno vlasništvo i autorska prava.<sup>1</sup> Osim zadaća kojima će sam sebe obvezati, dočekuje ga i nekoliko teških i neugodnih poslova koje treba privesti kraju, razriješiti i, s dovršetkom obnove zgrade, obnoviti i suradnički tim s kojim bi to trebao ostvariti u instituciji u kojoj se našao. U trenutku njegova dolaska na mjesto ravnatelja Šibenskoga kazališta, a čiji je sastavni dio i Međunarodni dječji festival, prioritet je završetak radova na zgradi granatiranoj u ratu, čiji je krov „zaradio“ četničku granatu, od čega je poremećena statika, pa je predračun s 8 rastao prema 28 milijuna kuna, a dvojica su ministara kulture<sup>2</sup> „mrko gledala“ na spomen Šibenika. Nakon što je utvrđeno da nije riječ samo o rupi na krovu nego da zgrada iziskuje obnovu trebalo se priviknuti i dodatno financirati tu novu činjenicu. Najmanje entuzijazma za sve pokazivao je sam Šibenik. Zbog toga su se na okupu našli: Odbor za obnovu, Grad Zagreb, IGH, akademik Ante Vulin i Grad Šibenik uz brojne konzervatorske zahvate i izdašno Ministarstvo kulture. Svi zajedno uspjeli će vratiti Šibeniku kazalište nakon punog desetljeća koje je prošlo od četničke granate do ponovnog otvorenja 10. studenog 2001. Tim činom stekli su se uvjeti, pa Ministarstvo kulture Šibenik proglašava gradom kulture.<sup>3</sup>

## Kratka povijest direktorovanja/ravnateljstva zgradom na Poljani

U vezi s gradskim šibenskim kazalištem iz 1870. godine uvijek se igralo i u kazalištu i oko njega. Nije bilo političke vlasti koja nije pokušala znatnije utjecati na kazalište. Prvi direktor kazališta bio je Paolo/Pavao Mazzoleni, poduzetni pripadnik talijanske autonomaške obitelji koja je od samog početka imala više dionica kazališta od bilo koga drugog u gradu, pa je već time bila poremećena ravnoteža koja se pokušala postići među dioničarima u vlasničko-upravljačkoj strukturi. Tom ravnotežom nastojalo se prikazati građanima jednakopravnost u instituciji čija se gradnja godinama iščekivala.

Iz razdoblja same izgradnje nekoliko će poteza ostati „nerazjašnjeno“, a imat će posljedice u kazališnom životu grada čiji se repovi vuku do danas. U trenutku kad počinje uređenje interijera s posla biva udaljen glavni arhitekt cijeloga kazališta Josip Slade Šilović, narodnjak iz Trogira, a u Šibenik stižu „naglo“ angažirani stručnjaci iz Italije. Uz neke zahvate koji su davno nestali u

1 Doktorsku disertaciju obranio je 2014. godine. Autor je brojnih stručnih i znanstvenih radova iz pravnog područja. Uz brojne obveze u Gradu i Županiji, profesor je na Veleučilištu u Šibeniku.

2 Božo Biškupić, pa Antun Vujić.

3 Bio je to i ostao jedini takav iskorak u Republici Hrvatskoj.

unutrašnjem uređenju kazališta, ostala je poznata stropna freska/slika autora Antuna Zuccara, kao najreprezentativniji slikarski zahvat. Središnje mjesto i najdojmljiviju poruku na plafonskom osliku ostavlja autor kroz lik Nikole Tommasea (Šibenik, 1802.- Firenca, 1874.), najpoznatijeg šibenskog autonomaša koji će 22 godine nakon smrti (1896.) dobiti i veliki spomenik u obližnjem gradskom parku (danas Perivoj Roberta Visianija). Događaj instalacije skulpture i zbivanja u kazalištu tim povodom potrajali su tjedan dana, a uz spomenik Tommaseu, znalci kažu, talijanski kipar Ettore Ximenes potrudio se uz noge pokojnika progurati i lik mladog Gabriela D'Annunzija, čije su drame na razmeđu 19. i 20. stoljeća bile često na repertoaru brojnih talijanskih družina koje su nastupale u šibenskom kazalištu.<sup>4</sup> Kazalište već dvije godine nakon otvorenja (25. ožujka 1872.) prestaje biti gradsko i dobiva ime po poznatom tenoru Franu Mazzoleniju, bratu direktora Pavla. Opravdanje za taj događaj isticano je njegovim donacijama prigodom gradnje kazališta.<sup>5</sup>

Slijedi razdoblje u kojem će između narodnjaka na vlasti u Gradu i kazališta biti raznih napetosti. Slavenske družine i pjevači u prva dva desetljeća pripušteni su na pozornicu dva (2) puta,<sup>6</sup> ali činjenica da su punili kazalište više od talijanskih mađioničara, gimnastičara i ostalih iluzionista u kasnijem će razdoblju „omekšati“. Šibenčani su voljeli operne i operetne umjetnike, ali i njima je trebalo više od desetljeća da navrate do Šibenika. Međutim, u sljedećim desetljećima, razlozi kazališne blagajne češće su počeli popuštati pred *slavima*.<sup>7</sup> Nakon 39 godina od otvorenja zgrade stiže i Drama Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba s devet predstava.

Zadnji pokušaj utjecaja kazalištem na talijanizaciju Šibenika dogodit će se u okupaciji grada netom po završetku Prvoga svjetskog rata. Uz promidžbene filmove i programe za vojsku, ističu se koncerti *Pro patria*, a *patria* je pri tome

- 4 Prigodom otkrivanja spomenika organizatori su se sjetili i arhitekta Slade iz Trogira, autora kazališta, te su ga pozvali na proslavu. U „proračunatom i zlonamjernom nastojanju talijanaša da na svečanosti prevlada talijanski jezik Slade je uputio ‘junačkom Šibeniku’ brzojavnu čestitku na materinskom jeziku, kao i trogirski i splitski općina“ (C. Fisković, 1987: 26).
- 5 O tome je li i koliko dao može se samo nagađati. Ono što je neupitno jest da je obitelj Mazzoleni bila glazbeno nadarena, pa se uz poznate pjevače koji su napustili Šibenik i stekli slavu na velikim pozornicama - tenor Frane i sopranistica Ester - na plakatima i listićima u Državnom arhivu u Šibeniku mogu naći i imena Giuseppea, Ide i drugih članova obitelji koji su kao glazbenici nastupali na šibenskoj pozornici prigodom različitih koncerata gradskih amatera.
- 6 Gostovanje Družine narodnog kazališta Fotije Iličića 1874. i Narodno Protićevo društvo 1889.
- 7 U Državnom arhivu u Šibeniku sačuvane su brojne omotnice gostovanja pojedinih družina s njihovim financijskim rezultatima. Na naslovnoj strani omotnice napisano je ime družine i vrijeme gostovanja. Uz nastupe domaćih družina i pojedinaca (hrvatskih, slavenskih) najčešće je stajala i naznaka *slavi*. Ista riječ može se naći i na odbijenicama nekih družina pri pokušaju da iznajme kazalište za gostovanja. Vidi: HR-DAŠI, Kazalište i kino Mazzoleni 1870.-1895. kutije od 1-4, ali i u kasnijem razdoblju.

Italija! Odlazak vojske iz Šibenika 1921. povukao je za sobom i neke pripadnike talijanske manjine. Posljednji pripadnici obitelji Mazzoleni napustili su Šibenik 1924. godine.<sup>8</sup> Dionice kazališta sredinom 1920-ih godina počinje otkupljivati poznati šibenski poduzetnik Stipe Šare, koji će u osvit Drugoga svjetskog rata postati jedini vlasnik tada Gradskog kazališta. U jednom od ovitaka u arhivu iz tog razdoblja sačuvano je nekoliko dokumenata iz veljače i ožujka 1927., između Stipe Šare (novog dioničara) i dioničara kazališta o neispunjavanju obveza o zakupu kazališta te traženju pravde na sudu.<sup>9</sup>

U međuvremenu derutna zgrada iznajmljena je kinooperaterima, predstave (različita gostovanja i produkcija domaćih amatera) sve su rjeđe, a usputne obnove prekida ponovni dolazak Talijana s Drugim svjetskim ratom. Opet teatar okupiraju promidžbeni filmovi (uglavnom za vojsku)<sup>10</sup>, dok su stvarne „predstave“ fašisti izvodili s kazališnog balkona i na Poljani (postrojavanja, podizanje barjaka, govori - situacije prigodom kojih su se Šibenčani trudili ne biti u tom dijelu grada).

Dolazak partizana dodatno će prorijediti talijansku manjinu i kolaboracioniste. Nacionalizacija, odnosno konfiskacija kazališta prvi put u povijesti kazališne zgrade otvara put profesionalnoj instituciji na inicijativu Centralne družine ZAVNOH-a koja u to doba u Dalmaciji (Split i Šibenik) čeka vijest o povratku u oslobođeni Zagreb. U međuvremenu pomažu preustroj splitskoga i ustroj šibenskoga kazališta. Prvim direktorom profesionalnoga Narodnog kazališta Šibenik postaje Mate Relja. Maturant šibenske Gimnazije koji se upravo vratio u grad s Kazališnom družinom ONOO Šibenik ubrzo se zahvaljuje na svemu i odlazi na studij u Zagreb. Intendant Danilo Danev pokušava kao hobotnica djelovati na svim stranama - od kazališta do Kola - a od traumatičnih šibenskih godina<sup>11</sup> spašava ga poziv na novu dužnost u Zagreb krajem 1949. Kako su dekreti

8 Tom prigodom Ester Mazzoleni prodala je posljednju nekretninu Mazzolenijevih - vilu Ester - kuću za odmor na otoku Zlarinu.

9 Šarini dokumenti pisani su na hrvatskom, a ostalih dioničara na talijanskom jeziku. Uglavnom, Šare traži cijelu zgradu u zakup i na dulji rok, jer je zgrada u derutnom stanju i bez tih uvjeta njemu se ne isplate ulaganja u bilo kakvu obnovu.

10 U Državnom arhivu u Šibeniku sačuvani su arhivski materijali - popisi, listići, financijski izvještaji - svih filmova prikazivanih tijekom talijanske okupacije.

11 Danilo Danev u Šibeniku se našao po partijskoj dužnosti, ali kad bi počinjali „progoni vještica“ (posebice u vrijeme Informbiroa), bilo bi postavljeno pitanje njegovog državljanstva jer je, s obzirom na to da je rođen u Trstu, pripadao Slobodnom teritoriju Trsta (STT) i nije imao jugoslavensko državljanstvo. Skladatelj i dirigent, ali i robijaš, invalid, čovjek koji je na poziv Partije prekinuo studij na Glazbenoj akademiji, tek će nakon druge prozivke, zalaganjem nekoliko šibenskih komunista (posebice tajnice kazališta Asje Žigon Marotti, o čemu svjedoči u arhivu sačuvana njezina karakteristika Danila Daneva), ipak dobiti jugoslavensko državljanstvo. Prigodom odlaska Daneva iz Šibenika u Kazalištu je napravljen Zapisnik o primopredaji uprave Narodnog kazališta Šibenik od 14. 11. 1949., a do dolaska novog intendanta dužnost prima tajnica Asja Žigon Marotti.



o postavljenjima i razrješenjima dolazili uglavnom iz republičkog centra, to su rezultati znali biti čudesni ili bi se otezali unedogled.<sup>12</sup> O kvalifikacijama umjetnika koji su u to vrijeme ispisivali svoje mahom čudovišne (o „pismenosti“ da se i ne govori) molbe za angažman bilo bi lakše napraviti veseli igrokaz nego suvislu studiju.<sup>13</sup> Dodatne nevolje u izboru takvoga kadra stizale su i preko službenih imenovanja iz Ministarstva, pa uprava Narodnog kazališta Šibenik odlučuje stara i nova rješenja poslati Danevu u Zagreb „da bi on na Ministarstvu ispitaio razloge takvim rješenjima“<sup>14</sup>.

Sve te godine prati i neizvjesnost od mogućega gašenja kazališta, pa prvi dopisi kojima se tajnik Zvone Zorić i član Kazališnog vijeća Ante Tikulin, narodni tužilac za podružnice, prosvjedno oglašavaju ne bi li takvo što spriječili datirana su već u siječnju 1946.<sup>15</sup> S jedne strane očekivali su se sve veći uspjesi iz sezone u sezonu, a s druge stalne glasine o gašenju dalmatinskih kazališta (svih osim splitskog) – to zasigurno nije djelovalo stimulirajuće ni na ansambl ni na upravu. Posebno dramatična situacija događa se nakon rezolucije Informbiroa, kad na repertoaru Narodnoga kazališta Šibenik ostaju samo tri predstave, pa ansambl odlučuje kolektivno otići na radne akcije. Usput uvježbavaju novi repertoar. Kako je to vrijeme u kojem je svaka godina morala pokazati ponajprije brojčani uspjeh, teško je bilo bez repertoara nabrojiti barem jednu predstavu više u odnosu na prethodnu sezonu, kao i broj gledatelja. Pitanje grijanja u kazalištu bilo je riješeno kroz razmjenu s Rudnicima mrkog ugljena iz Siverića: ugljen je plaćan predstavama za radni kolektiv, ali nakon zabrane takvih robnih razmjena često su se zimi otkazivale predstave, a glumci su pobolijevali na glasnice. Istodobno, iz Ministarstva se četiri godine ne uspijevaju sjetiti imenovati direktora. Krajem veljače 1951. Ministarstvo iz Rijeke u Šibenik konačno

- 12 U raspoređivanju kadrova iz centra događale su se kojekakve besmislice, pa je bilo „normalno“ da brojni pjevači i lutkari završe u mjestima u kojima nije bilo ni opere, ni operete, ni lutkarskih kazališta (da ne spominjemo fakultetske profesore i druge „nepodobne“ intelektualce. Primjerice u Skoplju se našao filozof Pavao Vuk-Pavlović nakon što je u Zagrebu prethodno umirovljen dva puta kao nepodoban). Njih su dočekivali domaći „trudbenici“ koji su, umjesto znanja, imali dobre i, posebno cijenjene, „pravilne“ namjere. Tako su u Šibenik tih godina pristigli Rudolf Opolski, Ivana Kitty, Irina Astrova Melčićka, Branko Mešeg i mnogi drugi.
- 13 Početkom pedesetih godina prošlog stoljeća iz Zagreba je, za potrebe Ureda za statistiku Narodne Republike Hrvatske, u Narodno kazalište Šibenik stigao dopis s dva pitanja. Tražila su se dva broja: prvo pitanje bilo je o broju zaposlenih, a drugo koliko je ljudi obrazovano za mjesto na kojem je zaposleno. Zaposlenih je bilo 30, a odgovarajuću stručnu spremu za posao koji obavljaju imalo je troje (stolar, šef tehnike i tajnica). Da je ista pitanja postavio ravnatelj Zlatović po dolasku u Šibensko kazalište 1996./97., iako daleko obrazovanijem radnom kolektivu, dobio bi sličan broj o odnosu obrazovanja s obzirom na mjesto djelatnosti.
- 14 Zapisnik sjednice uprave Narodnog kazališta Šibenik od 1. 12. 1949. u HR-DAŠI-104, Narodno kazalište Šibenik 1945.-1966., kutija 1.
- 15 HR-DAŠI-104, Narodno kazalište Šibenik 1945.-1966., kutija 1, omoti 2.1.1., 2.1.2. i 2.1.3.

šalje direktora, Nikolu Bačića, po struci profesora. Odmah traže i stan jer s njim dolazi i pet članova obitelji. Kako mu je stan, čini se, bio jedina preokupacija<sup>16</sup> garnirana osebnim ponašanjem, direktor biva razriješen dužnosti već u rujnu iste godine. Da ne bi pogriješili u procjeni lika i djela (intrigant, neradnik, nezadovoljnik koji bi najradije ugasio kazalište samo da se riješi Šibenika – iz jednog od zapisnika), predsjednik savjeta Narodnog odbora Grada Šibenika Božo Stošić 7. kolovoza 1951. traži od Savjeta za prosvjetu, nauku i kulturu u Zagrebu mišljenje treba li Nikoli Bačiću, direktoru kazališta (i redatelju) u Šibeniku, dati otkaz ili premještaj.

Napore da ipak nešto napravi s kazalištem pokazat će sljedećih godina Ivan Kovačić. Slijedi Milan Orlović, koji se bavi građevinskim radovima i električnim instalacijama trajno derutne zgrade, a nasljeđuje ga šibenski kadar Slavomir Fulgosi, profesor.

Ostavkom dr. Vjekoslava Smolčića u Kazališnom vijeću i dolaskom Slavomira Fulgosija na mjesto direktora (početkom 1956. v. d., a od 28. studenog 1958. i redovno postavljen)<sup>17</sup> počinje bitno drugačije razdoblje u Narodnom kazalištu Šibenik: definitivno je dokinuta opereta,<sup>18</sup> a u kazalištu „vladaju“ beogradski redatelji (ali i drugi kazališni djelatnici). Uz nezaobilaznog Aleksandra Acu Ognjanovića, koji igra na stan u Šibeniku,<sup>19</sup> i direktora Fulgosija, koji zapovijeda barem jednog Nušića po sezoni,<sup>20</sup> Ilija Ivezić s nekolicinom suradnika i brojnim šibenskim srednjoškolicima iz pozadine utemeljuje Lutkarsko kazalište, a uskoro se oslikavaju i počeci Festivala djeteta. Slijedi novi val zatvaranja profesionalnih kazališta na državnoj razini. Nakon pokušaja v. d. direktorice (od 1961.) Asje Marotti da se spasi što se može spasiti, Narodno kazalište Šibenik raspušta ansambl i praktički postaje agencija za gostovanja. U „agenciji“ povremeno djeluje nekoliko profesionalaca – Šibenčana kojima odlazak nije bio moguć (zbog obiteljskih razloga i godina života) te kazališni amateri. Zajedno stvaraju oskudan repertoar.

16 Zapisnik kolektivnog sastanka umjetničkog osoblja Narodnog kazališta Šibenik od 28. 6. 1951., HR-DAŠI-104, omoti, 2.1.7.a 200-677; 2.1.7.b; 2.1.7.c Za vrijeme provedeno u Šibeniku na sjednici Kazališnog vijeća zaključeno je da ga je zanimao samo stan, a ne kazalište. Da je to bio trajan problem, pokazuje i primjerice u siječnju 1957. odlazak redatelja Janka Marinkovića nakon devet mjeseci angažmana jer mu, prema ugovoru, nije osiguran stan. Zapisnik sastanka Kazališnog vijeća od 4. 1. 1957. u HR-DAŠI-104, Narodno kazalište Šibenik 1945.-1966., kutija 1.

17 Kutija 4, HR-DAŠI-104, Narodno kazalište Šibenik (1945.-1966.); 2.1.14.a 0401-0404.

18 Predsjednik Kazališnog savjeta Gojanović smatra: „Operete su glazbeno dobre, ali sadržajno loše“, a M. Adum da su operni pjevači Marta Krušlin i Vinko Martinović preskupi. Ipak, Gojanović izražava mišljenje da operetu ne može ukinuti samo kazalište nego Narodni odbor kotara. Zapisnik prvog sastanka Kazališnog savjeta 4. travnja 1958. u HR-DAŠI-104, Narodno kazalište Šibenik 1945.-1966., kutija 1, omotnica 1.4.1; 1.4.2. i 1.4.3.

19 Pismo A. Ognjanovića iz ožujka 1962. Asji Marotti u kojem poručuje da je supruzi i njemu stan „najmoćniji regulativ života“ (ma što mu to značilo). Očekuje dvosobni „regulativ“ s pogledom na more u novogradnji između 4. i 7. kata. Više u: G. Cvitan (2020-2021).

20 Zapisnik sastanka Kazališnog vijeća 28. svibnja 1956.

Godine 1964. osniva se Centar za kulturu, gdje mjesto direktora (uvjet: srednja škola!) od 1967. (na 23 godine) dobiva učitelj Drago Putniković. Sve institucije u kulturi, izuzev gradske knjižnice i muzeja, „utopile“ su se u Centar za kulturu. Sljedećih četvrt stoljeća njima će ravnati Drago Putniković, a pred sam rat na mjestu ravnatelja zamijenit će ga dugogodišnji pomoćnik Ante Pulić.

U Centru su jedni odumrli (Kazalište lutaka, Narodno sveučilište), drugi se izdvojili (Radio-Šibenik), a simbioza je prirodno do danas održala Festival i Kazalište. U tom razdoblju Festival je procvjetao u instituciju svjetskoga glasa, a kazalište je ostalo funkcionirati kao mjesto mahom gostujućih umjetnika i prostor bitan za potrebe Jugoslavenskog festivala djeteta. U tom razdoblju uvelike zamire i dotad razgranata šibenska kazališna amaterska scena, koju se osamdesetih godina pokušava revitalizirati.

Antu Pulića na direktorsko mjesto dovodi monografija<sup>21</sup> *Festival*, a završetkom rata i odvest će ga s njega, iako naslov monografije pokazuje da je dio redakcije imao odklon od dotadašnjeg naziva (Jugoslavenski festival djeteta). Nakon kratka (oko godinu i pol) i, blago rečeno, bezlična pokušaja s opernim zboristom iz Karlsruoa Miroslavom Franom Belamarićem, ravnateljstva se prihvaća pravnik Dragan Zlatović. U međuvremenu, 28. travnja 1995. Centar za kulturu preimenovan je u Šibensko kazalište.<sup>22</sup> U trenutku kad bude napuštao mjesto ravnatelja Zlatović će otići iz Hrvatskoga narodnog kazališta u Šibeniku.

## Zamisli i realizacije

Stigao je na to mjesto, kao i svi drugi ravnatelji, političkim putem početkom sezone 1996./1997., u rujnu, a otišao slično, ali i različito, nakon 14 godina, tj. 31. prosinca 2010.<sup>23</sup> Računajući od početaka kazališnog profesionalizma u Šibeniku 1945. do danas, bio je jedan od onih ravnatelja koji su zadaće koje su si zadali nastojali i ostvariti.

U trenutku dolaska Zlatovića na mjesto ravnatelja, umjesto na kazališnoj pozornici, Šibenčani mogu predstave pratiti u bivšem Kinu Odeon – prostoru plitke pozornice, rasušenog gledališta, bez klimauređaja, osvjetljenja koje je bolje bilo zvati zatamnjenje... Sve te karakteristike Alibabine Odeon pećine posebno dolaze do izražaja u vrijeme dječjeg Festivala, pa neki ansambli odbijaju

21 U Šibeniku se u povodu svake desetogodišnjice, a ponekad i na pet godina, izdavalja festivalska monografija. Ona izdana 1990. nazvana *Festival* (s podnaslovom „Jugoslavenski festival djeteta“), Šibenik, 1990., napadnuta je zbog izraženih političkih stajališta Drage Putnikovića, a uvelike je utjecala i na sudbinu sljedećeg ravnatelja Ante Pulića, dotadašnjeg pomoćnika i voditelja Festivala. Velik dio javnosti očekivao je promjenu imena Festivala. Sam Putniković na godinu dana dao se izabrati u savjetnike, a onda je „otplovio“ u mirovinu.

22 Statut Hrvatskog narodnog kazališta u Šibeniku, Opće odredbe, članak 2.

23 Na mjestu v. d. ravnateljice do ponavljanja natječaja 2011. provest će Jasenka Ramljak, voditeljica Međunarodnoga dječjeg festivala.

u njemu igrati, neki igraju i šute, a bilo je i onih koji su znali gdje im je igrati i prihvaćali su to, ali kroz dvostruku igru: najprije bi odigrali predstavu da bi su-tradan na *press*-konferenciji osuli paljbu na loše uvjete. Bila je to vrlo loša situacija za Festival koji je trebalo vratiti kući. Mnogi strani ansambli Hrvatsku su još smatrali opasnim ratnim područjem, pa se znalo dogoditi da na Festival dođe tek hrabrija polovina ansambla što je rezultiralo i polovičnim nastupima. Zabilježena su i zlonamjerna gostovanja među stranim gostima i voditeljima radionica. Tako je jedna gošća iz Londona, inače voditeljica trodnevne radionice plesa, većinu vremena potrošila ispitujući djecu - preko prevoditelja - jesu li katolici, idu li u crkvu, jesu li im očevi u Hrvatskoj vojsci i sl. Kad su djeca kod kuće postavila pitanja roditeljima, a prevoditeljica upravi Festivala ispričala što se zapravo „pleše“ na grupi, gošća je zamoljena da se bavi svojim poslom a ne anketom. Nakon dolaska u London u jednom se tamošnjim novinama pojavio tekst nakon kojeg su se uzbudile međunarodne organizacije, Hrvatski helsinški odbor (HHO) i drugi, a novinari su nahrupili u Šibenik tražiti ustaške grafite. Kako Šibenik uglavnom nikad nije bio grad grafitera, nije se imalo što vidjeti. Štoviše, upravo tih dana na Festivalu je odigrana predstava o Golemu u izvedbi jednog izraelskog kazališta. Skandal je brzo ugašen.

Međutim, i u ratu i poslije njega, Šibenik i njegov dječji Festival imao je dovoljno međunarodnih prijatelja koji su svojim dolascima, djelima i izjavama uvelike pomogli Festivalu. Pulić je bio ratni ravnatelj Centra, a nastojeći na kontinuitetu, izmještao je i vraćao Festival u Grad, ali nikad nitko nije stradao. Članovi kazališne družine Sun Ergos iz Kanade, francusko-talijanski pantomimičar Patric Lorient, ansambli iz gradova prijatelja, iz susjednih zemalja, ali i Austrije, Poljske, Španjolske, Bugarske, Japana... razbijali su predrasude i sve se pomalo vraćalo u kolotečinu. Vraćati se u kolotečinu za takve manifestacije i nije neka sreća, ali u Šibeniku je u tom trenutku i to bio uspjeh.

Kazalište kao scenskoizvedbenu instituciju i dalje će predstavljati grupa (mahom starijih) amatera te pokoji kazališni profesionalac. U tom trenutku bio je to uglavnom Mate Gulin. Iako su bila popunjena i mjesta redatelja, scenografa i slično, istina je da su stvari stajale mnogo gore. Naime, riječ je o tome da je u Šibeniku uvijek nedostajalo stvarnih, profesionalno obrazovanih kazališnih praktičara.<sup>24</sup> Umjetnici koji su u vrijeme ravnatelja Zlatovića zaposleni u kazalištu imaju formalno obrazovanje, ali riječ je o raznorodnim pojavama koje malošto mogu proizvesti zajedno. Tako dolazi dramaturginja Marijana Nola, operna pjevačica Nera Gojanović, kiparica Sara Lovrić Caparin na mjesto kostimografkinje, neko vrijeme u Šibeniku radi slikar Vedran Ivanković kao scenograf,

24 Ma tko popunjavao radna mjesta, istina je da na prijelazu u novo tisućljeće u tom poluamaterskom ansamblu nije bilo nikog tko bi završio studij glume ili režije primjerice. Mate Gulin studirao je u Beogradu produkciju, a Pero Mioč zaposlio se u Šibeniku 1986., došavši iz Livna, gdje je, uz mjesto profesora, režirao i tamošnjim amaterima.

a povremeno „kaplju“ i neki mladi glumci i glumice. Nekima od njih Šibenik nije izbor ili želja. A to znači i da će ga napustiti (pa su ga i napuštali) prvom prigodom kad se takva ukaže.

Uglavnom, kazalište je konačno obnovljeno 2001. godine.<sup>25</sup> Za otvorenje obnovljenog kazališta treći put u Šibeniku premjerno je 22. studenog 2001. izvedeno djelo *Ni u moru mire ni u ljubavi vire* dugogodišnjega glumca i pisca lokalnih sadržaja Branimira Branka Matića. Odlaskom u mirovinu krajem 2007. glumac Mate Gulin osniva udrugu Talija, pa će mnoge predstave od tada potpisivati Šibensko kazalište i udruga Talija. Zbog te i sličnih situacija koje su se na razne načine vukle još od ukinuća profesionalnoga kazališta krajem sezone 1962./1963. godine, šibensko se kazalište stalno spominjalo kao poluprofesionalno ili polu-amatersko – kako je komu više odgovaralo. Naime, nakon ukinuća profesionalnog ansambla Narodnoga kazališta Šibenik djelatnici novoosnovanog Centra za kulturu ostali su neki (stariji) glumci koji su bili angažirani u predstavama koje su realizirane zajedno s kazališnim amaterima (djelovali pri Centru za kulturu). Većina je umirovljena u sljedećem desetljeću.

U prvom desetljeću ovog stoljeća u mirovinu odlaze i dugogodišnji djelatnici Šibenskoga kazališta. Najprije Ivo Brešan s mjesta umjetničkog voditelja 2002., ali i dalje vodi *press*-konferencije Festivala, a 2008. odlaze Pero Mioč i Mate Gulin, ali i dalje rade što i do tada. U to vrijeme pokreću se i gostovanja glumaca drugih kazališta (osobito Hrvatskoga narodnog kazališta Split) u Šibeniku ili neke od zajedničkih produkcija, što će donijeti stanovite pomake na šibenskoj kazališnoj sceni.

To je situacija iz koje Zlatović želi promijeniti ime i djelatnost kazališta. O tome koliko je uspijevaao ponešto govori repertoar koji je tih godina ostvarilo Šibensko kazalište, odnosno Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku.

## Repertoarom prema profesionalizmu<sup>26</sup>

1997. godina

**Gavran**, Miro: VELIKI ZAVODNIK. Komedija.

Red. Pero Mioč. Sc. Branko Lovrić-Caparin.

Izvode: Anđelko Babačić i Mate Gulin.

Premijera: 4. ožujka 1997. (Šibenik, Kino Odeon). Pos. pred 26. 2. 98.

(Gospić) Pred. 17.

25 U sačuvanoj arhivi novinskih tekstova objavljenih prigodom otvorenja obnovljenoga kazališta krajem 2001. i početkom 2002. jasno je da mnogi radovi još čekaju. Tako *Jutarnji list* 16. siječnja 2002. donosi tekst A. M. Petrović „Zlatović: zasad se griju samo hodnici“, a kazalište radi bez uporabne dozvole jer je tvrtka Termon, koja je trebala obavljati radove, završila u blokadi.

26 Ovaj repertoar nije cjelovit (rad na njemu nastavlja se prema mogućnostima), a sadrži i nekoliko programa proslava Dana Šibenskoga kazališta. Mislim da i takav pokazuje kretanja koja su se u prvom desetljeću ovog stoljeća, odnosno za ravnateljstva Dragana Zlatovića, događala u Šibenskom kazalištu.

**Loriot**, Patric: ADAM I EVA.

Compains d'avant et ancien élève de Valdahon, Valdahon. Francuska.

Red. Patric Loriot.

Izvide: Patric Loriot, Ivana Polombito, Emilio Menđušić, Radovan Periša.

24. 06. 1997. Ljetna pozornica.

**Głowacki**, Janusz: ANTIGONA U NEW YORKU (ANTYGONA W NOWYM JORKU). Preveo i red. Pero Mioč.

Sc. Branko Lovrić Caparin. Kost. Mirjana Zagorec (Zagreb).

Izvide: Mate Gulin, Milan Pleština k.g., Arijana Čulina k.g., Čedo Martinić k.g. i Anđelko Babačić.

Premijera: 17. 11. 1997. (Šibensko kazalište u Kinu Odeon) Pos. pred. (Biograd) 25. 3. 1998. Pred. 6.

## 1998.

Program proslave 128. godišnjice Šibenskog kazališta od 24. do 30. 1. 1998.

24. 1. 1998. Giacomo **Puccini**: TURANDOT. Izlet u Hrvatsko narodno kazalište Split.

25. 1. 1998. **ŠEGRT HLAPIĆ**. Sc. i lutke Branko Stojaković. Kazalište lutaka Zadar u Kinu Odeon

26. 1. 1998. **Izložba scenografija i lutaka Branka Stojakovića** u Galeriji Krševan.

27. 1. 98. Janusz **Głowacki**: ANTIGONA U NEW YORKU. Šibensko kazalište gostuje u Kninu.

28. 1. 1998. Miro **Gavran**: POVRATAK MUŽA MOJE ŽENE. Šibensko kazalište gostuje u Betini.

29. 1. 1998. HORRIBLE DICTU... Večer s Ivom **Brešanom** u Kinu Odeon.

30. 1. 1998. Miro **Gavran**: MUŽ MOJE ŽENE. Šibensko kazalište gostuje u Drnišu.

**Gavran**, Miro: OPERACIJA SPOLA. Travestija.

Red. Mate Gulin. Sc. Branko Lovrić Caparin. Jezična prilagodba Ivo Brešan.

Izvide: Radovan Periša i Mate Gulin.

Premijera: 20. 3. 1998. (Restoran hotela Krka<sup>27</sup>) Pos. pred. (Vukovar) 9. 12. 2001. Pred. 70.

27 Pretpremijere Gavranove predstave održane su u Drnišu i Primoštenu, dok je Knin istu mogućnost odbio s obrazloženjem da u mjesecu korizme ne žele nikakva kulturna zbivanja.

**Gripari**, Pierre : INSPEKTOR PSINA. (INSPECTEUR TOUTOU). Prev. i red. Pero Mioč.

Sc. Branko Lovrić Caparin. Kost. Adrijana Lucić. Gl. Aleksandar Crevar. Izvode: Sanja Štrbe, Ivana Veštić, Tomislav Kretonić, Darko Ferara, Ana Čibuka.

Premijera: 6. 12. 1998. Pos. pred. (Biograd) 25. 11. 1999. Pred. 20.

## 1999.

Program uz Dan Šibenskog kazališta:<sup>28</sup>

23. 1. 1999. **Gavran**, Miro: MUŽ MOJE ŽENE. Šibensko kazalište gostuje u Tučepima.

25. 1. 1999. **Gavran**, Miro: OPERACIJA SPOLA. Šibensko kazalište u Kinu Odeon za pripadnike Hrvatske vojske.

26. 1. 1999. **Craviotto**, Darlene: PIZZA MAN. Red. Željko Šestić.

U Kinu Odeon gostuje Kazalište Marina Držića iz Dubrovnika.

27. 1. 1999. **VEČER POEZIJE**. Gostuju Fabijan Lovrić i Ante Tadić Šutra.

28. 1. 1999. **Gavran**, Miro: OPERACIJA SPOLA. Šibensko kazalište u Kinu Odeon.

**Brešan**, Ivo: MASTODONT. Jednočinka.

Red. i izbor glazbe Pero Mioč. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvode: Mate Gulin, Jere Svračak, Anđelko Babačić i Radovan Periša.

Premijera: 29. 4. 1999. (Šibensko kazalište u Kinu Odeon.) Pos. pred.

19. 2. 2002. (Karlovac). Pred. 57.<sup>29</sup>

Finale natjecanja POKAŽI ŠTO ZNAŠ.

Završna priredba 39. MDF-a.

Trg Medulić. 3. 7. 1999.

**Mioč**, Pero: PUTOVANJE U BETLEHEM.

Red. Pero Mioč. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvodi: Jasminka Antić.

Premijera: 5. 12. 1999. Pos. pred. 12. 1999. Pred. 7.

28 Rekonstrukcija prema zapisu Marije Lončar u *Šibenskom listu* od 23. siječnja 1999.

29 Postoje dvije vrste arhivskih dokumenata iz kojih je moguće iščitati broj održanih predstava. Isprint i raspored su isti. Jedne su u privatnom arhivu glumca Mate Gulina, druge u arhivskim uvezima Šibenskoga kazališta. Na onima koje se čuvaju u kazalištu neke su predstave prekrizene. Prema svjedočenju Željka Kolopera Keke, dugogodišnjeg propagandista u Šibenskom kazalištu, prekrizene su dogovorene ali neodigrane predstave (bolest glumca ili slične spriječenosti). Zbog toga bi manji brojevi bili točniji jer oni su nastali prema evidencijama koje su u arhivskoj građi u Kazalištu i s Koloperovim intervencijama.

**2000.**

**Mrožek**, Sławomir: UDOVICE (WDOWY). Prevoditelj i red. Pero Mioč. Sc. i kost. Branko Lovrić Caparin. Kor. Boris Čubrić. Instruktor mačevanja Zlatko Jurić.

Izvide: Ivana Polombito, Jasminka Antić, Mate Gulin, Maja Jakšić, Radovan Periša, Ivan Šupe.

Hrvatska praizvedba 9. 12. 2000. (Šibensko kazalište u Kinu Odeon). Pos. pred. 12. 2000. Pred. 5.

**2001.**

**Matić**, Branko: NI U MORU MIRE NI U JUBAVI VIRE.<sup>30</sup>

Red. Pero Mioč i Mate Gulin. Sc. Branko Lovrić Caparin. Kost. Marija Lasan i Adela Jugović.

Izvide: Mate Gulin, Neva Baranović, Anđelko Babačić, Suzana Ninić, Ivana Milković Polombito, Mladen Lacmanović, Jasminka Antić, Damir Štrkalj, Jadranka Petković, Radovan Periša, Ivica Šupe, Branko Matić, Pavao Roca, Jere Svračak, Mario Klisarić, Vinko Livaković, Kristijan Bobanović, Dorijan Klarić.

Prva premijera u obnovljenom šibenskom kazalištu: 22. 11. 2001. Pos. pred. (Zagreb) 24. 3. 2002. 10 pred.

**2002.**

**Miloš**, Petar: BUDALA NA ODREĐENO VRIME. Tragikomedija.

Pretpremijera 28. 1. 2002., premijera 29. 1. (u povodu 132. godine Šibenskog kazališta) Pos. pred. (Kupres) 2004. Pred. 116.

**Mioč**, Serđo: ARARAT EXSPRESS.

Red. Pero Mioč.

Izvide: Jasminka Antić, Mate Gulin...

Premijera: 18. 12. 2002. Pos. pred. (Vrlika) 26. 7. 2003. Pred. 8.

30 Bilo je to treće postavljanje Matičeve komedije u šibenskom kazalištu. Prve dvije, obje u režiji glumca Ante Balina, izvedene su 1972. (praizvedba) i 1984., a treća izvedba iz 2001. bila je prva premijerna predstava u obnovljenom kazalištu. Drame Branka Matića bile su posveta starom šibeniku, vremenu koje je izmicalo i u tom smislu predmnijevalo se da će postavljanje njegovih tekstova doživjeti između sedam i osam izvedbi nostalgичnog dijela publike. Pod naslovom „Vesela pučka igra“ Helena Braut u *Vjesniku* od 26. ožujka 2002., u povodu izvedbe u Zagrebu, vidi je suvremenom jer ne progovara samo „nostalgичno i nužno o jednom dobu i jednom endemskom jadranskom dragulju, već nosi univerzalna obilježja dramskog pisma koja svoj korijen vuku iz renesansne tradicije“ (H. Braut, 2002).



**2003.**

**Šehović**, Feđa: ŠTORIJA O KAPETANU. Igra u jednom činu.

Red. Želimir Orešković. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvide: Mate Gulin, Jasminka Antić, Radovan Periša, Josip Bakula,  
Mario Klisarić, Anđelko Babačić, Jadranka Petković, Pavao Roca.

Premijera: 27. 3. 2003. Pos. pred. (Drniš) 12. 7. 2004. Pred. 28

**Mioč**, Pero: RIZNICA.

Premijera 15. 4. 2003. Pos. pred 30. 6. 2003. Pred. 4.

**Mioč**, Serđo: MISS UNIVERSAL

Red. Pero Mioč.

Izvide: Mate Gulin...

Premijera 27. 11. 2003. Pos. pred. (Biograd) 25. 11. 2004. Pred. 12.

**Eterović**, Toni (skladatelj), i **Anđelković**, Marina (libreto): PTICA

ČUDESNIH KRILA, mjuzikl za otvorenje 44. MDF-a.<sup>31</sup>

Red. Mate Gulin.

Izvide: Dječji zbor Zdravo maleni, balerine iz Splita...

Premijera: 29. 1. 2004. (Dan šibenskog kazališta). Pos. pred. (Trst) 8. 10.  
2004. Pred. 10.

**Matišić**, Mate: GASTARBAJTERSKI BADNJAK. (Izvorno: BOŽIĆNA  
BAJKA)

Red. Mate Gulin. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvide: Mate Gulin, Jasminka Antić...

Premijera (Salzburg) 15. 10. 2004.; premijera u Šibeniku: 10. 11. 2004. Pos.  
pred. (Zagreb)<sup>32</sup> 13. 6. 2005. Pred. 30.

**2005.**

**Miloš**, Petar: RODIJACI

Šibensko kazalište.

Red. Mate Gulin. Sc. Branko Lovrić-Caparin.

Izvide: Mate Gulin, Jere Svračak.

Prem. 22. 2. 2005. Pos. pred 25. 8. 2006. Pred. 31.

31 18. 6. 2004. prigodom svečanog otvorenja 44. Međunarodnoga dječjeg festivala bila je deveta izvedba predstave.

32 Izvedba 13. 6. 2005. na 29. Danima satire u Satiričkom kazalištu Kerempuh.

**NEŠ TI BIŽA** po motivima **Andersenove** bajke PRINCEZA NA ZRNU GRAŠKA.

Red. M. Gulin. Gl. Toni Eterović. Sc. Branko Lovrić-Caparin. Kost. Sara Lovrić-Caparin. Kor. Zorana Mihelčić. Izrada lutaka Borko Čelar.

Izvodci: Mate Gulin, Petra Blačić, Maja Iljadica, Karlo Gulin, Bruno Jakelić, Anđelko Babačić, Jasminka Antić, Adrian Purušić, Paško Guberina, Maja Lučić, Tina Ković, Krešimir Vrcić, Kristian Šupe, Anđelo Fuštin, Ena Nenadović, Adrijana Šabader, Tea Vuletin, Lucija Rupiće, Paolina Slavica, Robertina Čurić, Antonela Buva, Branka Filipović-Grčić i Ena Jelić.

(Otvorenje MDF-a 24. 6. 2006.) Premijera 27. 10. 2005. Pos. pred. 23. 12. 2006. Pred. 10.

**2006.**

**GALA KONCERT MOZARTU U ČAST.** U povodu 250. obljetnice skladateljeva rođenja.

Šibensko kazalište.

Arije iz opera *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Čarobna frula* i *Figarov pir* interpretiraju mezzosopranistica Nera Gojanović i bariton Krešimir Stražanac (gost iz Züricha).

Klavirska pratnja Gordana Pavić. (Barokni kostimi za tu večer posuđeni iz HNK Split.)

Premijera: 27. 9. 2006.

**Mihelčić, Zorana - Meštrović, Mateja: ZVUCI I SJENE.**

Kor. Zorana Mihelčić. Gl. Mateja Meštrović. Kost. Sara Lovrić Caparin.

Izvodci: Plesna grupa Sjene i violončelistice Glazbene škole Ivana Lukačića Bruna Bilać, Andrea Radović i Barbara Šoda.

Premijera: 25. 10. 2006.<sup>33</sup>

**Tomić, Ante - Ivanišević, Ivica: ANĐELI PAKLA.** Drama.

Šibensko kazalište.

Red. Mate Gulin. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvodci: Anđelko Babačić, Mate Gulin, Jasminka Antić.

Premijera 12. 10. 2006. Pos. pred. (Vodnjan) 2007. Pred. 12.

33 U povodu predstave ravnatelj Zlatović izjavljuje: „Ono što nam je posebno bitno je da u novu sezonu uđemo promovirajući mlade šibenske snage koje, ne samo da rastu brojčano, već i u potencijalu i u svom zvanju. Kazalište se ne bi smjelo zaustaviti na klasičnom dramskom programu jer je i scenski program nešto što kazalište treba imati i ono što Grad treba podržati.“ (D. S. Milović, 2006.)

**2007.**

**Andersen**, Hans Christian: DJEVOJČICA SA ŽIGICAMA. Adaptacija, tekstovi pjesama i režija Mate Gulin. Skladatelj Toni Eterović. Sc. Branko Lovrić Caparin. Kost. Sara Lovrić Caparin. Kor. Zorana Mihelčić.

Ulogu djevojčice alterniraju Karmen Trojan i Nina Knez.

Izvide: 37 djece od 10 do 15 godina.

S tom predstavom 7. 7. 2007. zatvoren 47. MDF.

**Šoretić**, Ana: STARI VUK.<sup>34</sup>

Udruga Talija i Šibensko kazalište.

Red. Mate Gulin. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvide: Mate Gulin, Sanja Jolić, Radovan Periša, Julija Martinović, Nera Lovrić, Anđelko Babačić, Erika Knez, Jasminka Antić.

Premijera 30. 11. 2007. Pos. pred. (Karlovac) 28. 2. 2008. Pred. 9.

**2008.**

**Bajsić**, Zvonimir: GLE, KAKO DAN LIJEPO POČINJE. U povodu 20 godina od smrti Zvonimira Bajsića i 10 godina od osnutka MHT Kiklop.

MHT Kiklop i Šibensko kazalište.

Red. Georgij Paro. Sc. Branko Lovrić Caparin i Vedran Ivanković. Kost.

Sara Lovrić Caparin. Skladatelj i izbor glazbe: Renato Švorinić. Kor. Zorana Mihelčić.

Izvođači: Špiro Guberina i Jasminka Antić.

Premijera: 11. 1. 2008.

**Mioč**, Sergej: STRKA U ŠAŠAVOM KRALJEVSTVU. Predstava za djecu od predškolskog uzrasta do 4. r. o. š.

Virko i Šibensko kazalište.

Red. Sergej Mioč.

Premijera: 26. 1. 2008. Pos. pred. 3. 3. 2008. Pred. 8.

**Mujcek**, Rainer Maria / **Mujičić**, Tahir: BABINA GUICA ILI

POSLJEDNJA VIDEO VRPCA. Masovna monodrama i tro-paralel monolog s dozom dramaturgije.

HNK Split i Šibensko kazalište.

Dramaturška obrada, kor. i red. Ivica Boban. Sc. Vesna Režić. Kost. Sonja

Obradović. Skladatelj i izbor gl. Joško Koludrović. Oblikovanje svjetla i videoprojekcije Deni Šesnić.

34 Predstava u povodu Gulinova odlaska u mirovinu, s kojom je nastupao od Senja do Splita.

Izvide: Ksenija Prohaska, Nives Ivanković, Arijana Čulina, Joško Koludrović, Ante Čedo Martinić i Trpimir Jurkić.

Pretpremijere 15. i 16. 2. 2008. u Šibenskom kazalištu. Premijera 23. 2. 2008. u Časničkom domu u Lori – Split.

**Nola**, Marijana: FANTAZIJA. Komedija s elementima mjuzikla.

Red. Nina Kleflin. Sc. Vedran Ivanković.

Izvide: Nera Stipičević, Frane Perišin, Vedran Mlikota, Franka Klarić, Mate Gulin, Nikola Urukalo, Jasminka Antić, Jere Svračak. Pjevaju: Sanja Toth, sopranistica HNK Osijek i bariton Branimir Bubica.

Premijera: 13. 9. 2008. Pred. 5.

**Mioč**, Sergej – **Ivanković**, Vedran: VESELA poLUTKA. Prema istoimenoj slikovnici izvodi dječji lutkarski ansambl Lutkoslovnica dramske radionice Virko.

Šibensko kazalište.

Premijera: 22. 11. 2008.

## 2009.

**Möderndorfer**, Vinko<sup>35</sup>: ŠAH MAT. Prijevod sa slovenskog, adaptacija i režija Mate Gulin.

Udruga Talija i Šibensko kazalište.

Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvide: Mate Gulin, Stipe Šego, Jasminka Antić, Anđelko Babačić, Andrijana Roman, Sanja Jolić, Nera Lovrić, Julija Martinović.

Premijera: 27. 3. 2009. (Šibensko kazalište)

**Nola**, Marijana prema **Molière**, J. B. P.: ŠKRTIČINA.<sup>36</sup>

Red. Zoran Mužić. Sc. Branko Lovrić Caparin. Kost. Sara Lovrić Caparin. Gl. Sanja Vrančić. Kor. Zorana Mihelčić.

Izvide: Joško Ševo, Mate Gulin, Ivo Perkušić, Franka Klarić, Jakov Bilić, Ana Gruica, Frane Perišin, Danira Gović, Jasminka Antić, Anđelko Babačić.

Premijera: 21. 11. 2009.<sup>37</sup>

35 Mate Gulin sa slovenskog je preveo nekoliko tekstova Vinka Möderndorfera, uglavnom za potrebe svoje udruge Talija.

36 Bila je to službeno prva profesionalna predstava Šibenskoga kazališta. Zato u najavi predstave Jordanka Grubač naslovljava tekst „Sa ‘Škrtičinom’ u profesionalne vode“ (J. Grubač, 2009.).

37 Predstava je više puta obnavljana: U *Šibenskom listu* Marija Lončar 29. 11. 2012. objavljuje tekst „Škrtičina se ponovno igra“ (od 4. 12. 2012.). Sljedeće godine izvedena je na Dubrovačkim ljetnim igrama, u Makarskoj (6. 8. 2014.) i u Hutovu Blatu.

**2010.**

**Mioč, Sergej: MISS UNIVERZAL.** Burleska.

Udruga Talija i Šibensko kazalište.

Red. Pero Mioč. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvode: Mate Gulin, Anđelko Babačić, Julija Martinović, Jasminka Antić, Jere Svračak.

(Pretpremijera: 7. 1. 2010.) Premijera: 12. 1. 2010.

**Nola, Marijana, prema tekstu Tolstoja, Alekseja: BURATINO ILI ZLATNI KLJUČIĆ.**

Red. Nina Kleflin.

Izvode: Maja Kovač, Mate Gulin, Frane Perišin, Damir Poljičak, Matea Elezović, Petra Težak, Kristijan Ugrina, Dženita Imamović, Jasminka Antić, Franka Klarić, Branimir Bubica, Zbor Zdravo maleni (dirigenta Zrinka Mikuličin), djeca iz radionica...

Premijera: 19. 6. 2010. Ljetna pozornica. (Svečano otvorenje 50. MDF-a.)

Ostaje pitanje zaslužuju li sve te predstave pribrajanje repertoaru Šibenskoga kazališta, odnosno Hrvatskoga narodnog kazališta u Šibeniku. Neke od njih potpisuje udruga Talija, neke udruga Virko, a bilo je i drugih udruga i organizatora, međutim sve su pretendirale na prostor Kazališta ili Ljetne pozornice. U tom smislu Kazalište bi sklopilo ugovor prema kojem bi određeni broj predstava bio odigran u njemu, čime bi bili pokriveni troškovi servisiranja i angažman kazališnih djelatnika u stvaranju tih predstava. Nakon toga voditelji udruga mogli su gostovati gdje su i kada su htjeli.

## Promjena imena

Dolazak i djelovanje Marijane Nole i novih snaga u Kazalištu rezultiralo je prvim nominacijama za Nagradu hrvatskog glumišta nekoj šibenskoj predstavi. Nakon četiri nominacije za predstavu *Fantazija*, nagradu konačno dobiva Joško Ševo za glavnu mušku ulogu u predstavi *Škrtičina*.

Pretvorbu Šibenskoga kazališta u Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku novine su pomnijivo bilježile, pa o tome najbolje govori sam inicijator Dragan Zlatović: „Iako od 1963. u Šibeniku nije djelovao stalni profesionalni ansambl, ipak se nastavilo s vlastitom kazališnom produkcijom, usudio bih se kazati na iznimno visokoj umjetničkoj i organizacijskoj razini za kazališnu kuću kao organizacijski oblik ustroja i djelovanja. Tako je Šibensko kazalište samo u razdoblju od 1996. do 2008. samostalno ili u koprodukcijским projektima izvelo 43 premijerna scenska programa. Programski prioriteti bili su hrvatski dramski tekstovi (J. Fiamengo, P. Mioč, I. Brešan, P. Miloš, M. Gavran, T. Mujičić, Z. Balog, M. Matišić, B. Matić, F. Šehović, A. Tomić, I. Ivanišević, S. Mioč, J. Marinković, Z.

Bajsić...), ali i djela značajnih inozemnih autora (P. Gripari, J. Glowacki, S. Mrožek...). Tek s dovršenjem novog Zakona o kazalištima, ponovno se snažnije aktualizirala ideja vraćanja profesionalnog kazališta u Šibenik, posebice izražena u inicijativi ministra kulture Bože Biškupića, koju su prihvatili Grad Šibenik i Šibensko-kninska županija. Nije ovo samo pojava vezana za Šibenik, nego i za druge hrvatske gradove koji su bili u istoj ili sličnoj situaciji, ali rješenja mora tražiti svaka sredina zasebno ovisno o svojim posebnostima. Stoga i mi, kad danas promišljamo svoju budućnost, uvažavamo dragocjena iskustva kolega iz Virovitice, Zadra i Vinkovaca, ali i vlastite resurse i zamisli. Pa i sam ovaj postupak profesionalizacije započeli smo različito od drugih. Naša iskustva iz ranijih vlastitih scenskih projekata i profesionalno vođene kazališne radionice za djecu i mlade većina drugih sredina nije imala. Zatim smo nova iskustva stjecali s već afirmiranim kazalištima i drušinama (HNK Split, MHT Kiklop i dr.), koje su nam poslužile da provjerimo i afirmiramo vlastiti scenski i ljudski potencijal...“ (I. Mrduljaš, 2009).

Da je pokušaj profesionalizacije već bio aktualna tema, pokazuje izjava gradonačelnice Nedjeljke Klarić iz 2006.: „... Kad je u pitanju profesionalizacija glumačkog ansambla voljela bih da se to u budućnosti ostvari, ali to će ovisiti o našim financijskim mogućnostima.“ (S. Pancirov, 2006)

Da je i promjena imena bila sastavnim dijelom ukupne zamisli o profesionalizaciji kazališta ili korakom prema njoj, Zlatović je uspješno objasnio Gradskom vijeću Šibenika, pa ono 4. travnja 2010. donosi odluku o promjeni imena Šibensko kazalište u Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku. Sve su to bile mogućnosti koje je otvorao Zakon o kazalištima iz 2006. godine<sup>38</sup> i pravnik Dragan Zlatović odlučio ih je iskoristiti za ispravak odluke kojom je, među mnogima, ukinuto profesionalno kazalište u Šibeniku 1963. godine. Za njegova mandata u Kazalište stižu glumice Ivana Jelić (koju prebrzo odnosi tragični slučaj) i Oriana Kunčić, a šestero studentica i studenata glume imali su sa Šibenskim kazalištem potpisane stipendijske ugovore. Od njih će se nakon studija u Grad vratiti dvoje.

Nažalost, svi napori koje je Zlatović ulagao u revitalizaciju kazališta (osim novog imena) ostat će na pola puta jer je s novim izborima stigla nova gradska vlast. A u svim takvim promjenama hrvatski je narodni običaj predaleko od zamisli o demokratičnosti u institucijama, pa bile one znanstvene, kulturne ili bilo koje druge kojih se politika ne bi trebala bitno doticati. Međutim to je način politike da u institucije pošalje svoje zaslužnike i uhljebe koji onima koji zaista pokušavaju nešto napraviti mogu itekako zagorčati život, a djelovanje napraviti nemogućim. Tako se i moglo dogoditi da se izmišljaju radna mjesta za ljude koji nemaju nikakve veze s kazalištem, dok je otvaranje radnih mjesta za

38 Prva su na mogućnost promjene imena reagirala kazališta u Varaždinu i Zadru. Zadar mijenja ime iz Hrvatska kazališna kuća. Istodobno (2006.) iz Zadra i Šibenika mole Ministarstvo kulture da se zakonski rok za stvaranje profesionalnog ansambla produlji s jedne na tri godine.

glumce i drugo nužno osoblje kazališta ostajalo na čekanju. Posljedica je to činjenice da se o otvaranju radnih mjesta odlučuje u odjelima za društvene djelatnosti gradova (pa tako i Šibenika) umjesto tamo gdje bi ti ljudi bili djelatno potrebni.<sup>39</sup>

Sve čime se Zlatović mučio ne bi li ostavio kakvo-takvo profesionalno i upotrebljivo kazalište u sljedećem će desetljeću prekapati čak pet novih ravnateljica i ravnatelja (J. Ramljak, M. Torjanac, M. Trlaja, N. Gojanović, J. Bilić), a prijetilo je da će ih biti i više. U tom razdoblju kazalište se nije uspjelo utrpiti u ruksak kulture, pretvoriti u koncertnu dvoranu, napraviti pričekušu (za razliku od mafijaško-ratnim rječnikom poznate sačekuše) za one koji bi mogli izvisiti na drugome mjestu... Povremeno, posebice kad nedostaje ravnateljskih mjesta za podobne i zaslužne, čuju se glasovi kako bi Kazalište i Festival trebalo razdvojiti, a kad se svi sretno i spretno udome, glasovi se stišaju. Inače, ravnatelj Kazališta (u ovom trenutku to je na početku drugog mandata glumac Jakov Bilić) jest i ravnatelj Međunarodnoga dječjeg festivala s tim da, uz ostale pomoćnike, ima i pomoćnika/icu za Međunarodni dječji festival.

Danas kazalište vodi grupa mladih entuzijasta, koji zasad pokazuju veliku volju i nedostatak iskustva. Ali uče i opstaju. Možda uspiju u onom što je zamislilo i čemu je temelje naznačio Dragan Zlatović. ●

39 Umjesto glumicama i glumcima u Hrvatskome narodnom kazalištu u Šibeniku, 2010. godine mjesto je otvoreno činovnici s katastra.

## LITERATURA

- Braut, Helena (2002), „Vesela pučka igra“, *Vjesnik*, Zagreb, 26. ožujka.
- Cvitan, Grozdana (2020/2021), „Naplate neobavljenih poslova: *Aveti protiv Sablasti*“, *Osvit*, Šibenik, g. 5, br. 5-6, str. 45-71.
- Fisković, Cvito (1987), *Arhitekt Josip Slade*, Muzej grada Trogira, Trogir.
- Grubač, Jordanka (2009), „Sa *Škrtičinom* u profesionalne vode“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 20. rujna.
- Ivezić, Ilija; Opolski, Rudolf, ur. (1955), *Narodno kazalište Šibenik 1864-1870-1945-1955*, Spomen knjiga, Sindikalna podružnica i pododbor Društva dramskih umjetnika Narodnog kazališta u Šibeniku, Šibenik.
- Lončar, Marija (2012), „*Škrtičina* se ponovno igra“, *Šibenski list*, Šibenik, 29. studenog.
- Milović, D. S. (2006), „Projekt plesačica i violončelistica“, *Novi tjednik*, Šibenik, 20. listopada.
- Mrduljaš Igor (2009), „Šibenka publika zaslužuje svoje stalno kazalište“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 16. siječnja, str. 3-4.
- Mučalo, Nataša (2016), „Ratne godine Međunarodnog dječjeg festivala (1991.–1995.)“, *Radovi 49. savjetovanja hrvatskih arhivista* (Plitvice, 26. – 28. listopada 2016.), Zagreb, str. 127-137.
- Pancirov, Simeon (2006), „Imamo projekte za novi razvoj“, *Novi tjednik*, Šibenik, 29. rujna.
- Petrović, A. M. (2002), „Zlatović: zasad se griju samo hodnici“, *Jutarnji list*, Zagreb, 16. siječnja.
- Putniković, Drago, ur. (1990), *Festival*, monografija 30. JFD, Šibenik. (Prijevod na engleski Ellen Elias-Bursač).

## IZVORI

- Arhivska građa Šibenskoga kazališta i Međunarodnoga dječjeg festivala u Državnom arhivu Šibenik: građa o kazalištu u HR-DAŠI, 404. KAZALIŠTE I KINO MAZZOLENI 1870.–1895., kutije 1-4.
- HR-DAŠI, 104. Narodno kazalište Šibenik 1945.–1966., kutije 1-33.
- HR-DAŠI, 102. građa o MDF-u (1958.–), kutije 1-.
- Arhivska građa u Hrvatskome narodnom kazalištu Šibenik: Uvezi plakata i novinskih tekstova Centra za kulturu, Šibenskoga kazališta i Hrvatskoga narodnog kazališta Šibenik, ur. Željko Koloper Keke.
- Arhivska građa udruge Talija i osobni arhiv glumca Mate Gulina.
- Programski listići.
- Statut Hrvatskog narodnog kazališta u Šibeniku.



Ivan Bošković

Split

# Kratko podsjećanje na predstave domaćih autora na repertoaru splitskih kazališta u prvom desetljeću 21. stoljeća

UDK 792(091)(497.583)“20”

**Sažetak:** U radu se analiziraju predstave hrvatskih autora izvedene u splitskim kazalištima u prvome desetljeću 21. stoljeća. Pritom se posebna pozornost pridaje njihovoj recepciji u novinskoj i časopisnoj kazališnoj kritici.

**Ključne riječi:** repertoar; splitsko kazalište; hrvatski autori; kazališna kritika

# A Brief Reminder of Productions by Croatian Authors in the Repertoire of Split Theaters during the First Decade of the 21st Century

**Abstract:** The paper analyzes plays by Croatian authors performed in Split Theatres during the first decade of the 21st century. Special attention is paid to their reception in newspaper and magazine theater reviews.

**Keywords:** repertoire; Split theater; Croatian authors; theatre criticism

► Repertoarna politika ključ je kazališne politike. U njoj se zrcale kompleksi kazališta kao društvene i umjetničke činjenice, ali i pitanja o mjestu i ulozi kazališta u društvenoj zajednici te političkim utjecajima na kazališni i društveni život, odnos prema izvedbenim mogućnostima ansambla, prema publici i njezinim očekivanjima, domaćoj (kazališnoj) tradiciji i aktualnim trendovima izvedbenih mogućnosti itd.

Splitsko je kazalište od samih početaka pokazivalo interes i za djela klasičnoga teatarskog repertoara i za djela domaće tradicije, bilo da je riječ o izvornoj dramskoj riječi bilo pak o preradbama ili prilagodbama. Na pozornici su tako igrani odreda svi važniji hrvatski dramski autori, od Marulića i Držića pa do današnjih imena. U kronici splitskih kazališnih zbivanja zabilježeno je da su pojedine predstave bile vrijedni iskoraci i prepoznatljiva umjetnička preporuka, čemu su svoj veliki doprinos dali intendanti i redatelji koji su svojim politikama usmjeravali kazališni i društveni život.

U prvih desetak godina 21. stoljeća u životu splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta na čelu su bili, svaki sa svojim pogledima: Mani Gotovac (1998. - 2002.), Milan Štrljić (2002. - 2010.) te Duško Mucalo (2010. - 2013.). Na mjestu ravnatelja Drame, pa tako i najodgovorniji za kazališni repertoar, bili su: Ivica Buljan (1998. - 2002.), Nenni Delmestre (2002. - 2003.), Elvis Bošnjak (2004. - 2006.), Goran Golovko (listopad 2006. - rujan 2008.), Dubravka Lampalov (rujan 2008. - listopad 2010.) te od 2010. do prosinca 2011. Ante Čedo Martinić. Uz djela kazališne tradicije, u njihovim mandatima na pozornici su igrana i važna djela domaćih autora, a neke su predstave doživljene prvorazrednim kulturnim događajima.

U svojem radu kratko ćemo podsjetiti na neke od predstava nastalih prema djelima domaćih autora koje su igrane u prvom desetljeću 21. stoljeća, bilo na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta, bilo na Sceni 55 ili sceni Gradskoga kazališta mladih, bilo na Splitskom ljetu ili na Marulićevim danima.

### 1.

Na samom razmeđu stoljeća to su praižvedba Šovagovićevih *Ptičica* i ponovno postavljanje autorove debitantske predstave *Cigla*, obje u režiji Paola Magellija. I dok izvrstan tekst *Ptičice* – o skupini zatvorenika koji u zatvoru nastoje organizirati bend zvan Ptičice kako bi kroz pjesmu i glazbu progovorili o svijetu isprazne stvarnosti koja okružuje kako njihovu zatvorsku tako i našu zbilju – nije imao veći odjek, predstava *Cigla*, kojoj je autor ujedno i dramatičar, u Splitu je s velikim uspjehom igrana još 1998. godine. Ocijenjena tada kao „jedna od najboljih drama napisanih na temu rata u Hrvatskoj“ (S. Relja, 1988), Šovagovićeva je groteska, kako je žanrovski determinirana, iznova postavljena u prostoru hotela Ambasador, također u Magellijevoj režiji, a progovara o generaciji koja je na vlastitoj koži osjetila svu težinu hrvatske ratne i poratne stvarnosti, odbačenost od društva i posvemašnju marginalizaciju. Šovagovićevi „istodobno smiješni i tragični juna-

ci, nemoćni i neostvareni u životnim okolnostima“ (A. Kudrjavcev, 1998), svojim tragičnim sudbinama „predstavljaju zrcalo za prepoznavanje, ne nudeći odgovore već postavljajući pitanja“, ne pokušavajući se pri tome „prikloniti stereotipnim viđenjima i retoričkim interpretacijama stvarnosti“ (D. Vrgoč, 1998). Ako se za navedene predstave može reći da su pamtljivije, za *Festivale* istog autora, također u Magellijevoj režiji, izvedene na Splitskom ljetu 2001., to se ne može reći.

(Isti Šovagovićev tekst, *Ptičice*, ali u režiji Ozrena Prohića i izvedbi Narodnog pozorišta iz Sarajeva, igran je i na Marulićevim danima 2002. godine.)

S puno većim zanimanjem splitska je kazališna javnost čekala dramski prvijenac glumca Elvisa Bošnjaka na Sceni 55, *Otac*. Blizak Šovagovićevim *Ptičicama*, ali u dramskoj interpretaciji od njega drukčiji, *Otac* je doživljen dramskim tekstom „zadivljujuće spisateljske zrelosti“ (J. Boko). Sadržajno smješten u prostor zatvorske ćelije, koncentrira se oko pitanja zločina i kazne koji u hrvatskoj zbilji još uvijek izazivaju sporenja i kontroverze. Pitajući se ima li pojedinac i nakon počinjenja zločina pravo na pokajanje i na oprost, Bošnjak gledateljima nije ostavio mogućnosti za uzmak. Štoviše, zadržavši napetost do samoga kraja, domišljena i „samozatajna režija“ Nenni Delmestre i dobra glumačka postava (J. Genda, M. Štrlić, M. Beader i sam E. Bošnjak) predstavu su istaknuli kao „važnu scensku činjenicu puno širu od splitskih okvira“ (J. Boko, prema: Arhiv HNK).

Filmski kritičar i kolumnist, dotad potvrđen kao pripovjedač, u splitskom se kazalištu ogleđao i Jurica Pavičić. Godine 2000. nagrađen za dramski tekst Nagradom Marina Držića, na pozornici se predstavio sadržajno zanimljivom dramom *Trovačica*. Pavičićeva drama govori o dvije sestre koje žive u zajedničkoj kući, od kojih je Edita istaknuta osoba, ali skućena jer su joj noge amputirane, a druga je Patricija, koja joj zajedno sa svojim suprugom pomaže. S namjerom da promijeni takvu atmosferu Patricijin suprug pokušava naći posao i odseliti se; u početku Edita to ne želi, a s vremenom, uviđajući da život postaje nepodnošljiv, sve se više okreće protiv sestre i nakraju je otruje!

Pavičićev dramski prvijenac režirala je Nora Rumboldt, a uz Brunu Bebić-Tudor i Zoju Odak, u predstavi su igrali N. Ivošević, Č. Martinić, Ž. Radić i N. Srdelić. Predstava je doživljena različito; jednima je njezin tekst predstavljao „poseban tekst u hrvatskoj kazališnoj literaturi“, a predstava „kazališnu svečanost“, dok su drugi bili odveć rezervirani spram navedene Hribarove prijateljske pohvale. Uz isticanje da je u drami do izražaja došlo autorovo poznavanje žanra, kako književnoga tako i filmskoga, kronika pak navodi da se „teško prisjetiti slične bezizražajnosti splitskoga ansambla, inače spremna za kudikamo složenije podvige“ (A. Kudrjavcev, 2001a).

Svakako zapaženija bila je Golovkova predstava *Na kamenju*, nastala adaptacijom Kalebovih novela, izvedena 2001. na pozornici Gradskoga kazališta mladih. Adaptacija Slavena Rogošića i Golovkova režija doživljeni su kao ‘malo čudo’ i kao „predstava koja može s lakoćom odoljeti i najvišim promatračkim kriterijima za

raznovrsna gledališta“ (A. Kudrjavcev, 2000a). Razlog je tomu režiserova ‘iznimna’ sposobnost da motive, od kojih su knjiga i adaptacija sastavljeni, objedini tako da iz njih progovori drama života u njegovoj sudbinskoj aktualnosti koja od gledatelja traži suosjećanje.

Najveći broj domaćih autora na splitskoj pozornici igran je na Marulićevim danima, festivalu hrvatske drame, a kasnije i autorskoga kazališta. Tako je 2000-ih igran Šnajderov komad *Kod bijelog labuda* u režiji Petra Večeka i u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta iz Varaždina, zatim *Velika Tilda* Ivana Vidića, u režiji Nenni Delmestre i izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca iz Rijeke te predstava *Plinska boca* Ane Tonković Dolencić i Ivana Lea Leme u režiji potonjega.

Kazališnu pak javnost intrigirao je autorski projekt pisca i glumca Trpimira Jurkića *Kain i Abel* u režiji Ž. Oreškovića s J. Gendom i B. Davidovićem kao glumcima. Predstava je premijerno izvedena u Gradskom kazalištu mladih 4. ožujka 2000. i, kao što sam već bio pisao (I. Bošković, 2016: 225-236), zavrijedila je „naročitu pažnju domaće kulturne javnosti“ (A. Kudrjavcev, 2000b). Štoviše, ocijenjena podvigom, biblijska je tema u Jurkićevoj zamisli dosegla univerzalne odjeke i primisli, pri čemu su „precizna režija“ i uloge dvojice glumaca tekstovne podražaje pretvarali u emocionalna stanja i oblikovali „rafiniranu predstavu“. Redatelj Orešković majstorski je izbjegavao „opasne jednoznačnosti“ i glumcima omogućio da svoju „izražajnost uzdignu u mitske sfere“ (A. Kudrjavcev, 2000b). Naglašavajući da je Jurkić svoje „misaono i intelektualno promišljanje na biblijsku temu o dvojici Evinih sinova nadahnuto pretočio u pitki scenski izričaj“, kritika vjeruje da će predstavi „jamačno biti upućeni pozivi za brojna gostovanja“. (N. Kuzmanić Svete, 2000).

Isti autor, Trpimir Jurkić, na pozornici se predstavio i 2003. (anti)dramskim komadom *Nevažne priče*, u režiji Gorana Golovka s temom sudbine ljudi, „osuđenika na apsurd“, koji u svijetu beznađa i potrošenosti na jednom provincijskom peronu čekaju smisao, koji nikako da stigne.

Za razliku od uspjele predstave Jurkića i Oreškovića, Bakarićev i Carićev *Hasanaga* nije imao značajniji odjek, premda je alegorijska tema komada nudila mnogo više no što su režija i gluma uspjele na pozornici oživiti.

Igrana u sezoni 2001.-2002., predstava *Krovna udruga* Ante Tomića s Mariom Kovačem kao režiserom, scenografom, kostimografom i izbornikom glazbe, izazvala je više polemike nego što se nametnula snagom kazališne izvedbe. Premda je bila zvučno najavljivana kao veliki kazališni događaj, predstava se pokazala promašajem. Naime tekst koji je pretendirao na atribuciju komedije s uporištem u aktualnom društvenom pejzažu, otkrio je svu svoju banalnost, kakva se, riječima kritičara J. Boke, „rijetko vidjela u proteklom desetljeću na domaćim scenama“. Razlog je tomu što tekst, kako nastavlja isti kritičar, „nema nikakvog dodira s dramskim umijećem“, a svodi se na „niz banalnih viceva bez ikakve dramatur-

ške niti“ u koji ni „režiser nije uspio ugraditi ništa od svojega umijeća“. Štoviše, „uspio je još ogoliti sve dramaturške nebuloze, a to kako se tu glumilo, vikalo i prenemagalo nije dugo viđeno“ (J. Boko, 2002a). Bokine oštre riječi ubrzo su uzbudile duhove u splitskome kazalištu, osobito intendanticu Mani Gotovac i direktora Drame Ivicu Buljana, koji su u njima vidjeli orkestriranu kampanju protiv slobode umjetničkog stvaralaštva i njih osobno. Po starom dobrom običaju, kada se skritike predstave – „dramske izrasline s metastazama“ (A. Kudrjavcev, 2001b) – prijeđe na kritiku osobe, Boki je prilijepljena atribucija „najgore životinje“. Na tome se međutim nije stalo. Ubrzo se iz kazališne sfere polemika prenijela i na novinske stupce, a dobila je i političke konotacije kad su se u raspravu uključile i braniteljske udruge čiji su akteri u drami/komediji opisani ružnim i često neprimjerenim atributima. Kako bilo, osim što je otvorila teško pitanje kako dramskim jezikom pisati o traumatičnim ratnima danima, polemika je ogolila i mnoge stvari u splitskome kazalištu na koje su navedeni akteri polagali isključivo pravo, dakako po mjeri svojih istina i na njima građenim teatarskim činjenicama.

Spomenuti Mario Kovač predstavio se i kao režiser Ivšićeva teksta *Akvarij* u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca iz Rijeke na Marulićevim danima iste godine, uostalom kao i Ante Tomić, čiji se spisateljski potencijal nekritički predmnijeva, što je tema za ozbiljniju anamnezu stanja hrvatske književnosti i kulture općenito. Ovaj je put na pozornicu stigao s predstavom *Što je muškarac bez brkova* u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu i režiji Aide Bukvić. Redateljica je, o čemu je detaljnije pisala L. Ljubić (L. Ljubić, 2003), njegove Smiljevčane postavila na pozornicu s namjerom da kroz komične sadržaje životne svakodnevice, prepune duhovitih dijaloga i situacija te ljubavnih nesporazuma, razotkrije slojeve (na sve otpornog) vlašskog mentaliteta i svjetonazora.

Splitsko kazalište nikada nije krilo svoj interes za lake komade, bilo da je riječ o vlastitim izvedbama bilo pak o gostovanjima. Tako se na Splitskome ljetu 2001. našao komad Ivica Jakšića *Gujin rode*, u izvedbi bolske skupine Šušur, a ista je skupina, (pretenciozno) nazvana i artistsčkom, 2002. na Ljetu također izvela Jakšićev tekst *Svi smo mi 'judi*, istina, bez zapaženijeg odjeka.

Svakako jedan od najvažnijih teatarskih događaja u 2002. godini na splitskoj pozornici bila je predstava *Nosi nas rijeka* Elvisa Bošnjaka, u režiji Nenni Delmestre. Riječ je o predstavi koja već dugo nosi atribuciju zaštitnog znaka i najvažnijega kazališnog događaja, pa ne čudi da je u anketi o kulturnom događaju u Splitu 2002. godine prepoznata i izdvojena kao najpamtljiviji kulturni datum.

U toj predstavi sretno su se spojile sve sastavnice kazališnog čina; vrhunski tekst samoga Bošnjaka, sjajna režija Nenni Delmestre i vrhunska gluma splitskih glumaca (Milka Podrug Kokotović, Josip Genda, Trpimir Jurkić, Bruna Bebić

Tudor te sam autor). *Nosi nas rijeka* uistinu pripada rijetkim predstavama koje su podjednak užitak priuštile i kazališnoj publici i kazališnoj kritici i kronici. I dok je predstava dugo bila najigranija i najgledanija na splitskoj pozornici, kritika se (Relja, Vrgoč, Perković...) gotovo nadmetala u biranju riječi kojima će izraziti njezin nesvakidašnji potencijal i svrstati je u sam vrh sveukupne kazališne produkcije prethodne godine (J. Boko, 2003). Sličnu su ocjenu predstavi pripisali i Ž. Ciglar (2002.), H. Ivanković (2002.) i N. Govedić (2002.).

Bošnjakov tekst *Hajdemo shakati po tim oblacima*, također u režiji Nenni Delmestre - a ona je režirala i Bošnjakov tekst *Idealan muž* izveden na Splitskom ljetu 2002.- nije međutim polučio sličan uspjeh. U toj drami igranoj na pozornici Scene 55 autor tematizira složene društvene odnose kroz prizmu dvoje junaka (Sem i Rita), koji na pozornici igraju prizore iz svojih života. Zahvaljujući redateljičinim intervencijama, ti se prizori preobražavaju u slike iz naših života uvjeravajući - postojanom glumačkom gestom - kako naoko sitni prizori sreće, ljubavi, klonuća, strahova i zabluda imaju u čovjekovu životu (često) veću ulogu od velikih i krupnih te neupitnih istina.

Nadasve dobar prijam kod gledateljstva imala je i predstava Ilije Zovka *Oprosti Stipe* u režiji Milana Štrlića i u koprodukciji kazališta Vitra i splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta. Predstava s prizivom raosovskih gastarbajterskih zгода, o sudbini maloga čovjeka i njegovu tužnom i promašenom životu, zahvaljujući glumcu i piscu Zovku i redatelju Štrliću, prometnula se u „ugodno iznenađenje“ (J. Boko, 2002c) i gotovo prvorazredan kazališni događaj i dramu duge kazališne budućnosti. O pamtljivoj Zovkovoju glumi, kojom je propitivao i istovremeno dokazivao svoje glumačke sposobnosti, Perković piše da je ostvarena „neobična tenzija, koja hita prema tragičnom kraju sve moćnije, poprimajući ugođaj pomirenosti sa sudbinom“. Usto, Zovko je uvjerljivo potvrđivao da to nije u stanju izvesti nitko bolje od njega, pisca koji je stvorio svijet priče i glumca koji ga je majstorski na pozornici „oživotvorio“ (A. Kudrjavcev, 2002).

Na Marulićevim danima 2003. izvedeni su: *Kraljevo* Miroslava Krleže u režiji Vladimira Gerića, kolaž Nalješkovićevih tekstova *U lugu onomuj* u izvedbi dubrovačkoga Kazališta Marina Držića i režiji Renea Medvešeka, *Nosi nas rijeka* Elvise Bošnjaka, *Nevažne priče* Trpimira Jurkića, *Komšiluk naglavačke* Nine Mitrović u režiji Saše Anočića i Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, Šnajderov *Kamov, smrtopis* u režiji Branka Brezovca i izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih, *Susjeda* Zorice Radaković u izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih i režiji Ivica Boban (za koju je Nataša Dorčić dobila Nagradu Marul za najbolju žensku ulogu), Marinkovićeve *Glorija* u izvedbi HKD Teatra iz Rijeke i u režiji Laryja Zappije, Senkerov *Fritzspiel* u izvedbi Epilog teatra iz Zagreba i režiji Roberta Raponje, čiji kapital, izrazito bitan za hrvatsko glumište (D. Lampalov, 2002), nažalost, nije prepoznat (nažalost, kao ni tekst *Podvala ludosti!* u režiji G. Para), te Stojsavljevićev komad *Norveške šume* u režiji Roberta Waltla.

Početak 2004. godine na splitskoj je pozornici gostovalo Istarsko narodno kazalište iz Pule koje je, u koprodukciji sa Satiričkim kazalištem Kerempuh, izvelo crnu komediju Slavice Tomčić *Sjajan pogreb*, u režiji Roberta Raponje. Predstavu u kojoj je, prema autoričnim riječima, nekoliko glumica odbilo sudjelovati, a u kojoj se progovara o odnosu čovjeka prema vlastitoj smrti, nije zabilježio ni mar-ni „gledalac sa zadatkom“, iz čega se može zaključiti da nije ni imala veći odjek.

Na Marulićevim danima bilo je više zanimljivih gostovanja. Uz predstavu *U noći* napravljenu po romanu K. Š. Gjalskoga, u izvedbi Kazališne udruge Kufer iz Zagreba i u režiji Tomislava Pavkovića, predstava Krležina *Hrvatskog boga Marsa* u režiji Ozrena Prohića i u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta iz Varaždina pripada djelima iz književne/kazališne lektire. Njima je pridružiti i fantaziju *Otok sv. Ciprijana* Lade Martinac-Kralj napravljenu prema motivima Ranka Marinkovića i u režiji Ivice Kunčevića u izvedbi splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta. Riječ je, kako je istaknuto, o scenskoj fantaziji na podlozi novel *Ni braća ni rođaci* te *Oko Božje, Samotni život tvoj* i *Sokratovo poniženje* Ranka Marinkovića. U medijima je najavljivana kao ključna premijera te sezone, a zahvaljujući promišljenoj adaptaciji L. Martinac Kralj i Kunčevićевой režiji te glumcima (Genda, Kvirgić, Jurkić...), pretvorena je u predstavu kojoj se „zdušno pljeskalo“ i koja je, po mišljenju javnosti i struke, proglašena najboljom predstavom Marulićevih dana.

Na istim Danima igrane su i dvije predstave Ivana Vidića (*Groznica*, u režiji Joška Ševe i izvođenju Akademije dramske umjetnosti iz Zagreba te *Octopussy*, u režiji I. Boban i izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba), ocijenjene kao najbolji izvedbeni dramski tekst, za što je autor dobio i Nagradu Marul. U režiji Damira Zlatara Freya i Teatra &TD izveden je i komad *Božanska glad* prema motivima romana Slavenke Drakulić, za koji je Darija Lorenci dobila nagradu *Slobodne Dalmacije*, te *Dvije* Tene Štivičić, u režiji Snježane Banović i Ateljea 212 iz Beograda, koja je pobrala Nagradu publike Milan Begović.

Program Marulićevih dana 2005. bio je izrazito bogat. Od domaćih tekstova splitskoj su publici predstavljeni Vidićev *Veliki bijeli zec* u režiji Ivice Kunčevića i Zagrebačkoga kazališta mladih, Matišićeva *Svećenikova djeca* u režiji A. Onurova, Petrasovljeva *Antigona, kraljica u Tebi* u režiji Matka Raguža, *Svoga tela gospodar* S. Kolara i režiji Ž. Oreškovića u izvođenju Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedi-ja, Marinkovićeva *Glorija* u režiji B. Violaća, *Drugi libar Marka Uvodića* u režiji Gorana Golovka i splitskoga Gradskog kazališta mladih, *Prije sna* Lade Kaštelan u režiji Nenni Delmestre i kazališta Gavella, autorski projekt Dragana Despota *Na rubu pameti* Miroslava Krleže, Šovagovićev tekst 'visoke galame i niskih potreba' *Jazz*, u režiji Ivice Buljana i izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, te *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj (Hamlet od Dolno Gaštani)* Dramskog teatra Skopje u režiji Mete Jovanovskog.

Iako je splitsko Hrvatsko narodno kazalište još 1999. godine na pozornicu, u režiji Božidara Violaća i s J. Gendom u liku don Fabijana, postavio *Svećenikovu dje-*



cu, za teatrologe možda i 'najproblematičniji' Matišićev tekst, gostovanje Moskovskoga dramskog kazališta Puškin bilo je prigoda da se vidi kako „najveći cinik hrvatske satire“ izgleda na pozornici „zapakiran u rusku dramsku školu“. Alexander Onurov kao redatelj te ruski nacionalni prvak Nikolaj Čindjajkin i ruski glumci izveli su zanimljivu predstavu kojoj ni jezik nije predstavljao ozbiljniju zapreku.

Veću privlačnost imala je predstava *Antigona, kraljica u Tebi* T. P. Marovića u režiji Matka Raguža, na pozornici igrana još 1981. godine u režiji Vlatka Perkovića. Predstava se, igrana u Dioklecijanovim podrumima, nametnula kao važna i vrijedna pamćenja, napose zbog uloge glumice Zoje Odak u liku glavne junakinje Antigone, iste godine nagrađene *Juditom* za najbolje ostvarenje dramskog programa Splitskog ljeta.

Nakon Jurkića, Bošnjaka i Zovka, splitskoj se publici kao dramska autorica predstavila i glumica Arijana Čulina dijelom splitske kvartologije *Jo' ča je život lip* u režiji Georgija Para. Glumica koja se javnosti već u nekoliko navrata dokazala i kao zanimljiva spisateljica, visokotržišnih i medijski eksploatiranih naslova, napisala je komad sastavljen od mnoštva slučajno izabranih i nabacanih sličica, labavo povezanih mentalitetnim osobinama i mjesnim jezičnim posebnostima. Unatoč redateljskim intervencijama, u konačnici je predstava više bila „brbljanje u prazno“ i mamac za publiku nego što je zapamćena kao uspješno scensko ostvarenje. Opet se, slično kao i u kazališnoj povijesti, pokazalo da splitska publika voli lake i nepretenciozne tekstove i da očekivanja kazališne javnosti često ne korespondiraju s vrijednošću kazališnoga čina, a pokazat će to autorica i (estradnom) monodramom *Ča svaka žena triba znat o onin stvarima*.

Za razumijevanje splitskoga kazališnoga života svakako je važna činjenica da od 1. prosinca 2004. na mjesto direktora Drame dolazi Elvis Bošnjak umjesto glasno najavljujane Dubravke Vrgoč. Istaknuvši da će „jedino visoki umjetnički kriteriji biti presudni u njegovu radu“, na pozornicu postavlja dva nepoznata kazališna teksta: *Francuzicu* Ilije Zovka i *Osmog povjerenika* Renata Baretića. Zovkov naizgled nepretenciozan tekst, drugi njegov tekst izvođen na splitskoj pozornici, zahvaljujući Vanči Kljakoviću i nadahnutoj glumi Zoje Odak te samoga Zovka, progovorio je nizom duhovitih dijaloga o bijegu od besmisla u svijetu složenih ljudskih odnosa, o sreći, očekivanjima i nadanjima i svemu onom što taj svijet čini podjednako tužnim i nesretnim, ali i ljudski izazovnim, vrijednim.

S hipotekom najboljega književnog djela, ovjenčana gotovo svim književnim nagradama i priznanjima, Baretićev *Osmi povjerenik* nije trebao čekati ni svoje kazališno ni filmsko uprizorenje. Za splitsku pozornicu roman su adaptirali L. Martinac Kralj i režiser Ivica Kunčević zacijelo nastojeći iskoristiti medijski kapital kao ulog u predstvu. Lucidna dosjetka o udaljenom otoku, Trećiću, na kojem se žitelji ne žele politički organizirati, uvjereni da bi im to narušilo skladan život, pa im zbog toga vlast šalje (osmog) povjerenika, okosnica je predstave u kojoj nisu iskorištene sve mogućnosti Baretićeva teksta, spram čijeg su scenskog po-

tencijala ionako postojale ozbiljne sumnje. Naime, začudni stilski potencijal koji tekst sadrži, a na kojemu roman i temelji svoju uzbudljivost i zalihost, teško je bilo prenijeti na pozornicu, koja ima drukčije zakonitosti, koja – kako poučava kazališna teorija – sve naznake i slutnje književnoga tkiva nastoji pretočiti u jezik scenske pojavnosti i konkretnosti. „Subjektivna zbilja naslućenog“, kao najdublja podloga romana, tako je, kako piše Perković, poništena, jer je „gledateljima uskraćena mašta“ (V. Perković, 2005). Zbog toga je predstava bila dosadna i nije uspjela polučiti značajnije odjeke, unatoč tomu što su gledatelji, zacijelo pod utjecajem medijskih ponuda, u njoj vidjeli i ono što u njoj nije realizirano.

Dramska događanja na Marulićevim su danima 2006. godine bila iznimno bogata, čemu su svoj prilog dala gostovanja s predstavama hrvatskih autora. Narodno pozorište iz Sarajeva, u režiji G. Gojera, gostovalo je s Krležinom dramom *Kraljevo*, Kamerni teatar '55 iz Sarajeva s Gavranovim tekstom *Kako ubiti predsjednika*, također u režiji G. Gojera, Bosansko narodno pozorište iz Zenice s tekstom Nine Mitrović *Komšiluk naglavačke* u režiji Nine Kleflin, a Slovensko mladinsko gledališće Ljubljana s tekstom Tene Štivičić *Fragile!* u režiji Matjaža Pograjca. Igran je i tekst Dubravka Mihanovića *Žaba*, u režiji Franke Perković. U režiji V. Kljakovića, Gradsko kazalište mladih Split izvelo je dramski tekst Vlatka Perkovića *Deus et machina* s temom ostrašćenih karaktera vezanih za nasljedstvo, u kojem je vrijedno istaknuti tek „glumačku ulogu Magde Matošić“ (J. Boko, 2006).

Već spomenuta *Francuzica* Ilije Zovka pokazala se dobitnom jer je tijekom 2007. godine bila najviše igrana predstava. Ni približno sličan odjek nije imala drama Nine Mitrović *Kad se mi mrtvi pokoljemo* u režiji Tomislava Pavkovića, iako bi temom o prokletstvu mržnje, duboko ukorijenjene u svijesti ovdašnjih ljudi, trebala privući znatniju pozornost. Dramu *Ovaj krevet je prekratak ili samo fragmenti* iste autorice igralo je na Marulićevim danima iste godine Slovensko narodno gledališće Nova Gorica u režiji Ivane Đilas. Predstava pak *Bez trećega* Milana Begovića, u režiji Gorana Golovka, pobrala je velik uspjeh, a doživljena je kao jedna od „najboljih i najdosljednijih produkcija splitskoga HNK“, sa snagom svojevrsnog manifesta za razdoblje koje dolazi, u kojem će se raditi iskrenije kazalište i istraživati suvremeni scenski izraz“ (J. Boko, 2007). Štoviše, ocijenjena je kao „dorađeni dramski biser, s puno dramaturških razloga“. U odjecima se moglo čitati da je Golovko Begovićev više od stotinu puta igrani tekst oslobodio svake suvišnosti gradeći dramsku napetost na intimnoj igri dvoje glumaca, Brune Bebić Tudor i Ante Čede Martinića. Preciznu režiju drame o ljubavi i ljubomori, po kritici možda i najbolju Golovkovu režiju, oni su majstorskom glumom igrali kao dramu svakodnevice u koju gledatelji upisuju djeliće svojih života.

Na Marulićevim danima 2007. nekoliko je predstava privuklo pozornost. Ponaјprije *Hasanaginica* Mustafe Nadarevića, napisana prema motivima drame Milana Ogrizovića, za koju je sam Nadarević istovremeno autor teksta, glumac i režiser nagrađen Nagradom Tito Strozzi. Kritika navodi da je Nadarević svoju

dramu osuvremenio, ne zanemarujući nimalo bogati povijesni kontekst, ali oslobođen folklorističkih naslaga i konotacija, a pripomogli su mu Alma Prica te glumci zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta.

Ivan Leo Lemo – koji je 2001. sa splitskim Gradskim kazalištem mladih postavio Krležinu *Masheratu* – na Danima se 2007. predstavio Šehovićevim tekstom *Kurve* u izvođenju osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta. Iako je tekst pred tri-desetak godina u Kazalištu Marina Držića imao svoje uprizorenje, Lemo je njegovu provokativnom sadržaju i komediografskom određenju pridružio i naljepnicu antioperete želeći, zacijelo, i dodatno potencirati znatizelju publike. Priču o sedam prostitutki, regionalno legitimiranih Njemicom, Mađaricom, Zagrepčankom, Talijankom, Slavonkom, Vojvođankom i Slovenkom, koje se u zbivanjima prvoga rata zateknu na pustom otoku i preobražene u vojnike svojim tijelima i čarima bivaju njegova jedina obrana, Lemo je dramaturški organizirao u sedam slika tako da je temi prostitucije nastojao pridati i dublje ideološke, političke i druge kontekste, pri tome, nažalost, ostavši u sjeni jeftinih asocijacija i (pre)na-glašene vulgarnosti.

Za 'biranu' publiku osobito je bilo zapaženo gostovanje Litavskoga narodnog dramskog kazališta iz Vilnusa s *Elitom* (*Gospodom Glembajevima*) i u režiji Ivice Buljana. Pisano je kako je posrijedi „zasigurno najizazovnija i artistički najbremenitija predstava viđena na smotri 2007. godine“ (V. Perković, 2007). Režiser Buljan se, „s osloncem na visokoprofesionalan ansambl, u kojem je moguće da i u ulogama bez riječi (dakle, njih bi u konkretnom slučaju bilo i pogrešno i uvredljivo nazvati statiranjem) nastupaju izvanredne glumačke osobnosti, upustio doslovno u pustolovinu istraživanja ne samo realnog, vanjskog zbivanja po glembajevskim salonima i intimnim spavaonicama, nego i u podsvjesne vibracije Krležinih dramskih osoba, pri čemu je majstorski iskoristio prva dva čina kao motivaciju onoga što će osobe (Leonea, Castelicu i Angeliku) preplaviti nad odrom staroga Glembaya“ (V. Perković, 2007). Bilo je, o čemu smo već bili pisali, međutim i oprečnih ocjena, poput one da „zabavni i zanimljivi Buljanovi *Glembajevi* počinju kao Gavellino čedo, a završavaju kao feministička balada 21. stoljeća“ (T. Čadež, 2007).

*Ničiji sin* Mate Matišića u režiji Vinka Brešana i izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci okarakteriziran je crnohumornim psihološkim trilerom i „crnom komedijom s tragičnim krajem“. Riječ je o trećem dijelu *Posmrtna trilogije* (*Sinovi umiru prvi; Žena bez tijela; Ničiji sin*) i tekstu bogata sadržaja i slojevitih značenja koji tematizira mučnu temu hrvatskog razmeđa stoljeća – samoubojstvo branitelja. Matišić je u tekstu drame izvedene u Rijeci, a i filmizirane (A. Ostojčić), samoubojstvo branitelja, koji je invalidom postao tako da su ga četnici natjerali preko minskoga polja, uklopio u širi obiteljski i društveni kontekst te ionako tešku i mučnu temu još više opteretio nizom pitanja o kojima ideološki podijeljena hrvatska stvarnost nerado govori. Pri tome je ruho drame

zaogrnuo poznatim elementima, satirom, groteskom i farsom, uvjeren kako je to jedini primjeren način da se prikaže kaotično i mučno iskustvo nedavne povijesti.

Neke od predstava na splitskim pozornicama uspostavile su nove standarde kazališne umjetnosti i upisale su u tradiciju koju su same uspostavile. Jedna od njih svakako je i predstava *Zapisi iz nevremena*, autorski projekt glumca i pisca Trpimira Jurkića nastao na temelju izabranih tekstova don Branka Sbutege. Riječ je o konfesionalnim zapisima i kolumnama što ih je taj svećenik i prvorazredni intelektualac godinama pisao, a 'dokumentiraju' dramu koju je proživljavao u našem zajedničkom (ne) vremenu. Objašnjavajući motivaciju i razloge zašto je posegnuo za izvođenjem tih tekstova na pozornici - a dramaturgizirala ih je L. Martinac Kralj - Jurkić navodi da ih je doživljavao kao štivo koje se ne čita u sebi i za sebe nego naglas, u društvu, i za sebe i za druge, pa ga se pohranjuje u „nezaborav srca“. Oni su, reći će, „zapisi jedne druge istine života, koja je mnogo trajnija od svakog našeg užasa“ (T. Jurkić, prema: Arhiv HNK). Jurkićevu i Sbuteginu „duhovnu ispovijed“ prepoznali su i publika i kritika. Prva podsjetivši ih na temeljne ljudske vrijednosti i pozivom da se zamisli nad samim sobom, a druga vidjevši u predstavi „kulturološki šok“ kojim kazalište iskonskom mudrošću uzvraća „banalnosti i jeftinom spektaklu“, pri čemu je izvrsna gluma bila „tek sretno sredstvo iskaza istine njihovih srdaca“ (T. Jurkić, prema: Arhiv HNK).

Izvedena na 53. Splitskom ljetu, predstava *Libar o' libra Marka Uvodića Splićanina* igrana je i u prostoru kazališnog dvorišta, u adaptaciji O. Lozice i režiji G. Golovka. Treba podsjetiti da je Golovko - a već je ranije režirao 'jednoga dobrog Uvodića' - u predstavu uskočio nakon što se povukao O. Sviličić. Lozica je od Uvodićevih *fjaba* iz života splitske obitelji u (velo)varoškom dvoru pokušala napraviti svojevrstni splitski Amarcord računajući zacijelo na odziv publike koja voli splitske nostalgичne zgone protkane sentimentom i lokalnim humorom. Unatoč glumačkoj postavi sastavljenoj od splitskih glumačkih snaga, režiji nije pošlo za rukom da uspostavi pravu mjeru između melodramskog i patetičnog, pa je kazališno „splis'ko postalo od suza sklisko“ (J. Boko), što nije samo uspjela kritičarska doskočica već ponajprije vrijednosna mjera same predstave.

Proslavi 500. rođendana velikog meštra Marina Držića pridružilo se i splitsko kazalište. U režiji Joška Juvančića i s nenadmašnim Perom Kvrgićem u naslovnoj ulozi, na pozornicu je postavljen antologijski *Skup*. Držićevu priču o starome škrtcu Juvančić je posredovao nizom detalja koji se „kontinuirano potvrđuju i umnožavaju suvremenim običajima“. Držićevo djelo nudilo mu se zrcalom u kojem, osim čovjeka opsjednuta tezozom, vidimo i sebe i svoje vrijeme, u kojemu je novac božanstvo kojemu se svi klanjaju i prinose žrtvu, bez obzira kolika bila cijena. Unatoč visokim glumačkim kreacijama, napose dokazanog Pere Kvrgića, Juvančićev *Skup* zapamćen je kao tek solidna predstava.

Izmještena u prostore Časničkog doma u Lori, a nastala u suradnji splitskoga sa šibenskim kazalištem, predstava prema Mujičićevu tekstu *Babina guica*, za koji

je nagrađen Nagradom Marin Držić 2007. godine, već je naslovom bila dovoljan poziv publici. U dramaturškoj obradi i režiji Ivice Boban i sa splitskim glumicama (A. Čulina, K. Prohaska i N. Ivanković) predstava, žanrovski određena kao masovna monodrama i tro-paralel monolog s dozom dramaturgije – kroz ispovijedi triju žena, supruge i dviju ljubavnica, vezanih za život i sudbinu ‘državnog’ umjetnika, majstorski razobličuje stanje društvene svijesti i kulture kao njezina ogledala. Ono što *Babica guica* jest ponajbolje je sažeo Vlatko Perković u svojem osvrtnu: „Mujičićev tekst s vremena na vrijeme nadilazi zabavljачko polazište i uspijeva se dovinuti do komedijskog, a često i satiričnog dometa, dvama međusobno protuslovnim jezičnim očitovanjima svojih osoba. Njihova mjestimična uporaba jezičnog idioma sredine iz koje su poniknule svjedoči njihovu vezanost za ukorijenjene obrasce psihologije i mišljenja te sredine. Ipak, te se osobe na primarnoj govornoj razini, s leksikom i izvornim sintagmama preuzetim iz urbanoga govora naše kulturne metropole, ili stranih jezika, i stavljenih u ulogu postmodernističkoga sažimanja izričaja, očituju kao kulturološki osviještene građanke. I na toj razlici između civilizacijskih dosega mišljenja i promišljanja zbilje, dakle na onome što je tek vanjska i lažna obloga osobe, i njezine biti koja se, zapravo, nije ni za centimetar pomaknula iz ograničenosti mišljenja vukojebine iz koje je osoba izniknula, zameće se šokantni i komedijski smisao djela, otvaraju se vrata kroz koja se zalazi u satirična iskrenja.“ (V. Perković, 2008)

Iz perspektive domaćih autora, sezona 2008./2009. nema što pamtit, osim repriza s već poznatim predstavama (*Oprosti mi Stipe, Bez trećega...*).

Uz djela klasične domaće lektire (*Dundo Maroje*, režija Ozren Prohić i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu; *Suton*, režija Joško Juvančić i Kazalište Marina Držića, Krležin *Vučjak*, režija Ivica Kunčević i Hrvatsko narodno kazalište Varaždin te, izvan konkurencije, *Skup* splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta u režiji Joška Juvančića), na pozornici Marulićevih dana igrane su *Metastaze* Ive Balenovića i Borisa Svrtana u izvođenju Satiričkoga kazališta Kerempuh te *Krijesnice* Tene Štivičić u režiji Janusza Kice i izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih, a isto kazalište izvelo je i komad Ivane Sajko *Arhetip: Medeja/Žena bomba/Europa*, u režiji I. Sajko, Dore Ruždjak Podolski i Franke Perković. Dramski teatar Skopje, koji je već bio gostovao na Marulićevim danima s *Predstavom Hamleta...* u režiji Mete Jovanovskog, publici se iznova predstavio komadom *Komšiluk naglavačke* Nine Mitrović i u režiji Nenni Delmestre. Vrijedno je spomena istaknuti da je potonji tekst u navedenom desetljeću tri puta igran na Marulićevim danima, istina u izvođenju triju kazališta (Zenica, Rijeka, Skoplje) i u trima režijskim inscenacijama (N. Kleflin, S. Anočić i N. Delmestre), što može biti povod za komparativnu teatrološku studiju.

A od autora trima predstavama na Marulićevim danima može se pohvaliti i Tena Štivičić (*Fragile!*, *Dvije* i *Krijesnice*), a četirima, ne računajući Splitsko ljeto s predstavom *Festivali*, Filip Šovagović: *Ptičice*, *Cigla*, *Jazz* i *Ilijada 2001.* te I. Vidić: *Velika Tilda*, *Groznica*, *Octopussy* i *Veliki bijeli zec*.

Godinu poslije, 2009., Marulićevi su dani bili bogatiji. Igrani su: *Najbolja juha!* *Najbolja juha!* u režiji Renea Medveška i u izvođenju Zagrebačkoga kazališta mladih, autorski projekt Filipa Šovagovića, *Ilijada 2001.* u izvođenju Gradskoga dramskog kazališta Gavella i u autorovoj režiji, Matošičev *Toma Mrčić: O Marulu s Ratkom Glavinom* i režijom Zlatka Boureka (izvan konkurencije) te *Skup* Marina Držića u režiji Joška Juvančića. Vlatka Vorkapić režirala je predstavu *Judith French*, a Istarsko narodno kazalište, Gradsko kazalište Pula i Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca iz Rijeke Rakovčev tekst *Riva i druxi (Stižu drugovi)* u režiji Laryja Zappije, s temom osjetljivih mjesta povijesti i pričama o egzodusu iz Istre nakon drugoga rata. Teatar Exit predstavio se predstavom Saše Anočića *Kauboji*, koju je Anočić i režirao, Histrioni su gostovali s tekstom Amira Bukvića *Djeca sa CNN-a* u režiji Aide Bukvić, a Kamerni teatar 55 iz Sarajeva u režiji Elmira Jukića izveo je Mihanovićevu dramu *Žaba*. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca izveo je i autorski projekt *Turbofolk* Olivera Frljića, koji ga je sam i režirao, a koji je splitsku i hrvatsku javnost ranije 'uznemirio' predstavom *Bakhe*, najzapamćenijoj po nastojanju politike da je zabrani i po tko zna koji put pokaže tko je stvarni vlasnik (kazališne/umjetničke) slobode, dok je kazalište iz Debrecena izvelo Držićeva *Dunda Maroja*.

Među predstavama posebnu je pozornost privukla predstava *Kauboji* Saše Anočića potvrdivši - unatoč trosatnom trajanju - atribuciju najizvođenije predstave, s kojom je i došla na Marulićev festival. Potvrdilo se to i nagradama koje je predstava odnijela: za najbolju predstavu u cjelini, za najbolje redateljsko ostvarenje, za najbolju glumačku izvedbu te Nagradu *Slobodne Dalmacije* Rakanu Rus-haidatu za najbolju glumačku kreaciju.

U sezoni 2009./2010. bile su dvije premijere: prva, *Prije sna* Lade Kaštelan u režiji Ivica Boban, i druga, *Podvala ludosti* Borisa Senkera u režiji Georgija Para.

Predstava *Prije sna* izvedena je 12. listopada, istoga dana kada su velikim glumcima splitskoga kazališta, Zdravki Krstulović, Borisu Dvorniku i Josipu Gendi, otkrivene biste, autor Marije Ujević, Kuzme Kovačića i Kažimira Hraste. Potvrđena dramska autorica i isto tako dokazano redateljsko ime, Lada Kaštelan i Ivica Boban, na splitsku su pozornicu postavili slojevit i nadasve intrigantan tekst o ljubavi, preljubu, prijateljstvu, bolesti i smrti „pripovijedan“ iz ženske (bolničke) perspektive, igran još 2005. na pozornici GDK Gavella, istina, u režiji Nenni Delmestre. Riječ je o tekstu koji nose životni sadržaji šest ženskih osoba povezanih bolešću, a igraju ih splitske glumice S. Sinovčić Šiškov, A. Čulina, B. Bebić Tudor, N. Ivanković, P. Težak i Zoja Odak, koje životne sadržaje otkrivaju i svojim posebnim jezičnim dijalektom (splitskim, zagrebačkim, vlaškim, vlaško-splitskim, ikavicom, štokavicom, štakavicom itd.). Spomenuta jezična izražajna raznolikost praćena je i glumačkim oscilacijama, osim - kako je to pisano u kritici - Zoje Odak i Petre Težak. Neke pak uloge, poput one Nives Ivanković, koja je bila 'beskrvna', i Ante Ivankovića, koji je bio 'prenapadan', a ni neujednačena, odveć line-

arna režija Ivica Boban nisu tekstu Lade Kaštelan uspjeli priskrbiti veću emocionalnu uvjerljivost. Uspoređujući tu predstavu s režijom Nenni Delmestre istoga komada 2004. godine - koja umnogome koincidira s njenim čitanjem drame - M. Županović piše da predstava nije dokraja ispunila mnogo veća očekivanja jer je ostala „djelomice nedorečena“, isuviše linearna i nepotrebno zaslađena glazbenim i vizualnim elementima“ (M. Županović, 2009).

Za razliku od polovičnog uspjeha predstave Lade Kaštelan i Ivica Boban, *Podvala ludosti* Borisa Senkera i Georgija Para ocijenjena je kao - promašaj. Slično kao *Fritzspiel* u izvođenju zagrebačkog Epilog teatra i Istarskoga narodnog kazališta iz Pule 2003. Pod naslovom *Podvala ludosti je - podvala publici* navodi se da je riječ o predstavi za „koju bi bolje bilo da ju je autor izrezao na sitne komadiće velikim glembajevskim škarama nego pustio na scenu“. Autorica teksta, Jasmina Parić, nakraju postavlja pitanje: kojoj publici Hrvatsko narodno kazalište Split misli podvaliti taj komad, no to ostaje potpuno nejasno. „*Podvala ludosti* neće privući ni takozvano ciljano gledateljstvo koje je čitalo i Krležu i Erazma, jer što će im to? Zar samo zato da prepoznaju citat? Onima manje upućenima bit će potpuno isto iz jednostavnog razloga - predstava je besmislena, dosadna i otužna.“ I drugo pitanje: „Kako su se uopće Senker i Paro odvažili postaviti ovakav rad, možda bi znao odgovoriti Erazmo - pisao je baš u *Pohvali ludosti* o samoljubivim umjetnicima koji bi se radije odrekli djedovine nego vlastite darovitosti.“ (J. Parić, 2009)

Iako predstava ne pripada važnijim predstavama splitskoga kazališta, a i Senkerov cabaret/vodvilj, objavljen u *Forumu* 2009., nije i najbolji njegov tekst niti je Parova režija najbolja, nisam odveć siguran da je zavrijedila takav osvrt. U njoj je podosta dionica koje opravdavaju postavljanje na pozornicu, a, prije zaključka, i publika bi se mogla štošta priupitati. Tim više, na što upućuje i M. Vuković, što Erazmove i Krležine intelektualne i intertekstualne dosjetke o smrti, životu, vječnosti, ženama, politici, gluposti i drugim teškim/filozofskim temama u publici nisu imale pravog sugovornika (M. Vuković, 2010).

Ili je pak od publike to bilo preuzetno i očekivati!?

## 2.

U našem podsjećanju nisu spomenuta sva djela domaćih autora igrana na splitskim pozornicama u prvom desetljeću ovoga stoljeća. Ipak, bez ambicije da obuhvatimo svekoliku problematiku domaće dramske riječi na splitskim pozornicama u navedenom vremenu, može se dokumentirati sljedeće:

da su izvođena djela klasičnoga domaćeg repertoara, bilo izvorna dramska bilo pak djela domaćih autora nastala na temelju adaptacija i prilagodbi za pozornicu (Držić, Nalješković, Vetranović, Stulli, Vojnović, Krleža, Marinković, Ogrizović, Gjalski, Kaleb, Šehović, Uvodić, Ivšić, Brešan, Marović...);

da su izvođeni suvremeni autori, posebno na Festivalu hrvatske dramske riječi i autorskog kazališta Marulićevi dani (Senker, Mujičić, Sbutega, Gavran, Šovagović, Kaštelan, Mihanović, Medvešek, Vidić, Sajko, Matišić, Štivičić, Anočić, Mitrović...);

da su na pozornicu - bilo veliku, bilo priručnu Scenu 55, bilo pak na pozornicu Gradskoga kazališta mladih - postavljena i djela splitskih autora (Jurkić, Bošnjak, Zovko, Baretić, Tomić, Pavičić, Ivanišević, A. Čulina);

da su na pozornicama gostovala brojna domaća kazališta, a bilo je i inozemnih gostovanja s djelima hrvatskih autora;

da su na pozornicama mnogi redatelji iskušavali mogućnosti kazališnog izraza, ali i propitivali čvrstoću svojega kazališnog rukopisa i poetikâ (Magelli, Prohić, Violić, Delmestre, Rumboldt, Golovko, Orešković, Juvančić, Kunčević, Kljaković, Veček, Carić, Buljan, Anočić, M. Kovač, Štrljić, Brezovac, Raponja, Pavković, Frljić, Bukvić, F. Perković, S. Banović, N. Kleflin, Lemo, V. Brešan...).

## Umjesto zaključka

Bez obzira na to je li riječ o izvornim dramskim komadima domaćih autora ili pak o prilagodbama i adaptacijama njihovih djela za scensko izvođenje, na splitskim su pozornicama igrani odreda ponajbolji domaći autori i njihova djela, kako oni koji pripadaju kazališnoj tradiciji, tako i oni koji tek provjeravaju umjetničku težinu i scenski potencijal. Zahvaljujući redateljima različitih dramaturških iskustava i opredjeljenja, pojedine su izvedbe - kako svjedoči kazališna kronika i kritika - imale osobit odjek i prijam kod gledatelja i stručne javnosti. Kao izrazito vrijedne i pamtljive, trajno su upisane u pamćenje gledatelja, a teatrološkoj struci mogu poslužiti kao znakoviti primjerci visokoga redateljskog i glumačkog umijeća. Bolji poznavatelji kazališta svakako će s pravom zaključiti kako domaća riječ, što je i posve razumljivo kada je riječ o kazalištima nacionalnog predznaka, itekako osluškuje i europske/svjetske kazališne trendove, što se vidi u novijim predstavama igranima posebno na Marulićevim danima. Isto vrijedi i za kazališne redatelje koji svoj scenski rukopis grade na svjetskim kazališnim iskustvima ili pak problematiziraju društvena pitanja koja su postrance u odnosu na dominantni svjetonazor ili društvene korektnosti. Možda upravo u tome treba tražiti i odgovor zašto neke predstave nisu imale i primjereniji odjek. ●



## LITERATURA

- Relja, Slaven (1998), „Otvorena groteska“, *Večernji list*, Zagreb, 8. prosinca.
- Vrgoč, Dubravka (1998), „Zrcalo za prepoznavanje“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. prosinca.
- Boko, Jasen (2002a), „Razbijeni mit“, *Vijenc*, Zagreb, br. 219, 25. srpnja.
- Boko, Jasen (2002b), „Povratak kazalištu“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 4. ožujka.
- Boko, Jasen (2002c), „Ugodno iznenađenje“, *Vijenc*, Zagreb, 12. ožujka.
- Boko, Jasen (2003), „Hrvatsko kazalište u protekloj sezoni“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 2. siječnja.
- Boko, Jasen (2006), „Ništa bitno novo“, *Vijenc*, Zagreb, br. 323, 20. srpnja.
- Boko, Jasen (2007), „Pouka jednostavnosti“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 10. siječnja.
- Bošković, Ivan (2015), „Recepcija splitskih pisaca na splitskoj pozornici“, *Krležini dani u Osijeku, 2014. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku*, Zagreb, Osijek, str. 225-236.
- Bošković, Ivan (2016), „O odjecima splitskih predstava u inozemstvu“, *Krležini dani u Osijeku 2016. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku*, Zagreb, Osijek, str. 238-248.
- Bošković, Ivan (2014), „Što je mlado u Gradskom kazalištu mladih Split“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku*, Zagreb, Osijek, str. 299-309.
- Ciglar, Želimir (2002), „Izvršno, precizno, potresno“, *Večernji list*, Zagreb, 26. studenoga.
- Čadež, Tomislav (2007), „Gospoda Glembajevi kakve bi postavio i Branko Gavella“, *Jutarnji list*, Zagreb, 2. Svibnja.
- Govedić, Nataša (2002), „Mjerna jedinica zajedništva“, *Novi list*, Rijeka, 10. prosinca.
- Ivanković, Hrvoje (2002), „Predstava koja spada u sam vrh ovogodišnje produkcije“, *Jutarnji list*, Zagreb, 27. Studenoga.
- Jurkić, Trpimir (2007), *Zapisi iz nevremena* (programska knjižica), Hrvatsko narodno kazalište, Split.
- Kudrjavcev, Anatolij (1998), „Priljavi politički potok“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 7. prosinca.
- Kudrjavcev, Anatolij (2000a), „Malo čudo“, *Slobodna Dalmacija*, Split, (28. Listopada).
- Kudrjavcev, Anatolij (2000b), „Pozivnica na misaonost“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 6. ožujka.
- Kudrjavcev, Anatolij (2001a), „Bez protuotrova“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 11. veljače.
- Kudrjavcev, Anatolij (2001b), „Dramska izraslina s metastazama“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 28. studenoga.
- Kudrjavcev, Anatolij (2002), „Potresna čovječnost“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 3. ožujka.
- Kuzmanić Svete, Nila (2000), „Teatar inspiriran riječju“, *Novi list*, Rijeka, 6. ožujka.
- Lampalov, Dubravka (2002), „Glembajevi a la carte“, *Vijenc*, Zagreb, br. 219, 25. srpnja.
- Ljubić, Lucija (2003), „Što je muškarac bez brkova – proza i drama“, *Kazalište*, Zagreb, g. 7, br. 13-14, str. 192-195.
- Parić, Jasmina (2009), „Podvala ludosti je – podvala publici“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 18. prosinca.
- Perković, Vlatko (2005), „Dobre i loše vijesti“, *Vijenc*, Zagreb, br. 307, 22. prosinca.
- Perković, Vlatko (2007), „Elitni Glembajevi“, *Vijenc*, Zagreb, br. 344, 10. svibnja.
- Perković, Vlatko (2008), „Iskričavi kabaret“, *Vijenc*, Zagreb, br. 366, 13. ožujka.
- Županović, Mario (2009), „Očekivanja i realizacija“, *KULISA.eu, 16. listopada*, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1027> (26. listopada 2023.).
- Vuković, Mladen (2010), „Esejistička rasprava umova“, *Vijenc*, Zagreb, br. 415, 28. siječnja.

## IZVORI

Mrežne stranice Arhiva HNK Split, <https://www.hnk-split.hr/arhiva> (26. listopada 2023.).

**Lucija Ljubić**

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

# Privatna putujuća kazališta poslije 2000.

UDK 792.07+304.4

Sažetak: Uz osvrt na povijest hrvatskoga kazališta i položaj stranih putujućih kazališnih družina, rad analizira privatna kazališta poslije 2000. i propituje opstojnost atributa „putujućih kazališta“. Na internetskoj stranici Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske, u aktualnom Očevidniku kazališta (2023.), među dvije stotine i pedeset i četiri kazališta nalaze se samo tri kazališta koja u svom nazivu imaju riječ „putujuće“, iako je većina kazališnih umjetničkih organizacija usmjerena na gostovanja u Hrvatskoj i inozemstvu. Na primjerima nekoliko privatnih kazališta (Teatar u gostima, Glumačka družina Histrion, Planet art, Teatar Gavran i Teatar Lectirum) istražuje se kako su se „putujuća kazališta“ transformirala u „kazališta kulturne mobilnosti“ odgovarajući zahtjevima publike i suvremenog tržišta kulturne industrije.

Ključne riječi: suvremeno hrvatsko kazalište; putujuća kazališta; kazališna gostovanja; kulturna mobilnost

## Private Touring Theatres after 2000

**Abstract:** With regard to the history of Croatian theatre and the position of foreign touring theatre companies, the paper studies private theatres after 2000 and examines the persistence of the “touring theatre” attribute. On the website of the Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia, in the up-to-date Theatre Directory (2023), among two hundred and fifty-four theatres, there are only three theatres that have the word “touring” in their name, although most of them are focused on guest appearances in both Croatia and abroad. Using the examples of several private theatres such as Teatar u gostima, Glumačka družina Histrion, Planet art, Teatar Gavran and Kazalište Lectirum, the paper analyses in what ways were the “touring theatres” transformed into the “theatres of cultural mobility” while responding to the demands of theatre audience and of the contemporary market of cultural industry.

**Keywords:** contemporary Croatian theatre; touring theatres; theatrical guest appearances; cultural mobility

► Putujuće kazališne družine upisane su u povijest hrvatskoga kazališta od početaka glumišne aktivnosti, ponajviše u 18., 19. i 20. stoljeću. Isprva su to bile strane gostujuće družine, njemačke i talijanske, koje su bitno, i u različitim aspektima – organizacijskim, repertoarnim, glumačkim – utjecale na osnutak hrvatskoga glumišta, posebice kad je riječ o kazalištu njemačkoga govornog izraza (N. Batušić, 1978: 214-220). Među ključnim razlozima njihova snažnog utjecaja „slabosti su hrvatskoga glumišta koje nije imalo dovoljno samostalnih snaga za autonomno življenje u dužim i neprekinutim amplitudama“ (N. Batušić, 1978: 217).

U biografijama mnogih glumaca poslije profesionalizacije hrvatskoga kazališta često se može naići na bilješke o njihovim angažmanima u putujućim družinama. Jedan od živopisnijih primjera u svojim memoarima ponudio je i Vatroslav Hladić, koji je najviše nastupao u družinama Rudolfa Mlinarića i Mike Stojkovića, a poslije je bio angažiran u kazalištima u Varaždinu, Osijeku, Splitu i Dubrovniku (V. Hladić, 1944). Hladić je autor mnogih sličica iz života tadašnjih putujućih kazališta u kojima ih uspoređuje sa zagrebačkim profesionalnim kazalištem, pa i kad je u pitanju publika i ozračje u kojemu se izvode predstave: „Dvorana se stala puniti občinstvom. I opet novo iznenađenje. Nije to dabome bilo ono otmjeno zagrebačko občinstvo, koje je u kazalište dolazilo u svečanim večernjim odielima i s nekom pobožnošću kao u crkvu. Ovdje se glasno i bučno ulazilo, sa smiehom i raznim doskočicama na račun njihovog sumještana, koji je imao večeras nastupiti. Mnogi su ponieli sa sobom ostatke svoje večere, koju su sasvim komotno jeli, baš kao da su kod kuće. Na moje još veće zaprepaštenje pojavi se u dvorani konobar sa ‘špricerima’. Sve mi je to sličilo više na neku pučku zabavu, nego na kazalište, i duboko je vriedalo moje mladenačke osjećaje.“ (V. Hladić, 1944: 36) U predgovoru Hladićevoj knjizi Marko Fotez napisao je da je Hladićeva biografija i svojevršno svjedočanstvo o razvoju hrvatskoga glumišta između dva rata, kad je „kazalište mienjalo svoju strukturu pretvarajući se iz putujućih družina u državne subvencionirane ustanove (...) i zadobivalo jasne i čvrste konture iztaknutog i staloznenog kulturnog i javnog rada“ (M. Fotez, 1944: 6). Međutim termin „putujućeg kazališta“ kao da je u drugoj polovini 20. stoljeća počeo iščezavati iz rječnika teatrološke struke i kazališne kritike.

Izuzev većih kazališnih središta – kao što su Zagreb, Osijek, Split i Varaždin – mnogi su hrvatski gradovi pričekali drugu polovicu 20. stoljeća kako bi snažnije otvorili svoje kazališne zgrade i započeli institucionalnu kazališnu aktivnost. Do tada su stanovnici tih mjesta gledali predstave domaćih amaterskih kazališnih družina većinom prema djelima domaćih pisaca, što je bila jasna naznaka da kazališnih gledatelja ima, no hrvatsko je glumište valjalo ustrojiti, osmisliti i održati, i u financijskom i u umjetničkom smislu, do čega u svim gradovima i mjestima nije došlo. Hrvatski gradovi koji su dobili svoja kazališta

nisu uvijek bili u mogućnosti okupiti ni umjetnike ni gledatelje koji bi bili spremni osigurati kazališni kontinuitet, pa su ugošćavali gostujuća kazališta iz većih gradova. Kazališna predstava i njezini gledatelji izvan glumišnih središta svladavali su prostornu udaljenost uglavnom na sličan način: kazalište je dolazilo svojim gledateljima, što je vidljivo i krajem 19. stoljeća na prvim gostovanjima zagrebačkoga kazališta. Međutim takva su gostovanja bila organizacijski i tehnički kompliciranija, posebice kad je riječ o velikim ansambl predstavama, a u manjim gradovima gledatelja nije bilo mnogo, pa su - kao i u suvremenosti - financijske okolnosti postale jedna od prepreka. Sudeći prema aktualnim repertoarima hrvatskih narodnih kazališta, i danas se događa da mnoge od tehnički zahtjevnih predstava ne vidi mnogo gledatelja iz drugih gradova, osim ako samoinicijativno ne otputuju u kazališna središta, a broj odigranih predstava ograničen je na manji broj repriza i ubranu pripremu predstava u drugim umjetničkim granama (opera, balet). Malenom broju repriza u narodnim kazalištima, koje mogu vidjeti stanovnici toga grada, ali i umjetničkoj demotiviranosti zbog neigranja nastojale su u drugoj polovici 20. stoljeća, posebice u godinama poslije 1990., doskočiti privatne inicijative u osnutku putujućih kazališta.

„Nepomičnost je protivna kazalištu“, naslov je intervjua koji je Relja Bašić dao u prigodi pisanja prve monografije Teatra u gostima (I. Mrduljaš, 1984). Bašić je istaknuo da su i „austrougarski, burgteatarski, i debelo subvencionirani model Hrvatskog narodnog kazališta“, kao i na njega „nakalemljen (...) nekakav sovjetski model kazališta“ vrlo skupi, a proizveli su takozvanu „krizu publike“ (R. Bašić, 2004: 10) koja se ipak pokazala kao kriza kazališta koje je u drugoj polovici 20. stoljeća, uz časne iznimke, podjednak broj repriza predviđalo i za uspjele i za manje uspjele predstave.<sup>1</sup> O tome svjedoče i dosad objavljeni *Repertoari hrvatskih kazališta* (B. Hećimović, 1990. i 2002.), napose u prvoj, drugoj i trećoj knjizi, koji su rekonstruirani u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, a koji, među ostalim podacima, iznose i broj repriznih predstava i posljednji datum izvedbe kazališnih predstava. U istom je Odsjeku 2004. godine postavljena i izložba Igora Mrduljaša u prigodi obilježavanja trideset godina Teatra u gostima i pedeset godina kazališnog i filmskog stvaralaštva Relje Bašića. Tada je predstavljena i monografija Teatra u gostima koju je, kao i dvadeset godina prije, pripremio i uredio Igor Mrduljaš (I. Mrduljaš, 1984. i 2004.). Osim prigodnih monografskih priloga vezanih uz rad kazališta, na više su od šezdeset stranica - a to je petina knjige - popisane sve izvedbe Teatra u gostima od njegova osnutka do 2004. Već i činjenica da su

1 Šteta je što je i u današnje vrijeme neke od suvremenih repertoarnih naslova u hrvatskim narodnim kazalištima teško pogledati nakon repriznog tjedna poslije premijere. Među ostalim, to govori i o dinamičnom *pogonu* velikih kazališnih kuća i repertoarnim obvezama, a uzrok je i uskraćivanju jačeg odjeka premijernih predstava u javnosti.

izvedbe pomno datirane svjedoči o posebnome mjestu Teatra u gostima s obzirom na broj repriza i gradova gostovanja, a ukazuje i na specifičnu razliku koju je to kazalište pokazalo i ostvarilo u odnosu na tadašnje kazališne kuće.

Teatar u gostima utemeljen je 1974., kad je skupina glumaca predvođenih Reljom Bašićem osjetila zasićenost institucionalnim kazalištem. Stoga je osnovano putujuće kazalište u kojemu su svi radili sve, šminkali se i frizirali, prenosili kulise, šaptali i nadzirali tijek predstave, obračunavali prihode i rashode, a glavna im je zadaća bila - gluma. Stvarali su „zabavljačko kazalište“ (I. Mrduljaš, 2004: 44) „sa zahtjevnijim umjetničkim projektima, objedinjujući ih visokim scenskim rafinmanom“ (D. Foretić, 1996: 210), a repertoar je počivao na komedijama i svjetskim uspješnicama, uz nekoliko uprizorenja hrvatskih dramskih tekstova, poput Kušanova *Čaruge*. Teatar u gostima funkcionirao je poput novih, malih privatnih tvrtki s velikim planovima, tijesnim financijskim konstrukcijama, dugačkim radnim vremenom, malim brojem zaposlenih, nešto boljom plaćom, ali i znatno većom egzistencijalnom nesigurnošću. Sve to, uz vrsnu promidžbu, donijelo im je i iznimnu popularnost. U trideset godina Teatar u gostima imao je 4.213 izvedaba: u Hrvatskoj 3.741, a u inozemstvu 472 (I. Mrduljaš, 2004: 282). Popis inozemnih gostovanja obuhvaća Austriju, Bosnu i Hercegovinu, Francusku, Mađarsku, Makedoniju, Njemačku, Rusiju, Sloveniju, Srbiju i Crnu Goru, Švedsku, Švicarsku i Veliku Britaniju, a na popisu domaćih gostovanja zabilježena su i manja mjesta i veći gradovi u kojima postoje kazališta. Gostovali su u 340 mjesta s ukupnim brojem gledatelja od 2,120.000, što je više nego polovina današnjeg stanovništva Hrvatske. I još jedna brojka: prosječan broj izvedaba nekog naslova jest 130, što u to vrijeme nadmašuje brojna institucionalna hrvatska kazališta. Teatar u gostima nastao je, kako u jednom intervjuu kaže Relja Bašić, nakon što tadašnja uprava zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta, zbog straha od osipanja ansambla, nije pokazala sklonost da u vrijeme obnove kazališne zgrade 1967.-1969. osnuje putujuću kazališnu družinu (R. Bašić, 2004: 10). I nakon obnove kazališne zgrade vijek kazališnih predstava ovisio je o pretplatničkom ciklusu, glumci se nisu stigli ni uigrati, a predstava je skidana s repertoara ili se igrala u velikim razmacima koji su iscrpljivali glumce. Stoga je Teatar u gostima samome sebi htio dokazati da se može živjeti isključivo od kazališnog rada, pripremajući predstavu dva mjeseca, a igrajući je osam mjeseci, pri čemu se glumački honorar povisivao s brojem izvedaba pojedine predstave. Nije manje važno ni što je Teatar u gostima, odnosno tzv. TUG, uočio da se administrativno-promidžbeni i tehnički posao može učinkovito obavljati s manjim brojem suradnika ili, sažeto riječima Relje Bašića: „Bili smo jedna momčad koja se - bez obzira gubi li ili dobiva - drži na okupu.“ (R. Bašić, 2004: 14)

Godine 1975. počela je djelovati i Glumačka družina Histrion pod umjetničkim vodstvom Zlatka Viteza. Njihov je prvi repertoarni naslov bila *Domagojada*,

koju su napisali Tahir Mujičić, Boris Senker i Nino Škrabe, kad je družina brodicom *Ljuboman* obilazila hrvatsku obalu kao putujuće ljetno kazalište. Rukovodili su se, kako je više puta istaknuto, prosvjetiteljskom ulogom kazališta nastojeći doprijeti do onih koji inače nemaju prigode gledati kazališnu predstavu, pa je u raskošnoj monografiji koju je u povodu četrdesete obljetnice histrionskog rada 2016. godine uredila Grozdana Cvitan u više priloga različitih autora opisivano kako su se mnogi stanovnici manjih mjesta suočavali ne samo s kazališnom predstavom nego i sa svim pratećim aktivnostima od uplovljavanja *Ljubomana* u luku gostovanja do pripreme pozornice sve do svršetka predstave (G. Cvitan, 2016). Bilo je to pučko kazalište u kojemu je dominirao glumac i njegova komunikacija s publikom. Mladim glumicama i glumcima otvaralo je prostor za stjecanje glumačkog iskustva i afirmaciju, a cijelom je ansamblu pružalo veći broj izvedbi nego u matičnim kazalištima i pred različitim publikom. Odigrali su stotinjak repertoarnih naslova zadržavši usmjerenje glumačkog, dramskog pučkog i političkog kazališta. Isprva su se oslanjali na suvremene hrvatske dramske autore, a potom su u repertoar uvrštavali i djela dramske klasike, kajkavsku komediju i dramatizacije hrvatskih romana. Na popisu mjesta u kojima je igrala Glumačka družina Histrion nalaze se abecednim redom, rame uz rame, Đurmanec i Erdut, Opatija i Opuzen, ali i Lastovo i Las Vegas, Hollywood i Hvar, Pakrac i Palm Springs, jednako kao i Sacramento i Sali, među četiri stotine i dvadeset mjesta i gradova u kojima je, kako u naslovu popisa piše, „igrala“ Glumačka družina Histrion (G. Cvitan, 2016: 402-403). Nakon ploveće faze Histrioni su dobili otvoreni prostor u Zagrebu na Opatovini, a potom su 2007. dobili i stalni kazališni prostor u Ilici, čime nisu ukinute njihove ljetne izvedbe, ali njihove su se navade putujućega kazališta ponešto modificirale. I Teatar u gostima i Histrioni oslanjali su se ponajprije na glumački udio i na publiku koju su pronalazili u većim i manjim gradovima i mjestima. Iako su „TUG-ovci“ okupljali kazališne i filmske zvijezde, a Histrioni su spektakularno uplovljavali u dalmatinske gradove i izvodili predstave s većim glumačkim ansamblom, i jedni i drugi pronalazili su put kako se približiti gledateljima koje su umjeli dobro procijeniti i na odgovarajući način privući na svoje predstave.

Na Krležinim danima u Osijeku 1995. godine Dalibor Foretić ponudio je „skicu za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1965. do danas“ dodijelivši svom radu naslov „Onkraj institucije“ (D. Foretić, 1996: 206-214). Alternativom je nazvao poštovanje drukčijeg načina organizacije, kreiranja i izvođenja kazališnog čina u odnosu na postojeće kazališne, društvene i stilske konvencije. Prema Foretićevu mišljenju, alternativa znači i stalnu pobunu u odnosu na dominantan model kazališnog života, ali i raznolikost estetskih opredjeljenja, ideja i organizacijskih oblika. Pritom se bitna različitost uspostavlja prema cilju djelovanja. Sastavivši tipologiju alternativnih kazališta, istaknuo je dvije skupine koje se prema cilju djelovanja razlikuju od institucionalnih kazališta:

istraživačko kazalište i kazalište koje se želi približiti publici što inače ne dolazi u kazalište ili nema mogućnosti pogledati kazališnu predstavu. Potonja kazališta repertoarno su profilirana, nastoje izvedbeno biti što bolja, približiti se gledateljima te, kako Foretić piše, postići „stanovite komercijalne učinke“ (D. Foretić, 1996: 209), ali bez tezgarenja. Težište je njihova djelovanja u alternativni postojećem institucionalnom kazalištu. Kao istaknute predstavnike Foretić navodi Teatar u gostima i Histrione, a dodaje im primjerice početkom devedesetih i Malu scenu i Teatar Exit.

Međutim, kao da su Teatar u gostima i Glumačka družina Histrion posljednji izdanci putujućih kazališta. Na internetskoj stranici Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske, u aktualnom Očevidniku kazališta (2023.), među dvije stotine i pedeset i četiri kazališta nalaze se samo tri kazališta koja u svom nazivu imaju riječ „putujuće“. To su Kazališna družina „Putujuće kazalište“, osnovana 1999. kao umjetnička organizacija u Osijeku, Kazališna družina PUK - Putujuće kazalište, osnovano kao umjetnička organizacija 2012. u Zagrebu, i Putujuća lutkarska družina Vjeverica j. d. o. o., osnovana kao umjetničko društvo 2017. u Brdovcu. Podnaslov je monografije Teatra u gostima „30 godina putujućega kazališta“, što je rijedak primjer korištenja te riječi. U monografiji družine Histrion Igor Mrduljaš duhovito je primijetio: „Putujuća kazališta starija su od stajaćih, na zamisao o plovećem teatru došao je netko prije njih, pučko glumište postoji odvajkada uz ono ‘posvećeno, ugledno’, teatar bez redatelja živio je sasma pristojno dva tisućljeća.“ (I. Mrduljaš, 1985: 6) Pogleda li se spomenuti Očevidnik, uz trideset i četiri ustanove i devetnaest trgovačkih društava, na popisu je čak dvjesto i jedna umjetnička organizacija, što svjedoči o razgranatosti privatne kazališne inicijative, potrebi igranja izvan institucionalnih kazališta (ili nemogućnosti igranja u njima?), istraživačkoj znatiželji (...), ali i o usmjerenosti na publiku.

Ako se dakle u devedesetim godinama, a posebice u prvom i drugom desetljeću novoga stoljeća, nije zadržao atribut putujućih kazališta, još se uvijek u tom odjeljku izvaninstitucionalnoga glumišta može govoriti o kazalištima koja uglavnom ne raspolažu vlastitim izvedbenim prostorom nego ga unajmljuju, a od ostalih se kazališta razlikuju po uglavnom velikom broju repriznih izvedbi i nastupa u hrvatskim gradovima i mjestima, ali i u inozemstvu, što glumcima omogućuje da pripremljenu predstavu igraju pedesetak, pa i stotinjak puta. Iako je primjerice u Movens produkciji, osnovanoj 1996., više od 250 puta odigran *Münchhausen* Vilima Matule, Borisa Kovačevića i Romana Šuško-vića-Stipanovića, obilježje je putujućih kazališta i kontinuitet nastupa, pa je, osim velikog broja repriznih izvedbi, za njih presudna i dugovječnost. Što je još važnije, putovanje podrazumijeva nastup pred publikom koja nema odviše često prigode pogledati kazališnu predstavu i stoga se lako može dogoditi da gledatelji izvan kazališnih središta, upravo zato što im kazališne predstave nisu



dio svakodnevne kulturne ponude, pogledaju u jednoj sezoni više predstava nego oni koji žive u gradovima s više kazališta i kazališnih družina.

Među estetske i organizacijske srodnike dviju najdugovječnijih putujućih kazališnih družina u devedesetim se godinama svrstavaju Epilog teatar, osnovan 1995., Teatar Rugantino, koji su 1996. pokrenuli Ivica Vidović i Gordana Gadžić (usp. mrežne stranice Teatra Rugantino), i Mali hrvatski teatar Kiklop glumca Špire Guberine, pokrenut 1997., a Damir Mađarić 1998. u Koprivnici je pokrenuo Kazalište Oberon (usp. mrežne stranice Kazališta Oberon). U novom desetljeću pridružila su im se dva današnja dvadesetogodišnjaka, Planet art, koji su 2001. pokrenuli glumac Marko Torjanac i Zvezdana Bubnjar, Teatar Gavran, koji su 2002. zajedno pokrenuli Miro i Mladena Gavran, a 2003. Mladen Čutura osnovao je Kazališnu grupu Lectirum. Navedena kazališta mogu se pohvaliti velikim brojem izvedaba u Hrvatskoj, pa i u inozemstvu. Primjerice Planet art u prvim se godinama usredotočio na suradnje s drugim produkcijskim kućama (2007. produkcijski je preuzeo legendarne *Stilske vježbe* Raymonda Queneaua), a u drugoj polovici desetljeća uslijedio je nagli uzlet, pa se i na mrežnim stranicama može vidjeti da su predstave toga kazališta tijekom dvanaest godina u Zagrebu izvedene više od pet stotina i pedeset puta, na gostovanjima u Hrvatskoj više od sedam stotina, a u inozemstvu pedesetak puta. Planet art gostovao je u osamdesetak mjesta i gradova u Hrvatskoj te u devet zemalja (usp. mrežne stranice Planet arta). Sudeći prema podacima objavljenima na mrežnoj stranici Planet arta, njihove je predstave pogledalo oko tri stotine i šezdeset tisuća gledatelja, što odgovara gradu veličine Šibenika, Siska ili Velike Gorice. Prosječna im je popunjenost dvorana viša od devedeset posto. Među podacima se navodi i da Planet art ostvaruje osamdeset posto vlastitog prihoda, što je jedan od najviših samostalnih kazališnih prihoda ne samo u Republici Hrvatskoj. Ti su rezultati i mnogim institucionalnim kazalištima teško dostižni i razlog su zašto mnoge umjetničke organizacije iz Očevidnika nadležnoga ministarstva nisu zaživjele u punoj mjeri i ne mogu zabilježiti tako velike brojke.

Teatar Gavran pokrenuli su dramatičar Miro Gavran kao umjetnički ravnatelj i njegova supruga glumica Mladena Gavran kao organizacijska ravnateljica. Za razliku od ostalih privatnih kazališta, u Teatru Gavran izvode se dramski tekstovi samo jednog pisca, Mire Gavrana. Dvadesetogodišnje postojanje to kazalište duguje i brojnim izvedbama ne samo u Zagrebu nego i u drugim hrvatskim gradovima i mjestima, kao i u inozemstvu. Tako je o dvadesetoj obljetnici Teatra Gavran zabilježeno da su njegove predstave izvedene u stotinu i pedeset hrvatskih gradova i mjesta te u trideset gradova u inozemstvu (L. Ljubić, 2022: 121-125), uz čestu Gavranovu napomenu da kazališta nema bez glumca i publike. Nije nevažno ni da je u Teatru Gavran u dvadeset godina postavljeno dvadeset repertoarnih naslova za odrasle i tri predstave na Dječjoj sceni, što govori o

uloženim umjetničkim i organizacijskim naporima koji su urodili stvaranjem publike toga kazališta i izrazitom domaćom i međunarodnom vidljivošću Teatra Gavran, čemu je pridonio i *Gavranfest*, jedinstven međunarodni kazališni festival predstava različitih kazališta koje su nastale na temelju dramskih tekstova Mire Gavrana, pokrenut 2003. u Slovačkoj i dosad održan u pet zemalja. Pritom ne valja smetnuti s uma da su dramski tekstovi Mire Gavrana brojem inozemnih uprizorenja višestruko nadmašili kazališnu recepciju njegovih djela u Hrvatskoj.

Koliko je naporno pripremiti kazališnu predstavu, može se pročitati u brojnim knjigama posvećenima različitim kazališnim umjetnicima. Koliko ju je zahtjevno prodati više desetaka puta, može se pročitati između redaka u intervjuima s pokretačima privatnih kazališta. O tome donekle govore i više ili manje iscrpni popisi gradova i mjesta, ali i poneka uspomena iz koje se razabire da putujućim kazalištima ne stoje na putu samo meteorološke i prometne prepreke nego i financijski izazovi, iako će u svečanim prigodama svi radije govoriti o estetskim kriterijima i ljubavi prema umjetnosti, a izbjegavat će se žaliti na složene uvjete opstanka.

Ako su neka od privatnih kazališta i objavila svoje monografije, poput Teatra u gostima, Glumačke družine Histriion i Teatra Gavran, Teatar Rugantino svoj je prostor pronašao u monografiji o Ivici Vidoviću (G. Gadžić, 2018) u kojoj je objavljen pregled glumačkog rada Ivice Vidovića, ali i Teatra Rugantino, koji su zajedno osnovali glumac i njegova supruga, glumica i producentica toga kazališta Gordana Gadžić. Teatar Rugantino na svojim mrežnim stranicama ističe brojna domaća i inozemna gostovanja u Hrvatskoj, regiji, ali i u SAD-u i Kanadi, kazališne umjetnike s kojima su surađivali, dramska djela koja su uprizorili, kao i činjenicu da su 2000. godine bili prvo hrvatsko kazalište koje je gostovalo u Beogradu (*Ay, Carmela* u Ateljeu 212), a potom i u važnijim kazalištima Srbije, Bosne i Hercegovine te Crne Gore (usp. mrežne stranice Teatra Rugantino). Kazališna grupa Lectirum osnovana je 2003. godine s ciljem promicanja dramskih tekstova lektirne vrijednosti. To podrazumijeva „klasične tekstove svezremene vrijednosti i one suvremene koji bi to mogli postati“, a njihova je maksima „totus mundus agit histrionem!“ (usp. mrežne stranice Lectiruma). Na mrežnoj stranici toga kazališta nalaze se kazališne i filmske biografije devetoro glumica i glumaca koji nastupaju u kazališnim predstavama uprizorenima prema atraktivnim djelima, primjerice Neila Simona, Milana Grgića, Antuna Šoljana i Antona Pavlovića Čehova, ali i Donalda Churchilla i Willyja Russela, no ne iznose se podaci o broju odigranih predstava i putovanjima ili gostovanjima. Odbrani primjeri ilustriraju živost izvaninstitucionalne kazališne scene u Hrvatskoj poslije 2000. godine, ali i upućuju na višestoljetno, možda i vječno, nadmetanje glumačkoga s redateljskim kazalištem, možda i institucionalnog s izvaninstitucionalnim, javnog s privatnim..., a možda i potiču neko novo po-

glavlje o kazališnoj publici koja ne živi u blizini kazališnih središta i rado posjećuje gostujuće predstave, u što se lako uvjeriti praćenjem kazališnih festivala kao što su Festival glumca, Glumci (a ne kazalište! - op. a.) u Zagvozdu ili Glumište pod murvom.

Darko Lukić u knjizi *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti* 2006. nastoji dekonstruirati mit kako se pojmovi *umjetnosti* i *tržišta* međusobno isključuju proizvođači i na društvenoj i na osobnoj razini netrpeljivost i sukob: „Tamo gdje djelatnici u kazališnom (ili drugom umjetničkom) marketingu žive od vlastitog rada i prihoda (u kulturnim ustanovama koje opstaju u tržišnim uvjetima poslovanja), ovakvih otpora u načelu nema. Tamo gdje se zajamčenom subvencijom (države, zaklada i sl.) u svakom slučaju osigurava opstanak i djelovanje ustanove (dakle, i plaće djelatnika pa i onih u marketinškom sektoru), uspjeh na tržištu nije životni uvjet opstanka pa je logično da postoji mogućnost i prostor za manjak angažmana, nevoljko ulaganje dodatnih većih napora i isprike u gotovo dva stoljeća starim mitovima o 'netržišnosti' umjetničkih proizvoda.“ (D. Lukić, 2006: 159) Dapače, kazališne organizacije na svojim mrežnim stranicama, kao što se vidjelo i na primjeru Planet arta, ističu ne samo umjetnički nego i, uvjetno rečeno, tržišno relevantan kontekst svoga poslovanja. Pišući o kazališnom marketingu, Lukić upozorava na njegova četiri sastavna elementa marketinga, što je u literaturi na engleskom jeziku formulirano kao *četiri P* (*product, place, price, promotion*): proizvod, mjesto (distribucija i raspoloživost proizvoda), cijena i promocija (marketinške aktivnosti koje uključuju odnose s javnošću, promociju prodaje i prodaju), a neki mu dodaju i petu sastavnicu, koja uključuje osobe (*personnel*) i širi društveni kontekst (*politics*). Ipak, za ovu je temu indikativna autorova tvrdnja da se danas prodavači više ne usmjeravaju na svojstva svojih proizvoda nego na svojstva kupaca tih proizvoda, što podrazumijeva engleska sintagma *relationship marketing*. Ona ne podrazumijeva predstave koje „svakako morate vidjeti u kazalištu“ nego „ono što ste oduvijek željeli vidjeti u kazalištu“ (D. Lukić, 2006: 163).

Lukić naglašava da je kazališnom marketingu pritom posebno važno postići ravnotežu, odnosno uskladiti krajnosti klasičnog marketinga materijalnih dobara i nematerijalne apstrakcije kulturnog proizvoda. Razlažući sve pojedine sastavnice i metode, Lukić ističe da se kazališnu predstavu može prodati gdje i kad za nju postoji tržište jer predstava mora odgovarati zahtjevima tržišta (D. Lukić, 2006: 200). Ta se teza posebice može uzeti u obzir ako je riječ o privatnim kazalištima pokrenutima krajem devedesetih i poslije 2000. godine. Naime prestatkom rata te demokratizacijom društva, a posebice kulture, privatna je inicijativa jačala i u kazališnom okruženju. Gledatelji izvan većih kazališnih sredina u Hrvatskoj brojniji su od gledatelja institucionalnih kazališta, a toga su bili svjesni osnivači prvih naših putujućih kazališta, kao i današnji ravnatelji privatnih kazališta. Kazališne predstave i publika dva su uporišta opstanka pri-

vatnih kazališnih inicijativa. Kazališnim umjetnicima život bez kazališta nezamisliv je i nepotpun, a kazališnim umjetničkim organizacijama publika je nužna da bi opstale. Stoga privatna kazališta imaju tešku zadaću: okupiti glumački ansambl, pripremiti odgovarajuću predstavu, odigrati velik broj repriza, putovati/gostovati i u tržišnom smislu opstati.

Kako god bilo, putujuća su kazališta, i ona stara iz povijesnih pregleda i ova nova, u poslovnom smislu plod poduzetničke inicijative svojih osnivača koji zapošljavaju minimalan broj osoba, uglavnom ne raspolažu uredskim prostorom osim privatne radne sobe, ovisе o vlastitim poslovnim procjenama i jedine su pravno odgovorne osobe za umjetnički posao kojim se bave. S druge strane njihove su predstave usmjerene na glumačku igru, atraktivne dramske tekstove ili izbore iz njih, često su to monodrame, duodrame ili dramski tekstovi za manji broj glumaca. Umjesto putovanja, koje je danas olakšano ne samo komfornim prijevoznim sredstvima nego i globalizacijom i prevladavajućim nomadizmom ne samo kazališnih umjetnika nego i publike, možda je prikladnije govoriti o *kulturnoj mobilnosti*. Mimi Sheller i John Urry predlažu sedam metoda za istraživanje mobilnosti i naglašavaju kao prvo da je potrebna recipročnost osobnog kontakta, deteritorijalizirana osobnost, vođenje dnevnika s točnim naznakama o vremenu i prostoru, istraživanje interneta i svih mrežnih izvora informacija, pridavanje pozornosti afektivnoj dimenziji subjekta i njegove izvedbe, uključivanje kulture sjećanja/pamćenja te ispitivanje prostora između ovdje i ondje, takozvanih točaka transfera (M. Sheller, J. Urry, 2006: 207-226). Nekadašnja putujuća kazališta u današnje su vrijeme posvemašnjega nomadizma srodnija usporedbi s kulturnom mobilnošću (S. Greenblatt, 2010: 250-253). Vrsni glumci, redatelji, scenografi, kostimografi i skladatelji sudjeluju u stvaranju predstave koju je lako odigrati i u tehnički slabo opremljenim prostorima. Često se i voditelji kazališta, poput Mladene Gavran, laćaju režije, a u predstavama podjednako nastupaju i zreli i mladi glumci koji poslije završene akademije tek stječu dragocjeno glumačko, ali i svako drugo kazališno iskustvo. Imajući u vidu novo stoljeće i tisućljeće sa svim njegovim pratećim olakotnim okolnostima brzog prijenosa informacija, ljudi i dobara, pa i znatno udobnijeg i jednostavnijeg putovanja, možda putujuća kazališta i ne postoje u nekadašnjem smislu. Od Mrduljaševih se „stajaćih“ kazališta ipak razlikuju većim brojem izvedbi i boljom tehničkom pokretljivošću, ali i poslovnom neizvjesnošću. Privatni kazalištari rade ono što vole u interesu publike koja voli njihove predstave. Umjesto o kazališnim putovanjima, poslije 2000. godine prikladnije bi bilo govoriti o kazališnim gostovanjima. Sukladno protoku vremena, a sudeći prema riječi suvremene teorije, i *putovanja* i *gostovanja* prikladnije je nazvati *kulturnom mobilnošću*, barem dok se ne afirmira novi tehnički termin za izvaninstitucionalne kazališne predstave koje žive od entuzijazma svojih voditelja, kazališnih umjetnika i – što je za opstanak možda i najvažnije – od svoje publike. ●

## LITERATURA

- Bašić, Relja (2004), „Nepomičnost je protivna kazalištu“, *Teatar u gostima – 30 godina putujućega kazališta 1974. – 2004.*, ur. Igor Mrduljaš, Teatar u gostima, Zagreb.
- Batušić, Nikola (1978), *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Cvitan, Grozdana, ur. (2016), *Histrion ili autobiografija glumca*, Umjetnička organizacija Glumačka družina Histrion, Zagreb.
- Fotez, Marko (1944), „Predgovor“, u: Vatroslav Hladić, *Život glumca*, Hrvatski tiskarski zavod, Zagreb, str. 5-7.
- Foretić, Dalibor (1996), „Onkraj institucije. Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas“, *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. 206-214.
- Gadžić, Gordana (2018), *Hod po rubu, s lvičom*, Teatar Rugantino, Školska knjiga, Zagreb, 2018.
- Greenblatt, Stephen (2010), „A mobility studies manifesto“, *Cultural Mobility. A Manifesto*, ur. Stephen Greenblatt et al., Cambridge University Press, Cambridge, str. 250-253.
- Hećimović, Branko, ur. (1990), *Repertoari hrvatskih kazališta 1840 – 1860 – 1980*, knjiga prva i druga, Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Hećimović, Branko, ur. (2002), *Repertoari hrvatskih kazališta*, knjiga treća, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb.
- Hladić, Vatroslav (1944), *Život glumca. Uspomene*, Hrvatski tiskarski zavod, Zagreb.
- Lukić, Darko (2006), *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*, Hrvatski centar ITI UNESCO, Zagreb.
- Ljubić, Lucija (2022), *Za glumce i publiku. Prvih dvadeset godina Teatra Gavran (2002. – 2022.)*, Teatar Gavran, Zagreb.
- Mrduljaš, Igor, ur. (1984), *Deset godina druženja – Teatar u gostima 1974. – 1984.*, Teatar u gostima, Zagreb.
- Mrduljaš, Igor (1985), „Glumac danas“, Jurica Körbler, *Što je glumac bez slobode*, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, Zagreb, str. 6-7.
- Mrduljaš, Igor, ur. (2004), *Teatar u gostima – 30 godina putujućega kazališta 1974. – 2004.*, Teatar u gostima, Zagreb.
- Sheller, Mimi; Urry, John (2006), „The new mobilities paradigm“, *Environment and Planning*, br. 38, str. 207-226. \_

## MREŽNI IZVORI

- Kazalište Oberon (2023), <http://kazaliste-oberon.hr/o-nama/> (15. lipnja 2023.).
- Lectirum (2023), <https://www.lectirum.hr/> (15. lipnja 2023.).
- Očevidnik kazališta (2023), Ministarstvo kulture i medija RH, <https://min-kulture.gov.hr/istaknute-teme/ocevidnik-kazalista-16607/16607> (15. lipnja 2023.).
- Planet art (2023), <https://www.planet-art.hr/povijest/> (15. lipnja 2023.).
- Teatar Rugantino (2023), <https://rugantino.hr/o-nama/> (15. lipnja 2023.).

**Livija Kroflin**

Odsjek za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Osnivanje Umjetničke akademije u Osijeku – početak visokoškolskog obrazovanja lutkara u Hrvatskoj

UDK 792.97(497.5)

Sažetak: Nakon dugih desetljeća vapaja za organiziranim studijem lutkarstva, to se ostvarilo kad je, kao jedna od novijih sastavnica Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, osnovana Umjetnička akademija u Osijeku, koja je samostalno počela s radom u akademskoj godini 2004./2005. Akademija je još i danas jedina visokoškolska ustanova u Hrvatskoj, a i šire, na kojoj se može studirati lutkarstvo i vjerojatno jedina akademija na svijetu na kojoj se zajedno studiraju dramska gluma i lutkarstvo te na kojoj studenti po završetku preddiplomskog studija stječu akademski naziv sveučilišni prvostupnik (baccalaureus) glume i lutkarstva. Studijski plan za lutkarstvo osmislio je ugledni slovenski lutkarski redatelj Edi Majaron. U nedostatku odgovarajućega kadra u Hrvatskoj, lutkarstvo su u prvom razdoblju predavali renomirani nastavnici iz inozemstva, kao što su Majaron, Brane Vižintin, Vladimir Predmerský, Wiesław Hejno, Nikolaj Naumov, Nikolina Georgieva, Velimir Velev i drugi. Kad je dvoje mladih ljudi iz Osijeka (Maja Lučić i Hrvoje Seršić) diplomiralo lutkarstvo na akademiji u Bratislavi, Umjetnička akademija u Osijeku odmah

ih je zaposlila kao asistente, da bi kasnije preuzeli samostalno vođenje određenih kolegija iz animacije. Zahvaljujući umjetnicima i pedagozima koji su dolazili iz različitih sredina, studenti su odmah u početku dobivali uvid u različita shvaćanja lutkarstva i bogatstvo lutkarskog izričaja.

Ključne riječi: Umjetnička akademija u Osijeku; Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku; studij lutkarstva; animacija

# The Establishment of the Academy of Arts in Osijek – the Beginning of Higher Education for Puppeteers in Croatia

**Abstract:** After many decades of crying out for an organized study of puppetry art, the dream came true in the academic year 2004/2005 when the Academy of Arts in Osijek was established as one of the new units of Josip Juraj Strossmayer University. To this day, it is still the only institution for higher education in Croatia, and beyond, where you can study puppetry arts and probably the only academy in the world where drama acting and puppetry are studied together, and where students receive the academic title of bachelor (baccalaureus) in acting and puppetry upon completion of their undergraduate studies. The curriculum for puppetry was designed by the renowned Slovenian puppet director Edi Majaron. In the absence of trained staff in Croatia, puppetry teachers came from abroad, such as the aforesaid Majaron, Brane Vižintin, Vladimír Predmerský, Wiesław Hejno, Nikolaj Naumov, Nikolina Georgieva, Velimir Velev and others. When two young people from Osijek (Maja Lučić and Hrvoje Seršić) graduated in puppetry at the Academy in Bratislava, the Academy of Arts in Osijek promptly hired them as assistants and presented them with the opportunity to take over several courses in animation. Thanks to artists and pedagogues of different backgrounds, students at the Academy of Arts in Osijek are acquainted with diverse concepts of puppetry and variety of artistic expressions in early stages of their education.

**Keywords:** Academy of Arts in Osijek; Academy of Arts and Culture in Osijek; education in puppetry; animation



## Povijesni kontekst

Dvadeseto stoljeće u Europi je iz temelja promijenilo shvaćanje lutkarstva. Lutkarsko kazalište više ne želi biti kopija dramskoga, lutka ne želi imitirati živo biće, nastaju nove vrste lutaka (primjerice pojavljuje se kazalište predmeta, nezamislivo u prošlosti), umjetnici istražuju svojstva različitih materijala, uvode nove materijale, eksperimentiraju s različitim lutkama, koriste širok raspon tekstova, ali i stvaraju predstave bez riječi, bazirane na pokretu, glazbi, plesu. Srušen je paravan, animator postaje vidljiv, a čovjek na sceni ulazi u najrazličitije suodnose s lutkom i drugim ljudima na sceni (koji imaju ulogu glumca ili samo vidljivog animatora). Lutka naglašava svoju metaforičnost, artifizijelnost i pripadnost jednom drugom i drugačijem svijetu.

Nakon Drugoga svjetskog rata u Istočnoj Europi lutkarstvu se pridaje osobita pozornost. Namjenski se grade zgrade za kazališta lutaka, s jednom ili više tehnički dobro opremljenih kazališnih dvorana, radionicama i ostalim potrebnim prostorijama, umjetničko i administrativno osoblje stalno je zaposleno i dobiva redovitu plaću, a u stvaranju predstave postoji podjela posla prema profesijama.

Osniva se sve više i više lutkarskih festivala, izdaju se lutkarski časopisi i knjige, razvija se kritička i znanstvena misao o lutkarstvu.

Napokon, javlja se svijest o važnosti sustavnog obrazovanja lutkara te se počinju osnivati lutkarske akademije, odnosno lutkarski odsjeci pri umjetničkim (najčešće dramskim) akademijama. Prvi lutkarski odsjek koji u kontinuitetu djeluje do danas osnovan je 1952. godine pri praškoj akademiji AMU (koja je osnovana već 1945. uredbom predsjednika Češke Republike, što pokazuje kolika je važnost pridavana toj ustanovi). Proklamirani cilj bio je omogućiti visokoškolsko obrazovanje u umjetničkim poljima kakvo dotad nije bilo poznato. Bilo je to vrijeme željezne zavjese i hladnoga rata, koji je uključivao konkurenciju na svim područjima života. Srećom za lutkare, Istočna je Europa i u tome polju željela pokazati koliko je bolja od Zapada.

Hrvatska su kazališta lutaka bila uklopljena u opće trendove. Iako Jugoslavija (u čijem je sastavu tada bila i Hrvatska) nije bila dio Istočnoga bloka, zbog društvenog je uređenja bila bliska tim državama, pa je i lutkarstvo zbog toga profitiralo. Osnivala su se kazališta, koja su se financirala iz proračuna, a 1968. održan je u Zagrebu prvi Međunarodni festival kazališta lutaka, PIF, koji se održava do danas.

Šezdesete, sedamdesete i osamdesete godine bile su najplodnije i najzanimljivije godine hrvatskoga lutkarstva.

Sustavno obrazovanje za lutkare međutim nije bilo.

(Usput ću primijetiti da se gotovo nepogrešivo može utvrditi je li neka predstava nastala u zemlji koja ima lutkarsku školu ili u onoj koja je nema, no ne nužno prema kvaliteti same predstave.)

Prazninu koja se osjećala zbog nedostatka sustavnoga visokoškolskog obrazovanja lutkara donekle je ispunjavao PIF, ali, koliko god dobrih informacija i primjera on donosio, to nipošto nije bilo sustavno obrazovanje. Osim toga, praksa je pokazala da je više koristio onima koji su već mnogo znali o lutkarstvu nego onima koji o tome nisu imali pojma ili su znali malo, a takvi su, kao i obično, bili u većini. Tako je najpoznatiji slovenski (dapače, u ono vrijeme jugoslavenski) lutkarski redatelj i uopće lutkarski znalac Edi Majaron često znao isticati PIF kao lutkarsku školu: „PIF je nama lutkarima škola - dok škole za lutkarstvo zapravo još ni sad nemamo! - i barometar koji nam pokazuje gdje smo u usporedbi s lutkarima u svijetu.“ (E. Majaron, 1977: 11) Organizatori PIF-a ponosni su na tu ulogu, pa, vezano uz gostovanje kineskog ansambla na 11. PIF-u, Spomenka Štimec piše: „Sama činjenica da je PIF doveo prvi put u Jugoslaviju kinesko kazalište lutaka - opravdalo bi njegov naziv škole lutkarstva: PIF naime našim lutkarima služi da vide gdje su oni a gdje su drugi.“ (S. Štimec, 1978) Izvještaj o 13. PIF-u donosi ocjenu da su „četiri festivalska dana predstavila zapravo donijela program lutkarske akademije, kakvu naša zemlja na žalost nema“.

Na PIF-u su se organizirali simpoziji, okrugli stolovi, seminari, radionice, predavanja, tribine i stručni razgovori oko različitih aktualnih lutkarskih tema, PIF-ovi su bilteni objavljivali mnoge zanimljive informacije o kazalištima, iz intervjua u novinama moglo se mnogo saznati o lutkarstvu pojedine zemlje. Prikazivali su se filmovi i postavljale izložbe, a nisu zanemarivi ni neformalni razgovori za koje je bilo prigode između predstava.

Kritičari su u seminarima i radionicama vidjeli posebnu vrijednost PIF-a i nadu za hrvatsko lutkarstvo (D. Foretić, 1992), ali, kako to obično biva, lutkari nisu iskoristili ponuđenu priliku.

„Ako nam situacija u kući<sup>2</sup> i nije baš najblistavija (većina kazališta ipak „tavori“ radeći neinventivne predstave za djecu ne želeći ili nemajući dovoljno snage i novaca za neki interesantniji pristup lutki kao umjetnosti) na festivalu se susretnu ne samo ponajbolja ostvarenja godišnje produkcije već i pravi biseri.“ (S. Nikčević, 1986)

Vrijednost PIF-a vidjeli su oni koji su već mnogo znali, kao već spomenuti Edi Majaron i mnogi inozemni sudionici festivala.

Kritika zapaža i nedostatak obrazovanja lutkara:

„Ono što je zajedničko svim našim predstavama<sup>3</sup> (čast vrlo rijetkim iznimkama) jest nedovoljna vještina animacije lutke. Lutkarstvo je

1 Usp. *Izvještaj o održavanju 13. PIF-a, 13. međunarodnog festivala kazališta lutaka*, 1980.

2 Pod pojmom „situacija u kući“ misli se na lutkarstvo cijele Jugoslavije.

3 „Naše predstave“ sada su samo hrvatske predstave.

vrlo precizna umjetnost i svaka i najmanja šlampavost razbija čaroliju. Nažalost, lutkarstvo je u nas prilično marginalizirano, u nepravednoj je sjeni kazališta živih glumaca, a osjeća se prilično nedostatak pravog obrazovanja.“ (I. Škuflić Horvat, 1994)

PIF i sam želi potaknuti osnivanje lutkarske akademije te 1994. godine uvodi upoznavanje s lutkarstvom pojedine zemlje koja ima jaku lutkarsku školu, pa prezentacija rada te škole, od 1997. s aktivnim sudjelovanjem studentskih predstava u programu, dobiva poseban prostor na PIF-u. Predstavljene su Državna visoka lutkarska škola u Charleville-Mézièresu, Škola vizualnoga kazališta iz Jeruzalema, Katedra alternativnoga i lutkarskoga kazališta praške akademije DAMU, Odsjek za lutkarsku umjetnost u Białystoku, Lutkarski odsjek u Wrocławu, Akademija za kazalište i film iz Budimpešte, Bjeloruska državna akademija umjetnosti iz Minska, Sanktpeterburška državna akademija kazališne umjetnosti te Akademija glazbenih i dramskih umjetnosti u Bratislavi.

PIF je sasvim sigurno utjecao na to da se u Hrvatskoj osnuje visokoškolsko lutkarsko učilište, što se napokon i dogodilo 2004. godine, kad je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku<sup>4</sup> utemeljen studij glume i lutkarstva. Dočekavši ostvarenje dugogodišnjeg sna, PIF je osječku akademiju svečano predstavio na svom jubilarnom, četrdesetom izdanju 2007. godine. Neposredni utjecaj PIF-a vidi se i u tome što je dekan Lutkarskoga odsjeka Sanktpeterburške akademije, prof. Nikolaj Naumov, koji je sa svojim studentima sudjelovao na 38. izdanju PIF-a 2005. godine, odmah pozvan da osječkim studentima održi nastavu iz jednog kolegija lutkarstva, što se i ostvarilo (L. Kroflin, 2012).

Nekih je pokušaja bilo i ranije. Zlatko Bourek uveo je lutkarski kolegij na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, iako je bio svjestan da bi „na nekoj pravoj lutkarskoj školi, koja bi trebala trajati četiri godine, kao npr. u Pragu i drugdje, to bilo tek prvo polugodište“ (L. Kroflin, 1988: 230), ali je htio barem da se „studenti teoretski informiraju o tome što uopće postoji u tom svijetu lutkarstva“ (L. Kroflin, 1988: 230). No čak se i taj jedan kolegij nekako izgubio. Pri Gradskom kazalištu lutaka Split spretni je ravnatelj Ratko Glavina 1995. uspio oformiti dvogodišnji Dramsko-lutkarski studij, na kojem su predavali istaknuti umjetnici kao što su Zlatko Bourek, Joško Juvančić i Edi Majaron, ali ni on se nije održao. U novom je tisućljeću autorica ovih redaka vodila nekoliko razgovora s Vjeranom Zuppom, dekanom zagrebačke Akademije dramske umjetnosti u razdoblju 2000. - 2004., o pokretanju studija lutkarstva, ali usprkos dekanovoj početnoj zainteresiranosti, želja nije bila dovoljno jaka.

4 Od 2018. Umjetnička akademija u Osijeku preimenovana je u Akademiju za umjetnost i kulturu u Osijeku.

## Osnivanje studija lutkarstva

Krajem devedesetih godina prošloga stoljeća „glumica Vlasta Ramljak i redatelj Tomislav Radić (...) pokušali (su) pokrenuti drugu glumačku akademiju u Hrvatskoj. Za pomoć i suradnju obratili su se dugogodišnjoj ravnateljici Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića u Osijeku, Jasminki Mesarić koja je postavila jedan uvjet - da uz studij glume bude pokrenut i studij lutkarstva“ (I. Tretinjak, 2020: 169).

Taj uvjet nije samo zadovoljio davnašnju želju lutkara nego je omogućio osnivanje nove akademije, jer da nije bilo te specifičnosti, vjerojatno se ne bi mogla otvoriti još jedna glumačka akademija.

Osnivanje akademije nije išlo ni lako ni jednostavno, a nipošto nije išlo brzo. Morale su proći godine pokušaja, ispravaka, nagovaranja, traženja suradnika, premošćivanja različitih prepreka i upornosti da bi se došlo do željenog cilja. Godinama se u zapisnicima sastanaka Upravnog odbora Hrvatskoga centra UNIMA ponavljala točka „Izvešće o napretku pokretanja studija glume i lutkarstva u osnivanju“, koju je podnosila Jasminka Mesarić.

Bilo je u početku dosta lutanja. U prvom prijedlogu programa (ili jednom od prvih) za nositelje i izvođače svih kolegija iz lutkarstva bili su predviđeni slovački redatelj Vladimír Predmerský (jedan od utemeljitelja bratslavske akademije) i Zlatko Bourek, očito zato što je svojim *Hamletom* i drugim lutkarskim predstavama postao poznat široj javnosti. On je vjerojatno bio ime koje je „zvonilo“. Međutim poznato je da se Bourek u svojim predstavama koristio samo dvjema lutkarskim tehnikama: velikim ručnim lutkama zijevalicama i, na ovim prostorima dotad još neviđenom, modifikacijom japanske tehnike *kuruma ninyo* (koju je, uostalom, pogrešno zvao *bunraku*). On je i u svom planu predvidio samo te dvije tehnike, ali je tražio da za izvođenje nastave ima i suradnika.

Tijekom rada na realizaciji programa Tomislav Radić se povukao, a glavni *spiritus movens* postao je Zlatko Sviben. On je na suradnju pozvao Edija Majarona, koji je bio neosporni autoritet za lutkarstvo na području cijele bivše države, a poznat i izvan njezinih granica. Majaron je pripremio okvirni studijski program za četiri godine, koji će kasnije razraditi, a definitivni oblik dat će mu Sviben (E. Majaron, 2022).

Zahvaljujući velikom angažmanu i upornosti već spomenutih, ali svakako i tadašnje rektorice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku Gordane Kralik, koja je shvatila prednosti koje će umjetnička akademija donijeti cijelom Sveučilištu (a temelji su već postojali u studiju Glazbene kulture „koji se do tada već dvadeset godina izvodio na Katedri za glazbenu kulturu na Pedagoškom, odnosno kasnije Filozofskom fakultetu“<sup>5</sup>), osnovana je Umjetnička akademija u Osijeku kao prva umjetničko-nastavna sastavnica Sveučilišta Josipa

5 Usp. tekst *O Akademiji*, 2023.

Jurja Strossmayera u Osijeku. „Osnovana je Odlukom Senata od 14. travnja 2004., a 18. listopada 2004. godine Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske izdaje joj dopusnicu za obavljanje djelatnosti. Umjetnička akademija 13. siječnja 2005. godine upisana je u sudski registar ustanova Trgovačkoga suda u Osijeku.“<sup>6</sup> Prvi dekan bio je prof. mr. art. Josip Jerković. U početku je imala tri odsjeka: Odsjek za glazbenu umjetnost, Odsjek za kazališnu umjetnost i Odsjek za likovnu umjetnost. Na Odsjeku za kazališnu umjetnost ustrojen je studij glume i lutkarstva.

Prijamni ispiti prve generacije održani su na Filozofskom fakultetu jer Akademija tada još nije imala svojih prostora. Nije imala ni svojih lutaka, pa je Majaron, koji je vodio prijamne, donio nešto lutaka iz Ljubljane, a nešto je posudio iz Dječjega kazališta. Interes za upis bio je velik i na prijamnim ispitima pojavio se velik broj kandidata. Kasnije će lutkarski dio ispita voditi Zvonko Festini.

Sjedište Akademije bilo je na osječkom Filozofskom fakultetu u Jägerovoj ulici. Nastava se u početku izvodila na više mjesta u gradu Osijeku, ali najviše u Dječjem kazalištu (J. Mesarić, 2023), a onda je Senat donio odluku o dodjeli prostora Umjetničkoj akademiji u okviru Sveučilišnoga kampusa te je u listopadu 2005. Akademija smještena u dvije zgrade u prostoru bivše vojarne „Drava“.

Većinu praktičnih kolegija iz lutkarstva držao je Majaron. U početku uz asistenticu, glumicu Dječjega kazališta Lidiju Kundert (danas Helajz), da bi mu se ubrzo pridružio Brane Vižintin, glumac Lutkovnoga gledališča Ljubljana i vrhunski animator. Majaron je prvoj generaciji držao i predavanja iz povijesti lutkarstva i lutkarske dramaturgije, pa i o upotrebi lutke u edukaciji. Čak je i sa studentima Odsjeka za likovnu umjetnost imao nekoliko sati likovne dramaturgije lutkarskoga kazališta.

Zanimljivo je da je prva generacija studenata, koja je još studirala po starom, predbolonjskom četverogodišnjem sustavu, do kraja studija morala položiti ispite iz točno stotinu predmeta! Među njima je bio dvadeset i jedan lutkarski predmet: Animacija dijelova tijela i predmeta, Animacija i Andersen, Animacija u kazalištu sjena, Dramaturgija lutkarske predstave, Glumac, marioneta i Odiseja bez riječi, Igra s gapitom, Igra s lutkama europske tradicije, Igra s marionetom, Likovna dramaturgija, Lutka u edukaciji i terapiji, Lutkar i ne-lutkovna gluma, Lutkarska animacija – rad na solo produkciji, Lutkarska animacija, Materijal, Marioneta, Povijest hrvatskog lutkarstva, Povijest lutkarstva od rituala do zabave, Ručna lutka, Povijest svjetskog lutkarstva, Tradicionalna lutka srednje Europe, Tradicionalni ruski teatar Petruški, Tradicionalno lutkarstvo Azije, Vidljive i nevidljive niti marionete.

Dva termina u spomenutim nazivima kolegija nepogrešivo upućuju na rusko lutkarstvo – gapit i Petruška – a pojavili su se zahvaljujući gostujućim pro-

6 Vidi prethodnu bilješku.

fesorima iz Rusije. Petruška je ime tradicionalnoga ruskoga komičnog junaka, po vrsti lutke ginjola, koji je bio tako popularan da se za ginjol (ili ručnu lutku) u ruskom proširio i naziv *petruška*. Studenti su s profesorom Aleksandrom Staviskim zaista i radili s likom Petruške, dok je gapit naziv za neutralnu javanku koji se koristi samo u Rusiji. Kolegij se zapravo trebao zvati Igra s javankom, ali tada o tome nitko nije mislio.

Kolegij je držao profesor Nikolaj Naumov iz Sankt Peterburga, a kako je došlo do njegova gostovanja na Akademiji, kazuje anegdota. Naime, na PIF-u se, kako je rečeno, svake godine predstavljala jedna lutkarska škola. Godine 2005. predstavili su se studenti Sanktpeterburške državne akademije kazališne umjetnosti pod vodstvom profesora Naumova. Vrlo su to ozbiljno shvatili i pokazali širok raspon svojih vještina oduševivši ne samo publiku nego i tadašnjeg voditelja Odsjeka za kazališnu umjetnost Zlatka Svibena. Sviben je odmah pozvao Naumova da i s osječkim studentima podijeli neka znanja i vještine.

Odmah otpočetka u izvođenje kolegija lutkarstva bili su uključeni Vladimír Predmerský, Poljaci Wiesław Hejno i Przemysław Piotrowski te Bugari Nikolina Georgieva i njezin asistent Velimir Velev.

Povijest lutkarstva predavali su Edi Majaron (svjetsko i europsko lutkarstvo), Radoslav Lazić iz Beograda (azijsko lutkarstvo) i Antonija Bogner-Šaban (hrvatsko lutkarstvo).

Svi su nastavnici bili gostujući suradnici.

Godine 2006. dekanicom Umjetničke akademije postaje Helena Sablić Tomić i pokreće promjene. Godinu dana kasnije s Filozofskog fakulteta u Osijeku na Akademiju prelazi Sanja Nikčević i postaje voditeljicom Odsjeka za kazališnu umjetnost. Uvodi funkciju voditelja područja. Voditeljica programa za lutkarstvo postaje Livija Kroflin, također zaposlena na Akademiji od 2007., koja angažira nove suradnike te postupno preuzima sve teorijske kolegije iz lutkarstva (povijest, estetika, teorija).

Piše se novi studijski program, jer već druga generacija studenata, upisana 2005. godine, studira prema odredbama Bolonjskoga procesa.

Vrlo sretna okolnost za Akademiju bila je što su upravo u to vrijeme Osječani Maja Lučić i Hrvoje Seršić završavali studij lutkarstva na Kazališnom odsjeku Akademije izvedbenih umjetnosti u Bratislavi. Čim su diplomirali, osječka ih je akademija zaposlila kao asistente (2008. godine).

Studij lutkarstva zamišljen je tako da se u tri godine prođu sve osnovne lutkarske tehnike. Naglasak je na animaciji, stoga se kolegiji i zovu Animacija 1, Animacija 2... do Animacija 6, svaki sa svojim specifičnim nazivom koji označuje koja se tehnika prakticira: animacija dijelova tijela i predmeta; ručne i mi-mičke lutke; marionete; štapne lutke; animacija udvoje ili utroje; kombinirane tehnike (završni ispit). Studenti tijekom studija tako isprobaju sve osnovne lutkarske tehnike i shvate razloge njihove upotrebe. Sto pedeset sati u seme-

stru za jednu tehniku možda je premalo, ali barem se dobije temelj na kojem se može dalje graditi. Takva organizacija studija pokazuje uvažavanje lutkarske tradicije i priznavanje potrebe da se svlada zanat i stekne potrebna vještina. Stoga je naglasak na animaciji. Suigra glumca i lutke iskazuje se na razne načine, no česte su i etide izrađene u najboljoj tradiciji čiste paravanske predstave. Završni ispiti, gdje studenti sami biraju lutkarske tehnike, s mogućnošću svih kombinacija, pokazuju da neki od njih svojevrijedno odabiru paravansku predstavu, no u svakom slučaju pokazuju što su studenti usvojili kao bitno, a to je usmjerenje pozornosti na lutku i vjera da lutka može svladati sve dramske zadatke.

Dok još nije bilo studija lutkarske režije ni scenografije, studentima su pri tome pomagali kolegiji Osnove lutkarske režije i Scenografija i lutka te asistencija profesionalnih dramaturga i scenografa.

Od teorijskih predmeta studenti tijekom tri godine slušaju kolegije iz estetike lutkarstva, na kojima se upoznaju s pregledom lutkarskih tehnika i povijesti europskoga i hrvatskog lutkarstva te dobivaju uvid u svjetsko lutkarstvo (tradiciju i suvremenost).

Studenti se tijekom cijelog studija potiču da kreativno razmišljaju i stvaraju te postaju prilično samostalni, u čemu im pomažu i kolegiji Dramaturgija lutkarstva, Lutkarska tehnologija te Osnove lutkarske režije. Njihovi završni ispiti, ali i projekti u koje se upuštaju nakon završene akademije, pokazuju njihovu spremnost za samostalan rad, no ipak se osjeća nedostatak profesionalnih lutkarskih redatelja, dramaturga i tehnologa. Zbog toga već u prvim godinama nastaje želja za pokretanjem studija lutkarske režije te studija kreacije i tehnologije lutaka.

Specifičnosti studija na Umjetničkoj akademiji u Osijeku jesu nedostatak domaćega nastavnog kadra, uklopljenost Akademije u Sveučilište te zajednički studij glume i lutkarstva. Svaka od tih specifičnosti nosi svoje prednosti i nedostatke.

Očite nedostatke slabog nastavnog kadra iz Hrvatske nadoknađuju prednosti biranja najboljih nastavnika iz inozemstva. Tako osječka akademija može utrti svoj put preuzimajući ono što smatra najboljim zasadama drugih akademija i učeći na tome.

Uklopljenost u sastav Sveučilišta rješava neka organizacijska i financijska pitanja, ali zanemaruje specifičnosti koje ima umjetnička akademija, za razliku od ostalih sastavnica (kao što su ekonomski, medicinski, poljoprivredni i slični fakulteti). Kruta pravila dopuštaju obavljanje nastavničke djelatnosti samo nastavnicima sa zvanjem, a tek iznimno umjetnicima iz prakse, što onemogućuje, ili barem znatno otežava, angažiranje mnogih velikih umjetnika.

Osim što je jedino mjesto u Hrvatskoj na kojem se može studirati lutkarstvo, osječka je akademija vjerojatno i jedina akademija na svijetu na kojoj se

zajedno studiraju dramska gluma i lutkarstvo, što također ima svoje prednosti, ali nedostatke.

Glavnom manom paralelnog studija dramske glume i lutkarstva smatram nedostatak potrebe početnog opredjeljenja. Koliko god da živa gluma i gluma s lutkom imale sličnosti i podvrgavale se nekim općim kazališnim zakonitostima, toliko su važne i specifičnosti, a u lutkarstvu je lutka „Njezino Veličanstvo“, ona je gospodar, glumac joj se mora moći i *željeti* podrediti. Na osječkoj akademiji studenti dolaze jer žele studirati glumu i pokazivati se „glasom i stasom“, pa lutkarstvo često smatraju usputnim teretom. No lutkarstvo je ipak jedan od dva glavna predmeta, što dovodi do sljedeće poteškoće: studenti ili imaju prevelik broj sati nastave, što je teško fizički svladati, da ne govorimo o nedostatku vremena za samostalan rad, ili, s fizički savladivim brojem sati, nemaju dovoljno nastave koja bi im omogućila kvalitetno svladavanje nužno potrebnih znanja i vještina. Još jedan nedostatak zajedničkog studija jest nadmoć dramske glume, što proizlazi iz karaktera lutkara (koji su po prirodi stvari tiši, nenamegljiviji, prilagodljiviji i tolerantniji, dok su, općenito govoreći, dramski glumci, a pogotovo redatelji, glasniji i nametljiviji) te u izvjesnom smislu podređenog položaja lutkara na osječkoj akademiji, s obzirom na to da se uglavnom radi o gostujućim nastavnicima, odnosno asistentima, bez stalno zaposlenih lutkara kojima bi takav položaj davao sigurnost i autoritet.

Edi Majaron u više je navrata upozoravao na podčinjeni položaj studija lutkarstva. Podsjećao je da je Akademija dobila dopusnicu Ministarstva upravo zbog specifičnog programa koji je uključivao studij lutkarstva, a da lutkarski kolegiji imaju premalo prostora u odnosu na ostale. Od četiri glavne skupine predmeta (gluma, lutkarstvo, pokret i govor), i pokret i govor zapravo služe umijeću glume, dok su kod lutke, koja „nikako ne smije imitirati čovjeka, glumca“ (E. Majaron, 2009), i pokret, i govor, i glas, i dramaturgija potpuno različiti, „a nemamo odvojenih predmeta za te specijalnosti“ (E. Majaron, 2009). Kao akademski glazbenik (violončelist), Majaron je dobro znao da je „glumčevo tijelo (...) kao instrument pjevača, a lutka (je) kao njegova violina (te) traži više vježbanja i duži studij“ (E. Majaron, 2009). Stoga je predlagao imenovanje dvaju ravnopravnih voditelja područja – jednoga za glumu, drugoga za lutkarstvo – što je u praksi moglo (a možda i trebalo) dovesti do osnivanja dviju katedri. To se međutim nikada nije dogodilo.

S druge strane, za tako malu zemlju kao što je Hrvatska, zajednički studij ima velike prednosti. Lutkarstvo je zanemarena umjetnost, stjerana u zabran zabave za djecu, pa je mnogi mladi ljudi nisu ni svjesni, te vjerojatno ne bi bilo dovoljno zainteresiranih za upis studija lutkarstva. A kada bi ih i bilo, nastala bi hiperprodukcija lutkara, koji ne bi imali posla. Na ovaj način, s paralelnim studijem, događa se da mnogi studenti otkriju ljepote lutkarstva i pozele se njime baviti, iako u početku toga nisu bili svjesni, a osim toga, po završetku studija



osposobljeni su za dvije profesije, što im olakšava nalaženje posla te, *last but not least*, u lutkarstvu će naposljetku ostati oni koji se njime zaista žele baviti, dok će se ostali baviti drugim poslovima.

### Zaključak

Osnivanje studija lutkarstva na osječkoj akademiji nije bilo samo ispunjenje dugogodišnjeg sna lutkara nego i „spas u zadnji čas“ hrvatskoga lutkarstva, koje je zahvatio zamor, nedostatak entuzijazma, smanjenje interesa mladih za bavljenje tom umjetnošću i pad kvalitete predstava. Osječki studij glume i lutkarstva obogatio je ne samo lutkarsko kazalište nego i hrvatski kazališni život uopće. Već nakon nekoliko generacija postala je uočljiva promjena u lutkarskim predstavama: vidjelo se da lutke animiraju školovani lutkari koji znaju što lutka znači i kako se njome služiti.

No i dalje se osjećao nedostatak oblikovatelja lutaka, pogotovo tehnologa, i, nadalje, lutkarskih redatelja. Ta dva studija pokrenut će se u drugom desetljeću 21. stoljeća. ●

#### LITERATURA

- Foretić, Dalibor (1992), „25 godina PIF-ove mladosti“, *PIF – 25 godina*, ur. Livija Kroflin, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb, str. 2-3.
- Kroflin, Livija (2012), *Estetika PIF-a*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.
- Kroflin, Livija (1988), „Razgovor sa Zlatkom Bourekom“, *Umjetnost i dijete*, Zagreb, g. 20, br. 5-6, str. 229-232.
- Majaron, Edi (1977), „Uz jubilej PIF-a“, *10 godina PIF-a 1967.–1977./ 10 jaraj de PIF 1967.–1977.*, ur. Zlatko Tišljar, Internacia Kultura Servo, Zagreb, str. 11.
- Škuflić Horvat, Ines (1994), „Lutke – ta divna stvorenja“, *Glas Istre*, Pula, 3. rujna.
- Štimec, Spomenka (1978), „Arenin Susret u Pekingu“, *Arena*, Zagreb, 25. listopada.
- Tretinjak, Igor (2020), „Lutkarstvo na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku“, *Književna revija*, Zagreb, g. 60, br. 2-3, 169-176.

#### IZVORI

- (1980), *Izveštaj o održavanju 13. PIF-a*, 13. međunarodnog festivala kazališta lutaka, Zagreb (neobjavljeno).
- Majaron, Edi (2009), Elektronička poruka Edija Majarona tadašnjoj voditeljici Odsjeka za kazališnu umjetnost Sanji Nikčević 19. veljače (neobjavljeno).
- Majaron, Edi (2022), Razgovor s Livijom Kroflin održan u Zagrebu, 19. rujna (neobjavljeno).
- Mesarić, Jasminka (2023), Telefonski razgovor s Livijom Kroflin, 21. veljače (neobjavljeno).

#### MREŽNI IZVORI

- O Akademiji, <http://www.uaos.unios.hr/o-akademiji-2/> (20. veljače 2023.).

**Igor Tretinjak**

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

# Lary Zappia – mudro i duhovito poništavanje granica lutkarstva

UDK 792.97Zappia, L.

Sažetak: Redatelj Lary Zappia u prvom je desetljeću 21. stoljeća u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka postavio tri bitno različite predstave, no čvrsto povezane idejom o lutkarstvu kao prostoru potpune kreativne i izvedbene slobode. *Šumu Striborovu* (2005.) Ivane Brlić-Mažuranić oblikovao je kao slojevitu scensku realizaciju metafore, u osvježenom i pomaknutom čitanju Shakespeareova *Romea (i Giuliette)* (2007.) prodro je u dotad novi oblik komunikacije – *chat* – suočivši ga s tradicionalnim lutkarstvom, dok je u Andersenovu *Slavuju* (2009.) mjesto događanja – Kinu – iskoristio kao ključ scenske igre, izvedbeni naglasak stavivši na ping-pong loptice. Shvativši lutkarstvo izrazom bez ograda i granica, Zappia je trima spomenutim predstavama „osvježio“ i obogatio hrvatski lutkarski prostor promišljenom i funkcionalnom zaigranošću u duhovitom susretu, sudaru i prepletu s drugim medijima.

Ključne riječi: Lary Zappia; suvremeno lutkarstvo; animacija; *chat*; kazalište predmeta i materijala

## Lary Zappia – Wise and Witty Undoing of the Boundaries of Puppetry

**Abstract:** In the first decade of the 21st century, Lary Zappia directed three very different plays in Rijeka City Puppet Theatre, which were connected by the idea of puppetry as a space of complete creative and performative freedom. Zappia directed *Stribor's Forest* (2005) by Ivana Brlić-Mažuranić as a stage realization of the metaphor, in Shakespeare's *Romeo (and Giulietta)* (2007) he penetrated in chat as a new form of communication, and in Andersen's *The Nightingale* (2009) he used a location – China – as the key of the stage play, and placed performative accent on table tennis balls. By understanding puppetry as a limitless expression, Zappia refreshed and enriched Croatian puppetry with thoughtful and functional playfulness in a witty encounter, collision and interweaving with other media.

**Keywords:** Lary Zappia; contemporary puppetry; animation; theatre of objects and materials

## Uvod

Na krilima velikog uzleta u osamdesetim i devedesetim godinama 20. stoljeća, lutkari u Hrvatskoj u prvom su desetljeću 21. stoljeća propitivali i pomicali granice lutkarstva bogateći ga svježim razmišljanjima te drugim medijima i tehnološkim novinama. Posebno mjesto u tom rušenju postojećih granica imao je redatelj Lary Zappia, koji je 2005.-2009. godine u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka postavio tri bitno različite predstave koje čvrsto povezuje oslušivanje pulsa vremena i korištenje njegovih medijskih i tehnoloških tekovina.

## Lutkarstvo danas

Lutkarstvo se u suvremenom razmišljanju i izrazu odavno odmaknulo od lutke kao tradicionalne scenske vladarice. Sam pojam proširen je na predmet i materijal, druge medije i dijelove tijela, a fokus je pomaknut najprije na samu animaciju, potom na ostale elemente igre da bi se konačno usmjerio prema odnosima među tim elementima. Kontinuiranim poništavanjem vlastitih granica i upijanjem tehnoloških novosti suvremeno lutkarstvo postalo je izraz stalnih mijena te je danas nezamislivo bez digitalnog i virtualnog svijeta, robotike i raznoraznih tehnoloških *gadgets*. U tom okruženju kamera je postala lutkina animatorica, video njen suigrač i prostor igre, a *chat* način vizualne komunikacije. I davno je sve to prestalo biti iznimka na sceni i prometnulo se u srednju struju suvremenoga lutkarskog izraza. No ne i u hrvatskom lutkarstvu. Pogleda li se aktualni repertoar lutkarskih kazališta i družina u Hrvatskoj, tek se u jednoj predstavi koriste kamera i tehnologija kao ravnopravni partneri lutki, dok se većina aktualnih lutkarskih predstava mladim gledateljima, koji rastu duboko uronjeni u virtualni svijet, obraća tradicionalnim lutkarskim jezikom. No ta tradicionalnost nije oduvijek bila karakteristika hrvatskog lutkarstva. Još prije 16 godina, dok je *chat* bio mlad, Lary Zappia u Gradskom je kazalištu lutaka Rijeka režirao predstavu *Romeo (i Giulietta)*, u kojoj ga je iskoristio za oblikovanje odnosa suvremenih Romea i Giuliette. I to nije bila jedina novost kojom je taj riječki redatelj obogatio hrvatsko lutkarstvo.

## Kontekstualizacija Zappijinih lutkarskih eksperimenata

Lary Zappia preddiplomski studij režije završio je 1990. godine u Beogradu, a diplomski 1999. u Calgaryju. Potpisuje brojne dramske i operne režije diljem regije, a posebno je vezan uz rodnu Rijeku, odnosno Hrvatski kulturni dom Rijeka, koji naziva oazom „u kojoj sam fantastično uspio ispeći zanat“, odnosno poligonom „na kojem sam mogao, da tako kažem - ‘nekažnjeno eksperimentirati’“ (L. Zappia u: S. Hribar, 2015). Tu otvorenost prema eksperimentu zadržao je u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka, gdje je režirao četiri predstave: mladenačku *Mala krila* (1989.) te *Šumu Striborovu* (2005.), *Romea (i Giuliettu)* (2007.) i *Slavuja* (2009.). U fokusu ovog rada bit će tri njegove predstave nastale u prvom deset-

ljeću 21. stoljeća koje predstavljaju vrhunce suvremenog poigravanja lutkarskim i drugim medijima u hrvatskom lutkarstvu.

Iako površno promatrane predstave djeluju izdvojeno u kontekstu okruženja u kojemu su nastale, one čine logičan razvoj suvremenoga lutkarskog izraza u riječkom i hrvatskom prostoru. Prvi koraci prema heterogenosti i suvremenom izrazu u hrvatskom su lutkarstvu napravljeni upravo u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka, najmlađem gradskom lutkarskom kazalištu u Hrvatskoj. Tamo je Berislav Brajković 1966. godine postavio *Muzičke minijature* u tada novoj tehnici na ovim prostorima – crnom kazalištu – uvevši na mala vrata i kazalište predmeta i materijala te otvorivši lutkarstvo prema odraslim publikama. Nakon Brajkovića riječko je kazalište njegovalo inovaciju i u osamdesetima, kad je na njegovu čelu bio Želimir Prijić, kao i kasnije, da bi jedna od suvremenih kulminacija bila u prvom desetljeću 21. stoljeća upravo u predstavama Laryja Zappije.

U nastavku ćemo analizirati tri spomenute predstave, prvo zasebno, da bismo potom izvukli osnovne zajedničke karakteristike u pokušaju izlučivanja lutkarske poetike Laryja Zappije.

### Zappijin lutkarski troskok

U predstavi *Šuma Striborova* Lary Zappia dramatisirao je i režirao antologijsku pripovijetku Ivane Brlić-Mažuranić okupivši oko sebe ekipu s kojom će oblikovati i ostale dvije predstave: scenografa Dalibora Laginju, Duška Rapoteca Utea,



Ivana Brlić Mažuranić, *Šuma Striborova*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2005.  
Foto: GKL Rijeka.



Ivana Brlić Mažuranić, *Šuma Striborova*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2005.  
Foto: GKL Rijeka.



koji potpisuje glazbu, i Denija Šesnića kao oblikovatelja svjetla. U predstavi, čija je premijera 15. rujna otvorila sezonu 2005./2006., glumili su Božena Delaš, Karin Fröhlich, Anđelko Somborski i Zlatko Včić (nav. prema M. Verdonik, 2010: 179).<sup>1</sup> Nakon obnove 2018 godine, ta je predstava jedina još uvijek scenski živa.

Redatelj se u oblikovanju predstave nije usmjerio tek ciljanoj publici - višim razredima osnovne škole - već je stvorio značenjski jasnu, no slojevitou predstavu kojom se obratio podjednako dječjim i odraslim publikama. Ključ čitanja *Šume Striborove* Zappia je, u suradnji s Laginjom, pronašao u samom tekstu, odnosno u karakteristikama antagonistice djela, guje koja se pretvara u lijepu, no zlobnu, ženu. Tu metaforičnost Zappia je pretočio u ključ scenskog čitanja djela te predstavu u cjelini oblikovao kao scensko čitanje metafore.

U sljedećoj predstavi s riječkim lutkarima Lary Zappia okrenuo se starijim publikama iskoristivši to kao odličan marketinški trik. Predstava *Romeo (i Giulietta)* otvorila je 21. rujna sezonu 2007./2008. uz etiketu zabrane za gledatelje mlađe od 14 godina.<sup>2</sup> Iako u predstavi postoje scene virtualne nagosti, zabrana je imala prvenstveno promidžbenu ulogu, što je pojačao i plakat s crvenim tanga gaćicama koje se suše na užetu za rublje. No predstava nije bila tek odlično marketinški oblikovana već je u hrvatsko lutkarstvo unijela cijeli niz novina, prvenstveno *chat*, koji je funkcionirao kao nositelj jednog sloja priče. Zappia je u Shakespeareovu lektirnom naslovu fokus priče pomaknuo s odnosa Romea i Giuliette na Romeov odnos s bivšom djevojkom Rosalinom, koja se u drami tek usputno pojavljuje. Povukao je i paralelu između dva svijeta - Shakespeareova i suvremenog. U tom susretu, prepletu, a na mjestima i sukobu knjiške povijesti i naše stvarnosti, Shakespeareov svijet oblikovan je pomoću malih stolnih lutaka nalik sicilijankama (pobližim gledanjem tih naizglednih sicilijanki uočava se da vodilice ne izlaze iz glave već iz leđa), a suvremeni svijet pomoću tada prilično novog oblika komunikacije - *chata*. Dva izvedbena svijeta dodatno je „razotkrio“, susreo, suočio i prepleo pomoću kamere i videozida. U realizaciji toga slojevitog izvedbenog projekta Zappiji je pomogla stalna ekipa Laginja, Rapotec Ute i Šesnić, uz pojačanje u tehnologi lutaka Luči Vidanović, dok su na sceni ta dva svijeta u igru pretočili Božena Delaš, Anđelko Somborski, Zlatko Včić, Alex Đaković i David Petrović (nav. prema M. Verdonik, 2010: 189).<sup>3</sup>

- 1 Predstava je analizirana na temelju gledanja uživo i snimke u vlasništvu Gradskoga kazališta lutaka Rijeka.
- 2 U kritici predstave Tajana Gašparović piše kako je „Zappijina predstava *Romeo (i Giulietta)* lutkarska predstava zabranjena za mlađe od četrnaest godina koja točno pogađa senzibilitet današnjega naraštaja tinejdžera; predstava koja razbija uobičajene predrasude mladih da u lutkarsko kazalište idu samo nedorasli klinici“ (T. Gašparović, 2007).
- 3 Predstava je analizirana na temelju gledanja uživo na 41. PIF-u 2008. godine i snimke u vlasništvu Gradskoga kazališta lutaka Rijeka.



Završni čin svojevrsnoga Zappijina troskoka čini predstava *Slavuj*, čija je premijera 17. rujna otvorila sezonu 2009./2010. U njoj je Zappia dramatizirao i režirao istoimenu Andersenovu bajku, u društvu stalnog tima Laginja, Rapotec Ute i Šesnić. U predstavi su igrali Božena Delaš, Anđelko Somborski, Zlatko Vičić, Alex Đaković i David Petrović, a u slavujevo ime zapjevao je Giorgio Surian (nav. prema *Slavuj*).<sup>4</sup> Redatelj se u toj predstavi vraća mlađoj publici te slojevitost *Romea (i Giuliette)* zamjenjuje metaforičnom zaigranošću radeći spiralni zaokret prema *Šumi Striborovoj*, uz nekoliko koraka prema suvremenosti. Za razliku od *Šume Striborove*, gdje je ključ scenskog čitanja pronašao u samom djelu, ovdje ga je pronašao u mjestu događanja. Kako se *Slavuj* odvija u Kini, tako je Zappia cijelu predstavu oblikovao pomoću jednog od njenih simbola - stolnog tenisa, odnosno njegovih rekvizita - ping-pong loptica.

### Igra kao pokretačica lutkarske poetike Laryja Zappije

Iz uvodnih podataka jasno je da je riječ o bitno različitim predstavama i izrazima, no u tim različitostima možemo pronaći nekoliko zajedničkih osobina, karakteristika i točaka koje kao „nadosobina“ povezuje igra - osnovnom idejom, ključem scenskog čitanja, pripovjednim slojem, riječima, predstavom na mikro- i makroplanu te samim materijalom izvedbe.

U sve tri predstave Zappia se igra idejnim slojem predložka. Ostaje mu vječan, no u isto ga vrijeme provlači kroz suvremeni ključ. To je posebno uočljivo u *Romeu (i Giulietti)*, gdje tragediju zabranjene ljubavi s jedne strane preispituje iz alternativne perspektive, no s druge je strane uspoređuje s, mogli bismo reći, groteskom suvremene slobodne ljubavi. Alternativnu perspektivu daje Rosalina, u čijim očima Giulietta nije nesretna žrtva obiteljskih razmirica već prevratnica i otimačica njene ljubavi. U suvremenoj perspektivi na mjesto nekadašnje zabranjene ljubavi zbog koje su padale glave dolazi površna „ljubav“ bez ljubavi, spremna na seksualni odnos i prije upoznavanja potencijalne partnerice. Ili partnera. Naime, iako RM (suvremeno ekonomizirani Romeo Montecchi) nudi vlastito tijelo JC, on do kraja toga virtualnog odnosa i predstave ne zna sa sigurnošću krije li se iza tih inicijala Julija Capuletti ili Julije Cezar. Dodatni obrat u grotesku današnjih odnosa podcrtava činjenica da se ta veza, kojoj je u fokusu isključivo tjelesno, odvija u prostoru virtualnog, odnosno bestjelesnog.

Pomalo neočekivano Zappia se poigrao osnovnom idejom *Slavuja*, koju bismo mogli svesti na oduzimanje slobode i posljedice tog čina. U predstavi koja efektno komunicira s ciljanom mladom publikom Zappia je našao ključ kojim se nenametljivo, a vrlo duhovito obratio njihovim odraslim pratiteljima. Sam

4 U analizi predstave autor je koristio videozapis predstave u vlasništvu Gradskoga kazališta lutaka Rijeka.



William Shakespeare, *Romeo (i Giulietta)*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2007. Foto: GKL Rijeka.

William Shakespeare, *Romeo (i Giulietta)*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2007. Foto: GKL Rijeka.



čin oduzimanja slobode nadogrudio je odbacivanjem kvalitete nauštrb „bo-fl-robe“. Naime originalnog slavuja kineski je car zamijenio isplativijim japanskim strojem koji uspješno kopira slavujev glas unutar vlastitih okvira, no - poput današnje umjetne inteligencije - ne poznaje prostor kreativnosti i umjetnosti koji se nalazi izvan okvira. Pokušajem prelaska vlastitih, čvrsto zadanih granica robotizirani slavuj „Made in Japan“ lomi se i puca u vlastitoj ograničenosti te se pretvara u beskorisnu hrpu vijaka.

U *Šumi Striborovoj* Zappia je ostao najvjerniji samoj ideji, no zato se, kao što je ranije istaknuto, odlično poigrao ključem scenskog čitanja pretvorivši predstavu u scensko čitanje metafore. U tom ključu snaha je (p)ostala guja, prvo oblikovana od komada „gujolike“ grane, da bi po dolasku u obitelj granu zamijenio remen koji je kretnjama odlično kopirao pokrete guje, a kopčom njen jezik. Sin, kojega upoznajemo kao sjekača u šumi, postaje vlastita metafora - sjekira, i to s tupim i oštrim dijelom, što je dodatno okarakteriziralo njegov odnos prema supruzi i majci - s jedne strane tupost i kukavičluk, s druge pretjerana oštrina. Ujedno, drška sjekire odlično je poslužila guji-remenu da ga polako i sigurno guši, čime je još jasnije ukazano na odnos snaga. U daljnjem metaforičnom čitanju pripovijetke majka je postala komad tkanine nalik kuhinjskoj krpi svevši se na sluškinju u vlastitom domu, jelen, čiji je jedini zadatak bio prevesti majku do Stribora, pretvorio se u kotač, Domaći su oblikovani kao novogodišnje lampice koje žive tek dok svijetle, dok je Stribor karakteristikom „špijleranja“ i usmjeravanja prema publici sugerirao da se rješenje problema nalazi u gledateljima. Tu scensku metaforu Zappia je dodatno fikcionalizirao i osamostalio smjestivši je u okvir slike stvorivši tako dojam teatra u teatru koji je pojačao narativnim omotačem.

U *Romeu (i Giulietti)* ključ scenskog čitanja bio je prilagođen promijenjenom i nadopisanom čitanju djela te je oblikovan kao susret i sukob tradicionalnih lutaka - malih stolnih „sicilijanki“, koje jako dobro odgovaraju Shakespeareovu vremenskom okviru, i suvremenog načina komunikacije - *chata*, koji je te, 2007. godine još uvijek bio novina.

U *Slavuju* se Zappia vrlo efektno poigrao samim naslovom koji gradi dvije paralelne asocijacije - zvučnu (pjev) i vizualnu (izgled). One su bile ključ scenskog čitanja predstave pretočene u neverbalnu koreodramu koja se gradila i razvijala u susretu i prepletu glazbe/pjesme i pokreta. Poput nijemih filmova, neverbalno tijelo pojedinih prizora, odnosno pokretnih slika, redatelj je omotao vanjskim okvirima s naslovima scena, sastavljenim od jedinih preživjelih verbalnih dijelova bajke.

Lary Zappia posebnu pažnju posvećuje scenskoj igri riječima koje su u suvremenom lutkarskom okruženju izgubile primat, odnosno, kako Mario Kotliar kaže, kazalište je u drugoj polovici 1980-ih „dostiglo stupanj ‘otvorene kompozicije’ u kojoj govorna komunikacija više ne posjeduje nadmoć koju je

imala u prošlosti. Riječi su izgubile svoju prizivnu moć i točnost. (...) Gledatelj reagira na 'sliku'“ (nav. prema: H. Jurkowski, 2007: 455). U ove tri predstave možemo pratiti razvoj odnosa riječi i slike od scenske pripovijetke u *Šumi Striborovoj* preko „slikovnog obrata“ u *Romeu (i Giulietti)* do potpune vladavine oživljene slike u *Slavuju*.

U *Šumi Striborovoj*, jednoj od najvažnijih hrvatskih pripovijetki za djecu, Zappia nije samo tako odbacio riječi i rečenice Ivane Brlić-Mažuranić, no nije ih ni zadržao u poziciji nositeljica scenske igre, gdje su u prvom planu bili predmeti i materijali. Ipak, riječima je prepustio primat u narativnom okviru koji je djelovao kao vodič i smjernica vizualno razigrane igre.

U sljedećem klasiku riječi *Romeu (i Giulietti)* napravio je zanimljivu studiju odnosa snaga između riječi i slike testirajući ih u okviru *chata* i suvremenog života. Dok su poruke između protagonista suvremenog sloja RM-a i JC bile tekstualne, pažnja gledatelja bila je gotovo u potpunosti usmjerena prema njima. No čim su u donji prozor prodrle tjelesnost i golotinja, tekstualne poruke iz gornjeg dijela pale su u drugi plan. Taj trenutak pokazao se ključnim u shvaćanju suvremenog poimanja komunikacije - vizualni aspekti, shodno slavnom „slikovnom obratu“, istiskuju riječi, no u isto vrijeme ne progovaraju vlastitom apstrakcijom i slojevitošću, kako se razmišljalo u danima definiranja „slikovnog obrata“, već površnošću, konkretnošću i doslovnošću, čime značenjsku zadanost riječi zamjenjuju njihovom vizualnom istoznačnicom.

Završna „pobjeda“ (pokretne) slike nad riječi dogodila se u *Slavuju*, u kojemu je Zappia veliku većinu Andersenova teksta zamijenio slikama, pokretima i zvukom. Ta vizualna igra, nošena glazbom i pjesmom, gradila je izuzetno zaigrane, privlačne i razumljive slike koje su ciljanim i ostalim publikama omogućavale da sa zanimanjem prate radnju.

## Igra predstavom na izvedbenom makro- i mikroplanu

Prodorom u prostor izvedbe otvara se slojevita mogućnost igre (scenskom) igrom koja se pojavljuje u sve tri predstave, no različito je zastupljena. U *Šumi Striborovoj* glumci suptilno naznačuju razliku između narativnih i igračkih dijelova, te se u okvirnoj naraciji obraćaju gledateljima poput tradicionalnih pripovjedača, da bi već u sljedećem trenutku u unutaršnjem okviru postali dio zatvorene scenske igre, pažljivo i diskretno gradeći mostove između dviju razina scenske stvarnosti, izbjegavajući ponavljanja i poklapanja, čime stvaraju vezu, dijalog i stopljenost među njima.

Predstava *Romeo (i Giulietta)* oblikovana je kao paralela dvaju ravnopravnih svjetova - suvremenog na ekranu i Shakespeareova u akvarijima. Samim time ne grade se odnosi između različitih slojeva teatra u teatru već se otvara prostor građenja odnosa među dvama paralelnim „teatrima“. Zappia je taj prostor ispunio troslojno: sukobom dvaju oblika komunikacije - Shakespeareov profinjeni

jezik suočava se sa suvremenom komunikacijom društvenih medija i *chata*; susretom dvaju svjetova na videozidu na kojemu se izmjenjuje *chatanje s live streamingom* lutaka u akvariju; miješanjem i preplitanjem tih dvaju svjetova na videozidu, na sceni i u prostoru glazbe, gdje Duško Rapotec Ute dva glazbeno različita svijeta na mjestima stapa pomicanjem fokusa s melodijske razlike na promjene ritma igre i glazbe.

U prvom sloju igre izvedbom Zappia je u *Slavuju*, kao što je već spomenuto, odbacio riječi, zadržavši tek desetak rečenica, koje je pretočio u naslove scena. Minimalizacijom je maksimizirao značenjski sloj riječi u isto vrijeme omogućivši vizualnosti veliku slobodu. U tom prostoru slobode svaka scena oblikovana je drukčije te gledateljima nudi stalna vizualna iznenađenja i nove načine čitanja igre.

Prodretno li korak dalje u tkivo izvedbe, stižemo do pokretačkih elemenata igre, u ove tri predstave prvenstveno predmeta i materijala. Dva su ključna i u neku ruku oprečna animacijska pristupa predmetu i materijalu na sceni - antropomorfizacija i personifikacija (vidi: H. Jurkowski, 2007: 267). Dok u antropomorfizaciji (odnosno zoomorfizaciji) animator u predmetu ili materijalu traži ili im dodaje ljudske i životinjske karakteristike, u personifikaciji zadržava naglasak na karakteristikama samog predmeta i materijala. Lary Zappia u *Šumi Striborovoj* suočio je i prepleo ta dva pristupa na izvedbenom se planu zadržavši na personifikaciji, kojoj je potom na sadržajnom planu upisao antropološki sloj. Remen se, tako, kretao, gušio i „ponašao“ kao remen, dok je sjekira bila tvrda i kruta u pokretu i karakteru. U isto vrijeme, zahvaljujući narativnom sloju, ti opredmećeni predmeti jasno su oblikovali ljudske, životinjske i bajkovite likove.

Nakon antropomorfizirane personifikacije u *Šumi Striborovoj* Zappia je u *Romeu (i Giulietti)* i posebice *Slavuju* odbacio antropomorfizaciju sve više iz predmeta izvlačeći njihove mogućnosti. Tako su u Shakespeareovim ljubavnicima šahovski pijuni, koji su bili akteri scene svađe, ostali tek pijuni i u sadržajnom, odnosno metaforičnom smislu, dok redatelj i izvođači iz ping-pong loptica u *Slavuju* od početka do kraja izvlače maksimum njihovih mogućnosti, te im se nikako ne mogu dodijeliti ljudske karakteristike, eventualno na simboličkoj razini. Samim time, unutar te tri predstave može se uočiti razvojni put od središnje pozicije, u kojoj se stapaju opredmećenje i antropomorfizacija, do krajnje i zaoštrene personifikacije.

Iako lutke (u širem poimanju tog pojma) predstavljaju aktere u sve tri predstave, ni u jednoj nije fokus na njima, posebice u *Šumi Striborovoj* i *Slavuju*, gdje je riječ o predmetima i materijalima. Kazalište predmeta i materijala pojavilo se u europskom lutkarstvu 1940-ih, no u potpunosti je zaživjelo tek s pojavom heterogenog lutkarstva, odnosno nakon što je glumac istupio iz mraka. To je bilo potrebno jer u kazalištu predmeta i materijala veliku ulogu igra glumac-animator koji ne oblikuje lik isključivo animacijom već i suigrom, pokretima i gestama.



Hans Christian Andersen, *Slavuj*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2009.  
Foto: GKL Rijeka.

Hans Christian Andersen, *Slavuj*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2009.  
Foto: GKL Rijeka.



U *Šumi Striborovoj* glumci su bili važni suigrači predmetima i materijalima, ali i spona između njih i narativnog okvira u koji su po potrebi izlazili pretvarajući u tim trenucima predmete u mrtve rekvizite. Samim time, igra teatarskim slojevima nije se zadržala samo na okviru već je prodrila i do samih likova, u šetnji između neživih predmeta i živih likova. Dok je predmetima i animatorima u *Šumi Striborovoj* posao bio olakšan metaforičkim prepoznavanjem i verbalnim slojem, u *Slavuju* su glumci, združeni sa šutljivim ping-pong lopticama, imali zahtjevniji posao u oblikovanju priče i njenih aktera. Jaz potencijalnog nerazumijevanja zaobišli su efektnim preplitanjem s jedne strane karakteristika samih predmeta, poput skokovitosti, mogućnosti igranja stolnog tenisa, kotrljanja..., s druge „karaktera“ simbola/likova, što odlično predstavlja scena s masom koja se kreće kako kralj hoće, oblikovana vrlo efektnim kotrljanjem po mekanoj tkanini na kojoj kralj oblikuje uzvisine prodirući od dolje. Dodatni elementi relativizacije, filmizacije i „humorizacije“ izvedbene cjeline stvoreni su usporevanjima i ubrzanjima.

Dok je u *Šumi Striborovoj* i *Slavuju* fokus bio na odnosu između lutke i njenog animatora, u *Romeu (i Giulietti)* ključni odnos bio je na odnosu lutke i kamere. Kao što je već spomenuto, riječ je o malim „stolnim sicilijankama“ koje su iz gledališta izgledale precizno i živo, no promatrane zumiranim očima kamere, postale su drvene, ukočene i artifičijelne, čime su postale prave Shakespeareove junakinje – u potpunosti žive tek u svijetu artifičijelnosti. Tu neživost lutaka pojačali su naizgled slučajni prodori glumaca u oko kamere i videozid, gdje su svojom živošću i veličinom dodatno smanjivali živost lutaka. Odnosno, kako primjećuje Paul Piris, uz prisutnost živog glumca, lutka postaje još umjetnija, odnosno artifičijelnija (vidi: P. Piris, 2014: 31).

U sve tri predstave fokus je dakle pomaknut s lutaka na njihov odnos s glumcima-animatorima, odnosno kamerom, što ih smješta u prostor suvremenog lutkarstva, ako se složimo s definicijom da je ono izraz u kojemu se fokus s pojedinog elementa izvedbe pomiče na odnos ili odnose između više elemenata (vidi u: I. Tretinjak, 2022: 28-32). No nisu to jedini odnosi koji nose te tri predstave. U *Romeu (i Giulietti)* scensku igru gradi cijeli niz odnosa, između glumca i lutke te glumca, *chata* i lutke, a u jednom dijelu i scenografije i lutke. Riječ je o dijelu u kojemu dva razdvojena akvarija svojom prozirnošću otvaraju, a zatvorenošću zatvaraju puteve Romeu i Rosalindi da se spoje, čime postaju aktivni sudionici u radnji. U *Šumi Striborovoj* fokus je, uz spomenuti odnos između glumca i predmeta, odnosno materijala, i na odnosu narativnog okvira, glumca i igre unutar okvira, dok u *Slavuju*, osim odnosa glumca i predmeta, scensku igru i sadržajni sloj oblikuje i odnos zvuka i pokreta, okvira i igre. Naime, dok okviri naslovima najavljuju scene, one se u isto vrijeme poigravaju naslovnim odrednicama preplićući se i izjednačavajući s njima u građenju izvedbenog i značenjskog sloja.

## Rezime – razgrtanje granica u beskrajnu zaigranost

Fokus na odnosima među elementima scenske igre samim je elementima omogućio razvoj u međusobnom dijalogu, ali i podalje od prvog plana i ustaljenih pravila, karakterističnih za tradicionalno lutkarsko razmišljanje. To je omogućilo slojevitom i dubinsku igru predstavom, kao i mogućnost prodora u verbalni sloj, koji je na mjestima poništen, negdje vizualiziran, a ponegdje suočen i prepleten sa scenskom igrom.

U potrazi za novim, neverbalnim i vizualnim jezikom Zappia je dolazio do lucidnih rješenja, poput *chata* ili ping-pong loptica, ukazavši na njihove ponekad i neočekivane izvedbene mogućnosti. Tu slojevitom igru lutkarskim medijem oblikovao je nenametljivo i duhovito ne gurajući u prvi plan metapoigravanja. Time je na naizgled nonšalantan način upisao u hrvatsko lutkarstvo brojna nova rješenja, razmišljanja i elemente. Nažalost, većina njih još uvijek nije u dovoljnoj mjeri scenski istražena i „izigrana“ s obzirom na to da se redatelj u svojim lutkarskim predstavama nije osvrtao unatrag već je kročio u neistraženo. Kako se u godinama koje su uslijedile nitko nije uhvatio u daljnji koštac s tim duhovitim i slojevitim, scenski promišljenim i zaokruženim eksperimentima, Zappijin lutkarski svijet i danas se nudi kao prostor velikih mogućnosti i potencijala. ●

### LITERATURA

Gašparović, Tatjana (2007), „O vječnoj ljubavi“, *Vijenac*, Zagreb, br. 359, 6. 12. 2007., <http://www.matica.hr/vijenac/359/O%20vje%C4%8Dnoj%20ljubavi/> (20. kolovoza 2023.).

Hribar, Svjetlana (2015), „Lary Zappia: Rad u HKD teatru najuspješniji je dio moje karijere“, *Novi list*, Rijeka, 28. lipnja, <https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/lary-zappia-rad-u-hkd-teatru-najuspjesniji-je-dio-moje-karijere/> (7. kolovoza 2023.).

Jurkowski, Henryk (2007), *Povijest europskoga lutkarstva. II. dio: Dvadeseto stoljeće*, Međunarodni centar za usluge u kulturi, Zagreb.

Jurkowski, Henryk (2007), *Teorija lutkarstva*, Međunarodni festival pozorišta za decu, Subotica.

Piris, Paul (2014), „The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet“, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, ur. Dassia N. Posner, Claudia Orenstein i John Bell, Routledge, Florence, KY, USA.

Tretinjak, Igor, ur. (2022), *Suvremeno lutkarstvo i kritika*, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Osijek.

Verdonik, Maja (2010), *50 godina Gradskog kazališta lutaka Rijeka*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, Rijeka.

### MREŽNI IZVORI

*Slavuj*, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, <http://www.gkl-rijeka.hr/index.php/slavuj/> (21. kolovoza 2023.).



**Maja Đurinović**

Odsjek za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Novi umjetnici i nove izvedbene poetike i prakse za novo tisućljeće Četiri primjera novih međuprostora kazališta i plesa

UDK 793::792

Sažetak: Tema su ovog rada mlađi i mladi autori koji su početkom novog tisućljeća u postojeći međuprostor plesa i kazališta unijeli osoban i osebujan pomak u poimanju suvremene izvedbene, kazališno-plesne scene. Zagrebavši u taj otvoreni međuprostor u kojem se susreću pokret i riječ, ali i performans i novi cirkus, ti autori intenziviraju suradnju plesača i glumaca koristeći i istražujući odnos pokreta, govora i glasa te odnose izvedbenih teorija i praksi. Izdavam četiri autorska rada: Ksenija Zec sa Zagrebačkim plesnim ansamblom i u suradnji s mladim glumcima i Teatrom &TD izlazi s predstavom *M.U.R.*, a ostala tri rada predstavljaju mlade povratnike iz Europe: Irma Omerzo postavlja predstavu *Mi-Nous*, koja igra na maloj sceni Gradskoga dramskog kazališta Gavella, a dva autorska sola označuju početak međunarodne karijere mladih umjetnika: Matija Ferlin započinje solociklus *Sad Sam*, a Barbara Matijević izlazi u Zagrebačkome kazalištu mladih s prvim dijelom buduće trilogije, *I am 1984*.

Ključne riječi: suvremeno plesno kazalište; intimne i osobne izvedbene teme; autorski solo; Ksenija Zec; Irma Omerzo; Barbara Matijević; Matija Ferlin

# New Artists and New Performance Poetics and Practices for the New Millennium Four Examples of New Interspaces between Theater and Dance

**Abstract:** The paper discusses younger and young authors who, at the beginning of the new millennium, introduced an intimate, personal and distinctive shift in the understanding of the contemporary performing, theatrical scene into the existing space between dance and theater. Digging into that open intermediate space where gesture and word meet, together with the performance and the new circus, these authors intensify the collaboration between dancers and actors, using and exploring the relationship between movement and speech and voice, as well as the relationships between performance theories and practices. Four performances are singled out: *M.U.R* by Ksenija Zec in the &TD Theater, *Mi (Us) – Nous* by Irma Omerzo, which plays on the small stage of City Drama Theatre Gavella, and two original solos that marked the beginning of an international career of young artists: Matija Ferlin opens up his solo series *Sad Sam*, and Barbara Matijević comes out in Zagreb Youth Theatre with the first part of her forthcoming trilogy, *I am 1984*.

**Keywords:** contemporary dance theater; intimate and personal topics; author's solo performance; Ksenija Zec; Irma Omerzo; Barbara Matijević; Matija Ferlin

► Što se tiče baletnih praižvedbi i repertoara nacionalnih kazališta, u prvo desetljeće 21. stoljeća spadaju dva iznimna djela zagrebačkog Baleta i autori o kojima sam, unutar drugih tema, već izlagala na Krležinim danima. Prvo je *Johannes Faust Pasion* (2001.) kao grandiozna majstorska završnica pola stoljeća umjetničkih preokupacija koreografa i redatelja Milka Šparembleka,<sup>1</sup> a drugo je *Cirkus primitif balet* (2003.) Staše Zurovca<sup>2</sup> kao radikalno nova, pomaknuta poetika na suvremenoj baletnoj sceni. U tom kontekstu susreta dvije generacije koreografa koji ples i pokret misle kazališno, učitelja i učenika (koji je u tom trenutku spreman za konačni iskorak u samostalnu autorsku večer) bilježim jednu antologijsku baletnu večer. Prvi dio programa bio je Zurovčev *San zaručnice*, a drugi Šparemblekov *Čudesni mandarin* na glazbu Béle Bartóka. Bio je to program za pamćenje. Prvi je put izveden 9. siječnja 2003. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu i onda je ponovljen još samo dva puta.<sup>3</sup> I nikad više.

No ovaj je tekst posvećen novim izvedbenim poetikama na suvremenoj plesnoj sceni, koja je na pragu novog tisućljeća iznimno plodna i obećavajuća.<sup>4</sup> Četiri odabrana rada reprezentativni su primjeri četvero izdvojenih autora koje povezuje izlaganje osobnih narativa i intimnih preokupacija kroz komorne forme izvedbenoga kazališta, unutar kakvog se verbalni i neverbalni jezik ravnopravno tretiraju kao složeni i bogati potencijali izražajnog tijela.

### **M.U.R. Ksenije Zec (Teatar &TD, 2002.)**

*M.U.R.* je autorska predstava Ksenije Zec, nastala u koprodukciji Zagrebačkoga plesnog ansambla i Teatra &TD.<sup>5</sup> Premijera je bila 9. lipnja 2002. na Velikoj sceni Teatra &TD-a u izvedbi Snježane Abramović, Zrinke Lukčec, Olge Pakalović, Krešimira Mikića i Dražena Šivaka. Dakle izvele su je dvije plesačice Zagrebačkoga plesnog ansambla i troje mladih glumaca. Obje grupacije, koje povezane u homogeni izvodački ansambl ravnopravno plešu i govore, vezane su uz autoričin prostor interesa, inspiracije i djelovanja. Nekadašnja članica Zagrebačkoga plesnog ansambla priključila se ekipi Ivice Boban na Katedri za scenski pokret Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, a početkom Domovinskog rata aktivna je i u Osijeku, gdje vodi scenski pokret studentima dislociranog studija glume; otuda i njezina povezanost s glumcem Krešimirom Mikićem. Ksenija

- 1 „Plesni teatar Milka Šparembleka“, *Krležini dani u Osijeku 2017. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, prvi dio, HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, 2018.
- 2 „Rajko Pavlić i Staša Zurovac, dva autora plesnog teatra između koreografije i režije“, *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, drugi dio, HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, 2019.
- 3 Reprize su odigrane 11. i 16. siječnja 2003.
- 4 Godine 2000. pokrenuti su Festival plesa i neverbalnog kazališta u Svetvinčentu i Platforma mladih koreografa u Zagrebu, a 2002. pokrenut je časopis za plesnu umjetnost *Kretanja* u nakladi Hrvatskoga centra ITI.
- 5 Osvrt na predstavu *M.U.R.* objavila sam u dvotjedniku *Vijenac*, br. 217, 27. lipnja 2002.

Zec<sup>6</sup> do tada ima već nekoliko autorskih projekata za Zagrebačkim plesnim ansamblom i više uspješnih suradnji u području scenskog pokreta, te je očigledno da se autorski razvija u smjeru izvedbenog kazališta, u kojem se tekst i pokret jednako tretiraju kao tjelesni materijali. Možda je zanimljivo spomenuti da je tom prigodom pozvala na suradnju mladog dramaturga Sašu Božića, dok područje scenografije i videa<sup>7</sup> pokriva iskusni multimedijски umjetnik (i stari ratni drug obitelji Zec) Ivan Faktor.

*M. U. R.* je nadahnut autobiografskom prozom ruske pjesnikinje Marine Cvetajeve (1892. – 1941.), buntovne i tragične umjetnice, koja u jednom trenutku više nije mogla podnijeti suočavanje s ratnim i životnim strahotama. Umjetničina intima, lirska proživljavanja, sjećanja i tragedija bili su samo početni impuls



Ksenija Zec, *M.U.R.*, Teatar &TD, Zagreb, 2002. Foto: Mare Milin. Snježana Abramović i Olga Pakalović.

6 Prve autorske radove potpisuje kao Ksenija Čorić-Lešić.

7 Uz njih su još autor glazbe Hrvoje Nikšić, oblikovatelj svjetla Branko Cvjetičanin, majstor tona Branko Vodeničar, majstor rasvjete Miljenko Bengez i kostimografkinja Irena Sušac.

predstave. Mur je bio nadimak njezina sina Georgija, ali (latinski) *mur* je i zid, ovdje iskorišten u smislu zatvaranja, izolacije, dobro čuvanih bedema, koji one-mogućava istinsku komunikaciju, koji nas ne pušta na drugu stranu, iz kruga vlastitih problema koji onda polako postaju opsesije.

„Inzistiranje na biografskim detaljima iz života Marine Cvetajeve i supostavljanje izvedbenih kategorija plesa i glume, dva su osnovna motiva pomoću kojih autorski tim istražuje privatne svjetove izvođača, koji tako i sami postaju aktivnim autorima odnosa prema ponuđenom literarnom predlošku.“<sup>8</sup> Predstava se bavi „(samo)nametnutom“ samoćom i rađena je na temelju improvizacija na motive iz zapisa Cvetajeve. Rečenice i misli ruske pjesnikinje postali su okidač za osobne priče i sjećanja; osobne „kikseve“ i obrambene zidove. Tako su u prepletanju privatnog i zadanog nastali autorski izvođački tekstovi i sekvence pokreta. Njihovi tjelesno-tekstualni ispadi odaju detalje osobnih biografija, s elementima ozbiljne samoironije, a onda u odnosima koji to nisu, jer su dijalozi zapravo dva solilokvija, postaju nešto više ili nešto drugo, sam odnos, dirljiv, duhovit i tužan u nemogućnosti razumijevanja svijeta koji je s „druge strane zida“. Iz te se pozicije svaki tuđi, izvanjski pokušaj uspostavljanja komunikacije činio kao napad na vlastite čuvane bedeme.

### ***Mi – Nous* Irme Omerzo (MARMOT, GDK Gavella, 2001.)**

Irma Omerzo zagrebačka je plesna umjetnica čije su obrazovanje i profesionalna plesačka karijera vezani uz Francusku.<sup>9</sup> Nakon prvoga neuspjelog pokušaja, ipak se definitivno vratila u Zagreb i 2001. utemeljila umjetničku organizaciju MARMOT (Malu autorsku radionicu međuodnosa objektiva i tijela). Kao prvu produkciju postavlja *Mi – Nous* (2001.), koreoakt (taj mi se Šparemblekov termin čini najtočnijim) za dvoje izvođača. Premijernu izvedbu igraju Pravdan Devlahović i Aleksandra Janeva, koju kasnije mijenja Nikolina Pristaš. *Mi – Nous*, osim što je izvrsna predstava, bio je i neki duhoviti i poetski zavjet, podsjetnik na intimni razlog njezina konačnog povratka u Zagreb. Francuska je premijera, nakon dvotjedne rezidencije, odigrana u prostoru DCA „La chaufferie“ u St. Denisu (predgrađe Pariza), gdje se radila scenografija i uopće finalizirala predstava. A u Zagrebu je, kako sama Irma kaže, „nekim čudom“, i dogovorom s Mironom Žagar, dobila pravo na deset izvedbi u Gradskome dramskom kazalištu

8 Programski letak predstave.

9 Plesno obrazovanje završava 1991. u Francuskoj u Nacionalnom centru za suvremeni ples – Angers (*Centre Nationale de Danse Contemporaine – Angers*). U Francuskoj je radila s Andyjem Degroatom (dugogodišnjim koreografom Boba Wilsona), plesala u projektima koreografa i redatelja Françoisa Verreta i deset godina surađivala s koreografom i redateljem Philippeom Decoufléom, kao plesač i asistent koreografa. U Zagrebu smo je prvi put vidjeli kao profesionalnu plesačicu 21. listopada 1996., kada je francuska plesna trupa DCA gostovala u Hrvatskome narodnom kazalištu s predstavom *Décodex*.

Gavella (M. Đurinović, 2012: 82). Predstavu je Mirna Žagar selektirala za 18. Tjedan suvremenog plesa te je hrvatska premijera izvedena na Gavellinoj sceni Mamut, gdje je ostala na repertoaru tijekom sezone 2001./2002. Predstava *Mi - Nous* prepoznata je na Tjednu suvremenog plesa i internacionalno; uslijedio je velik broj gostovanja i izvrsnih kritika. Između ostalog, gostovala je u Sarajevu na Bijenalu mladih Mediterana, na Dance zoneu 2002. u Pragu, na 5. međunarodnom festivalu plesa i kazališta Mladi levi u Ljubljani. Izvedena je u Portugalu, Kanadi, Rusiji, dva puta u Americi. U povodu nastupa na znamenitom festivalu Jacob's Pillow, u *New York Timesu* izlazi velika i pohvalna kritika Jacka Andersona (2003.). No, nažalost, u Zagrebu se predstava, pravi dragulj male, komorne izvedbene forme, gasi jer nema gdje igrati. Kazalište Gavella „nije bilo nimalo zainteresirano da se predstava dalje igra, bez obzira što su sve izvedbe i bez njihove propagande bile pune. Jednostavno su odradili svoje i onda odustali. To s plesom u gradskom kazalištu je ionako bio pravi eksces. U Hrvatskoj ples u kazališne kuće nije dobrodošao.“ (M. Đurinović, 2012: 82)

*Mi - Nous* je uistinu bio neobično osoban, suptilan, nježan i duhovit rad o čežnji i ljubavi na daljinu. „Ova je predstava bilježenje ljubavi muškarca i žene, plesno bilježenje kao pokušaj čuvanja te ljubavi, pokušaj zaustavljanja njezina rastakanja u svakodnevicu koja nema smisla za fragilnu, lako lomljivu, zahtjevnu i beskompromisnu ljubav.“ (K. Šimunić, 2001) Kao i dvojezični naslov, i scena je razdijeljena na dva dijela, što upućuje na prezentaciju i praćenje paralelnih priča koje se odvijaju u istom vremenu ali su odvojene prostorom. I vremensku prognozu, koju oboje slušaju na radiju, čujemo na hrvatskom i francuskom. On je u Zagrebu, piše pisma na stolicu na kojem stoji kipić Eiffelova tornja; ona je u Parizu, njezin je „stol“ za pisanje veliki putni kofer s naljepnicom „FRAGILE“, na kojem je, osim pribora za pisanje, i šminka za predstavu. Između njih je konstrukcija s koloturuom kojom šalju pisma, složena u papirnatu aviončicu i prikvačena kvačicom za žicu. Pišući pisma, u sebi, ili na glas, ili na papir, oni su u stalnoj komunikaciji, nježnoj ili polemičnoj, u više ili manje čujnom razgovoru s onim drugim, kojeg nose u sebi, osjećaju kraj sebe, artikulirajući misao, reproducirajući susrete i vrteći u sebi sobom ono što jest i što nije izrečeno.

Silno je topao početak, *flashback*, ishodišna točka koja proizvodi žudnju za povratkom; zajednički provedeno vrijeme, ležerna prisnost koju odaju pidžame i kućni ogrtači, igra papirnatim aviončićima, on, koji pjevuši Robićev: *Morning... sutra... sretni bit ćemo mi...* I onda „ljubav na daljinu“, susret u mislima, ili onaj u snovima, tehnički izvrsno, a vizualno suptilno riješen njezinim fizičkim lebdenjem iznad njega. (Ne treba zaboraviti da je Irma Omerzo došla iz jedne od najpoznatijih svjetskih novocirkuskih skupina.) Duhovito i neočekivano izmjenjuju se fiktivni susreti i sjećanja na one prave, na međusobnu privlačnost i fizičku razdvojenost diktiranu uspješnom profesionalnom karijerom. Tekst



Irma Omerzo, *Mi–Nous*, MARMOT, GDK Gavella, Zagreb, 2001. Foto: Jasenko Rasol. Pravdan Devlahović i Nikolina Pristaš.

i/ili pokret posve su prirodni i nenametljivi u osobnoj, tjelesnoj reakciji obraćanja onom drugome. Izvrsno nijansirani glazba i svjetlo profinjeno uokviruju scene, spajaju, pretapaju i odvajaju njihove paralelne, male svjetove. Mentalno i emotivno tako bliske, a prostorno udaljene tisuću kilometara zračne linije. Između te dvije činjenice lete papirnati aviončići.

I dok su se ove dvije izvrsne predstave izgubile, blijedeći u vremenu i memoriji kako publike tako i samih autorica, potisnute pod stalnim pritiskom proizvodnje „novog“ (kao da to novo znači i bolje?) i fokusom na nove produkcije, upozorit ću na dvoje hrvatskih i međunarodnih autora koji su u prvom desetljeću 21. stoljeća privukli pozornost i zagrebačke i međunarodne publike i kritike autentičnim soloprojektima, koje izvode i danas.

### ***I am 1984* Barbare Matijević (k. o. i ZKM, 2008.)**

Plesačica i autorica Barbara Matijević već dulji niz godina djeluje na međunarodnoj sceni sa sjedištem u Parizu. Njezina soloizvedba (nastala u suradnji s redateljem Giuseppeom Chicom), u formi izvedbenog predavanja (*lecture performance*) *I am 1984* (*Ja sam 1984.*), jest „poziv na pseudoznanstveno putovanje“ (I.

N. Sibila, 2008) kroz imenovanu godinu i nema nijednog tzv. plesnog koraka; ona mirno i fokusirano te beskrajno duhovito razvija mentalnu koreografiju teksta i crteža. „U reduciranom scenskom prostoru pozornost publike u potpunosti je usmjerena na vokalnu koreografiju, na trenutke transformiranu u crtež koji nalikuje financijskim i burzovnim dijagramima.“ (A. Mirčev, 2008)

Naime Matijević je u jednom momentu plesačko-autorske karijere ustanovila da joj plesni izraz nije dostatan, da joj onemogućava željenu razinu posredovanja ideje. „Da bih uopće krenula u umjetničko istraživanje, a krećem iz ukorijenjenosti u realno, prvo moram preispitati svoju percepciju te realnosti koju mogu raditi isključivo kroz informacije. Informacije su logos - riječ, koriste kao medij jezik. U tom smislu sam jezik počela tretirati kao medij i tada ga



Barbara Matijević, *I am 1984*, k. o.<sup>10</sup> i ZKM, Zagreb, 2008. Foto: Cici Olsson.

10 Kombinirane operacije.



smještam u kazalište. (...) Nemam osjećaj da sam počela raditi nešto novo i kontinuitet mi je jasan. Radi se o shvaćanju jezika kao konstrukta, sintakse kao skupa pravila koja su zadana ali i promjenjiva, te igranja sa svim semantičkim slojevima koje mi onda dodatno kompliciramo u predstavi zato što postoji i likovni – piktografsko-slikovni logo uz samu riječ.“ (B. Matijević u: M. Krajač, 2008)

Na sceni koja je poput učionice, distancirana, ozbiljna učiteljica zategnute kose Barbara Matijević, ujedno djevojčica u crvenoj dolčeviti, plavoj suknjici i crvenim cipelicama, drži suptilno duhovito predavanje o 1984. godini (i šestogodišnjoj B. M., koja želi postati balerina i o kojoj Matijević govori u 3. licu) pri čemu sve „logične“ veze zorno bilježi flomasterom na ploči. Ne kao onoj 1984. obilježenoj Orwellovim Velikim bratom (mada je to, naravno, detalj upisan kako u zajedničku memoriju, tako i prisutan u njezinoj „pouzdanjoj“ interpretaciji povijesti) nego godini Olimpijskih igara u Los Angelesu, Vučka i Zimske olimpijade u Sarajevu, klizačkog *Bolera*, štafete za druga Tita. Te važne 1984. godine B. M. gleda *Labuđe jezero*, pokušava ući u televizor, susreće se s prvom računalnom igricom Pac-Man... Plesom asocijacija u kojem se ravnopravno izmjenjuju povijesni događaji s popularnom fikcijom i virtualnim svjetovima tu će naći mjesto i velika primabalerina Slavenska u čudesnom balansu, i film *Crvene cipelice*, i *Star Wars*, Steve Jobs, Bob Dylan, David Bowie... i još puno toga. Izvođačica, Barbara Matijević, baveći se tom „ključnom“ godinom, povezuje autobiografske elemente, djetinje ideje i zaključke B. M. suočene sa svijetom, i povijesna zbivanja, događaje i znamenite osobe koji iz bilo kojeg razloga ulaze u njega.

„Pripovijedajući o događajima koje slaže u varljive kauzalne lance B. M. postavlja autoreferencijalni okvir unutar kojega detalji iz globalne i kolektivne povijesti korespondiraju s njezinim sjećanjem, čije se strukture kolebaju između faksije i fikcije. Izborom ove izvedbene strategije, B. M. u prvom redu problematizira istinitost i činjeničnost sjećanja, demonstrirajući istodobno i načine na koji ideologija i retorika postaju konstitutivni pri formiranju kolektivne, ali i privatne memorije. Zahvaljujući lakunama koje nastaju iz nemogućnosti koherentna odvajanja istinitog od naknadno rekonstruiranog i imaginarnog, stvaraju se otvorena interpretacijska polja koja svatko može ispuniti vlastitim pamćenjem.“ (A. Mirčev, 2008) Poput male B. M., čiju poziciju u velikom svijetu profesionalno zastupa i - čuva izvođačica/predavačica Barbara Matijević.

„Dvostruko strukturirani izvedbeni aparat, koji se udvaja na govor i crtež, rezultira složenom scenskom kreacijom u kojoj B. M., na tragu Brechtove paradigme distanciranog i angažiranog izvođača koji se nikada dokraja ne poistovjećuje sa svojom ulogom, artikulira niz pitanja od vitalne važnosti za ugroženi opstanak pojedinca u vremenima koja sve agresivnije potiru njegovu individualnost, reducirajući ga na potrošača određenog brenda i marke. Na trenutke vrlo komična, B. M., s druge strane, prokazuje tragikomičan učinak totalitarističkog

spektakla, kojemu je još jedino moguće suprotstaviti smijeh i imaginarno. Zaborbljenu u mnogobrojnim sustavima i strukturama te izgubljenju u mnoštvu bitnih ili nebitnih informacija, suvremenom se čovjeku danas, stoga - poručuje B. M. uvjerljivo - nude samo dva izlaza iz panoptičkog naručja Velikog brata i njegovih brendiranih proteza: humor i mašta.“ (A. Mirčev, 2008)

*I am 1984* prvi je dio trilogije *Teorija performansa budućnosti ili Jedini način spasa od masakra jest taj da mu postanemo autori?*<sup>11</sup>. Sve tri predstave Barbara Matijević još uvijek izvodi širom svijeta, na više jezika, razvijajući stalno i nove projekte.

### ***Sad Sam Revisited* Matije Ferlina (Platforma mladih koreografa, 2006.)**

Krajem 2022. u Cankarjevu domu u Ljubljani upriličeno je četverodnevno događanje pod naslovom *Sad Sam Manifestacija*, dani posvećeni autorskom opusu Matije Ferlina kao jednog od najzanimljivijih i najzbuđljivijih suvremenih kazališnih autora. Toj izvanrednoj manifestaciji prethodila je nagrada Festivala Borštnikovo srećanje kojom je Društvo kazališnih kritičara i teatrologa Slove-



Matija Ferlin, *Sad Sam Revisited*, Platforma mladih koreografa, 2006. Foto: Santiago Sepulveda.

11 Drugi dio trilogije jest *Tracks* (2009.), a treći *Forecasting* (2011.).

nije odalo priznanje grandioznom Ferlinovu radu *Sad Sam Matthäus*. Predstave Matije Ferlina rijetko su bogato i kvalitetno popraćene, i teoretski i teatrološki promišljane i dokumentirane, i ovaj kratki prilog na kraju teksta samo je podsjetnik na Ferlinove početke i izvanredni serijal introspektivnih sola koji je započeo na kraju studija u Amsterdamu 2004. godine.

„Prvi sam se put hrvatskoj i europskoj publici predstavio 2006. godine radom *Sad Sam Revisited*, nakon čega je 2009. slijedio *Sad Sam Almost 6*, a tri godine poslije i posljednji rad iz tog ciklusa *Sad Sam Lucky*. To su solo radovi u kojima kroz komorne scenske situacije uspostavljam odnos prema osobnim narativima i fascinacijama. Kroz rad na tim projektima sazio sam i kao izvođač i kao koreograf, i razvio sam specifičnu osobnu estetiku koja je definitivno utjecala na moje kasnije grupne radove.“ (M. Ferlin u: N. Ožegović, 2017)

*Sad Sam (Revisited)* prvi je rad iz serije *Sad Sam*, obnovljen za lanjski nastup u Ljubljani, u Zagrebu je prvi put prikazan na Platformi mladih koreografa 2006. u vrijeme Ferlinove suradnje s berlinskom skupinom Sashe Waltz. Ferlin je odmah privukao pažnju izvođačkom karizmom; krhka, bolna intimnost izložena je na neki čisti, nepatvoreni, istinit način. „Sam na sceni, Ferlin prolazi kroz stanja zaigranosti, dosade, osamljenosti i autoagresije, stanja sola, samoće, žudnje za dodirrom. Mnogo je neočekivanih obrata, od komičnih do ozbiljnih, te umetanja plesne sekvence tek na samu kraju, u kojoj se Ferlin pokazao i kao plesač posebne izražajnosti, prisutnosti, mekih i spretnih kretnji, kojega ćemo, nadam se, viđati češće.“ (J. Mihelčić, 2006)

S druge, autorske, strane Ferlin je vrlo rano prepoznat i kao moguće novo poglavlje hrvatskoga plesnog kazališta i suvremene izvedbene scene. „Došao sam iz Škole primijenjenih umjetnosti i dizajna, rastao sam uz dvoje braće koji su isto tako posvećeni umjetnosti, bavio sam se glumom i pisanjem, fotografija je nezamjenjivi dio moje svakodnevnice. Ali pokret, *performans*, rad s tijelom je jedini mediji u kojemu uspijevam spojiti svoje interese, i koji mi otvara vrata da istražujem, izvodim i dizajniram svoje ideje.“ (M. Ferlin u: M. Đurinović, 2006)

U specifičnoj simbiozi plesnog, vizualnog i verbalnog kazališta Ferlin je izgradio i dalje posvećeno razvija osebujnu poetiku koja je prepoznata na međunarodnoj kazališnoj sceni. On proizvodi, kreira višeslojne materijale, koji komuniciraju na različitim razinama. Ples je tek jedna opcija otjelovljene introspekcije, apstraktna, intuitivna razina koja pokriva nedokučivo, ono što ni sam autor ne može drugačije prenijeti, scenskom slikom i rečenicom.

„U svojim se radovima uvijek prvenstveno bavim jezikom, ali kad kažem jezik ne mislim samo na onaj verbalni nego i na onaj tjelesni.“ A „ta dva jezika jedan bez drugog na sceni ne mogu. Ono što me u tom smislu zanima jest kreiranje situacija u kojima oni mogu učiti jedan od drugoga, u kojima ne postoji ni dominacija verbalnog nad tjelesnim niti znak jednakosti između njih. To je ishodište svake moje koreografije, a svaki projekt novi je pokušaj odgovora na pitanje koja

je priroda odnosa između riječi i tijela. Svaki je jezik neka vrsta koda, neka vrsta strukture i to je mjesto koje me intrigira jer sve što se može sastaviti može se i rastaviti i opet sastaviti na neki drugi način. To je, mislim, ukratko najtočniji opis moje poetike.“ (M. Ferlin u: N. Ožegović, 2016)

Nakon druge predstave, *Sad Sam Almost 6* (2009.), bilo je jasno da Ferlin razvija intimni niz naslova mijenjajući nastavke (teme, preokupacije) u igrivo višeznačnoj sintagmi.

„Naslov ciklusa otvoren je za među jezične igre koje stvaraju napetost između početka rečenice na materinjem jeziku (sad sam...) i njezine nadopune izrečene jezikom globalizacije kojom autor savršeno vlada.“ (J. Rajak, 2012) Ovisno o tome kako ga pročitamo, naslov može ukazivati da on, autor i izvođač, sada, na sceni „igra“ sebe u jednoj od različitih epizoda, jednom od nastavaka „priče“: kao onog koji se opet vraća sebi na osobnu, intimnu „reviziju“; ili je to priča o zapamćenom, sačuvanom sebi - dječaku od skoro šest godina; ili bliskom odrazu pjesnika, Srečka Kosovela, ili Matije, koji tjelesno i emotivno osjeća, pamti, promišlja i reflektira (osobno, obiteljski, regionalno, povijesno i civilizacijski) Bachovu bolnu i veličanstvenu *Muku*. Riječ „sam“ pomoćni je glagol, „ja jesam“ (to čime se bavim, što utjelovljujem), ali i pridjev u smislu: ja sam sam sa sobom na sceni. Treća inačica čitanja naslova kao engleski „Tužni Sam“ ne opovrgava nego samo produbljuje slojevitost doživljaja.

Ferlin je za mene još uvijek, od prvog *Sad Sama* do nedavnog *Matthäusa*, jedinstveni scenski mistik. Plesni asket mekih kretnji i blagog humora, beskrajno pažljiv prema svakom detalju i istinski prisutan na sceni, usredotočen na čin komunikacije ovdje i sada. Drugi solo *Sad Sam Almost 6* bio je drugačiji i iznenađujući u jednostavnoj prisnosti *dječje* igre s plastičnim figuricama životinja. „Ako je prvi *Sad Sam* nosio znamen Svetog Sebastijana, početna scena u *Almost 6* priziva Svetog Franju, koji se ikonografiji najčešće prikazuje kako razgovara sa životinjama koje su ga okružile. Ima tu i nečeg arhetipskog, ludičkog u suprotnosti između gospodara igre, onog koji zadaje pravila, moćnog *creatora mundi* i dražesne, naivne duhovitosti djeteta stopljenog s igrom. Iznenađujući u poanti situacije kojom zaskoči, hirovit u promijeni, Ferlin je i opet izvan ograničenja žanrova plesne, dramske ili lutkarske predstave, ali djeluje na svim razinama: isprepliću se racionalne spoznaje, emotivni doživljaj i ono nešto između, što osjetila prepoznaju.“ (M. Đurinović, 2010)

Ferlinovim riječima: „I dok tijelo možda mogu lišiti plesa, ples ne mogu lišiti tijela. Važnije mi je tijelo od plesa. Tijelo prepoznajemo ne samo kao biološku činjenicu već kao slojeve različitih povijesti, emocija, sjećanja, ozljeda, kao objekt akumuliranja i pamćenja. Tijelo je kao alat jedan od najuniverzalnijih načina komunikacije, ali istodobno i najapstraktnijih, i oko te komunikacije trebaju se potruditi obje strane, i tijelo koje izvodi i tijelo koje gleda.“ (M. Ferlin u: M. Medanić, 2022) ●

## LITERATURA

- Anderson, Jack (2003.), „Lovers' Routine of Quarreling and Sweet Reconciliation“, *New York Times*, 11. kolovoza, <https://www.nytimes.com/2003/08/12/arts/dance-review-lovers-routine-of-quarreling-and-sweet-reconciliation.html> (24. rujna 2023.).
- Đurinović, Maja (2006), „Fotokoreografija po križnom putu“, *Vijenac*, Zagreb, br. 322, 6. srpnja, str. 22.
- Đurinović, Maja (2010), „Bavljenje iskrenošću“, *Plesna scena hr*, 13. listopada; <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1164> (24. rujna 2023.).
- Đurinović, Maja (2012), „Neka čudna vrsta. Razgovor s Irmom Omerzo“, *Kretanja*, Zagreb, br. 18, str. 79-85.
- Đurinović, Maja (2018), „Ekstremno iskustvo teatra“, *Plesna scena.hr*, 20. rujna, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1952> (24. rujna 2023.).
- Krajač, Marjana (2008), „Barbara Matijević“, <http://www.sodaberg.hr/thebook/barbara.html> (24. rujna 2023.).
- Mihelčić, Jelena (2006), „Kvalitetna injekcija“, *Vijenac*, Zagreb, br. 329, 26. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/329/kvalitetna-injekcija-6947/> (24. rujna 2023.).
- Medanić, Marijana (2022), „Važnije mi je tijelo od plesa“, <https://razgovori.hr/matija-ferlin/> (24. rujna 2023.).
- Mirčev, Andrej (2008), „Koreografija imaginarnog“, *Vijenac*, br. 369, 24. travnja, <https://www.matica.hr/vijenac/369/koreografija-imaginarnog-4651/> (24. rujna 2023.).
- Ožegović, Nina (2017), „Matija Ferlin: Slobodni umjetnik zvuči kao ime neke skulpture, simbol nečega što zapravo ne postoji“, *Tportal.hr*, <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/matija-ferlin-slobodni-umjetnik-zvuci-kao-ime-neke-skulpture-simbol-necega-sto-zapravo-ne-postoji-foto-20171204> (24. rujna 2023.).
- Rajak, Jelena (2012), „Performativna intersubjektivnost: geneza plesnog subjekta i susret s dvojnikom“, *Kretanja*, Zagreb, br. 18, str. 97-102.
- Sibila, Iva Nerina (2008), „Suvremene izvedbene umjetnosti, CIKLUS 1“, *KULISA.eu*, 10. studenoga, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=313> (24. rujna 2023.).
- Šimunić, Katja (2001), „Bilježnje ljubavi“, *Vijenac*, Zagreb, br. 190, 14. lipnja, str. 11.

**Nataša Govedić**

Odsjek dramaturgije Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

# Brijunsko „Learište“: dvije dekade Šerbedžijina *Kralja Leara* početkom 21. stoljeća

UDK 821.111-2.09Shakespeare, W.+Šerbedžija, R.

Sažetak: Tekst razmatra različite aspekte igranja Shakespeareova *Kralja Leara* u produkciji Teatra Ulysses i režiji Lenke Udovički, s Radom Šerbedžijom u glavnoj ulozi, u periodu od preko dvadeset godina na lokaciji brijunske vojne tvrđave Minor. Raspravlja se zrcaljenje tematike izvornog djela u kontekstu brojnih domaćih i međunarodnih politika izmještenosti početkom 21. stoljeća, feministički pristup naslovnoj ulozi i tekstu i posebna histrionizacija vladarske pozicije koju provodi Šerbedžijin pristup ulozi, baš kao i afektivne specifičnosti Šerbedžijina glumačkog autorstva.

Ključne riječi: *Kralj Lear*; Shakespeare; komadanje; izmještenost; politike festivalskih produkcija; „glumačka predstava“; S. Beckett; B. Brecht; feministički pristup *Learu*; ambijentalno kazalište; glumačko autorstvo; afektivne dimenzije uloge; politika lokacije

## “Lear” in Brijuni: two decades of Šerbedžija’s *King Lear* at the beginning of the 21st century

**Abstract:** The text examines various aspects of the Ulysses Theater *King Lear* directed by Lenka Udovički at the the Brijuni military fortress Minor, with Rade Šerbedžija in the title role, over a period of more than twenty years. The paper discusses the mirroring of the original in the context of both Croatian and international politics of displacement at the beginning of the 21st century, the feminist approach to the title role and the text, and the distinct “histrionisation” of the ruling position implied by Šerbedžija’s interpretation, including the affective characteristics of Šerbedžija’s acting authorship.

**Keywords:** *King Lear*; Shakespeare; dismemberment; displacement; politics of festival productions; “actor’s production”; S. Beckett; B. Brecht; a feminist approach to Lear; environmental theater; acting authorship; affective role dimensions; politics of location

► Ovako Teatar Ulysses na svojim mrežnim stranicama službeno dokumentira dvadeset i dvije godine igranja *Kralja Leara*, počevši od 2001. godine, dakle kroz dvije „duge dekade“ 21. stoljeća:

„Prva je predstava bila Shakespeareov *Kralj Lear*, u režiji Lenke Udovički, s Radom Šerbedžijom u naslovnoj ulozi. Mali producentski tim, pod vodstvom Tatjane Aćimović, upustio se u provođenje u djelo jedne zanesenjačke ideje o kazalištu na gotovo pustom otoku, ne sluteći da će predstava koju su 2001. podigli na noge steći kulturni status među publikom, da će se izvoditi iz godine u godinu, a da će eksperiment jednog ljeta prerasti u redoviti ljetni festival, svake godine sa sve više predstava i kulturnih događanja.“<sup>1</sup>

Predstava *Kralj Lear* igra i dalje.

Sličan fenomen trajanja neke izvedbe unutar ljetnog festivala postigla su samo dubrovačka igranja Držićeva *Skupa* u režiji Koste Spaića tijekom uzastopnih četrnaest sezona (1958. – 1972.), s time da su se Dubrovačke ljetne igre održavale pod visokim pokroviteljstvom Josipa Broza Tita, zatim u poratnim godinama pod pokroviteljstvom Franje Tuđmana, kao i da su od perioda svog formiranja i stasanja pa sve do danas ostale financijski najetabliranija državna festivalska manifestacija. Tome nasuprot, Teatar Ulysses nezavisno je kazalište koje se financijski održava i natjecajima iz državnog i gradskog budžeta i zahvaljujući privatnim sponzorima, a jedino pravo pokroviteljstvo koje je dosad imalo tiče se producentskog, koliko i simboličkog i lobističkog angažmana Duška Ljuštine, koji preuzima produkciju od Tanje Aćimović i zatim Šerbedžijinu kazalištu stoji na usluzi i kroz svoje dugogodišnje upravljanje Kazalištem Kerempuh (posuđujući Ulyssesu tehničku infrastrukturu i scenske radnike zagrebačkog Kerempuha svakog ljeta), i kroz svoje političke odnose (usko vezane za karijeru zagrebačkoga gradonačelnika Milana Bandića te nekoliko vlastitih mandata u Gradskoj skupštini), i kroz svoje poznavanje čitave domaće kazališno-festivalsko-sponzorske logistike. Za *Nacional* Duško Ljuština izjavljuje: „Za sada od države dobivamo otprilike 10% ukupnog budžeta, budući naša sezona košta između 2.800.000 i 3.500.000 kuna. Ostalo je magija: ulaznice, sponzori, Županija.“ (D. Ljuština u: Z. Vrabec Mojzeš, 2020) Te podatke navodim zato što sprega privatnog i državnog kapitala, kao i brendiranje Ulyssesa imenom Rade Šerbedžije kao najveće glumačke zvijezde jugoslavenskog filma i teatra, a koji osniva Teatar Ulysses zajedno s prijateljem, dramatičarom Borislavom Vujčićem i suprugom, redateljicom Lenkom Udovički, od samog početka upućuju na model održivosti u koji *mora* biti upisana i doza spektakularnosti, a ne samo

1 Usp. <https://www.ulysses.hr/o-nama/kazaliste-ulysses/> (1. listopada 2023.).



umjetničkog istraživanja. Unatoč tome, Ulysses temelji svoju opstojnost na igranju prilično zahtjevnog Shakespeareova naslova, *Kralja Leara*, kao studije monarhizma, starenja i problematiziranja disfunkcionalnih obiteljskih odnosa, dakle nimalo „revijalne“ tematike. Predstava je dosad okupila umjetnike iz Hrvatske, Slovenije, Bosne i Hercegovine, Srbije, Velike Britanije, SAD-a i Ukrajine funkcionirajući i kao produkcijski „živi organizam“ u koji se po potrebi uključuju novi izvođači, ali čiju glavnu i naslovnu ulogu dosljedno nosi Rade Šerbedžija. Primjerice, Lude je početno igrao prvak slovenske drame Radko Polič, zatim nenadmašan hrvatski glumac suhe, poetske klaunerije Mladen Vasary, čiji recentni odlazak još uvijek potresa našu umjetničku zajednicu, a kako je predstava najavljena i za izvođenje i nakon ispraćaja Vasaryja, ulogu Lude vjerojatno će preuzeti novi glumac, jer *Kralj Lear* je i neka vrsta programa kazališta kao platforme stalne samoobnove.

To je ujedno i jedini repertoarni naslov nekog kazališta na prostoru bivše Jugoslavije u kojem možemo susresti *kontinuirano* igranje Shakespearea na domaćim pozornicama iz sezone u sezonu, baš kao i igranje *istog teksta* koji okuplja vrlo heterogenu grupu dramskih i glazbenih izvođača - i to u razdoblju duljem od *dvadeset godina*. Da nema projekta *Kralj Lear* Teatra Ulysses, Shakespeare bi početkom 21. stoljeća na našim scenama bio autor predstava koje jedva da izdrže nekoliko izvedbi (i to na programima izdašno subvencioniranih gradskih kazališnih institucija), a i tada djelujući *slučajno* (kao arbitraran izbor nekoga od redatelja) ili lektirno nametnuto, ne i strateški pomno integrirano u razvojne strategije ma kojeg od naših javnih kazališta. Istu sudbinu na hrvatskim pozornicama trpe i drugi prekaljeni klasici ili dokazani umjetnici dramske forme, dakako, i Miroslav Krleža (*nota bene*: kao i Shakespeare, Krleža je u nas sustavno igran samo na zagrebačkome ljetnom Festivalu Miroslav Krleža, koji godinama entuzijastično, ali i prilično skromno vodi Goran Matović).

Ni Krležin ni Shakespeareov umjetnički kapital ne percipira se kao stabilna stavka domaće kulturne politike. Štoviše, rekla bih da se prema obojici dramatičara kolokvijalno zauzima stav da su „preteški“. Igrati klasike u hrvatskoj se kazališnoj praksi često pokazuje teže nego igrati aktualnu dramsku produkciju, jer klasik traži erudiciju - a ne samo neposredno stvaralačko iskustvo - čitavog autorskog tima. Možemo raspravljati o tome donosi li igranje klasika „automatski“ sa sobom elitizam (mislim da mnogi primjeri pokazuju da tome nije tako, sjetimo se samo Frljićeva *Hamleta* ili Jelčićevih režija Čehova), ali ako odustanemo od standarda koje postavljaju klasici, to znači da odustajemo od „kriterija knjižnice“ i ostajemo samo na „kriterijima tekuće proizvodnje“, što djeluje znatno ograničenije od njegovanja literarnog i kazališnog pamćenja. Osim toga, iskustveno bih posvjedočila da dio jezične banalnosti domaće izvedbene scene sigurno ima veze s time koliko se lako klasici zaobilaze upravo zbog izvan-serijske kompleksnosti njihova literarnog jezika te koliko ih je lako „zamijeniti“

naslovima znatno manje zahtjevne jezične kalibracije, ali po cijenu brisanja mnogih slojeva značenjske kompleksnosti.

Čak i primjedba da bi Teatar Ulysses morao otvoriti svoja vrata lokalnoj izvedbenoj zajednici Istre, dakle funkcionirati kao „centar nezavisne kulture“, zaboravlja da uspostavljanje produkcijski održive umjetničke destinacije kakvo na Brijunima obavlja tandem Šerbedžija/Udovički/Ljuština ne može *jednostavno preuzeti* zadaću alternativnog Ministarstva nezavisne kulture za istarsku regiju. Ne sumnjam da bi nadopisivanje njihova programa interesom za lokalnu nezavisnu scenu bilo sjajan aktivistički - pa i estetički - potez, ali on nije ni samorazumljiv, baš kao ni posve realan. Općenito mi je zanimljivo što se u javnom diskursu stalno pokušava uspostaviti vrijednosno minoriziranje Teatra Ulysses kao „previše ekskluzivnog“. Vidimo to i u tekstu Borisa Senkera objavljenom u *Vijencu* 2016. godine gdje se jedan od naših najuglednijih teatrologa, k tome Puležan porijeklom, s tek jednom malom završnom ogradom - moguće promjene mišljenja ako se steknu neke nove okolnosti - zaklinje da *vjerojatno nikada* neće kročiti na Šerbedžijine predstave jer za njega su Brijuni od djetinstva bili i ostali mjesto ljetovanja „povlaštene kaste“, bahate svojte, svejedno je li to crna ili crvena buržoazija ili boemština, ali svakako grupa ljudi koja uživa i ekskluzivni status i isključivi pristup elitnoj lokaciji, dok građani Pule neprekidno ostaju „s druge strane“ te povlaštenosti (B. Senker, 2016). Itekako možemo razumjeti taj pogled isključenih. I suosjećati s njim. No koliko god da je pošteno priznat, čini mi se da je otpor koji Senker elaborira više vezan za dugotrajno nasilje političkih elita nego za samo Kazalište Ulysses. Jer za publiku koja jest pohodila brijunske predstave možda je jedna od prvih stvari koje tijekom njihove izvedbe upadaju u oči oskudica i sirovost mjesta izvedbe, lociranog na otoku, gdje ima jako puno glasnih galebova i oštrog kamenja, ali ne i hotela, restorana, bicikala ili turista. To bitno komplicira prigovore i lijeve i desne publike po pitanju elitizma.

Što se tiče mogućih konkurentskih kazališnih projekata unutar Istarske županije koji *samo čekaju* da upogone svoje izvedbe baš na Brijunima, pretpostavka kako postoji Istra koja vodi alternativni kazališni život i pretendira na Brijune dosta je teško održiva, recimo ako pratimo rad Istarskoga narodnog kazališta i tek sporadične performanse tamošnje nezavisne scene. Premda je riječ o vrlo zanimljivoj sceni likovnih, plesnih i performativnih umjetnika, njihov je rad estetički teško spojiv s idejom „glumačkog teatra“ kakav provodi Ulysses. No otkad je ove godine za umjetničkog voditelja pulskoga Istarskog narodnog kazališta imenovan plesni umjetnik Matija Ferlin, čini mi se izglednijim da su moguće nove suradnje između Istarskoga narodnog kazališta i Ulyssesa, jer u oba slučaja možemo govoriti o razrađenim autorskim poetikama *elohventnog izvedbenog tijela*, kao zajedničkog nazivnika tih uprava. Svakome tko iole pozna je i širu situaciju na terenu umjetničkih institucija evidentno je da nijedna

scena u Hrvatskoj ne funkcionira kroz „poklanjanje“ izvedbenih prostora nego kroz uspostavljanje zajedničkih poetičkih okosnica, kao i kroz naporni angažman pojedinaca da najprije samo dobiju javni prostor na korištenje, a zatim i da tamo izbore svoj kontinuitet (što je inače napravio i sam Teatar Ulysses). U medijima nisu vidljivi istarski projekti i programi koji uspostavljaju neki konkretni suradnički i partnerski, dakako umjetnički, *zahtjev* prema Teatru Ulysses. Možda i zato što su Šerbedžija i Udovički krenuli u realizaciju Teatra Ulysses od potpuno derutne brijunske tvrđave koju su s mukom i samo relativno osposobili za izvedbu, dakle nitko im do danas nije darovao ni reprezentativnu scenu igranja ni glumačke garderobe (izvan stolova u obližnjem šumarku), a ni novi autorski prijedlog razrade repertoara ni mrežu produkcijskih strategija opstanka. Preživjeti iz sezone u sezonu uvijek je ispadalo i ispada više nego organizacijski zahtjevno. Unatoč tome, Teatar Ulysses stalno djeluje i kroz vlastiti suradnički ansambl i kroz sustav gostovanja glumačkih predstava iz čitave regije bivše Jugoslavije, kao i koncerte te suradnju s mnogo „vanjskih“ umjetnika i institucija, dakle uistinu ne možemo govoriti o njegovoj *generalnoj zatvorenosti*. Prigovor o Šerbedžijinu „previđanju“ regionalne istarske izvedbene scene, kojoj navodno nije poklonjena adekvatna pažnja i šansa na Brijunima tijekom ljeta, stoga je potrebno pogledati u svjetlu činjenice da uspostava bilo kakvoga stabilnog repertoara zahtijeva produkcijsku ekspertizu i ogroman angažman institucionalnog lobiranja koji u konačnici može sponzorski uključivati i lokalnu istarsku nezavisnu scenu, ali nikako ne na način njezina paternaliziranja i programiranja „odozgo“ već iz zahtjeva i potreba same te scene „odozdo“. Koliko je meni poznato, regionalni zahtjevi istarskih kazalištaraca zasad nisu formulirani prema Teatru Ulysses. Jednako tako prigovor desnih kritičara Teatru Ulysses, prema kojemu se Šerbedžijin kozmopolitizam lakonski izjednačuje s jugonostalgijom, također nije uvjerljiva: najbolja kazališta s ovih prostora u pravilu su njegovala i multiregionalizam i kozmopolitizam (Strozzi, Gavella i Zuppa samo su neki od ravnatelja koji su ih dosljedno zastupali). To navodim jer mi se čini da se oko uspješne kazališne kuće kao što je Teatar Ulysses stalno podižu valovi zaoštrenih ideoloških prijevora i različitih, ali svesrdno nametnutih političkih i estetičkih očekivanja, u kojima ovaj teatar čas ispada *previše lijevi*, čas *previše desni*, ali rijetko je kada sagledan kroz program koji doista i zastupa, vezan za apologiju *glumačkog autorstva* i njegove implicitne i eksplicitne *kritičnosti prema različitim sustavima moći*. Osim toga Ulysses je osnovan i oko Shakespearea, jer upravo je Shakespeareov opus ovdje tretiran konstitutivno za sam repertoar, do te mjere da bismo mogli reći kako se, unatoč nominalnom Odiseju u naslovu tog teatra, kao pravi estetički i politički arhetip Šerbedžijine družine afirmirao baš *Kralj Lear*, u blagom pretapanju s Prosperom, dvojnikom samog Shakespearea i prognanim kraljem čija je drama „simetrična“ s brijunskim otokom/kraljevstvom, zbog čega je i sama *Oluja* postala još

jedan od repertoarnih naslova samog Teatra Ulysses. I Lear i Prospero na otok donose perspektivu razvlaštenosti i vladarske osobnosti koja prihvaća svoj izmješteni status, s time da se glavna osobina obojice navedenih protagonista tiče snalaženja u „novom poretku“, mimo svega kraljevskog na što su ranije navikli. Drugim riječima, glavna preokupacija Teatra Ulysses nije samo gubitak autoritarnih moći i klasnih privilegija Shakespeareovih protagonista nego i neka vrsta transformacije prijestolja. Od britanskog se dramatičara preuzima stav da je prijestolje trusna i dinamična zona, čije se pomicanje može pretvoriti u zemljotres ili građanski rat, nakon čega slijedi posve nova karakterna kalibracija centralnog protagonista. *Oluja* kao romana zastupa benevolentnost središnje očinske figure, dok *Lear* u interpretaciji Rade Šerbedžije zapravo ističe očinsku histrioničnost, veliki otpor kraljevskom paternaliziranju svoje djece, prkos i čak izazivačku drskost „starca“ koji odbija odigrati svoje očekivane dobne i statusne uloge. Takav pristup nije samo „jedna glumačka interpretacija“ nego i dalekosežna dramaturška odluka. Ako imamo kralja koji „bježi“ od svoje kraljevske uloge, ali istodobno mu strašno teško pada kada onda i njegove kćeri pobjegnu od svojih tradicionalnih kćerinskih uloga, pred nama je rasprava o tome zašto odjednom svi napuštaju obiteljsko gnijezdo tretirajući ga kao mjesto opresije. U brijunskoj predstavi to „prazno gnijezdo“ ima veze i s politikama postjugoslavenskih migracija, u kojima Learove kćeri i sinovi svakodnevno napuštaju svoju „očevinu“.

## II.

Tema razvlaštenosti općenito je veoma važna i za sam prostor u kojemu *Kralj Lear* igra. Prema monografiji Vlaste Begović i Ivančice Schrunk pod naslovom *Brijuni – prošlost, graditeljstvo, kulturna baština* (2007.), riječ je otočju na kojem su bila imanja i ladanjske rezidencije rimskih senatorskih obitelji, zatim kasnoantička pomorska baza na plovnom putu Jadranom, najveća vojna utvrda na Mediteranu u 19. stoljeću te elitne vile i hoteli u 20. stoljeću: ljetovališta aristokracije, ekonomskih magnata i političkih vođa. Brijuni su tijekom 20. stoljeća dugo bili rezidencijalni i politički otok Josipa Broza Tita, zatim i nacionalni park, koji u razdoblju samostalne Hrvatske skupo naplaćuje ulaznicu u svoj prostor, da bi *tek* s dolaskom Šerbedžijina teatra postali dio dostupne kulture; pučka pozornica otvorena gledateljima - i to za manju cijenu negoli je to turističko razgledavanje Velikog Brijuna. No kazališna publika koja na predstave stiže adaptiranim vojnim brodom iz Fažane nikada se ne iskrcava na otok bogate klijentele, Veliki Brijun, u koji su uključeni hoteli, zoološki vrt i raskošne šetnice, nego je prevezena na Mali Brijun, nenaseljeno otočno mjesto obraslo makijom, inače nekadašnju vojnu bazu s austrougarskom utvrdom Fort Brijuni, u kojoj se ili oko koje se većinom odvijaju sve predstave. Iako je kod dijela neupućene publike prisutna još jedna uvriježena predrasuda da Teatar Ulysses

na Brijunima uživa neku vrstu „besramnog luksuza“ samim time što koristi prostore vojne tvrđave i jednog od vojnoodmarališnih objekata nacionalnog parka, u mom je iskustvu praćenja završne, pretpremijerne faze priprema dviju njihovih predstava istina dijametralno suprotna: glumački i autorski tim živi u oskudnim uvjetima elementarno održavanog i građevinski zapuštenog i oštećenog vojnog odmarališta, jede u pučkoj kuhinji i sudjeluje na probama koje obično traju između pet i osam sati na dan, dakle radi se vrlo ozbiljno i, gotovo bih rekla, u uvjetima logorovanja ili kampiranja. Siromašnog, a ne razmetljivog produkcijskog konteksta.

No politička i kulturalna legitimacija izvankazališnog brijunskog „rezidencijalnog“ prostora stalno se koleba između primata luksuznih jahti i hotela s pet zvjezdica, smještenih u sredini i na istočnoj strani otoka Veliki Brijun, nasuprot prostora kazališne izvedbe unutar tvrđave Minor na otoku Mali Brijun. Zanimljivo je da prigovori u medijima na račun brijunskoga javnog identiteta uglavnom nisu usmjereni na kritiku luksuznog turizma i zarade našega najskupljeg nacionalnog parka na Brijunskim otocima, ali često se s ogorčenjem spominje „manjak prava“ glumaca i posebno Rade Šerbedžije da Brijuni budu mjesto kulture. Drugim riječima, postoji stalni pritisak ultrakomercijalnog poimanja turizma da „upravo kultura bude razvlaštena s ovog otočja“, kao i da se čitav prostor prepusti isključivo ugostiteljsko-nautičkom turizmu. Izgleda da politička legitimacija koja nikada ne treba elitnom turizmu uvijek iznova treba kulturi, upravo zato što kraljevi i *celebrityji* smiju puniti budžet nacionalnog parka gurmanskim obrocima i sidrenjem na „rajskim otocima“, ali nema suglasnosti oko toga da bi umjetnost također mogla u skromnim uvjetima i bez gurmanskih delacija na „zajedničkom dobru“ Brijunskog otočja zaslužiti svoju *radnu rezidenciju*. U tom smislu ponovno nije čudno, nego je u kritičkom smislu nadasve razvidno, zašto Rade Šerbedžija i redateljica Lenka Udovički igraju upravo *Kralja Leara* – dramu vlasništva, legitimacije i raspodjele teritorija, kao i vječne vojne i ratne mašine koja se pokreće čim govorimo o nasljedovanju neke prestižne imovine.

### III.

O razvlaštenosti u *Learu* razmišljao je i Bertolt Brecht (B. Brecht, 2014: 98) u svojim razgovorima filozofa, dramaturga i glumaca zapisavši najprije riječi filozofa o Shakespeareovu komadu:

FILOZOF: Ali to je barbarska drama. Mora se vrlo pažljivo raditi da se ne pokvari njena ljepota. (...)

Nema objašnjenja za ono što Brecht misli pod „barbarskom“ ni što misli pod „ljepotom“, no u nastavku Brecht puno razmišlja o tome kako *sluge* reagiraju na

to da je kralj ponižen, ismijan, prezren, u jednoj sceni i pretučen. Trebaju li sluge poslušati naredbe (barbarskog?) zlostavljanja „slabog“ ili bivšeg kralja koje im zadaju njihove nove gospodarice?

U originalnom tekstu, trebaju.

Nasilje je sastavni dio čitavoga tog hijerarhijskog sustava i nitko mu se ne čudi, a kamoli opire. Nezamislivo je da se sluge pobune zbog nečije degradacije, pa makar to bio i domaloprijašnji kralj. No dio kraljevske pratnje (primjerice Gloucester) ipak se usprotivi i također prođe kroz proces jake statusne degradacije i deprivacije. Stoga se čini da je i Shakespeareov i Brechtov stav da sluge nikada nisu samo sluge nego i potencijalni osporavatelji i podržavatelji političkih sistema. Sa svoje strane mogli bismo reći da isto vrijedi i za gledatelje. Postoji i čitava jedna estetička klasa koja zapravo gradi legitimitet kazališta ili države, a zove se publika, građanstvo, gledateljstvo.

Slijedimo li Brechta, važno je pitanje *s kim se identificira publika Kralja Leara*: s kraljem, koji izlazi i pada sve dublje i dublje iz svoje kule bjelokosne, doživljava razne brutalnosti i nakraju u potpunosti gubi moć, ili sa kćerima, koje ratom zapečaćuju svoje vlasništvo (imanje) i bacaju se na komadanje nekoć jedinstvenog teritorija? Donosi li parcelizacija Learove nekoć jedinstvene države (sigurno je da dio publike u njoj nazire i Jugoslaviju) ikome ikakve promjene na bolje? Feministička čitanja *Kralja Leara*, od kojih je možda najslavnija suradnja dramatičarke i pjesnikinje Elaine Feinstein sa skupinom Women's Theatre Group oko adaptacije i izvedbe *Learovih kćeri* (1987.), pitaju se i može li ta drama funkcionirati i posve „bez svog kralja“, bez Leara na sceni, odnosno je li šteta koju čini odsutni tiranin još i veća od štete koju čini prisutni *pater familias*. Samim time što naglasak nije na kraljevoj „unutarnjoj oluji“ nego na teškim posljedicama koje njegov karakter ostavlja na bližnjima, drama *Learove kćeri* ukazuje na mogućnost kritike obiteljske i državne piramide komada koja „trajnu raskomadnost“ prepoznaje u *djeci*, a ne u starcu. I teoretičarka Coppelia Kahn u utjecajnom tekstu „Odsutna majka *Kralja Learea*“ (tekst je izvorno objavljen 1986. godine, no ponovno je tiskan u zborniku *Contemporary Critical Essays* urednika Kiernana Ryana iz 1993. godine) smatra kako je *Lear* drama unutarnje lomljave, ali sada muške anksioznosti i muškog straha od vlastite nemoći, pa čak i straha od vlastita feminiteta kao emocionalne ranjivosti te tjeskobe oko toga hoće li otac ikada morati uistinu ovisiti o svojim kćerima. Tek u sceni u kojoj Lear postaje uplakano tijelo na kraju svoje drame događa se i protagonistovo prihvaćanje feminine dimenzije vlastite osobnosti, čime Kahn poantira svoje tumačenje kao dugu potragu vladara da u samoga sebe integrira svoj najemocionalniji aspekt, koji je ovdje pročitao kao „ženski“. Tome nasuprot, teoretičarka Kathleen McCluskie smatra da je čitav patrijarhat „komadalište“ ženskog tijela i ženske moći i da *Kralj Lear* radi veliku dramsku uslugu istom tom patrijarhatu, jer neposlušna i hrabra kći biva ubijena, dok su druge dvije kćeri prikazane

isključivo kao prijetnja patrijarhatu i njegovu benevolentnom vladaru. U navođenju tih perspektiva suvremene feminističke šekspirologije važno mi je naglasiti da u svakom slučaju *komadanje cjeline* u drami nema jedinstvenu interpretaciju. Iz britanske kolonijalne perspektive jedinstvo države ili cjelovitost kraljevstva, naravno, stoji daleko iznad ideje komadanja imperija, jer je već i na razini zapleta istaknuto da se gubitkom imperijalnog statusa gubi niz financijskih privilegija. Za Shakespearea komadanje države u svakom slučaju funkcionira kao sinonim za rat, a ne kao pohvala samostalnosti novih teritorija. Learove godine upravljanja ili godine imperijalističkog patrijarhata zasigurno su u Shakespeareovoj drami prezentirane kao „dobre“ godine ili godine mira. Naravno, to su i godine opresije, inače se dvije kćeri ne bi tako lako odrekle svog oca i ne bismo imali dojam da ga kažnjavaju zbog neke ranije pretrpljene povrede ili nepravde. Svakako upravo podjela teritorija – baš kao pažljiva dramaturška konstrukcija brojnih unutarnjih shizmi, rascjepa i *pucanja* svih likova – govore o tome da Shakespeare „misli brehtijanski“ davno prije Brechta, odnosno da je u tekst ugrađena distanca i multiperspektivnost po pitanju *bacanja krune*. Shakespeareovu dramu jednako se tako može čitati i kao namjerni izlazak Leara iz „staklenog zvona“ apsolutne legitimiranosti, silazak među obespravljene, odbijanje da završi život kao kralj na zrnu graška. Drugim riječima, može je se čitati i kao legitimaciju iskustva obespravljenih, onih pred kojima se stalno zatvaraju i vrata gostoprimitstva i vrata suosjećanja. Čini se da tijekom 20. i 21. stoljeća upravo takvo – beketijansko, a ne brehtijansko – čitanje *Kralja Leara* doista i ima najviše izvedbenih tumača (usp. posebno tekst „Seventeen Lears“ Susan Bennett iz 1996.), odnosno da je *Lear* često uziman kao ishodište mnogo kasnijih Beckettovih pustopoljina, izmještenih likova, *utvara* unutarnjih prostora devastacije.

Sa svoje strane Brecht (B. Brecht, 2014: 99) svakako ostaje na tome da je bilo kakvo igranje *Kralja Leara* vezano za prepoznavanje njegova *hotimičnog* gubitka privilegija i za mogućnost uspostavljanja slojevite historičnosti bitaka oko nasljedovanja. Ne zaboravimo ni da se feudalni zaplet već u renesansi čitao retrospektivno, na taj način gradeći likove i situacije iz „dviju“ povijesnih sadašnjosti (srednjovjekovne i renesansne), a kako vrijeme odmiče, čita se još intenzivnije višestruko, iz raznih (nagomilanih) postfeudalnih vremena, iz čega je jasno vidljivo da vlast nije vječni i nepromjenjivi, apovijesni monolit nego tek jedna *privremena ideologijska konstelacija*, često promjenjiva i propadljiva.

Utoliko je *Kralj Lear* drama koja vladarima nudi najneugodniju istinu: pouku o lakoći koturanja krune jednom kad sleti s nečije glave. U brijunskoj se predstavi kruna konkretno i kotura blagom nizbrdicom, lagano promičući između travki i kamenčića otoka, te se dokotura do nogu i same publike. Ne putuje samo kruna. Odlukom redateljice Lenke Udovički, putuje i publika. Gledateljice i gledatelji pozvani su na vožnju brodom i hodanje otokom, promjenu

nekoliko lokacija praćenja predstave, čime se također uspostavlja brehtijanska distanca prema događajima drame.

Redateljica je svjesna i da *Lear* na Brijunima već i samim prostornim kontekstom postavlja pitanja o minulom vremenu socijalističke elite, ali za „vremenski okvir“ svoje izvedbe ipak izabire kasno 19. stoljeće, prisutno kroz izbor kostimografije te scenografije same utvrde gdje se predstava igra. Osim toga Udovički i implicitno problematizira status Rade Šerbedžije kao „kralja“ jugoslavenskoga glumišta, kao što i sama izvedba zapravo stavlja težište na histrioničnost svih Šerbedžijinih prethodnih kazališnih kraljeva i njihova „velikog scenskog propadališta“. Glumac koji je kritički odigrao mnoge kraljeve nikako ne jamči stabilnost vlasti. Prije njenu himbenost. „Napravljenost“ ili artificijelnost. Baš kao i propadljivost. Dosta je važno što je Lear i prva uloga kojom se Šerbedžija vratio na hrvatsku pozornicu nakon ratnih godina izbivanja, dakle uloga kojom je dramu delegitamacije kralja morao transformirati u dramu vlastite glumačke legitimacije. I na toj je razini uprizorena osobita „kriza vlasti“, kojom Shakespeare, ali i Rade Šerbedžija, pitaju publiku što čini vladara (pa i onoga glumačkog) bez institucionalnih privilegija. S odmakom „dobivene bitke“ za vlastitu postemigracijsku reputaciju, Šerbedžija će o Learu za *Glas Istre* (17. srpnja 2022.) novinaru Jurici Körbleru izjaviti:

„Ja sam se te (2001., op. a.) godine vratio na pozornicu nakon što jedanaest godina nisam igrao na svom jeziku. Možda to publika nije osjetila, ali ja sam osjetio. Iako smo imali dobru predstavu, rekao sam sebi, još mi fali neke zrelosti. I neke snage prema vlastitom jeziku, prijevodu koji je Vladimir Gerić sjajno napravio. Kako su godine prolazile taj Lear je u meni rastao i sjećam se jednom kada je Darko Gašparović, naš poznati dramaturg iz Rijeke, došao gledati predstavu i rekao, ‘dobar si, Rade, dobar, ali volio bih te gledati kada uhvatiš osamdesetu.’

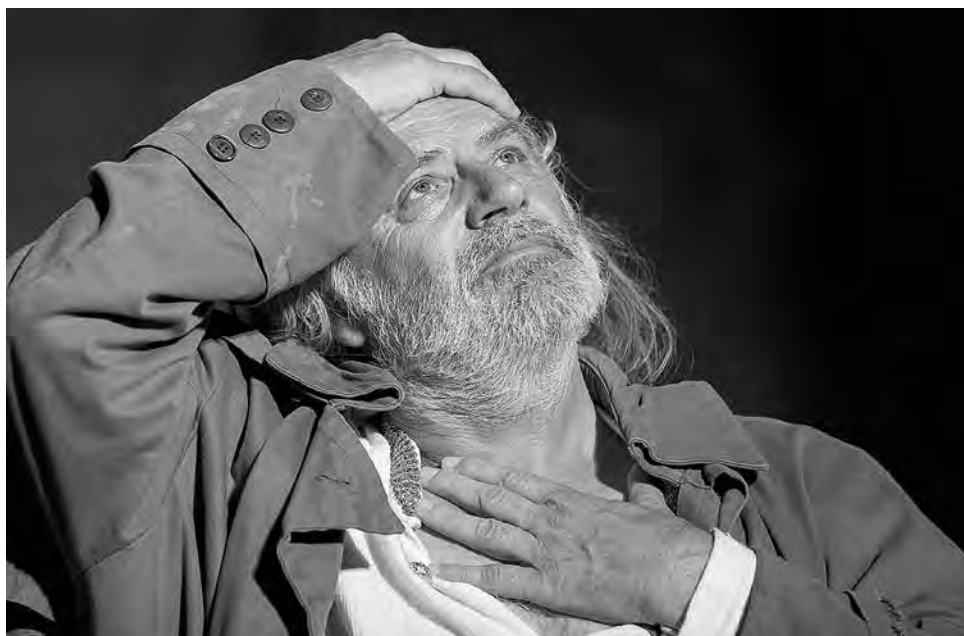
I, kaže Šerbedžija, ima tu nečega, neke tajne. ‘Ja sada ima problem s desnim kukom, imam problem s kičmom i više ne moram glumiti da šepam.’ Ima, kaže, nečega u tom starenju s ulogom.

‘Pa kada me pitaju kako je to dvadeset i dvije godine igrati jednu te istu ulogu, mogu samo osjetiti neko bogatstvo pravog teatra. A to je bilo vrijeme Koste Spajića i Dubrovačkih ljetnih igara. Kao mladi glumac gledao sam božanstvene kreacije mog profesora Izeta Hajdarhodžića koji je igrao nenadmašnog *Skupa* i *Dunda Maroja*. I te su predstave bile na repertoaru godinama, tako da je Izet preko dvadeset godina igrao Skupa. Ali, dvadeset i nešto godina igrati neku ulogu je i jedna lijepa tradicija u teatru, bogatstvo jedne kulture.’”  
(R. Šerbedžija u: J. Körbler, 2022)



## IV.

Kad govorimo o dvije dekade igranja *Kralja Leara*, recimo stoga nešto i o specifičnostima Šerbedžijina promišljanja drame kroz glumačku dramaturgiju i glumačko autorstvo. Njegov je Lear konstantno blago ironičan. Rijetko kada lišen malog trzaja usana. Podrugljivo izvinutih, koliko i zabavljenih situacijom. One su oblik kontrole, kao i distance. Čak i kad je najotvorenije bijesan, recimo kad na početku drame sazna da njegova kći Kordelija ne želi poslušno „nastupiti“ pred dvorom i glumiti ljubavne izjave za obećane privilegije, kad ga vidljivo ranjava kćerina iskrenost, Šerbedžija ne upada u eksploziju agresije. Vrlo polako ulazi u tmurno stanje uvrijeđenosti, ali i dalje s mnogo autoironije, drskosti i diskretne zaigranosti. Na razini glume odmah se prepoznaje da je ovaj Lear jednako toliko prozivač licemjerja, kao i osoba koja je uvrijeđena jer Kordelija, njegova miljenica, nije licemjerna. Zašto ona *ne zna* kada „moramo“ i jednako tako kada nikako „ne smijemo“ glumiti?! Kako to da se opire i društvenoj i emocionalnoj ulozi poslušnog djeteta? Je li to ona u međuvremenu odrasla? Ili zapravo *sluša* oca na dubljem nivou, što je, recimo, vidljivo kroz repliku koju Shakespeareov Lear upućuje Ludi: „Ako budeš lagao, dat ću te išibati.“ Šerbedžija stoga igra oca koji je pomalo i blizanac svojoj kćeri (igrale su je različite glumice: Nina Šerbedžija, Anja Sabol, Ivana Roščić), jer – kao što ona inzistira na svojoj nekalkuliranoj istini, tako i on inzistira na svojoj.



William Shakespeare, *Kralj Lear*, Teatar Ulysses. Rade Šerbedžija. Foto: Kristijan Vučković.

Ali koliko ne samo zajedničke nego i kritičke istine može podnijeti ne samo ovaj nego bilo koji kralj? Tijekom svoje vladavine ili nakon nje? Šerbedžijin Lear svakako pokazuje da se kralj kroz dramu budi, dolazi k svijesti, izvlači iz bijelog odijela s epoletama i hoda scenom (oštrom travom otoka) bos, u odjeći prosjaka. Prestaje s uspavanim žmirkanjem prema potmulim društvenim problemima i gleda ravno u oči svako simboličko i fizičko nasilje koje pred njega donose odmetnuta djeca. Glumčev je pogled sve lucidniji, sve budniji, sve mračniji, sve sarkastičniji, iako počinje iz meke i lijene ležernosti, gotovo bih rekla satire na račun vladarske samosvijesti. Najveću naklonost i najpažljivije slušanje gaji za glas svog osporavatelja, za Ludu, koju bih ovdje komentirala u antologijskoj izvedbi Mladena Vasaryja. Jer jedino je Luda dovoljno direktan i dovoljno neustrašen perezijast da kralju ukaže na grešku njegova razmetanja poklonima, kao i na hamartiju nepromišljenih i impulsivnih darivanja teritorija, a onda i s time povezanu krizu čitavoga političkog prostora. Komadanje teritorija može biti i prilika nove organizacije, kako u smislu nove političke raspodjele moći, tako i na razini psihe: dionizijsko komadanje žrtve uvijek je i zahtjev njezine radikalne reformacije. Lear je zanimljiv lik jer se, suprotno Euripidovu Penteju, sam raskomadao. Problem je u tome što komadanje teritorija, kao ni komadanje jastva, *nije* dovelo do novih vrijednosti. Upravo Luda ponavlja kralju da je toliko poludio od „vladarskog sljepila“ da je i samoga sebe i svoju neposlušnu (ali vjernu) kćer Kordeliju sveo na socijalno, političko, ekonomsko i afektivno ništavilo.

„Ništa“ je riječ koja se u ovoj drami ponavlja u mnogo varijanti: njezino kraljevstvo otvara Kordelija, koja na očevo pitanje što mu može reći o svojoj ljubavi odgovara: „Ništa“, a zatim se riječ provlači kroz niz razgovora između kralja i lude, kao i Edmunda i Edgara. „Iz ništa neće biti ništa“, veli kralj u prijevodu Vladimira Gerića ciljajući na to da postoji samo izbor između laži i ništavila, a laž je, naravno, zadana, oportuna, očekivana. Priznanje da je čitava farsa natjecanja za očevu ljubav „ništavna“ i Kordeliji i Learu donosi nezaustavljivu lavinu gubitaka i nasilja.

Vasary tu golemu ništicu ili nulu iz kraljevskog vladanja čuje vrlo jasno i s usrdnošću najboljeg kraljeva prijatelja naglašava da je riječ o bizarnoj objavi samoponištenja, o jednoj upravo savršenoj nuli, koliko i oguljenom jajetu kojim se igra i dobacuje s kraljem te o vlastitoj ćelavoj glavi koju udara rukom i kruni okruglim lavorom – podrugljivom aureolom. Svaki Vasaryjev rekvizit pomno je promišljen (primjerice crna aktovka u ruci kojom pokušava spasiti državne dokumente) i mnogo je više od klaunerije *nuliranja*. Jer Luda zna da kralj upada u razbacivanje svojim imetkom zato što želi opet biti nula, početak, dižete, ljudski stvor bez odgovornosti, bez smrti za vratom, s puno budućnosti u plućima, koja mu u realnom kontekstu bolno brzo istječe. Luda eksplicitno kaže kralju da je „svoje kćeri pretvorio u svoje majke“, a to ne može uspjeti, jer

Lear *nije* bespomoćno dijete i njegove kćeri *nisu* samo okrutne mučiteljice oca zato što ga ne žele vratiti u kolijevku i u njoj zibati. Jedino Luda ponavlja i ponavlja da kralj - kao ni itko od nas - ne može abdicirati od svoje starosti i smrti, koliko god da to tvrdoglavo pokušava. Sličnu konstelaciju srećemo u Ionescovoju dramu *Kralj umire*, čiji glavni lik kralja jednostavno odbija činjenicu smrtnosti inzistirajući na tome da je smrt samo neka vrsta pričina - neugodne halucinacije - koji valja pokoriti svojim odlučnim kraljevskim držanjem.



William Shakespeare, *Kralj Lear*, Teatar Ulysses. Mladen Vasary i Rade Šerbedžija.  
Foto: Kristijan Vučković.

Šerbedžijin se kralj kroz ovu dramu drastično trijezni od vladalačke sigurnosti i premda se najprije slatko smije svojoj Ludi, kasnije joj opali i pljusku zbog istine o vlastitoj autodestruktivnosti koju ne može progutati. Vasary pljusku podnese jednako stoički kao i kraljevu podjelu imovine, odnosno jednako mirno kao i kraljeve zagrljaje. Ostaje vjeran i svojoj istini i svom kralju zato što mu je kralj ujedno i jedini prijatelj s kojim može razgovarati o ludosti svijeta.

I Lear mu uzvraća jednakom odanošću.

U Šerbedžijinoj izvedbi Lear želi vidjeti što će se dogoditi kad raskomadaš svoje kraljevstvo, a onda još raskomadaš i samoga sebe, kao lutku. U njegovu pogledu i prema unutra i prema publici stalno je prisutna svojevrsna naslada uslijed razaranja, kao kod slikara koji jednog dana odluči rasparati svoje najbo-

lje platno. Agresija je tako uspostavljena kao Learov „zaigrani jezik“, dječja (i ne samo dječja) okrutnost. Već nakon prvog posjeta najstarijoj kćeri i shvaćanja da mu tamo nema gostoprimstva ni ikakve privilegije, ovaj Lear kaže posve stoičkim tonom: „Uzet ću to silom“, istodobno nasrnuvši na dugi kraljevski stol i prevrnuvši ga. Nije on samo, kako tvrde njegove kćeri, razmažen, djetinjast, sebičan i nasilan. Možda i brutalan, kako bi rekao Brecht. On je i najveći neprijatelj nekadašnjega kralja, njegov - svoj - egzekutor. Moglo bi se reći da pušta vlastite kćeri da vladaju kako bi upoznao i njihovu i svoju silovitu samomržnju do same srži - na sličan način na koji se igrač ratne igre upušta u burne obrate ne štedeći ni metke ni pale vojnike. Jedino što Lear nakon nekog vremena shvaća da ono što igra nije simulacija nego stvarni rat. Ali u toj točki već odavno nije bijesan niti je bijes kulminacija Šerbedžijina tumačenja Leara.

Naprotiv, pred nama je glumac koji prokazuje trivijalnost (ratnih i obiteljskih) eksplozija, banalnost lako zapaljivog divljanja, jalovost ljutnje, posve suprotnu mirnoći glumačke izvedbe koja raste prema kraju komada. Scene ludila u Šerbedžijinoj su izvedbi točke *najdublje pribranosti*; lucidnosti i ozbiljnosti u žarištu katastrofe. Više nema ironije. Linija usana ravna je i zategnuta od unutarnje napetosti, ogorčenosti, žalosti. Šerbedžija je pred kraj komada ironičan još samo prema bogovima, koji ni njemu ni njegovima ne spremaju nikakav spas. Gledajući ga u nekoliko sezona igranja *Leara*, rekla bih da upravo u tom velikom finalu trijeznog očaja, prihvaćanja odgovornosti za istinitost poraza, postaje sve suvereniji, slojevitiji, prozirniji, intenzivniji, potresniji. Pa i mlađi, ako je tako nešto moguće. Da, definitivno je pred nama „glumačka predstava“, ali ne na način da gledamo zvijezdu koja putuje u središte svoga histrionskog narcizma. Veliki glumac nikada nije egzibicionist svojih moći transformacije. Naprotiv, njegovo tumačenje uloge ima mnogo više veze s potrebom da slomi razne oblike kraljevskog sebeljublja i da kroz propadanje lika ispita radikalno ukidanje svake površne glumstvenosti (pretvaranja, licemjerja, himbe). Vidi-mo dakle glumu kao „nož umjetnosti“ u službi deranja vlastite kože ili bolno istinitog egzistencijalnog iskustva nemoći. I baš u toj točki Šerbedžijin Lear potpuno je predan ljubavi prema svojoj kćeri. Na kraju komada njega više nema, ali prisutna je nježnost za - mrtvu - Kordeliju. Način na koji pažljivo nosi njeno ubijeno tijelo, još jednom se naginje prema njoj i privija je prema sebi podsjeća na prva roditeljska nošenja novorođenčeta. Toliko krhkog da se čini kao da se boji da bi ga mogao ispustiti. Zato je očevima i majkama potrebna maksimalna pažljivost.

Pravi razlog za trajanje *Kralja Leara* kao predstave ima dakle izravne veze s kompleksnim glumačkim autorstvom Rade Šerbedžije, s kontekstom igranja predstave u prostoru koji je historijski obilježen raznim vladarskim luksuzima i slomovima tih luksuza te s bogatstvom slojeva emocionalnog i političkog sondiranja situacije *deziluzioniranja*. Prepisujem iz svoje kritičke bilježnice ritam

Šerbedžijina najtišeg scenskog plača, koji je odigran kao izlivanje suza na posve mirnom, gotovo skamenjenom licu, povremeno s rukom koja blago udara vlastito čelo, kao da bi htjela razbiti kosti svoje lubanje:

*(staložen, ali i izazivački ton)*

Nemojte govoriti o tome „Što treba vam!“.

*(nagla pauza nakon žestine i brzine izgovaranja replike)*

I prosjak kukavan imade ponešto.

*(gorka pauza, zamišljena)*

Makar i najbjednije.

*(duga pauza, žalost, duboka)*

Što mu *ne* treba.

*(najdulja pauza)*

Ako ne daš ljudskoj prirodi nešto više od onog što joj za prosti život treba

Pa život ljudski tad ne vrijedi više od životinjskog.

*(kombinacija duboke, mirne uvjerenosti i tuđe)*

U različitim izvedbama Šerbedžija stavlja i različite afektivne fokuse na Learove introspektivne momente, ali gotovo je uvijek prisutna gradacija uloge od početne vladarove „zabavljenosti“ situacijom abdikacije do završne sučeljenosti sa surovošću svekolike neimaštine, koja se pretvara u *kraljevski apel* za pravo na ljudski život „iznad crte“ zadovoljenja najosnovnijih potreba.

## V.

Vraćam se na pitanje s početka teksta. Trebaju li nama kazališta? Trebaju li nam otoci na kojima se igra Shakespeare? Trebaju li nam glumci koje zanima od čega se sastoji komadanje Orfeja ili komadanje antičkoga žrtvenog jarca ili tribalno komadanje oca ili komadanje svakoga našeg emocionalno „poznatog terena“ ili komadanje političkog teritorija? Trebaju li nam glumci koji tragaju za dubljom istinom i transformativnim uvidima Learova ludila? Ili nam trebaju samo turizam, nacionalistički patriotizam i plutokracija?

Šerbedžija, koji govori nad tijelom mrtve Kordelije, ne može izgovoriti četvrto „nikad“. Probode ga takva bol da riječ ostane nedovršena, presječena. To nije samo glumački trik, autorsko nadopisivanje velikih izvedbi *Kralja Leara*. To je i svijest o tome da se lako zagrcnemo nad količinom gubitaka koje smo kulturalno pretrpjeli u posljednjoj dekadi 20. i u prve dvije dekade 21. stoljeća. U periodu od početka devedesetih godina prošlog stoljeća do danas promijenili smo tri financijske valute (prešavši s dinara na kunu i s kune na euro) svaki put prolazeći i kroz procese kompleksne ekonomske inflacije. Događaju se ratovi, potresi, epidemije. Komadanja, lomovi, rasapi. Stalne deteritorizacije, migracije, ekonomski i estetički egzili. Političko zatiranje nezavisne izvedbene scene u Zagrebu. Čak ni

na razini materijalne arhitekture kazališta, državne i gradske uprave ne otvaraju nova kazališta (s radom je počelo jedino privatno kazalište KunstTeatar), a mnoge stare scene prepuštene su polaganoj zapuštenosti i repertoara i samih prostora. Posebno je težak slučaj Gradskoga dramskog kazališta Gavella kao scenske kuće koja nije zadobila samo najveća fizička oštećenja u potresu koji je pogodio Zagreb 2020. godine nego već dugo trpi umjetničke posljedice nekvalitetne, nedovoljno stručne uprave. Loši „stranački repertoari“ karakteristika su i mnogih drugih naših kazališta, na čelu s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu. Jedini hrvatski teatar sa sustavno planiranim umjetničkim repertoarom i dalje je nezavisni Teatar EXIT, koji svaku svoju premijeru gradi iz glumaca.

Ne čudi nas dakle što tako postupa i Teatar Ulysses.

Uloga Lenke Udovički u opisanoj estetičkoj orijentaciji također je veoma važna jer je riječ o redateljici koja bira naslove na osnovi jakog interesa za socijalnu politiku, a ne samo za komercijalnu atraktivnost nekoga dramskog sadržaja. Također i o redateljici kojoj je „grubost“, krška golost i zanemarenost otočnog prostora oko napuštene vojne tvrđave neprekidna inspiracija, a ne prepreka za rad. Ni u kojoj premijeri dosad Udovički nije izabrala turističke prostore Brijuna - njeva publika obično putuje kroz prostor otočnih „ruševina“, kamenitih padina, zaleđa nepristupačnih plaža. Suprotno dubrovačkom poimanju ambijentalnog teatra, koji nužno računa na dekorativnost, dopadljivost i fizičku udobnost svojih poljana, gradskih uvala i tvrđava, brijunska prizorišta svjedoče o svijetu koji registriira razaranje, propadanje, opustošenost - što je ujedno i jedna od tema samoga *Kralja Leara*.

Primjedbe se jedino mogu uputiti (zanimljivo: ponovno se javlja paralela s Teatrom EXIT) prema izboru dramaturga Teatra Ulysses. U brijunskim predstavama kao da ni nema markantnih dramaturških ličnosti - točnije rečeno, nema smjelog i temeljito pripremljenog zahvata u dramski predložak. Možda bi bilo drugačije da je u konstitutivnom timu Ulyssesa bar jedna osoba koja brani stvaralačku heteronomiju ne samo glumačke i redateljske nego i dramaturške inovativnosti, ali zasad je naglasak na kreativnoj sprezi glumac/redateljica/producent. Kao i kada govorimo o Teatru EXIT, recepcijski pomak od uspjele „pučke predstave“ prema teatru koji postiže međunarodnu kvalitetu i izvan granica bivše Jugoslavije trebao bi uključiti svijest o potrebi stvaranja novih dramaturških timova.

Završno, čini mi se da je za trajnost *Kralja Leara* relevantna i filozofija Teatra Ulysses da glumac s krunom može raditi *što god hoće*, jer mu se ta kovina kružnog oblika nikada nije činila ničim značajnijim od scenskog rekvizita. Zato *Lear* ispunjava sve razloge da bude i brehtijanska predstava, i zaštitni znak Teatra Ulysses, i jedna od ključnih predstava naših prostora: njen car je gol i samome će sebi tom istinom priskrbiti isto onoliko očaja koliko i dostojanstva. Dramska ironija Šerbedžijina *Leara* sastoji se u tome što on ni na samom početku komada nije vlastohlepan niti je žudnija za moći njegov pokretač. Mnogo

je točnije reći da je Lear jedan od Shakespeareovih emocionalno najgladnijih likova i da će se ta njegova glad za prihvaćanjem (barem unutar obitelji) tijekom drame samo povećavati. Brijunski glumac kroz Learovu glad govori i o svojoj *nenamirivosti*, koja je duboko kreativna, gladna novih komadanja starih izvedbenih kaputa. I to je ono što *Leara* svake sezone iznova pretvara u naslov koji želimo još jednom pogledati: Šerbedžija nikad ne dovršava svoje glumačko autorstvo. Njegov bitan aspekt nije samo individualni rad na ulozi nego i stalno nova kolaborativnost s glumačkim kolegicama i kolegama; stvaranje novih glumačkih zajednica; stvaranje *iz* interakcije s kolegama. Kako veli Michael Bristol, tako je bilo od vremena nastanka drame:

„Stvarni način generiranja kreativnosti i predložka *Kralja Leara* po svemu sudeći bile su glumačka suradnja i improvizacija.“ (M. Bristol, 1990: 19)

Ako dakle poslušamo Borisa Senkera, koji predlaže da čitav Dubrovnik izjednačimo s „Hamletištem“, a Brijune s „Learištem“ (B. Senker, 2016), potonje nije mjesto kulturalne nostalgije (primjerice za jugoslavenskim teatrom) ni mjesto uspostavljanja Shakespearea kao „aparata“ ekskluzivnosti zahtjevnoga britanskog predložka nego lokacija sustavnog, dvadesetogodišnjeg promišljanja različitih dimenzija naše *nejenjavajuće raskomadanosti*. Osobno u njoj ne vidim samo katastrofu parcelizacije nego i mogućnost nove organizacije podjednako socijalnih i estetičkih mogućnosti. Teatar Ulysses u mnogo je aspekata demokratizirao i kvalitetom nadigrao brijunski turizam te otvorio vrata ideji da „carski otoci“ zaslužuju pučku glumačku družinu, čiji rad može pratiti i vrlo široka publika. To ne znači da mislim da su sve predstave s te lokacije „uspjele“ (ni da je to moguće na bilo kojoj lokaciji), ali čini mi se dosta važnim da *Lear* doista jest marker domaćega glumišta u najboljem smislu te riječi te da Šerbedžija i Udovički svjesno igraju dekonstrukciju vladarskog patrijarhata, a ne pristanak uz njegov poredak. ●

## LITERATURA

- Begović, Vlasta i Schrunck, Ivančica (2007), *Brijuni – prošlost, graditeljstvo, kulturna baština*, Golden maketing, Zagreb.
- Bennett, Susan (1996), „Seventeen Lear’s”, *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, Routledge, London, str. 39-79.
- Bradley, Lynne (2010), *Adapting King Lear for the Stage*, Ashgate, Surrey.
- Brecht, Bertolt (2014), *Brecht on Performance*, ur. Tom Kuhn, Steve Giles i Mark Silberman, Bloomsbury, New York.
- Bristol, Michael (1990), *Shakespeare’s America, America’s Shakespeare*, Routledge, London.
- Feinstein, Elaine & The Women’s Theatre Group (2000), *Lear’s Daughters*, u: *Mythic Women/Real Women: Plays and Performance Pieces by Women*, ur. Lizbeth Goodman, Faber & Faber, London, str. 343-384.
- Ferris, Leslie (2009), „Lear’s Daughters and Sons”, u: *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works: Critical Essays*, ur. Sharon Friedman, McFarland, Jefferson, str. 102-13.
- Gay, Penny (1994), *As She Likes It: Shakespeare’s Unruly Women*, Routledge, London, New York.
- Goodman, Lizbeth (1993a), *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Routledge, London.
- Goodman, Lizbeth (1993b), „Women’s Alternative Shakespeares and Women’s Alternatives to Shakespeare in Contemporary British Theater”, u: *Women’s Re-Visions of Shakespeare*, ur. Marianne Novy, University of Illinois Press, Urbana.
- Körbler, Jurica (2022), „RADE ŠERBEDŽIJA, 22. PUT U ULOZI KRALJA LEARA: „Kosta Spajić mi je rekao, mali, igrat ćeš Kralja Leara. Ne mogu profesore, ne mogu. Imao sam tada 36 godina””, *Glas Istre*, Pula, 17. srpnja, <https://www.glasistre.hr/kazaliste/rade-serbedzija-22-put-u-ulozi-kralja-leara-kosta-spajic-mi-je-rekao-mali-igrat-ces-kralja-leara-ne-mogu-profesore-ne-mogu-imao-sam-tada-36-godina-807999> (1. listopada 2023.).
- McCluskie, Kathleen (1985), „The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*”, u: *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, ur. Jonathan Dollimore & Alan Sinfield, Manchester University Press, Manchester.
- Rutter, Carol (2001), *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare’s Stage*, Routledge, London.
- Senker Boris (2016), „Ljetovanja na carskom otočju”, *Vijenac*, Zagreb, br. 587-588, 15. rujna, <https://www.matica.hr/vijenac/587%20-%20588/ljetovanja-na-carskom-otocju-25950/> (1. listopada 2023.).
- Shakespeare, William (1997), *King Lear: The Arden Shakespeare*, ur. R. A. Foakes, Thomas Nelson & Sons, Walton-on-Thames.
- Thompson, Anne (1991), „Are There any Women in King Lear?”, u: *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, ur. Valerie Wayne, Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead.
- Vrabec Mojžes, Zrinka (2020), „Duško Ljuština: ‘Šerbedžija je od Ulyssesa napravio najbolju kazališnu scenu u Europi’”, *Nacional*, Zagreb, 13. kolovoza, <https://www.nacional.hr/dusko-ljustina-serbedzija-je-od-ulyssesa-napravio-najbolju-kazalisnu-scenu-u-europi/> (1. listopada 2023.).
- Warner, Marina (1994), *Six Myths of our Time: Managing Monsters: The Reith Lectures*, Vintage, London.



Ivana Slunjski

Zagreb<sup>1</sup>

# Eksperimentalna slobodna scena: horizontalnost i inkluzivnost suradničkih i stvaralačkih pristupa<sup>2</sup>

UDK 793::792

U spomen na Željku Sančanin<sup>3</sup>

Sažetak: Potkraj 2001. nekoliko plesnih umjetnica okuplja se oko ideje slobodne platforme u kojoj svi uključeni akteri samostalno odlučuju koliko se žele angažirati u radu organizacije, projektima i programima. Najprije zamišljena kao radna platforma namijenjena svim izvođačima neovisno o njihovu obrazovanju ili statusu, kojom bi se ustrajalo na povezivanju i suradnji među subjektima neinstitucionalne scene radi realiziranja autorskih projekata, Eksperimentalna slobodna

- 1 Plesna kritičarka i teatrologinja, predsjednica Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- 2 Zahvaljujem Selmi Banich, Nikolini Komljenović i Maji Marjančić na razgovorima u povodu ovoga istraživanja.
- 3 Tijekom rada na članku zatekla me vijest o smrti Željke Sančanin (Zagreb, 1979. - 2023.), plesne umjetnice i koordinatorice Eks-scene od osnutka do 2011. godine. Bez njezina bi angažmana Eks-scena sasvim sigurno drukčije izgledala, a bez Eks-scene umjetničko bi joj djelovanje bilo znatno otežano, osobito u prvim godinama stvaranja. Počevši plesati s osamnaest, a plesno se educirajući na brojnim radionicama i tečajevima u Hrvatskoj i inozemstvu, u hodu, istodobno stvarajući, ostvarila je autentičan izraz, neizbrušen plesnim tehnikama, s jakim konceptom, plesno minimalan, koliko je dovoljno da tijelom izrazi ono što želi. Jake scenske prisutnosti, drska, samouvjerena, potpuno sigurna u svoju viziju, često distancirana, ne uvijek i ne svima pristupačna, ali istodobno, kao što je istaknula Sanja Tropp Frühwald u oproštajnome slovu društvene zajednice na Facebooku, „netko tko je blizu, suborkinja“.

scena (skraćeno EkS-scena, poslije eksцена) uskoro prerasta u samoorganizacijski usustavljen, edukacijski, izvedbeni i informacijski prostor njegujući načela horizontalne suradnje i dijeljenja odgovornosti. U vrijeme kad ne postoji infrastrukturna ni viša obrazovna potpora subjektima suvremenoplesne scene, što se djelomično mijenja s osnivanjem Zagrebačkoga plesnog centra te Odsjeka plesa na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, takav model otvorene organizacije s mrežom svakodnevnih treninga i radionica, pokretanja i provođenja projekata te nalaženja prostora za rad na izvedbenoj građi i izvođenje rezultirao je zamahom izvedbene scene, porastom broja autora, skupina i kolektiva te raznovrsnošću izvedbenih oblika i estetika. Model je funkcionirao pet godina, kad dolazi do zamora koordinacijskoga tima EkS-scene. Sljedećih se pet godina EkS-scena usmjerava raznim produkcijskim oblicima, dok danas postoji kao subjekt koji pojedinim umjetnicima olakšava djelovanje u smislu prijavljivanja na javne pozive i financiranja. Ovim se radom nastoji odgovoriti na pitanje zašto je nehijerarhijski model s ravnopravnim odlučivanjem dugoročno (bio) neodrživ, može li se u nekom obliku obnoviti te što je EkS-scena značila u kontekstu suvremenoplesne umjetnosti prve dekade dvijetisućitih i izvedbene scene općenito.

Ključne riječi: Eksperimentalna slobodna scena (EkS-scena, eksцена); plesna radna platforma; horizontalna suradnja; neinstitucionalna izvedbena scena

# EkS-scena: Horizontality and Inclusiveness of Collaborative and Creative Approaches

**Abstract:** At the end of 2001, several female dance artists gathered around the idea of a free platform where all involved actors independently decide how much they want to engage in the organization's work, projects, and programs. First conceived as a working platform intended for all performers, regardless of their education or status, which insists on connecting and cooperating among the subjects of the non-institutional scene for the purpose of realizing author's projects, Experimental Free Scene (abbreviated EkS-scena in Croatian, later *ekscena*) soon grows into a self-organizing system, educational, performing and information space, nurturing the principles of horizontal collaboration and sharing of responsibilities. At a time when there is no infrastructural or higher educational support for subjects of the contemporary dance scene, which partially changes with the establishment of the Zagreb Dance Centre and the Department of Dance at the Academy of Dramatic Art in Zagreb, such a model of open organization with a network of daily trainings and workshops, starting and implementing projects and finding space for work on performance material and performing itself resulted in the momentum of the performing scene, an increase in the number of authors, groups and collectives and a variety of performative forms and aesthetics. The model worked for five years when the EkS-scene coordination team got tired. For the next five years, EkS-scene focused on various forms of production, while today it exists as an entity that facilitates individual artists' activities in terms of applying for public calls and financing. This paper attempts to answer why the non-hierarchical model with equal decision-making is (was) unsustainable in the long term, whether it can be renewed in some form, and what the EkS-scene meant in the context of contemporary dance art of the first decade of the 2000s and the performing scene in general.

**Keywords:** Experimental Free Scene (EkS-scena, *ekscena*); dance working platform; horizontal collaboration; noninstitutional performing arts scene

► Sredinom rujna 2006. u Beogradu je u sklopu 40. BITEF-a organiziran međunarodni skup *Samoorganizacija*, na kojemu se raspravljalo o samoorganiziranju i postojećim samoorganizacijskim oblicima kao alternativnim načinima su/djelovanja u umjetnosti i kulturi. Alice Chauchat i Ana Vujanović u suradnji s Ulrike Melzwig sastavile su upitnik putem kojega su se organizacije predstavljale, što je potom objavljeno u izdanju časopisa *Teorija koja hoda*, posvećenog toj temi, te se prikupljenim podacima ujedno stvarala baza podataka o različitim aspektima samoorganizacijskih inicijativa u konkretnim kontekstima. Na pitanje smatra li strukturu svoje organizacije utopijskim modelom Eksperimentalna slobodna scena, odnosno nepotpisana članica<sup>4</sup> koordinacijskoga tijela EkS-scene odgovorila je:

„Ne! Nikad! – EkS-scena ne razmišlja i ne djeluje refleksijom utopije, napretka ili slično. Svjesni smo da je stari sustav tu zbog nas i naša je odgovornost da stvaramo i mislimo umjetnost promišljajući sustav. Sumnjičavi smo prema radikalnim promjenama i protiv ideje globalnoga samoorganiziranog svijeta. Svaka nova promjena uvijek izmiče teritorijalizaciji i postaje još jednom novom stvari koju treba promijeniti. Stoga ne bih upotrijebila riječ ‚promijeniti‘. Više je posrijedi stalna spremnost da vidimo i djelujemo u danome trenutku – i da uvijek recikliramo svoje znanje.” (EkS-scena, 2006: 31)

U istome je upitniku EkS-scena najavila da će, s obzirom na to da je koordinacijsko tijelo udruge zamišljeno kao „nestalan i fleksibilan model” (EkS-scena, 2006: 31), a da od osnivanja djeluje više-manje u nepromijenjenu sastavu, pozvati nove umjetnike da se priključe njezinu timu. U prosincu 2006. javnosti je uputila *Poziv na preuzimanje*, u povodu kojega je održan sastanak svih zainteresiranih aktera izvedbene scene te s njime povezana trodnevna manifestacija *FAQ*. Time je zaključena prva razvojna faza EkS-scene, a model koji su osnivačice i koordinatorice uspostavile i prema njemu pet godina uspješno ostvarivale programe i projekte postupno se destabilizirao, odnosno razmatrajući navedeni odgovor na pitanje o utopiji i ideju na kojoj je EkS-scena nastala, može se reći da je ishod dvojak. Model se nakon 2006. doista postupno destabilizirao, do 2012., kad nova generacija plesnih umjetnika preuzima upravljanje i potom se, nekoliko godina poslije, razilazi oko vizije vođenja udruge. No koncept promjenjiva modela i djelovanje udruge u skladu s trenutačnim okolnostima, potrebama i težnjama umjetnika istodobno znači i da je model ispunio dotadašnju zadaću:

4 Na skupu je sudjelovala Željka Sančanin, pretpostavka je da je i ona ispunila upitnik.

„Kad su nakon tri mjeseca, koliko je trajalo tehničko preuzimanje, novi ljudi preuzeli EkS-scenu, najvažnije je bilo da znaju da nisu dužni EkS-sceni i nekom njezinom historijskom značenju, nekoj simbolici koju ima za nas, za njih, za zajednicu, ili nema, ništa od toga dalje nastaviti ili provoditi ni kao princip, ni kao politiku, ni kao program, ni kao oblik organiziranja. Željeli smo da generacija koja je preuzimanjem nastavila, a htjela je, ima pravo naslijediti nekakav kapital, neko nasljeđe tako da se može sama odrediti, da može dalje zamišljati što to za njih znači, koje su nove potrebe, koji ljudi trebaju biti uključeni, kojim bi se temama EkS-scena trebala baviti, koje su prakse koje bi EkS-scena trebala provoditi, ali da nemaju obvezu prema onom što je bilo prije ili prema ljudima koji su to prije zamišljali.” (S. Banich u: I. Slunjski, 2023)

*Poziv na preuzimanje* u trenutku kad je upućen, izuzev rasprave na sastanku na kojoj je ustanovljen zamor modela, a dobar dio sudionika ostao zatečen situacijom, nije naišao na adekvatnu reakciju: do 2012. nitko se nije odvažio preuzeti odgovornost upravljanja udrugom i njezinim materijalnim, intelektualnim i značenjskim resursima te je dio dotadašnjih koordinatorica nastavio djelovati prema istome modelu smanjujući opseg programa zbog opadanja broja korisnika i zbog smanjenih financijskih potpora te mogućnosti financiranja. U tome momentu na kušnji je bilo i ulaganje u zajednicu, „stvaranje zajednice za zajednicu” (S. Banich u: I. Slunjski, 2023), jer napori uloženi u programsko osmišljavanje i koordiniranje tada već razgranate platforme, koja je prerastala kapacitete pet do sedam koordinatorica da istodobno budu i kulturno-politički akteri, i organizatorice, i producentice, i umjetnice, nisu naišli na reciprocitet među tadašnjim subjektima izvedbene scene i korisnicima platforme. Odgovor je uslijedio sa šestogodišnjim odmakom, kad je nova generacija sazrela da „preuzme viziju što takav model može proizvesti u novom kontekstu” (S. Banich u: I. Slunjski, 2023). No znanje o samoorganizaciji nije moguće jednostavno *proslijediti* drugoj generaciji jer ona u ring ulazi iznova, a ne s kulturno-političke pozicije koju je prethodna generacija izborila; da, s njihovim simboličkim nasljeđem, ali još bez vlastita glasa i snage. Ili, kako je rezimirala Maja Marjančić:

„Svatko je od nas imao svoju viziju, zapravo se tako EkS-scena i razvijala. To je bila potreba onog trenutka i s onim plesačima. Dogodilo se da se mnogo ljudi koji su radili putem EkS-scene realiziralo, autorski, plesачki ili pedagoški. I to je bilo to, kad smo se svi realizirali, normalno je bilo da se ugasi. Kad smo započinjali, nismo znali da će doći do toga, htjeli smo samo prostor za svakodnevne tehničke treninge, jer moraš održavati tijelo,

kondiciju, i prostor za stvaranje. S vremenom smo odrastali, stvari su se prirodno mijenjale, svatko je otišao svojim putem. Ali krenulo je iz vrlo konkretne potrebe, ona se ispunila i ispraznila. Meni je to naknadno postalo jasno. Iluzija je da se EkS-scena nasljeđuje. Pitanje je imaju li generacije nakon nas potrebu djelovati na jednak način jer su se stvari promijenile.” (M. Marjančić u: I. Slunjski, 2022)

## Faza rasta

Govoreći o izvedbenoj hrvatskoj sceni u prvoj dekadi dvijetisućitih, EkS-scena<sup>5</sup> je nedvojbeno najvažnija pojava u suvremenome plesu, kao zamašnjak neinstitucionalne scene. Štoviše, prema mišljenjima pojedinih sudionika i analitičara scene, primjera takve važnosti u hrvatskome plesu nije bilo od sedamdesetih godina 20. stoljeća „u političkom, kulturnom i organizacijskom smislu”, osobito jer je EkS-scena „proizvela jedan tip znanja koji ovdje nije postojao, a to je znanje o samoorganizaciji unutar scene koja je dotad bila marginalizirana i smatrana neaktivnom” (G. S. Pristaš u: I. Slunjski, 2006: 5). Valja podsjetiti, to je vrijeme kad u Hrvatskoj nije postojalo više plesno obrazovanje, Zagrebački plesni centar još nije izgrađen, nije bilo namjenskih prostora za pripremanje i izvođenje plesnih predstava, a EkS-scena je kao samoorganizacijska platforma, usustavljajući edukacijski, izvedbeni i informacijski prostor, inaugurirala specifičan model horizontalne suradnje – dotad neviđen, a i nadalje na hrvatskoj sceni jedinstven.

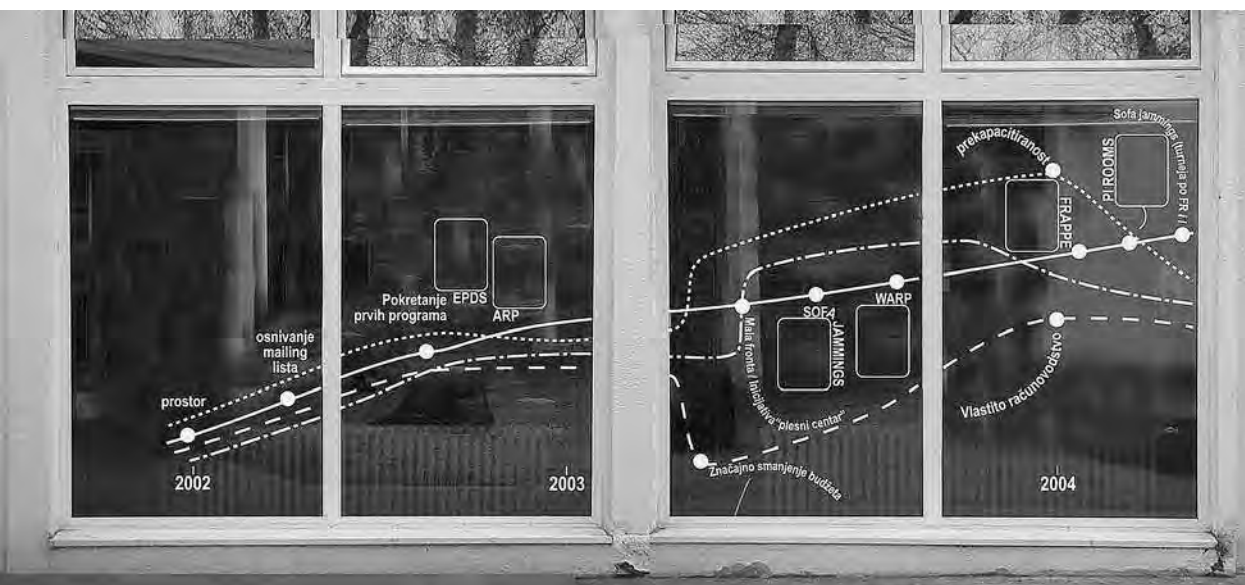
Začeci EkS-scene sežu u ljeto 2000., kad su Selma Banich, Nensi Lazić (Ukrainczyk) i Sanja Tropp (Frühwald), potaknute sudjelovanjem na radionicama na bečkome ImPulsTanzu i nezadovoljne tadašnjim plesnim strukturama u Hrvatskoj, počele razmatrati ovdašnju situaciju. Dogovori oko modela trajali su cijele godine te je potkraj 2001. EkS-scena na osnivačkoj skupštini s više od trideset članova utemeljena kao vrsta „antiinstitucije koja se bori protiv struktura koje nameću autoritativan i hijerarhijski odnos prema umjetničkom radu i politici” (M. Marjančić u: I. Slunjski, 2013) funkcionalno ne pristajući na formaliziranje strukture onako kako je zahtijevalo zakonodavstvo te ustrajući, umjesto na predsjedniku udruge, na višečlanu koordinacijskom odboru u koji su se ljudi mogli uključivati ili izlaziti iz njega prema interesu i mogućnostima. EkS-scena ubrzo pokreće listu e-adresa koja je služila kao glasilo o događanjima i informacijama u plesu te svojevrsna arhiva o provedenome programu, ali je pohranjivala i sve informacije o događanjima drugih subjekata scene, audicijama, radionicama, predavanjima, izvedbama. Njome se služilo oko 200 osoba, a koordinacijski se

5 EkS-scenu pratim od osnutka i dalje u svim fazama njezina razvoja, sudjelovala sam u pojedinim plesnim radionicama i akcijama, autorski u nekoliko projekata, uredila dvije publikacije, no nisam se uključivala u organizaciju. Umjetnice okupljene oko EkS-scene generacijski su mi bliske, kao i ideja za koju su se zalagale.

tim služio i internom e-listom za svakodnevnu međusobnu komunikaciju. *Mail-ing*-liste u to su vrijeme bile važan način povezivanja i informiranja započeti još u devedesetim godinama 20. stoljeća i uvjetovan tehnološkim promjenama koje su utjecale na društvene i ekonomske procese, među ostalim pogodujući fleksibilnijem poslovanju i nastajanju kulturnih mreža kao osnovnih komunikacijskih suradničkih sustava. Mrežno povezivanje pospješilo je učvršćivanje kolektiva i promicanje horizontalnih načela nasuprot pojedinačnoga te ustaljenih hegemonijskih obrazaca.

Devedesetih godina međutim situacija u Hrvatskoj još nije bila zrela za usustavljanje platforma poput EkS-scene jer civilno društvo još nije bilo dovoljno razvijeno, i zbog posljedica rata i zbog političkoga sustava, a udruge u području ljudskih prava, rodni pitanja ili kulture državne institucije nisu podupirale u mjeri u kojoj bi trebalo, često i ne ulazeći u suradnju s njima (usp. G. Bežovan u: D. Vidović, 2007: 19). Zakon o udrugama prihvaćen je 1997., a proces njegova donošenja trajao je, prema procjeni stručnjaka, najdulje među svim tranzicijskim državama (G. Bežovan u: D. Vidović, 2007: 19). Revidiranjem toga zakona 2001. i ukidanjem odredbi koje su ograničavale slobodno udruživanje te donošenjem Zakona o kulturnim vijećima iste godine, omogućivši formiranje tijela koja procjenjuju financiranje javnih potreba, olakšano je osnivanje i financiranje udruga, umjetničkih skupina, kolektiva, platforma i drugih samopokrenutih inicijativa kojima osnivači samostalno upravljaju, bez podređivanja gradskim ili državnim tijelima, odnosno bez njihova upletanja u odlučivanje ili izravna nadziranja rada. U formiranju neinstitucionalne scene udjela je imala i materijalna ostavština iz bivšega sustava, odnosno činjenica da velik dio kulturnih objekata nije rasprodan – ostavši u državnome vlasništvu, nastavio je funkcionirati u kulturnome djelokrugu. Stoga su barem djelomično novoosnovane organizacije imale na raspolaganju infrastrukturu u koju su pokušavale ucijepiti nove, liberalnije načine djelovanja (usp. D. Vidović 2007: 16). Takva je klima išla u prilog porastu broja kulturnih i umjetničkih organizacija, dinamičnijih i adaptabilnijih modela usmjerenih udruživanju i suradnji, koje su se pozicionirale propitujući društveno i kulturno-umjetničko polje ujedno nužno stasavši u kulturno-političke subjekte. Podatak da su osnivačice EkS-scene cijele godine promišljale model koji će potom u praksi inovirati potvrđuje da su znanja i iskustva stečena u inozemstvu, ne samo plesna nego i organizacijska te znanja o različitim modelima upravljanja, oblikovale i prilagođavale uvjetima lokalnoga konteksta. U prvo vrijeme Multimedijski institut (MaMa), koji je tada bio i internetsko čvorište ili kiberklub, ujedno jedan od osnivača participativne mreže organizacija Savez udruga *Klubtura/Clubture*, pružio im je softversku podršku te prostornu potporu za realizaciju dijela programa i održavanje sastanaka.

Simptomatično je za EkS-scenu da je veoma brzo usustavila nekoliko programskih linija – edukativnu, izvedbenu, rezidencijsku te projektno-suradničku



EkS-scena, FAQ. Foto: Gordan Karabogdan.

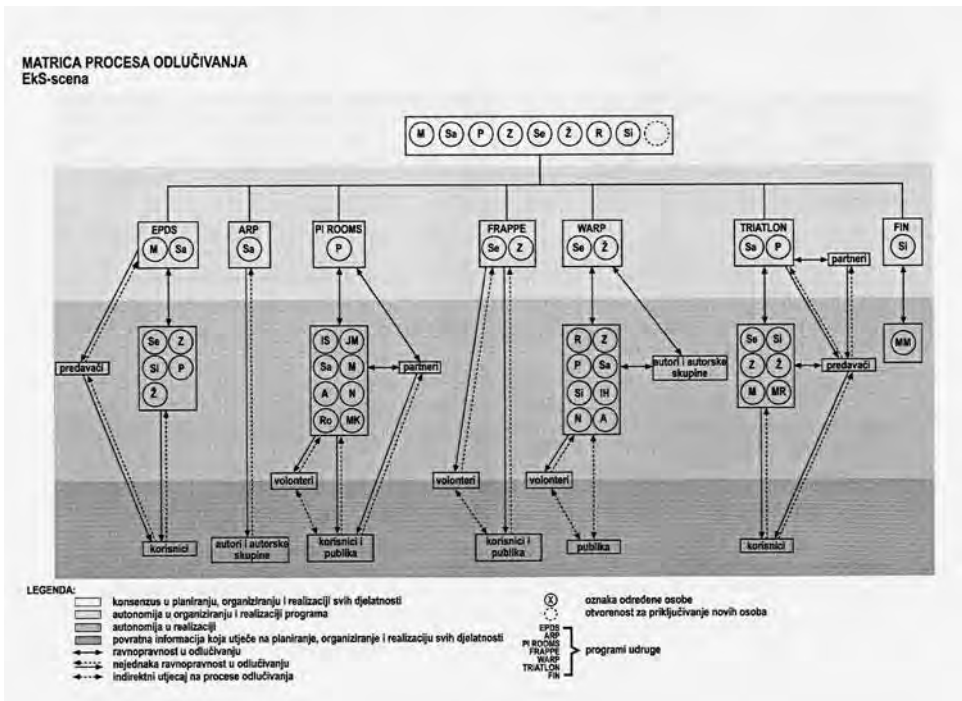
- sve ih istodobno koordinirajući. Najprije je pokrenut edukacijski program, koji je obuhvaćao plesne treninge i radionice namijenjene svima koji su se plesom i drugim oblicima izvedbenih umjetnosti htjeli baviti, neovisno o njihovu predznanju, a potom i umjetničke rezidencije kojima su se autorima osiguravali prostorni i tehnički uvjeti za rad na izvedbenoj građi. Treninzi su se isprva održavali u prostoru koji je EkS-sceni na korištenje ustupio Plesni studio Liberdance, a program se u punome smislu počinje planirati i ostvarivati kad je na korištenje dobivena dvorana Centra za kulturu - Pučkoga otvorenog učilišta Zagreb. Kao dugoročni ciljevi zacrtani su podupiranje plesača i koreografa omogućavanjem radnih uvjeta, podupiranje umjetnika u drugim izvedbenim umjetnostima, poticanje multimedijskih i eksperimentalnih izvedaba, poticanje suradnje sa srodnim organizacijama te informiranje o događanjima (usp. I. Slunjski, 2006: 18).

Upravljačka struktura sastavljena je od četiriju temeljnih jedinica. Jezgru udruge čini koordinacijsko tijelo odgovorno za njezino cjelokupno djelovanje. Koordinatori upravljaju radnom platformom te koordiniraju programe. Druga je jedinica organizacijska. Da bi se pojedini program realizirao, koordinatori okupljaju grupe zadužene za planiranje i organiziranje programa prema zahtjevima i potencijalima pojedinoga projekta. Broj članova organizacijskoga





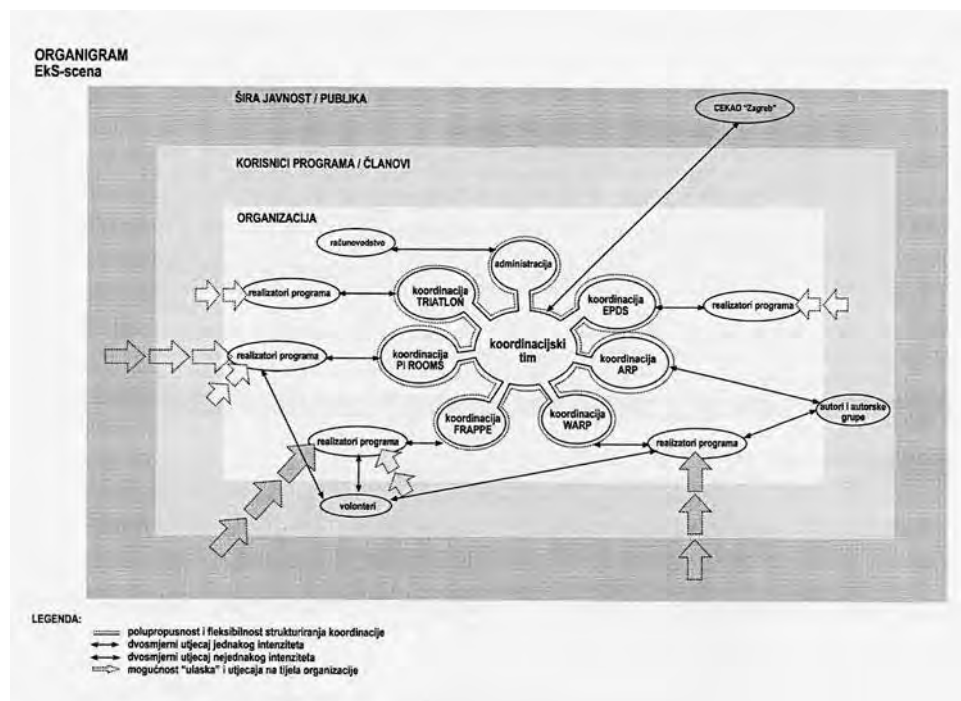
tima ovisi o kompleksnosti projekta i vremenu njegova provođenja. Organizacijski tim s jedne je strane povezan s koordinacijskim, a s druge s realizatorima projekta ili aktivnosti. Pritom se realizatorima smatraju svi sudionici programa ili projekta koji ga svojim doprinosom unapređuju, a nisu samo njegovi korisnici. Treću jedinicu čine korisnici programa, a četvrtu publika i šira javnost. Koordinacijskom se timu mogao priključiti svatko tko je htio sudjelovati u organiziranju i koordiniranju programa ili prema vlastitim interesima osmisliti nove aktivnosti ili projekte. U praksi nije bilo čestih izmjena u koordinaciji, kako je to prvotno bilo zamišljeno. U razdoblju 2001. - 2006. u koordinacijskim timovima u raznim sastavima bile su Selma Banich, Sandra Banić (Naumovski), Rina Kotur, Ana Kreitmeyer, Nensi Lazić (Ukrainczyk), Silvia Marchig, Maja Marjančić, Željka Sančanin, Sanja Tropp (Frühwald), Zrinka Užbinec i Petra Zanki. Da bi se zadovoljio zakonodavni okvir, u registraciji udruge formalno su se navodili predsjednica i upravni odbor, ali ni međusobno ni u komunikaciji prema javnosti koordinatorice se nisu rangirale nego su ustrajale na ravnopravnosti. Sve odluke o djelatnostima udruge donosile su se konsenzusom na sastancima. Ako nije postignut, prevagnula bi većina glasova, a u slučaju da se nije polučila većina glasova, odlučivanje se prenosilo na sljedeći sastanak. Vođenje pojedine programske linije koordinatorice su preuzimale



EKS-scena, matrica procesa odlučivanja. Preuzeto iz publikacije *Eksperimentalna slobodna scena*, 2006. Dijagram izradila Sandra Banić (Naumovski).

prema svojim afinitetima i znanjima, s time da su se izmjenjivale i u zaduženjima u drugim programskim linijama kako bi se uputile i u njih. Vođenje programa podrazumijevalo je prijedlog i razradu plana realizacije, uočavanje poteškoća tijekom njegova izvođenja, pokretanje rasprave i poduzimanje drugih mjera kako bi se program neometano provodio te praćenje priljeva i odljeva financija. Ako je koordinatorica bila zadužena za organizaciju ili promidžbu udruge, istodobno nije preuzimala koordiniranje programske linije. Osim zajedničkoga odlučivanja na sastancima koordinatorica programa (jednom tjedno) i sastancima koordinatorica udruge (jednom mjesečno), u realizaciji planova imale su autonomiju u odlučivanju ako su time ostajale unutar dogovorenih smjernica i u skladu s načelima udruge. Koordinatorica koja je bila odgovorna za proračun udruge nije koordinirala programske linije. Sve su koordinatorice ujedno sudjelovale u radnoj platformi, tj. u treninzima, radionicama i drugim aktivnostima, i dobro su poznavale sve prednosti i nedostatke takva rada.

Takav model nastao je iz stvarnih potreba umjetnika koji nisu pronalazili mjesto u postojećoj shemi, u plesu tada veoma sužena izbora, stoga oni u njegovu okrilju promišljaju i provode načela, procedure, načine i alate djelovanja i



EkS-scena, Organigram. Preuzeto iz publikacije *Ekperimentalna slobodna scena*, 2006. Dijagram izradila Sandra Banić (Naumovski).

suradnje stvarajući i slijedeći vlastite vrijednosti, često oprečne onima institucionaliziranim. Samoorganizirani sustav temeljen na solidarnosti, ravnopravnosti, inkluziji, transparentnosti i komunikaciji, osobito kad se pokaže da funkcionira, ne samo da je „model otpora” hijerarhijski organiziranim institucionalnim modelima (K. Kardov; I. Pavić u: D. Vidović, 2007: 83) nego i svojevrsna prijetnja ustaljenim sustavima s obzirom na to da svojim potencijalom utječe na promjene u društvenim odnosima, te ga se, ako ga se ne može anulirati, treba kontrolirati i regulirati dopuštajući mu da ostane u granicama alternativnoga i reducirajući mogućnost njegova širenja. EkS-scena kao platforma nije narušavala strukturiranost postojećih sustava, ni intencionalno ni svojom pozicijom, ali je nastojala da je se prihvati kao relevantan umjetnički i društveni subjekt pokazujući da su drukčiji modeli rada mogući i djelotvorni te polako utječući na okolinu. U tih prvih pet godina plesna se scena doista stvarala, razgranala.

„EkS-scena nije jedina zaslužna za to, ali je aktivnim sudjelovanjem uz druge aktere omogućila da se ta zajednica dogodi. Dopustile smo si da otkrivamo što bi to moglo biti. Surađujući, dopustile smo si da

nešto imaginiramo i da otkrivamo što je to društveno, ako već ne politički, i što se stvara.” (S. Banich u: I. Slunjski, 2023).

Mnogo se danas etabliranih umjetnika okušalo u prvim autorskim radovima, generiraju se kolaborativne, komunalne prakse i resursi, osnivaju umjetničke organizacije, dakle stvaraju se obrisi buduće scene. Pokretanje i kontinuitet radne platforme EkS-scene kao nužne infrastrukture poduprli su organizaciju scene dajući mogućnost svakom plesaču i autoru da razvija svoje umjetničke afinitete. Usto, radna je platforma bila i poligon za razmjenu iskustava te povezivanje i ostvarivanje suradnje na lokalnoj, regionalnoj i međunarodnoj razini.

### Faza destabilizacije

Zašto je uspješan model koji je znatno pridonio razvoju scene odjednom počeo stagnirati, i to kad se očekivalo da se EkS-scena snažnije međunarodno etablira? Razlog ponajprije leži u kulturnoj politici usmjerenoj prema zahtjevima javnih kulturnih ustanova, koja ni na nacionalnoj ni na lokalnoj razini ne pretpostavlja „instrumente pomoću kojih bi se neinstitucionalna kulturna produkcija dovela u ravnopravniju poziciju” (E. Višnić u: D. Vidović, 2007: 44), čime bi se neinstitucionalni modeli dugoročnije stabilizirali, postali vidljivi i konkurentni na međunarodnome planu.

„EkS-scena se našla u poziciji da može reći da postoji i da se financira kao dio neovisne kulture, ali nije dovoljno moćna da može mijenjati sustav koji ju financira i oblikuje, koji oblikuje scenu, načine i modele razvoja, refleksije, medijskoga eksponiranja, konzumiranja itd.” (S. Banich u: I. Slunjski, 2006: 5)

„Mislim da je EkS-scena došla u ovu poziciju jer je došlo do limita ovlasti koje ima, ako se govori o grupiranju i iniciranju neke vrste dovoljno jakoga lobija koji može pritiskati one koji stvaraju kulturnu politiku. Čini mi se da se situacija na sceni može mijenjati ako inicijative praktičara postanu usustavljene i dijelom kulturne politike. Onda možemo promišljati i druge modele. To se dogodilo prije pet godina. EkS-scena je i stvorena u ovome obliku jer je bila reakcija na nešto.” (S. Banich u: I. Slunjski, 2006: 7)

Uz takvu kulturnu politiku neinstitucionalna scena prva je na udaru ekonomskih i gospodarskih kriza. Financiranje kulturnih projekata počelo je opadati i prije 2006. da bi sve krahiralo 2008., kad su se posljedice globalne financijske krize počele bitno osjećati. Nedovoljno financijski poduprta, EkS-scena nije se mogla prijavljivati na europske fondove. Pojedine članice EkS-scene javno su istupale protiv nezadovoljavajućeg tretmana državnih struktura prema kulturi,

čime su se pozicionirale kao antagonisti sustava, institucija i svih koji odlučuju o kulturnoj politici. Nadovezujući se na smanjenje ukupno raspoloživih sredstava za financiranje kulture, razlog se može tražiti i u razvoju scene, u porastu broja plesnih subjekata i više mogućnosti za rad i produkciju, ali i u sve većoj međusobnoj kompetitivnosti:

„Kako je vrijeme odmicalo, javne potrebe u kulturi nalagale su sve više kompetitivnost, sučeljavanje, po logici kako je strukturiran koncept kulture, pa onda i javnih potreba u kulturi, pa i ono što se traži da proizvedeš u kontekstu lokalne kulturne zajednice, doprinos koji se vrednuje na različite načine. Mi u EkS-sceni to smo valorizirali na jedan način, Ministarstvo kulture na drugi, javne potrebe u kulturi nalagale su treći.” (S. Banich u: I. Slunjski, 2023)

Zbog projektnoga financiranja neinstitucionalne scene, umjetnici su, da bi opstali, primorani učestalo autorski istupati, što rezultira velikim brojem manjih slabo financiranih projekata koji sami ne mogu povratiti uloženo. To utječe i na estetičke odluke autora i utjecanje radu temeljenu na konceptu, a manje na tjelesnosti, te se odražava na način rada i manje posvećivanje pozornosti plesnim tehnikama, vještini i virtuoznosti. Hiperprodukcija je stoga djelomično uzrokovala smanjenje broja korisnika EkS-sceninih programa:

„Naravno da smo zbunjene time kako mi kao kulturno-politički akteri možemo postojati i čime možemo dokazati svoju moć ako se naši programi ne koriste. To je jedan od razloga naših dilema i razmišljanja oko promjene modela. Možda dosadašnji model više nije potreban. Nas pet se slažemo da održavati postojeće stanje nije više smisleno.” (S. Banić u: I. Slunjski, 2006: 6)

U trenutku *Poziva na preuzimanje* EkS-scenu su koordinirale Selma Banich, Sandra Banić (Naumovski), Maja Marjančić, Željka Sančanin i Zrinka Užbinec. Iako je zamišljeno da se u koordinacijskome tijelu članice češće izmjenjuju, na kraju je ono tijekom pet godina djelovalo u više-manje sličnu sastavu. Djelomično je do toga dovelo to što su se ostali članovi i korisnici platforme naviknuli da drugi ulažu u organizaciju dok oni samo konzumiraju programe ne želeći se angažirati više, ili ne dijeleći jednaku viziju kao koordinatorice, a djelomično što se angažman u upravljanju udrugom prepuštao na slobodnu volju, možda nedovoljno potičući članove da se uključe. Nehijerarhijski je model ravnopravna odlučivanja i raspodjele odgovornosti imao i nedostataka. Zbog usuglašavanja oko odluke, realiziranje projekata katkad se odgađalo toliko dugo dok se nije našlo rješenje na koje bi sve koordinatorice pristale. Osim toga događalo se da

se izlaskom koordinatorice iz tima pojedini projekt ugasi jer ga nijedna koordinatorica nije dalje mogla, ili nije imala interesa, nastaviti. Problem je progredirao s kompleksnošću projekata i širenjem programa jer je upravljanje udrugom trošilo i vrijeme koordinatorica namijenjeno njihovu umjetničkom stvaranju te je postojala opasnost da se uspore u vlastitu autorskom razvoju. Jasno se iskristalizirala potreba za profesionalizacijom strukture, za odjeljivanjem upravljanja od administracije, produkcije i umjetničkoga stvaranja, odnosno angažiranjem educiranih stručnjaka koji bi se bavili samo jednim od tih segmenata.

„Ideja je bila pokušavati stvarati zajedno zajednicu za zajednicu, koja nije unaprijed estetski predodređena ili definirana, koju ne određuje praksa ili modalitet, nego koja horizontalno okuplja sve koji su tada željeli nešto raditi. Možda je to bio plafon, jer da bismo nastavili tako dalje, morali bismo početi neke stvari mijenjati. Ideja EkS-scene nije bila da se nešto brendira. Sve organizacije prođu fazu uzleta i onda kreće problem s institucionalizacijom. Mi smo se iscrpile, možeš neko vrijeme to raditi tako, ali ne možeš zauvijek bez infrastrukture u smislu osnovne egzistencije. Naravno da je pitanje kako bi se ta institucionalizacija dogodila i bi li ona donijela nešto dobro. Mi smo odabrale da nećemo ići u klasičnu institucionalizaciju, nego to što smo stvorile u deset godina pustiti da netko drugi nastavi ili zakopa, što su ravnopravne legitimne odluke.” (S. Banich u: I. Slunjski, 2023)

Nakon što su 2012. upravljanje EkS-scenom, preimenovavši je u ekscenu, preuzeli Nino Bokan, Nikolina Komljenović, Ivana Rončević i Ivana Vratarić, koji su zajedno ostvarili nekoliko projekata, radionica i rezidencija, zbog nepodudaranja u ideji oko vođenja udruge, koordinacijski tim uskoro se osipa. Dio njih htio je nastaviti prema inicijalnim zamislima podupirući okupljanje zajednice i rad za zajednicu, a dio je dvojio trebaju li platformu iskoristiti za realizaciju vlastitih projekata. Prve generacije umjetnica okupljene oko EkS-scene, neovisno o razlikama u pojedinačnim gledištima, bile su ujedinjene u namjeri: za njih tada nije bilo druge opcije i sve što su zajedno izgradile nudilo je mnogo više od početne situacije. Generacije poslije njih polazile su iz konteksta razvijene scene snalazeći se u mnogo povoljnijim okolnostima te je bilo lakše odustati. Nikolina Komljenović nastavlja voditi ekscenu kao udruhu koja joj osigurava produkcijski okvir, dok horizontalnost pristupa njeguje u povezivanju različitih izvedbenih disciplina. Na njezin poziv potkraj 2022. eksceni se pridružuju Ivana Vratarić i Koraljka Begović razmišljajući o restrukturiranju modela kao platforme.

Je li EkS-scenin model dugoročno (samo)održiv? Inozemna iskustva potvrđuju da su grupni upravljački modeli mogući. EkS-scena je otpočetak bila koncipirana kao struktura koja može opstati neovisno o inicijatorima: „Samo-organizacija se može promatrati kao koreografija radnih uvjeta, skup alata, kompetencija i znanja koji mogu proizvesti dinamiku koja će se generirati u nova znanja i određene ishode, iznutra, iz potreba. To može biti stabilizacija koja se vlastitom dinamikom može destabilizirati, da ponovno postane stabilna.” (K. Kardov; I. Pavić u: D. Vidović, 2007: 87) Ne preostaje drugo nego da vjerujemo da je proces doista reverzibilan, kao što je zaključio Nino Bokan pozvavši se na iskusniju kolegicu: „Natalija Manojlović rekla je da je ekscena ‚udruživanje radi osamostaljivanja‘, a ja bih dodao da je proces koji je ekscena podržavala, dakle osiguravanje uvjeta za rad, produkcijski okvir, samoedukacija i međusobna edukacija, i povratan, osamostaljivanje radi ponovnog udruživanja.” (N. Bokan u: I. Slunjski, 2013)●

## LITERATURA

- EkS-scena (2006), „EkSperimental Free Scene – EkS-Scene”, *TkH, Journal for Performing Arts Theory: Self-organization*, Beograd, br. 11, str. 30-33.
- Kardov, Kruno; Pavić, Ivana (2007), „Clubture: profil organizacija i suradničke prakse”, *Kultura kao proces razmjene 2002. – 2007.*, ur. Dea Vidović, Savez udruga Klubtura/Clubture, Zagreb, 79-106.
- Slunjski, Ivana (2006), „Potreba za reorganiziranjem – posljedica odgovornosti”, uređeni transkript rasprave na sastanku *Poziva na preuzimanje, Eksperimentalna slobodna scena*, 4-9.
- Slunjski, Ivana (2013), „Ekscena je i danas prijeko potrebna!”, razgovor s Majom Marjančić i Ninom Bokanom, *Kupus.net*, 22. ožujka. Mrežna stranica portala ukinuta je 2016., tekst je dostupan u Hrvatskome arhivu na mrežnoj stranici Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, <https://haw.nsk.hr/arhiva/vol5/2903/41733/www.kupus.net/marjancibokan-ekscena-je-i-danas-prijeko-potrebna/print/index.html> (15. rujna 2023.).
- Slunjski, Ivana (2022), razgovor s Majom Marjančić, neobjavljeno, 23. studenoga.
- Slunjski, Ivana (2023), razgovor sa Selmom Banich, neobjavljeno, 23. veljače.
- Vidović, Dea (2007), „Razvoj hrvatske nezavisne kulturne scene (1990. – 2002.) ili što sve prethodi mreži Clubture”, *Kultura kao proces razmjene 2002. – 2007.*, ur. Dea Vidović, Savez udruga Klubtura/Clubture, Zagreb, 13-29.
- Višnić, Emina (2007), „Clubture vremeplov”, *Kultura kao proces razmjene 2002. – 2007.*, ur. Dea Vidović, Savez udruga Klubtura/Clubture, Zagreb, 37-47.

**Višnja Kačić Rogošić**

Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

# Prostorni izazov zagrebačkoga Studentskog centra

UDK 725.822(497.521.2)

Sažetak: Tekst analizira način na koji kazališne predstave ili izvedbena istraživanja realizirana u okviru zagrebačkoga Studentskog centra (SC) u prvome desetljeću 21. stoljeća koriste i/ili problematiziraju tu arhitektonsku cjelinu i njezino bogato povijesno i kulturno naslijeđe. Kompleks današnjega Studentskog centra prostorno je utvrđen dvjema željezničkim prugama i Savskom ulicom, kod koje se križaju, arhitektonski definiran paviljonskim kompleksom Zagrebačkog zbora iz 1930-ih godina u koji će Centar biti smješten krajem 1950-ih, a u različitim razdobljima koristi se i u druge svrhe. Stoga oblikovnim značajkama (prezentacijski karakter i prostranost pojedinih paviljona, međupovezanost građevina, dinamika otvorenoga i zatvorenoga prostora, zaštićenost vs. javnost), povijesnom multifunkcionalnošću i djelovanjem niza značajnih umjetničkih institucija/umjetnika koje udjeluje tijekom 20. stoljeća predstavlja formalni i sadržajni spacijalni izazov. Ovdje izdvojeni primjeri u produkciji ili koprodukciji s Teatrom &TD, koji je smješten unutar Studentskoga centra te repertoarno sklon i prostornim istraživanjima, i uz podršku krovnoga programa Kultura promjene, koji je pokrenut 2004. godine, tako „pregovaraju“ o tipu i načinu korištenja izvedbenoga prostora, koriste izvankazališne prostore druge primarne namjene primjenjujući na njih zakonitosti kazališne dvorane, iz novih izvankazališnih prostora izvode nove principe njihove uporabe te ispituju odnos s drugim prostorima gradske i umjetničke scene kojoj pripadaju izvan Studentskoga centra.

Ključne riječi: zagrebački Studentski centar; izvedbeni prostor; 2000-ite godine; Teatar &TD



# The Spatial Challenge of Zagreb Student Centre

**Abstract:** The text analyses the way in which theatre performances or performative research developed within Zagreb Student Centre (SC) in the first decade of the 21st century use and/or problematise that architectural whole and its rich historical and cultural heritage. The complex of today's Student centre is spatially defined by two railroad tracks and Savska street near which they cross. It was architecturally determined in the 1930s when a series of pavilions of the Zagreb Fair, which would host SC since the 1950s, were built, but it occasionally served other purposes in different periods. Thus, its features (presentational and spacious pavilions, interconnected buildings, dynamics of the open and closed space, protected vs. public space), historical multifunctionality and the activity of a series significant artistic institutions/artists it hosted in the 20th century present a spatial challenge in both form and content. Selected examples produced or co-produced by Theatre &TD, which is placed within Student Centre and nurtures the tendency towards spatial experiments, and with the support of the umbrella program named the Culture of Change, which was initiated in 2004, thus „negotiate“ the type and the use of the performance space, apply norms regulating the use of a theatre space to non-theatrical locations with different primary functions, devise new principles of the use of performance space from the new non-theatrical surrounding and question the relationship with the other spaces of the urban and artistic scene they belong to outside of the Student centre.

**Keywords:** Zagreb Student Centre; performance space; 2000s; &TD Theatre

► Prostor današnjega Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu obujmom je uvelike određen od druge polovice 19. stoljeća, kada je izgrađena prva od triju pruga (Žakanj - Zagreb, Zidani Most - Zagreb i Glavni kolodvor - Zapadni kolodvor) koje ulaze u grad te se susreću uz Savsku cestu. Premda na zemljištu položene uz istočnu stranu jednoga od glavnih gradskih prometnih pravaca, unutar „trokuta pruga na Savskoj“, postoje i raniji iskoristivi objekti tvornice pokućstva Bothe i Ehrmann, isto će se arhitektonski oblikovati mahom u razdoblju između 1936. i 1939. godine, kad je tu izgrađena serija paviljona Zagrebačkoga zbora. Ta godišnja manifestacija posvećena sajamskoj trgovini i poslovanju pokrenuta je 1909. godine, a od kraja 1920-ih nosi titulu međunarodnoga velesajma kojemu, s obzirom na sve veći komercijalni zahvat i broj izlagača, dotadašnje boravište u Martičevoj ulici postaje preskučeno. Stoga se sajam seli na novu adresu, gdje će se, prema odabranome prijedlogu arhitekata Marijana Haberlea i Hinka Bauera, izgraditi niz pojedinačnih i zajedničkih paviljona za domaće i strane izlagače te više objekata namijenjenih uglavnom zabavnim sadržajima za posjetitelje (D. Radović Mahečić, 2007). Štoviše, uz četiri nacionalna paviljona - Francuski, Talijanski, Čehoslovački i Njemački - koje su gradili arhitekti iz tih zemalja i od kojih se tri sačuvana danas smatraju značajnim graditeljskim naslijeđem, zbor dobiva i višenamjensku sajamsku dvoranu. Predviđena, među ostalim, i za „koncerte i kazališne priredbe“, dvorana može primiti preko 2.000 gledatelja te je opremljena zasebnim garderobama, modernom rasvjetom, dubokom pozornicom i „rundhorizontom“ - „(u)opće sve što može razmaziti našu publiku i naučiti je na sve prednosti jedne prvorazredne reprezentacione dvorane, primijenjeno je ovdje...“ pisat će *Jutarnji list* 1937. godine (nav. prema K. Sabolić, 1999: 79). Dva desetljeća kasnije u opisani urbani kompleks doselit će se novoosnovani zagrebački Studentski centar s ciljem da svojim korisnicima ponudi ne samo kvalitetnu prehranu, stručno usavršavanje ili sportski angažman (zbog čega se tu danas nalaze i poslovnica za smještaj studenata, studentski restoran i Student servis) već i infrastrukturnu potporu za „kulturno-umjetničke aktivnosti“, studentske i za studentsku te širu populaciju (T. Ćorić, 2007: 28-29). Usprkos naknadnim djelomičnim izmjenama, kao što je rušenje akustične školjke u središtu ili pregrađivanje izgorjeloga Njemačkog paviljona i višenamjenskoga Paviljona F, mjesto na koje dolazi zadržat će neke temeljne karakteristike koje ga čine jednako pogodnim za stvaranje i prezentaciju i kulturnoga i komercijalnoga sadržaja: mogućnost prihvata velikoga broja posjetitelja, protočnost, iskoristivi prezentacijski karakter pojedinih paviljona, pa čak i „sceničnost“ samoga uvučenog glavnog ulaza (D. Radović Mahečić, 2007: 299), koja ga izdvaja iz kontinuiteta zgrada na Savskoj ulici te omogućuje veću vidljivost promotivnoga materijala istaknutoga na pročelju. Među prostorima koji će se u nastupajućim desetljećima namijeniti isključivo kulturnoj proizvodnji naći će se i Komorna pozornica Studentskoga centra pokre-

nuta 1962. godine (od 1966. godine Teatar &TD) i smještena u preuređenom Talijskom paviljonu, ali, kako će vrijeme pokazati, povremeno ambicioznijega prostornog zahvata. U sljedećem ću se tekstu stoga posvetiti analizi kazališnoga odgovora na prostorni izazov koji predstavlja paviljonski kompleks u Savskoj 25, dok ću se s obzirom na vremensko ograničenje krovne teme skupa zadržati na dvijetisućitim godinama.

U svojoj studiji o kazalištu kao „stroju za pamćenje“ američki teatrolog Marvin Carlson podjeća nas na specifičnu vrstu recikliranja tekstova, izvođačkih tijela, predmeta, pa tako i prostora u kazalištu, a zbog kojih su i produkcija i recepcija svih novih izvedbenih inačica nužno natopljene te manje ili više uvjetovane njihovim „starim“ sastavnicama. Dapače, nepostojanje onoga što bi Peter Brook nazvao „praznim prostorom“ uočljivo je i kad se ne radi o kazališnim građevinama. Naime, kako napominje Carlson, „(p)razni prostori koji se stoljećima koriste za kazališne izvedbe posebno su podložni semiotizaciji jer su gotovo bez izuzetka javni, društveni prostori koji su već obloženi asocijacijama prije no što se počnu koristiti za kazališnu izvedbu“ (M. Carlson, 2004: 133). Takva dinamika „starih prostora“ i „novih namjena“ (što je ujedno i naziv radionice o revitalizaciji Studentskoga centra koju su 2006. godine vodili arhitekti Vinko Penezić i Krešimir Rogina), a time i novih značenja, u tome je urbanome sklopu dodatno izražena ne samo zbog izvorne multifunkcionalnosti sajamskih paviljona i njihove kasnije prenamjene u Studentski centar već i zbog niza drugih kratkoročnih funkcija koje su im, uz već spomenute, povremeno dodjeljivane. Primjerice mračna povijest Zagrebačkoga zbora tijekom postojanja Nezavisne Države Hrvatske uključuje i ulogu sabirnoga centra za deportaciju Židova, Srba, komunista i drugoga nepoćudnog stanovništva u koncentracijske logore (T. Banjeglav i dr., 2021: 54-56), a i kasniji Studentski centar mjesto je s posebnim režimom korištenja u izvanrednim i ratnim situacijama zbog kojega je, primjerice nakon velike poplave 1964. godine, služio i kao prihvatni punkt za stradalo stanovništvo, posebno iz susjednih kvartova, dok je u Domovinskome ratu početkom 1990-ih restoran u Savskoj, umjesto studenata, prehranjivao hrvatske branitelje (T. Ćorić, 2007: 54, 111). Izvanumjetničkome naslijeđu te lokacije valja pridružiti i ono umjetničko, koje uključuje postupni razvoj nekih od najživljih institucija zagrebačke scene vizualnih i izvedbenih umjetnosti, filma te multimedijskih i intermedijjskih strujanja. U njega se ubraja i povijest izvedbenoga istraživanja prostora čitavoga kompleksa koja je dijelom potaknuta općenitim propitivačkim stavom središnje izvedbene institucije u njegovu okrilju (čak i enciklopedijska natuknica o Teatru &TD uključuje „propitivanje kazališnog prostora“ kao jednu od postojanih repertoarnih specifičnosti).<sup>1</sup> S druge je strane utvrđuju pojedinačni estetski interesi umjetnika koji su u

1 Usp. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=60607>.

njemu povremeno djelovali, poput Kazališne radionice Pozdravi, koja 1970-ih godina razvija čitav sustav animacije gledatelja, ili Bobe Jelčića i Nataše Rajković, koji 1990-ih svoju prostornu dramaturgiju šire prema zakulisju i garderobama &TD-ove Velike scene. Stoga bogata teatrografija Studentskoga centra u 21. stoljeću nudi predstave koje se sadržajno vezuju uz njegovu živu prošlost, kao i uz naslijeđene oblikovne značajke opisanoga prostora koje jednako omogućuju ili sugeriraju izvedbena rješenja.<sup>2</sup> Prva je od tih značajki status Studentskoga centra kao izdvojene organizirane cjeline međupovezanih i dostupnih građevina koje, bez obzira na dodijeljene im različite svrhe, intenzitet iskorištenosti i stupanj važnosti zadržavaju nezaobilaznu pripadnost istom arhitektonskom nazivniku. Premda je izvedbena produkcija unutar kompleksa ponajviše i prostorno, a ne samo organizacijski i financijski, vezana uz Teatar &TD, a dijelom i MM centar i Galeriju SC, smještaj u Studentskom centru implicira njezinu lakšu disperziju, odnosno mogućnost izvođenja na različitim lokacijama te na više lokacija unutar centra, dok administrativna veza s cjelinom dodatno olakšava takve estetske odluke. Raznovrsnost dostupnih lokacija, nadalje, nudi priliku za različito oblikovanje prizorišta i njegova odnosa s gledalištem, pri čemu nisu važne samo forme i dimenzije potencijalnih i konvencionalnih zatvorenih izvedbenih prostora poput postojećih kazališnih i multifunkcionalnih dvorana ili galerijskoga okružja već i specifična dinamika zatvorenoga i otvorenog prostora. Naime relativna zaštićenost paviljonskoga sklopa unutar nje dvorište i pristupne prolaze do pojedinih zgrada čini donekle kontroliranim otvorenim javnim prostorima u koje bi svakodnevica javnoga života trebala manje nepredvidivo intervenirati („Iako je u samom središtu grada, to je zatvorena, autonomna i mirna lokacija koja omogućuje nesmetan rad“, napominje Ćorić [T. Ćorić, 2007: 25]), pa istovremeno može upućivati i na nadzor kojem su podložni i na njihovu performativnu iskoristivost.

U prvome desetljeću 21. stoljeća umjetnici koji izvedbene projekte ostvaruju u produkciji i koprodukciji sa Studentskim centrom ili pak u njemu gostuju susreću se s određenim infrastrukturnim ograničenjima, ali i načelnom strateškom i financijskom podrškom. Početkom desetljeća od siječnja 2002. do studenoga 2004. godine provedena je sanacija Studentskoga centra u Zagrebu koji je nagomilao dugove, nakon čega se centar financijski konsolidira te nastavlja poslovanje „sa sličnim značajkama prethodnoga razdoblja“ (T. Ćorić, 2007: 132).<sup>3</sup>

2 Reprezentativni primjer koji povezuje obje intencije predstavlja *Rasprodaja* (2013.) dramaturga i redatelja Mirana Kurspahića koja tematizira bogatu kazališnu prošlost Studentskoga centra i Teatra &TD te njihovu nesigurnu budućnost ugroženu liberalnim kapitalizmom, a publiku vodi nizom prostora koji su tijekom polovice stoljeća korišteni kao izvedbeni (usp. <http://itd.sczg.hr/events/kurspahrasprodaja/>). Iz ovoga je teksta međutim isključena zbog utvrđenoga vremenskog okvira.

3 Tvrđnju iz knjige Tomislava Ćorića citiram ironično jer će se Studentski centar već u siječnju

Kad je u pitanju prostor, ističe se općenito loše stanje objekata, a posebno Francuskoga paviljona, čija je izvedbena revitalizacija tijekom 1990-ih godina, u vrijeme ravnateljskoga mandata Mani Gotovac (1992. - 1998.), u Teatru &TD naglo zaustavljena te je u tome razdoblju<sup>4</sup>, zbog opasnosti od urušavanja, nedostupan za korisnike usprkos obnovi koja je formalno pokrenuta 2007. godine (S. Leboš, 2012). S druge strane, posebno od 2004. godine, istraživačka je prostorna praksa potaknuta i novim programom kulture pod nazivom Kultura promjene i vodstvom Nataše Rajković, a odnosi se na cjelokupni prostor Studentskoga centra. Naime, prema izloženoj koncepciji, programom se želi ponovno proizvesti Studentski centar kao kulturno objedinjenu prepoznatljivu cjelinu koju, među ostalim istaknutim značajkama, karakterizira istraživački i eksperimentalni pristup stvaralaštvu (što uključuje i prostornu prilagodljivost realiziranih programa) te osviješteno oslanjanje na načelnu multifunkcionalnost postojećih prostora bez obzira na njihovu programsku specijalizaciju. Rajković posebno inzistira na određenju Studentskoga centra kao otvorenoga javnog prostora, što je, s obzirom na njegovu ulogu generatora novih umjetničkih snaga, iznimno važno za „profesionalizaciju studenata i njihovo upoznavanje s uvjetima rada i produkcije izvan ‘zaštićenog’ akademskog okvira“ (N. Rajković, 2007: 93). Opisane intencije možda se ponajbolje manifestiraju u okviru iste godine pokrenutoga multimedijeskoga godišnjeg festivala Velesajam kulture. Šireći naime radionice, predavanja, instalacije, filmove, performanse, kazališne predstave itd. ukupnom površinom „zagrebačkoga trokuta kulture“, festival afirmira „istraživanje, autorski rad, otvorenost, suradnju, mlade autore“ i „decentralizaciju prostora unutar SC-a“<sup>5</sup> te iznimnim intenzitetom osvaja Savsku 25. Premda Bojan Munjin pretkraj desetljeća prvu izvedbenu petoljetku Kulture promjene ocjenjuje „nedovoljnom“, zamjerajući joj nedostatak profiliranosti, umjetničkoga iskustva, a posljedično i važnosti i nazivajući je „kulturom pokušaja“ (B. Munjin, 2009: 80, 83), u kontekstu estetske poticajnosti strategije toga progra-

2013. godine naći u novom sanacijskom procesu kojim će se pokušati riješiti novi dugovi i koji će pratiti optužbe o pronevjeravanju novca namijenjenog sanaciji. S obzirom na to da se predstave koje analiziram u ovome tekstu ne bave izravno vezom političke ekonomije i Studentskoga centra, tu sam problematiku izostavila, no važno je napomenuti kako je loše gospodarenje vrijednim javnim dobrom oko kojega se sukobljavaju različiti gospodarski i politički interesi i u ovome razdoblju pozadina kulturnoga života unutar Studentskoga centra (D. Mihaljević, 2014).

- 4 Umjetnički voditelji Teatra &TD, koji je velikim dijelom programski odgovoran za realizaciju izvedbenih projekata početkom 21. stoljeća, redom su Darko Lukić (1998. - 2003.), Damir Mađarić (2003. - 2006.) te Marin Blažević (2007. - 2008.), koji to kazalište percipira kao „centar istraživanja izvedbenih umjetnosti koji odlučno i argumentirano brani pravo na ‘estetiku rizika’ s kojom se suočava u vlastitim predstavama, otvoren suradnji s nezavisnom produkcijom inovativnog kazališta i plesa, koji je spreman davati prilike mladim kazališnim umjetnicima“ (M. Blažević u: B. Munjin, 2009: 82).
- 5 Usp. <http://velesajam.sczg.hr/#!/o-festivalu/>.

ma sintagma bi se dala shvatiti i kao kompliment jer vrijednosnim postavljanjem „pokušaja“ iznad uspjeha ipak otvara vrata novome. Kao rezultat, prostorna istraživanja ostvarena u više izvedbenih projekata tijekom dvijetisućitih dobrodošla su, ali su i često vezana uz interes, odnosno inicijativu pojedinih autora te relativno kratkoga životnog vijeka. S obzirom na to da se na zatečeno okružje Studentskoga centra češće (iako ne isključivo) referiraju oblikovno nego sadržajem, iz te ću značajke uglavnom izvesti i kriterije prema kojima bi se mogli utvrditi vrsta, intenzitet i fleksibilnost njihovih prostornih namjera zadržavajući se samo na nekoliko odabranih i jasnih primjera. Isto ću tako prevladavajući broj predstava koje ostaju unutar okvira postojećih pozornica i ne tematiziraju prostor na nov ili poseban način iz praktičnih razloga isključiti iz ovoga pregleda.

S obzirom na to da se tekst bavi iskorakom od norme prema njezinu promišljanju, započet ću osviještenim, premda ne uvijek eksplicitnim „pregovaranjem“ o vrsti i i načinu korištenja prostora kao izvedbenog. U tim slučajevima uobičajeno gledanje kazališne predstave u namjenskoj dvorani može se supostavljati neočekivanim doživljajima u alternativnim izvedbenim okružjima, a formalne izmjene prostora i konvencija koje u njima vrijede postaju značajnim sadržajem same predstave koji ponekad prati i segregacija publike na temelju nepotpunoga uvida u izvedbu. Agresivno ih primjerice provodi zagrebačka skupina Montažstroj *Kazalištem vaše i naše mladosti* (2007),<sup>6</sup> predstavom koja je svojevrsni nastavak projekta *T-formance: Louder than Bombs* (2007).<sup>7</sup> *Kazalište* naime testira osobnu odgovornost gledatelja na izoliranome iskustvu jednoga „malog“ umjetničkog događaja, ali uz korištenje mehanizama poput navođenja, prisile, laži, ucjene ili potkupljivanja kojima se jednako uspješno određuju i globalna politička zbivanja. Projekt „izravno tematizira zakone tržišne ekonomije i potrošačkog društva koji neizostavno vrijede i u svakoj umjetničkoj proizvodnji“, navode autori,<sup>8</sup> stoga gledateljsko kazališno iskustvo podvrgavaju nizu financijskih transakcija i unaprijed definiranih izbora o kojima publika donosi „samostalnu“ odluku birajući ne samo smjer već i prostor u kojemu će se ono dalje razvijati. Publiku koja je isprva podložnija pritiscima i privrženija konvencijama kazališne situacije izlažu minimalnim prostornim izazovima,

6 Koprodukcija Teatra &TD i Montažstroja. Prema konceptu i u režiji Boruta Šeparovića i uz glazbu/zvuk Višeslava Labosha ostvaruju je Sven Medvešek, Vilim Matula, Nataša Dangubić, Damir Bartol Indoš, Dean Krivačić, Mislav Čavajda, Tvrtko Jurić, Nikša Marinović, Borka Ivošević, Nataša Antoniazzo, Ana Stunić, Nina Violić, Oliver Frljić, Damir Klemenić, Srećko Borse, Boris Bušić, Željko Kanić, Vedran Ladešić i Dalibor Sabolek. Premijerno je izvedena 6., 7. i 8. prosinca 2007.

7 Participativni projekt ostvaren je u suradnji s Oliverom Frljićem, a istraživao je odnos između demokracije i terorizma.

8 Usp. [https://www.montazstroj.hr/dodatni-materijali/kazaliste\\_vase\\_i\\_nase\\_mladosti\\_koncept.pdf](https://www.montazstroj.hr/dodatni-materijali/kazaliste_vase_i_nase_mladosti_koncept.pdf).

dok recipijentima koji su otporniji na promjene otvaraju mogućnosti iskušavanja i drugih izvedbenih prostora. Predstava počinje očekivanim smještanjem gledatelja u auditorij &TD-ove Velike dvorane, a izvođača na njezinu pozornicu, ali se scenska fikcija brzo prekida, a središnje zbivanje pretvara u seriju provokacija i planiranih manipulacija kojima su gledatelji podvrgnuti kao što je nužni dolazak na scenu radi potpisivanja ugovora te plaćanja dodatne ulaznice, a kojima se osigurava ostanak u gledalištu ili, kao alternativa, prisilno napuštanje dvorane, gdje ih dočekuje iznenađenje – ponuda da prihvate novac kako bi drugi dio predstave mogli nastaviti gledati (ili u njoj sudjelovati npr. igranjem stolnog tenisa i kladenjem) u dodatnome prostoru. *Kazalište vaše i naše mladosti* međutim ne samo da preplavljuje cjelokupnu dvoranu, njezino predvorje i dodatni prostor već se nametljivo širi i drugim medijem jer s pojedinim gledateljima (koji kao zalag prihvaćanja novih kazališnih okolnosti moraju ostaviti i broj mobilnog telefona) komunicira i putem telefonskih poziva (npr. nagovarajući ih na izgovaranje teksta Petera Handkea koji Nataša Govedić prepoznaje kao potencijalnu poveznicu s kulturnom mladošću toga kazališta i Handkeovim *Kasparom* u režiji Vladimira Gerića iz 1970. godine, N. Govedić, 2007) ili SMS poruka (npr. mameći ih da se „obogate dok drugi gledaju“ i uzmu netom prikupljeni novac napušten na rubu scene).<sup>9</sup> Radikalniji i umjetnički daleko izazovniji iskorak u istome smjeru učinit će redatelj Oliver Frljić dramaturškim supostavljanjem nemogućih ljubavi i iz njih proizašlih smrti u noveli *Smrt u Veneciji* Thomasa Manna i operi *Didona i Eneja* Henryja Purcella, odnosno izvedbama dviju, a ponekad i triju predstava (2008.)<sup>10</sup> iste duljine koje tijekom iste večeri, prebacujući se s jednoga mjesta na drugo, izvodi isti ansambl. Oslanjajući se na međupovezanost prostora SEK-a i Velike dvorane &TD-a, Frljić u prvoj uprizoruje dramaturgiju spomenute novele, a u drugoj operu, dok hodnik s glumačkim garderobama koji ih povezuje koristi za pokusni rad na adaptaciji romana *Kuga* Alberta Camusa koji vodi redateljica Anica Tomić. Trodijelnome je

9 Redatelj Miran Kurspahić u predstavi *Koriolan/Stupovi društva* (2009.) koju postavlja u Teatru &TD odlučuje se za sličnu neumoljivu manipulaciju publikom te njezino nasumično razdvajanje na „nepoželjne“, koji iz predstave bivaju potjerani, i „poželjne“, kojima se omogućuje gledanje čitave izvedbe u različitim izvedbenim prostorima, ali kako nije riječ o kompleksnijem pregovaranju o prostoru izvedbe od onoga koji je već opisan u predstavi *Montažstroja* već tematski usmjerenoj drugačijoj vrsti interakcije s gledateljima (više nije uvjetovana financijama već proizvoljno određenom nacionalnom pripadnošću, pa gledatelji imaju još manje slobode u odlučivanju o sudjelovanju u predstavi), zadržala sam se samo na prethodnome primjeru.

10 Produkcija Teatar &TD. Uz kautora glazbe Franu Đurovića, scenografa i oblikovatelja svjetla Gorana Petercola, scenski pokret Sandre Banić i kostime modnog studija Artidana, predstave izvode Vlatka Oršanić, Ana Karić, Mislav Čavajda, Nataša Dangubić, Suzana Brezovec, Lana Barić, Tvrtko Jurić, Dean Krivačić, Domagoj Dorotić, Petra Zanki, Oliver Frljić, Frano Đurović, Damir Gregorić i Anica Tomić. Premijerno su izvedene 18. siječnja 2008.

konceptu međutim moguće pristupiti uvijek samo iz jedne odabrane recipientske perspektive u jednome od triju gledališta različitoga kapaciteta, a iako je i taj odabir jednako financijski uvjetovan kupnjom ulaznice za neku od predstava (koje se s manje estetskoga užitka mogu promatrati i kao zasebne cjeline), njegove su (prostorne) posljedice unaprijed jasno najavljene, među ostalim i specifičnom dvoslojnom programskom knjižicom koja omogućuje pretapanje i izdvajanje fotografija iz pojedinih predstava. I dok redatelj u to vrijeme misli kako „međuovisnost ostaje nevidljiva na površinskoj strukturi, privilegirano mjesto njezina pojavljivanja postaje iskustvo izvođača koji se stalno seli iz jedne u drugu izvedbu“,<sup>11</sup> u jednu od najzanimljivijih komponenti osobnoga gledateljskog iskustva ubrajam svijest o predstavama/pozornicama koje su odsutne, posebno u dragocjenim slučajnim „procjepima“ kad scena ostaje prazna dulje no što je to dramaturški opravdano i svojom ispražnjenošću gradi iščekivanje i napetost. Tako, premda je, ili upravo zato što jest, dinamikom neujednačena i podložna temporalnim „greškama“, trostruka simultana i razvedena predstava uspješno preispituje ne samo granice izvođačkih transformacija i redateljskoga autoriteta već i gledateljske percepcije izvedbenoga prostora.



Henry Purcell, *Didona i Eneja*, Teatar &TD, Zagreb, 2008. Foto: Damir Žižić.

11 Usp. [http://itd.sczgj.hr/events/didona\\_i\\_smrt/](http://itd.sczgj.hr/events/didona_i_smrt/).





Albert Camus, *Kuga*, Teatar &TD, Zagreb, 2008. Foto: Damir Žižić.

Thomas Mann, *Smrt u Veneciji*, Teatar &TD, Zagreb, 2008. Foto: Damir Žižić.



Odlučna i isključiva afirmacija novih prostornih konvencija alternativa je prethodno opisanim primjerima, a primjenjuje se i mijenja stupnjevito. Pomak prema iskoristivim izvankazališnim prostorima druge primarne namjene očekivana je vrsta spacijalne znatiželje ili dopuštene slobode koju prakticira više autora birajući nerijetko one koji svojim temeljnim karakteristikama kao što su auditivno-vizualna izolacija, zaštićenost od atmosferskoga djelovanja (zastvoreni prostor), izmaknutost od životne svakodnevice, veličina i relativna ispražnjenost te iskoristiva oprema (npr. sjedalice) pogoduju kazališnom uprizorenju. Na istome tragu novo okruženje ponekad se prilagođava i/li djelomično transformira u privremenu „kazališnu dvoranu“ s prepoznatljivim komponentama poput prizorišta i gledališta, premda izvedba može afirmirati različitu unutarnju organizaciju izvedbenoga prostora. Tako bez uočljive ili istaknute izravne veze s predvorjem Teatra &TD redatelj Branko Brezovec koristi prvenstveno njegovu prostranost kako bi smjestio još jedno oprimjerenje svoje „patent“ dramaturgije. Predstava *W&T (Weddings and Trials)*<sup>12</sup> (2006.) izazovna je fabularna spona jednoga pripovjednog i jednoga dramskog predloška (*Crne orhideje* Edvarda Kocbeka i *Slave* Gabrielea D'Annunzija) na dvama jezicima (hrvatskom i talijanskom) u izvedbi nacionalno raznovrsnoga ansambla koja se bavi Josipom Brozom Titom i titoizmom kao „parabola za ono što se događa u olovnom socijalizmu“ (B. Brezovec u: T. Novak, 2006) i, kao i u drugim njegovim predstavama, poticaj recipijentima na stvaranje osobnih smislenih sinteza. Prostorna organizacija koja podržava temu projekta jednako je prepoznatljiva, pa još jednom suprotstavlja monumentalnost scenografije i/ili njome zahvaćenoga prostora s klaustrofobičnošću gledateljskoga iskustva.<sup>13</sup> Štoviše, višerazinska rasklopiva scenska konstrukcija scenografa Tihomira Milovca na kojoj se predstava izvodi povremeno je do te mjere natisnuta prema gledateljima da okretnim i izvlačnim platformama i glumačkim tijelima ulazi u njihov osobni prostor izazivajući usputno strah i zazor<sup>14</sup> i, što je možda važnije, raspršujući gledateljski

12 Koprodukcija Teatra &TD s Laboratorio Nove, Centro Iniziative Teatrali di Campi Bisenzio i Eurokazom. Uz scenografiju Tihomira Milovca, kostime Doris Kristić, glazbu Marjana Nekaka i pokret Natalije Manojlović, u predstavi izvode Sandra Garuglieri, Daniele Buonaiuti, Silvano Panichi, Sergio Aguirre, Manola Nifosi, Simona Arrighi, Suzana Brezovec, Mislav Čavajda, Helena Buljan, Ivan Glowatzky i Selpin Kerim. Premijerno je izvedena 17. listopada 2006. godine u Firenci.

13 Slični prostorni odnosi vidljivi su npr. u *Petome evanđelju* (2004.), koje je Brezovec u „opresivnom“ zatvorenom kvadru postavio u predvorju Zagrebačkoga kazališta mladih, ili *Timonu Atenjaninu* (2006.), u kojemu izvođači publiku smještenu u pomičnim metalnim konstrukcijama „guraju“ predvorjem zagrebačke Osnovne škole Ivana Gorana Kovačića.

14 Na to se osvrće više kritičarskih komentara npr.: „(S)cenografija Tihomira Milovca se sučeljava s publikom, a publika se sučeljava s nadom da je scenografija prošla sve sigurnosne mjere na probama prije izvedbe...“ (usp. <https://www.teatar.hr/760/w-t/>) ili: „Predstava je izuzetno traumatično iskustvo i za gledatelja i za glumce. O tomu su svjedočili mirisi aktera koji su bili pod snažnim stresom (...)“ (Ž. Ciglar, 2006)

fokus te dokidajući uvid u cjelinu ili „globalnu sliku“. Primjer uspostavljanja značenjske spona s izvankazališnom izvedbenom lokacijom koja je prilagođena prepoznatljivom kazališnom iskustvu nudi pak redatelj Miran Kurspahić uprizorenjem teksta *Sad kad je komunizam mrtav moj život je prazan*<sup>15</sup> (2007.) američkoga ofofbrodvejskog dramatičara i redatelja Richarda Foremana u raščišćenoj studentskoj menzi unutar središnje zgrade Studentskoga centra. Taj asocijativni kazališni susret „dvaju jednako ideologiziranih polova iste svijesti“, „izgubljene u svijetu nakon hladnoratovske podjele na ideološki Istok i Zapad“ (I. Ružić, 2007) nije posebno istaknuti projekt toga redatelja, ali jest početak njebove dugogodišnje i opetovane suradnje s Teatrom &TD i simboličko otvaranje pojedinih istraživačkih smjerova kojima će se nastaviti kretati poput, među ostalim, kontinuiranoga (kritičkog) dijaloga s prostorima i poviješću Studentskoga centra. Stoga nije neobično da, kako nas upućuje programska knjižica, „prostor izvedbe *Komunizma* u sebi već nosi izvjestan povijesno-politički kontekst. Šezdesetih godina u istoj su se menzi studenti zagrebačkog sveučilišta



W&T, Teatar &TD, Zagreb, 2006. Foto: Iz arhive Teatra &TD.

- 15 Koprodukcija Teatra &TD s Teatrom Move. Uz dramaturgiju Rone Žulj, koreografiju Sonje Pregrad i video Vanje Vascarac, predstavu izvode Dean Krivačić, Sven Jakir, Tomislav Vodička, Mirel Huskić, Ives Bulja, Mateo Čakanić, Irma Milović, Milica Manojlović, Ema Dobrota, Matija Mihoković, Tara Rosandić i Miran Kurspahić. Premijerno je izvedena 24. veljače 2007.



Richard Foreman, *Sad kad je komunizam mrtav moj život je prazan*, Teatar &TD, Zagreb, 2007. Foto: Iz arhive Teatra &TD.



*Publika za posebne namjene*, Teatar &TD, Zagreb, 2008. Foto: Iz arhive Teatra &TD.

revoltirani pljesnivom rižom koja im je bila poslužena spontano okupili u prosvjed kojem su se ubrzo pridružili i radnici studentskog centra, jedan od prvih poslijeratnih prosvjeda na području bivše Jugoslavije.<sup>16</sup> Uz izvedbeno podcrtavanje spomenute intertekstualne veze, a moguće i na tragu Foremanovih istraživanja promjene perspektive, uokviravanja i fokusiranja, Kurspahić nekolicini recipijenata osigurava ne samo standardno osmišljeno gledalište već i mjesta unutar predstave (npr. za nekima od blagovaoničkih stolova gdje im se povremeno pridružuju izvođači), iako usložnjavanje pogleda prati redukcija čujnosti zbog nekontrolirane jeke i time je potvrda formalne neprilagođenosti odabrane lokacije kazališnome zadatku.

Intrigantnije istraživanje unutar iste kategorije međutim čini pristup u kojem se predstava u potrazi za prostornom alternativom ne vodi nekim nadređenim sustavom umjetničkih konvencija već svojstvima samih odabranih prostora ističući njihove svakodnevne izvankazališne kvalitete i mogućnosti koje tek dopunjava ili pojačava vlastitim zakonitostima. Iz takvih prostora izostaje zadanost kazališne jedinice i načina njezine uporabe, pa se lakše opisuju negativno kao niz subverzija, različitosti ili noviteta. Rekonstrukcija „ushitnoga realizma“ Kugla glumišta u predstavi *Knjiga mrtvih*<sup>17</sup> (2009.) izvrstan je primjer te prakse kojim se skupina autora prisjeća ne samo preminulih članova jedne od najživljih novokazališnih zagrebačkih skupina s kraja 1970-ih i početka 1980-ih koja je djelovala u SC-u, već i njezine prostorne estetike. Kako ističe jedan od suosnivača, Zlatko Burić, „u to vrijeme javni prostori su bili tabuizirani (...) želja da iskušamo koliko možemo osvojiti javnih prostora i kako možemo početi razmišljati javno, vizualno, s glazbom i pokretima o tim prostorima u kojima smo živjeli izvela nas je na ulicu (...) i to je još uvijek nešto što nas uzbuđuje - to da smo izvršili taj prodor u neku svakodnevicu“<sup>18</sup>. Stoga se predstava vraća vlastitoj prošlosti i prošlosti Studentskoga centra<sup>19</sup> te se kao posveta izvođačima i

16 Programska knjižica predstave *Sad kad je komunizam mrtav moj život je prazan*.

17 Koprodukcija Teatra &TD s Eurokazom. Prema konceptu Zlatka Burića, Damira Bartola, Dragane Milutinović Didi i Tanje Vrvilo, uz scenografiju Željka Zorice, koreografiju Emila Matešića, film *Srebrna strijela* Dragana Ruljančića, glazbu Henninga Frimanna, MC Jabbera i Zorana Šilovića te kostime Đurđe Janeš, izvode je Zlatko Burić, Suzana Brezovec, Damir Bartol, MC Jabber, Dean Krivačić, Tanja Vrvilo, Emil Matešić, Marko Jastrevski i zbor Hede Gospodnetić. Premijerno je ostvarena 18. lipnja 2009.

18 Usp. [https://www.youtube.com/watch?v=YefepePaoHY&list=PLznUMk7oJ5njB2oq-i\\_YPO5WYKgphZ61W&index=14](https://www.youtube.com/watch?v=YefepePaoHY&list=PLznUMk7oJ5njB2oq-i_YPO5WYKgphZ61W&index=14).

19 Vrlo zanimljivu paralelu iz domene vizualnih umjetnosti predstavlja mural *Swan* likovne umjetnice OKO naslikan 2016. godine na preličenom zidu na kojemu je bio njezin stariji rad, nastao osam godina ranije. Umjetnica naime uzima u obzir pojedine fizičke odrednice prostora kojim se bavi kao što je činjenica da je rad smješten na boku administrativne zgrade u jugoistočnome dijelu kompleksa u blizini željezničke pruge dobro vidljiv putnicima u vlaku, kao i nepisana pravila ulične umjetnosti prema kojima u jednom „prisvojeni“ prostor može





*Knjiga mrtvih, Teatar &TD i Eurokaz, Zagreb, 2009.  
Foto: Iz arhive Teatra &TD.*

predstavi *Mekani brodovi* Kugla glumišta iz 1977. godine smješta u oronuli dio dvorišta SC-a u pozadini Francuskoga paviljona - gdje je Kugla, zbog neodgovarajućih dodijeljenih im prostora, u nuždi održavala pokuse, kao i u Kino SC, koje potom obogaćuje projekcijama, prepoznatljivim motivima i „slikoslijedom“ prizora iz predstave „u bolnom dijalogu s (...) jednom možda prerano umrlom estetikom“ (G. Vnuk u: Z. Zorčec, 2009). U kasnonoćnoj izvedbi oslanja se na prirodni mrak, dokida statiku i zasebni smještaj gledatelja (koji se, vođeni glazbenicima, kreću od jednoga do drugog prostora, spontano rasprostiru oko i između središnjega prizora željezničke postaje pred kojom se pile budući željeznički pragovi, zida s projekcijama i male pozornice s instrumentima, a čak i kratko voze autobusom) te oneobičuje „zatečeni prostor“, pa primjerice zbornsko pjevanje Songa iz Bijele sobe smješta na platformu usred gledališta Kina SC. Pri tome jednako naglašava posebne kvalitete pojedinih okruženja i njihovu slijepljenost s fikcionalnim tkivom predstave (npr. nazivi petoga, šestog i sedmog prizora upućuju na vrstu i promjenu mjesta zbivanja - *Svijet maski / Livada, Prijelaz u autobus, Kabinet ogledala / Ulazak u kino*) te zamagljuje vanjski rub predstave koja se, u skladu sa željom autora, nadovezuje na život.

Posljednji tip prostornoga eksperimenta na kojemu bih se željela zadržati ne izdvajam zbog oblikovne inovativnosti već zbog prostornoga zahvata. Naime, posve u duhu opisane povijesne prepletenosti institucija koje su obitavale na tome području s vlastitim društveno-političkim okruženjem kao i „prožimanja sveučilišnih sadržaja s umjetničkim i intelektualnim životom grada“ (N. Rajković, 2007: 89) kao jedne od temeljnih intencija Kulture promjene, radi se o nastojanju da se kazališnim djelovanjem uključi, ali i nadide područje Studentskoga centra te propita odnos s kulturnim i ostalim kontekstima kojima to mjesto i u njemu inicirani projekti pripadaju. Tako bi se odabrani primjer prema svojim karakteristikama mogao vezati i uz ranije opisane tipove istraživanja jer *Publika za posebne namjene*<sup>20</sup> (2008.), višemjesečni projekt glumca Vilima Matule, skupinu kazališnih umjetnika, npr. glumaca, dramaturga, redatelja te profesionalnih gledatelja poput kazališnih kritičara i teatrologa, ali i drugih zainteresiranih pridruženih recipijenata, angažira u izvedbi, kritičkome istraživanju i oblikovanju samoga čina gledanja kazališne izvedbe (a potencijalno, iako ne i realizirano, i onih sportskih, političkih ili pravnih). Izvedbu stoga razvija

intervenirati po vlastitoj želji, ali se radom uvelike referira na vlastitu umjetničku i životnu prošlost. Opirući se očekivanjima društvenoga angažmana koja se postavljaju pred umjetnost u javnome prostoru i bez obzira na temu rada koji se bavi odnosom umjetnika prema vlastitoj kreativnosti, važan značenjski udio u njemu čini nadogradnja novoga rada, koji je „moj život sad“, na prethodni, koji na neki način predstavlja njezin „prošli život“ (J. Čurković, 2016).

20 Prvu *Publiku za posebne namjene* čine Vilim Matula, Nataša Stanić, Damir Bartol Indoš, Borut Šeparović, Tanja Vrvilo, Oliver Frljić, Agata Juniku, Nataša Govedić, Selma Banich, Ana Karić, Suzana Brezovec, Mislav Čavajda, Dejan Krivačić, Ivana Krizmanić, Tvrtko Jurić, Nataša Dangubić i Irena Čurik. Premijerno je izvedena 30. ožujka 2008.



prvenstveno unutar gledališta, a kroz performativne intervencije koje su već prilikom prvoga gledanja postale jednim od pravaca istraživanja i na granici s prizorištem. Za ovu prigodu međutim ističem činjenicu da se publika na posebnom zadatku i posebne odgovornosti okuplja u Studentskom centru (pred Teatrom &TD), ali višekratno gleda predstave drugih kazališta (Zagrebačkoga kazališta mladih i Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu) te se njezina ostvarenja, počevši primjerice s predstavom *Najbolja juha! Najbolja juha!* (2008.), „odvijaju u foajeu Teatra ITD, na putu prema kazalištu ZeKaeM, u kazalištu ZeKaeM, a završavaju u naknadno dogovorenom prostoru“<sup>21</sup> razgovorom o iskustvu i ishodima gledanja. Rastezljivost projekta tako omogućuje ne samo ponovno osmišljavanje značenja i važnosti gledateljskoga pogleda i njegovo uvježbavanje već i novo tumačenje sintagme kazalište u kazalištu kojom se opipava međutjecaj repertoara, statusa, ansambala, ali i prostora različitih kazališnih institucija. ●

21 Usp. najavni tekst za *Publiku za posebne namjene*.

## LITERATURA

- Banjeglav, Tena; Dilica, Kristina; Straniero, Alice (2021), *Zagreb u ratu, otporu, stvaralaštvu i pamćenju. Vodič po Zagrebu u Drugom svjetskom ratu*, Documenta, Zagreb.
- Carlson, Marvin (2004), *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Ciglar, Želimir (2006), „Vjenčanja i sprovodi“, *Večernji list*, Zagreb, 8. prosinca, str. 28.
- Čorić, Tomislav (2007), *Pola stoljeća Studentskoga centra u Zagrebu*, Sveučilište u Zagrebu, Studentski centar u Zagrebu, Zagreb.
- Čurković, Jozefina (2016), „OKO Studentskog centra: javni prostor kao poligon za umjetničko ispisivanje osobne povijesti“, *Mjesto izvedbe i stvaranje grada*, ur. Valentina Gulin Zrnić, Nevena Škrbić Alempijević i Josip Zanki, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, str. 117-131.
- Govedić, Nataša (2007), „Žrtvovanje publike u obredu mobitelije“, *Novi list*, Rijeka, 12. prosinca, str. 19.
- Leboš, Sonja (2012), „Kultura promjene“, *Akteri društvenih promjena u prostoru; Transformacija prostora i kvalitete života u Hrvatskoj*, ur. Anđelina Svirčić Gotovac i Jelena Zlata, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Zagreb, str. 235-253.
- Mihaljević, Domagoj (2014), „Polje borbe: politička ekonomija Studentskog centra“, *Zarez*, Zagreb, g. 16, br. 380.
- Munjin, Bojan (2009), „Postmoderna omladinska komuna pod motom – Kultura promjene. Vivisekcija jednog kazališta“, *Kazalište*, Zagreb, g. 12, br. 37-38, str. 80-83.
- Novak, Tanja (2006), „Vjenčanja i suđenja olovnih vremena. Razgovor: Branko Brezovec, redatelj i dramaturg predstave *W&T*“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. prosinca, str. 17.
- Radović Mahečić, Darja (2007), „Pohvala konstrukciji – uz 70. godišnjicu Francuskog paviljona na Zagrebačkom zboru“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, br. 31, str. 297-312.
- Rajković, Nataša (2007), „Koncepcija programa kulture *Kultura promjene*“, *Prostorna studija Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu Savska 25*, ur. Hildegard Auf-Franić, SC i Af, Zagreb, str. 87-96.
- Ružić, Igor (2007), „Sustav izvan kontrole“, *Vijenac*, Zagreb, br. 342, 12. travnja.
- Sabolić, Kruno (1999), *Od zbora do velesajma. 1909.-1999. 90 godina Zagrebačkog velesajma*, Zagrebački velesajam, Zagreb.
- Zorčec, Zrinka (2009), „Nema predstave koja se ne bavi smrću. Razgovor: Gordana Vnuk, umjetnička ravnateljica Eurokaza“, *Vjesnik*, Zagreb, 16. lipnja, str. 22.

## MREŽNI IZVORI

- URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=60607> (30. srpnja 2023.).
- URL: [http://itd.sczg.hr/events/didona\\_i\\_smrt/](http://itd.sczg.hr/events/didona_i_smrt/) (20. kolovoza 2023.).
- URL: <http://itd.sczg.hr/events/kurspahrasprodaja/> (1. kolovoza 2023.).
- URL: [https://www.youtube.com/watch?v=YefepePaoHY&list=PLznUMk7oJ5njB2oq-i\\_YPO5WYKgphZ61W&index=14](https://www.youtube.com/watch?v=YefepePaoHY&list=PLznUMk7oJ5njB2oq-i_YPO5WYKgphZ61W&index=14) (19. kolovoza 2023.).
- URL: [https://www.montazstroj.hr/dodatni-materijali/kazaliste\\_vase\\_i\\_nase\\_mladosti\\_koncept.pdf](https://www.montazstroj.hr/dodatni-materijali/kazaliste_vase_i_nase_mladosti_koncept.pdf) (1. kolovoza 2023.).
- URL: <http://velesajam.sczg.hr/#!/o-festivalu/> (1. kolovoza 2023.).
- URL: <https://www.teatar.hr/760/w-t/> (1. kolovoza 2023.).

**Agata Juniku**

Odsjek dramaturgije Akademije dramske umjetnosti  
Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

# Oliver Frljić, ili: Proklet bio izdajica

UDK 792.071.2.027Frljić, O.

Sažetak: Kako piše Peter Burke u svojoj studiji o popularnoj kulturi ranoga modernog doba, „nijedna slika društva nije potpuna bez autsajdera“, dok kao opću oznaku „brojnih načina života u oporbi vlastima“ koristi pojam „odmetnika“ (P. Burke, 1991). I u hrvatskom ih teatru možemo naći nekoliko, iako su oni taj status stekli po različitim principima i kriterijima. Odabrala sam trojicu meni najzanimljivijih i, rekla bih, najvažnijih. Prije dvije godine pisala sam o djelovanju osnivača izvedbenog kolektiva Montažstroj, Borutu Šeparoviću, kao figuri *stranca*, a ovaj put pišem o Oliveru Frljiću kao figuri *izdajnika*. U središtu je teksta njegova predstava iz 2010. *Proklet bio izdajica svoje domovine!* – jer u njoj se eksplicitno bavi konceptom izdaje, njezinim varijacijama i modusima izvedbe. No velik dio materijala te predstave prelijeva se na izvankazališnu konstrukciju i recepciju Frljića u javnosti, pa se fenomen izdajnika pokušava također sagledati u vremensko-prostornom širem društvenom kontekstu. Neformalna trilogija o autsajderima u hrvatskom teatru bit će zaključena tekstem o Damiru Bartolu Indošu kao figuri „čudaka“.

Ključne riječi: **Frljić; izdaja; anacionalno; političko kazalište; moć**

## Oliver Frlić, or: Damned be the Traitor

**Abstract:** According to Peter Burke, no image of society can be complete if it does not include the “outsiders”, while in his study on popular culture in early modern age as a general description „of a number of ways of life in opposition to the authorities” he uses term “outlaw” (P. Burke, 1991). In the Croatian theatre context, there are a few of them, although they gained that status through different principles and criteria. Three theatre directors that I chose to think about I find to be the most interesting and important. Two years ago, I wrote about the founder of Montažstroj performing collective Borut Šeparović, as a figure of *a stranger*. Here I write about Oliver Frlić as a figure of *a traitor*, putting focus on his production *Damned be the Traitor of his Homeland!* (2010) – because there he is explicitly dealing with a concept of treason, its variations and modes of performing it. A significant part of that material spills over into non-theatrical construction and reception of Oliver Frlić in public sphere so the phenomenon of the traitor is seen in a wider spatiotemporal social context. The closing text to this informal trilogy of outsiders in Croatian theatre will be about Damir Bartol Indoš, as a figure of a *weirdo*.

**Keywords:** Frlić; treachery; anational; political theatre; power

► U videoradu Sanje Iveković iz 2012. godine - *Pourquoi un(e) artiste ne peut pas représenter un État-nation*<sup>1</sup> - Rada Iveković otprilike u 23. minuti ispriča sljedeći vic: „Dva Roma sretnu se nakon teškog radnog dana. Jedan je proseći zaradio puno novaca, drugi jako malo. Ovaj koji je malo zaradio imao je natpis: ‘Pomozite mi, gluh sam, slijep, siromašan i gladan’. Drugi je imao ispred sebe natpis: ‘Molim vas, dajte mi novac da se vratim u svoju zemlju’.“

Kao i većina dobrih viceva, i ovaj operira s više slojeva: njegova je komičnost primarno strukturalna jer proizlazi iz paradoksa - da Romi nemaju „svoju zemlju“, pa se prosjak nema kamo vratiti. Gorčina pak može nadoći iz sadržaja, kao *nachgeschmack*, iz dva izvora: Ljudi (koji doniraju) očito cijene domovinu (i njezin koncept) iznad i prije svih drugih društvenih vrijednosti (npr. više od koncepta i realiteta elementarnog blagostanja svakodnevice, definiranog time da smo npr. siti) te će dati Romu novac samo da čim prije ode iz njihove zemlje u - svoju. Iako je on, u smislu geografski-nacionalno omeđenog teritorija, nema. Dakako, s obzirom na to da se komičnost definira u krilu slušača/promatrača, moguće je da nekome namjesto gorčine nadođe ushit, možda i radostan smijeh, ako ni zbog čega drugoga, onda zbog činjenice da su u sadržaju prepoznali vrijednosti koje i sami zastupaju.

Iveković je vic ispričala kao primjer ideje da unutar Države-nacije Drugi nije nešto prirodno već je po definiciji strano tijelo: „Ako zamislimo figuru jedinstva ‘naših’, nacija isključuje, oduzima, protjeruje sve ‘druge’. A kad ih uključuje, to je po principu iznimke i činom naturalizacije. Jer, u stvari, nacija samu sebe vidi kao ‘prirodnu’. Postojanje drugih, ono nije prirodno. Ono je, dakle, monstruozno.“

Ideja „naturalizacije“ Drugoga leži na pretpostavci da nacija jest nešto prirodno. O tome kako strano tijelo urasta, ili ipak ne, u prirodno nacionalno tkivo, o društvenim, političkim, ali i tananim psihoanalitičkim strunama koje ih vežu - da bi se opet pokidale - pisala sam u tekstu o djelovanju kolektiva Montažstroj u

1 *Zašto umjetnik/ca ne može reprezentirati Državu-naciju* - videorad (35') temelji se na performansu koji je Sanja Iveković kreirala za vrijeme rezidencijalnog boravka u Muzeju suvremene umjetnosti Val-de-Marne, u sklopu programa predstavljanja hrvatske umjetnosti i kulture u Francuskoj *Croatie, la voici*: „U suradnji s Radom Iveković, feminističkom filozofkinjom i profesoricom u Parizu, Iveković je komponirala performans čiji naslov je izražavao negaciju same mogućnosti da se umjetnost sagleda kao forma nacionalne reprezentacije. U performansu, Rada Iveković je u formi performans-predavanja čitala tekst što ga je napisala kao svoj odgovor na temu koju je predložila umjetnica, gluha glumica i komičarka Isabelle Voizeux je to predavanje prevodila na znakovni jezik, a na video projekciji pokazivani su statični snimci sjena što ih je bacala hrvatska zastava, izvješena na različitim lokacijama Zagreba i Pariza.“ (odlomak iz kataloga retrospektivne izložbe Sanje Iveković *Works of Heart (1974-2022)*, što ju je u bečkome izložbenom prostoru Kunsthalle (4. 10. 2022. - 12. 3. 2023.) osmislio i postavio kustoski kolektiv *Što, kako & za koga / WHW*. Videorad je javno dostupan na: <https://vimeo.com/58094467> (13. listopada 2023.).

kontekstu hrvatskog teatra - ne odoljevši da njezina osnivača Boruta Šeparovića provučem kroz metaforu stranca. Sugerirala sam tada da se mnogo tih (obrambenih) mehanizama stranca i metoda podjednako može pripisati i Oliveru Frljiću - što i nije neki inovativni uvid već puka konstatacija svakome tko je upućen u njihove dosadašnje izmjenične dramaturško-redateljske suradnje (*T-Formance* 2007., *Turbofolk* 2008., *Noćna vožnja* 2009., *T-Faktor* 2009., *Srce moje kuca za nju* 2010., *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* 2010.). Obojicu bismo mogli smatrati „unutarnjim strancima“ u korpusu hrvatskog teatra. Međutim i među njima postoji ključna, privatna, ali mnogo puta javno iskazana razlika, implicirana i u predstavama: Šeparović se deklarira kao Hrvat i kao patriot, Frljić se tvrdoglavo drži anacionalne pozicije. Stoga se i sankcije razlikuju: Šeparovića se zbog njegove jake eksplicitne kritičnosti ignorira i marginalizira (financijski i kulturno-politički), ali izostaju prozivka i mržnja. Njegova strateški „samo-odabrana“ pozicija (unutarnjeg) stranca - kao jedina u kojoj mu je bilo moguće djelovati a da pritom ne iznevjeri druge vrijednosti do kojih mu je stalo - tolerira se, gdjekad i oprašta. Iako je, *de facto*, drugo ime za „unutarnjeg stranca“ uglavnom - izdajnik. Frljić je pak u dijelu javnosti doživljen kao „pravi“ izdajica - što je opet izvjestan paradoks. Jer, obično kao izdaju doživljavamo kad nas izda netko „naš“, netko tko se deklarirao kao „mi“, netko tko je u „nas“ vjerovao i netko kome smo „mi“ vjerovali. A Frljić se uvijek i u svim zemljama drži i deklarira anacionalno, „po strani“ od svih mogućih „nas“ - što je iz svake točke gledanja često tumačeno kao da je na „onoj drugoj strani“. Uz to - još jedan paradoks koji se nadovezuje na prvi - njega se proteklih dvadesetak godina manje ignoriralo i više financiralo od Šeparovića, njegov je teatar bio mnogo češće dio institucionalnih repertoara, ali su iskazi netrpeljivosti, pa i otvorene mržnje, bili redovni sadržaj popratnog programa. U nastojanju da pokušam dokučiti logiku tih paradoksa - dakle da uvidim kako nas može „izdati“ netko kome ne samo da nismo vjerovali da je „naš“ već i javno ponavlja da nije „naš“, a u odnosu na koga ipak imamo izvjesnih nacionalnih očekivanja koja povremeno i financijski potvrdimo - zagrebala sam za početak po tražilici Google.

Kad se upiše: „izdaja anacionalnog“, pretraživač pita: „Jeste li mislili: izdaja *nacionalnog*?“ i nudi sljedeće prve tri poveznice:

1. „Protuhrvatstvo i izdaja - Metapedia“, objavljeno 18. veljače 2023.<sup>2</sup>

Riječ je o opsežnom tekstu koji formatom simulira (anonimni) znanstveni članak kojemu je tema: „stvarna dekroatizacija (odhrvatba) i svestrana zatorba hrvatske državnosti, gospodarstva i naše vojnopolitičke elite“. Najavljuje se da će se *protuhrvatstvo (antikroatizam)* istražiti „po pojedinim nama nesklonim državama, pa u susjednim jugo-republikama i u samoj sadanjoj Hrvatskoj gdje

2 Usp. [https://hr.metapedia.org/wiki/Protuhrvatstvo\\_i\\_izdaja](https://hr.metapedia.org/wiki/Protuhrvatstvo_i_izdaja) (31. srpnja 2023.).

pojedine stranke i brojne nevladine udruge već cijelo desetljeće uzpješno djeluju na svestranom razaranju i ukidanju Hrvatske“. U odjeljku (4) *Domaćeg protuhrvatstva i izdaje*, dakle onog koje se manifestira unutar „same sadanje Hrvatske“, navedene su i kategorije: 4.1. *Domaći protuhrvati*, 4.2. *Ravnodušni Poluhrvati* i – pomalo iznenađujuće – 4.3. *Domoljubni pravi Hrvati*. Uz pretpostavku da su se ovi posljednji greškom (ili možda psihoanalitičkom omaškom?) našli u spomenutom u odjeljku protuhrvatstva i izdaje, bacimo oko na prve dvije sorte. Domaćih protuhrvata ima 1/5, čini je „većina domaćih Srba, ali još duplo više hrvatskih potomaka koji se osjećaju Jugoslavenima, jugonostalgicima, pa hibridni Poluhrvati iz miješanih jugo-brakova, funkcioneri i ‘aparatačiki’ koji su stekli položaje po partiji na jugo-sinekurama, pa bivši partijski funkcioneri, udbaši i njihovi potomci, itd.“. Pripisuje im se izdajstvo ili zbog materijalnog probitka ili iz urođenog idejnog neprijateljstva. Ravnodušni Poluhrvati, tvrdi se, nastali su početkom 1970-ih, a sorta se opet izrazitije razvija „nastupom Trojanuarske koalicije od 2000te“. Riječ je o „nezainteresiranim pragmatičarima“, pa su to „preparirani anacionalni zombiji izpranih mozgova (koji se nazivaju: Eskimi, tuljani, ‘gradjani svijeta’ i sl.)“. Anonimni autor pretpostavlja da je takvih „preko 30% pučanstva“, pri čemu je „među našom elitom i inteligencijom“ taj omjer „čak oko 3/5 do 2/3 naših uglednika“ te upućuje zainteresiranog čitatelja na već postojeće „poučne popise do šezdesetak tih najpoznatijih pojedinaca s pripadnim podacima“ apostrofirajući pritom članak „Krivi ste, bilo bi dobro da se ‘objesite““, objavljen u *Hrvatskom listu* 21. travnja 2011. te jedan navodno na internetu dostupan pod naslovom „Nutarnji neprijatelji Hrvatske“.

## 2. „prosrba: slične riječi i sinonimi – Kontekst.io“<sup>3</sup>

U maniri urnebesnog algoritma koji je generirao pogrdne sintagme za političke protivnike, čime su se sve nacije što razumiju hrvatski jezik zabavljale na društvenim mrežama u povodu posljednjih parlamentarnih izbora, „lista sličnih riječi i fraza“ – statistički poredanih po koeficijentu učestalosti i postotku sličnosti (u rasponu 57 – 64% sličnosti) – izbacuje sljedeće sinonime za izdajice, konkretno, u genitivu, „prosrba“: „rojalista, nekomunista, velikosrba, domaćih izdajnika, anacionalnih, nacifašističkih, nedićevaca, komunista, autonomaša, alijinih, fašista, frankovaca, lenjinista, globalista, monarhista, povampirenih, boljševičkih, klerofašista, boljševika, jakobinaca, antihrvata, nereformiranih, velikosrpskih, titoista, pašalićevaca, odnarođenih, jugofila, mussolinijevih, srbočetničkih, gvelfa, orjunaša, dražinih, talijanaša, belosvetskih, jugokomunista, crvenoguzih, titinih, helghasta, proruskih, sorosevih“. Kao što se vidi iz te veselo-šarene semantičke lepeze, izdajica je svojevrsni univerzalni označitelj – za sve što se u danoj društvenoj paradigmi smatra lošim, nepoželjnim. Izdajicama se spočitava to što su „svačiji“ (i Francovi, i Lenjinovi, i Titovi, i Soro-

3 Usp. <https://www.kontekst.io/hrvatski/prosrba> (31. srpnja 2023.).

ševi, samo ne „naši“), ali ipak najviše to što su „ničiji“, anacionalni, iz miješanih brakova ili neopredijeljeni.

3. „Nema pomirenja nacionalne i anacionalne Hrvatske“, objavljeno 12. svibnja 2015.<sup>4</sup>

Marko Ljubić u tom programatskom tekstu, pisanom za portal Dnevno.hr, najavljuje i analizira budući mandat premijera Tomislava Karamarka, za koji je očekivao da će potrajati četiri godine. Centralno pitanje koje si autor postavlja jest: „Kako RH preusmjeriti u pravcu čišćenja svega trulog u njenome društvu, otvaranja procesa odlučivanja ukupnim nacionalnim potencijalima i trajnog suzbijanja i uništenja neprijateljskih politika, ideja i njihovih nositelja u Hrvatskoj i na međunarodnom planu?“

Na temelju prvih nekoliko rezultata kraće Google-istrage, dalo bi se zaključiti da je Veliki Drugi Nacionalnoga - ono Anacionalno. Čini se naime da jedan dio profesionalne javnosti koncept anacionalnog vidi kao (od)rođenog, krvnog nasljednika nacionalnog koncepta - kao što smo svi mi izišli iz Gogoljeve *Kabanice*, valjda. Jer, ima li išta izvan, prije i poslije nacije?! Prethodni odgovori sugeriraju da nema. Po toj logici, ipak je onda riječ o unutarnjem neprijatelju, „našem vlastitom“ strancu - drugim riječima, izdajniku. U nekom ironičnom obratu doista tako i jest - nezaustavljivi autosabotirajući element.

S obzirom na to da se u Metapedijinu članku spominje tekst „Nutarnji neprijatelji Hrvatske“ - koji na tamo priloženoj poveznici ne nalazim - *uguglala* sam: „nutarnji neprijatelji Hrvatske“. Uz pitanje „jeste li mislili: *unutarnji* neprijatelji *hrvatske*“, zanimljivo, u prvih nekoliko poveznica pojavljuju se većinom tekstovi satiričkog ili kritičkog karaktera spram te, očito do ridikuloznosti isprane sintagme. S izuzetkom jednog, drugog po redu:

„Andrej Plenković - top unutarnji neprijatelj Hrvatske...“, 26. travnja 2021.<sup>5</sup>

Pri početku teksta objavljena je poveznica na „otvoreno pismo“ što ga je „hrvatski patriot i vitez Mijo Ivurek napisao ravnatelju SOA-e (međutim, kad se klikne, sustav javlja grešku 404), a nakon toga anonimni autor piše: „Dragi ljudi, kucnuo je historijski cas da mi pravi patrioti Hrvati zaista oslobodimo nas narod i nasu domovinu Hrvatsku od stvarnih dusmana - unutarnjih neprijatelja; *masona, ex-yu komunista, KOS-ovaca i UDB-asa* koji zlotvorski upravljaju ‘iz sjene’ sa cjelokupnim sistemom u Hrvatskoj, te nas tako sustavno ‘guse’ i zele skroz ‘ugusiti’!“ Eponim svega navedenog jest premijer Plenković i u nastavku teksta na stranici bezcenzure.hr vrlo su precizno, opširno i živopisno opisani razlozi i dokazi. Autosabotaža ponovno na djelu.

4 Usp. <https://www.dnevno.hr/kolumnisti/marko-ljubic/nema-pomirenja-nacionalne-anacionalne-hrvatske-799357/> (31. srpnja 2023.).

5 Usp. <https://bezcenzure.hr/vlad/andrej-plenkovic-top-unutarnji-neprijatelj-hrvatske/> (31. srpnja 2023.).



I, konačno, upisala sam: „oliver frljić izdajica“. Očekivano, većina poveznica koje pretraživač nudi odnosi se na najavu ili eho ljubljanske predstave iz 2010. *Proklet bio izdajica svoje domovine!*, ali na visokom trećem i četvrtom mjestu sljedeći su naslovi:

1. „Oliver Frljić – izdajnik dobročinitelja – HRsvijet.net“, 7. studenoga 2015.<sup>6</sup>

U dosta opsežnom i intenzivno angažiranom tekstu Josip Gajski se – neposredno reagirajući na niz Frljićevih predstava, performansa i akcija izvedenih 2015. usred njegove kratke dvogodišnje intendature u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci – zgraža nad njegovom nezahvalnosti hrvatskoj državi i crkvi – simbolima „dobrotvora“ i „širokogrudnosti katolicizma“, koji su „njega i njegove sunarodnjake primili, unatoč svemu“, za vrijeme rata u Bosni i Hercegovini. Autor, kontinuirano zapitan, niže upitnike, a izdvojiti ću one meni najzanimljivije:

„Pljuje i ismijava – svakodnevno baca rukavicu u lice svomu dobročinitelju – i pokušava iskupiti svoju prošlost, činjenicu da je sjemeništarač, odmetnuti kristov zaručnik, izrod i izdajica. Možda on to čini iz revolta? Je li ga netko zlostavljao u sjemeništu, pa mu se to toliko dopalo da je morao pobjeći, boriti se protiv te napasti? (...) Je li Aralica pogriješio kad je Frljića nazvao ‘raspopljenim kvazi-intelektualcem’? Takva je izdaja zaista neviđena i malo je takvih slučajeva u povijesti. Kad bi se ovakva jedna priča podastrla Shakespeareu ili de la Barci, svijet bi dobio vrhunsku tragediju i vrhunsku ironiju. Možda bi uz Judu Iškariota, Bruta i Kasija mogli u ralje Nečastivoga dodati i Frljića.“ (J. Gajski, 2015)

Ovaj potpuri sastavljen od samo sedam rečenica dostatan je da rezimira i prezentira ono što je Peter Burke u studiji *Junaci, nitkovi i lude: narodna kultura predindustrijske Evrope* pisao o *odmetnicima* – „kao općoj oznaci brojnih načina života u oporbi vlastima“ (P. Burke, 1991: 135). Outsajdere – „bez kojih ni jedna slika društva nije potpuna“ (P. Burke, 1991: 135) – autor dijeli na nekoliko kategorija, jedna su od njih odmetnici, a neki od odmetnika percipirani su čak i u junačkom svjetlu – primjerice Robin Hood, eponim za plemića-domoljuba koji otima bogatstvo bogatima i daruje ga siromašnima.

„Ako su stavovi o odmetnicima katkada dvosmisleni ili nejasni, slika ostalih outsajdera, sasvim je jasna: oni su sami po sebi zli ili strašni. Najočitiiji su primjeri Turčin, Židov i vještica. Turčin je

6 Usp. <https://hrsvijet.net/index.php/kultura/47-kazalite/40130-oliver-frljic-izdajnik-dobrocinitelja> (31. srpnja 2023.).

obično prikazan kao bogohulnik koji niječe Boga, a ne kao čovjek s vlastitom vjerom. (...) Još veći strah (ako je to moguće) bude autsajderi koji žive u samoj zajednici, izdajice unutar zidina. Židov, naprimjer. (...) I na vješticu su gledali kao na izdajicu unutar zidina koja huli protiv kršćanstva vrijeđajući križ i hostiju, koja nanosi štetu susjedima, jede djecu i učestvuje u seksualnim orgijama s demonima. I tu je riječ o projekciji 'svojih potisnutih strašnih želja' na vješticu.“ (P. Burke, 1991: 137)

Kao što se vidi, Gajskoga u tekstu muče podjednako nevjernici i inovjernici. A jedno od pitanja - „Je li ga netko zlostavljao u sjemeništu, pa mu se to toliko dopalo da je morao pobjeći, boriti se protiv te napasti?“ - naprosto zaziva burkeovsko protupitanje: Je li tu riječ o projekciji vlastitih potisnutih strašnih želja na vješticu?

Inače, prema Burkeu, obrazac *vještica* kao starice koja svojim nadnaravnim moćima škodi mnogima vjerojatno je iz srednjeg vijeka (u ruskim narodnim pripovijetkama to je primjerice baba Jaga), „dok je obrazac vještica kao heretika ili bogohulnice u savezu s đavлом naučeno vjerovanje na koje su obični ljudi tek postupno preobraćeni“ (P. Burke, 1991: 137).

Gajskom se pridružuje još jedan preobraćenik, iz formule „oliver frljić izdajica“:

2. „Frljić je nacionalni izdajnik i ljudska ništarija. Treba...-Danas.hr“, 24. travnja 2017.<sup>7</sup>

Kad se klikne na poveznicu, saznajemo ostatak naslova: naime treba mu egzorcist. Radi se o prepričanom prilogu Harija Kočića iz RTL Dnevnika, tj. o transkribiranim integralnim izjavama snimljenima na prosvjedu ispred splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta uoči gostovanja Frljićeve predstave *Naše nasilje i vaše nasilje* na festivalu Marulićevi dani 2017. godine. Naslov izvještaja naime rezimira izjavu Mihaela Darka Burazina, predsjednika splitske podružnice Hra-sta: „I taj netko je nacionalni izdajnik i ljudska ništarija. Već sam rekao da tom čovjeku treba psihijatar, a bit ću još jači treba - mu egzorcist jer je sotona ušla u njega, kazao je Burazin.“ Uređivačka etika tog portala, i medija općenito, mogla bi također biti prilog terenskom istraživanju fenomena konstrukcije figure izdajnika i drugih odmetnika, no o tome možda nekom drugom prilikom. Od povijesnih primjera, jedan od eklatantnijih jest *Globus-mašina*, koja je svojedobno proizvela pet *vještica iz Rija* - među kojima je bila i Rada Iveković.<sup>8</sup>

7 Usp. <https://danas.hr/hrvatska/oliver-frljic-predstava-split-prosvjed-hnk-3bd13566-b9fo-11ec-a75b-0242ac120063> (31. srpnja 2023.).

8 Uz Radu Iveković, u notornom članku *Hrvatske feministice siluju Hrvatsku (!)* objavljenom u tjedniku *Globus* 11. prosinca 1992., anonimnom „investigacionom“ metlom pometene su još Slavenka Drakulić, Vesna Kesić, Jelena Lovrić i Dubravka Ugrešić.

Srednjovjekovni Burkeovi autsajderi - konkretno, odmetnici i otpadnici - suvremene srodnike, tj. nasljednike imaju u Zuppinim „disidentima“, o kojima, između ostalog, Zuppa piše u knjizi *Intelektualac: čovjek u pitanju*. Disident u 20. stoljeću „definitivno dobiva i svoj zasebni značaj“ - koji Zuppa destilira implicitno etimološkom dekonstrukcijom pojma: „Značaj nekoga koji se *odvojio* od onih kojima je pripadao ili se s njima slagao. Ili se odmetnuo, ili ‘otpao’ iz neke skupine, neke organizacije ili neke stranke. Pri tome imao je odgovornost u prepoznavanju *identitetâ* društava, grupâ i pojedinaca...“ (V. Zuppa, 2022: 88). Drugim riječima, Zuppi je disident drugo, pojačano ime za intelektualca - da bi bio djelatniji, tj. funkcionalniji, mora se dis-identificirati od identitetâ koje prepoznaje, o kojima misli i piše. Taj proces dis-identifikacije započeo je urbanom revolucijom, od 11. do kraja 13. stoljeća, „kada se uz samostanske pojavljuju i gradske škole a koje pohađaju i oni koji se ne žele zarediti“. To je doba nastanka tzv. sveučilišnog mentaliteta koji čini, među ostalim, i „sklonost ka osporavanju i antiklerikalizam“, čime „započinje razdoblje u kojem je stvorena prilika nastanku i odgoju ‘kritičkog’ intelektualca“. No takvom odgoju i potencijalno prevratničkom djelovanju uvijek je „bio postavljen i neizbježni prag hereze“, piše Zuppa (V. Zuppa, 2022: 21). U liminalnim aktivnostima (a njihov su moderni *locus nascendi* škole<sup>9</sup>) pragovi se, dakako, prelaze, prevrati se događaju - ponekad i nepovratno. Kad promjena skrene u pravcu nepovrata, konzervativni refleksi unutar institucija moći se bude. I bune. Jednu takvu promjenu znamo pod imenom Francuska revolucija. A Zuppa nas pak podučava o jednom „bundžiji“ koji je došao uz nju, točnije nakon nje: o novelistu i feljtonistu Charlesu Maurrasu, koji novopečenom republikanstvu konfrontira politiku „generičkoga nacionalizma“ i jedan imperativ: „Valja izbrisati 1789. godinu.“ Pritom misli na parlamentarni režim jer omogućuje „organiziranje masona, invaziju stranaca, naseljavanje Židova, udruživanje protestanata“, ali i na Deklaraciju o ljudskim i građanskim pravima. Zbog toga 1789. godinu treba izbrisati iz francuske povijesti - kao „unutarnjeg Stranca“ - zaključuje Maurras (usp. V. Zuppa, 2022: 31-35). Brisanje unutarnjeg Stranca, nadopunit će Zuppa, bio je „čin koji podrazumijeva i otpis svih francuskih mislilaca, pripovjedača, pa i pjesnika koji su svojim djelima - a uglavnom do sredine 18. stoljeća - pripremili mogućnost da upravo ta *Deklaracija* bude i realizirana.

Prag hereze, dakako, razdjelnica je između mnogih entiteta (i identiteta), pa tako i između domoljuba i izdajice. U hrvatskom društvu u tom smislu jedan od osjetljivijih pragova jest onaj koji dijeli „nacionalno“ viđenje svijeta od „anacionalnog“, odnosno - da se poslužim primjerom s Metapedije - Domoljubne prave Hrvate od Ravnodušnih Poluhrvata. Tko je s druge strane praga, izdajnik je.

9 Koristim priliku da podsjetim na Zuppinu knjigu *Teatar kao σχολή* (Zagreb, 2004.), u kojoj se teatar definira primarno kao dokolica, slobodna igra „prelaženja pragova“.

Izdajom (vlastitih ili kolektivnih vrijednosti, ideala itd.), i/ili onime što se sve u specifičnim kontekstima percipira kao izdaja (npr. upravo inzistiranje na određenim vrijednostima, idealima itd., usprkos okolnostima), Frljić se na ovaj ili onaj način bavio u svakoj predstavi, a eksplicitno, fokusirano i najkompleksnije u predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*<sup>10</sup>. Metodom gradnje i razgradnje scenskih identiteta – što je ujedno i klasična metoda njegova umjetničkog postupka – koncept izdaje zahvatio je kroz široko asocijativno polje i dekonstruirao ga na više slojeva. Već samim naslovom, koji je stih iz himne Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ), sugerira se prvi, najpovršniji: to je naime jedan od narativa o raspadu federalne države, prema kojemu su upravo Slovenci taj proces prvi inicirali i katalizirali još 1980-ih „kontrarevolucionarnim“ djelatnostima medijske i kulturne scene, a potom, lukavo izbjegavši rat i njegove dugoročne posljedice, arogantno odgovornost prebacili na „tamo neke primitivne Balkance“ i neometano nastavili svoj ekonomsko-politički razvoj – čime su, ukratko, „izdali domovinu“ Jugoslaviju. Osim u naslovu, taj se narativ još nekoliko puta parodirano provlači motivom replike, tj. obraćanja publici jednog od likova (Primož Bezjak): „Šta gledate, šta se smeжете, pičke slovenačke?“ – nakon koje svaki put pištoljem „upuca“ sve glumce prisutne na sceni. Drugi sloj predstave, koketirajući s muzičkim „općim mjestima“ jugoslavenske povijesti, imaginarija i kolektivnog sjećanja – poput primjerice pjesme *Zajdi, zajdi, jasno sonce* Aleksandra Sarioevskog, *Jugoslovenka* u izvedbi Lepe Brene i *Željka Bebeka* ili *Bila je tako lijepa* u izvedbi Dragana Stojnića – apostrofira još jedan popularni narativ, prema kojem se Slovenci nikad zapravo nisu emocionalno emancipirali od svojega balkanskog Drugog, svojeg „unutarnjeg Stranca“ koji ih istovremeno plaši i neodoljivo privlači, pa je navodno dovoljno pritisnuti „pravi“ okidač da nastupe valovi jugonostalgije (ne samo u političkom smislu već doslovnog „žala za jugom“), odnosno izdaja vlastitog „slovenstva“. Metaforičko omotavanje jugoslavenskom zastavom – koje je i materijalno uprizoreno u nekoliko scena – vrlo je jasno komentirano jakim kontrapunktom: scenom u kojoj izvođači, odjeveni u različite kreacije improvizirane od jugoslavenske zastave, ali i zastave Komunističke partije Jugoslavije (KPJ) te zastave Slovenskoga mladinskog gledališča kao simbola jugoslavenske novokazališne avangarde 1980-ih, predstavljajući narode i narodnosti Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, na taktove *Jugoslovenke* pokretima simuliraju ulaske i izlaske na scenu tipične za modnu reviju, da bi otprilike u drugoj polovini pjesme počeli izlaziti s mesarskim noževima i pištoljima u desnoj šaci. Neposredno nakon završetka te numere započinju ritualiziranu, navijačko-korsku pjesmu *Čefuri raus* u kojoj, skandirajući, „ispaljuju“ u slovenskoj svakodnevnici internalizirane psovke i parole na račun

10 Predstava je premijerno odigrana u proljeće 2010. u produkciji Slovenskoga mladinskog gledališča u Ljubljani. Dramaturzi su bili Borut Šeparović i Tomaž Toporišič.

Srba, Roma, Hrvata, Bosanaca itd. To su ujedno i „najglasniji“ i vizualno najatraktivniji, „turbo-folk“ dijelovi predstave.

No za ovu temu zanimljivije i minucioznije izvedeno je ono što se događa unutar opisanog celofana, tj. među njegovim naborima. Pokreće se proces međusobnog isljeđivanja izvođača (koji, kao što to obično biva u Frljićevim predstavama, glume „sami sebe“), tj. prokazivanja izdajica među njima. Gotovo čitav ansambl najprije, u sedmominutnoj sceni, verbalno maltretira Darija Vargu jer je iz miješanog braka, mama mu je Hrvatica, djed po ocu zapravo je Mađar, ima kuću i brod na Rabu itd. – „dokazujući“ mu da je Hrvat, to jest „ustaša“, dok on neprekidno tvrdi da je Slovenac. Zatim ga, uza song *Bila je tako lijepa*, upućuju. Iduća utjerivanja izdaje događaju se po kratkom postupku: Draga Potočnjak upucana je zato što je, bez suvišnog objašnjenja, „pizda hrvaška“, Uroš Maček zato što je oženjen Hrvaticom, Matija Vastl zato što je „simpatizer četnički“ itd. Sve izdajničke leševe, čim padnu, preostale kolege prekriju slovenskom zastavom. A potom i njih, sve u jednom dahu, kao i nekoliko puta ranije u predstavi, upuća Primož Bežjak. Svi skupa, još jednom, otpjevaju *Bila je tako lijepa*. Narcizam malih razlika ilustrira se širenjem područja borbe do apsurdnih razmjera: kavgom između glumaca s mariborskim i onih s ljubljanskim akcentom, odnosno između elitističkog i hegemonističkog centra i vječito prezrene i isključene periferije. Isljeđivanje pogonjeno mržnjom prelazi rampu i zahvaća publiku – još jedan postupak čest u Frljićevim (i Šeparovićevim) predstavama – kojoj se, osim pasivnosti, tj. odgovornosti za činjenja zla nečinjenjem, ovaj put impunitaju prikriveni homofobni refleksi, iako se ona obično, svिसoka, deklarativno ograđuje od državnopopulističkih homofobnih diskursa i ispada.

Pred kraj, u predstavi se reflektor usmjerava na sitne i krupne izdaje u kazališnom miljeu – inducirane zavišću, rivalstvom, hijerarhijskim i često represivnim odnosima u pogonima kazališne proizvodnje te neminovnom upletenošću kazališta i kazališnih umjetnika u izvankazališne političke procese i kalvarije. „Izdaja“ koja je najjače obilježila kazališnu, a dijelom i širu kulturnu zajednicu na području bivše Jugoslavije vjerojatno je pjesma *Neću protiv druga svog*, koju je Rade Šerbedžija napisao 1991. i prvi put izveo u Beogradu, na prosvjedu protiv bombardiranja Dubrovnika. Kako je u to doba živio između Beograda i Sarajeva (sve do okupacije grada), pjesma je među onim Sarajlijama koji se nisu željeli i mogli nacionalno svrstati postala svojevrsna himna. No šira je javnost za tu pjesmu saznala godinama kasnije, i to putem audiosnimke u kojoj je pozadinske vokale pjevala Ceca Veličković (srbijska estradna zvijezda koja će kasnije postati suprugom ratnog zločinca Arkana), što je u jednom dijelu sada već postjugoslavenske javnosti izazvalo zgražanje, uslijed sasvim suprotne interpretacije: pjesma je doživljena kao otvoreni čin svrstavanja uz Miloševićevu politiku i popratnu ratnohuškačku medijsku mašineriju (koja je pak intencionalno parazitirala na ideji jugoslavenstva koju je upravo rušila). Šerbedžija je – usprkos

svim pokušajima da objasni i faktima dokaže genezu i intenciju sporne pjesme, a ovaj put uz pomoć hrvatske ratnohuškačke medijske mašinerije - „zaradio“ etiketu dezertera i izdajice. Tom „slučaju“ Frljić je, očekivano, posvetio zadnju i najdulju, 25-minutnu scenu, u kojoj je protagonistica Draga Potočnjak. Nakon što „zaneseno“ otpjeva *Neću protiv druga svog* u naglašeno romsko-folk aranžmanu (koji je uživo odsvirao ostatak ansambla), započinje opširan monolog u kojem prepričava „svoj“ prvotni pokušaj da izađe iz predstave (još jedan amblem Frljićeva i Šeparovićeva teatarskog jezika!) ako mora izvesti „tu navodno anti-ratnu pjesmu u kojoj pjeva Ceca“, kao i tešku debatu te „lomljenja“ koja su uslijedila nagovaranjem kolega da se vrati u predstavu. Monolog se svako malo prekida upadicama tih istih kolega, koji iznose svoja sjećanja na spomenutu debatu, i scena se, u tako „debatnom tonu“, asocijativno širi sa slučaja sporne pjesme na pitanje etičke odgovornosti glumaca u teatru i njihova prava na stav, razlaže se i pitanje „je li 2010. moguće raditi politički teatar?“. Potočnjak zastupa stav da nije, jer „danas više nema rizika, nikome se ništa ne može dogoditi“, dok se Bezjak suprotstavlja tvrdnjom da je „komunistička diktatura pičkin dim u usporedbi s neoliberalnim kapitalizmom u kojem danas živimo“. Kolege se po tom pitanju pozicioniraju uglavnom generacijski, pri čemu mlađi osporavaju uvjerenje starijih da su „jedino oni radili pravo političko kazalište 1980-ih, kad su u SMG-u radili Jovan Ristić i Dušan Jovanović“. U zadnje tri minute predstave visokoparna „etička debata“ groteskno se transformira u izdajničku „trač-partiju“ o tome tko je od prisutnih bio Ristićeva ljubavnica, tko partijska doušnica, tko neosvijesteni homoseksualac... dok svi ne postanu i izdani i izdajice.

Frljić je dakle tom predstavom „izdao“ Slovence prvi put. U Prešernovu gledališću u Kranju 2013. „izdao“ ih je drugi put - predstavom 25.671 (jer se u njoj bavi jednom od najmračnijih epizoda slovenske novije povijesti i načinom na koji se slovensko društvo „nosi“ s njom, kada je 1992. država administrativno izbrisala iz svojeg registra 25.671 osobu neslovenskog porijekla, čime su ostale bez prava na slovensko državljanstvo, odnosno postale - *Izbrisani*). Hrvate je „izdao“ splitskim *Bakhama* 2008. i predstavom *Aleksandra Zec* 2014. (jer je stao u obranu žrtava hrvatskog nacionalizma); svoje kazališne kolege svih političkih boja „izdao“ je predstavom *Hrvatsko glumište* 2014. (jer im je imputirao odgovornost za potpirivanje i održavanje istoga tog nacionalizma). Te predstave pre-krojene su 2015. u *Trilogiju o hrvatskom fašizmu*, koja je izvedena u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci. Iako se u međunarodnoj koprodukciji *Naše nasilje i vaše nasilje* 2016.<sup>11</sup> bavio izbjegličkom krizom, „izdao“ je Krista,

11 Koproducenti predstave bili su: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, HAU Hebbel am Ufer, Wiener Festwochen, Slovensko mladinsko gledališče, Kunstfest Weimar, Zürcher Theater Spektakel i Internacionalni teatarski festival MESS, uz podršku zaklade German Federal Cultural Foundation.

koji sam po sebi nije Hrvat, ali ipak su se – ako je suditi po reakcijama kojih nigdje nije nedostajalo – najviše uvrijedile hrvatske katoličke institucije.<sup>12</sup> Srbe je „izdao“ predstavom *Kuhavičluk* 2011. (jer se bavi srpskim zločinima na Kosovu i genocidom u Srebrenici) i *Zoran Đinđić* 2012. (jer baca odgovornost za sve zločine i druge katastrofalne učinke Miloševićeva režima u krilo Srpske pravoslavne crkve (SPC), ali i u krilo građanske, liberalne, „umivene“ ljevice). Bošnjake je „izdao“ predstavom *Pismo iz 1920*. (jer u njoj progovara i o bošnjačkim zločinima, iako su Bošnjaci nesumnjivo najveće žrtve Miloševićevih ratova). Zanimljivo je i gotovo komično da je, kako piše crnogorski kolumnist Đuro Radosavović, „najviše žalbi na ‘Pismo iz 1920’ imao glumac Emir Hadžihafizbegović, jer je Frljić koristio u predstavi isječke audio snimka njegove monodrame ‘Godine prevare’ u kojoj on poziva narod da nikad ne oprost i zaboravi ratna stradanja i žrtve“<sup>13</sup>. Inače, ta predstava završava snimkom Frljićeva glasa, koji poručuje: „Ja sam Oliver Frljić, izdajnik. Ja mrzim Bosnu jer je Bosna zemlja mržnje.“ Tu rečenicu možemo, dakako, uzeti kao Frljićev generički ironični iskaz u povodu svih njegovih „izdaja“ – mijenja se samo zemlja, tj. objekt „mržnje“. U Njemačkoj primjerice „izdaje“ uglavnom liberalnu lijevu inteligenciju prokazujući je kao suodgovornu za „zaborav“ nacističke prošlosti, za maskiranu ksenofobiju te, posljedično, za jačanje desnice. U razgovoru za Kulturpunkt.hr reći će: „Radi se o nastavku promišljanja tema kojima sam se bavio, reprezentacijskih modusa i mehanizama isključenosti.“ (O. Frljić u: N. Gojić, 2021) A specifično o svojem angažmanu u berlinskom kazalištu Maxim Gorki Theater, gdje je i jedan od kućnih redatelja, kaže: „Tamo sam do sad napravio četiri predstave, ali po meni je najznačajnija *Gorki – Alternative für Deutschland*, s podnaslovom ‘o reprezentacijskim slabostima kazališta i demokracije u ranom 21. stoljeću’.“ (O. Frljić u: N. Gojić, 2021) I tu dolazimo do još jednog područja borbe, neki će reći – izdaje. Frljić u svim svojim predstavama, uz „glavnu temu“, jednakom žestinom reflektira, kritizira, a nesumnjivo i perpetuira represivne mehanizme teatra – jer su oni inherentni njegovoj strukturi. Svojevrni korektivni mehanizam međutim može biti bavljenje procesom rada i njegovo otvoreno izlaganje – „pokazivanje konaca“. Uz to što, baveći se postdramskim postupcima i vokabularom, „izdaje“ konvencionalni teatar i granice „dobrog ukusa“,<sup>14</sup> jake reflektore baca na činjenicu da je teatar stroj koji internalizira i normalizira nasilje kao dominantan

12 Doduše, uvrijedila se i Crkva u Poljskoj 2017. na predstavu *Kletva* (po Wyspiańskom) u Varšavi – zbog scene koja sugerira odgovornost Ivana Pavla II. za pedofiliju, pa je na njenu inicijativu poljsko državno odvjetništvo 2017. podiglo istragu zbog navodnog poziva na zločin protiv Jarosława Kaczyńskog, predsjednika vladajuće stranke Pravo i pravda.

13 Usp. <https://www.vijesti.me/kolumne/323235/oliver-frljic-izdajnik> (31. srpnja 2023.).

14 „Intendantura u riječkom HNK potvrdila mi je da je ono što kazalište proizvodi u širem društvenom polju puno važnije od toga hoće li dominantna malograđanska estetika određenu predstavu označiti kao dobru ili lošu, uspješnu ili neuspješnu.“ (O. Frljić u: N. Gojić, 2021)

model proizvodnje. A tamo gdje ima hijerarhije i nasilja, uvijek ima i izdaje na svim razinama - od vrha do dna - što je doslovno, i kristalno jasno, prikazano u predstavi *Proklet bio izdajica svoje domovine!*.

Vratimo se na paradoks, odnosno pitanje koje sam si postavila pri početku teksta: s obzirom na to koliko svojom prije svega anacionalnom gestom očito, „sjeda na žulj“, koliko se „zla“ i „izdaje“ čita u njegovim predstavama, kakve protestne reakcije izazivaju te s koliko se mržnje *ad hominem* ponekad piše o njemu, kako to da je Frljić režirao u većini važnijih institucionalnih kazališta na području bivše Jugoslavije, gdje je krajem 2000-itih i 2010-ih bio jedan od najtraženijih i najbolje plaćenih redatelja? A opet, s obzirom na tu činjenicu, kako to da je u međuvremenu marginaliziran do granice nevidljivosti na hrvatskome teatarskom atlasu? Prema generičkom popularnom narativu - koji se može čuti i zdesna i slijeva - „zato što mu zapravo uopće nije stalo“ do tema i problema koje otvara već mu je „samo bitno da provocira, jer je shvatio da je to roba koja se odlično prodaje“, a gramziva kazališta željna međunarodne reputacije skupu robu rado kupuju. Neću ni pokušati pervertirane rukavce takve misaone struje vraćati u korito i dokazivati da mu je „doista jako stalo“, da „ne radi to samo zbog provokacije“ i da „nije zadovoljan kad mu medijski teatar pojedje predstavu“. Ali predložiti ću, kao jedan od mogućih pravaca razmišljanja, zanimljivu opservaciju Hanne Arendt u studiji *Izvori totalitarizma* (1951.). Prema autorici, vrhunac antisemitizma u Europi dosegnut je kada su Židovi „istovremeno izgubili svoje javne funkcije i uticaj i ostali bez ičega, samo sa bogatstvom“ (H. Arendt, 1991: 4), jer „sâmo se bogatstvo bez vlasti ili distanciranje od politike osećaju kao parazitski, beskorisni“ (H. Arendt, 1991: 5). Proganjanje grupa koje nemaju moć ili su je izgubile, tvrdi, ne proizlazi samo iz ljudskog zla nego je donekle i stvar racionalnog instinkta da moćni ljudi, koji imaju funkciju, mogu biti od nekakve zajedničke koristi. I još je jedan faktor u svemu tome, prema H. Arendt, bitan: Židovi su bili u svim zemljama *nenacionalni* - naime neopredijeljeni. Zato im je povjeravan novac, ali ne i moć. Po istoj analogiji, dotiče se nešto dalje u knjizi moći, to jest nemoći umjetnosti. Imam zadržku prema njezinu stavu da su umjetničke avangarde s početka 20. stoljeća načelno promašile svrhu time što su se dopale (i) gomili, no zanimljivo mi je kako vidi recepciju Brechtovih komada. Simptomatičan joj se čini prijam na koji je naišla *Opera za tri groša* u prehitlerovskoj Njemačkoj: „Ironija se donekle izgubila kada su uvaženi biznismeni u publici to shvatili kao dubok uvid u način na koji je svet ustrojen, a gomila dočekala komad kao poželjno umjetničko sankcioniranje gangsteraja.“ (H. Arendt, 1991: 343) Slično je bilo i s komadom *Prvo žderanje, onda moral*: ljudi su aplaudirali iz različitih razloga: gomila „zato što je ovu parolu shvatila doslovno“, buržoazija zato što se „tako dugo zavaravala sopstvenim licemerjem da se već umorila te je u prikazivanju banalnosti u kojoj je živela videla duboku mudrost“, a elita „zato što je raskrinkavanje licemerja taaako za-



bavno“ (H. Arendt, 1991: 343). Efekt Brechtovih djela bio je upravo suprotan od željenog, zaključuje: „Buržoaziju više ništa nije moglo da šokira, ona je pozdravila razobličavanje svoje skrivene filozofije, čija je popularnost dokazala da je sve vreme bila u pravu, tako da je jedini politički rezultat Brehtove ‘revolucije’ bio to što je ohrabrio svakoga da odbaci neugodnu masku licemerja i da otvoreno prihvati norme gomile.“ (H. Arendt, 1991: 343-344)

Ukratko, Brecht i Frljić, kao i svi drugi „brechti“ i „frljići“ koji će doći, bezopasni su pijuni u „ozbiljnoj“ i ciničnoj igri svijeta sve dok nemaju političku moć. A nemaju je jer prikazuju istinu. Sve što mogu jest ne posustati u otkrivaju pravih uzroka istinâ, usprkos činjenici da te istine cinično priznaju čak i oni moćnici koji su „otkriveni“. Zato je Brecht i pisao naputak o „pisanju istine“ tj. „najmanje pet poteškoća“ koje autor treba nadići: „Mora imati hrabrosti da piše istinu kad se istini svugdje oponira; volju (entuzijazam) da je prepozna, iako je svugdje sakrivena; vještinu da njome rukuje kao s oružjem; moć prosuđivanja da odabere one u čijim rukama će biti efikasna; i lukavstvo da proširi istinu među takvim osobama.“ (B. Brecht, 1935) Zadatak nije lak. Yves Charles Zarka kao da je pisao sintezu Brechtova recepta i onoga što je Arendt mislila o Brechtu te odnosu moći i istine. U knjizi *Svrgnuće intelektualaca*, kako nam Zarka prenosi, Zuppa istinu vidi kao centralni pojam u zadaći intelektualca te ono bitno što ga definira jest „*angažiranost i izvan polja njegove mjerodavnosti*“, a ona se gradi na tri pretpostavke. Zarkinim riječima: „Autonomnost intelektualca ne pripada moći (ideološkoj, političkoj, financijskoj...) nego istini. Idealni intelektualac jest onaj koji hoće i koji se zna upustiti u rizik istine. Angažiranost intelektualca utoliko je značajnija ukoliko je ona za njega riskantnija.“ (Y. Ch. Zarka prema: V. Zuppa, 2022: 48)<sup>15</sup>

To vječito njihanje između istine i moći Frljić je osvijestio radeći u institucionalnim kazalištima, a osobito za vrijeme intendanture u riječkome Hrvatskom narodnom kazalištu, u razdoblju 2014.-2016. Odlučio se za taj kontekst, kaže, jer ga je zanimao rad sa simboličkim kapitalom tih institucija: „Na ovim prostorima nikad nije ni postojalo neko ozbiljno političko kazalište, ponajmanje u institucionalnom okviru. (...) Ljudi koji vode institucije se u pravilu postavljaju da ne bi dovodili u pitanje nametnute društvene konsenzuse ili politike onih koji su ih na te pozicije postavili. (...) Institucije daju veliku vidljivost i potencijalno se s njima može puno napraviti. Ali ne treba zaboraviti da one isto tako mogu aproprirati svaku pobunu.“<sup>16</sup> S druge strane, izglednjivanje je

15 Zuppinim poetskim rječnikom: „Intelektualac je u revoluciji, ‘vjesnik’ ili ‘suputnik’, propovjednik i duhovni začetnik, prorok, govornik, njen pjesnik, njen mislilac, ali on nije njezin pravi sin i miljenik. Iz njegovih usta izlaze riječi o revoluciji, a ne riječi same revolucije. Da bi učestvovao u bilo čemu, pa tako i u revoluciji, intelektualac se mora opredijeliti.“ (V. Zuppa, 2022: 113)

16 Jedan od spektakularnijih primjera aproprijacije jest onaj kada je premijer Sanader zabranio zabranu igranja *Bakhi* na Splitskom ljetu 2008.

permanentna kulturna politika u odnosu na nezavisnu scenu. Pitanje je odluke želiš li biti gladan i imati slobodu lajanja ili želiš ući u instituciju, biti sit i pomalo drijemati kao poslije ručka.“ (O. Frljić u: N. Gojić, 2021)

Frljić je nakon svega odlučio djelovati negdje između te dvije krajnosti, „na ničijem terenu“. Baš kao što se i jezično-kulturno tako osjeća. „S kulturom se ne identificiram po kriteriju mjesta rođenja ili jezika koji govorim. Ali su se ti kriteriji uvijek uzimali kad me se trebalo ljudski ili umjetnički diskvalificirati. Osjećaj nepripadanja davao mi je uvijek zdravu distancu i trezven pogled na one koji se, osim porijeklom, nisu imali s čime drugim identificirati.“ (O. Frljić u: N. Gojić, 2021) Gotovo identično - naime kao one koji se, osim porijeklom, nisu imali s čime drugim identificirati - Arendt definira narode koji su u 19. stoljeću prakticirali ono što naziva „plemenskim nacionalizmom“. To je „prva nacionalna reakcija naroda kod kojih se nacionalnost još nije razvila iz neartikulisane etničke svesti“ i koji „nisu imali nikakva istorijska dostignuća kojima bi se ponosili, već su samo mogli da ukažu na sebe, a to je značilo, u najboljem slučaju, na svoj jezik - kao da je jezik sam po sebi već dostignuće - a u najgorem slučaju na svoju slovensku ili germansku ili bog zna kakvu dušu“ (H. Arendt, 1991: 237-238). No plemenski nacionalizam ne oprašta odbijanje pojedinca da se identificira, da ne pripada nekome... I zadržao se čak i u velikim kulturno, gospodarski i politički odavno realiziranim nacijama. Izraelski dokumentarist Avi Mograbi u svojem filmu *August* iz 2000. briljantno pokazuje strah građanskog društva od onih iza kojih ne stoji nitko. Snimajući u ljetnom toplinski i politički uzavrelom Tel Avivu i obližnjim linijama fronte svakodnevnih uličnih trzavice, nervoze, proteste itd., gotovo bez iznimke svi (umirovljenici, strani radnici, ljevičarski aktivisti, vojnici, poduzetnici, djeca itd.) pitaju ga „čiji je“ i „za koga to snima“, a kad im odgovori da je „ničiji“, „nezavisni novinar“ i da „snima za sebe, za svoj film“, nitko mu ne vjeruje. Drugi „griješ“ koji Frljić dijeli s Mograbijem i mnogim „otpadnicima“ i „odmetnicima“ diljem svijeta, a koji se doslovno tako i izgovara, jest taj da „piše/priča/pjeva loše o nama“. U tekstu o Borutu Šeparoviću već sam spomenula anegdotu o recepciji Marqueza u Kolumbiji, a recentni primjer na koji su nas mediji podsjetili jest slučaj Sinéad O' Connor. David Albahari u pripovijetki *Bicikl* precizno detektira taj nepodnošljivo iritantni element koji nepogrešivo provocira plemensko-nacionalistički refleks, a to je „ono što je činilo osnovu Bernhardove proze: onaj usredsređeni pogled koji je, poput skalpela, rezao kroz sve maske građanskog društva, izvrgavajući ga nemilosrdnom podsmehu i neprekidno pronalazeći nova nezaštićena mesta, ne obazirući se na bol.“ (D. Albahari, 2009: 93)<sup>17</sup> Takve ljude svijet kažnjava jer - kako kaže John Grant u filmu *Nothing Compares 2U* - „Svijet ne voli kad mu poremete rutinu. Nesmetan (pro)tok zabave ne smije biti prekinut.“

17 David Albahari, *Nema pesma - izabrane priče*, Stubovi kulture, Beograd 2009.

Vic Rade Iveković s početka ovog teksta Frljiću vjerojatno ne bi bio smiješan jer: „Ja se smijem uvijek sa zadržskom, kad sam siguran da moj smijeh neće nikoga povrijediti ili participirati u diskursu isključenja. Ili ako ću naći registar u kojem će sam smijeh dekonstruirati rečeni diskurs isključenja.“<sup>18</sup> Ta naglašena ozbiljnost, odnosno briga za „etički kontekst u kojem određene stvari nisu smiješne“ jedna je od važnijih karakteristika koja ga povezuje s Damirom Bartolom Indošem – još jednim akterom umjetničke scene, za kojeg je teško reći je li bliže poziciji otpadnika ili odmetnika, usprkos svojem višedesetljetnom nastojanju da se „probije u centralno“.<sup>19</sup> On će biti zadnja tema *Trilogije o autsajderima hrvatskog teatra*. ●

## LITERATURA

- (2017), „Frljić je nacionalni izdajnik i ljudska ništarija. Treba mu egzorcist“, 24. travnja, <https://danas.hr/hrvatska/oliver-frljic-predstava-split-prosvjed-hnk-3bd13566-b9fo-11ec-a75b-0242ac120063> (31. srpnja 2023.).
- (2021), „Andrej Plenković – top unutarnji neprijatelj Hrvatske...“, 26. travnja, <https://bezcenzure.hr/vlad/andrej-plenkovic-top-unutarnji-neprijatelj-hrvatske/> (31. srpnja 2023.).
- (2023), „Protuhrvatstvo i izdaja“, 18. veljače, [https://hr.metapedia.org/wiki/Protuhrvatstvo\\_i\\_izdaja](https://hr.metapedia.org/wiki/Protuhrvatstvo_i_izdaja) (31. srpnja 2023.).
- Arendt, Hannah (1998), *Izvori totalitarizma*, Feministička izdavačka kuća, Beograd.
- Brecht, Bertolt (1935), *Writing the Truth: Five Difficulties*, <http://www.autodidactproject.org/quote/brecht1.html> (31. srpnja 2023.).
- Burke, Peter (1991), *Junaci, nitkovi i lude*, Školska knjiga, Zagreb.
- Gajski, Josip (2015), „Oliver Frljić – izdajnik dobročinitelja“, 7. studenoga, <https://hrsvijet.net/index.php/kultura/47-kazalite/40130-oliver-frljic-izdajnik-dobrocinitelja> (31. srpnja 2023.).
- Gojić, Nina (2021), „Pravo znanje rađa se iz neuspjeha“, *Kulturpunkt.hr*, 25. ožujka, <https://www.kulturpunkt.hr/content/pravo-znanje-rada-se-iz-neuspjeha> (31. srpnja 2023.).
- Ljubić, Marko (2015), „Nema pomirenja nacionalne i anacionalne Hrvatske“, *Dnevno.hr*, 12. svibnja, <https://www.dnevno.hr/kolumnisti/marko-ljubic/nema-pomirenja-nacionalne-anacionalne-hrvatske-799357/> (31. srpnja 2023.).
- Radosavović, Đuro (2012), „Oliver Frljić izdajnik!“, *Vijesti online*, 7. travnja, <https://www.vijesti.me/kolumne/323235/oliver-frljic-izdajnik> (31. srpnja 2023.).
- Zuppa, Vjeran (2022), *Intelektualac: čovjek u pitanju*, Durieux, Zagreb.

18 Iz privatne e-korespondencije u povodu predstave *Braća Karamazovi*.

19 Riječ je o Indoševoj sintagmi izvorno izgovorenoj u razgovoru za 100. broj *Zareza* 2003.

Ana Gospić Županović

Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru, Zadar

# Participativnost i interakcija u radu izvedbenog kolektiva BADco. (prvo desetljeće)

UDK 792+793.3

Sažetak: U članku se istražuje i analizira odnos između publike i izvođača u nekoliko predstava izvedbene skupine BADco. u prvom desetljeću djelovanja skupine (*Solo me, Deleted Messages, Memories are made of this... izvedbene bilješke*) s obzirom na prostorno pozicioniranje publike te elemente aktivacije i interakcije. Utvrđuje se koja je uloga i funkcija namijenjena publici, a koja izvođačima te kako se kroz različite izvedbe ta funkcija propituje, ustaljuje ili mijenja.

Ključne riječi: BADco.; participativnost; aktivacija; interakcija; uloga publike; distanca/blizina

## Participation and Interaction in the Works of the Performative collective BADco. (First Decade)

**Abstract:** The paper explores and analyses the relationship between the audience and the performers in several pieces of BADco. performance group in the first decade of their activity (primarily *Solo me*, *Deleted Messages*, *Memories are made of this... performance notes*) and in correlation with the positioning of the audience and with the elements of activation and interaction. The article determines which role and function is intended for the audience and which for the performers, and how this function is established or changed through different performances.

**Keywords:** BADco.; participation; activation; interaction; audience role; distance/proximity

► O pojmu participativnosti te participacijskim i suradničkim (odnosno kolaboracijskim) praksama ili participaciji kao posebnoj umjetničkoj praksi koja se intenzivnije na europskoj umjetničkoj sceni pojavljuje od devedesetih godina 20. stoljeća nadalje, ali čija se izvorišta mogu pratiti od povijesnih avangardi pa kroz cijelo 20. stoljeće, teorijski je vjerojatno najtemeljitiše pisala povjesničarka umjetnosti Claire Bishop, koja tumači kako je ključno određenje participativnih praksi u tome što je participacija/sudjelovanje glavno sredstvo, „medij“ ili „materijal“ za izvođenje umjetničkoga rada, pri čemu publika nije u poziciji pasivnog promatrača već sudjelovatelja koji participira u danoj situaciji. Pri tome ona ističe dva osnovna tipa participacije. Prvi je tip aktiviranje promatrača, izmještanje iz njegova tjelesno pasiviziranog i distanciranog položaja uvođenjem interakcije s umjetničkim radom ili u umjetničkom radu. Drugi tip u prvi plan stavlja socijalnu dimenziju i aproprijaciju različitih socijalnih formi iz neumjetničkog u umjetnički registar. Dok je u participaciji kao zasebnoj umjetničkoj praksi u prvom planu socijalna dimenzija, u interakciji je naglasak na odnosu ili uspostavljanju odnosa između umjetnika i promatrača/gledatelja. S druge strane, aktivacija promotrena kao jedna od funkcija ima za cilj proizvodnju situacija u kojima će promatrač ili u kazališnom kontekstu gledatelj/gledateljica na fizičkom ili simboličkom planu imati specifično iskustvo sudjelovanja što može proizvesti novi način sagledavanja realnosti, dok je druga bitna funkcija svojevrsno oslabljivanje autorstva, odbacivanje uobičajene hijerarhijske matrice između umjetnika kreatora/proizvođača kao onog koji kontrolira, a promatrača/gledatelja kao pukog primatelja, što može u estetskom pogledu, kako su i pokazala iskustva neoavangardnih kazališnih kolektiva od šezdesetih godina 20. stoljeća, donijeti određeni rizik i nepredvidivost. I, naposljetku, kao treću temeljnu funkciju aktivacije Bishop ističe afirmiranje zajedništva kao forme umjetničkog i društvenog djelovanja (usp. C. Bishop, 2006: 10-17).

Iako se rad izvedbene skupine BADco. prema prethodno navedenim parametrima participativnosti i interakcije u smislu otvaranja prema više socijalnoj dimenziji, kako se čini, nešto više orijentira nakon 2010. godine,<sup>1</sup> nužno ga je također imati u vidu, premda se u tom izlaganju/istraživanju neću detaljnije baviti tim ili takvim participacijskim aspektom djelovanja skupine već ću nastojati predstaviti, odnosno propitati različite aspekte promišljanja relacija iz-

1 Primjerice angažiranjem statista za izvedbeno događanje *Institucije treba graditi*, koje uključuje i privremeno nastanjanje prostora napuštenih tvornica ili nedovršenih javnih zgrada (2015. i dr.); ili umjetničko-aktivistički projekt *Prirodu treba graditi*, 2014. na Jakuševcu - u koji je bilo uključeno i dvadesetčetverosatno kampiranje, izvedbe performansa i ekološke radionice (Udruga za promicanje urbane agrikulture Parkticipacija, prema najavi, trebala je u sklopu izvedbe projekta održati dvije kraće radionice na temu *Hrana a ne smeće: Kućno kompostiranje i sijanje u reciklirane posude*).

među publike i izvođača ili nešto preciznije „konfiguracije interakcije“, tj. problematiku uključivanja, odnosno sudjelovanja publike, u kontekstu pojedinih predstava koje su vezane uz prvo desetljeće djelovanja skupine, a s obzirom na to da se specifičan odnos prema publici i njezino pozicioniranje nerijetko ističe kao jedna od važnih značajki u radu skupine. Iako bi se moglo reći kako svaka predstava općenito podrazumijeva određenu konfrontaciju ili interakciju između izvođača i publike u uobičajenom smislu suprisutnosti ili barem zamjetnih, opažajnih reakcija i kod inače „pasivnih gledatelja“ (ili njihove pozicije) o kojima piše Erika Fischer-Lichte, u kontekstu predstava koje će ovdje biti istaknute naglašenije je istaknuto upravo propitivanje različitih modusa navedenog uzajamnog doticanja, između izvođača i publike.<sup>2</sup> Pri tomu ću se, za razmatranje pojedinih principa, tj. propitivanja navedene konfiguracije, nužno osloniti i na autoreferencijalne poetičke zapise, odnosno intervjue članova skupine koji donekle različito odgovaraju na postavljeno pitanje o pozicioniranosti publike/gledatelja i propitivanju njihove funkcije kroz različite predstave, ali i vlastitim gledateljskim iskustvom, odnosno iskustvom sudjelovanja.

Skupina je osnovana 2000. u Zagrebu te kroz suradnju četvero koreografa/plesača, dvoje dramaturga i jednog filozofa i različiti niz stalnih ili novih suradnika kao svoje temeljne radne postulate ističe: sistematično bavljenje istraživanjem protokola izvođenja, predstavljanja i gledanja, strukturiranje projekata unutar različitih formalnih i percepcijskih odnosa i sklopova, istraživanje odnosa izvedbe i publike, propitivanje perspektivne danosti i arhitektonike izvedbe te problematiziranje komunikacijskih struktura izvedbe.

Prethodno navedeno istraživanje odnosa izvedbe i publike varira ovisno o pojedinim predstavama ili projektima, no - u cjelini gledano - obuhvaća određeni raspon od potpune i naglašene distance do istaknute blizine. Dramaturginja Ivana Ivković ovako pak sažima odnos prema publici u smislu njihovih intencija: „Ono što nas sigurno ne zanima je klasični postav s distancom prema publici, zanima nas kako smo zajedno u toj izvedbi.“ (I. Ivković u: U. Bauer, 2021: 88)

Interakcijski niz predstava ili različitog iskušavanja stupanja u zajednički suodnos s publikom, odnosno uvođenje dijela publike kao svojevrsnoga trećeg aktera izvedbe u strukturu predstave započinje predstavom *Solo me* (2002.) strukturiranom kao plesni duet ili dva različita, usporedna sola Nikoline Pristaš i Pravdana Devlahovića u kojoj se u nekoliko navrata iznenada i neočeki-

2 E. Fischer-Lichte piše o opažajnim reakcijama gledatelja koje povratno utječu i na glumce u predstavi kao uobičajenoj *feedback* sprezi i unutar svake konvencionalne predstave (tj. prostornih okvira pozornice-kutije), dok su s druge strane predstave koje, posebno od tzv. performativnog obrata šezdesetih, propituju upravo taj odnos uzajamnog djelovanja, uključujući elemente kao što su izmjena uloga između glumaca i gledatelja, uspostavljanje zajednice između njih, različiti modusi uzajamnog doticanja: odnos distance i blizine, javnosti i privatnosti/intimnosti pogleda i tjelesnog kontakta (usp. E. Fischer Lichte, 2009: 36-86).

vano ulazi u prostor publike tako da Nikolina Pristaš pristupa dodirrom ili šap-tanjem na uho nekolicini nasumično izabranih gledatelja kojima se izravno obraća i nekim pitanjem (primjerice zapucketa prstima i upita osobu koja sjedi ispred: znaš li što je ovo?), čime se ostvaruje kraća tjelesna interakcija. Istodob-no, Pravidan Devlahović za vrijeme trajanja izvedbe promatra publiku i na os-novi tog gledanja piše svojevrsni „dnevnik izvedbe“ koji publika, osim jednog nasumično odabranog gledatelja/ice, na koncu ipak neće vidjeti; na taj se način i predstava i tekst stvaraju, odnosno nastaju doslovno publici pred očima. Ta razmjena pogleda prisutna u jednom trenutku i između dvoje izvođača i izme-đu izvođača i publike te iskušavanje dodira koji inicira Pristaš, može funkcionirati i unutar okvira fikcionalne igre, no ipak omogućuje dijelu „povlaštenog“ gledateljstva privremeno oduzimanje pozicije distanciranog promatrača koji je iznad ili izvan događaja izvedbe proizvođači određeno dinamizirano i novo isku-stvo pozornosti za obje strane. Bojana Cvejić i i Aldo Milohnić u svojoj analitičkoj studiji raščlanjivanja protokola te izvedbe činjenicu uvođenja publike kao kon-stitutivnog elementa predstave objašnjavaju i promišljaju na sljedeći način:

„Kada naime Nikolina komunicira sa publikom, ona to čini tako da u jednom slučaju od gledatelja/ice traži da naglas ponovi Nikolinine riječi, a u drugim slučajevima to što Nikolina šapuće na uho odabranim reprezentantima publike za sve ostale ostaje nečujno, dakle skriveno, suspendirano. Gledalac/gledateljica predstavlja tako gledatelja/gledateljicu za drugog gledatelja/gledateljicu. Ako smo baš mi ti kojima se tajna poruka šapuće na uho, ne preostaje nam drugo nego da svoju funkciju gledatelja delegiramo na drugog gledatelja, jer u tom smo trenutku mi gledani. Ako pak spadamo u znatno veću grupu onih, koji moraju nagađati što je to čuo/la povlašteni gledalac/ica, onda je to svakako moment frustracije. Upravo ta nužna frustracija (bez obzira, dakle, da li nam se neka ‘mesijanska’ poruka šapuće na uho ili smo samo nijemi svjedoci toga) otvara pitanje da li zaista ‘to saučestvovanje nikako ne znači da predstavu konstituiše gledalac’? *Solo me* sasvim sigurno ne konstituira participacija publike u smislu participativnog teatra npr. šezdesetih. Ne, poetika te predstave počiva na modernoj poetici participacije, koja režira gledateljev/ičin pogled, koja manipulira premještanjem funkcija i poigrava se transgresijama, koje tako nastaju. Rekao bih zato da predstavu zaista ne konstituira gledalac, ali zato i predstava i gledalac/gledateljica konstituiraaju publiku. Klasična teatrološka pozicija gledalište smatra konstitutivnim dijelom predstave u tom smislu da bez gledatelja, koji je ‘svjedok’ događanja na sceni, nema niti



teatra. U slučaju *Solo me* mogli bismo reći da bez gledatelja i predstave nema publike.“ (A. Milohnić; B. Cvejić, 2003: 89)

Iako je to zapažanje o delegiranju funkcije gledatelja na drugoga gledatelja važno i točno, a odgovara i autopoetičkim autorskim ili redateljskim razmišljanjima kolektiva, problematičnim se nadaje inzistiranje na nekom obliku frustracije kod dijela gledatelja, koje se učestalo pojavljuje u različitim refleksijama i u povodu nekih drugih aspekata rada skupine, pa i u usputnim, nezabilježenim razgovorima nakon predstava. „Moment frustracije“ koji Cvejić ističe kao svojevrsnu zakonitost može doista biti odlučujući za dio publike, no moglo bi se i pretpostaviti da nekom gledatelju/gledateljici takvo iskustvo može biti i drukčije naravi, koji npr. shvaća ili prepoznaje to poigravanje konvencijama ili transgresijama, pa mu ono što ne čuje ili ne može čuti ne mora nužno biti frustrirajuće već može biti i zabavno, a može, u krajnjoj liniji, biti i indiferentan jer pristaje na pravila zadanosti izvedbenog događanja ili ih takvim prihvaća, ili nešto sasvim drugo. Da je riječ o specifičnom i drukčijem tipu iskustvenosti i posve različitim reakcijama publike, svjedoči i Nikolina Pristaš, koja u svojim naknadnim prisjećanjima i zapažanjima ističe:

„Ne bih mogla općenito govoriti o reakcijama publike na naše pokušaje da ih pomalo uključimo kao bitnu stavku naše izvedbe jer su one vrlo različite. Ljudi reagiraju osobno i ako nisu opterećeni time da se od njih nešto ciljano očekuje, iskustvo može biti zanimljivo za obje strane. U *Solo me* tih nekoliko naših ulazaka u prostor njihove sigurnosti (moj izravan fizički kontakt s pojedincima iz publike, Pravdanov dnevnik izvedbe) u određenoj su mjeri i izraz želje da im se približimo, da sve skupa ne prođe kao da su odgledali film u kinu, da budu tih sat vremena prisutni na način koji nisu još možda iskusili. Pa i mene je strah, i meni bude neugodno, mogu se zabavljati ili biti ozbiljno dovedena u pitanje, sve je to dio iskustva koji sam sama inicirala jer mi je potrebno“ (N. Pristaš u: O. Frljić, 2003: 70).

S druge strane u autorskim bilješkama detaljnije navodi zašto je važan susret s gledateljem i kako ta „činjenica gledatelja“ utječe na svaku izvedbu, čime se na neki način uklanjaju i učestali prigovori ili primjedbe o povlaštenoj poziciji izvođača i određenoj manipulativnosti takvog obraćanja:

„Unatoč tome što iza moje odluke da idem u izravan kontakt s gledateljem postoji određena ideja, namjera, ja ne mogu predvidjeti kako će se stvari događati. S kakvim ću se dojmovima nakon tog

kontakta vratiti u fiksirani plesni materijal, a s kakvim će gledatelj(ica) nastaviti gledati, ovisit će i o meni i o njemu/njoj. U tom malom ispadu možda se može naći nešto zanimljivo za oboje, a i za druge koji tome svjedoče. (N. Pristaš, 2002: 5)

I u idućoj predstavi *Rebro kao zeleni zidovi* (2003., Kset) nastaloj prema istoime-nom dramskom tekstu Ivane Sajko i u autorskoj kooperaciji svih tadašnjih čla-nova skupine i drugih suradnika (u svaku izvedbu uključen je i jedan gostujući izvođač)<sup>3</sup> prisutan je specifičan oblik aktivacije ili interakcije s gledateljima koji funkcionira po načelu oprostorenja publike s obzirom na to da je insceni-rana zajednička šetnja izvođača i publike po rubu izvedbenog prostora, što predstavlja fikcionalnu šetnju po zatvorskom dvorištu kao određeni prikaz ste-reotipne forme razgovora među zatvorenicima, ali istodobno je riječ i o kon-kretnoj, brehtijanskoj formi istupanja izvođača iz radnje (izlaska iz uloge) i raz-govora o izvedbi s drugim izvođačima.

*Deleted Messages (Brisane poruke, 2004., Litva)*<sup>4</sup> specifična je plesna predstava koja tematsku okosnicu gradi na motivima karantene i inficiranosti, a zami-šljena je tako da se odigrava u nekom velikom prostoru, kao što su primjerice bivša industrijska postrojenja. Riječ je o jednoj od ključnih inozemnih uspješ-nica skupine, a predstava jednim dijelom izravno ovisi i o komunikaciji ili od-nosima s publikom, odnosno reakcijama publike, jer ne postoji nikakva tjele-sna distanca između izvođača i publike s obzirom na to da u potpunosti dijele fizički prostor izvedbe za čijeg se trajanja istodobno na tri okomito u odnosu na izvedbeni prostor postavljena videoekrana projiciraju različiti ekološki sadrža-ji dok jedan prati pokrete publike i izvođača, tj. prikazuje obrise tijela u prosto-ru izvedbe, u funkciji svojevrsnog nadzora. Zbog toga je predstava svaki put drukčija, jer upravo gledatelji koji s izvođačima dijele prostor izvedbe mogu

3 Autori i izvođači su: Pravdan Devlahović, Oliver Frljić, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš, Ivana Sajko, Marko Sančanin; scenografiju potpisuje Goran Petercol, a glazbu grupa Moon's Trip.

4 Redatelj je Goran Sergej Pristaš, koreografiju i izvedbu skupno potpisuju Pravdan Devlahović, Darija Doždor, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Nikolina Pristaš i Goran Sergej Pristaš, dramaturgiju Ivana Ivković. Na podu je rasprostrta mekana, bijela tkanina po kojoj hodaju i publika i izvođači, a aluminijske cijevi, kao dio scenografije, postavljene uokolo izgledaju kao da lebde u prostoru. Publika tako ulazi u prostor „nevidljive izložbe“, a zatim pristižu izvođači, koji se miješaju s gledateljima, sjedaju na pod, plešu, međusobno razgovaraju itd. U povodu predstave kasnije je izdan i interaktivni video DVD *Deleted Messages*, koji je nastao kao navigacijski zapis istoimene predstave u suradnji s videoumjetnicom Anom Hušman. Predstava je snimana s tri kamere, koje su se, zajedno s publikom, kretale u prostoru izvedbe, te četvrtom, „nadzornom“ kamerom, čiju sliku obrađuje softver za praćenje intenziteta kretanja njemačkog umjetnika Daniela Fischera. Gledatelj dakle ima mogućnost u praćenju zapisa mijenjati kutove gledanja, odnosno pratiti različite poglede kamera na izvedbu.

svojim gibanjem ili slobodnim kretanjem po prostoru izvedbe potencijalno utjecati na razinu interakcije mijenjajući tijek pokreta ili koreografiju izvođača kroz prostor, te se na taj način, kretanjem po prostoru (stalna grupiranja ili pregrupiranja premještanjem tjelesnih pozicija), mijenja i cjelokupna (kolektivna) koreografija predstave. U najavnom, odnosno programskom opisu predstave istaknuto je:

„Šest izvođača dijele jedinstven prostor s publikom. Kao u karanteni, broj gledatelja kojima je dopušteno boraviti u prostoru ovisi o veličini prostorije – jedna osoba na tri kvadratna metra.<sup>5</sup> Slobodno se krećući, sjedajući na pod, razgovarajući, plešući, propitujući, određujući vlastitu uključenost odnosno isključenost u stvaranje zajedničke dinamike unutar prostora, gledatelji kolektivnom akcijom određuju razinu interakcije, mijenjajući tijek pokreta izvođača kroz prostor, kolektivnu koreografiju izvedbenog tijela (...) Iako svaki izvođač zasebno interpretira razmjenjive parametre plesnog materijala, tek gledateljevo prepoznavanje obrazaca omogućuje kolanje metainformacija izvedbenim prostorom. Strategija obilježavanja teritorija i ocrtavanja hijerarhijskih struktura izvedbe nelinearnom dramaturgijom i spamovskim pripovijedanjem otklanjaju jedan mogući narativ u korist kompleksnog sistema singularnosti – gotovo je nemoguće vidjeti i čuti sve što se odvija među publikom u izvedbenom prostoru, no to samo povećava mogućnosti kreiranja i redanja različitih narativnih struktura, slobodu biranja i kreiranja vlastite perspektive na događanja.“<sup>6</sup>

Publika je zapravo u poziciji (kao i izvođači) svojevrsne instalacije u prostoru, no izvođači mogu imati prevlast s obzirom na unaprijed dogovorena i postavljena pravila zadanosti igre/kretanja slijeđenjem zajedničkog koda, koji katkad i sami osporavaju, odnosno ne slijede. Unatoč tome, osnovna intencija predstave može se shvatiti kao ukidanje jasnih pozicija razdvajanja između izvođača i gledatelja te ukidanje ili napuštanje singularnosti autorstva s obzirom na to da je publici prepuštena/dozvoljena samoorganizacija. Kritički zapisi o predstavi također potvrđuju specifično i različito iskustvo subivanja u zajedničkom prostoru.<sup>7</sup>

5 Na osnovi videozapisa predstave iz Zagrebačkoga kazališta mladih vidljivo je da se ta stavka nije uvijek poštovala.

6 Usp. mrežne stranice skupine: <http://badco.hr> (23. listopada 2023).

7 U razgovoru Gorana Sergeja Pristaša s Unom Bauer istaknuta je razlika između inozemne i domaće recepcije predstave u smislu puno veće pasivnosti domaće publike (U. Bauer, 2006).

*Memories are made of this... izvedbene bilješke* (2006.), posljednja u ovom nizu interaktivnih predstava ili predstava koje propituju, tj. iskušavaju različite konfiguracije suodnosa s publikom, također se razvijala u više etapa, a tematski je možda nešto manje kompleksna od prethodnih.<sup>8</sup> Predstava se na različite načine i kroz različite referentne okvire (tekstove, filmove, ples, prostorne strukture, softver) bavi topikom sjećanja i zaboravljanja, ali ne na način neke rekonstrukcije već propitivanja mehanizama njihovih djelovanja. Aktivacija publike na premijernoj izvedbi u Teatru &TD započinje dolaskom u foaje kazališta petoro izvođača koji okupljaju svoj „uži krug“ gledateljskih skupina, kojima potom govore i objašnjavaju različite priče koje se nekada, kako se grupe kreću kroz prostor, međusobno i ukrštavaju, dok publika na neki način mora imaginirati prostore o kojima njihov „vođa grupe“ raspravlja.<sup>9</sup> Nakon ulaska/dolaska na scenu gledatelji se raspoređuju po vlastitom nahodjenju na neki od velikih stolova, čiji razmještaj po prostoru upućuje na nepostojanje neke središnje perspektive ili mogućnosti da se predstava gledateljskim okom može obuhvatiti i pratiti u cjelini, jer su i izvođači smješteni na različitim prostornim pozicijama, a ulaze i u prostorne pozicije publike te se na taj način uspostavlja određena rekonfiguracija konvencionalnih ili etabliranih odnosa izvedbe i publike. Nemogućnost gledatelja da popratiti sve što se izgovara ili događa tako upućuje

Različiti kritički zapisi ili ulomci zapisa dostupni su na mrežnoj stranici skupine: <http://badco.hr/en/press/>. Primjerice švedska kritičarka Anna Ångström piše o izvedbi: „The room is left full of warmth, but also of thoughts about how we adapt. The basis for BADco.'s work is both theoretical and conceptual; about art and democracy, about borders and the subtle codes we send and receive. But what makes *Deleted Messages* a somewhat utopian experience is the feeling of living here and now. Take responsibility.” (A. Ångström, 2005)

- 8 Referentni okvir pri tome čine, između ostaloga, sljedeći tekstovi: „The Crack-Up“, „My Lost City“ i „The Notebooks“ F. Scotta Fitzgeralda, filmovi *Solaris* (Andrej Tarkovski) i *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* (Michel Gondry), koji, svaki na svoj način, obrađuju temu ili odnos sjećanje/zaborav.
- 9 Danijela Kapusta u svom kritičko-analitičkom prikazu predstave ovako opisuje (su)odnos gledatelja i izvedbe i njihovo pozicioniranje: „Ovdje se publika prema vlastitom nahodjenju smješta za jedan od četiri povelika stola koji svojim razmještajem u prostoru upućuju na nepostojanje središnje perspektive ili mjesta s kojeg se može idealno pratiti predstava. Prostornom razmještaju publike odgovara i razmještanje izvođača na sceni. Kretanjem u slobodnom prostoru između publike izvođači naime stvaraju male izvedbene plateoe koji ukidaju svaku mogućnost središta. Predstava postaje niz izvedbenih elemenata koji se dehijerarhizirani, ali čvrsto strukturirani simultano odvijaju na različitim točkama prostora. Izvođači ulaze u prostor publike, a ova pak slobodnim kretanjem može mijenjati vlastitu perspektivu predstave ili se približavati pojedinim izvođačima. Takvim miješanjem jednog i drugog pola ukida se podjela na prostor namijenjen izvedbi i onaj namijenjen gledateljima. S jedne strane dihotomiju ukidaju gledatelji ulazeći u prostor izvođačeva čina, dok s druge strane izvođači vlastitim akcijama ulaze u prostor 'gledateljskih zajednica', pretvarajući upravo njihove granice u faktore poticanja ili ograničavanja vlastitog izvedbenog čina.“ (D. Kapusta, 2006)

na postojanje određenog nerazmjera između mogućih pozicija gledanja i uvida u cjelinu predstave.

S obzirom na problematiku modusa aktivacije i takve vrste interakcije s publikom zanimljiv je kritički osvrt Nataše Govedić, koja u povodu obiju predstava vidi prvenstveno „gestu lažnog približavanja publici“, odnosno zamjera u cjelini shvaćenu ipak „nepremostivu distancu“ između publike i izvođača predstave:

„Na samom početku predstave *Memories*, doduše, postoji moment u kojem izvođači turistički prošetaju publiku prostorima Studentskog centra predstavljajući ga kao ‘bivše kazalište’, koje se u međuvremenu pretvorilo u ‘prodajni prostor’, ali i ovdje je ironijski tekst izvođača jamac da se nitko neće *previše uzrujavati* oko buduće propasti prostora u kojem se upravo odvija predstava. (...) Osjećaj sigurnosti po mom mišljenju proizlazi upravo iz distance koju izvođači uspostavljaju s publikom: oni su ‘unutra’, međusobno povezani u prostoru manipulacije prostorom i pričama, a mi smo ‘vani’, izloženi svim nevoljama nesnalaženja, učitavanja, pogrešne interpretacije, preinterpretacije ili naprosto nedostatka interesa. Kad bi se paravan između izvođača i publike narušio ili podigao, sigurnosti *priredivača predstave* bi nestalo. Dobili bismo na njihovoj (i našoj) izloženosti, na manjku uniformnosti, na prihvaćanju višestruko osobnog rizika, na povezivanju intimne i filmske priče (...) Kakvo kretanje gledatelja traži predstava *Memories are made of this...?* Najprije malo nasumičnog kruženja ispred dvorane, zatim stihijsko penjanje publike na pozornicu, ali ne zato da bismo sudjelovali u događaju, nego zato da se ondje zaustavimo, sjednemo i pričekamo da nam izvođači prošapću određene tekstove ili ih ispišu na velikim projekcijskim površinama. I ovdje je prisutna gesta lažnog približavanja publici, slična ranijoj predstavi *Brisane poruke*: prostor je prividno ponuđen svima, no u njezovoj se ‘skriptiranosti’ snalaze jedino priredivači predstave. Moj je problem što svaki put iznova želim nasjesti lažnom pozivu na interakciju, želim povjerovati da mi se netko s pozornice izravno obraća, ne vjerujem da je ijedna izgovorena riječ uzaludna ili redundantna (o pokretu da i ne govorimo). Iz pozicije BADcompany, ja sam, dakle, interpretacijski uljez ili *naivac*, točnije rečeno netko tko ne želi igrati po pravilima nužne apstrakcije i nepremostive distance.“ (N. Govedić, 2006: 30)

Nasuprot takvom iskustvu, u kasnijoj verziji predstave, u kojoj sam i sama slučajno sudjelovala<sup>10</sup>, bila je omogućena (inscenirana) i interakcija s izvođačem u formi „1 na 1“ koja se može protumačiti kao veće intimiziranje situacije uz proizvodnju afektivnog iskustva prisnosti. Naime jedan od izvođača predstave, promatrajući okupljanje publike, prišao mi je u svojstvu nasumičnog odabira te me zamolio za kratki razgovor u kojem smo, odvojeni od ostatka publike i izvođača, razmijenili prva važnija, osobna sjećanja na neki javni prostor ili građevinu, pri čemu su moji iskazi, odnosno cijeli razgovor snimani i kasnije uživo ponovljeni od istog izvođača, odnosno parafrazirani u jednom dijelu izvedbe. Ostaje pritom činjenica da je to suautorsko uplitanje u izvedbu ostalo skriveno ili nepoznato za ostatak publike, no ipak mu se ne može odreći značaj određene suproizvodnje, odnosno sukreacije, dakle potpuno ukinuće pozicije distanciranog promatrača koji je iznad ili izvan događaja izvedbe.

Da se u slučaju pojedinih ovdje spominjanih predstava BADco. ne radi o posve tipičnim ili već klišeiziranim načinima aktivacije<sup>11</sup> ili interakcije publike, potvrđuje i teoretičarka Bojana Cvejić, koja, razmatrajući rad skupine do predstave *Deleted Messages*, navodi: „ne bih pretjerala kada bih ustvrdila da se u slučaju BADco. ne radi niti o ‘participaciji’ niti o ‘aktivaciji’ (iako vitalizam igra određenu ulogu u njihovoj publici; uključujući njezina čula u često sinestetska okruženja). Publika je ta koja se konstituira, ili bolje rečeno implicira.“ (B. Cvejić, 2008: 62)

Naposljetku, na osnovi svega navedenog, može se istaknuti nekoliko osnovnih značajki tog eksperimentalnog pristupa ispitivanju zajedničkih (re)konfiguracija u procesu subivanja publike i izvođača, među kojima se osobito ističu: poticanje ili propitivanje različitih (drukčijih) perceptivnih modusa - primjerice pomoću specifične spacijalne dezorijentacije gledatelja; aktiviranje (poticanje) gledatelja kao suizvođača privremenom izmjenom uloga, uspostavljanje privremene zajednice različitih individua koje u određenom trenutku moraju preuzeti odgovornost za vlastiti odabir. To, naravno, u estetskom smislu nisu neki bitno novi ni u kazalištu nakon iskustava šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća nepoznati postupci ili strategije, no svakako postaju važni i kao dio specifičnog afektivnog ili racionalno-kritičkog iskustva svakoga pojedinačnog gledatelja/gledateljice.●

10 Riječ je o izvedbi predstave u sklopu 12. izdanja festivala Zadar snova (2008.) u prostoru oko i unutar crkve sv. Dominika.

11 O tome da je publika u suvremenom kazalištu već naviknuta na određene forme aktivacije ili interakcije kritički u kontekstu predstava *The Living Theatre* u devedesetim godinama 20. stoljeća piše David Callaghan smatrajući kako je riječ o neučinkovitim i već „izlizanim“, odnosno potrošenim postupcima (usp. D. Callaghan, 2003.)

## LITERATURA

- Anna Ångström (2005), „Dance with true audience contact“, *Svenska Dagbladet*, <https://badco.memoryoftheworld.org/#/books?page=5> (11. studenoga 2022.).
- Bauer, Una (2010), „10 godina BADco“, *10x10x10*, BADco., Zagreb.
- Bauer, Una (2006), „Interview sa Goranom Sergejem Pristašem: Teatar ima mogućnost shvatiti gledatelje“, *Up & Underground*, Zagreb, br. 9-10, nepaginirano.
- Bauer, Una (2021), *BADco.: Vježbanje nemogućeg*, Centar za dramsku umjetnost, Umjetnička organizacija Oaza, Zagreb.
- Bishop, Claire (2006), *Participation*, MIT Press, Cambridge, London.
- Callaghan, David (2003), „Still Signaling through the Flames: The Living Theatre's Use of Audience Participation in the 1990s“, *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*, ur. Susan Kattwinkel, Praeger Publishers, Westport.
- Cvejić, Bojana (2008) „Give me a problem! Badco. 2007“, *Fracija*, Zagreb, br. 49, str. 58-70.
- Fischer-Lichte, Erika (2009), *Estetika performativne umjetnosti*, TDK Šahinpašić, Sarajevo.
- Frljić, Oliver (2003), „Razgovor s BADco.“, *Fracija*, Zagreb, br. 26-27, str. 67-74.
- Govedić, Nataša (2006), „O čemu se u ovoj BADcompany ne govori?“, *Zarez*, g. 8, br. 193, 30. studenog, str. 30-31.
- Kapusta, Danijela (2006), „Memories are made of this“, *Treći program hrvatskog radija*, <https://badco.memoryoftheworld.org/> (9. svibnja 2023.).
- Milohnić, Aldo; Cvejić, Bojana (2003), „Di-so/lo-nantni du-o“, *Fracija*, Zagreb, br. 26-27, str. 84-89.
- Pristaš, Goran Sergej (2018), *Exploding Gaze*, preveo Žarko Cvejić, Multimedijalni institut, Zagreb.
- Pristaš, Nikolina (2002) „Obostrano iskustvo“, *Kretanja*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 4-6.
- Mrežni izvori  
<http://badco.hr> (1. travnja 2023.).

**Suzana Marjanić**

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

# Festivalska 2001.: Dan performansa (Varaždin), Performance Art Festival (Osijek), UrbanFestival (Zagreb) i Street Art Festival (Poreč)

UDK 7.091.8+068.078:792(497.5)“2001“

Sažetak: S obzirom na temu o prvom desetljeću 21. stoljeća, zadržavam se na početnoj godini navedene dekade, kada su pokrenuta četiri festivala umjetnosti performansa u Republici Hrvatskoj – Dan performansa (Varaždin, jedan od osnivača Ivan Mesek) (2001. – 2021.), Performance Art Festival (Osijek, osnivač: Ivan Faktor) (2001. – 2021.), UrbanFestival (Zagreb, organizator: kustoski kolektiv [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture) (2001. – 2015.) i Street Art Festival (Poreč, umjetnički direktor i osnivač: Edvin Liverić; danas: David Belas). Pritom osječko i varaždinsko izdanje festivala umjetnosti performansa ostaju zabilježeni u povijesti lokalne vizualne kulture kao domaći najdugovječniji festivali umjetnosti performansa (2001. – 2021.). Kao što je poznato s vremenske lente postsocijalizma, 2001. je specifična godina: dolazi do



smjene vlasti i otvaranja europskim integracijama, jača scena nezavisne kulture, usvojen je novi zakon o udrugama te nastaje generacijska smjena, a sve navedeno bilo je dobar okvir za pokretanje, među ostalim, i ta četiri festivala (V. Vuković, 2010). Prema istraživanju, 2000. godine svega sedam posto stanovnika Hrvatske koristilo se internetom (usp. D. Kršić, 2019: 57).

Ključne riječi: umjetnost performansa; festivali; 2001.; Dan performansa (Varaždin); Performance Art Festival (Osijek); UrbanFestival (Zagreb); Street Art Festival (Poreč)

# Festivals in 2001: Performance Day (Varaždin), Performance Art Festival (Osijek), UrbanFestival (Zagreb) and Street Art Festival (Poreč)

**Abstract:** Regarding the topic of the first decade of the 21st century, I would like to highlight the initial year of the decade when four performance art festivals were launched. These festivals include Performance Day in Varaždin, co-founded by Ivan Mesek, which took place from 2001 to 2021; Performance Art Festival in Osijek, founded by Ivan Faktor, also held from 2001 to 2021; UrbanFestival in Zagreb, organized by the curatorial collective [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture, which ran from 2001 to 2015; and Street Art Festival in Poreč, initially founded by Edvin Liverić and currently led by David Belas. At the same time, the Osijek and Varaždin editions of the performance art festival have made their mark in the history of local visual culture as the longest-running performance art festivals (2001 – 2021). As it is known, in the timeline of post-socialism, 2001 was a significant year. It witnessed a change of government, an opening to European integration, a stronger presence of independent culture, the adoption of a new law on associations, and a generational shift. All of these factors provided a favourable framework for the launch of various events, including the four festivals (V. Vuković, 2010). According to research conducted in 2000, only 7 percent of Croatian residents were found to be using the web (D. Kršić, 2019: 57).

**Keywords:** performance art; festivals; year 2001; Performance Day (Varaždin); Performance Art Festival (Osijek); UrbanFestival (Zagreb); Street Art Festival (Poreč)

„Pad kratodemije (riječ-obrtaljka strukturirana od riječi *demokracija*).“

Ivan Mesek

Tekst dokumentira početne godine četiriju festivala umjetnosti performansa koja su pokrenuta 2001. godine – Dan performansa (Varaždin, jedan od osnivača Ivan Mesek) (2001. – 2021.), Performance Art Festival (Osijek, osnivač: Ivan Faktor) (2001. – 2021.), UrbanFestival (Zagreb, organizator: kustoski kolektiv [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture) (2001. – 2015.) i Street Art Festival (Poreč, umjetnički direktor i osnivač: Edvin Liverić; danas: David Belas). Pritom se ovom prigodom ne zadržavam na posljednjoj manifestaciji s obzirom na to da je riječ o festivalu koji nije primarno usmjeren na umjetnost performansa već na uličnu umjetnost, o kojoj su, na primjeru Splita, iznimnu etnografsku, antropološku knjigu 2017. godine objavili Đeni Macan, Renata Relja i Darko Hren.<sup>1</sup> Prvoga dana hrvatskoga performansa na varaždinskoj tržnici u subotnje jutarnje sate Ivan Mesek izveo je socijalno angažiranu akciju prodavanja slika na kile kao izraz otpora svemu onome što su provodile devedesete. Preuzimajući ulogu „redikula“, umjetnik upućuje vrlo jasan *krik umjetnika* kao reakciju na stanje umjetnosti danas/tada, a pogotovo u manjim sredinama kakva je varaždinska scena, koja nema dovoljno veliku vidljivost u centru, i pogotovo tih godina, kada je navedeni festival umjetnosti performansa Varaždin od grada baroka mapirao i kao grad umjetnosti performansa (*Utisak/otisak*, 2001: 4). Dvadeset godina kasnije u reinterpretaciji navedenoga performansa umjetnik na varaždinskoj tržnici u 10 sati ujutro izvodi *Aukciju*, točnije antiaukciju s pozivom da tko ponudi najmanji iznos za njegovu sliku, *kupuje*, točnije, *dobiva* njegovu aukcijsku sliku.

Navedeni festivali umjetnosti performansa (pritom su posebno prva dva festivala posvećena tom izvedbenom žanru i 2021. godine samoukinuta su) nastaju kao odgovor na festivalski nevidljive devedesete (što se tiče umjetnosti performansa). Kao što je poznato s vremenske lente postsocijalizma, 2001. je specifična godina: dolazi do smjene vlasti i otvaranja europskim integracijama, jača scena nezavisne kulture, usvojen je novi zakon o udrugama te nastaje generacijska smjena, a sve navedeno bilo je dobar okvir za pokretanje, među ostalim, i ta četiri festivala. Vesna Vuković, iz platforme UrbanFestivala, koji je centralni projekt udruge [BLOK] – Lokalna baza za osvježavanje kulture, ističe kako je u to doba nezavisna kulturna scena bila vrlo živa:

1 Tako ih primjerice zanima: što se događa kada ulica postane pozornica, mjesto izvedbe; na koji način, prema kojim kriterijima, umjetnici odabiru lokaciju svojih izvedbi; na koji način taj fenomen onda utječe na publiku, prolaznike. Pritom, što se tiče etnografije uličnih izvedbi, koriste teorijske principe humane ekologije, simboličkoga interakcionizma i fenomenologije (Đ. Macan; R. Relja; D. Hren, 2017: 35).

„Stasala 1990-ih (kada smo mi još išli u srednju školu i na fakultet), uz podršku Soroseva Instituta otvoreno društvo, a kao (jedina) glasna opozicija nacionalističkom diskursu vlasti. Godine 2000. otvara se net.kulturni klub mama, tu je Centar za dramsku umjetnost (CDU i Multimedijalni institut su nastali kao *spin-offovi* Instituta otvoreno društvo), zatim kustoski kolektiv WHW koji 2001. godine radi izložbu posvećenu 152 godišnjici Marxova *Kapitala*. Pored ovih aktera počinje se okupljati i neka nova generacija. Na Arhitektonskom fakultetu Platforma 9,81 koja eksperimentira sa zapuštenim bivšim industrijskim prostorima i ‘tekućim’ urbanizmom. Tu je i prijeloman trenutak kulturne politike; naime, 2000. se osnivaju kulturna vijeća, pa distribucija financijskih sredstava postaje manje centralizirana, što otvara prilike pa tada i broj aktera i produkcija počinje bujati.“ (V. Vuković u: A. Letinić, 2010)

### **Varaždin: Dan performansa i *stabled* performerera**

Ističem ulogu Ivana Meseka u pokretanju Dana performansa u Varaždinu 2001. godine, iste godine kada je, zahvaljujući Ivanu Faktoru, začet i osječki Performance Art Festival, kao i zagrebački UrbanFestival, pri čemu osječko i varaždinsko izdanje festivala umjetnosti performansa ostaju zabilježeni u povijesti lokalne vizualne kulture kao naši najdulgovječniji festivali umjetnosti performansa (2001.-2021.). U sklopu međunarodnoga projekta *Utisak/otisak* 2001. godine organizirano je jednodnevno događanje Dan hrvatskog performansa,<sup>2</sup> što je ujedno i začetak kasnijeg festivala performansa, koji je s vremenom prerašao u Dane performansa, gdje se u prvim godinama festivala posebice isticala varaždinska izvedbena trijada - Darwin Butković, Ivan Mesek i Alen Novoselec. Pritom su, tih prvih godina festivala, kako je umjetnik naveo u jednom razgovoru, u lokalnim novinama doživjeli vjerojatno i prvi prijevod tog pojma na hrvatski jezik - *norčijanje*. U počecima se program festivala temeljio na domaćim autorima i održavao kao „maratonski“ dan jednom godišnje u kolovozu. Konceptcija je kasnije nadograđena pozivom inozemnim autorima te se dan proširio na vikend-događanje u trajanju od tri dana. Plesno-performerska manifestacija Dani performansa i suvremenog plesa (*Perform-dance*), koja je začeta 2009. godine, nastavak je te nove i proširene verzije festivala, Dana hrvatskog performansa, koji se u razdoblju 2001.-2007. godine održavao krajem kolovoza. Dodavanjem suvremenog plesa u program Dana performansa, ističu organizatori, „zaokružuje se konceptualna cjelina koja kao takva komunicira s većim

2 Početnih godina u nazivu Festivala stajala je odrednica „hrvatskog“, no kako se program širio izvan hrvatskoga kronotopa, navedena je odrednica nestala iz naslova. Stoga će se u tekstu koristiti dvojni naziv u skladu s godinom programa u kojemu je odrednica stajala.

brojem publike i koja posjeduje veći potencijal za širenjem na regionalnoj razini, te potencijal za razvijanjem partnerskih odnosa s festivalima i kulturnim organizacijama diljem Europe“. Posebnost je te nove manifestacije i ta što se održava u četiri termina tijekom četiri godišnja doba, a otvorena je proljetnim izdanjem 2009. godine. Ipak, 10. Dani hrvatskog performansa (2011.), na svoj deseti rođendan, privremeno su se odvojili od pridruženoga izvedbenoga člana - plesa - kojim su posljednje tri godine obilježavali Dane *perform-dancea*. I te godine, kao i 2021., na posljednjem festivalskom izdanju, Ivan Mesek istaknuo je kako navedeno festivalsko spajanje umjetnosti performansa i plesne umjetnosti nije bilo produkcijski spretno.

I dok Ivan Mesek svoje izvedbe temelji na fluksusovskoj komponenti, a Alen Novoselec na niši svoga primarnoga kiparskog poziva, Darwin Butković usmjeren je prema svojim označiteljima, simbolima, SA PE TE, kao i vjerskom nauku. Darwin Butković prve festivalske godine na glavnome varaždinskom trgu izveo je *remake* akcije iz 1985. godine, tzv. *flying art*, prilagodivši ga zaokupljenosti vlastitim motivom pod nazivom SA. (Pojašnjenja radi o akronimu SA u Butkovićevu radu: u njegovoj umjetničkoj genealogiji postoje tri različita znaka povezana u cjelinu - SA, PE i TE, odnosno *sat*, *pegla* i *telefon*.) Tada je u performansu *Flying art-SA* (2001.) rekvizitima - ljestvama i kišobranom - umjetnik oblikovao apsurdnu situaciju, radnju, oponašajući vječitu želju čovjeka da poleti vlastitom snagom. Posljednje festivalske godine umjetnik je osmislio *re-enactment* navedenoga performansa pod nazivom *Flying art SA 1985., 2001., 2021.* referirajući se, autointerpretativno, na prethodne dvije izvedbe koje je za potrebe te treće izvedbe označio minijaturnim modelom ljestvi i kišobrana i rendgenskom snimkom vlastitih pluća koja mu zdravstveno više ne dozvoljavaju sizifovski skok, dok je simbol SA (*sat*) otisnuo kao crni uzorak na bijelom sakou.

Poznato je da je Ivan Mesek bio i zamjenik varaždinskoga gradonačelnika za društvene djelatnosti (2005. - 2009.) i često se pritom referirao na vlastitu poziciju umjetnika uključenoga u *moć na vlasti*, u okviru čega je nastojao u politiku unijeti kreativnost, oblikovati kreativnu politiku. Prisjećam se njegova performansa izvedenoga u okviru 3. Dana hrvatskog performansa (2003.) *Pad kratodemije* (riječ-obrtaljka strukturirana od riječi *demokracija*), u okviru kojega je na balkonu varaždinske Gradske vijećnice, propitujući strategije demokracije, odjeven u odijelo s kravatom kao simbolom uvriježenoga poslovnoga i političkoga izgleda, nosio transparent na kojemu je pisalo „Ma, jebeš... kome sve to treba“ te potom skočio s balkona Gradske vijećnice na plato za spašavanje, kako to već ide u sigurnim političkim skokovima. U tom je performansu, koji je umjetnik strukturirao kao završni čin akcije koja je trajala od ožujka rečene godine pa sve do ljeta, tijekom koje se s balkona varaždinske Gradske vijećnice subotama prijedodne obraćao „narodu“, otvorio i sljedeće pitanje: „Je li aktivizam samo situacija kada netko nešto kritizira s položaja ‘opozicije’?“ Naime,

kako je istaknuo, aktivizam je doživljavao na tragu ruskih konstruktivista nakon Oktobarske revolucije u okviru koncepta demokratizacije umjetnosti, „u onom kratkom periodu prosvjetiteljskog doživljavanja vlasti i moći, u kojem su pisali poeziju po fasadama kuća, kako bi je približili radnicima koji inače nikada ne bi pročitali pjesme“. Osnovna je ideja *Pada kratodemije* bila napraviti inverziju uobičajene komunikacije vlast - narod; „(...) stoga se ja s pozicije ‘vlasti’ (kao zaposlenik Gradske uprave) transparentima obraćam i protestiram protiv naroda“. Pritom je u aktivističkom članku iz 2011. godine objavljenom u časopisu *Kazalište* umjetnik pozicionirao vrlo ozbiljnu poruku, gotovo vapaj: „U manjim sredinama, gdje je još uvijek politika na prvom mjestu, a tek na drugom struka i dugoročni strateški planovi, nije baš uputno zamjerati se osobama o kojima direktno ovisi djelovanje i opstojanje samih aktera u umjetnosti.“ (usp. I. Mesek, 2011: 84-89)

Uz 20. obljetnicu Dana performansa u Varaždinu (9.-12. rujna 2021.), kao njegovom posljednjem izdanju, organizatori su kao vrhunac projekta odredili sadnju sedam stabala kod Stare Vage (Trg Matije Gupca), budućega Drvoreda, *stabloreda* performerera, gdje su pod idejnom nišom Branka Franceschija i Ivana Meseka posađeni hrastovi bili posvećeni sljedećim umjetnicima (krenulo se od samih početaka): od Travelera preko Gorgone, Tomislava Gotovca (1937.-2010.),



Darwin Butković, *Re-enactment Flying art SA 1985.*, 2001., 2021., Dani performansa u Varaždinu, 2021. Foto: Suzana Marjanić.

Vladimira Dodiga Trokuta (1949. – 2018.), Zlatana Dumanića (1951. – 2017.) i Krešimira Farkaša (1956. – 1999.) do preminuloga Marijana Crtalića (1968. – 2020.). Riječ je o izvedbenoj referenci na Beuysovu akciju *7000 hrastova u Kasselu*, čime se dodatno u Varaždinu obilježila stota obljetnica njegova rođenja ili, kako je Ivan Mesek rekapitulirao navedeni *stablored* od Travelera preko Beuysa do Crtalića: „Performans je živa forma, drvo raste, a utjecaj tih umjetnika će, kao i to drveće koje će trajno biti posađeno u Varaždinu, s godinama sve više rasti.“ (usp. S. Marjanić, 2021; usp. S. Marjanić, 2014: 1651–1666)

## Osijek – kustoski koncepti

Osječki Performance Art Festival pokrenut je na inicijativu multimedijškoga umjetnika Ivana Faktora 2001. godine, u okviru prvoga izdanja Osječkog ljeta kulture, zahvaljujući kojem se Osijek našao na kulturnoj mapi i kao grad festivala performansa (N. Vekić, 2016). Ipak, usprkos tom festivalu, govori se o nepostojanju tzv. osječke performerske scene, kakvo je bilo stanje 2000-itih, što je dijagnosticirao Ivan Faktor kao inicijator osječkoga Performance Art Festivala. Danas je situacija daleko kreativnija, s jedne strane zbog Akademije za umjetnost i kulturu, s druge i zbog samoga festivala.

U usporedbi s varaždinskim Danima performansa, koje je uglavnom vodio Ivan Mesek, a u kasnijim izdanjima, zajedno s Branko Franceschijem, Ivan Faktor, isto je tako prvih festivalskih godina sam vodio festivalski program. Nakon Ivana Faktora (program festivala 2001. – 2005.), kustosi festivala bili su Leonida Kovač (2006.), Vladimir Stojavljević (2007.), Goran Sergej Pristaš (2008.), Slaven Tolj (2009.) i Darko Fritz (2010.), dakle što se tiče prve dekade koja je ovdje tematizirana:

1. Performance Art Festival (2001.): TOMISLAV GOTOVAC, BOŽIDAR JURJEVIĆ, KATA MIJATOVIĆ & ZORAN PAVELIĆ. Kustos: Ivan Faktor.
2. Performance Art Festival (2002.): VLASTA DELIMAR, SLAVEN TOLJ, NENAD DANČUO. Kustos: Ivan Faktor.
3. Performance Art Festival (2003.): BOŽIDAR JURJEVIĆ & JOŠKO BAĆE, TOMISLAV GOTOVAC, VLASTA ŽANIĆ, TANJA DABO, MARIJAN CRTALIĆ & INES KRASIĆ, JOSIP PINO IVANČIĆ. Kustos: Ivan Faktor.
4. Performance Art Festival (2004.): VLATKO VINCEK, JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ, ZLATKO KOPLJAR, SANDRA STERLE, ŠIKUTI MACHINE, WEEKEND ART. Kustos: Ivan Faktor.
5. Performance Art Festival (2005.): IVAN MARUŠIĆ – KLIF, DAMIR BARTOL INDOŠ, GOBLENISTICA & KAPETAN (JASMINKA MITRIĆ & ZLATAN DUMANIĆ), BOŽENA KONČIĆ BADURINA, VLADIMIR DODIG TROKUT & TOMISLAV GOTOVAC. Kustos: Ivan Faktor.

6. Performance Art Festival (2006.) – *TOUGH*: JILL SIGMAN/THINKDANCE, KATARZYNA KOZYRA (& MAESTRO GRZEGORZ PITULEJ), CANTADORAS. Kustosica: Leonida Kovač.
7. Performance Art Festival (2007.) – *INERVACIJE*: BARBARA MATIJEVIĆ & ŽELJKA SANČANIN / K.O.-KOMBINIRANE OPERACIJE, DARIO HARJAČEK / STUDIO ZA SUVREMENI PLES ZAGREB, DRAGAN ŽIVADINOV. Kustos: Vladimir Stojšavljević.
8. Performance Art Festival (2008): *NEPOSTOJANO/NEPOKORNO*: JANEZ JANŠA & JANEZ JANŠA, DEUFERT + PLISCHKE, ZLATAN DUMANIĆ & JANEZ JANŠA. Kustos: Goran Sergej Pristaš.
9. Performance Art Festival (2009.): MARKO MARKOVIĆ, ZORAN PAVELIĆ, KATA MIJATOVIĆ, BOŽENA KONČIĆ BADURINA, NEMANJA CVIJANOVIĆ, PASKO BURĐELEZ & RODION. Kustos: Slaven Tolj.
10. Performance Art Festival (2010.): *AMPLIFIKACIJA – fizička audiovizualna umjetnost uživo*: FRANCISCO LÓPEZ, EVELINA DOMNITCH & DMITRY GELFAND. Kustos: Darko Fritz.

Pritom je 6. Performance Art Festival 2006. godine pod koncepcijom *Tough*, u selekciji Leonide Kovač, bio prvo međunarodno izdanje toga festivala u Osijeku. Ana Marija Koljanin, kao koordinatorica festivalskoga programa, navodi da se, za razliku od situacije na početku, kad su sredstva bila poticajna, u kasnijim godinama sve svelo na koncept preživljavanja. Ili, kao što navodi Mladen Stilinović, „mi smo se bavili umjetnošću, a danas se umjetnici bave aplikacijama“.

Što se tiče posljednjega izdanja 2021. godine, 21. Performance Art Festival, koji se odvijao kao posljednje izdanje festivala, istraživao je odnos festivala i grada, umjetnika i publike, te je postavio u središte pitanje o vlastitom naslijeđu i onome što ostaje nakon festivala. Pritom se u tekstovima koji su pratili to posljednje izdanje posvetno isticalo kako je to jedina inicijativa „u gradu Osijeku koja je publici kontinuirano predstavljala brojne i raznolike prakse koje u širokom umjetničkom polju prepoznajemo kao performativne, te je ujedno i jedna od prvih nezavisnih inicijativa u Hrvatskoj koje se posvećuju umjetničkom performansu s fokusom na različite vidove izvedbenog“. Jednako je tako naglašeno kako je tijekom posljednjih dvadeset godina u Osijeku predstavljeno oko stotinu izvedbi domaćih i međunarodnih autora u okviru kustoskih konceptualizacija raznovrsnih izvedbenih estetika i umjetničkih praksi.

Zamjetno je da, kao i u slučaju Dana performansa u Varaždinu, i Performance Art Festival u Osijeku još uvijek nema internetsku platformu s digitaliziranim građom (osim Facebook stranice), kao što je to npr. učinio Eurokaz ili, u ovom tekstu tematizirani, UrbanFestival. Kao što je navela Ana Marija Koljanin, kao koordinatorica festivalskoga programa: „Iza festivala ostaje arhiva s dokumentacijom svih izvedbi, koju tek treba učiniti javno dostupnom, no



umjesto pogleda unatrag, nastojimo gledati prema budućnosti.“ (nav. prema: T. Kvorka, 2021).<sup>3</sup>



Pozivnica za 8. Performance Art Festival, Osijek, 2008.<sup>4</sup>

## UrbanFestival i cenzura

Što se tiče UrbanFestivala, udruga [BLOK] - Lokalna baza za osvježavanje kulture navodi kako je festival bio koncipiran kao multimedijско događanje s projektima koji su usmjereni na otvorene prostore grada, i to kao direktna i aktivna komunikacija s urbanim okolišem, „na način da svaki projekt djeluje kao proces obilježavanja i (re)interpretiranja odabrane točke grada u konstantnoj relaciji prema tijelu-čovjeku-u-gradu - izvođaču i promatraču“<sup>5</sup>. Projekt su ku-

3 Usp. [https://www.facebook.com/Performance.Art.Festival?locale=e1\\_GR](https://www.facebook.com/Performance.Art.Festival?locale=e1_GR) (23. listopada 2023.).

4 Preuzeto s <https://ggo.hr/barutana/program-8-performance-art-festival-nepostojano-nepokorno-17-19-07-2008> (23. listopada 2023.).

5 O konceptualnom polazištu „grada na gradu“ usp. internetsku stranicu UrbanFestivala <http://urbanfestival.blok.hr/> (23. listopada 2023.).

stosice zaokružile nakon 15 godina, kada su pokrenule vlastiti prostor u zagrebačkom kvartu Trešnjevci. U povodu razgovora koji je student filozofije i antropologije Juraj Šantorić organizirao u sklopu Ad hoc kolegija o umjetnosti performansa u organizaciji studenata 2022. godine u Zadru,<sup>6</sup> Vesna Vuković istaknula je da te početne godine 2001. javni prostori nisu izgledali kao danas, nisu bili ugušeni ugostiteljskim objektima, nisu bili obilježeni „eventifikacijom“ javnih prostora, kako navedeni urbani fenomen određuje Andrew Smith u svojoj knjizi *Events in the city: using public spaces as event venues* (prema: V. Gulin Zrnić; N. Škrbić Alempijević, 2019: 212); ukratko, riječ je o postupku pretvaranja javnoga prostora u robu s komercijalnom vrijednošću. Nadalje, te 2001. godine bilo je svega nekoliko festivala, nakon čega se osjetio rastući trend festivalizacije i smještanje kulturne proizvodnje u okvir festivalskoga turizma. U povodu navedenoga razgovora o osnivanju Ad hoc kolegija o umjetnosti performansa Vesna Vuković je, među ostalim, istaknula događanje slovenskih umjetnika Aleksandre Schuller, Gregora Kamnikara i Slava Vajta *Stan* koje su izveli na prvom izdanju festivala 2001. godine (25. srpnja 2001., u 14:00 h - 26. srpnja u 14:00 h, Trg bana Jelačića, Manduševac), gdje su umjetnici 24 sata živjeli bez četvrtoga zida na otvorenom prostoru glavnoga trga. No izvedba je bila nasilno prekinuta u trenutku kada je jedan od izvođača otišao na toalet isto tako lociran bez četvrtoga zida. Kao što navode u opisu toga otvorenoga stambenoga performansa: „Već je otvorenost čina pokazivanja intime uznemirujuća za prolaznika. U toku performansa izvođači pokušavaju održati ravnotežu između činjenice da se nalaze na prolaznom javnom prostoru i pokušaja da istovremeno izvode radnje koje čine kad su sami kod kuće.“ (A. Schuller; G. Kamnikar; S. Vajt, 2001) U stvarnom se životu i umjetnosti performansa tri strane: glumac/lik/lice - glumci - publika svode na dvije: „Uloga koju pojedinac igra skrojena je prema mjeri uloga koje igraju ostali prisutni, a oni istodobno tvore i publiku.“ (E. Goffman, 1990: 12) Kod Manduševca, na istočnoj strani Trga bana Jelačića, bio je razvučen tlocrt dvosobnoga stana (s terasom), a unutar nevidljivih zidova svoju su svakodnevicu živjela/prezentirala tri spomenuta sustanara.

Naravno, pritom su otvorili i pitanje o prezentnosti samoga čina intime ili, njihovim riječima: „Je li za izvođača uopće moguće uspostaviti istinski intiman odnos na nekom trgu u gradu gdje je frekventnost ljudi velika, gdje svi brzaju svojim poslom, ne obraćaju pažnju na ono što ih okružuje, sužavaju vlastitu percepciju?“ (A. Schuller; G. Kamnikar; S. Vajt, 2001) Ivana Hanaček, jedna od kustosica UrbanFestivala, navedeni performans uzima kao najdramatičniji

6 Juraj Šantorić navodi da je projekt „Ad hoc kolegij u organizaciji studenata - umjetnost performansa“ nastao kao reakcija na nedostatak obrazovanja u polju umjetnosti performansa. Usp. „Ad hoc kolegij u organizaciji studenata - Umjetnost performansa“, <https://ezadar.net.hr/kultura/4287960/ad-hoc-kolegij-u-organizaciji-studenata-umjetnost-performansa/> (23. listopada 2023.).

primjer izravne cenzure kada su izvođači performansa *Stan* zajedno s kustosi-  
ma/kustosicama UrbanFestivala privedeni zbog pritužbi o „vrijeđanju moral-  
nih osjećaja građana“, zbog čega su platili i novčanu kaznu. „Jednostavne i, na-  
izgled, sasvim obične radnje poput sunčanja u toplesu na terasi ‘Stana’,  
tuširanja ili vršenja velike i male nužde bile su dovoljno uznemirujući za (neke)  
slučajne prolaznike da su zvanjem policije naprasito prekinuli izvedbu.“ (I. Ha-  
naček, 2013) Kontekstualno na taj rad nadovezujem performans Tomislava Go-  
tovca *Od jutra do mraka* (2005.).<sup>7</sup> I dok su 2001. godine izvođači performansa *Stan*  
na Trgu bana Jelačića, Aleksandra Schuller, Gregor Kamnikar i Slavo Vajt, plati-  
li kaznu zbog „vrijeđanja moralnih osjećaja građana“,<sup>8</sup> svega nekoliko godina  
kasnije, 2005. godine, Tomislav Gotovac nije uznemirio javnost, vjerojatno iz ra-  
zloga što nije koristio *razbijanje* četvrtoga zida; naime između njega i publike  
nije bilo trake, a usto se koristio i fingiranom toaletnom školjkom i pokraj na-  
vedenoga nije ušao u modus javnoga tijela. Osim toga publika i namjernici bili  
su svjesni snimanja; naime riječ je o dokumentarnom filmu *Od jutra do mraka*  
Dražena Žarkovića, kojim je zabilježio jedan radni dan u životu umjetnika To-  
mislava Gotovca (manje od 8 sati, kako navodi u filmu). U okviru ideje o životu  
kao filmu i filmu kao životu umjetnik je osmislio i *re-enactment* svoje akcije *Gle-  
danje televizije* na Cvjetnom trgu iz 1980. godine upriličene u povodu smrti Josi-  
pa Broza Tita te sljedeće segmente svakodnevice: spavanje na krevetu nasred  
Trga bana Jelačića, (fingirano) usisavanje Ilice (riječ je o *re-enactmentu* njegove  
akcije *Čišćenje javnih prostora* iz 1981. godine, no sada crvenim usisavačem),<sup>9</sup> (fin-  
girano) obavljanje nužde na zahodskoj školjci ispred Glavnog kolodvora, obje-  
dovanje između tramvajskih pruga (stol s bijelim stolnjakom, buteljom i ča-  
šom crnoga vina te kruhom), vježbanje na Dolcu među prolaznicima, uglavnom  
starijim ženama (usp. J. Vukmir, 2017: 181).<sup>10</sup> Pritom se radilo na ostvarivanju di-  
rektne komunikacije s prolaznicima, namjericima, gdje je umjetnik otvoreno  
odgovarao na pitanja „Koliko plaćate to spavanje?“, „Da li je to neka propagan-

7 Iste godine Siniša Labrović koncipira *Stado.hr* (2005., Touch Me festival, Operacija grad) kao  
multimedijsku instalaciju koja oponaša *reality* serije poput *Big Brothera*, koji je u Hrvatskoj  
prvi put realiziran 2004. godine.

8 Usp. <https://pogledaj.to/drugestvari/kome-smeta-antifasizam/> (23. listopada 2023.).

9 *Čišćenje javnih prostora* sedma je akcija-objekt, *homage* Vjekoslavu Freceu, zvanom „boljševik“  
ili „apostol čistoće“, 28. svibnja 1981., Zagreb, Galerija Vjesnik - Agencija za marketing, Trg  
bratstva i jedinstva 6 - današnji Cvjetni trg, to jest Trg Petra Preradovića, kojom Gotovac  
izražava subverziju socijske sfere, „prema kojoj društvo ne smije o sebi pokazivati ružnu sliku“ (S.  
Marjanić, 2014: 477). Izuzetno je potresna scena kada jedna gospođa prilazi Gotovcu (2005.  
godine, za vrijeme snimanja dokumentarnoga filma) i govori mu da je uznemirava policija jer  
prosi, a ima troje djece, nezaposlena je i na burzi.

10 Gotovčeve akcije-objekti objedinjeni ironijskim naslovom *Homage to Tito*: akcija-objekt  
*Čitanje novina* (Galerija Nova, Zagreb, 12. veljače 1980., 18 sati), *Slušanje radija* (Galerija Nova,  
Zagreb, 1. travnja 1980., 17 - 20 sati) i *Gledanje televizije* (Trg bratstva i jedinstva, Vjesnikova  
knjižara, Zagreb, 8. lipnja 1980., 18 : 30 - 20 : 30 h) temelje se na uporabi masmedija.

da?“, „Da li protestirate?“, „Da li je to propaganda u vezi zdravstva?“ i pritom svojim odgovorima sugerirao da je umjetnost svakodnevnica ističući kako je on sâm sve te koncepte života radio prije produkcije *Big Brothera*. Jednako je tako istaknuo da je Zagreb u tome smislu otvoren grad i da se takve javne izvedbe ne bi mogle odviti u Beču, gdje bi, njegovim riječima, „odmah [bi] poslali kordon policije“. Na Trgu kralja Tomislava, prije ulaza u Importanne Centar, fingirao je obavljanje nužde na zahodskoj školjci prisjećajući se figure oca kojemu je spomenik kralju Tomislavu bio prva veduta koju je ugledao nakon silaska s vlaka 1928. godine, kada je imao 18 godina, te je taj konjanički i kraljevski spomenik bio presudan za odabir sinova imena.<sup>11</sup> Navedeni 24-satni performans Tomislava Gotovca možemo protumačiti u kontekstu Lefebvreove *Kritike svakidašnjeg života*, gdje navodi da ta kritika sadrži kritiku političkog života, „ukoliko svakidašnji život sadrži i već konstituira tu kritiku: ukoliko on jest ta kritika“ (H. Lefebvre, 1988: 79). Naime dokumentarni film ima dvostruku priču: priču o umjetniku Tomislavu Gotovcu i priču o mentalitetu Zagreba s obzirom na reakcije prolaznika i namjernika. Sve je otvoreno scenom njegova spavanja na krevetu (bijeli, bolnički, metalni) sa smeđim noćnim ormarićem (jedna od knjiga koja je položena na ormariću jest roman *Karavana robova* Karla Maya). Uvodni komentari prolaznika odnose se na to da umjetnik/osoba (neki ne znaju da je riječ o umjetniku) vjerojatno protestira jer nema stan pa spava na Trgu bana Jelačića iz protesta, da je riječ o štrajku glađu, da jasno pokazuje situaciju u društvu i državi - „katastrofa - bijeda i jad“, „Hrvati, isto tako spavate, probudite se“, dok sâm Tomislav Gotovac u svome stilu komentira: „Gotovac je ponovo aktivan. Spava. (smijeh)“ To što je krevet s noćnim ormarićem smjestio na Trg bana Jelačića nje slučajno jer i navodi da je riječ o centralnoj urbanoj pozornici njegovih performansa te da ga je, dok se još zvao Trg Republike, zvao Trgač, a sada ga (od devedesetih, nakon još jednoga preimenovanja) zove Trg Republike, pridodavši u kontekstu vlastite ironijske vrteške: „Nikad nisam zadovoljan. (smijeh)“. Pritom, što se tiče tzv. *kostimografskoga odijela*, sve navedene scene svakodnevnice izvodi u plavoj trenirci, bijelim tenisicama i s vojnom pločicom američke vojske (*Dog Tag* pločice) oko vrata. Bila je to još jedna Gotovčeva posveta Zagrebu ili, kao što je odgovorio Branki Stipančić o svom odnosu prema Zagrebu:

„To je način na koji je James Joyce doživljavao Dublin, na koji je John Dos Passos doživljavao Manhattan, na koji je Hitchcock u svakom svom filmu imao neki grad. Svaki Hitchcockov film je poema o nekom gradu, recimo *Nepoznati iz North Expressa* (*Strangers*

11 „Spomenik je zamišljen 1920-ih godina u ozračju proslave tisućljetne godišnjice hrvatskog kraljevstva, a brončani je konjanički kip pripremljen i izveden prije Drugog svjetskog rata, no postavljen je tek 1947. godine.“ (V. Gulin Zrnić; N. Škrbić Alempijević, 2019: 148)

*on the Train*) je priča o Washingtonu DC, o New Yorku priča nekoliko filmova, jedan je *Prozor u dvorište*, a drugi je *Konopac*. *Vertigo* je priča o San Franciscu... Grad je biće. Grad je stupanj identifikacije sa životom. Kada ideš Zagrebom noću, on je prekrasan, prekrasan je ujutro, u rano proljeće ujutro, u kasnu jesen ujutro, noću...“ (T. Gotovac u: B. Stipančić, 2011: 92)<sup>12</sup>

Vratimo se na razgovor o „Ad hoc kolegiju“ (u organizaciji Jurja Šantorića) u okviru kojeg je Vesna Vuković spomenula i projekt Dušice Dražić *Procjep* (Urban-Festival 11, 2011.). Naime, uklonivši ulazna vrata stana, umjetnica je stvorila osjetljivi, ranjivi prostor. Privatni prostor stapa se s javnim, no obrnuto nego u performansu *Stan*; naime, dok se u *Stanu* privatna sfera smješta u javnom prostoru, u *Procjepu* liminalna pozicija vrata u potpunosti je izbrisana - doslovno izvađena. Otvor gdje su nekada bila vrata postaje istovremeno zona jednog i zona mnogih, svojevrsan prostor *communitasa*, svojevrsna utopija, gdje povjerenje i solidarnost nadvladavaju strah i nepovjerenje od nepoznatih. Vrata malog stana na petom katu u jednoj od ulica ispod Illice, blizu Trga Francuske Republike, skinuta su 28. lipnja. „Performans se oslanja na povijest nacionalizacije privatne imovine, na transformaciju privatnog u javno. Međutim u fokusu nije svojina, već upad u privatnost, dioba ili zajedništvo (ovisno o kutu promatranja) gdje dvije ili više obitelji (bivaju primorane da) žive u jednom, zajedničkom prostoru.“ (D. Dražić, 2011) Umjetnica je navedenim participativnim projektom živjela u stanu bez ulaznih vrata, koja, prema simboličkim svojstvima kuće, označavaju liminalnu poziciju između privatnoga i javnoga prostora. „Svatko može ući u

12 Tematološki vezano uz spomenute Gotovčeve riječi o Zagrebu navodim ovom prigodom njegov zapis o scenariju za film *Totalni prostor grada Zagreba* koji je namjeravao snimiti kao totalni dokumentarni film, totalni dokument 1979. godine, u kojemu grad Zagreb interpretira kao ljudsko biće koje ima svoje tijelo i svoju dušu, svoj krvotok, svoje disanje... Dakle, završetak glasi: „Želio bih snimiti (fotografirati filmom) grad Zagreb na način kako pletilje pletu čipku, kako jazz-pijanist satima prebire po dirkama klavira, želio bih snimiti Zagreb na način kako pauk plete svoje mreže.“ I iako u navedenom scenariju ne spominje Krležu kao književnika, kroničara toga grada, nego navodi Šenou, Kovačića, Matoša, Dapca, Majera i Zagorku, ipak zapisuje i izvodi akciju (krležijanskoga polemičarskoga naslova) *Moj obračun s njima*, gdje, uz ostalo, navodi: „Akcija bi se sastojala u tome, što bih ja gol (kao od majke rođen) ispisivao flomasterom pod PUN MI JE KURAC, recimo književnosti Pere Djetlića. TOMISLAV. Tako bi bile spomenute kulturne aktivnosti i imena tridesetak kulturnih pregalaca Zagreba.“ Inače, dokument navedenoga scenarija bio je prvi put izložen na izložbi koju je priredio Darko Šimičić, odnosno Institut Tomislav Gotovac, pod nazivom *Totalni portret grada. Tomislav Gotovac i Jülius Koller u razgovoru s Vjenceslavom Richterom* (Zbirka Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter, Vrhovac 38, Zagreb, 2019.). Završna poveznica s paukovom mrežom kao da priziva Geertzov konstativ o paukovoj mreži iz njegove definicije interpretativne antropologije: „Čovjek je životinja koja visi u paučini značenja koju je sam spleo.“ (nav. prema: S. Marjanić, 2020)

stan u bilo koje vrijeme, bilo da sam tu ili odsutna. Nakon toga stan će ostati otvoren još deset dana, a tragovi mog kratkotrajnog boravka će ostati, da bi se vremenom preklopili i uvezali s tragovima prolaznika.“ (D. Dražić, 2011)<sup>13</sup>

Kao zanimljivu transpoziciju performansa koji je prvotno izveden u zatvorenom prostoru (Tvornica kulture 2000.) s premještanjem u javni gradski prostor navodim multimedijски performans-instalaciju Damira Bartola Indoša, Damira Price Kafke (Zagreb) i Helgea Hintereggera (Beč) *Žestoka vožnja ili O duši*, koji je u sklopu UrbanFestivala 2001. godine izveden na Britanskom trgu, s dobrim učinkom. Eksperimentalnu glazbenu pozadinu ostvarili su bečki glazbenik Helge Hinteregger (bend *Charhizma*) i saksofonist Damir Prica Kafka, a u izvedbenom dijelu performansa sudjelovala je, tada vječna pratilja u Indoševu životu i na sceni, Dubravka Šikić (koja je i autorica simboličke naslovnice kataloga predstave). Ostvarena je apsolutna korespondencija između urušavajuće se Hintereggerove glazbene pozadine, uz vizualnu matricu videoumjetnice Nicole Hewitt, i Indoševa sviranja na *duhovno recikliranom smeću*. Industrijsko-metalurška glazba škrife, cviljenja, udaranja, turpijanja na konstrukcijama metalnih otpadaka, inscenacija buke i Indoševa bajaličko-šamanističkoga glasa kroz metalne lijevke (megafone) kao izvora transa transponiraju bol tijela u arhitekturnalnu scenu duševnih patnji andeoskoga „čovjeka-bicikla“. Osobno mi se tada činilo da je javni „Britanac“ daleko bolje izvedbeno funkcionirao sa zvučnom matricom navedene instalacije nego u mračnoj utrobi Tvornice Jedinstvo, koja se pokazala suviše ogromnom za intimne svjetove Indoševih zvučnih skulptura.<sup>14</sup> Osim dobrog bicikla, danskoga *Centuriona*, što mu ga je u Kopenhagenu poklonio Zlatko Burić-Kićo, a o čemu D. B. Indoš govori u *Pjesmi o Centurionu*, postoji i zao bicikl, austrijski *Puch*, čiju je sudbinu opjevao u recitalu *O Puchu*. Riječ je o biciklu što ga je pronašao kraj Ebenseea, nedaleko od osta-

13 Jednako tako u povodu razgovora o „Ad hoc kolegiju o umjetnosti performansa“ 2022. godine Vesna Vuković odabrala je rad *Šapći, pričaj, pjevaj, viči* Željke Blakšić. Preispitujući kako se glazbom mogu artikulirati klasne i rodne podjele u društvu, umjetnica je u suradnji s lokalnim aktivistima/aktivisticama, nezavisnim novinarima i umjetnicima sastavila protestne pjesme kojima ogoljuje manjinske pozicije društva. „Zastupajući istovremeno različite aspekte iste borbe – obespravljene radnice, mlade koji gube pravo na obrazovanje i osobe koje odudaraju od heteroseksualne normativnosti – *Šapći, pričaj, pjevaj, viči* koristi glazbu za nove valove mobilizacije i širi repertoar političke borbe. (...) U formi dječje igre i pjesmica djevojčice u dobi između 10 i 12 godina izvode performans u javnom prostoru razbijajući uvriježene stereotipe da djeca ne mogu razumjeti što se događa u njihovom okruženju i da su djevojčicama namijenjene tradicionalno ženske (pre)okupacije vezane za privatnu, a nikako javnu sferu. Umjetnički postupak u kojem slabiji – dijete, još k tome djevojčica – zastupa slabijeg manifestiran u odabiru teme, forme i izvođačica, izvrće uobičajene pozicije i time otvara pitanja o uvriježenim, često nevidljivim mehanizmima dominantne ideologije kojima su svakodnevno izloženi najmlađi članovi društva.“ Usp. <https://www.gitablak.com/work#/maritime/> (23. listopada 2023.).

14 Antiautomobilski performans D. B. Indoš izveo je i u sklopu Dana bez automobila (22. rujna

taka ograde koncentracijskoga logora, o biciklu koji je u svom kosturu upio *zlo* prostora na kojemu je pronađen. Vozeći *Puch*, D. B. Indoš zadobio je udarac u „kožnu glavu“, i kako navodi – „ludističkom“ interpretacijom proglasio ga *zlim*. Trenutak stradanja na *zlom* biciklu scenski prikazuje premazivanjem lica i tijela crvenom bojom (krvi), nakon čega u scenskom ispisu teksta tijela slijedi intenzivna izmjena prstiju i iskrivljavanja, ukrižavanja ruku u području glave.<sup>15</sup> Tako je za potrebe svojih metalnih scenografskih instalacija ili – kao što ih naziva – *duhovno recikliranog smeća* upotrijebio i dijelove navedenih bicikala prinošeći ih kao žrtve za potrebe predstave. Riječ je o mrtvim biciklima koji su osakaćeni za glavu (*gubernal*) i za nogu (jedan kotač). Nicole Hewitt videosnimkom koja se simultano prikazivala na videozidu i TV ekranima montažno je secirala ritmičke isječke kretanja žutog automobila prema „kraju“ tunela, pri čemu kretanje završava bljeskom svjetla ili bjeline duše u svijetloj smrti. Uza strip, koji je na temu performansa nacrtala Indoševa kći Hana, projiciran je i novinski članak o prvoj ljudskoj žrtvi u automobilskoj nesreći. Riječ je o Henryju Halleu Blissu, kojega je 13. rujna 1899. u New Yorku usmrtio električni automobil (S. Marjanić, 2000: 41).

### Završno što se tiče prve godine prve decenije 21. stoljeća...

... podsjetila bih na vremensku lentu Dejana Kršića iz koje proizlazi da su 2000. godine održane antiglobalizacijske demonstracije na novokapitalističkom Istoku za vrijeme sastanka Međunarodnoga monetarnog fonda i Svjetske banke u Pragu; da je otvoren Centar Kaptol s prvim *multiplex* kinom u Hrvatskoj; da je Hrvatska primljena u WTO – Svjetsku trgovinsku organizaciju. No s druge strane tih ciničkih političkih priča odvijaju se velike kulturološke priče: pokrenut je net. kulturni klub MaMa Multimedijalni institut (MI2), a održana je i Međunarodna izložba kustoskog kolektiva Što, kako & za koga/WHW u povodu 152. godišnjice izdavanja Komunističkog manifesta. Bila je to platforma za pokretanje navedenih četiriju festivala umjetnosti performansa, a pritom se te 2000. godine svega sedam posto stanovnika Hrvatske koristilo internetom (D. Kršić, 2017: 57). ●

2000.) koji ukazuje na ekološki prihvatljivije mogućnosti kretanja. Navedenim je performansom, iz apstinencije bavljenja političkim kazalištem, D. B. Indoš ponovno vraćen iz svog *duhovno recikliranog smeća* u borbu protiv društveno opasnijeg *smeća*. Pritom, i političko i religiozno Kuglino kazalište, koje se sada pojavljuje pod imenom D. B. Indoš – House of Extreme Music Theatre, objedinjeno je šamanističkim odstranjivanjem sistema protivnih Prirodi i Čovjeku. Ostaje nada da se neće ostvariti Beckettov *Svršetak igre*, u kojem postoji samo prisjećanje na vrijeme kada su još postojali bicikli, jer, kako je 2000. godine bilo najavljeno, prema prijedlogu prometnog rješenja Generalnog urbanističkog plana grada – u sljedećih dvadeset godina Zagreb će dobiti 240 km biciklističkih staza. A do tada, kako navodi D. B. Indoš: „Život (žestoka vožnja) se nastavlja!“

15 O izvedbenoj simbolici rada prstima i ruku usp. razgovor s D. B. Indošem u *Zarezu* od 1. listopada 1999. (usp. S. Marjanić, 1999).



Aleksandra Schuller, Gregor Kamnikar i Slavo Vajt, *Stan*, UrbanFestival, 2001. Foto: Iz arhive UrbanFestivala.<sup>16</sup>

#### LITERATURA

- (2001), *Utisak/otisak – međunarodna manifestacija suvremene likovne umjetnosti* (Varaždin, 16. – 30. kolovoza 2001.), HDLU, Varaždin.
- Bartol Indoš, Damir (2001), „Žestoka vožnja ili O duši“, UrbanFestival 1, <http://urbanfestival.blok.hr/urbanfestival.blok.hr/01/hr/projekti/indos.html> (23. listopada 2023.).
- Dražić, Dušica (2011), „Procjep“, UrbanFestival 11, <http://urbanfestival.blok.hr/urbanfestival.blok.hr/11/hr/umjetnici/dusica-drazic/index.html> (23. listopada 2023.).
- Goffman, Erving (2000), *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd.
- Gulin Zrnić, Valentina; N. Škrbić Alempijević (2019), *Grad kao susret. Etnografije zagrebačkih trgova*, Hrvatsko etnološko društvo, Zagreb.
- Hanaček, Ivana (2013), „Kome smeta antifašizam?“, <https://pogledaj.to/drugestvari/kome-smeta-antifasizam/> (23. listopada 2023.).
- Kršić, Dejan (2019), „Nacrt periodizacije“, *Fragmenti dizajnerske povijesti: dokumenti*, ur. Marko Golub, Hrvatsko dizajnersko društvo, Zagreb, str. 38-61.
- Kvorka, Tanja (2021), „21. Performance Art Festival: posljednje izdanje 20. prosinca propituje odnos Festivala i grada, umjetnika i publike“, [https://www.facebook.com/photo?fbid=3049364798723946&set=p-cb.3049365168723909&locale=el\\_GR](https://www.facebook.com/photo?fbid=3049364798723946&set=p-cb.3049365168723909&locale=el_GR) (23. listopada 2023.).
- Lefebvre, Henri (1988), *Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb.
- Letinić, Antonija (2010), „Titranje na margini“ (razgovor s Vesnom Vuković), <https://abcdnk.hr/arhiv-usmene-povijesti/titranje-na-margini> (23. listopada 2023.).
- Macan, Đeni; Relja, Renata; Hren, Darko (2017), *The Street as a Stage: Ethnography of Street Performance*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Split.
- Marjanić, Suzana (1999), „Kugla u ravnoteži“ (razgovor s Damirom Bartolom Indošom), *Zarez*, Zagreb, br. 15, 1. listopada, str. 34-35.
- Marjanić, Suzana (2000), „Sceničnost duše (D. B. Indoš – House of Extreme Music Theatre:



- Žestoka vožnja ili o duši“, *Zarez*, Zagreb, br. 41, 26. listopada, str. 41.
- Marjanić, Suzana (2013), „Zavijajući vremena kad nećemo posmrtno slaviti umjetnike“ (razgovor s Ivanom Mesekom), *Zarez*, Zagreb, br. 373-374, 19. prosinca, str. 40-41.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskoga performansa: do Travelera do danas*, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2020), „Četiri umjetničke posvete“, *Plesna scena.hr*, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2456> (23. listopada 2023.).
- Marjanić, Suzana (2021), „Stalored performer“, *Plesna scena.hr*, <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2595> (23. listopada 2023.).
- Mesek, Ivan (2011), „Aktivizam: slučaj Varaždin“, *Kazalište*, Zagreb, br. 47-48, str. 84-89.
- Schuller, Aleksandra; Kamnikar, Gregor; Vajt, Slavo (2001), „Stan“, *UrbanFestival 1*, <http://urbanfestival.blok.hr/urbanfestival.blok.hr/01/hr/projekti/stan.html> (23. listopada 2023.).
- Stipančić, Branka (2011), „Stvarnost je umjetnost“ (razgovor s Tomislavom Gotovcem), *Mišljenje je forma energije. Eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, Arkzin& HS AICA, Zagreb, str. 90-99.
- Vekić, Narcisa (2016), „16. Performance Art Festival Svjetska premijera dokumentacije züriskog performansa u MLU!“, *Glas Slavonije*, Osijek, 18. listopada, <http://www.glas-slavonije.hr/314810/5/16-Performance-Art-Festival-Svjetska-premijera-dokumentacije-zriskog-performansa-u-MLU> (26. listopada 2023.).
- Vukmir, Janka (2017), „Ja sam nešto između filma i slikarstva“, u: Tomislav Gotovac, *Anticipator kriza*, ur. Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković i Miško Šuvaković, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, str. 179-205.
- Žarković, Dražen (2005), „Od jutra do mraka“, <https://mojtv.hr/film/18634/odjutra-do-mraka.aspx> (23. listopada 2023.).



Tomislav Gotovac, *Od jutra do mraka*, 2005. Foto: Snimka zaslona iz filma.<sup>17</sup>

- 16 Kako je naglašeno, autori su morali platiti kaznu zbog „vrijedanju moralnih osjećaja građana“. Usp. <http://urbanfestival.blok.hr/urbanfestival.blok.hr/01/hr/projekti/stan.html> (23. listopada 2023.).
- 17 Preuzeto s internetske stranice: <http://maxima-film.hr/od-jutra-do-mraka/> (23. listopada 2023.).

Ljubica Anđelković Džambić

Tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb<sup>1</sup>

# Radikalna tijela 2000. – 2010.

UDK 7.038.531

Sažetak: Autodestruktivni *body art* u hrvatskom se izvedbenom kontekstu najprije, krajem 1970-ih, javlja na glazbenoj sceni unutar *punk* supkulture te će se u tom izvedbenom prostoru uglavnom zadržati i tijekom 1980-ih godina. Sljedeće desetljeće donosi ratna stradanja u kojima se umjetničko samoozljeđivanje tijela, pokraj *krvave* svakodnevice, uglavnom *osjeća* kao pretjeran umjetnički čin te taj žanr, uz rijetke iznimke poput izvedbi Slavena Tolja, gotovo nestaje. Prvo desetljeće 21. stoljeća donosi regeneraciju i rekreaciju tog žanra te ga unekoliko možemo smatrati i formativnim desetljećem za *radikalna tijela* na performerskoj sceni, na kojoj se pojavljuju nova umjetnička imena poput Marka Markovića ili Marijana Crtalića, u čijim poetikama upravo čin autodestrukcije zauzima važno mjesto. Nadalje, umjetničke izvedbe tog tipa sada se javljaju u složenijem kontekstu, često realizirane kao dio većih umjetničkih cjelina kojima se istražuje šira društvena problematika, s razrađenijom dramaturgijom, suptilnijim pristupom ideji samoozljeđivanja te tijelom koje se nerijetko i intermedijski posreduje. U ovom će se radu ukratko prezentirati pojedini performansi nastali u razdoblju 2000. – 2010. godine koji uključuju gestu ili čin dezintegracije tijela, uz nešto više pozornosti posvećene radu onih umjetnika kod kojih ideja samoozljeđivanja postaje konstitutivni dio njihove poetike u nekoj od faza stvaralaštva. Analizom će u većem ili manjem opsegu biti obuhvaćeni radovi Slavena Tolja, Zlatka Kopljara, skupine Le Cheval, Borisa Šinceka, Siniše Labrovića, Roberta Francisztyja, Vlatka Vinceka, Kreše Kovačičeka, Borisa Kadina, Igora Grubića te već spomenutih Marka Markovića i Marijana Crtalića.

Ključne riječi: *body art*; performans; tijelo

1 Vanjska suradnica.

## Radical bodies 2000 – 2010

**Abstract:** Self-destructive body art in the Croatian performance context first appears in the late 1970s on the music scene within the punk subculture and will mostly remain in that performance space throughout the 1980s. The following decade brought wartime sufferings in which artistic self-mutilation of the body, in addition to the grisly everyday life, was mostly felt as an excessive artistic act. Thus, the genre almost disappeared, with rare exceptions such as the performances of Slaven Tolj. The first decade of the 21st century brings the regeneration and recreation of this genre, and to some extent we can consider it a formative decade for radical bodies on the performance scene, where new artistic names such as Marko Marković or Marijan Crtalić appear, in whose poetics the act of self-destruction occupies an important place. Furthermore, artistic performances of this type now appear in a more complex context, often realized as part of larger artworks that explore broader social issues, with more elaborate dramaturgy, a more subtle approach to the idea of self-mutilation, and a body that is often intermedially mediated. This paper will briefly present several performances from the 2000s that include a gesture or an act of disintegration of the body, with a little more attention devoted to the work of those artists in whom the idea of self-mutilation becomes a constitutive part of their poetics at some stage of their artistic career. The analysis will cover to a greater or lesser extent the works of Slaven Tolj, Zlatko Kopljar, Le Cheval group, Boris Šincek, Siniša Labrović, Robert Franciszty, Vlatko Vincek, Krešo Kovačiček, Boris Kadin, Igor Grubić and the already mentioned Marko Marković and Marijan Crtalić.

**Keywords:** body art; performance; body

## 1. Autodestrukcija kao (pod)žanr

Analiza ovoga rada usmjerit će se na uži podžanr unutar ukupnog opsega tjelesnog i radikalnog performansa, autodestruktivni *body art*, koji se od kraja sedamdesetih godina 20. stoljeća u hrvatskoj umjetnosti performansa pojavljuje sporadično, a upravo se prvo desetljeće 21. stoljeća brojem izvedbi pokazuje kao vrijeme svojevrsne regeneracije žanra. Pojam autodestruktivni *body art* ovdje će se odnositi na radove u kojima se vrši autodestruktivni čin umjetnika nad vlastitim tijelom, čime se u manjoj ili većoj mjeri destruiira njegov biološki zadan integritet. Pri tome se agresija usmjerena dezintegraciji tijela može razlikovati s obzirom na vrste radnji koje umjetnik odabire, pa razlikujemo (1) izvedbe s neposrednom ili aktualizacijskom autodestrukcijom, u kojima izvođač sam sebi fizičkom intervencijom zadaje ozljedu ili se podvrgava ekstremnom fizičkom stanju, od (2) posredne ili potencijalne autodestrukcije, koja se odnosi na umjetnikovo svjesno postavljanje rizičnih uvjeta izvedbe u kojima je tek moguće snositi fizičke posljedice od neke izvanjske sile, ako se ostvare uvjeti za to. Premda je dominantno obilježje takvih performansa takvo da umjetnik sâm intervenira na svome tijelu, za poneke izvedbe potrebna je i asistencija druge osobe ili suizvođač te će i takvi primjeri biti uključeni u ovaj pregled. S obzirom na koncept svake pojedine izvedbe, u performansima navedenog tipa nadalje je moguće razlikovati one koji unutar osmišljene radnje sadrže tek jednu ili nekoliko izdvojenih autodestruktivnih gesti od onih kojima dominira čin samoozljeđivanja, što ih u punom smislu žanrovski obilježava kao autodestruktivni *body art*.

### 1.1. O prirodi i privlačnosti autodestrukcije

Tijelo kao umjetnički artefakt u 21. stoljeću više doista nije novost, pa tako nije ni radikalni tretman tijela koji u prvom desetljeću novoga stoljeća bilježi već pedesetak godina postojanja,<sup>2</sup> stoga se sasvim opravdano može razmišljati u čemu leži aktualnost ili originalnost takvog tipa izvedbi, temeljenih na donekle ograničenom „setu“ radnji samoozljeđivanja koji će kroz desetljeća izvođenja postati svojevrsnim ponavljajućim obrascem.<sup>3</sup> Ipak, nova desetljeća donose nove generacije umjetnika koje se vraćaju doslovnosti fizičkoga tijela kao temelju samoidentifikacije.

Tijelo se kroz umjetnički diskurs višeznačno oblikuje. U njegovoj ga interakciji s okolinom prepoznajemo i kao primarno *utočište* ljudskog identiteta, ali i

2 Uobičajeno, kao početno desetljeće *body arta* uzimaju se šezdesete godine 20. stoljeća, kada počinju istraživanja umjetnika na američkom Black Mountain Collegeu, umjetnika neodade, *fluxus* pokreta, bečkih akcionista i drugih, no valja imati na umu kako je uvođenje tijela kao umjetničkog objekta u izvedbene prakse prisutno još u doba avangarde.

3 Primjerice to su radnje poput zarezivanja ili bušenja vlastite kože, samospaljivanja, oduzimanja daha, korištenja vlastite krvi i slično.

kao krhko i promjenjivo somatsko središte podložno društvenoj kontroli i ideološkim modifikacijama. Napetost između biološke danosti i suvremenog okoliša dodatno je usložnjena suvremenim jačanjem tehnosfere, koja donosi nove koncepte identiteta te ideju metamorfizacije tijela, čime se dodatno mijenja naše poimanje tjelesnog integriteta. Javno tijelo u izvedbenim istraživanjima umjetnika performansa kretat će se između dva pôla, onog u kojem se njegova fizička izdržljivost predstavlja kao otpor, odgovor ili reakcija na upisane diskurzivne prakse određenoga društvenog konteksta te suprotnog smjera, koji ranjivost tijela uzima kao polazište za istraživanje mogućnosti hibridizacije i tehnološke prilagodbe transformacijama svijeta oko nas, odnosno propitivanju postbiološkog identiteta. Ma koliko dramaturški osmišljen i intermedijalno ili tehnološki *osnažen*, autodestruktivni *body art* svoju ekspresivnu snagu temelji upravo na doslovnosti čina povrede tjelesnog integriteta, koji se pokazuje svojevrsnom samoobnavljajućom, a time i trajno privlačnom kategorijom. Više je razloga takvoj privlačnosti: za razliku od kazališne predstave, u kojoj glumac nastupa kao nositelj ili posrednik lika, kod umjetnika performansa kroz neposrednu reprezentaciju sebe na sceni na mjesto vještine glumačkog predstavljanja dolazi čin hrabrosti otvaranja svoje intime gledateljima, pri čemu je snaga reakcije na viđeno često mnogo jača zbog visokog stupnja usporedivosti javnog izvođačeva tijela s vlastitim, privatnim.<sup>4</sup> Elementarnost tjelesnosti kakva je prisutna u izvođenju i gledanju čina samoozljeđivanja tako kreira drugačiji prostor *neposrednog* razumijevanja između umjetnika i publike, unutar kojeg se potencijalno ostvaruju i nova tumačenja tijela.

Promatranje čina umjetničke intervencije na tijelu ne mora uključivati i zajedničko predznanje ili specifične obrazovne kompetencije:<sup>5</sup> tu se radi o posebnoj vrsti razumijevanja, izazivanju prekognitivne reakcije temeljene na zamišljanju tog iskustva „na vlastitoj koži“ ili osjećanju empatije, čime nas performansi toga tipa vraćaju na *početne pozicije* naše tjelesne *konfrontacije* s vanjskim svijetom. Upisivanje značenja i daljnje simboličko tumačenje tijela počinje tek nakon proživljenog „šoka“ koji izaziva radnja samoozljeđivanja, no i taj kratkotrajni vremenski isječak u kojem izvođač i publika dijele ono „neizrecivo“ također je jedan od razloga njihove privučenosti navedenim tipom performansa. Svijest o logocentričnosti zapadne kulture umjetničke intervencije na tijelu smješta na dvojnu poziciju *otpora*: na temeljnoj razini akcija tijelom pokazuje kako naše čvrsto oslanjanje na pojmovnu determinaciju i deskripciju svijeta postaje nedostatno kada pomoću jezika moramo spoznati

4 Za pojam umjetnosti performansa i postdramskog kazališta u ovom je kontekstu važan pojam *uživosti* (engl. *liveness*), kojim se označava provokativna prisutnost izvođača koja je tu u prvom planu, za razliku od *klasičnog* pristupa utjelovljivanja lika.

5 Naravno, od gledatelja se očekuje elementarno prepoznavanje radnje samoozljeđivanja kao umjetničkog čina.

ili prenijeti neiskaziva stanja i iskustva,<sup>6</sup> kada jezik, kako bi svjedočio, mora ustupiti mjesto ne-jeziku. Ukazivanjem na pogreške u davanju isključive vrijednosti umnoj/znanstvenoj spoznaji otvara se i novi, kritički sloj kojim se upućuje na opasnost od „oduzimanja prava“ somatskoj spoznaji kao onoj koja svojim ne-jezičnim statusom omogućuje proizvodnju društveno neuvjetovanih koncepata. Autodestruktivni *body art* nastaje upravo u toj težnji za iskorakom iz jezične determiniranosti i izmicanjem dominaciji vladajućih struktura, u želji za antimetričkim skokom kojim će se izmaknuti kulturnim kodiranjima i ideološkim omeđenostima tijela. Pri tome je korištenje brutalnih, nasilnih „slika“ koje su uvijek izvan racionalnog poimanja, odnosno „izvan jezika“ (nav. prema: G. Agamben, 2008: 28), umjetničko sredstvo kojim se nastoji proizvesti taj efekt. Snaga tog iskoraka bitno će ovisiti o odabranim umjetničkim postupcima, ali i o jasnoj povezanosti s kontekstom izvođenja performansa, s obzirom na to da je performans umjetnička izvedba s oznakom trenutnosti i privremenosti događanja te je uvijek vezana uz konkretan prostor i vrijeme.

## 1.2. Samoozljeđivanje tijela: pogled unatrag

Spomenuta kontekstualizacija tijela unutar određenoga prostorno-vremenskog okvira omogućuje prepoznavanje općega razvojnog tijeka tjelesnog performansa, u koji se ubraja i njegova radikalna inačica. Ako kao početnu vremensku točku „oslobođenja“ tijela uzimamo kasne šezdesete i sedamdesete,<sup>7</sup> prvi oblici ekstremnijeg *body arta*, kako će primijetiti Marvin Carlson (M. Carlson, 2004: 170), razlikovat će se od onih kasnijih upravo po otkrivanju prezentacijske snage tijela, pri čemu se nanošenje boli uglavnom koristi kako bi se uklonila apstrakcija reprezentacije, time i njezina moguća simboličko-ideološka tumačenja, te se prvenstveno teži izlaganju tijela kao ogoljene autentičnosti u danom trenutku izvođenja, pri čemu se značenjska napetost ostvaruje na kontrapunktu oslobođenog tijela i nekog oblika represije/opresije društvenog sistema.<sup>8</sup> Osamdesete i devedesete godine 20. stoljeća bilježe pomak prema propitivanju identitetskih oznaka tijela i u načelnu opreku pojedinac - društvo unose moment individualizacije i osobne priče legitimizirajući poziciju Drugog te otvarajući pitanja mogućnosti transformacije ljudskog tijela. Ta će transformacija biti realizirana kroz igranje različitim društvenim ulogama, a isto će tako, pod utjecajem razvoja tehnologije, promovirati ideju oslobađanja tije-

6 Poput iskustva boli.

7 Hans-Thies Lehmann to će razdoblje nazivati i „neproblematičnim optimizmom tijela“ (2004: 288), što u kontekstu umjetnosti performansa možemo razumjeti i kao vjerovanje da će se oslobođenjem tijela razriješiti i određeni konflikti na relaciji pojedinac - društvo.

8 Doživljaj opresije/represije sistema nad pojedincem razlikovat će se s obzirom na konkretne povode na kojima nastaje umjetnička reakcija, a koji dolaze iz različitih političkih poredaka i ekonomskih uređenja (komunizam, kapitalizam i dr.).

la od njegove ograničene biološke danosti. I te dvije tendencije moguće je sagledavati kroz opreku doživljaja tijela kao snažnog nositelja identiteta Drugačijeg s jedne strane, čime se naglašava simbolička snaga tjelesnosti, ali i, s druge strane, kroz povratak na materijalnost, protežnost tijela u smislu „zagli-bljenosti“ individue u tjelesnost čiji se nedostaci nastoje premostiti tehnološkim nadopunama kroz umjetničko eksperimentiranje s idejama kiborgizacije, virtualnih tijela i sličnog. U oba smjera, koji se u nekim slučajevima idejno i isprepliću, manipulacijom tijelom ponovo se ispituju njegove granice i mogućnosti dezintegracije. Te opće tendencije, naravno, neće biti prisutne svugdje u jednakom omjeru, pogotovo kada se radi o tehnološkim intervencijama na tijelu, koje se, zbog svoje kompleksnosti, etičkih prijedora, ali i financijskih izazova, pojavljuju rjeđe nego drugi oblici autodestrukcije.

Politički i povijesni kontekst na samom kraju 20. stoljeća različito se ocrtava u pojedinim državama, a kada je riječ o Hrvatskoj, on je, zbog ratne i poslijeratne situacije, posve specifičan. Tako će devedesete, ako ih poimamo kao uvod u ovdje razmatrano desetljeće, najprije obilježiti ratna razaranja, a potom suočavanje s posljedicama rata i početak tranzicije, koja u ideološkom smislu uključuje i potenciranje *mitologizacije* hrvatskog identiteta u svrhu aktualnih političkih ciljeva desnice.<sup>9</sup> Posvemašnja društvena stagnacija obilježiti će to desetljeće, u kojem je naglasak stavljen na pojam preživljavanja, u početku i u doslovnom smislu. Sagledavajući pojave radikalnog *body arta* u ovom kontekstu, vidljivo je da u Hrvatskoj tijekom devedesetih godina unutar umjetničkog performansa, uz iznimku tri izvedbe Slavena Tolja,<sup>10</sup> nisu zabilježene druge izvedbe tog žanra. Razlog tome, dakako, možemo pronaći u neposrednom iskustvu brutalnosti koje je donio rat, u kojemu se umjetničko samoozljeđivanje tijela, pokraj *krvave* svakodnevice, uglavnom *osjeća* kao pretjeran i neadekvatan umjetnički čin.

Vremenski odmak, ali i akumulacija frustracije izazvane novim državotvornim mitovima koji će se formirati i oko novih ideologija tijela, temeljenih na tradicionalističkom poimanju *normalnog* i poželjnog identiteta, rezultat će i umjetničkim *povratkom* tijelu,<sup>11</sup> pa prvo desetljeće 21. stoljeća donosi regenera-

9 U ovom kontekstu može se spomenuti pojam *mitskog krajobraza* (engl. *mythscape*) koji Duncan S. A. Bell (2003.) opisuje kao diskurzivni prostor u kojem se odvija politička borba za kontrolu sjećanja kao temelja uspostave nacionalnog identiteta. Unutar *mitskog krajobraza* kao repozitorija prezentacije prošlosti u svrhu aktualnih političkih ciljeva mitovi se grade, osporavaju, ruše ili nanovo ispisuju.

10 Riječ je o performansima *Bez naziva* (Dubrovnik - Valencia - Dubrovnik, 1993.), *U očekivanju Williija Brandta* (Meeting Point - SCCA, Sarajevo 1997.) i *Suicid* (Via festival, Pariz, Galerija Emil Filla, Ūstí nad Labem, Češka, 1998.).

11 Usmjerenje na tijelo kolidira s pojavom prvih domaćih izvedbi postdramskog kazališta, dramskih djela nazvanih *in your face* ili dramama *krvi i sperme* koje se u našoj inačici, kako navodi Ana Tasić (A. Tasić, 2009), kod nas događa u prvoj polovici dvijetisućitih.

ciju autodestruktivnog *body arta*.<sup>12</sup> Štoviše, to razdoblje unekoliko možemo smatrati i formativnim za *radikalna tijela* na performerskoj sceni, na kojoj se, uza znatno povećan broj izvedbi, pojavljuju nova umjetnička imena u čijim poetikama upravo samoozljeđivanje tijela zauzima glavno mjesto. Nadalje, umjetničke izvedbe tog tipa sada se javljaju u složenijem kontekstu, često realizirane kao dio većih umjetničkih cjelina kojima se istražuje šira društvena problematika, s razrađenijom dramaturgijom i suptilnijim pristupom ideji samoozljeđivanja.

## 2. Osobna vs. društvena kriza: tematske odrednice izvedbi

U izvedbama autodestruktivnog *body arta* koje nastaju u periodu 2000.-2010. godine motivacijsko se uporište umjetnika pozicionira između dvije krajnje točke koje je za ovu priliku moguće imenovati kao *osobnu krizu*, onu unutar koje je umjetnička intervencija na vlastitom tijelu primarno potaknuta propitivanjem intimnih iskustvenih stanja izazvanih konkretnim životnim situacijama, te *društvenu krizu*, polazište u kojem umjetnik vlastito tijelo prvenstveno stavlja „u službu“ javnosti propitujući neki društveni problem. Ta je podjela, dakako, tek načelna i orijentacijska, jer javno izvedbeno tijelo uvijek nastupa kao sjecište raznih društvenih upisa i kao takvom mu je gotovo nemoguće o(p)stati isključivo unutar jednog polja, odnosno posve izbjeći političnost ili oznaku osobnosti.

Uz taj raspon, koji se odnosi na početnu motivaciju, domaće radikalne tjelesne performanse *nultog* desetljeća moguće je sagledati unutar nekoliko dominantnih tema koje su zaokupljale umjetnike te prema kojima će biti strukturiran i ovaj pregled izvedbi. Prva skupina izvedbi oblikovat će se oko teme rata devedesetih i njegovih posljedica, koje će se razmatrati i u lokalnom, ali i u globalnom kontekstu, na što će se prirodno nadovezivati i tema tranzicije i društvenih promjena koje donose konzumerističke navike i novi oblici poželjnih ponašanja. *Osobna kriza*, koja se u jednom dijelu izvedbi prelijeva i u onu društvenu, prisutna je u performansima naglašenoga pararitualnog karaktera, tj. inspiriranim ritualnim praksama, a dio autora to polje proširuje i na propitivanje položaja umjetnika u aktualnom sociopolitičkom kontekstu. Tema represije političkog sistema i posljedične društvene devijacije jasno je iskazana u performansima Marka Markovića, koji, za razliku od većine izvođača, svoje izvođačko tijelo tretira isključivo kao neosobno, javno tijelo. Naposljetku, u navedenom desetljeću radikalni performans otvara i pitanje o pravima životinja.

12 Autodestruktivni *body art* u hrvatskom se izvedbenom kontekstu javlja krajem sedamdesetih na glazbenoj sceni unutar *punk* supkulture te će se u tom izvedbenom prostoru uglavnom zadržati i tijekom osamdesetih godina. Uz iznimku performansa *Prisustvo* umjetnika Josipa Pine Ivančića (1979.), tek u devedesetima žanr se formira i u umjetničkom kontekstu performansima Slavena Tolja, a ostaje prisutan i u supkulturnim, alternativnim izvedbama.



## 2.1. Rat i posljedice rata devedesetih: reakcije i odjeci

Najizravnije suočavanje s posljedicama ratnih zbivanja nalazimo u performansu *Pucanje* osječkog umjetnika Borisa Šinceka, izvedenom na ljubljanskom festivalu *Break 21* 2002. godine. Polazeći od osobnog iskustva, umjetnik, koji je bio časnik Hrvatske vojske tijekom Domovinskog rata, postavlja pitanje prelazanja granice ubojstvom drugog čovjeka te inscenira čin u kojem će ritualno i simbolički, postavljajući se u poziciju žrtve, pokušati samog sebe razriješiti krivnje, „koju Šincek-čovjek osjeća u odnosu na Šinceka-ratnika“<sup>13</sup>. U toj izvedbi umjetnik, noseći samo zaštitni prsluk, izlaže svoje tijelo opasnosti od pucnja pravim metkom iz pištolja postavljenog u neposrednu blizinu<sup>14</sup> propitujući osjećaj bespomoćnosti i nemoći žrtava i pasivnih sudionika rata u situaciji apsolutne nemogućnosti uzвраćanja te pokušavajući kroz još jednu situaciju preživljavanja (nakon što je preživio stvarni rat), ovaj put izvedenu u umjetničkom, ali ne i bezopasnom kontekstu, doživjeti katarzičko oslobođenje. Taj performans visokog rizika doživjet će i svoj *re-enactment* krajem istog desetljeća, 2009. godine, kada u sklopu akcije *Narančasti pas i druge priče* Vilim Matula s udaljenosti od pet metara puca pištoljem s pravim metcima u Marija Kovača, koji je odjenuo vojnu *pancirku*.<sup>15</sup>

Pitanjem tumačenja krivnje kao kolektivne ili osobne odgovornosti iste se 2002. godine bavio i kolektiv *Le Cheval*, predvođen Oliverom Frlićem. Aktivistički performans *Cvrčak*, izveden ispred pravoslavne crkve na Cvjetnom trgu u Zagrebu, sadržavao je autodestruktivnu gestu u kojoj je izvođač tupim nožem napravio ranu na ruci, a zatim krvlju mazio ruke svih prisutnih zagovarajući tezu kako postoji samo kolektivna odgovornost te da su svi sudionici krivi i da pogledaju u svoje okrvavljene ruke. Mjesto izvedbe odabrano je zbog asocijacije na tradiciju srednjovjekovnih prikazanja, a u suvremenom poslijeratnom kontekstu ideja krivnje među prisutnom je publikom bila protumačena u relaciji s etničkom pripadnošću (usp. O. Frlić, 2003: 131 i O. Frlić prema: S. Marjanić, 2014: 283).

Društvena kriza kao izravna posljedica ratnih zbivanja tema je performansa *Ritam 20* umjetnika Borisa Kadina, izvedenog na *Danima performansa* u Rijeci 2007. godine. Taj performans, izvođen i pod nazivom *Konflikt*, svojevrsna je

13 Usp. <http://www.kontejner.org/projekti/k-032-narancasti-pas-i-druge-price-jos-bolje-od-stvarnosti/performansi-7/boris-sincek-hr-pucanje/> (12. studenoga 2022.).

14 Pucanj je izveo Šincekov pomoćnik Jurij Krpan.

15 Performans je izveden 19. lipnja 2009. u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu. Vilim Matula u intervjuu za časopis *Kazalište* (2009.) opisuje svoje iskustvo izvođenja tog performansa ovako: „Tijekom našega zajedničkog performansa, ja sam u glavi ponavljao: ‘Ne pucam u Marija. Pucam u pancirku koja je na njemu.’ Znam da smo izvršili temeljite pripreme, ali svejedno me stalno kopkalo ono ljudsko: ‘A što ako se dogodi ovo ili ono?’” (V. Matula, 2009)



Boris Kadin, *Ritam 20/Konflikt*, Dani performansa Rijeka, 2007.

parafraza *Ritma 10* Marine Abramović, no dok ta umjetnica radnju ubadanja noževima kontrolira sama,<sup>16</sup> ovdje je izvode dva izvođača (Kadinu se pridružuje srpski umjetnik Kristian Al-Droubi), bez mogućnosti kontrole nad postupcima drugog. Upravo tim preuzimanjem ili prepuštanjem kontrole nasilja nad tijelom uvodi se tematski sloj ratne stvarnosti, čime taj performans poprima aktivistički predznak istražujući odnos moći i nemoći te aktualizirajući problem nasilja kao posljedice ratnih zbivanja, čiji se apsurdni karakter ironizira putem aluzije na sportsko nadmetanje: svaki od performerera pokraj sebe ima zastavu svoje države, ubadanje se odvija u sve bržem ritmu do trenutka uboda, nakon čega ubodeni izvođač preuzima igru. Performans je također ozvučen mikrofonom, pa zvukovi ritmičnih uboda istodobno tvore i audioinstalaciju.

16 U ovom performansu, izvedenom 1973. godine u Edinburghu, umjetnica koristi dvadeset tupljih ili oštrijih noževa koje ritmički zabada između prstiju jedne ruke, pri čemu sa svakim ozljeđivanjem uzima novi nož. Usp. <https://www.lissongallery.com/about/confession> (9. siječnja 2023.).

## 2. 2. Globalizacija i tranzicijske rane

Proširenje ideje ratnih lokaliziranih sukoba na šire društvene sukobe prisutno je u performansu *Globalizacija* Slavena Tolja, koji se nastavlja na njegove ranije ratne performanse *U očekivanju Willija Brandta* i *Bez naziva*, izvedene tijekom devedesetih godina.<sup>17</sup> Izvedena u New Yorku 2001. godine u galeriji Exit, *Globalizacija* slijedi jednaku autodestruktivnu potku umjetnikova ispijanja žestokih pića „do besvijesti“, samo je lokalni kontekst šljivovice i lozovače zamijenjen američkim *whiskeyem* i ruskom votkom. Tema sukoba ovdje je transferirana u svjetski kontekst propitujući globalizacijski učinak, točnije odnos pojedinca prema uspostavljenim svjetskim pozicijama moći. Uz temeljnu ideju koja odgovara pôlu društvene krize, Tolj taj performans „spušta“ i na razinu osobne krize propitujući temu suicida, koja se javlja i u njegovim ranijim radovima, pri



Slaven Tolj, *Globalizacija*, Galerija Exit, New York, 2001.

17 U performansu *Bez naziva* (1993.) žalovanje zbog ratnih stradanja iskazuje autodestruktivnom gestom: nakon preodijevanja dvanaest slojeva odjeće s korotnim pucetima nakraju ritualno prišiva korotno puće na vlastita prsa pretvarajući emotivnu bol u onu tjelesnu. U performansu *U očekivanju Willija Brandta* (1997.), koji izvodi u Sarajevu, umjetnik, kao gestu isprike Dubrovnika Sarajevu, naizmjenično ispija rakije šljivovicu i lozovaču do iznemoglosti.

čemu se, osim na simboličkoj razini, opasnosti od suicida približava i na onoj stvarnoj. Zbog posljedica ispijanja pića u toj izvedbi, umjetnik je proveo dva dana u bolnici u besvjesnom stanju, a za to će radikalno iskustvo reći kako mu je pomoglo da izbaci osjećaj bespomoćnosti, odnosno da mu je mrak koji je tražio u performansu značio simboličan povratak u sigurnost.

Tranzicijski kontekst i društvene promjene uzrokovane konzumerističkim stilom života propitivat će Siniša Labrović, koji se široj javnosti predstavio uglavnom afirmacijskim performansima temeljenima na humoru i dosjetki, ali u svojim izvedbama bilježi i nekoliko onih koji sadrže elemente autodestruktivnog *body arta*. Tako će performansom *Smiley* iz 2008. godine<sup>18</sup> prizivati *brucknerovski*<sup>19</sup> imperativ sreće: kritiku prisile suvremenog društva za stalnim potenciranjem sreće i dobrog raspoloženja, koja se često doživljava kao nametnuta i besmislena, Labrović realizira činom samoozljeđivanja u kojem si žiletom urezuje osmijeh na licu. Zarezivanjem, puknućem vlastite kože sugerira neizdrživost društvene situacije koja neminovno vodi psihičkom *puknuću*. Međuljudski odnosi unutar suvremenog društva bit će tema i nekoliko godina ranije izvedenog Labrovićeva performansa pod nazivom *Kažnjavanje* (Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, 2002.) u kojem će ispitivati sućut i reakciju gledatelja na način da pred okupljenom publikom, nag do pojasa, bičuje svoje tijelo sve dok posljednja osoba ne izađe iz prostora. Stavljajući sebe u fizički bolnu, a publiku u psihički nelagodnu situaciju, umjetnik pokušava osvijestiti pitanje odgovornosti međuljudskih odnosa.

### 2. 3. Umjetnik i društvo

Društvena kriza koja se prelijeva na onu osobnu ogleda se i u položaju i statusu umjetnika u društvu, koji, kao i tijelo, uvijek stoji u svojevrsnoj napetosti spram dominantne ideologije. Nekoliko performansa ove dekadde u većoj ili manjoj mjeri izravno upućuje na taj odnos. Tako u performansu *Pijesak* (Dubrovnik, Karantena, 2002.) Boris Šincek pušta da se na njega u nekoliko sekundi obruši 250 kilograma dravskog pijeska s visine od pet metara, što će opisati kao radikalnu reakciju na osjećaj represije. Prizivajući temu suicida, ali i propitujući odnos odustajanja i akcije, Šincek se performansom referira na „ludost, prepuštanje, suicid kao otvoreno rješenje“ (B. Šincek u: S. Marjanić, 2007) kao odgovor na društveni pritisak. Izveden u prostoru nekadašnje dubrovačke karantene, čin asocira i na radnju pročišćenja, što se uklapa u Šincekove tendencije da uspostavi svojevrsnu osobnu mitologiju.

Izravnije identificiranje sebe kao umjetnika kroz čin intervencije na tijelu donosi Slaven Tolj u performansu *Koordinacija* iz 2004. godine (Galerija Otok, Karantena, Dubrovnik), kada na lijevom ramenu tetovira logotip Art radionice La-

18 Performans je izveden na izložbi Documenta u Regensburgu, u Njemačkoj.

19 Misli se na Pascala Brucknera, autora knjige *Neprestana ushićenost: esej o prisilnoj sreći*.

zareti iskazujući time svoju trajnu pripadnost tom prostoru koji vidi kao simbol umjetničkog aktivizma (usp. S. Marjanić, 2014: 1081).<sup>20</sup>

Ponovno se vraćajući na temu konzumerizma i tijela, ali i umjetnosti kao robe, Siniša Labrović 2010. izvodi performans *Apstrakcija: umjetnik prodaje svoju kožu* ironično propitujući model prodaje umjetničkog rada u slučaju kada je umjetnik performansa sâm svoje djelo. Pripremni dio toga rada sadržavao je intervencije na vlastitoj koži: tijekom stručnoga medicinskog kirurškog zahvata kožu je skinuo s lica, ruke i prepone, formirao je u geometrijske oblike, uštavio i pričvrstio na tri bijela platna te pokrenuo akciju prodaje preko *online* servisa *e-Bay*. Izbor popularne prodajne platforme na kojoj se može kupiti „sve i svašta” za mjesto distribucije još je jedan umjetnički komentar na izazove konzumerističkog društva.

## 2.4. Osobni pararitualni i esencijalne tekućine

U pararitualnim performansima koji uključuju elemente žrtvene estetike (poput krvi ili boli) ideja transcendiranja preko ruba svijesti ili ideja samoiscjeljenja u kontekstu društva s početka 21. stoljeća poprimaju nove konotacije



Zlatko Kopljar, *K8*, Studio Galerije umjetnina, Slavonski Brod, 2002.

- 20 Premda tetoviranje i vađenje krvi, kada se izvode u kontroliranim uvjetima i uz pomoć stručne osobe, predstavljaju nizak rizik za umjetnike, u izvedbe autodestruktivnog *body arta* izvršene su prema kriteriju narušavanja danog tjelesnog integriteta.

otvarajući pitanja poput drugačijih identiteta ili utjecaja biotehnologije na čovječanstvo, pa se, krećući od osobne krize i individualne patnje, nerijetko referiraju i na širi društveni kontekst. Takav je primjer performansa *K8 Zlatka Kopljara* iz 2002. (Studio Galerije umjetnina, Slavonski Brod), koji se u ovu tematsku skupinu svrstava ponajprije zbog korištenja vlastite krvi kao izvedbene tekućine. Radnja performansa sastoji se od vađenja krvi, koju će umjetnik potom spremiti u kristalnu kocku zapečaćenu staklenim čepom izvedbom propitujući svetost krvi u kontekstu biotehnologije, genetike i eugenike te pitanja strategije ograničavanja slobode pojedinca (nav. prema: S. Marjanić, 2014: 249).

Dvije godine kasnije, 2004., Vlatko Vinček izvest će u Rijeci performans *Sangius - Lac / Mlijeko* kao dio trilogije<sup>21</sup> čije su tematsko središte esencijalne tekućine koje na simboličkoj razini referiraju mnoga značenja. U središnjem dijelu izvedbe Vinček kleči nad mlijekom, dok dvojica interpretatora čitaju tekstove Ludviga Wittgensteina i Lewisa H. Morgana. Medijator mu platnenom trakom vezuje vrat stežući vratne arterije, a umjetnik skalpelom čini rez na glavi, nakon čega dolazi do miješanja umjetnikove krvi s mlijekom. Ta radnja ujedno je imitacija obredne inicijacije plemena Masai, čime Vinček svojom izvedbom rekonstruira drevni ritual s namjerom da pokaže kako „mnoštvo interpretacija interferira simultano, ali nijedna ne objašnjava biće u potpunosti njegove samorealizacije“ (nav. prema: S. Marjanić, 2014: 1687).<sup>22</sup>

Propitivanje osobne krize i identitetskih određenja polazište je performansa *Moj posljednji posjetitelj* (Galerija umjetnina, Split, 2006.) multimedijškoga riječkog umjetnika Kreše Kovačičeka. Izvedba se tematski oslanja na radove Stjepana Lahovskog, za kojeg taj umjetnik tumači kako je on „prvi gej autor prihvaćen u našoj povijesti umjetnosti“ (nav. prema: S. Marjanić, 2014: 1392), što postaje važno u kontekstu Kovačičekova aktivističkog pristupa i afirmiranja identiteta Drugog i drugačijeg kroz umjetnost performansa. Kako sam tumači, u tom performansu radnjama je želio artikulirati tri likovna rada Lahovskog, među kojima je i rad kojim se aludira na Sokratovo ispijanje otrova, što je u Kovačičekovoj interpretaciji uključivalo gutanje tableta u raznim kombinacijama s alkoholom kako bi se postiglo rubno stanje svijesti koje isključuje memoriju. Zbog te auto-destruktivne geste, performans je proglašen izvedbom visokog rizika, a umjetnik je trebao potpisati ugovor da sve čini na vlastitu odgovornost.

21 Trilogija se sastoji od performansa pod nazivima: *Smrt - Nafta, Strah - Mlijeko, Tjeshoba - Voda* (uz latinsku inačicu naslova *Mors - Oleum Terrae; Sangius - Lac; Angustiae - Aqua*). *Smrt (Nafta)* izvedena je na 3. Danu hrvatskoga performancea 2003. pod punim nazivom *Per Salviam Et Oleum Terrae: Mors (Mors - Oleum Terrae); Sangius - Lac* izveden je 2004. godine u Galeriji OK u Rijeci, a *Angustiae - Aqua* 2004. u Galeriji Ghetto u Splitu.

22 Kako će istaknuti Olga Majcen Linn (O. Majcen Linn, 2012: 92), cjelokupni opus performansa, instalacija i objekata Vlatka Vinčeka zaronjen je u organsko - organe i bilo da radi sa životinjskim bilo s ljudskim organskim materijalom, svojim radovima zadire u sam život. Pritom se oslanja o ritualne prakse destrukcije, ali i prezervacije organskog materijala.



Marijan Crtalić, *Ronjenje*, festival *Break 21*, Ljubljana, 2001.

Marijan Crtalić, umjetnik čiji je izričaj snažno obilježio upravo autodestruktivni *body art* te ga, uz Marka Markovića, možemo smatrati i glavnim nositeljem tog žanra u nas, performansima u kojima iscrpljuje svoje tijelo prilazi s dva motivacijska polazišta, osobne krize i društvenog aktivizma. U prvoj fazi višegodišnjeg izvođenja radikalnih performansa, koja se odvija tijekom ovdje razmatranog desetljeća, u izvedbama polazi od osobne krize, odnosno samog sebe, na izravan i provokativan način propitujući vlastiti identitet u različitim situacijama i uvjetima. Umjetnika zanimaju unutarnja stanja kojima su uzroci neki konkretni događaji iz njegova života, pri čemu polazi od ideje šamanizma i ideje duhovnog propitivanja dovodeći kroz izvedbu svoje tijelo u stanja krajnje izdržljivosti, koja opisuje kao pokušaje prelaska granice koji otvaraju mogućnost nekih drugačijih oblika percepcije (usp. S. Marjanić, 2014: 1752). Opisujući svoje rane autodestruktivne performanse, Crtalić će govoriti o momentu u kojem jaka fizička bol prelazi u ugodu, u stanje koje naziva „sinestezijskim paraprostorom“ (S. Marjanić, 2014: 1751) u kojem se stapaju zvuk, svjetlo i bol. Izraz *izvedbeni autoegzorcizam*, koji će u slučaju toga umjetnika primijeniti Suzana Marjanić (S. Marjanić, 2013: 1750), upućuje na karakter tih performansa kojima se umjetnik nastoji što je više moguće približiti graničnom stanju između života i smrti dovodeći se do ruba u kojem se javlja nagon za preživljavanjem, što ga približava ideji ritualnog prelaska.

Radikalna odnos prema vlastitom tijelu kod Crtalića se nerijetko temelji na radnji uskraćivanja daha kao osnovnoga životnog principa, a u ovdje razmatranom razdoblju izvodi dva performansa utemeljena na tom konceptu. Performans

*Ronjenje* iz 2001. (festival Break 21, Ljubljana 2001.) multimedijски je rad<sup>23</sup> u kojem umjetnik polazi od propitivanja vlastitih tjelesnih i mentalnih mogućnosti i granica. U staklenom laboratoriju nalazi se voda u koju umjetnik uranja glavom trudeći se što dulje ostati pod vodom, a ispod laboratorija nalazi se kamera koja snima reakcije na njegovu licu, koje se istodobno projiciraju na platno na zidu. Virtualna slika lica koje čini grimase i grči se pod vodom bez daha pritom postaje izvor intenzivnijeg doživljaja kod publike od pogleda na živo tijelo umjetnika, čime se taj performans poigrava i obrnutim procesima percipiranja. U drugom performansu iz navedenog perioda, *Davljenje* (2002., Karantena, Art radionica Lazareti, Dubrovnik), u pozadini scene postavljene su videoprojekcije Crtalićevih ranijih performansa *Obezrazumljenje 1* i *Obezrazumljenje 2*.<sup>24</sup> Crtalić pred publiku dolazi nag,<sup>25</sup> samo s maskom za ronjenje na glavi. U tri pokušaja, bez daha najdulje izdržava oko tri minute, sve dok ne padne na pod, a u tijelu se ne pojave grčevi. Izvedbu prekida kada se pojavljuje reakcija temeljena na elementarnom nagonu za preživljavanje. Kombinirajući tehnike videoprojekcija i žive izvedbe te se intermedijalno referirajući i na svoje ranije radove, i u tome performansu Crtalić polazi od samoga sebe - i citirani *performansi unutar performansa* i *Davljenje* posljedica su propitivanja vlastita identiteta te „želje za oslobađanjem od emotivnog davljenja“ (S. Marjanić, 2014: 1750.), odnosno od nagomilane količine stresa uzrokovanog određenim životnim okolnostima. Tim postupcima Crtalić se približava težnji koja odgovara ritualnom prelasku iz jednog stanja svijesti u neko novo stanje, očišćeno od negativnih upisa prethodnih iskustava. Takvo početno ritualizirano elaboriranje autobiografskih momenata u nadolazećem će razdoblju taj umjetnik povezivati ili zamijeniti propitivanjem nekih općih stanja svijesti te se također svojim performansima, kao i drugim umjetničkim radovima, sve više ostvarivati kroz umjetnički aktivizam.

Skupini izvedbi inspiriranih ritualnim praksama možemo pridružiti i performanse zagrebačkog umjetnika Igora Grubića, čiji se rad, dominantno obilježen akcijama i intervencijama u prostoru, tek rubno približava autodestruktivnom *body artu*. No u ciklusu *366 rituala oslobađanja* (2008. - 2009.)<sup>26</sup> naći će se dva performansa koja slijede ideju dezintegracije tijela. Korištenjem pojma *ritual* u nazivu svojeg projekta Grubić upućuje na duboko intimistički karakter svojih akcija:

23 Kasnije je prikazivan i kao film istog naziva.

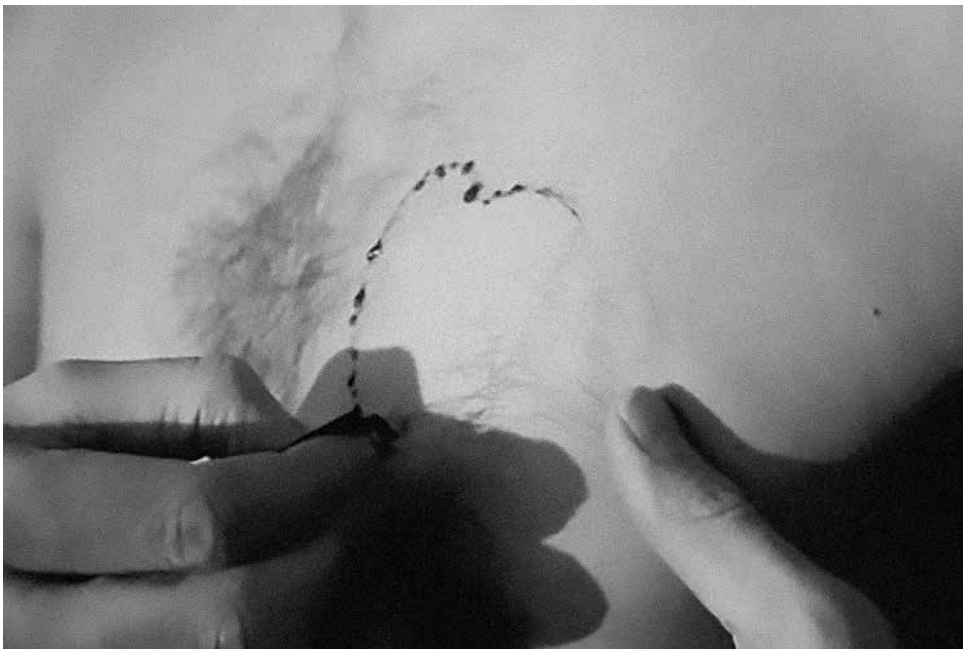
24 U tim performansima iz 2000. i 2001. godine umjetnik se pojavljuje s *walkmanom* na glavi i sluša *rock* album *Razum i bezumlje* benda Majke, koji, kako će kasnije navesti (usp. S. Marjanić, 2014: 1750) smatra paradigmatičkim prikazom stanja svijesti mladog čovjeka u devedesetim godinama 20. stoljeća.

25 Kako bi dodatno naglasio ranjivost i izloženost tijela vanjskim utjecajima, u nekim performansima Crtalić publici izlaže svoje nago tijelo.

26 Ciklus *366 rituala oslobađanja* Igor Grubić izvodio je tijekom razdoblja 2008. - 2009. godine, a sastojao se od niza raznovrsnih akcija i performansa, od onih javnih i izvedenih pred publikom do onih izvedenih u tajnosti ili u privatnom prostoru, bez prisutnosti publike.



iako su one okrenute poentiranju *crnih mrlja* našeg društva, unutarnji motiv za taj ciklus performansa bio je osobne prirode – suočen s osobnim životnim tragedijama i svakodnevicom u kojoj, kao i većina građana, živi pristajući na brojne kompromise, zbog čega osjeća da gubi vlastiti identitet, polazi od *iscjeliteljske* ideje osobne preobrazbe, intimne duhovne revolucije putem umjetničke akcije. Svoj će ekstremni *body art* Grubić ostvariti unutar tog intimnog područja: bez prisutnosti publike, malim i *blagim* autodestruktivnim gestama temeljenim na osobnim motivima, iziskujući od recipijenta identifikaciju na nešto istančanijoj razini od one koju izaziva uobičajena estetika šoka. Samoozljeđivanje je ovdje privatni *ritual* tijekom kojeg tijelo karakter javnog dobiva tek nakon samog čina, prezentacijom kroz popratnu dokumentaciju. Tako se u performansu *Put srca* koristi *tradicionalnim* supkulturnim alatom za urezivanje ikonograma na tijelu – žiletom. No ikonogram srca koji zarezuje na svoja prsa u suprotnosti je s uobičajenim simbolima bunta: očuđujući dojam nastaje u napetosti između agresivne metode zarezivanja tijela i duhovne poruke koja se odašilje izborom tog motiva te ne izaziva jednak osjećaj odbojnosti kao što je to uobičajeno u izvedbama koje koriste krv, a drugačijem dojmu pridonosi i to što je stvaran čin zarezivanja tijela ovdje posredovan kroz medij fotografije. Medijski je, putem fotografija, posredovan i njegov drugi performans s intervencijom na tijelu. Riječ je o radu *Neposluššan*, izvedenom u salonu za tetoviranje, u kojem umjetnik daje tetovirati



Igor Grubić, *Put srca*, 366 rituala oslobađanja, 2008. – 2009.

pojam „neposlušan“ na rame. I taj korišteni motiv počiva na bavljenju vlastitom osobnošću predstavljajući ritualno-umjetničku gestu oslobađanja sa svrhom trajnog podsjećanja na odluku umjetnika da ostane dosljedan idealima građanske neposlušnosti, ali i neposluhu spram vlastitih mehanizama samoobrane i zavaravanja, kao što su egoizam, konformizam, sebičnost ili lijenost.

Kao pomalo rubna pojava, kada je riječ o dominantnim tematskim preokupacijama, 2003. godine izveden je i aktivistički performans posvećen pravima životinja. Riječ je o radu *Laj/KA/O/Lika: nebo-zemlja*<sup>27</sup> multimedijskog umjetnika Roberta Francisztyja, koji se od 1998. godine posvećuje temama radikalnog animalizma, zaštite prirode, urbane ekologije i ekoanarhizma. U naslovu tog performansa igrom riječi uspostavlja se paralelizam žrtvovanja psa Lajke i bezimene žrtve psa koji je s cijelim okotom bačen u jednu od ličkih jama, dok podnaslov *nebo-zemlja* upućuje na paralelizam svakodnevne životinjske žrtve u korist čovjeka. Performans je podijeljen u četiri slike u kojima je publici, osim snažnih auditivnih i vizualnih doživljaja, pružen i olfaktivni doživljaj (miris izmrcvarenog mesa). Autodestruktivna *body art* gesta dezintegracije vlastitog tijela pojavljuje se u trećoj slici, kada izvođač stoji ispred obješene, razapete bunde i za vrijeme trajanja dječje pjesme *Zeko i potočić* medicinski mu tehničar vadi krv iz desne ruke, koju će potom ispustiti u desni rukav obješene bunde puštajući je da kapa na bijelo oltarno platno.

## 2. 5. Na drugom kraju spektra: društvena kriza ili tijelo kao javno tijelo

Prva dekada 21. stoljeća kao vrijeme rekreacije autodestruktivnog *body arta* u Hrvatskoj poklapa se i s formativnom fazom umjetnika Marka Markovića, čiji će ulazak na performersku scenu pri samom kraju ovoga desetljeća obilježiti upravo izrazito radikalno odnos prema vlastitom tijelu i što će ga već na početku njegova umjetničkog djelovanja svrstati u glavne predstavnike toga žanra u nas. I u kasnijim će desetljećima, sve do današnjih dana, Marković koristiti autodestrukciju kao sastavni dio mnogih svojih izvedbi, iako s vremenom svoj izraziti aktivistički naboj oblikuje i u izvedbama drugačijih karakteristika.

Glavno je obilježje njegova stvaralaštva već spomenuti aktivizam, kojim se nastoji ukazati na društvene devijacije, najčešće tematiziranjem aktualne društvenopolitičke svakodnevice. Za razliku od većine ovdje prikazanih umjetnika, Marković u svojim izvedbama autodestruktivnog *body arta* ne polazi od osobne razine ili *krize*, već funkciju i svoje poimanje performansa objašnjava kao sublimaciju sudbine naroda kojem pripada kroz umjetnički čin,<sup>28</sup> ističući

27 Performans je izveden dva puta: 28. siječnja 2003. u Zagrebu u KUM-u, Kazalištu u Močvari, te 2004. u Glasgowu na festivalu *New Territories: an International Festival of Live Arts*.

28 „Ono što se događa narodu, događa se i meni. Uzimam te situacije i sublimiram u performansu“, usp. M. Golub, 2009.

dužnost umjetnika da ustraje na angažmanu kako bi se čuo glas građana te njegovu obvezu obavještavanja i osvješćivanja javnosti o činu potlačenosti ili diskriminacije. Vlastito tijelo stoga koristi kao mjesto iskazivanja revolta definirajući ga kao posljednje raspoloživo sredstvo pobune u društvu i državi u kojoj dominiraju bijeda i siromaštvo. Tijelo je u tim izvedbama u potpunosti javno, bez obilježja umjetnikove privatnosti ili autobiografskih oznaka – ono je *predano* u službu umjetnosti i ideologije pobune koju umjetnik zastupa, a radikalni tretmani tijela (bol, trpljenje, autokanibalizam) tumače se kao sredstvo otpora protiv vladajućega represivnog sistema.

U razdoblju 2008.–2010. godine Marković izvodi nekoliko radikalnih tjelesnih performansa, koji započinju ciklusom *Iglanje*. Riječ je o performansima koji se pod različitim nazivima izvode u nekoliko država,<sup>29</sup> no koriste jednak dramaturški obrazac. Sintagma o životu na rubu izdržljivosti<sup>30</sup> ovdje se realizira kroz iscrpljivanje tijela u trpljenju boli koja simbolizira iscrpljivanje građana od strane državnog aparata. Pritom umjetnik na sebe preuzima kolektivnu bol. Kako će sam objasniti: „(...) u tim izvedbama želim trošiti samog sebe, onako kako se građani troše od strane ove države i ovog sistema. Tako ja gledam na iscrpljivanje samoga sebe.“ (M. Golub, 2009; S. Marjanić, 2014: 1887-8) Performansom želi dočarati hrvatsku stvarnost u kojoj dominiraju ekonomska kriza i pad standarda, opće nezadovoljstvo te osjećaj nemoći i razočaranja na način „kao da nas netko probada iglama“ (J. Komar, 2008). Performans se odvija u sljedećim relacijama i kontrastima: pasivan izvođač – aktivna publika, igra – nasilje, trpljenje – agresija. Radnja se sastoji od toga da umjetnik izlaže svoje tijelo iglama kojima ga gađa okupljena publika. On stoji ispred nacionalne zastave, a na njegovim je prsima iscrtana meta – u performansu *HR08* to je hrvatski grb s crnim poljima šahovnice.<sup>31</sup> Zadatak je publike s određene udaljenosti iglama, na koje su pričvršćene šarene slamčice, pogoditi nacrtanu metu – umjetnikovo tijelo, koje pred njima stoji posve nezaštićeno (osim naočala na očima) podnoseći bolne ubode.<sup>32</sup> Marković će performans opisati i kao „iglanje“, „igru iz djetinjstva“ (M. Marković u: J. Komar, 2008), što u kontekstu poticanja publike na agresiju prema drugom ljudskom biću možemo protumačiti i kao ironičan čin.

29 *Iglanje* se u izvorima pojavljuje kao naziv ciklusa performansa koji je s određenim modifikacijama izvođen u više zemalja, a nazivi se mijenjaju s obzirom na mjesto ili simbole korištene u izvedbi, pa tako zagrebačka izvedba iz 2008. u sklopu 5. *Velesajma kulture* ima naziv *HR08*, splitska izvedba *USA08*, a u Prištini je performans izveden kao *BALKANS 08*.

30 Markoviću kao polazište za performanse često služe popularne sintagme i fraze koje potom realizira tijelom u izvedbi.

31 U ostalim verzijama te izvedbe, umjesto nacionalnoga grba crne boje, kao nacrtana meta na tijelu pojavljivali su se karta Balkana s crnim zvjezdicama, motivi američke zastave te simboli Europske unije.

32 Pritom publike u izvedbama različito reagiraju, u rasponu od suzdržanosti i šokiranosti do uključenosti u „igru“.

Šarene slamčice pričvršćene na igle poslužene u čašama s medicinskim alkoholom funkcioniraju kao komentar političkih i društvenih sistema koji se često prikazuju kao *šarene laže* iza kojih se skriva represivni aparat. Naziv performansa koji s jedne strane asocira na dječji govor, a s druge ukazuje na sredstvo nanošenja boli još intenzivnije potiče napetost između nevinosti igre i svjesne agresije.<sup>33</sup> Iako Marković ovdje ponajprije želi ukazati na pasivan i trpeći položaj građana, on publiku – iste te građane – stavlja u paradoksalan položaj izvršitelja agresije nad onim što simbolizira njih same čineći ih ne samo akterima performansa već i svojevrsnim sudionicima u nasilju.



Marko Marković, *Iglanje/HRo8*, Zagreb, Galerija SC, 2008.

Ponovo polazeći od fraza poput „izjedanja samoga sebe“ ili države koja nam pije „krv na slamku“, 2009. izvodi *Ciklus Samojed/Glad, Samojed/Žeđ*, formiran od dva zasebna performansa u kojima se elementi boli i trpljenja nadopunjavaju i autokanibalizmom. Tijelo se ovdje ponovo javlja kao posljednje mjesto građanskog otpora, ali i kao sugestija da je ono jedino što građanima ove države, svedeno nima na siromaštvo i bijedan život, ostaje kao sredstvo preživljavanja: tijelo je i izvor hrane i pića.

*Samojed/Žeđ* sastoji se od dva oprečna dijela. U prvom se dijelu publici dijele šećerna vuna, kao *slatki* dio priče. Ponovo, kao i sa šarenim slamčicama kao

33 Pojam *iglanje* možemo povezati i s iglom koja se koristi pri konzumiranju opojnih droga.

rekvizitom u *Iglanju*, asocijacija na djetinjstvo postavlja se kao kontrast brutalnijem dijelu performansa koji će uslijediti, a također simbolizira *serviranje* informacija na način na koji se često plasiraju u našem društvu – kao zavodljive reklame i parole nakon kojih dolazi otrježnjenje. Usporedba se nadalje može povezati i s političkim obećanjima tijekom izborne kampanje nakon kojih dolazi bijeda svakodnevne egzistencije. U drugom dijelu performansa umjetniku prilazi medicinska sestra te mu podvezuje ruku trobojnom vezicom (boje hrvatske zastave), nakon čega ubada iglu u venu i umjetnik pomoću plastične cjevčice pije vlastitu krv, pritom dijelom sjedeći, a dijelom se krećući među publikom. Dok se u *Iglanju* publiku potiče na aktivno participiranje u izvedbi, u *Samojedu/Žedi* ostavlja joj se na volju želi li reagirati te je se stavlja u poziciju da svojom prisutnošću i nedjelovanjem također postane sudionikom čina koji je okarakteriziran kao autokanibalistički i koji u svojim krajnjim konzekvenca-ma (ispijanje krvi do kraja) može dovesti i do tragične posljedice. Marković tijekom performansa, šecujući, sudionike gleda izravno u oči, a ta radnja može se tumačiti dvojako: kao pogled kojim se na suptilan način iziskuje reakcija, ali i kao pogled kojim se daje snaga ljudima u kriznim situacijama, kako će pojasniti sam umjetnik (nav. prema: S. Marjanić, 2014: 901). Autokanibalizam se ovdje pojavljuje kao „revolt protiv dominirajuće vampirske kulture svih moćnika na vlasti“ (nav. prema: S. Marjanić, 2014: 901). Polazeći od usporedbe vlasti s nekim tko pije krv, i tim se performansom prizivaju učestale sintagme, odnosno izvedbenim se činom realiziraju stilske figure.<sup>34</sup> U drugom dijelu ciklusa, *Samojed/Glad*, Marković s tjelesne tekućine prelazi na meso/tkivo. Uvod u glavni dio performansa predstavlja dolazak konobara koji postavlja svečani stol s bijelim tanjurima i bijelim stolnjakom. Umjetniku potom prilazi medicinska sestra, koja mu skalpelom zarezuje ruku i odsijeca komad tkiva te ga poslužuje na tanjuru kao jelo koje Marković potom konzumira. Realizacija izreke o *izjedanju samoga sebe* prikazuje situaciju očaja u kojoj se nalaze građani ovih prostora, osuđeni na preživljavanje „u kojem se stvara materijalno i duhovno naslijeđe osuđeno na propast“ (S. Marjanić, 2009: 38-39). Koža kao *zaštitna* opna koja nas dijeli od vanjskog svijeta i opstoji kao jamstvo našeg integriteta ovdje biva oštećena ukazujući na mogućnost gubitka sigurnosti – onog trenutka kada tijelo kao naše posljednje utočište bude *popijeno* i *pojedeno*. Oba performansa moguće je protumačiti i kao poigravanje idejom tijela i krvi Kristove, koje se u liturgiji pojavljuju na ublažen i simboličan način, kroz hostiju i vino koje konzumiraju sudionici obreda. Krv u misnom slavlju, simbolički omekšana, postaje simbolom čistoće i duhovnog ujedinjenja. Kod Markovića se ta ideja *desimbolizira* korištenjem prave krvi i mesa, s jedne strane sugerirajući posve *neduhovnu* borbu za tjelesnim preživljavanjem, na koju su svedeni ljudi u društvima poput našeg.

34 Postupak podsjeća na tzv. realiziranu metaforu u umjetnosti avangarde.

U 2009. godini Marković će izvesti i dva srodna performansa pod nazivima *Bičevanje Slavonije* (Performance Art Festival, Osijek 2009.) i *Bičevanje Zagore* (SKUP, Sinj, 2009.), u kojima tematizira manipuliranje i potlačivanje *malog čovjeka*, ovaj put seljakâ iz ruralnih područja čija bi zemlja trebala proizvoditi hranu i prehranjivati državu. Marković, simbolično odjeven u narodne nošnje pojedine regije, bičuje svoje dlanove. Ponovo kao umjetnik koji preuzima teret ugrožene društvene skupine na sebe samoozljeđivanjem i nanošenjem boli protivira njihov nepovoljan položaj.

Posljednji performans u navedenom razdoblju izveden je 2010. godine u okviru serije akcija objedinjenih pod nazivom *Rad spašava*, a sadržava upečatljivu autodestruktivnu gestu kojom umjetnik u vlastita prsa zabada značke s logotipima propalih tvrtki, tvornica i industrijskih pogona u državi, kao i onih oštećenih malverzijskim procesima ovdašnje verzije privatizacije. Tom se izvedbom sudbine radnika koje prati dugotrajno teška i gotovo bezizlazna egzistencijalna situacija sublimiraju u kratkotrajan, ali intenzivan čin proživljavanja fizičke boli umjetnika koji vlastitim tijelom preuzima dio njihove patnje, ali i dio društvene odgovornosti, a performans najavljuje temu radničkih prava kojom će se Marković intenzivno baviti u idućem razdoblju.

### 3. Zaključno o autodestrukciji s početka trećeg tisućljeća

Sagledavajući izvedbe ovdje prikazanog desetljeća, moguće je prepoznati više varijacija tjelesnih izvedbenih praksi prema kategorizaciji koju nude Amelia Jones i Tracy Warr (A. Jones; T. Warr, 2006)<sup>35</sup> te ustanoviti kako su kroz izvedbe autodestruktivnog *body arta* na domaćoj sceni umjetničkog performansa bila prisutna *ritualna i transgresivna tijela* ili tijela u prekoračenju, tijela kojima se ispituju granice, kao i izvedbe identiteta. Varijacijama u tematskim i motivskim polazištima umjetnici performansa u ovoj dekadi potvrđuju poziciju tijela kao

35 Riječ je o sedam glavnih kategorija (tema) kojima se bave *body art* umjetnici kroz desetljeća kreirajući podjelu na sljedeće vrste: *oslikana/slikajuća tijela* (engl. *painting bodies*) – radovi koji se bave tragom, otiskom, mrljom ili otiskom tijela unutar dugotrajne prakse slikanja na platnu; *gestualna tijela* (engl. *gesturing bodies*) kao *body art* prakse u kojima umjetnici gestu i svakodnevna ponašanja i radnje pretvaraju u umjetnički čin; *ritualna i transgresivna tijela*, odnosno tijela u prekoračenju (engl. *ritualistic and transgressive bodies*) odnose se na *body art* praksu koja tijelo koristi u svrhu izazivanja društvenog tumačenja tijela, često u obliku ritualnih formi koje proizvode katarzični učinak; *granice tijela* (engl. *body boundaries*) odnose se na radove u kojima se propituje granica između individualnog tijela i društvene okoline, kao i između unutarnjeg i izvanjskog tijela, *izvedba identiteta* (engl. *performing body*) odnosi se na pitanja tjelesne reprezentacije identiteta, *odsutna tijela* (engl. *absent bodies*) propituju odsutnost i smrtnost tijela – često kroz forme u kojima je tijelo supstituirano fotografijom, dokumentacijom o prijašnjoj izvedbi, odnosno u kojima se tijelo reproducira drugim tehnikama, te *protetična tijela / tijela u ekstenziji* (engl. *extended and prosthetic bodies*), koja se odnose na povezivanje tijela s tehničkim dostignućima, istraživanjem tema kiberprostora, alternativnih stanja svijesti i sličnog.

realnog i diskurzivnog bojišta, ali i to da isticanje i osvještavanje klišeizirane slike tijela ne donosi željenu slobodu, kako će to zaključiti Hans-Thies Lehmann (H.-T. Lehmann, 2004), te da se potraga za *sigurnim utočištem* za tijelo nastavlja, ali ne i završava.

Ovim se prikazom pokušalo pokazati kako je prva dekada 21. stoljeća osobito važna za takve ideje te revitalizaciju i učvršćivanje žanra autodestruktivnog *body arta*. Znatno povećanje broja izvedbi i umjetnika performansa koji samozljeđivanje tijela koriste kao simbol otpora ili istraživanje identiteta pokazuje kako raniji sporadični individualni pokušaji nisu bili iznimka od pravila već su se sublimirali u žanr čija razvojna linija ne posustaje ni nakon 2010. godine.

Za kraj, umjesto završne rečenice, nudim niz ključnih pojmova apstrahiranih iz umjetničkih tumačenja ovdje popisanih izvedbi, a koji može oslikati stanja svijesti iz kojih su umjetnici osmišljavali svoje izvedbe, a time i atmosferu dekade s početka trećeg tisućljeća: osobna i kolektivna krivnja / bespomoćnost / nemoć / ranjivost / izloženost / nasilje / represija / opresija / moć / nemoć / sigurnost / nesigurnost / drugost / organsko / biotehnologija / sloboda / iscjeljenje / oslobođenje / granica života i smrti / potlačenost / diskriminacija / trpljenje / neizdrživost / manipulacija / suicid / nelagoda / sućut. ●

## LITERATURA

- Agamben, Giorgio (2008), *Ono što ostaje od Auschwitza*, Zagreb, Jesenski i Turk.
- Bell, S. A. Duncan (2003), „Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity”, *British Journal of Sociology*, g. 54, br. 1, <https://doi.org/10.1080/0007131032000045905> (20. travnja 2023.).
- Carlson, Marvin (2004), *Performance A Critical Introduction*. Routledge, London, New York.
- Golub, Marko (2009), „Marko Marković – o pijenju vlastite krvi i zarađivanju na samome sebi”, [http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/2417/marko\\_markovic-\\_o\\_pijenju\\_vlastite\\_krvi\\_i\\_zaradjivanju\\_na\\_samome\\_sebi](http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/2417/marko_markovic-_o_pijenju_vlastite_krvi_i_zaradjivanju_na_samome_sebi) (12. lipnja 2017.).
- Grubić, Igor (2009), *366 rituala oslobođanja*, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb.
- Kalčić, Silva (2015), „Istražiti stanja tijela i uma”, (intervju s Markom Markovićem), *Zarez*, Zagreb, g. 17, br. 415-416, 11. rujna, str. 20-21.
- Komar, Jasminka (2008), „Zagrepcani zabijali igle u Marka Markovića”, *Jutarnji list*, Zagreb, 15. prosinca, izvor: <http://www.jutarnji.hr/zagrepcani-zabijali-igle-u-marka-markovica/279885/>, (17. svibnja 2018.).
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd.
- Majcen Linn, Olga (2012), „Smrt u hrvatskom performansu – nekoliko primjera”, *Život umjetnosti*, Zagreb, g. 91, br. 2, prosinac, str. 80-93.
- Marjanić, Suzana (2007), „Razgovor s Borisom Šincekom”, *Zarez*, Zagreb, 11. siječnja, <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-s-borisom-sincekom> (12. studenoga 2022.).
- Marjanić, Suzana (2010), „Svojevremeno je i crkva imala dvojicu papa” (intervju sa Sinišom Labrovićem), *Zarez*, Zagreb, g. 12, br. 292, 30. rujna, str.4-5.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga Zagreb.
- Marjanić, Suzana; Rogošić, Višnja (2005), „Razgovor sa Slavenom Toljem”, *Zarez*, Zagreb, g. 7, br. 440, 27. siječnja, <http://www.zarez.hr/clanci/razgovor-sa-slavenom-toljem> (9. ožujka 2018.).
- Marko Marković – o pijenju vlastite krvi i zarađivanju na samome sebi, autor M. G., izvor: [http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/2417/marko\\_markovic-\\_o\\_pijenju\\_vlastite\\_krvi\\_i\\_zaradjivanju\\_na\\_samome\\_sebi](http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/likovnost/2417/marko_markovic-_o_pijenju_vlastite_krvi_i_zaradjivanju_na_samome_sebi), pristup 12. lipnja 2017.
- Matula, Vilim; Kovač, Mario (2009), „Tko gleda, zlo ne misli”, *Kazalište*, Zagreb, br. 39-40, str. 85.
- Tasić, Ana (2009), *Otvorene rane. Telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Institut ta pozorište, film, radio i televiziju, Beograd.
- Tolj, Slaven (2002), „Radikalan pristup je samo vremenu prilagođen jezik”, *Frakcija*, Zagreb, br. 22-23, str. 41-56.
- War, Tracey; Jones, Amelia, ur. (2006), *The Artist's Body*, Phaidon, London.

## IZVOR

Mrežna stranica umjetnika Zlatka Kopljara, <http://zlatkokopljar.com> (10. ožujka 2018.).



**Iva-Matija Bitanga**

Odsjek za medijski dizajn Sveučilišta Sjever, Koprivnica

# Medij i prostor posthumnih izvedbi Tomislava Gotovca

Posljednji performansi i posvetni procesi  
2000. – 2010.

UDK 7.091.8Gotovac, T.

**Sažetak:** U ovom kratkom istraživanju trebalo bi pronaći razloge pojave brojnih posvetnih radova nastalih nakon smrti izvedbenog, likovnog i filmskog umjetnika Tomislava Gotovca a.k.a Antonija G. Lauera. Proučavanje i analiza njegova rada posljednjih deset godina života, 2000. – 2010., pomoći će rasvijetliti je li postojala određena smišljena Gotovčeva životno-umjetnička strategija i namjera da još za života osigura uvjete za eventualnu posthumnu produkciju.

**Ključne riječi:** Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer; posvetni radovi; umjetnička ostavština; kolektivna memorija; mitoman

# The Medium and Space of Tomislav Gotovac's Posthumous Performances

The Last Performances and Dedicated Works  
from 2000 to 2010

**Abstract:** The focus of this short research project is to shed light on the reasons for the appearance of numerous dedicated works created after the death of the performance, visual and film artist Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer. This project will focus on the study and analysis of his work in the last ten years of his life (2000 – 2010). It will help to shed light on whether there was a specific and thought-out artistic strategy in Gotovac's life and the intention present during his lifetime to ensure the conditions for eventual posthumous production.

**Keywords:** Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer; dedicated works; artistic legacy; collective memory; mythomaniac

## Medij i prostor posljednjih izvedbi Tomislava Gotovca

Nema mnogo umjetnika koji imaju moć utisnuti se u prostor kolektivnog sjećanja jasno i jako poput Tomislava Gotovca a.k.a. Antonija G. Lauera, poznatijega jednostavno kao Tom Gotovac. Gotovac je bio osoba koja je snažno utjecala na okolinu, kako na likovno-performersku scenu tako i na zajednicu u kojoj je djelovao, ostavljajući do kraja svog života upečatljiv trag. Njegovo „posljednje poglavlje“, posljednja dekada života i aktivnog djelovanja, ujedno je i prva dekada 21. stoljeća. Njegovi brojni radovi već su se do tada upisali u povijest likovne i filmske umjetnosti i performansa 20. stoljeća na ovim prostorima: performansi *Zagreb, volim te*, *Akcija 100*, *Straža na Rajni*, zatim njegovi brojni eksperimentalni filmovi, ikonički nastup u filmu Lazara Stojanovića *Plastični Isus*, *Paranoia View Art*. Taj osobenjak vrlo druželjubive prirode u radovima gotovo uvijek surađuje s drugim umjetnicima. Nakon njegove smrti mnogi od njih posvećuju mu svoje radove. Sam motiv posvete karakterističan je element i brojnih njegovih radova; onih posvećenih filmu kao mediju, ili baš određenim filmovima, redateljima, glumcima, glazbenicima, jazz umjetnicima, voljenim prostorima i mjestima u Beogradu i Zagrebu, bliskim osobama. Kroz takve radove često se obračunavao s imaginarnim neprijateljima, tako da bi dojučerašnje suradnike i prijatelje pretvarao u mrske neprijatelje pa se osebujujom posvač-



Sa snimanja filma *Od jutra do mraka*, 2005., režija Dražen Žarković.

Foto: Zoran Senta. Uz dozvolu Sarah Gotovac / Institut Tomislav Gotovac, Zagreb.

kom „strategijom verbalnog obračuna s odsutnim neprijateljem“ (S. Marjanić, 2014: 473) okomio na njih. Posebna Gotovčeva strast bile su teorije globalnih zavjera u režiji Sjedinjenih Američkih Država koje u radovima *umjetnosti paranoidnog pogleda* tumači kroz vlastitu osobnu umjetničko-povijesnu interpretaciju. Posljednjih godina života, polako već osjećajući starost, svoje godine i neminovno nadolazeću fizičku nemoć, i dalje intenzivno radi, putuje i entuzijastično sudjeluje u umjetničkim događajima znatizeljno uživajući u svakoj takvoj pažnji, društvu, razgovorima, dragocjenim prilikama da bude prisutan, da sudjeluje, ali i da, završavajući svoj umjetničko-životni ciklus, ostavi dovoljno radova koji će se usjeći u zajedničko pamćenje, da ne bude zaboravljen.

U svojih zadnjih deset godina stvara više od sedamdeset umjetničkih radova i izlaže na sedamdesetak samostalnih i grupnih izložbi u Hrvatskoj i svijetu. Izlaže svoje stare radove, reinterpetacije starijih radova, ponavlja i ponovno izvodi neke ranije, nerijetko potpuno nove radove, no gotovo obavezno u suradnji s drugim umjetnicima, snimateljima, redateljima, kustosima. Pritom kao prostor vlastite umjetničke izvedbe Gotovac koristi sve što mu stoji na dispoziciji; služi se medijem javnih glasila, novina, časopisa i televizije kao prostorom i mjestom izvedbe, javnim urbanim prostorom, ruralnim prostorima i ambijentima u prirodi, galerijskim prostorom, pa čak i prostorom tuđe izvedbe.

Nastaju serije filmova; eksperimentalnih, dokumentarnih, eksperimentalno-dokumentarnih, *ready made*, zatim pojedinačni performansi, verbalni performansi, reinterpetacije starih radova, fotoperformansi, akcije, javni nastupi, autoprezentacijska predavanja, akcije i izložbe. Samo 2000. godine snimio je i montirao više od dvadeset eksperimentalnih filmova. U razdoblju 1995. - 2005. zajedno s Ivanom Keser radi na projektu Aleksandra Battiste Ilića *Weekend Art - Hallelujah the Hill*, koji se sastoji od fotodokumentacije akcija izvedenih prilikom zajedničkih boravaka u prirodi. Sa Slobodanom Šijanom radi na projektu knjige *Kino Tom - Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*, koja je objavljena posthumno, a s umjetnikom Aleksandrom Battistom Ilićem i filmskom kritičarkom i teoretičarkom Dianom Nenadić iz Hrvatskoga filmskog saveza surađuje na vlastitoj monografiji, koja je objavljena 2003. U Štaglincu, na festivalu performansa, u organizaciji prijateljice umjetnice Vlaste Delimar, nastupao je svake godine. Tamo je izveo i svoje finalne te na neki način oproštajne radove u kojima sebe i publiku suočava sa svojom neumitnom bliskom budućnošću i odlaskom. Rado odlazi u Rijeku, gdje sudjeluje na Danima performansa Multimedijalnoga centra i kasnije na Festivalu nove umjetnosti FONA 2003., koje organizira Damir Čargonja Čarli, u Varaždinu sudjeluje na Danima performansa, a u Osijeku na Performance Art Festivalu, koji organizira Ivan Faktor. Gotovčevu javnu svakodnevicu kao sjenka prati snimatelj Željko Radivoj pomno hvatajući videokamerom njegove monologe, lekcije mudrosti, propovijedi i diskusije. Na samom kraju s kolaborativnom izvedbenom

skupinom BADco. Gotovac sudjeluje u pripremama za nastup na 54. Venecijanskom bijenalu, u projektu *Odgovornost za viđeno: priče iz negativnog prostora, site specific*, instalaciji i intervenciji skupine BADco., i izložbi *Potrebno je živjeti samouvjereno...* Projekt je potaknuo kustoski kolektiv Što, kako & za koga/WHW, koji čine Ana Dević, Ivet Ćurlin, Nataša Ilić i Sabina Sabolović, tada selektorice za hrvatski paviljon. Gotovac, nažalost, nije doživio realizaciju i predstavljanje projekta 2011.

## Krajiška 29

Rođen 1937. u Somboru, u stan u Krajiškoj 29 doseljava se s roditeljima 1941. preselivši se u Zagreb početkom Drugoga svjetskog rata. Bez obzira na desetogodišnji život u Beogradu i kasniji život u supruginu stanu, nikada u svojim dokumentima nije promijenio tu adresu. U njemu ponovo živi nakon majčine smrti 1987., a Krajiška postaje konačno mjesto njegova boravka, njegov dom, utočište i sklonište, mjesto pomnog organiziranog taloženja brojnih slojeva vlastitog umjetničkog rada i dokumentacije, materijala za planirane buduće projekte te raznorodan fundus svega što mu je bilo bitno. Gotovac je imao faze opsesivnog sakupljanja trivijalnih odbačenih stvari, poput osebnog lika Gustava iz popularnoga mađarskog animiranog filma. Unutar stana gradi svojevrstan umjetničko-životni *Merzbau* poput njegova uzora Kurta Schwittersa. Posebno su prostori kuhinje i toaleta brižno oblikovani. „Jednoznačnog odgovora zašto su upravo te prostorije radikalno transformirane i ispunjene do zasićenja vjerojatno nema. Trebamo prihvatiti zatečenu situaciju kao rezultat spontanog i dugotrajnog procesa”, riječi su Darka Šimičića (S. Marjanić, 2014: 533). Prostore je ispunio sortiranim kolekcijama sakupljenog materijala za buduće radove planirane strategijom *ready madea*. Taj njegov stan i Vlasta Delimar naziva *Gesamtkunstwerk*om, totalnim umjetničkim djelom (V. Delimar; M. Božić, 2011: 91), u koji se utisnulo njegovo cjelovito umjetničko biće. Stvorio je veliku količinu medijski raznorodnih materijala koji su izuzetno pogodni za kasnija istraživanja i otkrivanja. Njegove brojne nevidljive arhivske aktivnosti i njemu izuzetno važna konstantna javna prisutnost mogu djelomično nagovijestiti i objasniti kako je posthumno došlo do fenomena da su mu mnogi autori posvetili svoje radove. U stanu u Krajiškoj 29 od 2012. do danas djeluje Institut Tomislav Gotovac, osnovan na inicijativu umjetnikove obitelji zbog potrebe otvaranja Gotovčeve umjetničke ostavštine i arhive javnosti, umjetnicima i znanstvenicima, kako je definirao Darko Šimičić, istraživač instituta, radi očuvanja, stručne obrade, prezentacije i promocije (nav. prema: S. Marjanić, 2014: 529). Tako je osigurano autentično mjesto na kojem su sačuvani još uvijek vidljivi tragovi Gotovčeve fizičke prisutnosti i na kojem su dostupni njegovi radovi. Nakon Gotovčeve smrti 25. lipnja 2010. sjećanja na njega kao performerera, filmskog redatelja, multimedijskog i konceptualnog umjetnika, prijatelja, čovjeka prije sve-





Tomislav Gotovac u Krajiškoj 29, 2008. Foto: Žarko Vijatović.  
Uz dozvolu Sarah Gotovac / Institut Tomislav Gotovac, Zagreb.

ga posebne osobnosti potaknula su tako zaista brojne izvedbene, izložbene i literarne memorizacijske procese i umjetnika i teoretičara te su mu mnogi posvetili svoje radove. Prisutnost i intenzitet tih posvetnih radova u javnom društvenom i kulturnom životu zajednice posebno su obilježili razdoblje između 2010. i 2020., odnosno prvu dekadu nakon njegove smrti. Posthumne posvete Gotovcu počinju od dana njegove smrti. Slobodan Šijan, koji se nalazio u Beogradu u momentu kada saznaje za Tomovu smrt, snima *Pesmu za Toma* - intimnu filmsku posvetu koja je možda i nulti posvetni rad Gotovcu; Vlasta Delimar i Milan Božić na posljednjem ispraćaju Antonija G. Lauera na groblju Mirogoju u Zagrebu izvode prvi javni posvetni performans *Počasna straža u mrtvačnici* te, obučeni u istu odjeću kao i preminuli prijatelj Gotovac, stoje pokraj odra, a Milan Božić uzvikuje „Antonio Lauere, u ime tvoje obitelji Gotovac, u ime svih dragih koji su te pohodili kad si bio bolestan, u ime Vlaste Delimar i svih prijatelja; Tome, volim te”; Ivan Faktor izvodi performans kratkim žmirenjem (nav. prema: D. Jendrić, 2010); posvetni govori Borke Pavičević, Lazara Stojanovića i Slobodana Šijana održali su se u povodu projekcije snimke performansa „Paranoia View Art“ u Centru za kulturnu dekontaminaciju u Beogradu; Željko Radivoj objavljuje dokumentarni film *Završni krug*; festival Perforacije u svom programu ujesen 2010. u Zagrebu prezentira projekt Vlaste Delimar i Milana Božića *Apsolutni umjetnik Antonio Gotovac Lauer* i njihove reinterpretacije Gotovčevih performansa *Osjećaj I, Gibanje I (Sjećanje na Toma)*; Zora Cazi-Gotovac, u suradnji s Ivanom Posavcem, u svojoj posveti ponavlja način fotografskoga forenzičnog bilježenja stana u Krajiškoj poput onog nakon smrti Tomove majke; prema riječima Darka Šimičića, jedna od najljepših posveta - ona Ivana Faktora - snimljena je još za Tomova života u stanu u Krajiškoj pod nazivom „Le Samourai” iz 2011.; najbitnija posveta jest čin Zore Cazi-Gotovac i Sarah Gotovac u vidu osnivanja Instituta Tomislav Gotovac.

Gotovčeva umjetnička aktivnost 2000.-2010. i dalje je prožeta dotadašnjom parolom „sve je to movie”, kojom promiče otvaranje i proširenje filma na sveukupnost života u području bihevioralnog performansa te vlastitu umjetnost kao nužnu životnu aktivnost (nav. prema: K. Orelj i dr., ur. 2017). U novom dobu 21. stoljeća ta stara parola poprima nov postmedijski prizvuk. Izvorište Gotovčeve umjetničke i životne filmske devize možemo detektirati tijekom perioda njegova ranijeg sazrijevanja i rada u okrilju Kinokluba Zagreb od sredine pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća. Budući da se zbog manjka filmskih traka za snimanje u Kinoklubu, a viška zanesenjaka, ideja i entuzijazma, više razgovaralo o filmovima nego što ih se snimalo, moglo bi se reći da su ti razgovori i filmske analize produbile shvaćanje o filmu i znatno utjecale na ozbiljnost promišljanja filmske umjetnosti većine okupljenih članova. Javna klupska razmatranja Mihovila Pansinija, kojeg je kao doktora medicine, oftalmologa, fascinirala činjenica da je odnos leće u filmskoj kameri usporediv s onom u ljudskom



oku, baš kao njegova ostala verbalna razmatranja o vizualizaciji, bila su za Gotovca fascinantna. Pansini je bio prvi nositelj zvanja majstora amaterskog filma, kasnije je „taj čin“ nosio i Gotovac. Cjelokupna „filmska sljedba“ Kinokluba Zagreb pedesetih i šezdesetih pokazuje „sasvim pobožnu ozbiljnost prema filmu“ kao svetinji i pronalazi smisao u istraživanju filmom (duševna stanja) i istraživanju filma (eksperimentalni film). (nav. prema: D. Popović, 2021: 18). „Čim ujutro otvorim oči, (vidim) film“, Gotovčeva je legendarna manifestna izjava koja je trajno obilježila njegov umjetnički pristup i shvaćanje filmske umjetnosti, a ideja i vizija začete su upravo za vrijeme tih davnih filmskih krugova. Prošireno polje filma, uslijed spomenutih nemogućnosti, izraslo je u konceptualnu filmsko-umjetničku metodu i praksu.

## Stvaranje i spasenje

Razmišljajući o Gotovcu kroz prizmu njegovih umjetničkih strategija, pitamo se je li možda ta posvetna memorizacijska pažnja posljedica nekog njegova dubljeg plana. Budući da se u radu često bavio teorijama zavjera i režijama svjetskih velesila, odnosno Sjedinjenih Američkih Država, možemo pomisliti da je i sam „kovao“ zavjeru, osobnu zavjeru Tomislava Gotovca, kojoj je cilj bio da se trajno utisne u kolektivno pamćenje i posthumno izazove takvu reakciju. Ako analiziramo njegov umjetnički rad i javni angažman koji je imao, možemo zaključiti da je on svjesno radio na tome da ga se okolina još dugo sjeća. On postupno godinama gradi kult ličnosti koji rezultira time da sama njegova pojava u javnom prostoru nagovještava umjetnički događaj ili mogućnost da se on dogodi. Njegov već poznati izraz u kojem se služi određenim dijapazonom motiva i metoda umjetničkog izražavanja poprima oblike obrazaca umjetničkog ponašanja, ustanovljuje se kroz svojevrсни kodeks, osobni kanon, stvarajući prepoznatljivu prihvaćenu normu prepoznatljivog Gotovčeva umjetničkog izraza, rada i umjetničke strategije. To je djelomično rezultat njegove namjere, unaprijed smišljene i izrežirane, a dijelom je posljedica njegove ekshibicionističke i često nepredvidive naravi. Gotovac je nedvojbeno bio osoba jake sugestivne prisutnosti.

Tomislav Gotovac bio je mitoman, tumači Miško Šuvaković, čovjek koji proizvodi mitove, govornik o svojoj privatnosti i intimi, govornik o američkom filmu, o toposima gradova. Grad Zagreb pretvorio je u postmedij performerskih intervencija u kojima je ponudio sebe kao aktera, „živi pokazni narativ“ o gradu, muškarcu i prolaznoj vječnosti, a to nije ništa drugo nego mit - mit o ljudskom prolaznom postojanju. Za svaki njegov čin u svakodnevici postojao je temeljni mit u filmu („movie“), mit u kojem Tomislav Gotovac govori o *preoznačavanju*, prisvajanju stvarnosti kroz sustav složenih komunikacijskih akata, kroz koje i sam postaje znak postojanja u svakodnevici urbaniteta (nav. prema: M. Šuvaković, 2017: 39).

Možda i nije mogao drugačije, naprosto je to bila njegova inicijalna priroda, kojoj su bili urođeni provokacija i incident, a protiv koje, i da je htio, nije mogao, no nije ni htio. Mnoge stvari proizašle iz te prirode bile su fatalne za njegove odnose i prijateljstva, a neke stvari kao posljedica ponašanja i rezultata takve prirode bile su i za njega povoljne, jer je stekao svojevrsni kulturni status urbane legende. Prostori koje je koristio u svojim radovima *preuzeli su* njegovu auru, utisnuo je u njih svoj nevidljivi žig. Beogradska tramvajska linija i ulice, zagrebačka srednjoškolska igrališta, trgovi, zdenci, fontane, kupole, uglovi, pucanj topa u podne, sve ih je obilježio svojom akcijom, svojim ih je događajem prisvojio. A ti ga se prostori itekako *sjećaju*. Meta Hočevar u knjizi *Prostori igre* „sjećanje“ prostora tumači ovako: „Svaka priča je na zidovima, na ljušturi ostavila svoje tragove. Taložile su se na zidovima i tamo ostale nevidljive ‘naslage’ sjećanja. Tako prostor postaje ‘ambijent’ i tako se stvara ‘atmosfera’ što seže iz prošlosti u sadašnjost.“ (M. Hočevar, 2003: 40-41) Posvajanje javnog prostora i njegovo podređivanje u prostor svoje izvedbe Gotovac je izvodio neobičnom prirodnošću i lakom. Gotovo da je samorazumljivo da je taj prostor upravo namijenjen da se u njemu dogodi njegova izvedba, kao da se njemu „prilagođava“. Sve mu odgovara - i tapecirano plišem pozlačeno građansko gledalište Hrvatskoga narodnog kazališta, i obraslo seosko dvorište u podravskom štaglincu, i prljav i zakrpan asfalt Ilice, sve idealno uokviruje njegovu izvedbu. On se savršeno lako utisnuo u svaku tu prazninu i tamo ostao upisan zauvijek uokviren čvrsto kao ikonička slika.

Istraživanje fenomena Tomislava Gotovca također *priziva* njegovu mističnu prisutnost, sjenu suvremenika koji izmiče i koji čudesno uspijeva biti uvijek nekoliko koraka ispred nas otvarajući nam neko svoje filmsko vrijeme i prostor i uvodeći nas u njih.

Smatrao je naime da je vrijeme vrlo relativna pojava, da je, kao i u filmu, stvarno, da ide i unaprijed i unatrag i da ga gledamo kako god hoćemo. Tako je vodio razgovore s Lazarom Stojanovićem, koji kaže: „(...) kada razmišljam o njemu, kada razmišljam o vremenu, meni se čini da je on sebe smestio u neku limenu kutiju i da će po želji moći da se pusti od početka do kraja. Da se ponovo pojavi. I da je on zapravo od svog života napravio film, a da mi, bedni smrtnici, koji to još nismo uradili, verovatno imamo teškoću da to razumemo i da pratimo. On je uspeo i mislim da je umro kao srećan čovek.“ (S. Šijan, 2012: 283)

Razdoblje kraja života velikog umjetnika otkriva težnju da na vrijeme završi osobni umjetničko-životni ciklus i strepnju zbog toga. Giorgio Agamben u svojim ogleđima sabranim u knjizi *Goloća* razmatra nekoliko tema koje se podudaraju s pitanjima kojima se u svojem radu bavi Tomislav Gotovac, od pitanja identiteta preko obrazine persone s kojom se obračunava u svojim performansima, pitanja slavnog tijela te „western“ obračuna sa sablasti iz prošlosti. Gotovac se u tom periodu vraća nekim svojim filmskim motivima radeći remake

pojedinih vlastitih starijih filmskih radova, reinterpetira ranije performanse, obračunava se s tamnim sjenama osoba iz prošlosti, razmišlja o svojoj prolaznosti, o svojem sada i o budućnosti. U nekim radovima sjeća se svojih životnih uzora i junaka, događaja i prostora koji su ga oblikovali i iskazuje im zahvalnost. U stalnom je kontaktu i suradnji s brojnim autorima s kojima surađuje ili radi zajedničke projekte: s Vlastom Delimar i Milanom Božićem, zatim s Ivanom Faktorom, likovnim i filmskim umjetnikom iz Osijeka, s likovnim umjetnicima Ivanom Keser, Aleksandrom Battistom Ilićem i Damirom Čargonjom Čarlijem, sa Željkom Radivojem, filmskim snimateljem, sa Slobodanom Šijanom, filmskim redateljem, piscem i vizualnim umjetnikom iz Beograda, te sa znanstvenicima i teoretičarima Miodragom Miškom Šuvakovićem, Jerkom Ješom Denegrijem i Suzanom Marjanić. Oni su ujedno i ti koji mu nakon njegove smrti posvećuju svoje radove. Događalo se još za njegova života da neke stare Gotovčeve performanse, potaknuti kustoskim koncepcijama tematskih događanja i izložbi, reinterpetiraju mlađi umjetnici. Poslovično je bio gotovo uvijek glasno nezadovoljan takvim novokomponiranim interpretacijama.

## Strategija tijela

Golo tijelo kod Gotovca jedan je od češćih motiva po kojima ga se sjećamo, njegov zaštitni znak. Kao motiv i medij u umjetnosti golo tijelo vrlo je često. Snažan je simbol suočavanja s našom svjesno skrivenom ranjivom prirodom koje se stidimo i koju potiskujemo. Agambenovi ogleđi detaljno elaboriraju upravo kršćansko poimanje goloće, pa možemo s tim usporediti činjenicu da i sam Gotovac crpi i temelji odabir golog tijela u svojim izvedbama iz prikaza nagosti Krista, s kojim se suočio u djetinjstvu odlazeći u crkvu sv. Blaža u Zagrebu te promatrajući prikaze golih ljudskih tijela na Meštrovićevoj *Zdencu života*, na Kazališnom trgu. U njegovim radovima ta ikonička golotinja posreduje u komunikaciji s publikom. Ona je simboličan kostim, neodvojiv od samog tijela umjetnika, u kojem predstavlja svoju „golu tjelesnost“. U odjevenom društvu biti nag u javnosti ravno je namjernom prijestupu, najmanje provokaciji, izravnom otporu prema svemu što pristojno društvo predstavlja.

Gotovac je svoj kulturni status djelomično izgradio upravo kroz javno prikazivanje svoje nagosti. Naš je najpoznatiji „golać“. Istovremeno je najkanonskiji urbani pripadnik koji se u performansu „Zagreb, volim te“ objavljuje kao nepatvoreni urbani divljak. Urođenik iz urbane džungle, nepokoreno biće, nespremno na ikakve promjene, neukrotivo. Spreman nježno poljubiti ispljuvani prljavi asfalt iz kojeg je izrastao, koji mu je dao život i smisao, koji je dio njegove primarne prirode, koji je oblikovao njegov životni prostor, prostor u kojem se osjeća sigurno i dobro. Njegova je ljubav ranjiva, iskupluje se ljubavlju u ime svih onih koji ga osuđuju, koji su osupnuti njegovom sramotnom nagošću, šokirani bezumnom odlukom o skidanju građanskog ruha i stajanju nasuprot

čitavom društvu, građanima i malograđanima. Svjesno goloćom magnetizira zabezegnute poglede nevjerice i obraća se jasno svima skupa, „Zagreb, volim te“, jer svi su oni sastavni dio te izjave, tog svojevrsnog zaloga, otkupa. Ta je golotinja prizivanje nevinosti, bezopasnosti, ranjivosti, ali i miroljubivog odbijanja pokornosti, no ipak se svaki čin nagosti te vrste može doživjeti kao napad jer golo tijelo, zbog utisnutog tabua u našoj kulturi, ima nad nama određenu moć. Svakako se takav, bezobrazno naturalan, tada trenutačno trajno utisnuo u javni prostor i memoriju. Gotovac se bez odjeće u svojim radovima pojavio mnogo puta. Kada govorimo o njegovoj golotinji, treba reći da je ona na neki način, tako korištena, postala njegov zaštitni znak. I on ju je također „brendirao“, poput Vlaste Delimar, Marine Abramović i Ulaya - Franka Uwea Laysiepena, Vannesse Beecroft...

Zahvaljujući specifičnom fizičkom izgledu, koji je bio monumentalan, i potrebi da bude zamijećen, kao i često nepredvidivoj naravi, Gotovac gradi strategiju radova u kojima iskorištava te svoje „prirodne resurse“, svoje tijelo. To je radno tijelo, aktivno tijelo, erotsko tijelo, nekad simbol, nekad intimno, transformirajuće, tijelo snažne geste, podređeno i podređujuće, masivno, monumentalno tijelo, i krhko i beskrajno moćno (K. Orelj i dr., ur., 2017: 181). Dok 2002. za tjednik *Nacional* snima u suradnji s Tomislavom Čuveljakom fotoakciju, seriju fotografija *Foxy Mister*, 2002. intimno osvještava i preispituje i promjene i bol koju trpi uslijed transformacije iz muškarca u bolesnog starca. Posljednji put Gotovac je u Štaglincu 2009., tamo izvodi performans *Gibanje*, gdje preispituje mucanje kao posljedice grubosti očeva odgoja u djetinjstvu i starenja kao neminovnoga prirodnog procesa. Zapisao je tom prilikom u katalogu projekta: „Kako sam ušao u sedamdesete godine svog života, stalno su me obuzimale teme neke vrste odlaska. Počeo sam razmišljati o najjednostavnijim stvarima i pojavama gdje više nema ostataka, a to su tijelo i priroda“. (T. Gotovac u: V. Delimar; M. Božić, 2020: 19)

Nadalje, performans i živa izvedba pružili su mu supstitut za filmsko stvaranje, zato i nemogućnost snimanja filmova zamjenjuje izjavom: „Čim ujutro otvorim oči, vidim film.“ (H. Turković; G. Trbuljak, 1978: 10-11) Time sve što Tomislav Gotovac vidi dok gleda postaje njegov film, supstitut za filmove koje ne snima. Nemogućnost je pretvorio u mogućnost na konceptualnoj razini, filmski performans. Performans postaje i svako pojavljivanje i prisutnost Gotovca u javnom prostoru kao autentična izvedba u kojoj tijelo predstavlja iskaz njegove prepoznate ideje, ono tijelo koje on animira, personificira, koje je u posjedu umjetnika koji ga manipulira, navodi i pokazuje u javnim prostorima, pred publikom, pred građanima, u navodenoj akciji, da njime neposredno iskazuje svoje ideje i stavove te osnovne životne i umjetničke interese. Janka Vukmir naziva Gotovčevo tijelo slikom, između slikarstva i filma, pokretnom slikom, ikonom upisanom u leksikon suvremene hrvatske umjetnosti (K. Orelj i dr., ur., 2017: 201).

## Imperativ ostavštine

Svoje posljednje godine Tomislav Gotovac provodi i dalje vrlo aktivno radeći, no istovremeno, čini se, s nelagodnom razmišlja o tome što će se dogoditi s njegovom umjetničkom ostavštinom. Vjerujem da je, kao i svi mi, itekako bio „Svjestan da u stvaranju nema ničeg što ne bi konačnoj instanciji ne bi bilo predodređeno za nestanak“ i da je okrutna činjenica da su „umjetnička djela, plod duga i strpljiva rada, prije ili poslije osuđena na nestanak“ (G. Agamben, 2010: 15). Ipak, brinuo je i o svojim radovima i o svome mjestu u kolektivnom pamćenju kao bitnom preduvjetu svoga kontinuiteta nakon što njegovo tijelo preuzme priroda.

Vlasta Delimar i Milan Božić pred kraj života bili su Gotovčevi najbliži prijatelji, takoreći adoptirana uža obitelj. Prema njihovoj izjavi, često im je predlagao da nakon njegove smrti preuzmu brigu za njegovu umjetničku ostavštinu. Kažu da, nažalost, nisu mogli prihvatiti odgovornost da se brinu o njegovoj ostavštini, jer se moraju nekako pobrinuti i za vlastitu (K. Olujić, 2020). Ostavštinu je naslijedila Gotovčeva i Zorina kći Sarah Gotovac, koja zajedno s majkom odlučuje o njenoj daljnjoj sudbini. Prema riječima Darka Šimičića, stan i arhiv umjetnika prvo su ponudile na otkup Gradu Zagrebu, s idejom da se u Krajiškoj 29 osnuje arhiv za proučavanje performansa, ali je ponuda odbijena zbog nedostatka financijskih sredstava. Na preporuku Jadranke Vinterhalter, muzejske savjetnice u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, Zora Cazi-Gotovac angažirala je Darka Šimičića, likovnog kritičara i kulturnog radnika, da započne obradu zatečene ostavštine. Zajedno su osnovali Institut Tomislav Gotovac, koji djeluje i danas (D. Šimičić, 2023). Srećom, veliki poznavalac i ljubitelj umjetnosti Darko Šimičić zatekao se u funkciji osobe koja će se baviti Gotovčevom arhivom, jer je stan u kojem je umjetnik radio i živio, njegova „stalna životna baza“ (S. Marjanić, 2014: 467), bio nalik na *Merzbau*, gusto isprepleten sakupljenim kolekcijama raznoraznih tričarija koje su bile predmet opsesivnoga sakupljačkog interesa Tomislava Gotovca. Netko drugi uputio bi ih u crnim vrećama prema smetlištu na Jakuševcu, no, naprotiv, Darko Šimičić, kao poznavatelj umjetnikova rada i afiniteta, brižno je evidentirao, identificirao i smjestio te kolekcije u dijelove umjetnikove ostavštine. U tome postoji svakako i „anti-muzejski“ aspekt – stan je, poput Trokutova Anti-muzeja, posjedovao svoju mentalnu formu gotovog *ready made* mjesta Gotovčeva muzeja, sam po sebi i koncept i stan-projekt, kao u slučaju Vladimira Dodiga Trokuta – prema riječima Suzane Marjanić – našega prvog predstavnika *Junk Art* (S. Marjanić 2021: 281). Ostavština je ipak dospjela u ruke koje su joj donijele nov život i smisao. Ubrzo Institut Tomislav Gotovac započinje sa svojim aktivnostima. Godine 2010. u Modernoj galeriji u Ljubljani priređena je izložba o eksperimentalnome jugoslavenskom filmu koja je bila posvećena Gotovcu. Uslijedile su ubrzo i pripreme za 54. Venecijanski bijenale, na kojem je, prema planu, 2011. trebao u suradnji s BADco. predstavljati Hrvatsku.

Darko Šimičić, koji je, gradeći Institut Tomislav Gotovac, do srži pristupio Gotovčevu radu, iznio je tezu da se radi o postupku „Tomove totalne režije“. Smatra da je Tomislav Gotovac na svojoj javnoj prisutnosti i upisivanju u kolektivnu memoriju radio svjesno, i to godinama. Darko Šimičić smatra i da su se događaji nakon njegove smrti zbili posljedično te da se i pritom radilo o „Tomovu planu“, pripremljenim okolnostima, o njegovoj režiji.<sup>1</sup>

Svakako možemo zaključiti da je postojala zdrava i svjesna namjera, pa je možemo nazvati i „životno-umjetničkom strategijom“ koja je osigurala uvjete za trajno upisivanje u kolektivnu memoriju, brigu da nasljednici zateknu brojne



Tomislav Gotovac, *Zameo ih vjetar*, Mala galerija, Ljubljana, 2009.  
Foto: Dejan Habicht. Uz dozvolu Sarah Gotovac / Institut Tomislav Gotovac, Zagreb.

1 Usp. autoričin razgovor s Darkom Šimičićem iz 2018. godine.

izvore i radove, jer je činjenica da je brižno deponirao svoje umjetničke materijale i dokumentaciju u životno-radnom prostoru stana u Krajiškoj 29 u Zagrebu.

Sama umjetnikova ostavština fascinantna je i onima koji ga nisu osobno poznavali, a postaje dostupnije interpretirana u novim radovima. Na temelju nove produkcije buduće generacije mogu upoznati ne samo specifičnosti Gotovčeva rada te koliko je blizak i današnjem dobu već i spoznati naše doba kao „doba paranooidnog pogleda“, koji je Tomislav Gotovac anticipirao sredinom osamdesetih godina prošloga stoljeća u svojim umjetničkim radovima, a *Paranoia View Art* i u novom, 21. stoljeću postaje još aktualniji, jer to je upravo „to“ doba.

### Postmortem produkcija

Možda je lakše prihvatiti Gotovčev autoritet i obožavati ga sada, kada više nije fizički prisutan, kada je prisutan kroz svoju vibrantnu auru koja je nazočna u prostorima našeg sjećanja na njega.

Osim posvetnih radova prijatelja u kojima se ističe osobita nježnost i privrženost osobnom prijatelju Tomu, Tomislavu Gotovcu, zanimljivo je i da su se u „duhu vremena“ pokrenuli i neki drugi za kolektivnu društvenu memoriju važni posvetni procesi kao novi oblici kulturne i umjetničke proizvodnje. Oni se aktiviraju preko programa i rada Instituta za suvremenu umjetnost iz Zagreba, kustoskih kolektiva BLOK i Što, kako & za koga/WHW, umjetničko-produkcijskog kolektiva Domino, Autonomnog kulturnog centra ATTACK!, skupine BADco. i nekih drugih institucija u kulturi. Ti novi oblici svakako su rezultat neke vrste društveno angažiranih kulturnih politika koje su se počele javljati sredinom devedesetih, a posebno su popularne postale početkom 21. stoljeća.

Na konceptualnokustoski poticaj producenata tih kolektiva od početka 21. stoljeća kao nova stilska norma organiziraju se tematska događanja, festivali i izložbe. Tako se potiču i radovi originalnih umjetničkih koncepcija, ali i radovi koji su posvetne prirode i *reenactmenti*, reinterpretacije njegovih poznatih radova. To je rezultat trenda u kojem se teži obnoviti određene povijesne fenomene kroz reinterpretaciju, pa se tako snimaju nove osvježene verzije popularnih filmova novom tehnologijom, ili se pokazuju restaurirani stari filmovi, vraća se moda na ulice, vrti glazba iz prethodnih desetljeća, vade preživjeli izvođači na pozornice koncerata. Izbor Tomislava Gotovca i njegovih radova kao teme kustoskih koncepata može se obrazložiti i slijeđenjem trendova, ali i njegovom atraktivnošću i aktualnošću, jer način na koji se on čitavo vrijeme bavio svojom umjetnošću odgovara prirodi suvremenih strategija umjetnika i izbora te mogućnosti suvremenih interpretacija njegovih radova. Tako nastali *reenactment* radovi izvedbeno znaju biti doista slični, ali konceptualno različiti, nadograđeni, različitih motivacija i ciljeva. Često su društveno angažirani u svo- me polazištu, ali na način bitno drugačiji od onog u originalnom radu koji rekreiraju. Umjetnici tako preko posvetnog rada Tomislavu Gotovcu rješavaju

neke vlastite ključne probleme i pitanja. Teoretičarka Irena Bekić za definiranje samog pojma društveno angažirane umjetnosti i same činjenice da se radi o iznimno složenoj umjetničkoj praksi napominje da se teško razvrstavaju prividno slični radovi koji su često temeljno udaljeni ili čak suprotni po polazištu, intencijama i dosezima. Razni nesrodni govori pritom se sudaraju i preklapaju zamagljujući artikuliranje pojedinačne umjetničke paradigme. „Miješaju se i često poistovjećuju termini poput participativne umjetničke prakse, umjetnosti zajednice, političke umjetnosti, kritičke umjetnosti, društveno angažirane umjetnosti, umjetničkog aktivizma, artivizma, relacijske umjetnosti, kolaborativne umjetnosti, multidisciplinarne umjetnosti, interdisciplinarne umjetnosti, haktivizma u umjetnosti, umjetnosti u javnom prostoru, socijalne skulpture, dijaloške umjetnosti...“ (I. Bekić, 2021) Dio nabrojanih pojmova može se odnositi i na strategije, metode ili kreativne tehnike kojima društveno angažirana umjetnost koristi, pa postaju nosivi pojam te cijele umjetničke paradigme. Bekić promišlja i razmatranja američkog teoretičara i umjetnika Pabla Helguere o dvojnosti društveno angažirane umjetnosti, odnosno njenih osnovnih dijelova kao što su participacija, kolaboracija, multidisciplinarnost i transformacija (nav. prema: I. Bekić, 2021: 237-238).

Čini se da je važnost u održanju kolektivne memorije svježom bila presudna i u osnivanju Instituta Tomislav Gotovac. Splet naizgled za ostavštinu nepovoljnih okolnosti prisilio je nasljednike na osmišljavanje samoodržive strategije rada te postavljanje jasnih ciljeva i politika djelovanja da bi se uopće osigurao opstanak i čuvanje baštine. Aktivnosti su usmjerili na etabliranje umjetnika Tomislava Gotovca i njegovih za života nepoznatih ili manje poznatih radova u širem europskom i svjetskom kulturnom krugu te na umjetničkoj sceni. Institut Tomislav Gotovac smjestio se u prirodnom staništu Gotovčevih radova i arhive, u Krajiškoj 29, u Zagrebu, u stanu koji je Gotovac naslijedio od svojih roditelja i u kojem je boravio i živio sve do nužnoga bolničkog smještaja i potom smještaja u stacionaru uslijed lošeg općeg zdravstvenog stanja sve do svoje smrti. Tako je njegovim nasljednicima imperativom postalo spašavanje umjetnikove ostavštine, a ono se realiziralo kroz široko proaktivno djelovanje Instituta Tomislav Gotovac.

## Zaključak

Svoju posljednju dekadu Gotovac živi dovršavajući svoj umjetničko-životni ciklus. Surađujući na brojnim radovima u raznorodnim područjima i medijima, ostavlja materijal koji će nam omogućiti da ne bude ubrzo zaboravljen. Usprikoš ustrajnom njegovanju imidža marginaliziranog i zaboravljenog umjetnika, pogledom na njegov opus posljednje dekade ustvrdit ćemo da je Gotovac zauzeo bitno mjesto u izvedbenoj umjetnosti performansa kao jedan od umjetnika koji postavlja specifičnu umjetničku normu tog područja, koji je stekao



općeprihvaćen čvrst status u kontekstu hrvatske kulturne reprezentacije, kojemu su radovi otkupom ušli u muzejske zbirke, kojemu se izdaju monografije i filmska izdanja, koji se nametnuo kao impresivna javna medijska ličnost, umjetnik šireg spektra, erudit sugestivnih konceptualnih stavova, umjetnik koji privlači pozornost gdje god se pojavi, koji je ljubimac svih medija. Prostor njegova djelovanja protezao se od područja alternativne kulture do prostora prezentacije visoke kulture. Potvrdio se kao socijalni magnet i globalno kao izvrstan hrvatski umjetnik koji osebujan kulturni krug jasno predstavlja svijetu. Velik doprinos u stvaranju posvetnih radova Tomislavu Gotovcu svakako je zaslug a i angažman njegovih brojnih prijatelja te institucija koje na valu trenda oživljavaju interes za prethodne umjetničke prakse i na tom temelju pokreću aktualna kulturna događanja. Najbolji primjer za snažno održavanje umjetnikove baštine jest svakako pozitivan odnos nasljednika prema umjetnikovoj ostavštini, odnosno nastojanje da mudrom politikom vođenja arhiva, jasnim ciljevima i produkcijom osnovanog Instituta Tomislav Gotovac pružaju ključnu podršku znanstvenicima i umjetnicima koji su naumili istraživati ili nastaviti Gotovčev rad. „Kada bi se išlo zbrajati, vjerujem da bi se potvrdilo, bez ikakve sumnje, kako je najviše interpretacija otprije postojećih performansa u Hrvatskoj izvedeno po pokojnom **Tomislavu Gotovcu**“, ustvrdit će povjesničarka umjetnosti i kritičarka Patricija Kiš Terbovc u svom tekstu za *Jutarnji list* (P. Kiš Terbovc, 2022), pa iako ne može lako dokučiti zašto je baš Gotovac suvremenim umjetnicima idealan instrument za obračunavanje s represijama, ipak zaključuje: „Znam, pak, da bi ovom umjetniku bilo izuzetno drago da je aktualan i 2022. godine.“ (P. Kiš Terbovc, 2022)

Gotovac je intuitivno znao kako potaknuti svoje okružje, svoju okolinu da ga podrži u njegovoj želji da ga se ne zaboravi. Možemo to smatrati i dijelom kolektivne odluke i potrebe. Španjolski redatelj Luis Buñuel u autobiografskoj knjizi *Moj posljednji uzdah* piše: „Treb a da počnete gubiti pamćenje, pa bilo to i u malo j meri, pa da shvatite da pamćenje čini ceo naš život. Život bez pamćenja ne bi bio život, kao što i inteligencija bez mogućnosti da je se iskaže ne bi bila inteligencija. Naše pamćenje je naša povezanost, naš razum, naše delo, naša svest. Bez njega, mi smo ništa.“ (L. Buñel, 1983: 8) Ista tvrdnja može se primijeniti za kolektivno pamćenje. Ako nestane to pamćenje, naša kolektivna povezanost s Tomislavom Gotovcem, nestat će ne samo pamćenje na jedan umjetnički bitak, nestat će naš zajednički život, dio povijesti kolektiva. Briga za Tomislava Gotovca, za njegov rad, iskaz je i kolektivne ljubavi i borbe za umjetničko i ljudsko dostojanstvo, posvetni radovi koji mu se upućuju iskaz su te bliskosti i privrženosti zajedničkom mjestu suživota, zajedničke borbe, dokaz kulturne pripadnosti, pamćenja prostora, postojanja kolektivne memorije, potvrda postojanja jedne zajedničke udružene kulture, dokaz da je umjetnik uspio u svojoj strategiji da ga se zapamti, da postane mjesto, sredstvo i *instrument* identifikacije, da svoju

borbu i svoj mit utisne u prostor globalne svijesti. „Tom Gotovac“ ikona je pop kulture, simbol nepokorenosti, marginaliziranog umjetnika, otpora svevladajućoj vječnoj represiji, što možemo iščitati i iz naslova predstave *Žrtve vole Toma*, posvetnog rada Mirana Kurspahića Gotovcu sa samoga kraja Gotovčeva života.

Ovo istraživanje Gotovčevih radova i posvetnih radova Tomislavu Gotovcu ne može biti još posve završeno, pretpostavljam da smo spremni otkriti još dosad neotkrivene Gotovčeve radove, ali i dočekati nove njemu posvećene radove, jer posvetni procesi i dalje traju. Nakraju, i ovaj je tekst posvećen njemu. Koliko će dugo posvetni procesi točno trajati, ne znamo, oni ipak ovise o trajanju doba paranoidnog pogleda, prenošenja ideja umjetnika vizionara na nasljednike i o našoj potrebi za kreiranjem novih sjećanja na Tomislava Gotovca. ●

## Prilog

**Tomislav Gotovac, radovi posljednje dekade  
i izbor iz radova posvećenih Gotovcu****1995. – 2005.**

*The Weekend Art: Hallelujah the Hill*, zajedno s Ivanom Keser, projekt Aleksandra Battiste Ilića, Sljeme Zagreb.

**2000.**

*Tramvaj 406*, na liniji Trieste – Villa Opicina i razgovor ugodni trojice, dokumentarni film, 45 minuta, sniman 1999., završen 2000., zajedno s Vanjom Valtrovićem, Haroldom Peceom i Željkom Radivojem, Trst. Performans *Izgnubljena lopta*, Caffe AS, Zagreb.

Projekt *Teatar i mit*, glazbeni performans *Hommage to Billie Holiday*, DK Gavella, Zagreb.

Skupna izložba *Nézőpontok-pozíciók. Művészet Közép-Európában 1949. – 1999.*, Ludwig Muzeum, Budimpešta.

Skupna izložba *Art a Centreeuropa. 1949. – 1999.*, Fundació Joan Miró, Barcelona.

*Što, kako i za koga: Povodom 152. godišnjice Komunističkog manifesta*, *Arteast 2000+*, Dom HDLU, Zagreb.

*Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom*, Modena galerija, Ljubljana.

*Aspects / Positions: 50 Years of Art in Central Europe*, Hansard Gallery, City Gallery, Southampton.

*Small country for a big vacation*, Galerija ŠKUC, Ljubljana.

What, how and for whom – On the occasion of 153rd anniversary of Communist Manifesto, Kunsthalle Exnergasse, Beč.

*Ausgeträumt*, Secession, Beč.

5. festival novog filma, Kino Karaman, Split.

Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva, Zadar.

Filmovi: *Straža na Rajni*, *Osjećaj*, *Osjećaj dva*, *Osjećaj tri*, *Osjećaj četiri*, *Osjećaj pet*, *Osjećaj šest*, *Osjećaj sedam*, *Osjećaj osam*, *Osjećaj devet*, *Mjesto pod suncem*, *Mjesto pod suncem dva*, *Mjesto pod suncem tri*, *Ready Made 1*, *Ready Made 2*, *Ready Made 3*, *Ready Made 4*, *Glenn Miller or How the U.S.A. Conquered Europe*, *In Memory of Hoagy Carmichael*, *Glen Miller 2000*, Zagreb.

**2000. – 2001.**

Hepening pred kamerom *Praznik rada* i film *Majsko jutro matorog fauna*, koautori Željko Radivoj, Damir Čučić, Kinoklub Zagreb, Zagreb.

**2001.**

*Iskorak i Rubikon*, Sraz, redatelj Željko Radivoj, Zagreb.

*Identity Number*.

Grupna izložba *Body and the East*, New York .

Grupna izložba *Exit Art; ARTEAST 2000+*, *The Art of Eastern Europe*, Orangerie Congress, Innsbruck.

*Projekt Broadcasting: posvećeno Nikoli Tesli*, Tehnički muzej, Zagreb.

33. revija *hrvatskog filmskog i video stvaralaštva*, Daruvar.

*Dani hrvatskog filma*, Zagreb.

6. festival *novog filma*, Split.

*Tjedan hrvatskog filma*, Budimpešta.

*Pula Film Festival*, Pula.

*Retrospektiva hrvatskog eksperimentalnog filma*, Sao Paolo.

*Digital Orgy*, The Third Bangkok Experimental Film Festival, BEFF3, Bangkok.

Performans *Stars & Stripes*, 1. Performance Art Festival, Tvrđa (HDLU), Osijek.

Performans na Urbanom festivalu u Zagrebu *Čišćenje površina koje su zagadili odašiljačelji poruka*, Zagreb.

**2002.**

*Trocki*, performans *Pad u Manduševac*, Zagreb.

Mister Foxy, umjetnička akcija - fotoperformans s Tomislavom Čuveljakom, Zagreb.

Film *Dead Man Walking*, HFS, montaža Željko Radivoj, Zagreb.

Body Film Essay *Nosila je žutu traku i Zvijezde i vojnici*, Basel, Labin, Beč.

Grupna izložba *ARTEAST 2000+*, *Kunst aus Osteuropa*, ZKM, Karlsruhe.

*Čifte Hamam*, Nacionalna galerija, Skoplje.

Izložba *Neprikladni*, Expo Park, Moskva.

Izložba *Neprikladni*, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin.

Izložba *Neprikladni*, Muzej na savremena umetnost, Skoplje.

Grupna izložba *Here Tomorrow*, Muzej savremene umjetnosti / Museum of Contemporary Art, Gliptoteka, Zagreb.

Grupna izložba *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.

Projekcija *Helle Nächte*, Stadtkino, Basel.

7. festival *novog filma*, Split.

*Festival kratkometražnog filma*, Beograd.

*Peta filmska škola Pokaži jezik*, Trenta.

**2003.**

- Grupna izložba *The Slowness of Light*, Kyoto Biennale 2003, Kyoto.  
 Grupna izložba *In den Schluchten des Balkan*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel.  
*Utopia Station*, 50th Biennale di Venezia, Venecija.  
 Samostalna izložba *Speaking of Pictures, Djela iz fundusa MSU-a*, Zagreb.  
 Film *Sraz*, Željko Radivoj, Zagreb.

**2004.**

- Grupna izložba *Collected Views from East of West*, Generali Foundation, Beč.  
*Ailleurs, ici*, izbor kuratora Hansa Ulricha Obrista, izvodi performans *Homage to Billie Holiday*; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC), Pariz.  
*Flipside*, izlaže rad *Foxy mister*, Artists Space, New York.  
*Weekend Art: Hallelujah the Hill*, Aleksandar Battista Ilić, Ivana Keser, Tomislav Gotovac, 4. Performance Art Festival, Dom HDLU, Osijek.  
*Arteast 2000+*, izbor del iz mednarodne in nacionalnih zbirki, Moderna galerija, Ljubljana.  
*Dvojno preverjanje, Ponovno upodabljanje prostora v fotografiji*, Galerija sodobne umetnosti, Celje.  
 Projekcija *Tomislav Gotovac: Dead Man Walking*, Net klub MAMA, Zagreb.

**2005.**

- Samostalna izložba u sklopu festivala FONA 2005, Rijeka.  
*Tomislav Gotovac a.k.a. Antonio G. Lauer*, Galerija Nova, Zagreb.  
 Grupna izložba *U prvom licu*, Dom HDLU, Zagreb.  
 Grupna izložba *U prvom licu*, Umjetnička galerija, Dubrovnik.  
 EAST ART MUSEUM. Eine Ausstellung der East Art Map – eine (Re-) Konstruktion der Geschichte zeitgenössischer Kunst in Osteuropa, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen.  
 Smeće u bocama, *Vrućina u Laginjinoj 23*, Laginjina 23, Rijeka.  
 Film *César Franch-Wolf Vostell*, redatelj Željko Radivoj, Zagreb.
- Nagrada filmskih kritičara Oktavijan za dokumentarni film na 14. Danima hrvatskog filma Zagreb (4. – 9. 4. 2005.)
  - Pula Film Festival (16. – 23. 7. 2005.) – film je uvršten za prikazivanje u sklopu projekcije nagrađenih filmova Dana hrvatskog filma
  - Tabor Film Festival, Veliki Tabor – Desinić (12. – 17. 7. 2005.)
  - Liburnija Film Festival, Ičići (1. – 4. 9. 2005.)
  - 6. Dani filma, Široki Brijeg, BiH (8. – 10. 9. 2005.)
  - Posebna nagrada Alternative Film Video Festivala, Beograd, 2005. Alternative Film Video Festival, Beograd, SiCG (7. – 11. 12. 2005.)

- Performans *Manneken-Pis*, 5. Performance Art Festival, Barutana, Osijek.  
 Performans *Obredno pranje i Mjerenje* (Vladimir Dodig Trokut, Tomislav Gotovac), 5. Performance Art Festival, Barutana, Osijek.  
 Film *Od jutra do mraka*, redatelj Dražen Žarković, Zagreb.  
 Tomislav Gotovac gostuje uživo u TV emisiji Nedjeljom u 2, HRT 1, Zagreb.  
 Tomislav Gotovac gostuje uživo u TV emisiji Noćna mora Željka Malnara, na OTV-u, Zagreb.  
 68. rođendanski performans *Joe G/gevera Williams*, promjena imena, Galerija Nova, Zagreb.  
 Promocija *Performanse tapes 1, 2, 3, 4*, Dani hrvatske kulture, Galerija Profil i Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb.  
 Autoprezentacijska predavanja Antonija Lauera (Tomislava Gotovca) i Ivana Faktora, Poznań. *Neimenovani performans*, „Posljednja večera“ Queer Zagreb, BP Club, Zagreb.

## 2006.

- Grupna izložba *O nepoznatim radovima / O nepoznatih delih*, Galerija Nova, Zagreb.  
 Grupna izložba *O nepoznatim radovima / O nepoznatih delih*, Galerija Otok, Dubrovnik.  
 Grupna izložba *O nepoznatim radovima / O nepoznatih delih*, ŠKUC, Ljubljana.  
 Grupna izložba *Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Beč.  
 Samostalna izložba *Čelična mreža*, ready-made smeće skupljeno u akciji *Čišćenje javnih prostora iz 1981.*  
*Hommage Christou*, Moderna galerija, Studio Josip Račić, Zagrebu.  
 Dokumentarni, eksperimentalni filmovi: *Remake (trilogija)*: 93 minuta, *Straight Line (Remake)*, 30 minuta, *Blue rider (Remake)*, 40 minuta i *Circle (Remake)*, 23 minute, tri filma koja je Gotovac ponovo snimio u Akademskom filmskom centru, Beograd.  
 Trodnevni performans *TOM u Štaglincu*, Festival performansa *Moja zemlja Štaglinec*, Koprivnica.  
 Performans *Glupi Antonio predstavlja*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb.  
 Film *Jedanaesti rujna*, Željko Radivoj, Zagreb.

## 2007.

- Grupna izložba *Romantischer Konzeptualismus*, Kunsthalle, Nürnberg.  
 Grupna izložba *Romantischer Konzeptualismus*, BAWAG Foundation, Beč.  
*Kontakt Beograd... dela iz kolekcije Erste banke*, Muzej savremene umetnosti, Beograd.  
 Performativni govor prilikom primanja Nagrade za životno djelo u HDLU,

Zagreb.

Performans *Revija na vodi – Ljepotica koja se kupava*, u čast *Esther Williams*,  
Festival performansa *Moja zemlja Štaglinec*, Koprivnica.

Film *Salt Peanuts or Hot Club of France*, s Juan Carlos Ferro Duque, Dom  
kulture Studentski grad, Akademski kino-klub, Festival alternativnog  
filma, Beograd.

Performans *Tom I love you* s Vlastom Delimar i Milanom Božićem, Zagreb.

Performans *Paranoia View Art*, CZKD, Beograd.

Performans *Oganj pravde*, Rijeka.

*Uzimanje mjere* s Vladimirom Dodigom Trokutom.

Sedmodnevni performans, suvremena režija Mirana Kurspahića, *Sumo  
sumarum*, HNK i Trg maršala Tita, Zagreb.

Film *Balkanska pita*, redatelj Željko Radivoj, Zagreb.

## 2008.

Film *Živjeti art-KV*, redatelj Željko Radivoj, Zagreb.

Performans *Tri ili (četiri) majmuna*, Festival performansa *Moja zemlja  
Štaglinec*, Koprivnica.

Grupna izložba *Stari mojstri*, Galerija P74, Ljubljana.

Grupna izložba *Kontakt... works from the Collection of Erste Bank Group*,  
Institute of Contemporary Art, Dunaújváros.

*Why here is always somewhere else*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe.

*Cutting Realities – Gender Strategies in Art*, Austrian Cultural Forum, New  
York.

*As soon as I open my eyes I see a film: Experiment in the Art of Yugoslavia in  
the 60's and 70's*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varšava.

Samostalna izložba *Antonio Gotovac Lauer: Krajiška 29*, Galerija Waldinger,  
Osijek.

Performans na otvorenju Galerije Waldinger, performativni govor s  
pjevanjem, englesko-ruski (ratna pjesma iz američkog filma o pilotima  
iz II. svjetskog rata), Osijek.

Performans na otvorenju Galerije Waldinger, performativni govor s  
pjevanjem pjesme *Zato što smo piloti* iz ruskog filma *Nebesny Tikhokhod*  
redatelja Semyona Timošenka iz 1945., Galerija Waldinger, Osijek.

## 2009.

Skupne izložbe *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern  
Europe*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Beč.

*Performing the East*, Salzburger Kunstverein, Salzburg.

*As soon as I open my eyes I see a film: Experiment in the Art of Yugoslavia in  
the 60's and 70's*, Visual Introspection center, Bukurešt.

- Performans *Ilica / Oktogon, Dva muškarca i jedna žena (Hrvatska remek-djela)*  
 ili *Two men and a woman* s Vlastom Delimar i Milanom Božićem, Zagreb.  
 Film *Ljubavni film* (verzija *Family film II*), montaža Slobodan Šijan.  
 Film *Završni krug*, režija Željko Radivoj, Zagreb.  
 Performans *Gibanje, Moja zemlja Štaglinec*, Koprivnica.  
 Re-enactment *Zagreb Volim te*, 30. 5. 2009., redatelj Mario Kovač, izveo  
 glumac ZeKaEM-a Milivoj Beader, 15. svjetska konferencija Performance  
 Studies (PSI).  
 Re-enactment rekonstrukcija i reinterpretacija *Akcije 100 Fučkanje* za Muzički  
 biennale iz 1979., tridesetu godišnjicu izvedbe, 10. 12. 2009., redatelj  
 Oliver Frljić, Trg bana Josipa Jelačića, Zagreb, Beč.  
 Posljednji performans u Ljubljani, *Antonio Lauer / Tomislav Gotovac: Zameo  
 ih vjetar*, Moderna galerija / Museum of Modern Art, Mala galerija.  
*Mjesto pod suncem*, fotoposveta Slobodana Šijana Tomislavu Gotovcu,  
 Los Angeles.

## 2010.

- Grupna izložba *U3 – 6. triennale sodobne umetnosti v Sloveniji, Ideja za življenje.*  
*Realizem in realno v sodobni umetnosti v Sloveniji*, Moderna galerija,  
 Ljubljana.  
*Les Promesses du passé. Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*,  
 Centre Pompidou, Paris.  
*Vse to je film: eksperimentalni film v Jugoslaviji 1951-1991*, Moderna galerija,  
 Ljubljana.  
 Film *Živjeti Art 77*, redatelj Željko Radivoj, Zagreb.  
*Masqué*, Magazin4, Bregenzer Kunstverein, Bregenz.  
*Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*,  
*Zachęta National Gallery of Art*, Varšava.  
 Posvetna akcija *Žrtve vole Toma*, redatelj Miran Kurspahić, 9. 6. 2010.,  
 Teatar &TD, Zagreb.



## LITERATURA

- Agamben, Giorgio (2010), *Goloća*, Meandarmedija, Zagreb.
- Bekić, Irena; Mrakovčić, Matija, ur. (2021), *Na istom prostoru, ispred vremena: umjetničke prakse na nezavisnoj kulturnoj sceni*, Kurziv, Platforma za pitanja kulture, medija i društva, Zagreb.
- Božić, Milan; Delimar, Vlasta (2020), *Štaglinec za Antonia G. Lauera, 2020*, Vlastita naklada, Zagreb.
- Božić, Milan; Delimar, Vlasta (2011), *Apsolutni umjetnik (sjećanja i osjećaj) Antonio Gotovac Lauer*, Domino, Perforacije festival, Zagreb.
- Buñuel, Luis (1983), *Moj posljednji uzdah*, Institut za film, Beograd.
- Cuculić, Kim (2017), „Art kamp Empeduja: Spomen-ploča i plaža Antonija Lauera“, *Novi list*, Rijeka, 22. rujna, <https://www.novolist.hr/ostalo/art-kamp-empeduja-spomen-ploca-i-plaza-antonija-lauera/> (19. listopada 2023.).
- Hočevar, Meta (2003), *Prostori igre*, Jugoslavensko dramsko pozorište, Beograd.
- Jendrić, Dorotea (2010), „Uz riječi ‘Tome, volim te’ i glazbu Billie Holiday ispraćen performer“, *Večernji list*, Zagreb, 30. lipnja, <https://www.vecernji.hr/kultura/uz-rijeci-tome-volim-te-i-glazbu-billie-holiday-ispraceni-performer-161934> (19. listopada 2023.).
- Kiš Terbovc, Patricija (2022), „SLAVNI PERFORMANSI, Otkrivamo zašto gotovo svi hrvatski umjetnice i umjetnici koji se skidaju goli ponavljaju radove Tomislava Gotovca“, *Jutarnji list*, Zagreb, 27. rujna, <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/otkrivamo-zasto-gotovo-svi-hrvatski-umjetnice-i-umjetnici-koji-se-skidaju-goli-ponavljaju-radove-tomislava-gotovca-15253308> (19. listopada 2023.).
- Marjanić, Suzana (2022), „Umjetnost performansa devedesetih na timelineu i na tematskim izložbama o devedesetima: lokalna scena“, *Krležini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio*, ur. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 277-293.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga, Zagreb.
- Olujić, Kristina (2020), „Gotovac je stvarao povijest umjetnosti, a sad je marginaliziran“, *Nacional*, Zagreb, 20. lipnja, <https://www.nacional.hr/gotovac-je-stvarao-povijest-umjetnosti-a-sad-je-marginaliziran/> (19. listopada 2023.).
- Orelj, Ksenija; Šimičić, Darko; Šuković, Nataša; Šuvaković, Miško, ur. (2017), *Anticipator kriza – Tomislav Gotovac*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka.
- Popović, Duško (2021), *Mali filmski razgovori*, HFS, Zagreb.
- Šijan, Slobodan (2018), *Tomislav Gotovac, life as a film experiment*, Hrvatski filmski savez, Multimedijalni institut, Zagreb.
- Šijan, Slobodan (2012), *Kino Tom – Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Hrvatski filmski savez, Beograd, Zagreb.
- Šimičić, Darko (2017), *Tomislav Gotovac: Strategije Ready-madea*, Institut za suvremenu umjetnost, Zagreb.
- Trbuljak, Goran; Turković, Hrvoje (1978), „Sve je to movie (razgovor)“, *Film*, g. 4, br. 10-11, str. 39–66.

## IZVORI

- Bitanga, Iva-Matija (2018), Razgovor s Darkom Šimičićem u Institutu Tomislav Gotovac, 13. lipnja.
- Šimičić, Darko (2023), Korespondencija s autoricom elektroničkom poštom, 6. rujna.

**Kim Cuculić**

Kazališna kritičarka, teatrologinja i urednica

*Novi list*, Rijeka

# *Gospoda Glembajevi* u hrvatskim i inozemnim kazalištima (2001. – 2011.)

UDK 792.071.2.027+821.163.42-2.09Krleža, M.

Sažetak: Rad se bavi uprizorenjima drame *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže u hrvatskim i inozemnim kazalištima u razdoblju 2001. – 2011. godine. Analiziraju se različite redateljske poetike, pristupi i interpretacije u predstavama postavljenima u prvom desetljeću 21. stoljeća. Analiza polazi od pitanja jesu li se u spomenutom periodu dogodili neki pomaci, pa čak i radikalnije interpretacije Krležina kanonskoga dramskog teksta u kazalištu. Kao primjeri poslužile su inscenacije *Gospode Glembajevih* u režijama Aleksandra Anurova (Hrvatsko narodno kazalište u Splitu, 2001.), Dušana Jovanovića (Slovensko narodno gledališče u Novoj Gorici, 2006.), Branka Brezovca (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci, 2007.), Jagoša Markovića (Atelje 212 u Beogradu, 2011.) i Vite Taufera (Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2011.). Na temelju analiziranih predstava dolazi se do zaključka da su se stvari pomaknule te da samo u ovih nekoliko godina 21. stoljeća možemo govoriti o „strukturalnom i idejnom kazališnom redizajnu *Glembajevih*“ (D. Gašparović, 2007), i to ne samo unutar granica hrvatskoga glumišta.

Ključne riječi: *Gospoda Glembajevi*; Aleksandar Anurov; Dušan Jovanović; Branko Brezovec; Jagoš Marković; Vito Taufer

## *The Glembay Family* in Croatian Theatres and in Theatres Abroad (2001 – 2011)

**Abstract:** The paper examines the productions of Miroslav Krleža's play *The Glembay Family* in Croatian theatres and theatres abroad between 2001 and 2011. The paper analyses different poetics, approaches and interpretations of plays staged during the first decade of the 21st century. The starting point of the analysis is the question of whether there were any shifts or even radical interpretations of Krleža's canonical dramatic text in the mentioned period. The examples are the productions of *The Glembay Family* directed by Aleksandar Anurov (Croatian National Theatre in Split, 2001), Dušan Jovanović (Slovenian National Theatre in Nova Gorica, 2006), Branko Brezovec (Croatian National Theatre of Ivan pl. Zajc in Rijeka, 2007), Jagoš Marković (Atelje 212 in Belgrade, 2011) and Vito Taufer (Croatian National Theatre in Zagreb, 2011). The analyses confirmed that things have moved onward, and that within these few years of the 21st century we can talk about "a structural and conceptual theatrical makeover of *The Glembay Family*" (D. Gašparović, 2007), not only in the Croatian theatre.

**Keywords:** *The Glembay Family*; Aleksandar Anurov; Dušan Jovanović; Branko Brezovec; Jagoš Marković; Vito Taufer

## Uvod

Drama *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krležje prvi je put objavljena u Zagrebu 1928. u nakladi Društva hrvatskih književnika, a potom je uvrštena u knjigu *Glembajevi* (Zagreb, 1932.). Praizvedena je 14. veljače 1929. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. *Gospoda Glembajevi* su, uz dramu *U agoniji*, najizvođeni-ji Krležin tekst koji je doživio brojne inscenacije u hrvatskim i inozemnim kazalištima.

Pišući o kazališnoj sezoni 1946./1947., Marijan Matković osvrnuo se i na predstavu *Gospoda Glembajevi* u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Između ostalog, napisao je:

„(...) Miroslav Krležja uspio je stvoriti najjaču društvenu dramu naše književnosti. Ekonomsko-društveni sukob nove stvarnosti imperijalističko-kapitalističke epohe s Glembajevima kao predstavnicima austro-ugarske cehovsko-kapitalističke prošlosti nije iznesen otvoreno na scenu, no on se osjeća, on je onaj pokretač radnje, stvarni i sudbonosni, što ga autor svjesno, diskretno i dramski vješto vodi kroz sve mnogo sitnije obiteljske sukobe u tijeku sva tri čina...“ (M. Matković, 1987: 243-244)

*Gospodu Glembajevu* teatrolog Nikola Batušić smatra „najreprezentativnijom dramom glembajevskog ciklusa“ (N. Batušić, 1975: 82). Hrvatski teatrolog Darko Gašparović također je ponudio zanimljiva promišljanja o Krležinu glembajevskom ciklusu:

„Krležin glembajevski ciklus pedeset godina poslije svojih prvih izvedaba, tijekom kojih je bezbrojnim uprizorenjima stvaran precizno utvrđen način i stil njihova kazališnog tumačenja, u ovom je trenutku najotvorenija enigma Krležine dramaturgije pred kojom se nalazi naš teatar... Ili se komadi glembajevskog ciklusa tumače uglavnom tradicionalistički, kao da se posljednjih desetak godina nije dogodilo baš ništa na području teoretskih i praktičkih spoznaja o Krležinu teatru (a ona bitno mijenjaju njegovu sliku), ili ih, još jednostavnije, naprosto ne izvodi.“ (D. Gašparović, 1982: 99-100)

Godine 2007. Gašparović je revidirao svoje dotadašnje spoznaje:

„Danas su se stvari definitivno pomaknule, te samo u ovih nekoliko godina 21. stoljeća možemo govoriti o temeljitom strukturalnom i idejnom kazališnom redizajnu *Glembajevih*, i ne samo unutar

hrvatskoga glumišta. *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji* redatelja Aleksandra Anurova u splitskome HNK-u u prosincu 2001., potom *Elita (Gospoda Glembajevi)* litvanskoga Nacionalnoga kazališta u režiji Ivice Buljana krajem 2006., pa gotovo istodobno režija Dušana Jovanovića iste drame u Slovenskom narodnom gledališću, napokon Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka u režiji Branka Brezovca u ožujku 2007., ponajviše su učinile na radikalnom okretanju zrcala na kojemu, imaginarno, radi moj davni tekst.“ (D. Gašparović, 2007: 35)

Na koje je načine u nekim hrvatskim i inozemnim kazališnim uprizorenjima u prvom desetljeću 21. stoljeća dolazilo do „radikalnog okretanja zrcala“ u kazališnim interpretacijama Krležine *Gospode Glembajevih*, pokazat ćemo na izabranim primjerima predstava.

### ***Gospoda Glembajevi*, redatelj Aleksandar Anurov**

Nova uprizorenja dviju drama iz Krležina glembajevskog ciklusa, što ih je u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu 2001. godine postavio ruski glumac i redatelj Aleksandar Anurov, učenik glasovitog Anatolija Vasiljeva, najavljena su kao drukčije scensko „čitanje“ dosad uglavnom tradicionalistički interpretiranih komada. U tim je *Glembajevima* Anurov likovima dao mitsku dimenziju. Istrgnuvši ih posve iz društveno-povijesnog konteksta, on ih je poput nekih beživotnih figura zatočio u metafizičkom prostoru koji se na vizualnom planu asocijativno mogao povezati s De Chiricovim slikarstvom. Posegnuvši za već prokušanom recepturom poslijemodernističke umjetnosti, scenograf Viktor Kharitonenko koristio je detalje antičke arhitekture u kombinaciji s plastičnim stolcima iz kakve provincijalne kavane. Tendencija miješanja različitih stilskih epoha očitovala se i u izboru kostima kostimografkinje Marije Žarak, koja se nije odlučila za radikalna osuvremenjenja već se uglavnom zadržala na stilizaciji modnih elemenata karakterističnih za vrijeme o kojemu piše povjesničar književnosti Ivo Frangeš:

„Sumrak ‘agramerštine’ prikazuje Krležu kao dio velikog sutona koji se zove raspad Imperije; lomovi koji se odigravaju po glembajevskim salonima našli su svoj najprirodniji izraz u onome što se, uvjetno, može obilježiti kao zakašnjenje, a zapravo je dokaz o relativnosti kategorije istovremenog.“ (I. Frangeš, 1987: 298-299)

Nesklad između sadržaja i forme bio je uočljiv već na samoj vizualnoj razini splitskog uprizorenja, a nespornosti s Krležinim predloškom nastavljali su se množiti do samoga kraja predstave. Nešto slično dogodilo se i s Krležinim *Mic-*

*helangelom Buonarrotiem* u režiji talijanskog redatelja Gianfranca Pedulle 2001. u Talijanskoj drami riječkoga Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca. Na temelju toga bilo bi pogrešno donijeti paušalan zaključak da Krležini tekstovi predstavljaju težak kamen spoticanja za strane redatelje, ali su spomenuta dva primjera pokazala da postoje određene teškoće u prepoznavanju specifičnoga krležijanskog duha i njegovu oživotvorenju na pozornici. O kontekstu vezanom za prilaženje Anurova *Glembajevima* pisao je Darko Gašparović:

„Anurov nije mogao vidjeti davno uprizorenje *Gospode Glembajevih* u Moskvi u režiji Miroslava Belovića, tako da je pri čitanju glembajevskog ciklusa također bio nedotaknut bilo kakvim prethodnim čitateljskim i iskustvom.“ (D. Gašparović, 2007: 37-38)

Pristup redatelja Anurova *Gospodi Glembajevima* pokazao se, najblaže rečeno, problematičnim. Sama ideja prilaženja Krležinu tekstu iz drukčije perspektive nije upitna, ali je bila utemeljena na pogrešnim pretpostavkama. U ovom slučaju primjena poslijemodernističke poetike na klasični predložak pokazala se promašenom.

Za razliku od nekih drugih klasičnih dramskih tekstova što već u sebi sadrže elemente koji pružaju mogućnost stvaranja ironijskog odmaka, *Gospoda Glembajevi* svojim izrazitim intelektualizmom i filozofsko-psihološkim diskursom, u kojemu dolazi do izražaja erudicija samoga autora, jednostavno nisu bili adekvatan materijal za takvu vrstu kazališnog eksperimenta. Kao primjer disproporcionalnog odnosa forme i sadržaja može se navesti upitna interpretacija lika Pube Fabriczyja-Glembaya (Robert Kurbaša), koji je sveden na razinu lakrdijaša s manirama kabaretskog konferansjea. Anurov je u cjelini upotrebljavao redateljske postupke koji su primjereniji režiji neke komedije ili mjuzikla, što je bilo pogubno za Krležin tekst, koji je time posve izgubio značenje i psihološku dimenziju.

Šteta je što redatelj u svojim inovacijskim ambicijama nije posegnuo za psihoanalitičkim interpretacijama *Gospode Glembajevih*, koje su u svjetlu suvremenih književnoteorijskih i teatroloških rasprava aktualnije od nekad popularnih teorija mita. Što je najgore, iz predstave Anurova teško se mogla dokučiti i mitska dimenzija *Glembajevih*. Za redatelja su posebno „sklizak teren“ predstavile ključne scene Krležine drame. Iz nejasnog razloga izbačena je iznimno važna scena s obiteljskim portretima Glembajevih, dok je prizor sukoba između Leonea i njegova oca, koji predstavlja dramski klimaks, riješen gotovo amaterski dočaranim prizorom grmljavine. Ironijski odmak od predložka Anurov je učinio i na samome kraju zamjenjujući krvavi obračun između Leonea i barunice Castelli duhovitom dosjetkom barunica koje „štrikaju“ na seoskom vretenu.

Neprepoznavanje psiholoških nijansi Krležina predložka rezultiralo je i ne suviše uvjerljivim glumačkim interpretacijama. Ante Čedo Martinić u ulozi Leonea Glemabaya suviše je inzistirao na izvanjskim manifestacijama svoga lika, što se očitovalo u glumi pretjerano široke geste i povišena glasovnog registra. Za razliku od njega, Josip Genda u ulozi Ignjata Glemabaya uspio je donekle zadržati mirnoću i prisebnost, ali bez one snage koju zahtijeva taj lik. Neadekvatnim se činio i odabir Žarka Radića za ulogu Silberbrandta, a do ruba sladunjavosti doveden je lik sestre Angelike u ulozi Brune Bebić-Tudor. U ulozi barunice Castelli ovoga se puta nije najbolje snašla ni Ksenija Prohaska pristupajući tome liku s nekom neobičnom ležernošću i humornim tonom. Tada mladi Robert Kurbaša u ulozi Pube predstavio se kao glumac koji obećava, dok se iz cijelog ansambla prirodnošću i glumačkom sabranošću u solidno kreiranoj minijaturi izdvojio Elvis Bošnjak u ulozi liječnika Paula Altmanna. Premda se ne bismo u cijelosti složili s konstatacijom da Krleža sa svojim *Glembajevima* u današnjem vremensko-prostornom kontekstu više nema što reći, čini se da ni takvo novo „čitanje“ kakvo je pružio ruski redatelj Aleksandar Anurov nije bilo najbolji način za održavanje Krležine drame na (kazališnom) životu.

### **Gospoda Glembajevi, redatelj Dušan Jovanović**

Godine 2006. Slovensko narodno gledališče Nova Gorica premijerno je izvelo *Gospodu Glembajeve* Miroslava Krleže. U slovenskoj predstavi redatelj Dušan Jovanović nije se upuštao u hrabrije iskorake nego je svoje *Glembajeve* postavio prilično klasično, moglo bi se reći čak anakrono. Poštujući u potpunosti autora, Jovanović i dramaturginja Tea Rogelj nisu znatnije kratili tekst, tako da je predstava s dvjema stankama trajala tri sata. To samo po sebi ne bi bio problem, osobito s obzirom na kvalitetan prijevod na slovenski Andreja Inkreta, da su redateljska rješenja bila inventivnija. Ovako je Krležina drama iščitana uvijek istim kazališnim znakovima, pa ni ovoga puta u kulminaciji sukoba između Ignjata Glemabaya i njegova sina Leonea nije izostala grmljavina popraćena munjama koje paraju nebo.

Jovanovićevi *Glembajevi* postavljeni su kao klasična salonska drama koja može biti korisna za one kojima se Krleža ne da čitati za školsku lektiru, ali je pitanje koliko u današnje vrijeme ima smisla na taj način interpretirati klasike. Određeni pomaci prema suvremenosti najviše su se dogodili na planu scenografije, koju je osmislio Marko Japelj. U prvom činu pozornicom je dominirao polukružni paravan s nekoliko ulaza, koji je poslužio i kao podloga za videoprojeksije Nejca Sajea. U razgovoru o pokojnim Glembajevima njihovi uvećani portreti smjenjivali su se kao na ekranu, dok je i motiv samoubojstva Fanike Canjeg i ubojstva stare Rupertice također popraćen videoprojeksijama.

U drugom činu, u kojemu dolazi do sukoba između oca i sina, scenografski je element bio prozor kroz koji se vide tmasti oblaci, a u trećem činu oko odra s







Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, Slovensko narodno gledališče, Nova Gorica, 2006. Foto: Iz arhive Novog lista.  
Helena Peršuh – *Barunica Castelli* i Radoš Bolčina – *Leone*.

mrtvim Ignjatom postavljen je paravan s brojnim vratima koja se u posljednjem prizoru otvaraju, a u njima poput lutaka stoje svjedoci ubojstva barunice Castelli. I mrtvi Ignjat prikazan je poput lutke koja leži na odru, dok se glumac koji tumači taj lik istodobno naklonio publici. Taj detalj djelovao je nekako nespretno, ali se mogao shvatiti i kao dosjetka, jer Glembajevi na ovim prostorima žive zapravo vječno, a njihova je smrt samo fikcija.

Ako ni zbog čega drugog, Jovanovićevu je predstavu vrijedilo pogledati zbog maestralnog Radoša Bolčine, koji je Leonea Glembaya igrao iz hamletovske pozicije. Na melankoličnu figuru Hamleta podsjetila je već sama njegova pojava, dok je poluizbrijana glava s plavim pramenom koji je nervozno otpuhivao prizivala dekadentni duh modernističke epohe. Tijekom trosatne predstave Bolčina je pokazao čitav dijapazon različitih emocija. U prvom činu on je bio cinik koji, slično kao i Hamlet, iza maske ludila promatra moralnu trulež koja ga okružuje. Bolčina je pravi majstor facijalne ekspresije, a već sitni detalji poput neurotičnog pušenja cigareta, igranja upaljačem i trzanja nogom otkrivaju velikoga glumca. U drugom činu preblagi i nekako bezličan Bine Matoh u ulozi Ignjata teško je mogao parirati glumačkoj snazi Bolčine, koji je toliko suvereno „vladao“ pozornicom da su svi ostali likovi nekako pali u drugi plan. Unatoč tome što je Jovanović inzistirao na njezinoj erotičnosti, Helena Peršuh u ulozi barunice Castelli bila je prehladna i distancirana, a sestra Angelika, koju je glumila Marjuta Slamič, ostala je gotovo „nevidljiva“. Nekim sporednim likovima Jovanović je pokušao pridati groteskna obilježja. Puba Fabriczy-Glembay, kojega je igrao Primož Pirnat, tako je imao nožnu protezu, a doktor Paul Altmann (Jože Hrovat) prikazan je kao grbavac. Baruničin ispovjednik Alojzij Silberbrandt (Matjaž Tribušon) sa zatamnjenim naočalama izgledao je dijabolično, a u prizoru u kojemu je navlačio i gladio svoje najlonske čarape razotkrila se i njegova perverzna narav. Ignjatov i Castellijin sin Oliver (Marko Plantan) bezglasna je figura prema kojoj barunica gaji pomalo bolestan odnos, a na razini ilustracije moralno problematične sredine ostali su i Ivo Barišič kao Titus Andronicus Fabriczy-Glembay i Ballocsanszky (Gorazd Jakomini).

Ni kostimografkinja Jelena Proković nije se upuštala u neke radikalnije zakrete nego je ostala na decentnim crnim frakovima i večernjim haljinama koje prizivaju duh moderne, dok se u oblikovanju svjetla Samo Oblokar simbolički poigrao *chiaroscuro* odnosima. Tako su i na vizualnom planu Jovanovićevi *Glembajevi* uglavnom ostali u sferi očekivanog i već viđenog.

### ***Gospoda Glembajevi*, redatelj Branko Brezovec**

Godine 2006. Krležina drama *Gospoda Glembajevi* postavljena je u Sloveniji u režiji Dušana Jovanovića, a u Litvi ju je režirao Ivica Buljan. Za zemlje u tranziciji ta drama tada se pokazala više nego aktualnom, jer Krležin dramski konstrukt tek je u novije vrijeme brutalne prvobitne akumulacije kapitala u bivšim

socijalističkim zemljama postao surova realnost. Branko Hećimović zapaža da Krleža u *Gospodi Glembajevima* teži za sintezom:

„(...) pa se i zagrebačka glembajevska sredina susreće u široko dimenzioniranom rasponu autorova obračunavanja s njom samom kao inkarnacijom raspadanja, trulosti i kraha aristokratske kreme provincijalne sfere heterogene k. und k. imperije...“ (B. Hećimović, 1988: 414)

Nakon više od dvadeset godina, 2007. došlo je vrijeme i za nove *Glembajeve* u riječkome Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca, koje je to djelo posljednji put imalo na repertoaru 1985. godine. Ovoga puta Krležina drama, upotpunjena i proznim fragmentima o Glembajevima, postavljena je u namjeri obračuna s mitovima stvorenima oko toga djela, a možda još i više iz želje da se pokaže da je *Glembajeve* moguće uprizoriti i na drukčiji način.

Za takav iskorak angažiran je redatelj Branko Brezovec, koji je već na sličan način u predstavi *Kamov, smrtopis* demitologizirao figuru hrvatskoga *prokletog pjesnika* Janka Polića Kamova, dok je mogući smjer novoga scenskog iščitavanja Krleže već naznačio u *Velikom meštru sviju hulja*. Oni koji poznaju Brezovčevu poetiku, u kojoj se mogu prepoznati brehtijansko-artoovsko-piskatorovski utjecaji njegovu *Gospodu Glembajeve* mogli su prepoznati kao nastavak svojevrsnog obračunavanja s općim mjestima hrvatske književnosti, ali i diverzije naspram kazališnih konvencija. Ovako je primijetio kazališni kritičar Igor Ružić:

„Riječki *Glembajevi* 2007. bili su, naravno, nešto sasvim drukčije i njihovu razinu provokativnosti mogao je smisliti pa i realizirati samo redateljski kalibar Branka Brezovca. Čitajući točno niz provokacija upisanih u Krležin tekst, ali misleći suvremeno, on je legendu o ubojicama i varalicama jednostavno preveo u konkretna lica današnjice. Pritom je pala i poneka kolateralna žrtva, poput Ene Begović koju su mnogi prepoznali u sceni s džipom – koji je pak samo suvremenija inačica onoga što je na različite načine 1913. predstavljala kočija. No ‘upisivanje’ s elementima biografije Ene Begović, kao i dolijevanje ulja na vatru činjenicom da je tako veliku i simbolički važnu ulogu kakva je uloga barunice Castelli, igrala jedna estradna zvijezda, bilo je samo digresija. One mnogo važnije scene – u kojima se pojavljuju lica konkretnih aktera političke i kriminalne scene Hrvatske, doduše, iz današnje perspektive ‘post-sanaderovske pameti’, čak poprilično nježno naznačena – u recepciji nažalost nisu polučile rezultat kakav se od riječke produkcije

očekivao. Iako nije bilo teško prepoznati pozorničke konkretnosti u Brezovčevoj režiji...“ (I. Ružić, 2011: 14)

Za one koji ne poznaju Brezovčev redateljski „rukopis“ modernizirana verzija *Gospode Glembajevih* mogla je predstaviti iznenađenje – u pozitivnom i negativnom smislu, dok su ostali vjerojatno pretpostavljali što mogu očekivati od Brezovca.

U čemu se ogledao njegov novi pristup Krležinim *Glembajevima*? Na onoj najočitijoj razini u premještanju zbivanja iz građanskog salona u nedefinirani prostor koji je scenograf Tihomir Milovac (uz pomoć rasvjete Borisa Blidara) naznačio konstrukcijama od pleksiglasa, pomičnim mostom i paravanima kojima „klize“ portreti Glembajevih (videomaterijal je potpisao Igor Modrić), a u prizoru oko mrtvačkoga odra na platnu su bili uvećani detalji nekadašnjega glembajevskog bogatstva – stečenog ubojstvima i grabežom.

Doživljavajući *Gospodu Glembajeve* kao nastavak Krležinih dramskih legendi, a ne kao salonsku konverzacijsku dramu, Brezovec je, sukladno Krležinu uvodnom tekstu o *Glembajevima*, predstavu zamislio kao makabričnu povorku sastavljenu od mrtvih i živih lica koja čine genealogiju Glembajevih, a nije izostavio ni figure proletarijata.

Drugi pomak u odnosu na klasična uprizorenja učinjen je u žanrovskom smislu, jer Brezovčevi su Glembajevi bili zamišljeni kao scenski hibrid sastavljen od dramskih i glazbenih dionica. U žanrovskom smislu bilo je teško odrediti o čemu je zapravo riječ, pa je predstava neodređeno nazvana „glazbenom dramom“. Nakon „obračuna“ sa salonom, Brezovec je krenuo i u demistifikaciju Krležine rečenice, koju je skladatelj Marjan Nećak uglazbio. Međutim to nije rezultiralo mjuziklom ni nekim drugim „čistim“ glazbenim žanrom nego je pred glumce stavilo nimalo jednostavan zadatak da suvremeni glazbeni slog prate u rasponu od šapta do krešenda. U pojedinim dijelovima uglazbljeni Krležin tekst dobro je zvučao, međutim ponekad je izgovoreno i otpjevano bilo nerazumljivo i nedovoljno artikulirano.

Više se očekivalo i od koreografiranih dijelova kojih, osim uvodne scene, zapravo i nije bilo mnogo. Plesno-pjevačku točku, u kojoj Glembajevi izlaze na pozornicu odjeveni poput špiljskih ljudi, Staša Zurovac koreografirao je u svome prepoznatljivom grotesknom stilu, s čime su bili usklađeni i kostimi Silvija Vujičića kao komentar današnjih tajkuna koji naginju kiču. I scenografija i kostimografija uklopile su se u Brezovčev „barokni“ izričaj, koji bi se najjednostavnije mogao odrediti kao *horror vacui*. Bilo je tu mnogo detalja, ponekad i nepotrebnih, dok su oni koji bi trebali biti u funkciji kritičkoga komentara bili stripovski plošni. Primjer za to jest navlačenje maski hrvatskih političara – od Tuđmana i Sanadera do Šeksa, Đapića i Jadranke Kosor, a nekako je „na prvu lop-tu“ bila i dosjetka u kojoj barunica Castelli „stradava“ pod kartonskim modelom

džipa (to se moglo shvatiti kao aluzija na pokojnu Enu Begović, koja se u jednom trenutku pojavila i na televizijskom ekranu u Vrdoljakovu filmu *Glembajevi*).

Diverzija u odnosu na Krležin predložak i kazališne klišeje učinjen je i u sceni oko odra mrtvoga Ignjata Glembaya. Namještaj iz građanskog salona u tom je dijelu predstave stavljen u vitrine, nalik onim muzejskim, što je, valjda, bio još jedan prilog borbi protiv muzealizacije Krleže. U situaciji oko odra došlo je do začudne zamjene uloga – Severina Vučković, koja je igrala barunicu Castelli, postala je Ignjat, a Galiano Pahor kao stari Glembay odijeva groteskni kostim (kasnije i korzet) i pretvara se u barunicu. Ovdje nije riječ o klasičnom kazališnom prurušavanju nego o zamjeni identiteta likova, odnosno poigravanju njihovim muško-ženskim principom. Isto je i s Leoneom (Alen Liverić), koji u jednom trenutku navlači baruničine cipele. S tendencijom spektakla, koji naglasak stavlja na osjetilni i senzualni aspekt izvedbe ne mareći mnogo za značenje, Brezovec je u predstavi angažirao članove svih ansambala riječkoga kazališta, koji su nakraju, uglavnom, svedeni na statiste.

Predstavu je nosio glumački trojac Galiano Pahor, Alen Liverić i Severina Vučković, koji su stvorili dramsku tenziju na kojoj Krležina drama i počiva. Na to upućuje i Dževad Karahasan:



Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, 2007.  
Foto: Iz arhive Novog lista.

„Šižejna funkcija trokuta ‘Glembay – Castelli – Leone’, koji je mnogo više od ljubavnoga pošto barunica i Leone nisu samo ljubavnici, kao što Ignjat i Leone nisu samo suparnici, izdvaja ovaj trokut i postavlja ga u središte ‘trokutnog univerzuma’ ili ‘univerzuma trokutnih monada’ čineći od njega ‘prototip’ koji se u ostalim trokutovima naprosto ponavlja...” (Dž. Karahasan, 1988: 122)

Iz spomenute trojke ipak se izdvojio Galiano Pahor, koji je u ponešto razvučenom prizoru sukoba oca i sina u interpretaciju svoga Ignjata Glembaya uspio unijeti nešto prave krležijanske atmosfere. Alen Liverić bio je mnogo bolji u glumačkim nego u pjevačkim dionicama (s iznimkom scene oko odra) igrajući neurotičnog i umjetnički senzibilnog Leonea ipak više u izvanjskim manifestacijama nego upuštajući se u dublju psihologizaciju toga lika. Pjevačica i estradna zvijezda Severina Vučković korektno je glumački i pjevački napravila ulogu barunice Castelli, no redatelj Brezovec poprilično je uspio prigušiti erotičnost i senzualnost toga lika nudeći nam deerotiziranu, androginu barunicu za koju je teško bilo povjerovati da je toliko fatalna za muški svijet.

Nešto malo prostora za glumačke kreacije dobili su solidan Damir Orlić kao Silberbrandt, Davor Jureško kao Puba i Bosnimir Ličanin u ulozi Fabriczyja, dok je šest Angelika, koje su utjelovile Olivera Baljak, Leonora Surian, Tanja Smoje, Biljana Torić, Ivana Savić i Ljubov Košmerl, bilo tek u funkciji simbola. Kao ilustracija glembajevske demonske povorke poslužili su Žarko Radić (Ballocsanszky), Eduard Černi (dr. Altmann), Predrag Sikimić (Felix Glembay), Nenad Vukelić (Franc Glembay), Zdenko Botić (Franc Ferdinand Glembay), Alex Đaković (Glembay s vagom), Dmitri Andrejčuk (Ivan Glembay), Denis Brižić (Skomrak), Alen Nezirević (Zygmuntowich), Alida Delcaro (Barboczyjeva), Niko Miljanić (dr. Rubido) i Dino Bukvić/Mateo Rajnović (Oliver).

Nakraju, nameće se pitanje jesmo li uistinu dobili novo kazališno viđenje Krležine *Gospode Glembajevih*. Na formalnom planu možda i jesmo, ako se stavljanje Glembajevih u kutije od pleksiglasa i razgolićenje Leonea smatra suvremenosti.

Zanimljivo je da je Brezovec, unatoč raznim subverzijama – od Krležine rečenice nadalje – ipak ostao vjeran sadržaju drame i zapravo ništa bitno nije izostavljeno. Aluzije na današnju hrvatsku društveno-političku stvarnost uglavnom su ostale na razini dosjetke, ali bez veće hrabrosti koja bi doista uzdrimala „grešne strukture“.

### ***Gospoda Glembajevi*, redatelj Jagoš Marković**

U predstavi *Gospoda Glembajevi* koju je 2011. postavio beogradski Atelje 212, u svom režijskom pristupu Krležinu predlošku Jagoš Marković nije se upuštao u izravniji dijalog sa suvremenosti. Ipak, učinio je određeni pomak dekonstrui-

rajući Krležu i odmaknuvši se od salonske drame. Marković se opredijelio za koncept koji je na vizualnom planu bezvremenski. Kao zanimljivu redateljsku dosjetku, koja se nametnula kao snažna metafora, Jagoš Marković koristio je motiv portreta pokojnih Glembaya. Scenograf Miodrag Tabački scenski je prostor naznačio paravanima od pleksiglasa koji su postali poput prozirnih slikarskih platna u čije okvire ulaze ili iz njih izlaze likovi. Poigravanjem *chiaroscuro* odnosima doprinos je dao i oblikovatelj svjetla Radomir Stamenković. Motiv slike može se povezati i s Leoneom, koji je slikar, a ovako zamišljena scenografija, u kojoj se lica udvostručuju ili se stvara nekoliko vizualnih planova, prizivala je i metaforu ogledala, odnosno iskrivljenog zrcala. Dojam bezvremenosti davali su i crni, neutralni kostimi Zore Mojsilović. Glazbe gotovo i nije bilo, ostalo je tek nekoliko taktova iz *Mjesečeve sonate*.

Na dramaturškom planu ti su *Glembajevi* očišćeni od suvišnosti, svedeni na esencijalno i na čiste arhetipske odnose. Posebna pažnja pridana je scenskom govoru, za koji je zaslužna Ljiljana Mrkić Popović. U tako zamišljenom konceptu u prvom su planu tekst i glumci, koji se postavljaju u nekoliko ključnih dramskih konstelacija. Glumački i režijski najupečatljiviji bio je sukob između oca i sina, Ignjata i Leonea, a izdvojio se i prizor razgovora između Leonea i Silberbrandta.



Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, Atelje 212, Beograd, 2011. Foto: Iz arhive Ateljea 212. Anica Dobra – *Barunica Castelli* i Nikola Ristanovski – *Leone*.

U glumačkom smislu Nikola Ristanovski, u ulozi Leonea, možda je bio najtočniji u interpretaciji svoga lika. Ristanovski je Leonea utjelovio kao neurotičnu, hipersenzibilnu i melankoličnu figuru. Krležine rečenice Ristanovski je mjestimice izgovarao u brzom, eruptivnom tempu, koji je u stanju nervne napetosti prelazio u isprekidani govor. Autoritarnu figuru oca, Ignjata Glembaya, impresivno je odigrao Boris Cavazza. U pojedinim glumačkim interpretacijama osjećala se crta grotesknosti. Na rubu karikature tako je prikazan doktor teologije Alojzije Silberbrandt, kojega je Svetozar Cvetković igrao kao snishodljiva licemjera i tartifovski lažnog bogomoljca. Groteskno je uobličen i lik liječnika Paula Altmanna, kojega je glumio Tanasije Uzunović. U ulozi Fabriczyja-Glembaya realističan i prirodan bio je Vlastimir Đuza Stojiljković, dok je solidni Branislav Trifunović u lik Pube unio određenu teatralnost. I ta glumačka podjela pokazala je da je možda najteže naći glumicu za ulogu barunice Castelli. U interpretaciji Anice Dobre nije uspjela doći do izražaja fatalnost i „erotička inteligencija“ toga lika. Dobra je otpočela barunicu igrala kao frivolnu, priprostu ženu, tako da nije postojala fina gradacija koja bi dovela do postupna razotkrivanja njezina pravog lica. Ulogu sestre Angelike tumačila je Jelena Đokić, koja ovome liku nije pristupila kao bestjelesnoj pojavi već kao jakoj ženi koja čvrsto stoji na zemlji.

U dramaturškom pristupu Jagoša Markovića dodatno je naglašen motiv Glembajeva kao ubojica i varalica, što je i finalna rečenica koju Leone izgovara nakon ubojstva barunice Castelli. To vječno obiteljsko prokletstvo ilustrirao je i lik mladog Olivera Glembaya, kojega je igrao Mladen Sovilj. Ballocsanszky je bio Stefan Trikoš, a kamerdiner Aleksandar Đurđić.

Ovakvo je o *Glembajevima* Jagoša Markovića pisao kazališni kritičar Bojan Munjin:

„(...) Beogradsko uprizorenje stoga nije rekonstrukcija zagrebačkoga gornjogradskog salona iz 30-ih godina prošlog stoljeća, iako je sav taj inventar, od šampanjca do leptir-mašni, bio tu i na svome mjestu. To nije bio onaj prepoznatljiv miris sitne građanske klase koju poznajete iz vlastitog grada, koja vas dnevno guši svojim tričarijama i hohštaplerajem. Nisu to ni likovi iz žute štampe. Redatelj Jagoš Marković vrlo je pronicljivo shvatio da u nikoga ne treba upirati prstom, pa to nije predstava o tajkunima ni urota protiv novih bogataša, o čemu već sve znamo...

Dvosatna izvedba, očišćena od suvišnih dijaloga, klizi i tiho se uvlači među gledalište prvenstveno zatamnjenom atmosferom nekog otužnog stanja duhova i međuljudske patologije, a to je ono psihološko mjesto koje nam je poznato i koje kao neki crni eho prati naše današnje živote...“ (B. Munjin, 2011b)



## **Gospoda Glembajevi, redatelj Vito Taufer**

Slovenski redatelj Vito Taufer režirao je *Gospodu Glembajeve* 2011. godine u Drami Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Predstava je režirana prilično klasično, gotovo s osjećajem strahopoštovanja prema Krležinu tekstu, a ni dramaturginja Ana Tonković Dolenčić nije se upustila u veća kraćenja, pa je izvedba skoro integralne verzije trajala gotovo četiri sata. Stoga se, osobito u prvom činu, predstava doimala kao čitanje Krležine drame, odnosno beskrajno izgovaranje gomile rečenica bez pravoga glumačkog uživanja. I tek naznačeni građanski salon scenografa Ive Knezovića, kao i decentni kostimi Lea Kulaša i Marite Čopo, bili su dio koncepcije u kojoj je tekst u prvome planu, čemu treba pribrojiti i nenametljivu glazbenu kulisu Andreja Goričara.

S obzirom na takav redateljski koncept, izvedba je bila usredotočena na glumce i njihovu izražajnost, što je tek djelomično uspjelo jer su Krležini likovi uglavnom ostajali „papirnati“. Milan Pleština igrao je Leonea Glembaya suviše egzaltirano i u povišenom tonu. Njegova oca Ignjata Glembaya utjelovio je Ljubomir Kerekeš, koji je Nacija glumio na rubu karikaturalnosti. Alma Prica bila je korektna u interpretaciji barunice Castelli, no pitanje je koliko je ta profinjena i suptilna glumačka osobnost bila pravi izbor za barunicu. Na vizualnom planu Castellici je pridana doza glamuroznosti, a snobovsko okruženje naglasilo je i „prešetavanje“ ruskoga hrta po pozornici. Tako zamišljena pojavnost barunice mogla se shvatiti i kao svojevrsni *hommage* Beli Krleža, koja je Castellicu tumačila 1960. godine.

Solidna je bila Olga Pakalović kao sestra Angelika, a možda su najtočniji bili Zvonimir Zoričić u ulozi Fabriczyja-Glembaya i Žarko Potočnjak kao liječnik Paul Altmann. Ostatak glumačke podjele činio se neadekvatnim za krležijanski duh komada. Pubu je glumio Bojan Navojec, a ne baš upečatljivog Silberbrandta Goran Grgić. U svojoj *Gospodi Glembajevima* Taufer se nije dosljedno kretao na crti karikaturalnosti, što je na neki način prepoznatljivo obilježje njegove redateljske poetike, ostajući tako negdje na pola puta između ortodoksnog pridržavanja za Krležin tekst i pokušaja ironizacije predloška. Ovako je o zagrebačkoj predstavi pisao Bojan Munjin:

„Iako je Taufer najavio ‘predstavu o tajkunima’, što bi zaista bila prava mjera za *Glembajeve* u Hrvatskoj danas, radnja na sceni HNK-a odigrava se u nekom povišenom i pretencioznom ambijentu, uz muziku kao iz groba, kao da prisustvujemo srdžbi s nebesa i smaku svijeta. Izvještačeno je u ovoj predstavi bilo baš sve: od ogromnih kulisa do kostima, od glumačke mimike do neprirodnih glasova i pravoga hrta na sceni...“ (B. Munjin, 2011a)

## Zaključak

Analizirana uprizorenja Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, postavljena u hrvatskim i inozemnim kazalištima u razdoblju 2001.–2011. godine, pokazuju da su drukčije interpretacije toga kanonskog dramskog teksta moguće, a do sličnog zaključka došao je i Darko Gašparović, od čijih smo hipoteza i krenuli: „ (...) prvo desetljeće 21. stoljeća očito prolazi u znaku povratka Krležinoj konverzacijskoj dramatici, ali pročitanoj iz ključa iskopana iz mitsko-arhetipskih dubinskih slojeva glembajevskog ciklusa. Koji dugo žive, doživljuju pomaknuće zrcala, u kojemu ipak još ima mjesta za nove i drukčije interpretacije...“ (D. Gašparović, 2007: 39) ●

### LITERATURA

- Batušić, Nikola (1975), *Drama i pozornica*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Frangeš, Ivo (1987), *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba, Zagreb, Ljubljana.
- Gašparović, Darko (1982), *Pismo i scena – dramaturški analekti*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka.
- Gašparović, Darko (2007), „Pomaknuto zrcalo ili o Glembajevima u kazalištu danas“, *Krleža danas – Prilozi suvremenom promišljanju Krleže*, Kazalište Ulysses, Brijuni.
- Hećimović, Branko (1988), *Antologija hrvatske drame – od ekspresionizma do danas*, Znanje, Zagreb.
- Karahasan, Dževad (1988), *Model u dramaturgiji – na primjeru Krležina glembajevskog ciklusa*, Cekade, Zagreb.
- Matković, Marijan (1987), „SEZONA 1946.–1947. (Miroslav Krleža, *Gospoda Glembajevi*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb)“, u: *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, Sterijino pozorje, Izdavački centar Rijeka, Novi Sad, Rijeka, str. 243–244.
- Munjin, Bojan (2011a), „Napirlitana i šuplja megalomanija“, *Novosti*, Zagreb, broj 595, 14. svibnja, <https://arhiva.portalnovosti.com/2011/05/napirlitana-i-suplja-megalomanija/> (3. travnja 2023.).
- Munjin, Bojan (2011b), „Svi smo mi Glembajevi“, *Novosti*, Zagreb, br. 582, 12. veljače, <https://arhiva.portalnovosti.com/2011/02/svi-smo-mi-glembajevi/> (14. travnja 2023.).
- Ružić, Igor (2011), „Glembajevi, svi i svuda“, *Kazalište*, Zagreb, g. 14, br. 45–46, str. 14.

**Alen Biskupović**

Odsjek za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

**Lucija Periš**

Odsjek za kazališnu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu  
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

# Kazališna recepcija drama Tennesseeja Williamsa u Hrvatskoj tijekom dvijetisućitih

UDK 821.111(73).09Williams, T.

Sažetak: Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskom kazalištu obilježila je proliferacija izvedbi američkih realističkih dramskih komada, među kojima su se po broju uprizorenja istaknula ona Tennesseeja Williamsa. Taj dramski pisac slavu u Americi doživljava sredinom 20. stoljeća, kada je dva puta nagrađen Pulitzerovom nagradom, 1948. za dramu *Tramvaj zvan žudnja* te 1955. za dramu *Mačka na vrućem limenom krovu*, a usporedno s inozemnim uspjehom pojavljuje se i na repertoarima hrvatskih kazališnih kuća. Tako je Mirko Perković, režirajući 1952. dramu *Staklena menažerija* u zagrebačkom Malom kazalištu, označio početak izvođenja Williamsovih djela na hrvatskim pozornicama. Važnu ulogu u diseminaciji Williamsova dramskog opusa tijekom dvijetisućitih imala su hrvatska nacionalna kazališta: 2001. u splitskom je Hrvatskome narodnom kazalištu uprizorena adaptacija drame *Tetovirana ruža*, 2006. u Varaždinu je praizveden komad *Iznenada prošlog ljeta*, 2008. u današnjemu Hrvatskom narodnom kazalištu Zadar postavljena je *Staklena menažerija*, a 2009. na sceni

Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka izveden je *Tramvaj zvan žudnja*. Nadalje, 2005. u sklopu Splitskoga ljeta Janusz Kica postavio je *Noć iguane* te je 2008. u Gradskome dramskom kazalištu Gavella režirao dramu *Orfej silazi*. Primjenjujući teoriju recepcije (Jauss, Iser, Bennett), u radu se analiziraju kazališna i kritička recepcija drama Tennesseeja Williamsa u hrvatskom teatru početkom 21. stoljeća. Cilj je rada utvrditi učestalost izvođenja dramskih klasika navedenog pisca u hrvatskom kazalištu te istražiti kritički odjek njegovih komada u tiskanim i digitalnim medijima.

Ključne riječi: dvijetisućite; recepcija; hrvatsko kazalište; američka drama; Tennessee Williams

# Theatrical Reception of Tennessee Williams' Plays in Croatia during the 2000s

**Abstract:** The first decade of the twenty-first century in Croatian theatre saw a proliferation of American realist play performances, among which those by Tennessee Williams stood out in terms of number. This playwright gained prominence in America in the mid-twentieth century, when he was twice awarded the Pulitzer Prize, first in 1948 for *A Streetcar Named Desire* and the second time in 1955 for *Cat on a Hot Tin Roof*. In parallel to his foreign success, his plays also appeared in the repertoires of Croatian theatres. In 1952, Mirko Perković directed *The Glass Menagerie* in theatre Malo kazalište in Zagreb, and thus initiated the staging of Williams's plays in Croatia. Croatian national theatres played an important role in disseminating Williams' dramatic oeuvre during the 2000s: an adaptation of *The Rose Tattoo* was staged in the Croatian National Theatre in Split in 2001, *Suddenly Last Summer* premiered in 2006 in Varaždin, *The Glass Menagerie* was performed in today's Croatian National Theatre Zadar in 2008, and *The Streetcar Named Desire* was staged in the Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc in Rijeka in 2009. Furthermore, Janusz Kica directed *The Night of the Iguana* in 2005 as part of the Split Summer Festival, as well as the play *Orpheus Descending* in the City Drama Theatre Gavella in 2008. Drawing on the reception theory (Jauss, Iser, Bennett), the paper analyses the theatrical and critical reception of Tennessee Williams' plays in Croatia at the beginning of the twenty-first century. The paper aims to determine the frequency of performing drama classics by the aforementioned playwright in Croatian theatres, and to explore the critical response of his plays in print and digital media.

**Keywords:** the 2000s; reception; Croatian theatre; American drama; Tennessee Williams

## O dramskoj poetici Tennesseeja Williamsa

Imena inozemnih dramskih pisaca nerijetko su se pojavljivala na repertoarima hrvatskih kazališnih kuća, a razlozi takvoj pojavi dvojaki su. Katkad je do ograničenja kazališnog prostora za domaće dramske tekstove dolazilo u trenutcima kada se domaći dramski pisac pokazao kao „izvor mogućih problema“ (S. Nikčević, 2020: 109) zbog zastupanja subverzivnog stajališta prema vlasti, a nerijetko je otvaranje prostora za strane dramatičare bilo tek posljedica slijeđenja zapadnjačkih trendova. Potonji primjer jest onaj Thomasa Laniera Williamsa (1911.-1983.), klasika američke dramske književnosti koji je djelovao pod pseudonimom Tennessee Williams, stečenim tijekom studentskih dana zbog južnjačkog naglaska. Williams je djetinjstvo proveo u američkoj državi Mississippi odrastajući pokraj tradicionalne majke južnjačkih korijena i oca trgovačkog putnika, koji je zbog posla često bio odsutan. Južnjačku idilu Williamsovih 1918. prekida iznenadna selidba u grad St. Louis u državi Missouri, potaknuta očevim promaknućem na mjesto rukovoditelja tvornice cipela. Budući da je tijekom boravka u St. Louisu Williams „usvojio majčinu nostalgiju za aristokratskim idealiziranim Jugom“ (A. Hale, 1997: 13),<sup>1</sup> većina njegovih dramskih djela smještena je na prostor američkog Juga. „Obitelj je bila vrlo važna za njegov život, od sukoba s ocem ili sestrine bolesti do Juga gdje je proveo djetinjstvo kod djeda po majci i gdje se uvijek vraćao kad mu je bilo teško. Obitelj ga je emotivno odredila, ali je ona bila neiscrpno vrelo njegovih drama (južnjačke heroine, bjegovi).“ (S. Nikčević, 1993: 475) S trinaest godina objavljuje prve priče, pjesme i novinske članke, a kao srednjoškolac s tek navršениh šesnaest godina zarađuje prvi novac zahvaljujući pisanju. Premda spisateljsku karijeru započinje pisanjem eseja i priča, nakon upisa na Sveučilište Missouri (1929.-1931.) susreće se s klasicima europske drame te piše prvi dramolet *Ljepota je prava riječ* (*Beauty Is the Word*, 1930.), a tijekom boravka na studiju ostvaruje inicijalne doticaje s kazalištem, kada su njegova rana djela igrane amaterske družine. Po završetku studija engleskog jezika na Sveučilištu Iowa (1937.-1938.) istaknuo se zbirkom jednočinki *Američki blues* (*American Blues*, 1939.) koja mu je, osim osvojene nagrade, donijela i priliku za postavljanje dramskih tekstova na kazališne daske. Premda njegovi prvi pokušaji postavljanja drama u kazalištima srednje struje nisu bili uspješni, kao što je slučaj s predstavom *Borba anđela* (*Battle of Angels*, 1940.), čija je planirana brodevska izvedba naposljetku otkazana, kasnija uprizorenja njegovih dramskih komada zajamčila su Williamsu kanonski status među realističkim dramskim piscima. „Nakon petnaest godina pisanja pjesama, novela, jednočinki i pet drama bez velikog uspjeha (...) doživljava prvi uspjeh s *The Glass Menagerie* 1945. (brodevska izvedba igrala se 561 put) koja mu otvara sve puteve“ (S. Nikčević, 1993: 475), uspjeh koji je kasnije jedino nadma-

1 Sve citate u radu koji su preuzeti iz literature na engleskom jeziku preveli su autori rada.

šila drama *Tramvaj zvan žudnja* (*Streetcar Named Desire*), praižvedena 1947. na Broadwayu. U oba slučaja riječ je o obiteljskim dramama, koje su, poput ostatka Williamsova opusa, zasnovane na autobiografskim elementima, stoga iščitavanje njegovih tekstova pruža uvid u teme kao što su propadanje američkog Juga, ovisnost, homoseksualnost, nasilje, ludilo, rasizam i dr. Uzimajući u obzir klasifikaciju suvremene američke drame Sanje Nikčević, koja unutar navedenog korpusa razlikuje afirmativni i subverzivni pravac, dramski opus Tennesseeja Williamsa može se okarakterizirati kao dominantno subverzivan jer „prikazuje neuspješne primjere američkog sna, gubitnike, opisujući u njima nepomirljive suprotnosti i suprotstavljajući mitsku sliku samozadovoljnog heroja koji kontrolira svoj život neostvarenom i promašenom dramskom junaku, koji, iako zna pravila igre, nikako ih ne uspijeva primijeniti“ (S. Nikčević, 2006: 222). Odrastajući na američkom Jugu, koji je tijekom druge polovice 20. stoljeća obilježila industrijalizacija i, posljedično tome, dekadencija tradicionalnih južnjačkih vrijednosti, Williams svoje junake oslikava kao one koji doživljavaju neuspjeh usred „nemogućnost[i] prilagodbe u ime nekog drugog, navodno boljeg života“ (S. Nikčević, 2006: 37). Sredinom 20. stoljeća postaje jedan od najizvođenijih dramskih pisaca u američkom kazalištu glavne struje, a o njegovoj priznatosti svjedoči činjenica da je dva puta nagrađen Pulitzerovom nagradom, 1948. za dramu *Tramvaj zvan žudnja* te 1955. za dramu *Mačka na vrućem limenom krovu* (*Cat on a Hot Tin Roof*), nakon čega nastavlja nizati dramske uspješnice kao što su *Ljeto i dim* (*Summer and Smoke*, 1948.),<sup>2</sup> *Tetovirana ruža* (*The Rose Tattoo*, 1950.), *Orfej silazi* (*Orpheus Descending*, 1957.), *Iznenada prošlog ljeta* (*Suddenly Last Summer*, 1958.), *Slatka ptica mladosti* (*Sweet Bird of Youth*, 1959.), *Noć iguane* (*The Night of Iguana*, 1961.), *Ekscentričnosti jednog slavuja* (*The Eccentricities of a Nightingale*, 1971.), *Odjeća za ljetni hotel* (*Clothes for a Summer Hotel*, 1980.), i dr. Dobitnik je nagrade Tony za dramu *Tetovirana ruža* te Nagrade dramskih kritičara za tekstove *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvan žudnja*, *Mačka na vrućem limenom krovu* i *Noć iguane*, a o Williamsovoj priznatosti svjedoči činjenica da su njegovi dramski tekstovi poslužili kao izvornik za petnaest filmskih adaptacija. Premda dramsko stvaralaštvo Tennesseeja Williamsa pruža sliku poslijeratnog američkog društva pogođenog društveno-ekonomskim mijenama Drugoga svjetskog rata, nerijetko se nalazilo na repertoarima hrvatskih kazališnih kuća netom nakon američkih premijera. Tako je Mirko Perković, režirajući 1952. dramu *Staklena menažerija* u zagrebačkome Malom kazalištu, označio početak izvođenja Williamsovih djela na hrvatskim pozornicama i započeo trend koji je zaživio i u idućem stoljeću. Naime prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskom kazalištu obilježeno je proliferacijom izvedbi američkih realističkih dramskih komada, među kojima su se po broju uprizorenja istaknula ona Tennesseeja

2 Godina naznačena u zagradi odnosi se na godinu praižvedbe predstave.

Williamsa, stoga će se u ovom izlaganju nastojati pružiti kratki prikaz kazališne i kritičke recepcije drama Tennesseeja Williamsa u hrvatskom teatru početkom 21. stoljeća.

## Dvijetisućite u hrvatskom kazalištu i teorija recepcije

Društveno-političke okolnosti u Hrvatskoj oduvijek su uvelike utjecale na dramsko pisanje i oblikovanje kazališnih repertoara, pa dok su se primjerice devedesete bavile pitanjem hrvatskog identiteta nakon Domovinskog rata, sljedeće se desetljeće okrenulo slijeđenju zapadnjačkih trendova u kazalištu netom nakon što je opasnost od ponovnog izbivanja rata završila: „Dvijetisućite u potrazi za glasom laviraju između slijeđenja trendova koje istovremeno od pisca traži bezličnu i opću sliku društva, ali i kritiku tog istog društva jer se samo ‘oštra kritika društva’ danas smatra vrijednom dramom.“ (S. Nikčević, 2020: 120) U takvim nastojanjima autori su se okretali stranim uzorima, a „mladi [su] pisci u traženju vlastitog identiteta završili u angloameričkoj slici svijeta jer doista ta slika vlada svijetom“ (S. Nikčević, 2020: 120). Sukladno tome, kazališni su repertoari ranih dvijetisućitih nerijetko integrirali popularne američke dramske komade pisaca poput Eugenea O’Neilla, Arthura Millera i Tennesseeja Williamsa. Međutim uvrštavanje inozemnih pisaca na hrvatske kazališne repertoare nije bilo u potpunosti odvojeno od hrvatske stvarnosti, posebice kada je riječ o Tennesseeju Williamsu. Naime prikaz dekadencije tradicionalnih južnjačkih vrijednosti i početaka industrijalizacije omogućuje povlačenje paralele s Hrvatskom, koju je također tijekom dvijetisućitih obilježila prilagodba na nove vrijednosti, odnosno „promjena političkog sistema (kapitalizam umjesto dotadašnjeg socijalizma) i nove ideologije (tzv. neoliberalizam umjesto marksizma)“ (S. Nikčević, 2020: 113). Ovo je poglavlje stoga posvećeno teoriji recepcije Hansa Roberta Jaussa, Wolfganga Isera i Susan Bennett, kojom se nastoji utvrditi značenje izvođenih predstava u kontekstu hrvatskoga kazališta u osvit novog stoljeća. U analizi se ujedno uzima u obzir drugo izdanje knjige *Suvremene književne teorije* (1999.) Miroslava Bekera objavljeno na razmeđu stoljeća, a posebna se pažnja posvećuje poglavlju o estetici recepcije koje se detaljnije bavi ulogom čitatelja u proizvodnji književnog značenja.

Premda se teorija recepcija proučava kao relativno nova književno-teorijska disciplina koja korijene vuče iz znanstvene misli Hansa Roberta Jaussa uobličene tijekom šezdesetih godina 20. stoljeća, početci teorije recepcije sežu u antičku Grčku, a vezuju se uza same začetke europske književne teorije koji se pripisuju Platonu i Aristotelu. „Već je Platon istjerao pjesnika iz svoje idealne republike jer se bojao *učinka* pjesme na slušatelja, odnosno čitatelja. A i Aristotel, premda mu je na umu bio ponajprije način na koji je pjesničko djelo građeno, u svojoj čuvenoj definiciji tragedije govori o učinku književnog djela iznoseći tezu o katarzi.“ (M. Beker, 1999: 89) Dio je suvremenih književnih teoretičara,



poput onih antičkih, pridavao važnost recipijentu umjetničkog djela držeći ga ključnim čimbenikom u proizvodnji značenja teksta, što potvrđuje i Cullerova monografiju o Rolandu Barthesu iz koje se iščitava da su strukturalisti smatrali čitatelja neizostavnim dionikom književnog procesa. U navedenoj knjizi „Culler citira Barthesa kada ovaj kaže: ‘Ono o čemu je u književnom djelu (u književnosti kao djelu) riječ jest da čitatelj više nije potrošač nego proizvođač teksta.’ Taj novi naglasak nipošto nije slučajan ili proizvoljan, nego logično proizlazi iz razvoja teorije koja je zapostavila autora kao predmet proučavanja, o čemu svjedoči Barthesov esej o ‘smrti autora’ kao predmeta kritičke pažnje.“ (M. Beker, 1999: 89) Temeljni predstavnik teorije recepcije Hans Robert Jauss (1922.-1997.) također smatra kako su književne teorije 20. stoljeća bile usredotočene osobito na tekst i njegova autora tvrdeći da teorija recepcije predstavlja odmak od vladajućih književnoteorijskih strujanja koja su čitatelja smještala na marginu, a nerijetko i prešućivala. Jauss je svoja razmišljanja podrobnije razložio u članku naslovljenom „Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti“ iz 1967., manifestu njemačke estetike recepcije u kojem se zauzima za svojevrsnu obnovu povijesti književnosti kroz prizmu teorije recepcije stavljajući naglasak na značenja koja proizvode čitatelj i kritičar: „Obnova povijesti književnosti iziskuje da se uklone predrasude historijskoga objektivizma te da se tradicionalna estetika proizvodnje i prikazivanja fundira u estetici recepcije i djelovanja. Povijesnost književnosti ne počiva na post festum uspostavljenoj suvislosti ‘književnih činjenica’, nego na prethodnom čitateljskom doživljavanju književnoga djela.“ (H. R. Jauss, 1999: 284) Sukladno tome Jauss odbija proučavati književnost kroz vizuru historiografije navodeći kako književno djelo nije povijesni događaj jer utječe samo na dio čovječanstva koji određeno djelo konzumira, što ilustrira na primjeru srednjovjekovne romanse *Perceval* francuskog pisca Chrétiena de Troyesa koja je napisana u vrijeme Trećega križarskog rata: „Jer, dok je treća vojna povijesni događaj sam po sebi, *Perceval* postaje *književni* događaj tek za svog učitelja, koji to posljednje Chrétienovo djelo čita uz sjećanje na ostala njegova djela, uspoređujući ga s drugim poznatim tekstovima te stvara nova mjerila kojima se služi pri susretu s drugim djelima.“ (M. Beker, 1999: 90) Suprotno od povijesnog događaja koji karakterizira potpuna objektivnost, umjetničko je djelo otvoreno mnoštvu interpretacija i potencijalnih značenja o kojima odlučuje publika. Navedenoj tvrdnji u prilog ide i žanr kazališne kritike čiji tekstovi svjedoče da značenje umjetničkog djela nije unaprijed zadano nego nastaje procesom recepcije, zbog čega na posljetku i kazališne kritike pružaju različit sud o predstavi. „Književno djelo nije predmet koji postoji sam za sebe i koji svakom promatraču u svako doba pruža isti izgled“ (H. R. Jauss, 1999: 284), što, nadalje, ne znači da je čitateljev sud lišen objektivnosti već se subjektivnosti izmiče pridržavanjem navedenih normi: „Analiza čitateljeva književnog iskustva izmaknut će prijetećem psihologizmu

kada prijem i djelovanje nekog djela opisuje u objektivno provjerljivim odnosima sustava očekivanja koji za svako djelo proizlazi iz povijesnog trenutka njegova pojavljivanja, iz predznanja o književnoj vrsti, iz oblika i tematike ranije poznatih djela, te iz suprotnosti između poetskog i praktičnog govora.“ (H. R. Jauss, 1999: 285) Kako bi naglasio važnost prethodno spomenutog umjetničkog predznanja u procesu recepcije, Jauss je skovao pojam *obzor ili horizont očekivanja (Erwartungshorizont)* upotrebljavajući navedeni termin za opseg informacija koji je čitatelj, gledatelj ili slušatelj u određenom vremenskom trenutku sposoban razumjeti i prihvatiti ovisno o građi kojoj je recipijent ranije bio izložen: „Horizont očekivanja ključni je termin Jaussove estetike recepcije, a znači pripravnost na književne postupke u okviru mentalnog vidokruga pojedinog čitatelja. Nov tekst budi u čitatelju sjećanje na pojedinosti iz već poznatog horizonta očekivanja, koji se onda mijenja i korigira ili samo reproducira.“ (M. Beker, 1999: 90) Ako se primjerice proučavano djelo razlikuje od građe kojoj je recipijent prethodno bio izložen i time nadilazi njegov horizont očekivanja, riječ je o tzv. *estetskoj udaljenosti*. Jauss ističe da se, što je navedeni jaz manji, djelo klasificira kao zabavna književnost, zbog čega su i književni klasici u opasnosti od potpadanja u kategoriju lake književnosti jer sadrže unaprijed poznatu formu koja omogućuje jednostavno razumijevanje teksta: „Klasični karakter tzv. remek-djela čija je ‘lijepa forma’ postala tako reći sama po sebi jasna te koja sadrži ‘vječni smisao’ dovodi takva djela također u opasnu blizinu zabavne književnosti.“ (M. Beker, 1999: 90) Budući da je suvremenom gledatelju kazališne predstave teško samostalno procijeniti na koji je način publika prošlog doba doživjela određenu predstavu, kazališna kritika služi kao dokument koji omogućuje rekonstrukciju horizonta očekivanja publike: „Rekonstrukcija horizonta očekivanja prošloga vremena omogućuje da uočimo kako je nekadašnji čitalac vidio i shvaćao određeno djelo.“ (M. Beker, 1999: 91) Važnu ulogu u procesu recepcije stoga ima kazališni kritičar, koji, kao svojevrsni tumač, osvjetljuje i razjašnjava značenje predstave široj javnosti, posebice ako se uzme u obzir definicija teatrologa Richarda Palmera, koji kritičara poima kao iskusnog recipijenta: „Uspješan kritičar je iskusni gledatelj s razvijenim sustavom standarda i vrijednosti koji posjeduje znanja o određenoj izvedbi i/ili kazalištu uopće čime ostvaruje važnu obrazovnu ulogu naspram gledatelja s manje iskustva i/ili manje znanja.“ (R. Palmer, 1988: 11; citirano u: A. Biskupović, 2017: 586) Književni teoretičar Hans Robert Jauss također poistovjećuje kritičara s ostatkom publike navodeći kako je potonji tek gledatelj koji svoju ulogu ostvaruje primarno kroz recepciju poput ostatka publike: „Jer i kritičar, koji donosi sud o novoizišloj knjizi, književnik, koji svoje djelo koncipira s obzirom na pozitivne ili negativne norme kakva prethodnoga djela, i povjesničar književnosti, koji djelo učvršćuje u njegovu tradiciju i povijesno tumači, prvo su čitatelji, a tek onda njihov reflektivni odnos prema književnosti može opet sam postati produktivan.“ (H. R. Jauss, 1999: 282)

Važno mjesto unutar teorije recepcije zauzima i članak *Apelativna struktura teksta* (1970.), gdje Wolfgang Iser upućuje na važnost čitatelja pomoću terminologije Romana Ingardena nazivajući proces recepcije konkretizacijom kojom recipijent popunjava tzv. *mjesta neodređenosti* (*Unbestimmtheitsstelle*), čime postaje odgovoran za otkrivanje značenja u prvotno neodređenom shematiziranom umjetničkom djelu: „Prije čina konkretizacije (čitateljeve) u djelu postoje, u raznim slojevima (zvuk, značenje, mimeza, aspekti) određene sheme (recimo osnovne crte), a konkretizacija je zapravo određenje i ‘popunjenje’ tih shema u pravi estetski predmet.“ (M. Beker, 1999: 94) Posljedično, predmet proučavanja teoretičara recepcije nije autorski čin jer bi se time pretpostavilo da je interpretacija kakvog umjetničkog djela tek iščitavanje autorove velike ideje već proces osvjetljavanja značenja koji se odvija međudjelovanjem recipijenta i umjetničkog djela. Navedenu činjenicu nerijetko potvrđuju i sami autori koji u svojim djelima pozivaju čitatelja na sudjelovanje u razotkrivanju značenja djela, a kao primjer Iser navodi „Laurencea Sternea kada u *Tristramu Shandyju* govori kako računa s aktivnošću čitateljeve mašte pri čitanju njegovih djela“ (M. Beker, 1999: 96). Prema Iseru, otkrivanje značenja kakvog književnog ili drugog umjetničkog djela odvija se na sljedeći način: recipijentov je primarni zadatak odabrati tekst kojim će se baviti unutar određenoga književnog korpusa, potom se valja upoznati s formalnim uvjetima prema kojima je navedeni tekst oblikovan, a naposljetku, proučivši tekst, treba ukazati na ranije spomenuta mjesta neodređenosti u tekstu (M. Beker, 1999: 94). Mnoštvo književnih teoretičara potvrđuje Iserovu tezu o poštivanju formalnih uvjeta teksta prilikom procesa recepcije uključujući i ranije spomenutog Jonathana Cullera, koji „drži da je čitatelj odgovoran za smisao teksta, ali ističe da čitatelj u dodiru s tekstom nije *tabula rasa*, nego da za njega neki tekst ima smisla tek ako je prihvatio sustav konvencija koje su u pitanju“ (M. Beker, 1999: 97). Odnosno, Culler ističe da „govoriti o strukturi književnog djela možemo tek ako smo usvojili ‘gramatiku’ književnosti ili ako posjedujemo ono što Culler zove ‘književnom kompetencijom’“ (M. Beker, 1999: 97). Wolfgang Iser naglasak stavlja na književno predznanje koje pojedinac posjeduje smatrajući da je ono ključni preduvjet za analizu kakvog predloška, stoga iznalazi vlastitu terminologiju za Jaussov horizont očekivanja: „Čitanje redovito sadrži u svom procesu sjećanje na prošlost (čitanja) koju Iser naziva retencijom, i očekivanje što on (prema Husserlu) naziva protencijom. Pri čitanju neprestano stvaramo predodžbe, jer nam shematizirani stavovi teksta pružaju samo osnovne pretpostavke za opisani predmet.“ (M. Beker, 1999: 96) Jednako tako smatra kako se tijekom recepcije nerijetko događa raskorak između ranije stečenog znanja i umjetničkog djela kojem smo izloženi, što je Jauss ranije nazvao *estetskom udaljenosti*. Katkad se tekst uklapa u čitateljev raspon znanja i očekivanja, no nerijetko i nadilazi taj okvir, što, prema Iseru, rezultira dvama osjećajima, iznenađenjem ili frustracijom: „Svaki nas

tekst usmjeruje u skladu s određenim očekivanjima da bi se u svom tijeku mi-jenjao. Iz tih promjena proizlazi posebnost zadovoljstva u čitanju. Dva su os-novna učinka takva odstupanja od očekivana razvoja: frustracija i iznenađe-nje.“ (M. Beker, 1999: 96)

Dok ranije navedeni teoretičari recepciju vide kao univerzalnu pojavu koja se događa kao posljedica izloženosti umjetničkom djelu, pritom zanemarujući kontekst u kojem se proizvodnja značenja odvija, Susan Bennett smatra kako gledatelj, izvedba i kultura djeluju u međuovisnosti, stoga publiku proučava kao „kulturalni fenomen“ (S. Bennett, 1997: viii). Bennett svoja razmišljanja razlaže u knjizi *Theatre Audiences* (1997.), gdje pruža pogled na kazališnu publiku s obzirom na kulturni kontekst donoseći pregled publike još od prvog oblika ka-zališta, onog antičkog, čiji je ritualni karakter podrazumijevao aktivnu partici-paciju sudionika. „Grčko kazalište, stoga, jasno ilustrira izravan odnos prema društvu kojem se obraća i, na svakoj razini, uključuje publiku kao aktivnog su-dionika“ (S. Bennett, 1997: 3), a čak i arhitektura antičkoga grčkog kazališta na-goviješta sudjelovanje gledatelja: „Pozornica, orkestra i gledalište činili su je-dinstvenu cjelinu, a isto tako i glumci, kor i gledatelji, koji su sudjelovali u zajedničkom činu predanosti.“ (P. Walcot, 1976: 5) Međutim Bennett se u svojoj knjizi u najvećoj mjeri ipak osvrće na suvremenu publiku, posebice onu koja je izložena predstavama nastalim izvan matične kulture gledatelja, a kao razlog tome navodi činjenicu da se krajem 20. stoljeća u akademskoj zajednici i popu-larnoj kulturi sve veća pažnja posvećuje rastućem interkulturalizmu. Interkul-turalno je kazalište oblik kazališta u kojem se odvija susret dviju kultura - izvorne i ciljne kulture, a interkulturalnom se izvedbom nastoji premostiti jaz između te dvije kulture (S. Bennett, 1997: 171). Ipak, međunarodni uspjeh kakvo-ga kazališnog komada dogodit će se tek ako potonji prikazuje unutarnja stanja s kojima se većina publike može poistovjetiti. Oslanjajući se na psihoanalitič-ku teoriju, Bennett navodi kako su najuspješnija ona djela koja su zajednička ljudskom iskustvu, a kao primjer navodi Sofoklovu dramu *Kralj Edip*, prema ko-joj je Freud imenovao fenomen primjenjiv na svakog pojedinca. Naime, prika-zujući univerzalni događaj čovjekova djetinjstva, drama *Kralj Edip* uspijeva „izazvati aristotelovsku *katarzu* u publici“ (S. Bennett, 1997: 36), što znači da in-korporiranje stranih kazališnih naslova u domaće repertoare može otkriti jed-nako toliko toga o ciljnoj kulturi kao što može o onoj izvornoj: „Ne radi se samo o tome da kroz takve predstave možemo (ili ne možemo) učiti o našoj poveza-nosti s tuđom kulturom; one mogu govoriti jednako o našem iskustvu vlastite kulture.“ (S. Bennett, 1997: viii) Jednako vrijedi za djela Tennesseeja Williamsa koja, temeljena na autobiografskim podacima, oslikavaju problematiku obi-teljskog života u razdoblju tranzicije pritom nudeći široku paletu likova i osob-nosti s kojima se publika može poistovjetiti. Osim dramskog predloška, za uspjeh kakvoga kazališnog komada od velike su važnosti i imena dramskog

pisca, redatelja i glumaca kao magneti za privlačenje publike, stoga je „publika spremna platiti (a onda i očekivati) posebnu vrstu kazališnog događaja kada su u pitanju ikone struke“ (S. Bennett, 1997: 100). Nerijetko u oživljavanju starih predstava kazališta posežu za već uspješnim komadima, provjerenim kazališnim hitovima, koji su ranije osigurali profit na kazališnim blagajnama. Tako se u postavljanju Williamsovih hitova hrvatska kazališta oslanjaju ne samo na brodvejski uspjeh nego i na filmske adaptacije koje su potvrdile i osnažile popularnost toga dramskog pisca. Uspjeh kazališnog komada osigurava odobravanje kritike i struke, koji se očituju kroz dodijeljene nagrade, ali i promidžba kazališnog naslova u medijima: „Oglašavanje, kritike, komentari, rasprave ili ulomci (osobito oni prikazani na televiziji ili radiju), nagrade i popularizacija autora očito jednako dobro djeluju na gledatelja kazališta. Znanstvenik, nastavnik i profesionalni kritičar služe daljem plasiranju kazališnog proizvoda. Loše kritike još uvijek mogu ograničiti tijek produkcije.“ (S. Bennett, 1997: 121)

### ***Staklena menažerija***

Predstava *Staklena menažerija* Tennesseeja Williamsa praižvedena je 26. prosinca 1944. u čikaškom kazalištu Civic Theatre pod redateljskom palicom Eddieja Dowlinga i Margo Jones radi probnog prikazivanja za brodvejsku izvedbu, a zahvaljujući odobravanju kazališne kritike, predstava se 31. ožujka 1945. počela prikazivati u kazalištu Playhouse Theatre na Broadwayu, nakon čega je osvojila niz nagrada (Nagrada dramskih kritičara, Donaldsonova nagrada, Nagrada Sidney Howard Memorial). Predstava je doživjela iznenadni uspjeh, pa je tako do kolovoza 1946. brodvejska inačica *Menažerije* izvedena 561 put, a praćena je i istoimenom filmskom ekranizacijom 1950. u režiji Irvinga Rappera. Tekstualni predložak za predstavu Williams je počeo pisati tri godine prije njezine praižvedbe u Chicagu, u obliku priče naslovljene *Portret djevojke u staklu* (*Portrait of a Girl in Glass*) koja je najprije preoblikovana u scenarij, a potom je adaptirana za potrebe pozornice (I. Matković, 2003: 408). Ta drama sjećanja u sedam prizora epizodične forme oslikava tročlanu američku južnjačku obitelj Wingfield smještenu u St. Louis tijekom 1930-ih koja, vođena iluzijama tradicionalnih vrijednosti koje su nekoć vladale Jugom, ne uspijeva pronaći stabilnost u suvremenosti. Teatrologinja Ana Lederer obitelj Wingfield opisuje kao „deklasiranu južnjačku obitelj u kojoj je dominantna majka Amanda koja živi u iluziji romantične prošlosti, s ciničnim sinom Tomom i hendikepiranom kćeri Laurom koja skuplja staklene figurice životinja“ (A. Lederer, 2020: 11). *Staklena menažerija* satkana je od niza autobiografskih elemenata - protagonist Tom Wingfield spisatelj je i skladištar u tvornici cipela, njegova je sestra Laura osoba s invaliditetom poput Williamsove sestre Rose, a majka Amanda vođena je osjećajem čežnje za američkim Jugom po uzoru na Williamsovu majku: „Naime, majka je stranac u svijetu u kojem obitelj živi jer je promijenila teritorij. I ona

je izgubila svoj teritorij boljeg života, koji je kao i kod Blanche – južnjački posjed. Ta opsesija južnjačkom kućom na stupovima kao simbolom izgubljenog raja ima svoje korijene u Williamsovom životu. On sam je u životnim krizama odlazio na oporavak upravo na Jug – djedu po majci.“ (S. Nikčević, 2006: 36-37)

Dramski tekst *Staklena menažerija* prva je kazališna uspješnica Tennesseeja Williamsa, ali i prvi komad tog dramatičara koji je postavljen u hrvatskom kazalištu, 8. studenog 1952., kada je Mirko Perković, osam godina nakon brodvejske praiizvedbe, režirao dramu za scenu Malog kazališta zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta i tako započeo recepciju Williamsovih dramskih tekstova u hrvatskom kazalištu. Glavne uloge utjelovili su Bela Krleža (Amanda), Irena Kolesar (Laura), Zvonko Strmac (Tom) te Drago Krča (Jim O'Connor). Trend koji je Mirko Perković započeo pedesetih nastavio se tijekom cijelog stoljeća, a jednaka se pojava može uočiti i početkom 21. stoljeća, kada hrvatska kazališta učestalo uvrštavaju drame Tennesseeja Williamsa na svoje repertoare.

Jedna od značajnijih izvedbi *Staklene menažerije* tijekom dvijetisućitih jest ona Hrvatske kazališne kuće Zadar (danas: Hrvatsko narodno kazalište Zadar), praiizvedena 11. prosinca 2008. u režiji Dražena Ferencine, uz asistenciju Mirka Šatalića. Dramaturgiju predstave potpisuje Jasen Boko, dok je za hrvatski prijevod Williamsove *Staklene menažerije* zaslužan Ivo Juriša. Obitelj Wingfield tumačili su Jasna Ančić (Amanda), Helena Kalinić (Laura) i Hrvoje Zalar (Tom), dok je Jima O'Connora utjelovio Duško Modrinić. Navedenom se izvedbom nastojalo odati počast glumici Jelici Lovrić-Vlajki, koja je tijekom druge polovice 20. stoljeća u dva navrata utjelovila lik Amande Wingfield u zadarskom kazalištu, 1955. pod redateljskom palicom Đure Puhovskog te 1981. u režiji Petra Šarčevića, što potvrđuje dugovječnost i kontinuitet toga komada na hrvatskim kazališnim daskama. Williams je jednako prihvaćen među hrvatskom kazališnom kritikom, koja većinom pozitivno vrednuje domaće izvedbe toga dramskog klasika pritom ističući njegovu važnost za suvremeni hrvatski kontekst. Kazališni kritičar *online* novina za kulturu i izvedbene umjetnosti *Kulisa* Mario Županović navodi da je temeljni razlog uvrštavanja Williamsovih djela u hrvatske kazališne repertoare njihov zajamčeni uspjeh. Iako potonji trend opisuje kao djelomično zastario, iz njegove se kritike iščitava da tekstovi poput *Staklene menažerije* imaju „svrhu ukazivanja na neke moralne i socijalne probleme“ (M. Županović, 2008), čak i kada se postavljaju u drugim nacionalnim kontekstima. Budući da „kulturalne pretpostavke utječu na izvedbe“ (S. Bennett, 1997: 2), redatelj i dramaturg prilagodili su predstavu hrvatskoj publici odlučivši se za „dramu pritajenog ritma, ublažavajući Williamsovu tvrdoću i silinu izraza karakterističnu za društvenu bijedu američkog Juga četrdesetih godina prošloga stoljeća“ (M. Županović, 2008).

Za posve novim rješenjem posegnuo je redateljsko-dramaturški dvojac Anica Tomić i Jelena Kovačić, čija je suvremena adaptacija dramskoga klasika

naslova *Menažerija* praižvedena 11. ožujka 2009. u HKD teatru Rijeka, s Editom Karađole (Amanda), Andrejom Blagojević (Laura), Damirom Orličem (Tom) i Draženom Mikulićem (Jim) u glavnim ulogama. U vrijeme premijerne izvedbe HKD teatar bio je predvođen Laryjem Zappijom i Nenadom Šegvićem, a klasični američke dramske književnosti nisu bili novina na repertoaru riječkoga kazališta s obzirom na to da je još 1993. Zappijina režija Albeejeve drame *Tho se boji Virginije Woolf* označila početak rada HKD-a: „Kritički intoniran i slojevit odnos prema dobro poznatim klasicima, sadržan u osnovi Zappijinih najuspješnijih režija u HKD-u, tako je osnovni kreativni impuls i u *Menažeriji*.“ (M. Botić, 2009: 28) Kazališno djelovanje Anice Tomić i Jelene Kovačić obilježeno je osvjetljavanjem socijalne problematike, a njihov redateljsko-dramaturški opus podjednako iscrpljuje društvenu makrorazinu prikazujući načine na koje društvene strukture utječu na pojedinca, ali i mikrorazinu, ilustrirajući kako se ona najmanja društvena jedinica – obitelj – zrcali na čovjeka. Premda im je Williamsov kanonski komad poslužio kao predložak za oslikavanje narušenih obiteljskih odnosa, dvojac Tomić i Kovačić nije vođen načelom vjernosti već izvornik prilagođava suvremenoj publici. Riječka *Menažerija* tako započinje *in medias res*, prikazom završnih prizora drame, što se naslućuje već u samom naslovu predstave. Međutim „osnovni odnosi među likovima uglavnom su zadržani, pa Amanda jest majka koja svoju djecu muči vlastitom nesrećom, Laura, iako nije ni bogalj ni čudakinja, jest usamljena kći željna pažnje, a Tom jest očajni sin s poslom koji ga izluđuje“ (M. Botić, 2009: 29). Prema Susan Bennett, „neke predstave namjerno proturječe autorskim namjerama koje zatim trajno mijenjaju interpretativne strategije publike i koje od publike traže da tu predstavu usporedi s drugim konvencionalnijim izvedbama“ (S. Bennett, 1997: 113). Analiza riječke *Menažerije* pokazuje da je to najčešće slučaj kod suvremenih predstava koje sve češće kanonske uspješnice odijevaju u novo ruho blisko publici. Prema riječima kritičarke lista *Vijenac* Katarine Kolege, „autorice su od naručena klasičnog komada, *Staklene menažerije* Tennesseea Williamsa, izvukle samo one fragmente koji ih se tiču, koje smatraju bitnima za svoju priču, te su ispisale vlastiti tekst o nesretnim obiteljskim zajednicama“ (K. Kolega, 2009). Važnu ulogu u dočaravanju atmosfere razorenih obiteljskih odnosa, uz glumce, imali su oblikovatelj glazbe Frano Đurević i oblikovatelj svjetla Dalibor Fugošić, koji su neprestanim gašenjem glazbe i svjetla naglašavali dinamiku članova obitelji Wingfield: „U okviru kazališta u kazalištu, na praznu pozornicu, one postavljaju Williamsova lica, razbijajući kazališnu iluziju neprestanim gašenjem svjetla i glazbe. Time se već na početku predstave odašilje snažan znak praznine i narušenih odnosa između majke, kćeri i sina.“ (K. Kolega, 2009)

### *Tramvaj zvan žudnja*

Dvije godine nakon Williamsova brodejskog debija, u njujorškom kazalištu Ethel Barrymore Theatre 3. prosinca 1947. praizveden je *Tramvaj zvan žudnja* u režiji Elije Kazana. Premijerna izvedba iznjedrila je pozitivne kritike, pa je tako ova produkcija sve do 17. prosinca 1949. igrana rekordnih 855 puta, a osvojila je Pulitzerovu nagradu za dramu, Nagradu dramskih kritičara te Donaldsonovu nagradu (M. Roudané, 1997: xix). Vidljivost predstave pospješio je ansambl popularnih glumaca Marlona Branda (Stanley Kowalski), Jessice Tandy (Blanche DuBois), Kim Hunter (Stella Kowalski) i Karla Maldena (Harold Mitchell), koji su uloge tumačili i u istoimenoj Kazanovoj filmskoj inačici (1951.), uz iznimku Jessice Tandy, koju je u ulozi Blanche DuBois zamijenila Vivien Leigh. Smještena u New Orleans tijekom 1940-ih, drama *Tramvaj zvan žudnja* u jedanaest slika prikazuje rasap južnjačke aristokracije uslijed industrijalizacije koja se u Americi dogodila nakon Drugoga svjetskog rata. Navedenu dihotomiju odražavaju protagonisti drame, pa tako lik odbačene Blanche DuBois, koja nakon gubitka obiteljskog imanja dolazi sestri u New Orleans, postaje simbol propadajućih aristokratskih vrijednosti američkog Juga, dok suprug njezine sestre Stelle, poljski migrant Stanley Kowalski, zahvaljujući uspješnoj asimilaciji u američko društvo, utjelovljuje promjene koje su zahvatile Zapad: „U potresnoj psihološkoj drami riječ je o suprotstavljenim životnim načelima i kompleksnim odnosima dvaju središnjih likova - neurotične, dekadentne, romantične ali i promiskuitetne ‘preosjetljive dame’, propale južnjačke aristokratske ljepotice Blanche DuBois i Stanleyja Kowalskog, muža njezine sestre Stelle, vitalnog ali i brutalnog ‘novoga’ Amerikanca poljskog podrijetla.“ (A. Lederer, 2020: 11) Budući da se ne može prilagoditi novonastalim promjenama u društvenoj hijerarhiji koja je zahvatila Jug polovicom 20. stoljeća, aristokratska ljepotica Blanche postaje neprijatelj u novom okruženju, „pa je njezin glavni neprijatelj Stanley naprosto miče iz njihovih života, sa svoga teritorija“ (S. Nikčević, 2006: 36). Kao i u Williamsovima dramskim prethodnicama, iščitavanje djela *Tramvaj zvan žudnja* otkriva niz podudarnosti s autorovim životom, pa je primjerice Blanche DuBois, južnjačka ljepotica koja se s obiteljskog imanja Belle Reeve u Mississippiju doseljava u gradsku atmosferu New Orleansa, zrcalo autorove majke, koja se zbog supruga morala preseliti u novu sredinu. Njegova majka Edwina Dakin posjedovala je izgled i društveni položaj južnjačke ljepotice koji je stekla zahvaljujući ocu, mjesnom svećeniku, a koji se promijenio selidbom u St. Louis nakon što je njezin suprug, inače trgovački putnik, tamo dobio posao rukovoditelja (A. Hale, 1997: 11).

Williamsov dramski tekst *Tramvaj zvan žudnja* prvi je put uprizoren u Hrvatskoj 9. siječnja 1960. u Zagrebačkome dramskom kazalištu (danas: Gradsko dramsko kazalište Gavella) u režiji Dine Radojevića, uz asistenciju Dražena Grünwalda. Sve do kraja stoljeća nizane su inscenacije koje su naglasak stavljale na



vjernost predlošku, a tek je tijekom devedesetih i početkom dvijetisućitih taj dramski klasik prikazivan i u drugim teatarskim formama osim dramskog kazališta. Primjerice 15. travnja 2005. na Zagrebačkom muzičkom bijenalu, u produkciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, praizveden je balet *Tramvaj zvan čežnja* pod koreografskim i redateljskim vodstvom Dinka Bogdanića, za koju je iste godine primio Nagradu hrvatskog glumišta. Dramaturginja Sanja Ivić sastavila je baletni libreto prema motivima istoimenoga dramskog predloška, a glazbu predstave potpisuje skladatelj i dirigent Mladen Tarbuk, koji je u vrijeme praizvedbe obnašao dužnost intendanta zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta: „U glazbi za balet *Tramvaj zvan čežnja* rabljen je i tonski zapis Tarbukova Koncerta za flautu i orkestar u izvedbi Tamare Cocha-Mandić i Simfonijskog orkestra HRT-a. I upravo je to djelo bilo otponac za maštu i dramatizaciju autorskoga tima Bogdanić-Ivić-Tarbuk. Svaki lik ili skupina imaju svoju glazbu, koja provodi predstavom poput lajtmotiva.“ (V. Požgaj, 2005) U premijernoj izvedbi Irena Pasarić utjelovila je Blanche, Tomislav Petranović Stanleyja, Ersilia Nikpalj Stellu, a Ilir Kerni tumačio je Mitcha. Posebnost Bogdanićeve baletne inačice jest inkorporiranje niza prizora koji nisu detaljnije obrađeni u dramskom izvorniku, kao što je „prizor vjenčanja Blanche“ (S. Nikčević, 2006: 35). Takva su redateljska rješenja prihvaćena među publikom s obzirom na to da, nerijetko, uprizorenja kakvih ranijih kanonskih tekstualnih predložaka mogu sputati maštu i znatiželju gledatelja ako je temeljno načelo kojim se redatelj vodi vjernost izvornom tekstu. Beker tvrdi da „naše predodžbe mogu biti raznovrsne i maštovite pa zbog toga možemo biti i razočarani nakon suočenosti s jednoznačnim prikazom takva teksta, kao npr. u filmu snimljenu po romanu, gdje su junaci precizno prikazani, sputavajući time našu igru mašte i pretpostavljanja“ (M. Beker, 1999: 96). Vođena tim načelom, Bogdanićeva rekreacija Williamsova teksta na pozornici zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta dobila je niz pozitivnih kazališnih kritika, uključujući one u publikacijama *Večernji list*, *Jutarnji list*, *Slobodna Dalmacija*, *Vjesnik*, *Novi list* te *Vijenac*, za koji je Višnja Požgaj izvijestila sljedeće: „Bio je to dakle tinski rad na usklađivanju svih komponenata, koje su se sretno spojile u impresivnoj scenskoj postavi.“ (V. Požgaj, 2005)

S druge strane uprizorenje drame *Tramvaj zvan žudnja* sarajevskog redatelja Dine Mustafića, praizvedeno 23. travnja 2009. na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, pratila je nepovoljna kritička recepcija. Predstava je oblikovana prema hrvatskom prijevodu drame *Tramvaj zvan žudnja* koji potpisuje Ivo Juriša, dramaturškom predlošku Željke Udovičić Pleštine, scenografiji Dragutina Broza, kostimografiji Dalibora Vitasa te svjetlosnim rješenjima Borisa Blidara. Glavne uloge u riječkoj inscenaciji dramskog klasika tumačili su Mirjana Karanović (Blanche), Alen Liverić (Stanley), Lucija Šerbedžija (Stella) i Žarko Radić (Mitch). O predstavi je za književni list *Vijenac* pisala Katarina

Kolega, koja, osim umješnosti glumačkog ansambla, ističe i primjerenost toga komada za tekuću društvenu problematiku držeći da „se upravo u Williamsovim rastrojenim protagonistima slabih živaca ogleda neuroza suvremenog društva” (K. Kolega, 2009). Iako podupire redatelj odabir te učestalo postavljanje Williamsovih komada na hrvatske kazališne pozornice, smatra da Mustafićevo redateljsko čitanje ne uspijeva ispuniti zahtjeve dramskog komada - izraziti temeljni sukob i kompleksnost likova. Naime dinamika Williamsova teksta počiva na neizrečenom konfliktu ostarjele dekadentne južnjačke ljepotice Blanche DuBois i predstavnika nove generacije američkog društva, grubog Poljaka Stanleyja Kowalskog. Dok prethodno analizirana Bogdanićeva izvedba pomoću scenskog pokreta uspješno izražava dramsku napetost, u riječkoj izvedbi napetost između Blanche DuBois i Stanleyja Kowalskog koja čini osnovnu liniju radnje izostaje: „Budući da te osnovne linije koje čine Williamsovu dramu toliko potresnom nedostaju i da dramskoga sukoba i dramske napetosti u ovome uprizorenju gotovo da i nema jer se Kowalski i Blanche, čak i u izravnu kontaktu, mimoilaze, predstava je, unatoč mnoštvu često i suvišnih simbola (osobito u scenografiji koja naginje kiču), prazna.” (K. Kolega, 2009) Jednakog je razmišljanja i Iva Rosanda Žigo, prema kojoj redatelj s ostatkom autorskog tima nije uspio predočiti temeljnu ideju predloška, koji „zahtijeva izuzev inteligentnoga dramaturškog promišljanja i spretne režijske zahvate sa osobitim naglaskom na radu s glumcima”, što je u riječkoj izvedbi izostalo (I. Rosanda Žigo, 2009). Zbog toga, kritičarka glumačke kreacije unutar predstave opisuje kao „ne osobito dojmljive”, a redateljska rješenja „nedovoljno promišljenim” (I. Rosanda Žigo, 2009).

### ***Mačka na vrućem limenom krovu***

Uz dramu *Tramvaj zvan žudnja*, najveći uspjeh Tennessee Williams ostvario je Pulitzerom nagrađenim komadom *Mačka na vrućem limenom krovu* (1955.), koji je napisao „s namjerom da odgovara ukusu kazališne i filmske publike” nakon što je njegova prethodna drama *Camino Real* doživjela neuspjeh (V. Tripković-Samardžić, 2018: 88). Dramski tekst u tri čina oslikava imućnu južnjačku plantažersku obitelj Pollitt s delte Mississippija koju čine Dida Pollitt, Baka te njihovi sinovi Brick i Gooper sa suprugama, a koja se okuplja u povodu proslave rođendana glave obitelji, Dide Pollitta. „Najbogatiji zemljoposjednik u okolini shvaća da je stranac upravo pod stare dane. On vidi da se vremena mijenjaju, da mu se ideali raspadaju pred očima, da nastupa neko novo vrijeme u kojem je uspješno utjelovljenje *American Dreama* njegov vlastit sin Gooper koji mu se gadi zajedno sa svojim uzoritim brakom, brojnom obitelji i solidnim poslom.” (S. Nikčević, 1994: 43) Kako radnja odmiče, drama otkriva da su odnosi između članova obitelji utemeljeni na laži, pa tako sinovi skrivaju od oca tajnu da boluje od smrtonosne bolesti, nekadašnji igrač ragbija Brick skriva od svijeta svoju nekadašnju ljubavnu vezu s muškarcem, a njegova lukava supruga Maggie laže

da je trudna kako bi osigurala imovinu u slučaju smrti starog Pollitta. Rad na tekstu Williams započinje 1953., a dvije godine kasnije, 24. ožujka 1955., prema dramskom predlošku praizvedena je istoimena predstava pod redateljskim vodstvom Elije Kazana na pozornici brodvejskog kazališta Morosco Theatre, gdje je, zahvaljujući naglom komercijalnom uspjehu, izvedena 694 puta. Radi podilaženja ukusu tadašnje brodvejske publike, u predstavi su izbačeni dijelovi drame koji se izravno bave problematikom Brickove homoseksualnosti te aluzije na njegovu vezu s mladićem Skipperom (V. Tripković-Samardžić, 2018: 89). Tri godine tekst je čekao na filmsku adaptaciju, koja je premijerno prikazana 30. siječnja 1958. u režiji Richarda Brooksa, s Elizabeth Taylor (Maggie) i Paulom Newmanom (Brick) u glavnim ulogama.

*Mačka na vrućem limenom krovu* praizvedena je na domaćoj kazališnoj sceni godinu nakon brodvejske premijere, 12. svibnja 1956., u Zagrebačkom dramskom kazalištu u režiji Dine Radojevića, prema prijevodu teksta Ive Juriše. Zagrebačka izvedba igrana je 81 put, završno s 13. ožujkom 1962., a predvođena je glumačkim ansamblom koji su činili Ivan Šubić (Dida Pollitt), Ivona Petri (Baka), Boris Buzančić (Brick) i Josip Bobi Marotti (Gooper). Današnje kazališne kuće posežu za Williamsovom dramskom uspješnicom radi upućivanja kritike društvenom konzervativizmu, koji se suptilno ogleda u Pollittovu tradicionalnom južnjačkom odgoju sinova, ali radi osude sveprisutnog materijalizma koji pokreće niz ranije navedenih laži u djelu. Prema teoretičaru Hansu Robertu Jaussu, primarna funkcija umjetnosti jest ona društvena, a uspjeh kakvog umjetničkog djela mjeri se njegovom mogućnošću da utječe na svijest pojedinca kako bi učinio promjene u društvu: „Društvena funkcija književnosti pokazuje svoju pravu mogućnost tek ondje gdje čitateljevo književno iskustvo ulazi u obzor očekivanja njegove životne prakse, predoblikuje njegovo razumijevanje svijeta i time djeluje povratno i na njegovo društveno ponašanje.“ (H. R. Jauss, 1999: 299) Iz istog je razloga *Mačka na vrućem limenom krovu* praizvedena na sceni HKD teatra Rijeka 17. studenog 2006. u režiji i dramaturgiji Laryja Zappije, s glumačkim ansamblom koji čine Nenad Šegvić (Dida Pollitt), Edita Karadžole (Baka), Damir Orlić (Brick) i Denis Brižić (Gooper). U skladu s ranije opisanom društvenom problematikom toga dramskog komada, Dubravka Lampalov za *Vijenac* izvještava da je Radojevićeva interpretacija Pollittove predstavila „u kontekstu našega grabežljiva vremena“, stoga okosnicu Zappijina redateljskog čitanja čini pitanje nasljedstva zbog kojeg će „iz dramskih osoba probiti njihove prave (vučje) naravi“ (D. Lampalov, 2006).

### ***Tetovirana ruža***

Nužno je spomenuti i recepciju Williamsovih drama koje nisu dio kanona, ali koje su također našle svoje mjesto u hrvatskom teatru, poput Tonyjem nagrađenoga dramskog teksta *Tetovirana ruža* (1950.). Okosnicu radnje čini priča o

sicilijansko-američkoj krojačici Serafini Delle Rose, koja se, zajedno s petnaestogodišnjom kćeri Rosom, suočava s teškoćama života u tradicionalnome južnjačkom mjestu nedaleko od New Orleansa nakon smrti supruga Rosarija. Preokret u radnji događa se kada udovica Serafina od lokalnih žena sazna za suprugovu nevjeru, zbog čega započinje romantičnu vezu sa Sicilijancem Alvarom Mangiacavallom, koji nalikuje njezinu suprugu, pa se tako, uz ljubavne zaplete mlade Rose, prate i oni njezine majke Serafine. Inspiraciju za dramu koja u tri čina govori „o neutaživoj žudnji dviju Sicilijanki za ljubavlju u uskogrudnoj južnjačkoj sredini“ (I. Matković, 2003: 408) Williams je crpio iz veze sa sicilijanskim glumcem Frankom Merlom te iz ljubavi prema talijanskoj kulturi nakon niza posjeta toj zemlji kako bi pronašao slobodu i mjesto za oporavak uslijed narušena zdravlja. Istoimena predstava praižvedena je 29. prosinca 1950. u čikaškom kazalištu Erlanger Theatre u režiji Daniela Manna, a brodvejska praižvedba u njujorškom kazalištu Martin Beck Theatre uslijedila je 3. veljače 1951., s Maureen Stapleton (Serafina), Elijem Wallachom (Alvaro) i Phyllis Love (Rosa) u glavnim ulogama. Filmska adaptacija *Tetovirane ruže* objavljena je 1955., također u Mannovoj režiji, nakon što je poznati redatelj Elija Kazan odbio rad na predstavi zbog sudjelovanja na filmskom projektu s Arthurom Millerom (B. Murphy, 1997: 198). Iako je u SAD-u polučila izniman uspjeh, izvedbe toga komada u Europi pratile su intenzivne polemike. Naime irska praižvedba *Tetovirane ruže* iz 1957. u kazalištu Pike Theatre rezultirala je uhićenjem suvlasnika kazališta, Alana Simpsona, zbog prikaza eksplicitnih prizora u predstavi, a budući da je katolički moral tada bio čvrsto ukorijenjen u irsko društvo, Simpson je oslobođen optužbi tek sljedeće godine (C. Morash, 2002: 219). Također, pisma Tennesseeja Williama upućena kazališnom kritičaru New York Timesa Justinu Brooksu Atkinsonu otkrivaju da je *Tetovirana ruža* podlegla talijanskoj kazališnoj cenzuri, zbog čega je njezino izvođenje u tamošnjim kazalištima zabranjeno:

„Cenzori su zabranili izvođenje *Tetovirane ruže* u talijanskim kazalištima, a također i prikazivanje filma *Tramvaj zvan žudnja*, ali najbolji talijanski kazališni redatelj, Luchino Visconti, voljan je da se iduće sezone prihvati režije komada *Camino Real*, a ja se pitam hoće li crkva i vlada to dopustiti. Spaljivanja knjiga i kojekakve zabrane opet su popularne ovih dana, pa zbog toga mislim da je jedan pošten, hrabar i rječit kritičar sada vrjedniji za kazalište od pisaca, budući da pisci uopće ne mogu funkcionirati bez pomoći kritičara. Ono što osobito cijenim u vašoj kritici jest to što čak i kad vam se pojedino djelo ne sviđa, vi ste sposobni na najsajjniji način razdvojiti subjektivnu reakciju od objektivnog vrednovanja same stvari“ (T. Williams, 2018: 211-212).

Međutim *Tetovirana ruža* nije dugo čekala na svoju hrvatsku praizvedbu, pa je tako ta drama premijerno izvedena 1956. u splitskome Narodnom kazalištu, a gotovo pola stoljeća kasnije, 10. ožujka 2001., u Hrvatskome narodnom kazalištu u Splitu praizvedena je adaptacija Borisa Dvornika pod nazivom *Serafina Splićanka*, prema prijevodu Dalije Grin, u režiji Ivice Boban te asistenciji Borne Armaninija. Glumačku postavu Dvornikove adaptacije činio je ansambl Drame splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta predvođen Ksenijom Prohaskom (Serafina), Nives Ivanković (Rosa) i Žarkom Radićem (Alvijero). Oživljavanjem priče o Williamsovoj junakinji Serafini na pozornici splitskoga kazališta autorski tim nastojao je dočarati sliku splitskog podneblja na prijelazu stoljeća te stereotipima koji se vezuju uz taj grad. Premda je Dvornikova adaptacija vjerno slijedila dramski predložak *Tetovirane ruže*, lokalizacija teksta u predio Splita gdje obitavaju došljaci i sirotinja zahtijevala je niz promjena koje su se najviše odrazile na jezičnoj razini, pa se tako u adaptaciji „isprepliću govorni idiomi šireg kraja, gdje se ispod ‘splićanizama’ naslućuje izvorni ‘vlaški’ akcent pridošle osobe“ (V. Perko, 2022: 146). Adaptacija ujedno obiluje likovima koji nisu prisutni u dramskom predlošku, a koji su oblikovani na temelju tadašnjih predrasuda o stanovnicima toga grada, pa tako Dvornik jednu od svojih nadopisanih epizoda smješta „usred smetlišta i narkomanskog sastajališta (...), mjesta na kojem kurve najnižeg ranga nude svoje usluge pijanim mornarima“ (V. Perko, 2022: 146). Premda kritika zbog toga splitsku interpretaciju dramskog klasika ocjenjuje niskom ocjenom, Jasen Boko za *Vijenac* ističe da se *Serafina Splićanka* „može protumačiti kao namjerni *trash* koji obiluje stereotipima o Splitu kao gradu slučaju kojim šetaju ljudi na margini društva, a normalni se svijet ne usuđuje izaći na ulicu“ (J. Boko, 2001). Stavljeno u kontekst teorije recepcije, alternativna čitanja Williamsa poput Dvornikova potvrđuju tezu Hansa Roberta Jaussa da značenje teksta nije unaprijed zadano već da interpretacija ovisi o povijesnom trenutku u kojem se tekst čita ili postavlja na scenu. Obzor očekivanja, kako pokazuje splitska adaptacija *Tetovirane ruže*, nije isti u trenutku kada je djelo nastalo i pola stoljeća kasnije: „Tko vjeruje da se ‘bezvremeno istinski’ smisao pjesničke umotvorine mora interpretu, u neku ruku na stajalištu izvan povijesti, bez obzira na sve ‘zablude’ njegovih prethodnika i historijske recepcije neposredno i posvema otvoriti pukim udubljanjem u tekst, ‘prikrija isprepletenost povijesti djelovanja, u kojoj stoji i sama historijska svijest’.“ (H. R. Jauss, 1999: 292)

### ***Iznenada prošlog ljeta***

Jednočinka *Iznenada prošlog ljeta* (1958.) Tennesseeja Williamsa praizvedena je 7. siječnja 1958. u ofbrodvejskom kazalištu York Theatre u režiji Herberta Machiza, zajedno s dramom *Nešto neizgovoreno* (*Something Unspoken*), u sklopu dvostrukog programa naslovljenog *Predio vrtova* (*Garden District*). Filmska adaptacija

objavljena je 1959. u režiji Josepha L. Mankiewicza prema scenariju Gorea Vidala i Tennesseeja Williamsa, a glumačku postavu predvodili su Elizabeth Taylor (Catherine Holly), Katherine Hepburn (gđa Veanble) i Montgomery Clift (dr. Cukrowicz). Poput Williamsovih dramskih prethodnica, drama *Iznenada prošlog ljeta* smještena je u južnjački grad New Orleans tijekom 1930-ih, a prikazuje bogatu ostarjelu udovicu Violet Venable, koja je pod nerazriješenim okolnostima izgubila sina Sebastiana te nastoji spriječiti klevetanje svojeg sina nudeći novčanu donaciju psihijatrijskoj bolnici kako bi bolnički kirurg izvršio lobotomiju na njezinoj emocionalno nestabilnoj nećakinji Catherine Holly, koja je upoznata sa Sebastianovom prošlošću. Umjesto lobotomije, liječnik Catherine daje serum istine zbog kojeg ona iznosi na vidjelo istinu kako su njezina rođaka Sebastiana tijekom zajedničkog boravka u Španjolskoj ubili lokalni dječaci od kojih je iziskivao seksualne usluge, stoga okosnicu drame čine „mračni aspekti seksualnosti“ (I. Matković, 2003: 408). Poput drame *Tramvaj zvan žudnja*, *Iznenada prošlog ljeta* dotiče se autobiografskih tema progovarajući istovremeno o problematici homoseksualnosti i mentalnih bolesti. Naime „Williamsova sestra Rose bila je podvrgnuta jednoj od prvih lobotomija u Americi“ nakon što joj je dijagnosticirana shizofrenija (A. Lederer, 2020: 11).

Drama *Iznenada prošlog ljeta* prvi je put izvedena u Hrvatskoj tijekom dvijetisućitih, 28. travnja 2006., u Hrvatskome narodnom kazalištu Varaždin pod redateljskim vodstvom Snježane Banović Dolezil i asistencijom Ksenije Krčar, prema dramaturškim rješenjima Darka Lukića i prijevodu Acije Alfirević. Premda vjerno slijedi temeljnu liniju radnje Williamsova dramskog predloška, redateljica je „inscenacijski i kostimografski predstavu smjestila u doba secesije, otprilike u doba kada d’Annunzio piše libreto za Debussyjevo *Mučeništvo svetog Sebastijana*“ (Z. Mrkonjić, 2006), čime otkriva da je u fokusu njezine interpretacije tema nasilja. Glavne uloge u tome kazališnom komadu utjelovili su Leona Paraminski (Catherine Holly), Mirjana Sinožić (gđa Venable) i Robert Plemić (dr. Cukrowicz). Iako je smještena u kontekst američkog Juga prve polovice 20. stoljeća, tematika kojom se bavi Williams prigodna je i za kontekst suvremenoga kazališta, što potvrđuje kritika Zvonimira Mrkonjića za novine *Vijenac*, u kojoj navodi da oživljavanje Williamsove poznate drame može imati snažan učinak u današnje „doba industrijalizirane idolatrije nasilja“ (Z. Mrkonjić, 2006). To potvrđuje i redateljica predstave Snježana Banović Dolezil, koja u razgovoru objavljenom u *Vijencu* ističe da je tadašnjoj intendantici varaždinskoga Hrvatskog narodnog kazališta Jasni Jakovljević predložila uvrštavanje dotad neizvođene drame *Iznenada prošlog ljeta* na repertoar ponajviše zato što su „neke dramatičareve teme danas možda aktualnije nego prije pedeset godina“, primjerice „problem krive, zabranjene seksualne orijentacije, roditeljske i općenito obiteljske agresije, zlostavljanja drukčijih, sve do kanibalizma i drugih skrivenih i zabranjenih strasti“ (Z. Vidačковиć, 2006). Upravo u eksPLICITNOM

progovaranju o navedenim temama treba tražiti razlog zašto je, suprotno od ostalih Williamsovih komada, ta drama čekala gotovo polovicu stoljeća na hrvatsku praizvedbu. Koristeći Jaussovu terminologiju, riječ je o promjeni obzora očekivanja koji se dogodio u navedenom vremenskom razdoblju uslijed izloženosti dramskoj građi koja, poput Williamsove, na surov način progovara o dotad prešućivanim temama, a na koju publika onog vremena nije bila pripremljena: „Otpor ustaljenih očekivanja prema novom djelu može biti toliko snažan da je potreban dug proces recepcije kako bi se taj otpor savladao. Pri tome se može dogoditi da potencijalno značenje nekog djela ostane nepriznato sve dok književna evolucija aktualizacijom nekog kasnijeg oblika ne dostigne horizont koji omogućuje pristup razumijevanju ranije nepriznatog oblika.“ (M. Beker, 1999: 91)

### *Noć iguane i Orfej silazi*

Posljednjim Williamsovim dramskim i kazališnim uspjehom smatra se drama *Noć iguane* i njezina brodvejska praizvedba uprizorena 28. prosinca 1961. u njujorškom kazalištu Royal Theatre pod redateljskim vodstvom Franka Corsara, s Patrickom O'Nealom (T. Lawrence Shannon), Bette Davis (Maxine Faulk), Lane Bradburry (Charlotte Goodall) i Margaret Leighton (Hannah Jelkes) u glavnim ulogama: „Većina kritičara dijeli mišljenje da je *Noć iguane* Williamsova posljednja 'velika' drama i da su kasnije drame (...) prerade već poznatih motiva i tema koji često prelaze u grotesku ili tzv. gotsku američku tradiciju.“ (I. Matković, 2003: 409) Dramski tekst *Noć iguane* u tri čina oslikava šaroliku paletu junaka smještenih u meksički hotel Costa Verde nedaleko od Acapulca, uključujući grupu američkih turistkinja, vlasnicu hotela Maxine Faulk te vodiča i izopćenog svećenika T. Lawrencea Shannona, koji je središnji lik drame. Kako radnja drame odmiče, pokazuje se mračna strana velečasnog Shannona, koji je izopćen iz župe zbog veze s učiteljicom vjeronauka, optužen za seksualno zlostavljanje najmlađe članice grupe, tinejdžerice Charlotte, ali i koji je i sam iskusio nasilje u djetinjstvu. S druge pak strane Shannon razvija bliskost s jednom od turistkinja, Hannom Jelkes, zbog čega se može uočiti da i u tom tekstu Williams ispisuje „neke od svojih opsesivnih dramskih motiva što se okupljaju oko binarnih opozicija dobra i zla, snage i slabosti, muškog i ženskog, duha i tijela, života i smrti“ (D. Vrgoč, 2005: 16). Dramski tekst *Noć iguane* Williams je oblikovao prema istoimenoj kratkoj priči objavljenoj 1948. u zbirci *Jedna ruka* (*One Arm*), koju je naknadno prilagodio za potrebe kazališne pozornice, što mu je 1962. donijelo četvrtu Nagradu dramskih kritičara. Istoimena filmska adaptacija u režiji Johna Hustona objavljena je 1964., a uključivala je niz poznatih glumačkih imena, kao što su Richard Burton (T. Lawrence Shannon), Ava Gardner (Maxine), Sue Lyon (Charlotte) i Deborahh Kerr (Hannah).

U sklopu 51. splitskog ljeta 6. kolovoza 2005. poljski kazališni redatelj Janusz Kica postavio je dramu *Noć iguane* uz asistenciju Ane Dalbello, dramaturšku

pomoć Lade Kaštelan, prijevod Belmonda Miliše te glumačku postavu predvođenu Milanom Pleštinom (T. Lawrence Shannon), Brunom Bebić Tudor (Maxine), Dijanom Vidušin (Charlotte) i Almom Pricom (Hannah). Iste je godine splitskoj izvedbi dodijeljena Nagrada hrvatskog glumišta, a kritika jednoglasno ističe da uspjeh redateljskog čitanja Janusza Kice leži u dosljednom slijeđenju dramskog predloška koji publici omogućuje poniranje u Williamsove misli. Dubravka Vrgoč u časopisu *Kazalište* piše da je, poput ranije analiziranih izvedbi, Kicina interpretacija „uspjela u namjeri da publici ispriča dramsku priču zapisanu u *Noći iguane* te da tu priču učini razumljivom, a potom i aktualnom u našem vremenu” (D. Vrgoč, 2005: 18). Dočaravanju zagušljive ljetne atmosfere drame koja se odražava na dramskim karakterima pridonijela je i lokacija festivala održanog u vrtu ljetnikovca Villa Dalmacija, za čije je uređenje zaslužna scenografkinja Slavica Radović. Teoretičarka Susan Bennett u svojoj monografiji o kazališnoj recepciji *Theatre Audiences* ističe važnost lokacije izvođenja predstave kao ključnog faktora u privlačenju publike: „Geografska lokacija uvijek je bitna. Predstava mora biti postavljena na lokaciji koja privlači publiku.” (S. Bennett, 1997: 120) Osim vizualne atraktivnosti splitskog ljetnikovca, ambijentalno izvođenje *Noći iguane* približilo je publici otežale odnose među stanarima trošnog meksičkog hotela i time osiguralo „autentičnost scenskog događaja” (D. Vrgoč, 2005: 19). Slično izvještava i teatrolog Vlatko Perković za *Vijenac* - on smatra da je izbjegavanje konvencionalnog prostora kazališne zgrade u slučaju tog komada imalo bitnu dramaturšku funkciju i omogućilo logičan razvoj dramske radnje: „Vrt Ville Dalmacije je za izvođenje *Noći iguane* izabran s valjanom dramaturškom svrhom i omogućio je Januszu Kici mnoštvo scenskih planova i rijetko viđenu prostornu razvedenost predstave. No iznad svega taj vrt poticao je razvoj dramske radnje svojom istinskom zbiljom.” (V. Perković, 2005)

Gotovo tri godine kasnije, 22. veljače 2008., pod redateljskim vodstvom Janusza Kice praizvedena je predstava *Orfej silazi* u zagrebačkome Gradskom dramskom kazalištu Gavella, što je ujedno i prva izvedba toga komada u Hrvatskoj. Taj dramski tekst prerada je Williamsove ranije uobličene drame *Borba anđela* (1940.), koja je doživjela neuspjeh nakon nekoliko izvedbi: „U prosincu 1940. ta drama o seksualno izazovnom glavnom junaku u zaostaloj, licemjernoj, konzervativnoj južnjačkoj sredini koja završava njegovim linčom, doživljava zbog problema s cenzurom svega nekoliko izvedbi u također konzervativnom puritanskom Bostonu, ali je kasnije prerađuje pod nazivom *Silazak Orfeja* (*Orpheus Descending*) 1957.” (I. Matković, 2003: 407) Temeljen na grčkom mitu o Orfeju, dramski tekst u tri čina donosi priču o karizmatičnome mladom glazbeniku Valu Xavieru, koji se sredinom 20. stoljeća doseljava u južnjački gradić i zavodi ondašnje žene te ostvaruje vezu s jednom od južnjakinja, Lady Torrance, čiji je suprug na samrti. Poveznicu s antičkim kazalištem Williams ostvaruje pomoću povlačenja paralele s mitskim glazbenikom Orfejom, ali i uvođenjem



ženskih junakinja koje, komentirajući radnju, ostvaruju funkciju antičkoga kora. Prerađeni dramski tekst brodvejsku praizvedbu imao je 21. ožujka 1957. u njujorškom kazalištu Martin Beck Theatre u režiji Harolda Clurmana, s Maureen Stapleton (*Lady Torrance*) i Cliffom Robertsonom (*Val Xavier*) u glavnim ulogama. Filmska adaptacija drame pod nazivom *Zmijška koža* (*The Fugitive Kind*) objavljena je 1960. u režiji Sidneyja Lumeta, a u njoj su protagonisti tumačili Marlon Brando (*Val Xavier*) i Anna Magnani (*Lady Torrance*).

Uz redatelja Janusza Kicu, zagrebačku izvedbu naslovljenu *Orfej silazi* potpisuju dramaturginja Lada Kaštelan, koja je s Vinkom Zgagom tekst prevela na hrvatski jezik, scenografski tim Numen te kostimografkinja Irena Sušac. Za glazbena je rješenja bila zadužena Tamara Obrovac, dok je oblikovanje rasvjete pripalo Zdravku Stolniku. U hrvatskoj inačici Williamsova *Orfeja* Vala Xaviera utjelovio je Sven Medvešek, a *Lady Torrance* tumačila je Anja Šovagović Despot. Kao i u prošlim redateljskim pothvatima, Kica dosljedno slijedi dramski predložak, što je, uz adekvatan odabir glumačkog ansambla, prema kritičaru *Jutarnjeg lista* Tomislavu Čadežu, osiguralo uspjeh predstave: „Kica je velikog pisca, da tako kažemo, posve uvažio i prepustio mu glavnu ulogu, a najviše mu je pomogao odabравši glumce koji su dokraja slijedili osnovni koncept: vjeru u tekst kao dovršenu strukturu iz koje se likovi i njihova dinamika pomalaju postupno i logično.” (T. Čadež, 2008) Dubravka Lampalov za *Vijenac* pak ističe da umješnost režije Janusza Kice proizlazi iz bavljenja univerzalnim temama koje su obrađene u dramskom predlošku umjesto iz nastojanja da prikaže likove određene isključivo kontekstom u koji ih je autor smjestio, a to je američki Jug polovice 20. stoljeća: „Umjesto da interpolira američku dramu kao strano tkivo na domaći teren, Kica vrlo precizno rastvara Orfejevo tkivo, priču čvrsto lociranu na rigidni američki Jug dovodeći je na općeljudsku elementarnu razinu bitke između dobra i zla, na razinu razumljivu i svojstvenu cijelome svijetu.” (D. Lampalov, 2008) Kritička recepcija predstave *Orfej silazi* tako potvrđuje Jaussovu tezu da uspjeh djela ne ovisi o tome da je ono namijenjeno publici određenog miljea već i da ranije objavljen tekst može biti predložak za nove interpretacije ako se bavi univerzalnim događajima ljudskog iskustva: „Odnos književnosti i publike ne iscrpljuje se u tome da svako djelo ima svoju specifičnu, historijski i sociološki određivu publiku, da je svaki književnik ovisan o miljeu, krugu nazora i ideologiji svoje publike te da književni uspjeh pretpostavlja knjigu ‘koja izrazuje ono što je skupina očekivala, knjigu koja skupini objavljuje njezinu vlastitu sliku.’“ (H. R. Jauss, 1999: 288)

## Zaključak

Tennessee Williams stekao je status klasika američke dramske književnosti sredinom 20. stoljeća zahvaljujući dramama *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvan žudnja* i *Mačka na vrućem limenom krovu*, koje su nedugo nakon praizvedbe dospjele na

repertoare američkih kazališta glavne struje te stekle priznanje kritike i struke. Iako Williamsov dramski opus ilustrira svakodnevicu američkog Juga prošlog stoljeća, njegovi su tekstovi prevedeni i postavljeni u drugim državama ubrzo nakon američkih praizvedbi. Recepcija dramskih tekstova Tennesseeja Williamsa u hrvatskom kazalištu započela je 1952., kada je Mirko Perković režirao i postavio *Staklenu menažeriju* u zagrebačkome Malom kazalištu, a ta se tradicija nastavila i u 21. stoljeću. U skladu s vladajućom kazališnom poetikom dvijetisućitih koja je zagovarala kritiku društva i okretanje stranim, a nerijetko i angloameričkim uzorima, Tennessee Williams pronašao je stalno mjesto na domaćim kazališnim repertoarima koji su u prvom desetljeću 21. stoljeća uvrstili komade *Staklena menažerija*, *Tramvaj zvan žudnja*, *Mačka na vrućem limenom krovu*, *Tetovirana ruža*, *Iznenada prošlog ljeta*, *Noć iguane* i *Orfej silazi*. Unatoč prihvaćenom mišljenju da suvremeni redatelji posežu za dramama Tennesseeja Williamsa radi osiguranog uspjeha, iščitavanje kazališne kritike otkriva da je inscenacija Williamsovih komada u znatnom porastu u dobima društveno-političke krize. Naime gotovo sve iščitane kritike naglašavaju društvenu sastavnicu navedenih drama naglašavajući kako slika američkog života Williamsovih drama ne odudara od suvremenoga hrvatskog konteksta. Poslijeratna industrijalizacija američkog Juga i propast tradicionalnih vrijednosti kakve su poznavali Južnjaci sredinom 20. stoljeća poslužila je kazališnim umjetnicima kao bogat materijal za istraživanje hrvatskih moralnih problema koji su izašli na površinu početkom dvijetisućitih, kada se Hrvatska također adaptirala na novo uređenje, politički sustav i ideologiju kao posljedice Domovinskog rata. Važnu ulogu u promicanju stvaralaštva Tennesseeja Williamsa u hrvatskom teatru imale su nacionalne kazališne kuće koje su redovito uvrštavale opus tog pisca u svoje repertoare, pa se tako u prvom desetljeću 21. stoljeća taj američki dramski pisac našao na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu (*Tetovirana ruža*, 2001.), Hrvatskoga narodnog kazališta Varaždin (*Iznenada prošlog ljeta*, 2006.), Hrvatske kazališne kuće Zadar (*Staklena menažerija*, 2008.) te Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka (*Tramvaj zvan žudnja*, 2009.). Osim prevoditelja, koji su osigurali rasprostiranje dramskog opusa Tennesseeja Williamsa među domaćom publikom, te hrvatskih kazališnih redatelja, koji su postavljali izvornike i adaptacije Williamsovih djela na hrvatsku pozornicu, nužno je navesti zasluge inozemnih redatelja, posebice poljskog redatelja Janusza Kice, koji je 2005. u sklopu Splitskog ljeta postavio *Noć iguane* te 2008. u Gradskome dramskom kazalištu Gavella režirao dramu *Orfej silazi*. Vidljivost Williamsova dramskog opusa dodatno je pospješila opsežna kritička recepcija hrvatskih izvedbi u tiskanim i digitalnim medijima, a svi navedeni čimbenici omogućili su da taj američki klasik učvrsti svoj status u hrvatskom kazalištu te da u budućnosti posluži kao izvor za neke nove, suvremene i domaće interpretacije.●

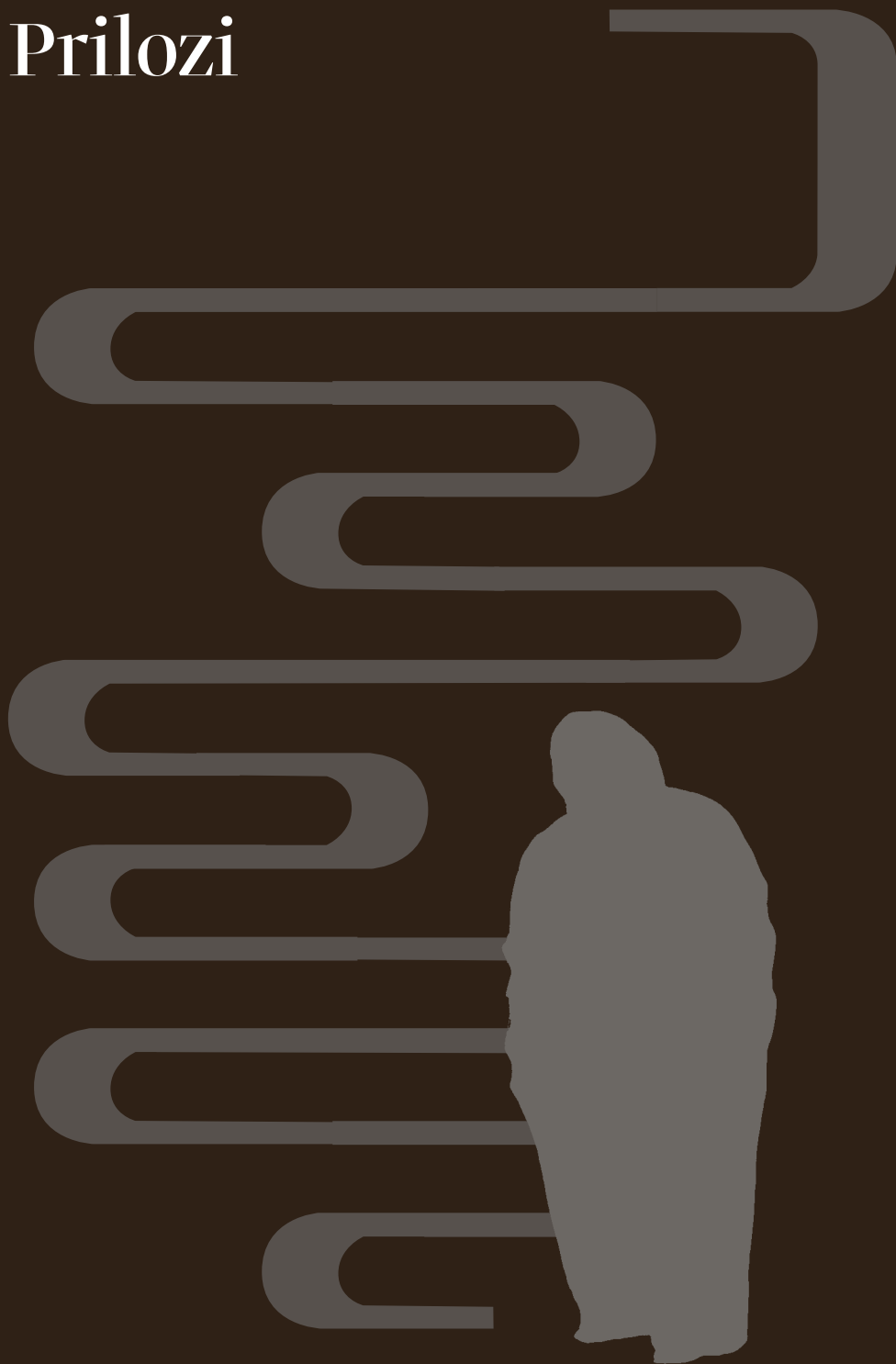
## LITERATURA

- Beker, Miroslav (1999), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Bennett, Susan (2005), *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, Routledge, London.
- Biskupović, Alen (2017), „Kazališna kritika i kritičari u starim i novim medijima: sličnosti i razlike, funkcije i pozicije, opstojnost žanra“, *Mediji i medijska kultura – europski realiteti*, pr. Vlasta Piližota i dr., Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Osijek, str. 585-596.
- Boko, Jasen (2001), „Pijetli i budilice“, *Vijenac*, Zagreb, br. 184, 22. ožujka.
- Botić, Matko (2009), „Kuća nije dom. Menažerija, HKD teatar Rijeka“, *Kazalište*, Zagreb, g. 17, br. 37-38, str. 28-31.
- Čadež, Tomislav (2008), „Uspješno postavljen komad o tamnoj strani Amerike“, *Jutarnji.hr*, Zagreb, 22. veljače, <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/uspjesno-postavljen-komad-o-tamnoj-strani-amerike> (1. ožujka 2023.).
- Hale, Allean (1997), „Early Williams: the making of a playwright“, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press, Cambridge, str. 11-28.
- Jauss, Hans Robert (1978), *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd.
- Jauss, Hans Robert (1999), „Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti“, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 281-301.
- Kolega, Katarina (2009), „Bezglasnik očajnika“, *Vijenac*, Zagreb, g. 17, br. 393, 26. ožujka, <https://www.matica.hr/vijenac/393/bezglasan-krik-ocajnika-3573/> (1. ožujka 2023.).
- Kolega, Katarina (2009), „Tramvaj bez žudnje“, *Vijenac*, Zagreb, g. 17, br. 396, 7. svibnja, <https://www.matica.hr/vijenac/396/tramvaj-bez-zudnje-3417/> (1. ožujka 2023.).
- Lampalov, Dubravka (2006), „(Pre)veliki Williams“, *Vijenac*, Zagreb, g. 14, br. 331, 23. studenog, <https://www.matica.hr/vijenac/331/preveliki-williams-6859/> (1. ožujka 2023.).
- Lampalov, Dubravka (2008), „Sjajna interpolacija“, *Vijenac*, Zagreb, g. 16, br. 366, 13. ožujka, <https://www.matica.hr/vijenac/366/sjajna-interpolacija-4861/> (1. ožujka 2023.).
- Lederer, Ana (2020), *Tramvaj zvan žudnja*, Kazalište Marina Držića, Dubrovnik, <https://kmd.hr/wp-content/uploads/2020/05/KMD-eBOOK-TRAMVAJ.pdf> (1. ožujka 2023.).
- Matković, Ivan (2003), „Pogovor: Williamsov dramski svijet“, *Tennessee Williams: Drame*, Alfa, Zagreb, str. 405-416.
- Morash, Chris (2002), *A History of Irish Theatre 1601-2000*, Cambridge University Press, New York.
- Mrkonjić, Zvonimir (2006), „Psihoritual“, *Vijenac*, Zagreb, g. 14, br. 318, 11. svibnja, <https://www.matica.hr/vijenac/318/psihoritual-7531/> (1. ožujka 2023.).
- Murphy, Brenda (1997), „Seeking direction“, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press, Cambridge, str. 189-203.
- Nikčević, Sanja (1993), *Antologija američke drame*, AGM, Zagreb.
- Nikčević, Sanja (1994), *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*, Centar društvenih djelatnosti mladih, Rijeka.
- Nikčević, Sanja (2006), *Gubitnički genij u našem gradu*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb.
- 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.
- Palmer, Richard H. (1988), *The Critics' Canon: Standards of Theatrical Reviewing in America*, Greenwood Press, New York.
- Perković, Vlatko (2005), „Splitski suton“, *Vijenac*, Zagreb, g. 13, br. 300, 15. rujna, <https://www.matica.hr/vijenac/300/splitski-suton-8555/> (1. ožujka 2023.).
- Perković, Vlatko (2022), „Kazalište srednjodalmatinskog čakavskog idioma“, *Kazalište*, Zagreb, g. 5, br. 9-10, str. 134-149.
- Požgaj, Višnja (2005), „Balet posvećen Slavenskoj“, *Vijenac*, Zagreb, g. 13, br. 291, 28. travnja, <https://www.matica.hr/vijenac/291/balet-po->

- svecen-slavenskoj-9019/ (1. ožujka 2023.).
- Rosanda Žigo, Iva (2009), „Gdje nestade žudnja“, *Kazalište.hr*, 26. travnja, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=753> (1. ožujka 2023.).
- Roudané, Matthew Charles (1997), „Chronology“, *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press, Cambridge, str. xvi-xxiv.
- Samardžić-Tripković, Vesna (2018), „Mačka na vrućem limenom krovu (1958): preobražaj Williamsovog teksta u filmskom mediju“, *Književna smotra*, Zagreb, g. 50, br. 190(4), str. 87-99.
- Walcot, Peter (1976), *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, University of Wales Press, Cardiff.
- Vidačković, Zlatko (2006), „Razgovor sa Snježanom Banović-Dolezil: Williams je majstor ženskih likova“, *Vijenac*, Zagreb, g. 14, br. 316, 13. travnja, <https://www.matica.hr/vijenac/316/williams-je-majstor-zenskih-likova-7674/> (1. ožujka 2023.).
- Vrgoč, Dubravka (2005), „Kazališni govor osamljenosti i očaja“, *Kazalište*, Zagreb, g. 8, br. 23-24, str. 16-19.
- Williams, Tennessee (2018), „Pisma Tennesseeja Williamsa kazališnim prijateljima“, *Noć iguane: izabrane priče*, Meandarmedia, Zagreb, str. 203-223.
- Županović, Mario (2008), „Gorko-slatki spomenar“, *Kazalište.hr*, 16. prosinca, <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=399> (1. ožujka 2023.).



# Prilozi



Martina Petranović

## Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2022.

U razdoblju 7.–10. prosinca 2022. u Osijeku su, u organizaciji Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Filozofskoga fakulteta u Osijeku održani 33. Krležini dani u Osijeku. Nadovezujući se na novopokrenuti istraživački ciklus Krležinih dana posvećen proučavanju recentnije povijesti hrvatske dramske književnosti i kazališta te na dva dosad objavljena zbornika radova posvećena devedesetim godinama 20. stoljeća (*Krležini dani u Osijeku 2020. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*, 2021., i *Krležini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio*, 2022.), skup pod naslovom *Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio* započeo se baviti osvjetljavanjem mnogostrukih i raznovrsnih vidova dramske i glumišne aktivnosti u nultim godinama novoga milenija.

Trideset i treći po redu Krležini dani u Osijeku svečano su otvoreni izložbom Marijana Varjačića *Bijenale kazališnoga plakata* priređenom u foajeu osječkoga kazališta u organizaciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu. Na otvorenju izložbe govorili su varaždinska dramaturginja i spisateljica Vesna Kosec Torjanac i intendantica osječkoga teatra Dražena Vrselja. Nakon izložbe uslijedila je i prva od tri kazališne predstave uvrštene u program Krležinih dana u Osijeku 2022., Kušanov *Čaruga* u režiji Borisa Svrtana i izvedbi ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Sutradan je na pozornici osječkoga teatra gostovao zagrebački KunstTeatar predstavom *Sloboština Barbie* prema tekstu Maše Kolanović u režiji Natalije Manojlović i izvedbi Maje Kovač, Amande Prenkaj i Damira Klemenića. Pretposljednje je pak večeri Dana, u svečanome foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Goran Matović izveo monodramu posvećenu Miroslavu Krleži, *Sjetite me se 2022.*, oslonivši se i na glazbenu potporu Stanka Kovačića.

Sam znanstveni skup svečano je otvoren pozdravnim govorima Vladimira Hama i Josipa Miletića u ime Grada Osijeka i Osječko-baranjske županije, ravnatelja Državnog arhiva u Osijeku Dražena Kušena u ime Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske, prorektora za umjetnost, kulturu i međuinstitucijsku suradnju Roberta Raponje u ime Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, dekana Filozofskoga fakulteta u Osijeku Ivana Trojana, intendantice Dražene Vrselja u ime Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Helene Sablić Tomić u ime Društva hrvatskih književnika i akademika Borisa Senkera u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, ujedno i obnašatelja dužnosti predsjednika Organizacijskoga odbora Krležinih dana.

Prvi dan znanstvenih izlaganja protekao je u znaku dramskih tema te hrvatske dramske produkcije nultih godina 21. stoljeća pri čemu su u vidokrugu bile dramske reprezentacije arhetipskih likova i motiva te ženski dramski identiteti i tematske preokupacije hrvatskih dramatičara poput krize obitelji kao učestaloga motiva dramskih tekstova, a analizama hrvatskoga dramskoga pisma valja pridodati i utvrđivanja korpusa u nultim godinama objavljenih, izvedenih i nagrađenih dramskih autora, razlaganja pojedinih dramskih djela iz novih teorijskih očišta, primjerice postklasične naratologije, i slično. Drugi dan skupa istraživače hrvatske drame i kazališta ponajviše su zaokupljala repertoarna kretanja u hrvatskim kazalištima prvoga desetljeća 21. stoljeća, i to na pozornicama diljem Hrvatske (Varaždin, Osijek, Zadar, Split, Šibenik), ali i u hrvatskim kazalištima izvan granica Hrvatske (Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru), a pozornost istraživača usmjerila se i na nove izvedbene fenomene i kulturne platforme koji su obilježili nulte godine 21. stoljeća – kazališne skupine i festivale, časopise ili obrazovne ustanove, poput primjerice studija lutkarstva pri Umjetničkoj akademiji u Osijeku, danas Akademiji za umjetnost i kulturu. Završni, treći dan skupa iz različitih se kutova, kao što su prostorne prakse, suradničko stvaralaštvo i djelovanje ili participacija publike, problemski pristupilo događanjima na izvaninstitucionalnoj izvedbenoj sceni te uspješnim ili manje uspješnim pokušajima subverzije unutar kazališnih institucija i etabliranih festivala, odnosno rezimirala su se neka važna ostvarenja umjetnosti performansa u prvom desetljeću novoga tisućljeća, a mnogolikosti pogleda na razmatrano razdoblje pridonijele su i detaljne analize nekolicine redateljskih poetika i recepcije inozemnih dramatičara u nacionalnome kontekstu.

U okviru Krležinih dana u Osijeku 2022., kako već nalaže i dugogodišnja tradicija, najprije je predstavljen zbornik radova s prethodnih Dana, *Krležini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio* (Zagreb, Osijek, 2022.), a zbornik su predstavile Kristina Peternai Andrić i Ana Gospić Županović. Potom je osječka publika upoznata i s reprezentativnim izborom novijih hrvatskih teatroloških izdanja, objavljenih



na hrvatskome, ali i na engleskome jeziku. Boris Senker i Martina Petranović predstavili su raskošnu monografsku studiju *Ivo Gregurević*, posvećenu jednom od najznačajnijih hrvatskih glumaca novijega doba, koju autorski supotpisuju Boris Senker, Danijel Rafaelić, Lada Martinac Kralj i Nada Koturić, a urednički Vedran Mlikota uz podršku Miroslave Vučić i zagrebačke Školske knjige. Predstavljene su i dvije važne studije o povijesti i različitim problemskim čvorištima umjetnosti performansa u Hrvatskoj, knjiga *Tijelo otpora Satana Panonskog* (2022.), o kojoj su govorili Goran Rem i autorica Ljubica Anđelković Đambić, te knjiga *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora* (2022.), o kojoj su govorili Igor Loinjak i autorica Suzana Marjanić. Boris Senker predstavio je knjigu Lea Rafolta *Montažstroj's Emancipatory Performance Politics: Never Mind the Score*, posvećenu skupini Montažstroj, koju je na engleskome jeziku objavio izdavač Lexington Books 2022. godine. Naposljetku, Igor Tretinjak i Katarina Žeravica, urednici izdanja, predstavili su hrvatsko i englesko izdanje zbirke radova posvećenih problematici kritike u suvremenome lutkarstvu, *Suvremeno lutkarstvo i kritika*, odnosno *Contemporary Puppetry and Criticism* (2022.). Sudionici dana, prema dobrome običaju, nakon prvog dana izlaganja položili su i vijenac na spomenik Miroslavu Krleži.

U plodnoj i ugodnoj atmosferi, kako na znanstvenim izlaganjima tako i na brojnim popratnim događanjima i neformalnim druženjima, ovogodišnji Dani uspješno su se, dakle, otvorili tematici hrvatske dramske književnosti i kazališta u 21. stoljeću, što će biti i njihova ključna tema u idućih nekoliko godina.

Repertoar  
Krležinih dana u Osijeku  
2022.



Ivan Kušan:

## ČARUGA.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

RED. **Boris Svrtan.**

KOMPOZITOR GLAZBE **Ozren Depolo.**

ARANŽER GLAZBE **Igor Valeri.**

SC. I KOST. **Jasmina Pacek.**

OBL. SVJETLA **Tomislav Kobia.**

SURADNIK U PROCESU SCENOGRAFIJE **Dražen Matijašević.**

IZVOĐAČI:

*Čaruga* - Aljoša Čepl.

*Juraj Ardonjak, veleposjednik* - Miroslav Čabraja.

*Ankica, Ardonjakova supruga* - Antonia Mrkonjić.

*Boris Možbolt, mjernik* - Matija Kačan / Matko Duvnjak Jović.

*Miroslav Frankić, Ardonjakov tajnik* - Antonio Jakupčević.

*Tonka, Možboltova sestra* - Matea Grabić Čaćić.

*Adam Žazić, žandarmerijski desetnik* - Duško Modrinić.

*Josip Zeljić, seljak* - Ivan Čaćić.

*Nikola Giljetić, žandarmerijski kapetan* - Mario Rade.

7. prosinca 2022. Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Ivan Kušan, *Čaruga*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 2022.  
Foto: Kristijan Cimer.





Ivan Kušan, *Čaruga*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 2022.  
Foto: Kristijan Cimer.





Maša Kolanović:

# SLOBOŠTINA BARBIE.

KunstTeatar, Zagreb.

AUTORICA ADAP. I RED. **Natalija Manojlović.**

AUTORICA ADAP. I DRAM. **Ivana Vuković.**

PRODUCENTICA **Romana Brajša.**

AUTORI GLAZBE **Ivana Đula i Luka Vrbanić.**

KOST. **Ana Fucijaš.**

OBL. SVJETLA **Igor Markić-Nikolac.**

ASISTENTICA RED. **Petra Pleše.**

ASISTENTICE PRODUKCIJE

**Hana Zrnčić Dim i Dina Tudor.**

PRODUKCIJA **Umjetnička organizacija**

**Punctum i KunstTeatar, Zagreb.**

IZVOĐAČI:

**Maja Kovač.**

**Damir Klemenić.**

**Amanda Prenkaj.**

**8. prosinca 2022.**

**Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.**







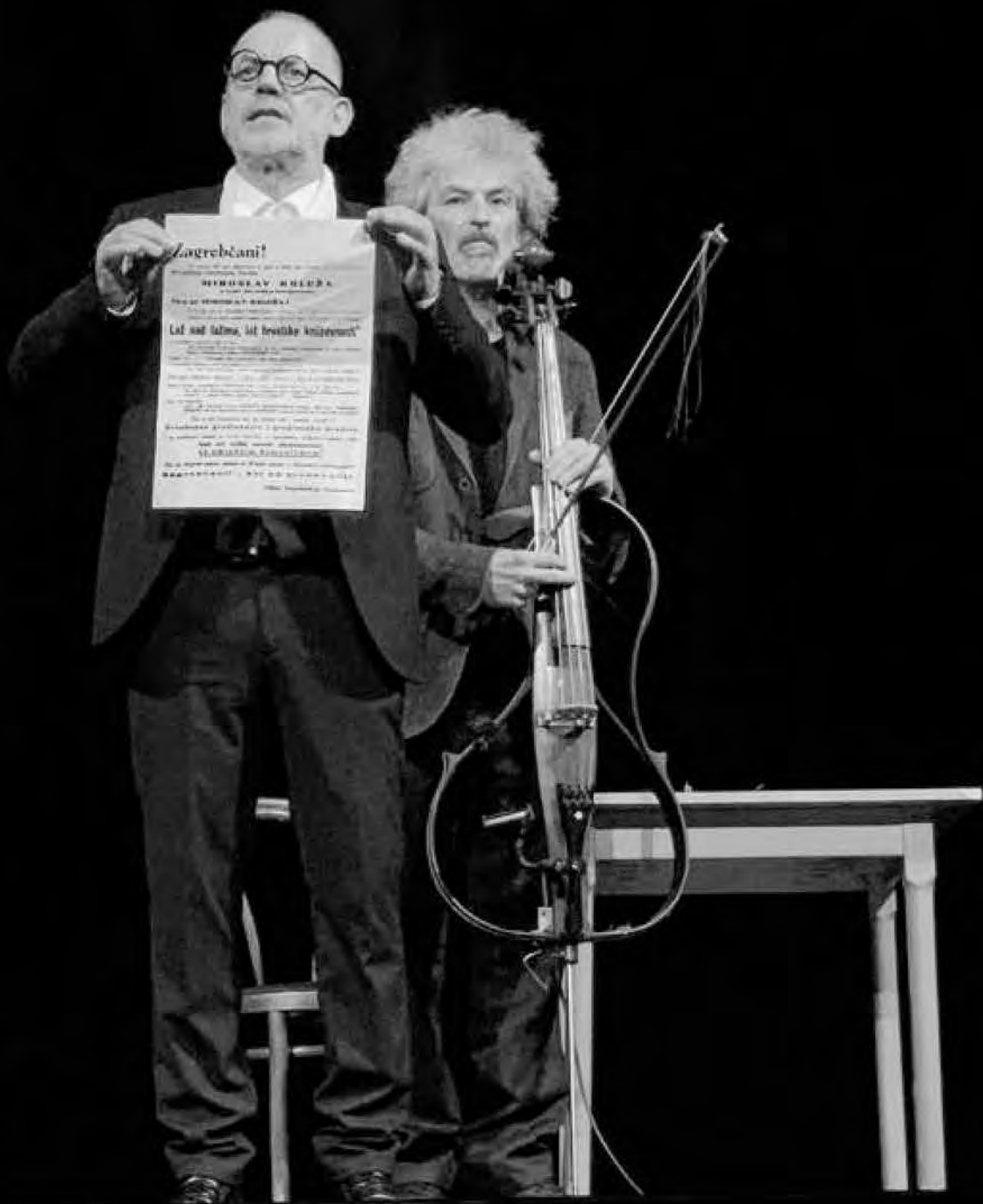
Maša Kolanović, *Sloboština Barbie*, KunstTeatar, Zagreb, 2022.  
Foto: Karla Jurić.

Maša Kolanović, *Sloboština Barbie*, KunstTeatar, Zagreb, 2022.

Foto: Karla Jurić.







Miroslav Krleža, *Sjetite me se 2022.*, Goran Matović, Zagreb, 2022.  
Foto: Irena Šekez Sestrić.

Miroslav Krleža:

# **SJETITE ME SE 2022.**

Goran Matović, Zagreb.

RED. **Krešimir Dolenčić.**

IZVOĐAČI:

**Goran Matović.**

**Stanko Kovačić (violončelo).**

9. prosinca 2022. Svečani foaje Hrvatskoga narodnog kazališta  
u Osijeku

Predstavljanje knjiga na  
Krležinim danima u Osijeku  
2022.





Zbornik *Krlježini dani u Osijeku 2021. Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio*, HAZU, Filozofski fakultet u Osijeku, HNK u Osijeku, Zagreb, 2022.  
O knjizi su govorile Kristina Peternai Andrić i Ana Gospić Županović.



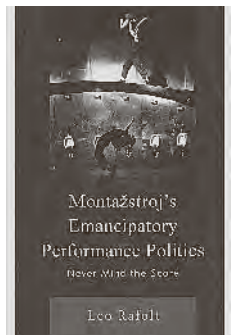
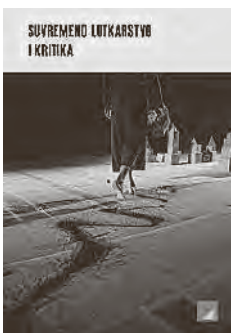
Boris Senker, Danijel Rafaelić, Lada Martinac Kralj, Nada Koturić, *Ivo Gregurević*, pr. Vedran Mlikota, Školska knjiga, Zagreb, 2022.  
O knjizi su govorili Boris Senker i Martina Petranović.

TIJELO OTPORA  
SATANA  
PANONSKOG

Ljubica Anđelković, *Tijelo otpora Satana Panonskog*, Sandorf, Zagreb, 2022.  
O knjizi su govorili Goran Rem i autorica.



Leo Rafolt, *Montažstroj's Emancipatory Performance Politics: Never Mind the Score*, Lexington Books, 2022.  
O knjizi je govorio Boris Senker.



*Suvremeno lutkarstvo i kritika*, ur. Igor Tretinjak, AUK, Osijek, 2022., i *Contemporary Puppetry and Criticism*, gl. ur. Igor Tretinjak, ur. Lucija Periš i Katarina Žeravica, Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek, 2022.  
O knjigama su govorili Igor Tretinjak i Katarina Žeravica.



Suzana Marjanić, *Umjetnost performansa i kinizam: izvedbena linija otpora*, Durieux, HS AICA, Zagreb, 2022.  
O knjizi su govorili Igor Loinjak i autorica.

Izložba na  
Krležinim danima u Osijeku  
2022.





***Bijenale kazališnog plakata***

Izložba Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, Varaždin.

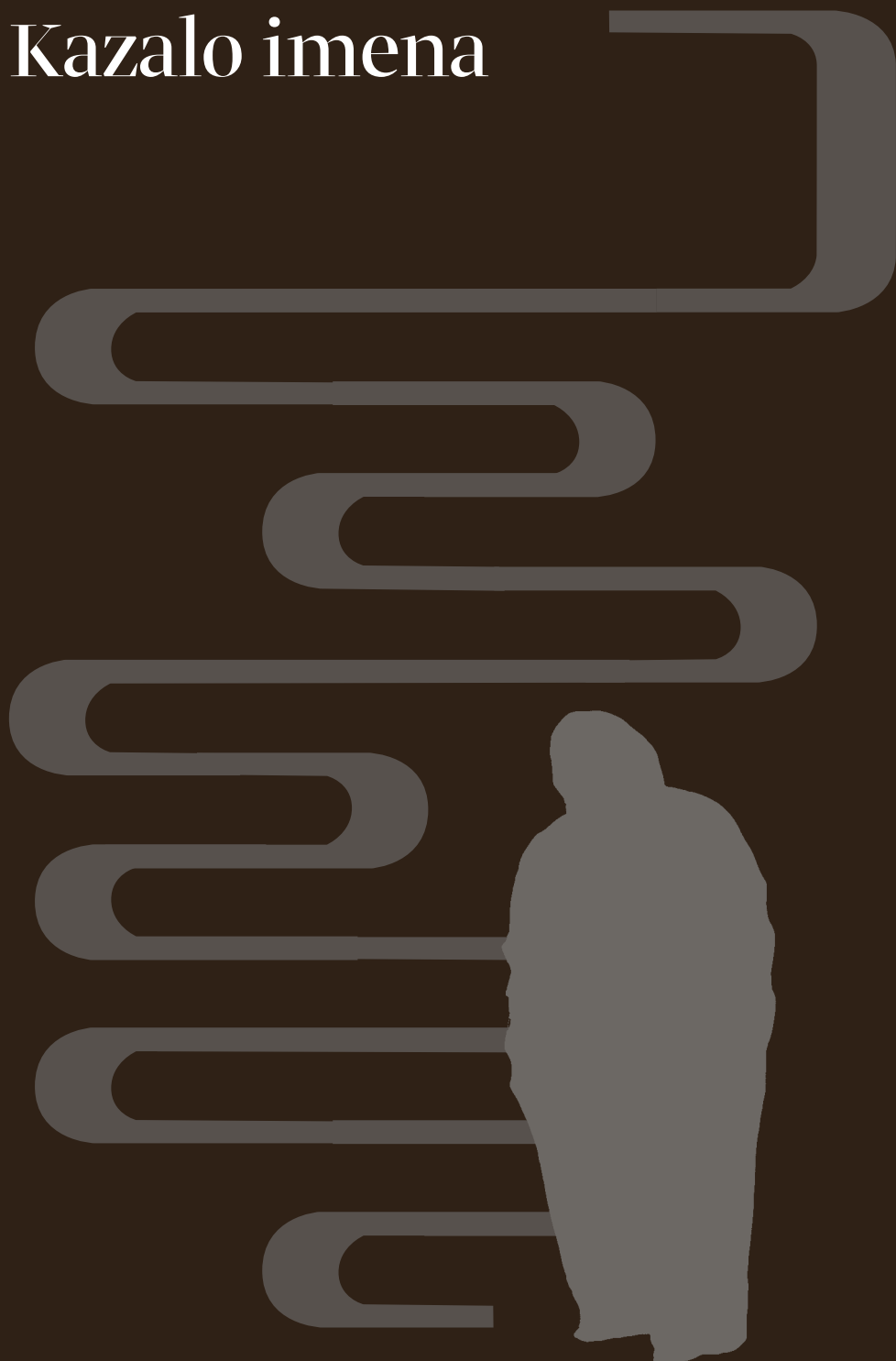
AUTOR IZLOŽBE Marijan Varjačić.

7.-10. prosinca 2022. Foaje Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek.

Na otvorenju su govorili Dražena Vrselja i Vesna Kosec Torjanac



# Kazalo imena



## A

Abramović, Marina 418, 444  
 Abramović, Snježana 299, 300  
 Abrasowicz, Gabriela 105, 499  
 Aćimović, Tatjana 312  
 Adam, Adolphe 214  
 Adorno, Theodor 116  
 Agamben, Giorgio 414, 432, 442, 443, 445, 457  
 Aguirre, Sergio 354  
 Al-Droubi, Kristian 418  
 Albahari, David 378  
 Albee, Edward 487  
 Alfirević, Acija 494  
 Ančić, Jasna 486  
 Andersen, Hans Christian 20, 234, 235, 277,  
 282, 283, 289, 292, 294  
 Anderson, Jack 302, 309  
 Andrejčuk, Dmitri 470  
 Anđelković, Marina 233  
 Anđelković, Sava 152, 161, 162  
 Anđelković Džambić, Ljubica 410, 505, 519  
 Annunzio, Gabriele d' 223, 354, 494  
 Anočić, Saša 56, 99, 216, 247, 253, 254, 256  
 Anouilh, Jean 35  
 Antić, Ivica 216  
 Antić, Jasminka 231, 232, 233, 234, 235, 236,  
 237  
 Antoniazzi, Nataša 350  
 Anurov, Aleksandar 458, 459, 461, 462, 463  
 Aračić, Dijana 201  
 Aralica, Ivan 369  
 Arendt, Hannah 16, 27, 28, 376, 377, 378, 379  
 Aristofan 149, 205, 213  
 Aristotel 12, 24, 108, 179, 480  
 Armanini, Ante 179, 183, 190  
 Armanini, Borna 493  
 Armstrong, Karen 39, 49  
 Arrighi, Simona 354  
 Arslani, Merita 206, 211

Astrova Melčicka, Irina 225  
 Atwood, Margaret 31, 34, 49  
 Auerbach, Erich 24, 28  
 Auf-Franić, Hildegard 362  
 Autissier, Anne-Marie 195, 211  
 Avella, Frank J. 58  
 Ångström, Anna 388, 391

## B

Babačić, Anđelko 229, 230, 231, 232, 233, 234,  
 235, 236, 237  
 Bačić, Nikola 226  
 Baće, Joško 399  
 Bačić, Krešimir 82, 105, 163  
 Bahtin, Mihail Mihailovič 17  
 Bajsić, Pavlica 214  
 Bajsić, Zvonimir 219, 235, 237/238  
 Bajuk-Pecotić, Lidija 20, 28  
 Bakarić, Tomislav 245  
 Bakker, Gert 39  
 Bakmaz, Ivan 84, 182  
 Bakula, Josip 233  
 Balenović, Ivo 100, 253  
 Balenović, Jasminko 214  
 Baletić, Borna 179, 213  
 Balin, Ante 232  
 Balog, Zvonimir 182, 237  
 Baljak, Olivera 205, 470  
 Bandić, Milan 312  
 Banich, Selma 329, 333, 334, 337, 340, 341,  
 342, 343, 360  
 Banić Naumovski, Sandra 337, 338, 339, 341,  
 351  
 Banović, Snježana 58, 248, 256, 494, 500  
 Banjeglav, Tena 347, 362  
 Baranović, Neva 232  
 Barberić, Igor 219  
 Baretić, Renato 100, 249, 256  
 Barić, Lana 351

- Barišič, Ivo 466  
 Barnett, David 105  
 Barnjak, Miro 172, 173  
 Barthes, Roland 28, 32, 481  
 Bartol Indoš, Damir 350, 357, 360, 363, 364,  
 379, 399, 406, 407, 408  
 Bartók, Béla 299  
 Bašić, Relja 261, 262, 269  
 Battista Ilić, Aleksandar 436, 443, 451, 453  
 Batušić, Nikola 82, 105, 152, 153, 156, 157, 158,  
 159, 161, 162, 163, 260, 269, 460, 474  
 Batušić, Slavko 161  
 Baučić Baucho, Mladen 206  
 Bauer, Hinko 346  
 Bauer, Una 383, 387, 391  
 Baum, Lyman Frank 110, 111, 113  
 Bausch, Pina 145  
 Beader, Milivoj 56, 244, 455  
 Bebek, Željko 372  
 Bebić-Tudor, Bruna 244, 246/247, 250, 254,  
 463, 496  
 Beck, Martin 492, 497  
 Beckett, Samuel 53, 217, 310, 311  
 Beecroft, Vanessa 444  
 Begonja, Linda 204, 208  
 Begović, Ena 467, 469  
 Begović, Ingrid 186  
 Begović, Koraljka 342  
 Begović, Milan 248, 250  
 Begović, Vlasta 316, 328  
 Beker, Miroslav 480, 481, 482, 483, 484, 489,  
 495, 499  
 Bekić, Irena 448, 457  
 Belamarić, Miroslav Fran 227  
 Belas, David 392, 394, 395  
 Bell, John 296  
 Bell, S. A. Duncan 415, 432  
 Belović, Miroslav 462  
 Benčić, Živa 157, 162  
 Benetović, Martin 152, 159  
 Bengez, Miljenko 300  
 Bennett, Michael J. 139, 149  
 Bennett, Susan 319, 328, 476, 477, 480, 484,  
 485, 486, 487, 496, 499  
 Berber, Đuro 158  
 Berkelmans, Michel 39  
 Berkoff, Steven 218  
 Bernhard, Thomas 378  
 Beuys, Joseph 399  
 Bežovan, Gojko 335  
 Bhabha, Homi Kharshedji 32  
 Bijedić, Džemal 174  
 Bilać, Bruna 234  
 Bilić, Jakov 236, 239  
 Biljak, Matko 54, 56, 96  
 Bishop, Claire 382, 391  
 Biskupović, Alen 475, 482, 499  
 Biškupić, Božo 222, 238  
 Bitanga, Iva-Matija 433, 457  
 Biti, Vladimir 31, 49, 66, 78, 138, 149  
 Bitorajac, Rene 98  
 Bjelanović, Danijela 201  
 Blačić, Petra 234  
 Blagojević, Andreja 487  
 Blakšić, Željka 406  
 Blažević, Josip 166, 176  
 Blažević, Lenko 216  
 Blažević, Marin 141, 349  
 Blidar, Boris 468, 489  
 Bliss, Henry Hale 407  
 Boban, Ivica 215, 218, 235, 247, 248, 253, 254,  
 255, 299, 493  
 Bobanović, Kristijan 232  
 Bobić, Davor 179, 181, 190  
 Boccaccio, Giovanni 214  
 Bodkin, Maud 31  
 Bogdanić, Dinko 489, 490  
 Bogišić, Rafo 158  
 Bogišić, Vlaho 131, 149  
 Bogner Šaban, Antonija 278  
 Bogojević, Ljiljana 186, 191  
 Bojanić, Ines 186

- Bokan, Nino 342, 343  
 Boko, Jasen 56, 59, 81, 83, 92, 93, 104, 105, 171, 172, 175, 244, 245, 246, 247, 250, 252, 257, 486, 493  
 Bolčina, Radoš 465, 466  
 Borojević, Nebojša 214  
 Borse, Srećko 350  
 Borštnik, Ignjat 306  
 Bošković, Ivan 241, 245, 257  
 Bošković, Robert 206  
 Bošnjak, Elvis 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 82, 84, 86, 88, 92, 93, 96, 98, 99, 101, 103, 243, 244, 246, 247, 249, 256, 463  
 Bothe, Eugen Ferdinand 346  
 Botić, Matko 52, 57, 59, 94, 105, 487, 499  
 Botić, Zdenko 205, 470  
 Bourek, Zlatko 182, 254, 275, 276, 281  
 Bowen, Murray 68, 70, 78  
 Bowie, David 305  
 Božanić, Joško 215  
 Božić, Milan 437, 440, 443, 444, 445, 454, 455, 457  
 Božić, Mirko 57  
 Božić, Saša 300  
 Bradburry, Lane 495  
 Bradley, Lynne 328  
 Brajković, Berislav 285  
 Brajković, Mijo 168  
 Brajković, Nives 201, 204  
 Brajša, Romana 512  
 Brajša-Žganec, Andreja 67, 78  
 Brando, Marlon 488, 497  
 Brandt, Willy 415, 419  
 Bratulić, Josip 158  
 Braun, Eva 208, 215  
 Braut, Helena, 180, 188, 192, 232, 240  
 Brecht, Bertolt 108, 148, 180, 188, 216, 305, 310, 311, 317, 318, 319, 324, 328, 376, 377, 379  
 Brečić, Mislav 52  
 Brešan, Ivo 132, 143, 219, 229, 230, 231, 237, 256  
 Brešan, Vinko 251, 256  
 Brezovački, Tituš 152, 157, 180, 186  
 Brezovec, Branko 18, 213, 247, 256, 354, 362, 458, 459, 461, 466, 467, 468, 470  
 Brezovec, Suzana 351, 354, 357, 360  
 Bristol, Michael 327, 328  
 Brižić, Denis 201, 204, 205, 470, 491  
 Brlek, Tomislav 130, 149  
 Brlek, Zdenko 185, 186, 187  
 Brlić-Mažuranić, Ivana 217, 219, 282, 283, 285, 286, 292  
 Brooks, Richard 491  
 Brooks Atkinson, Justin 492  
 Broz, Dragutin 489  
 Broz, Vlatka 217  
 Broz Tito, Josip 133, 305, 316, 354, 367, 403, 455  
 Bruckner, Pascal 420  
 Bruerević, Marko 152, 157, 161  
 Bubica, Branimir 236, 237  
 Bubnjar, Zvezdana 265  
 Buckley, Walter 66, 78  
 Bućan, Dušan 206  
 Bujčić, Goran 200, 206, 209, 211  
 Bukva, Asim 205  
 Bukvić, Aida 246, 254  
 Bukvić, Amir 92, 98, 101, 132, 254, 256  
 Bukvić, Dino 470  
 Bulgakov, Mihail Afanasjevič 183, 190  
 Bulić, Senka 205  
 Bulja, Ives 355  
 Buljan, Helena 354  
 Buljan, Ivana 201, 204, 205, 208  
 Buljan, Ivica 53, 243, 246, 248, 251, 256, 461, 466  
 Bumber, Žana 206, 208  
 Buntić, Didak 170, 171  
 Buñuel, Luis 449, 457  
 Buonaiuti, Daniele 354  
 Burazin, Mihael Darko 370

Burčul, Iva 216  
 Burđelez, Pasko 400  
 Burić, Zlatko 357, 406  
 Burke, Peter 363, 364, 369, 370, 371, 379  
 Burton, Richard 495  
 Bušić, Boris 350  
 Butković, Darwin 396, 397, 398  
 Butler, Judith 32  
 Buva, Antonela 234  
 Buzančić, Boris 491

## C

Calderón de la Barca, Pedro 369  
 Callaghan, David 390, 391  
 Campbell, Joseph 31, 40, 49  
 Camus, Albert 351, 353  
 Cankar, Ivan 213, 306, 474  
 Car Mihec, Adriana 81, 155, 161  
 Carić, Marin 166, 168, 169, 172, 174, 215, 245, 256  
 Carlson, Marvin 347, 362, 414, 432  
 Caruth, Cathy 113, 114, 116, 118, 119, 120, 124  
 Casey, Warren 219  
 Cavazza, Boris 472  
 Cazi-Gotovac, Zora 440, 445  
 Cervantes y Saavedra, Miguel de 190  
 Cesarec, August 136, 158  
 Cesarec, Ivan 157, 158, 161  
 Chapell, Eric 219  
 Chauchat, Alice 332  
 Chico, Giuseppe 303  
 Chirico, Giorgio de 461  
 Churchill, Donald 216, 266  
 Ciglar, Želimir 190, 192, 247, 257, 354, 362  
 Cimer, Kristijan 508, 510  
 Cinelli, Claudio 213  
 Clauss, James Joseph 34, 49  
 Clift, Montgomery 494  
 Clinton, Hillary 12

Clurman, Harold 497  
 Coha-Mandić, Tamara 489  
 Connor, Sinéad O' 378  
 Corneille, Pierre 35  
 Corsaro, Frank 495  
 Craviotto, Darlene 231  
 Crevar, Aleksandar 231  
 Crnojević-Carić, Dubravka 14, 18, 20, 21, 22, 23, 28  
 Crtalić, Marijan 399, 410, 411, 423, 424  
 Cuculić, Kim 457, 458  
 Culler, Jonathan 32, 49, 481, 483  
 Cvejić, Bojana 384, 385, 390, 391  
 Cvejić, Žarko 391  
 Cvetajeva, Marina 218, 300, 301  
 Cvetković, Svetozar 472  
 Cvijanović, Nemanja 400  
 Cvitan, Grozdana 220, 226, 240, 263, 269  
 Cvitković, Branka 20, 109, 124  
 Cvitković, Natalija 201  
 Cvjetičanin, Branko 300

## Č

Čabraja, Miroslav 507  
 Čadež, Tomislav 251, 257, 497, 499  
 Čakanić, Mateo 355  
 Čale, Frano 153, 204  
 Čale Feldman, Lada 44, 49, 85, 105, 126, 127, 131, 132, 133, 134, 139, 142, 145, 148, 149, 154, 161  
 Čargonja Čarli, Damir 436, 443  
 Čavajda, Mislav 350, 351, 354, 360  
 Čehov, Anton Pavlovič 12, 108, 174, 175, 266, 313  
 Čelar, Borko 234  
 Čepl, Aljoša 507  
 Černi, Eduard 205, 470  
 Čevapović, Grgur 158  
 Čibuka, Ana 231

Čindjajkin, Nikolaj 249  
 Čorak Slavenska, Mia 499  
 Čorić-Lešić, Ksenija 300  
 Čotić, Zdeslav 57, 174  
 Čović, Tina 174  
 Čubrić, Boris 232  
 Čučić, Damir 451  
 Čulina, Arijana 82, 90, 91, 98, 219, 230, 236,  
 249, 253, 254, 256  
 Čurik, Irena 360  
 Čutura, Mladen 265  
 Čuveljak, Tomislav 444, 452

## Ć

Ćaćić, Ivan 507  
 Ćopo, Marita 473  
 Ćorić, Tomislav 346, 347, 348, 362  
 Ćurić, Robertina 234  
 Ćurković, Jozefina 360, 362  
 Ćurlin, Iveta 437

## D

Dabac, Tošo 405  
 Dabo, Tanja 399  
 Dalbello, Ana 495  
 Dančuo, Nenad 399  
 Danev, Danilo 224, 225  
 Dangubić, Nataša 350, 351, 360  
 Dattilio, Frank M. 66, 67, 78  
 Davidović, Vladimir Bobo 245  
 Davis, Bette 495  
 Debussy, Claude 494  
 Decouflé, Philippe 301  
 Degroat, Andy 301  
 Delaš, Božena 288, 289  
 Delbianco, Dora 85, 95  
 Delcaro, Alida 470

Delgado, Maria M. 103, 105  
 Delimar, Vlasta 399, 436, 437, 440, 443, 444,  
 445, 454, 455, 457  
 Delmestre, Nenni 50, 51, 52, 56, 57, 214, 243,  
 244, 245, 246, 247, 248, 253, 254, 255, 256  
 Denegri, Jerko (Ješa) 443  
 Depolo, Ozren 507  
 Derempetić, Gracija 217  
 Derkač, Lana 88  
 Derrida, Jacques 32, 45, 49  
 Desnica, Vladan 57  
 Despot, Dragan 248  
 Devere, Matt 216  
 Dević, Ana 437  
 Devlahović, Pravdan 301, 383, 384, 385, 386  
 Dilica, Kristina 362  
 Dioklecijan 249  
 Dobra, Anica 471, 472  
 Dobrota, Ema 355  
 Dodig Trokut, Vladimir 399, 445, 453, 454  
 Dolenčić, Krešimir 517  
 Dollimore, Jonathan 328  
 Domjanić, Dragutin 182  
 Domnitch, Evelina 400  
 Donaldson, W. H. 485, 488  
 Dorčić, Nataša 247  
 Dorotić, Domagoj 351  
 Dorst, Tankred 172  
 Dos Passos, John Roderigo 404  
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 12  
 Doucet, David 17, 27, 28  
 Dowling, Eddie 485  
 Doždor, Darija 386  
 Drakulić, Slavenka 100, 248, 370  
 Dražić, Dušica 405, 406, 408  
 Držić, Marin 57, 68, 71, 74, 88, 92, 93, 100,  
 101, 109, 124, 128, 149, 150, 151, 152, 153,  
 154, 155, 156, 160, 161, 162, 163, 214, 215,  
 216, 231, 243, 244, 247, 251, 252, 253, 254,  
 255, 312, 499  
 Duda, Dean 131, 149

Dugandžija, Mirjana 128, 149  
 Duić, Ivan 179, 181  
 Dukarić, Sanja 186  
 Dukić, Davor 152, 161, 162  
 Dumanić, Zlatan 399, 400  
 Duras, Marguerite 22, 214  
 Durbešić, Tomislav 206, 214  
 Durieux, Tilla 18, 19, 28  
 Dušević, Ella 201, 209  
 Duvnjak, Željko 216  
 Duvnjak Jović, Matko 507  
 Dvornik, Boris 58, 214, 254, 493  
 Dylan, Bob 305

## Đ

Đaković, Alex 214, 288, 289, 470  
 Đapić, Anto 468  
 Đilas, Ivana 250  
 Đinđić, Zoran 375  
 Đokić, Jelena 472  
 Đula, Ivana 512  
 Đurđević, Nina 124  
 Đurđić, Aleksandar 472  
 Đurević, Frano 487  
 Đurinović, Maja 297, 302, 307, 308, 309  
 Đurović, Frano 351

## E

Ehrmann, Samuel 346  
 Elezović, Matea 237  
 Elias-Bursać, Ellen 240  
 Emerson, Paul Gordon 217  
 Ensler, Eve 17  
 Erazmo Roterdamski 255  
 Erlanger, Abraham L. 492  
 Eshil 143  
 Eterović, Toni 233, 234, 235

Eupierre, Alexis 217  
 Euripid 29, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 46, 49,  
 322  
 Ewans, Michael 33, 34, 35, 37, 38, 49

## F

Fabre, Jan 145  
 Fabrio, Nedjeljko 85, 86  
 Faivre D'Arcier, Bernard 195, 211  
 Faktor, Ivan 180, 184, 300, 392, 394, 395, 396,  
 399, 436, 440, 443, 454  
 Fališevac, Dunja 138, 149, 152, 153, 154, 155,  
 156, 157, 161, 162, 163  
 Farkaš, Krešimir 399  
 Feher, Tatjana 167, 171, 174, 175  
 Feinstein, Elaine 318, 328  
 Felman, Shoshana 116, 118, 124  
 Fenner, John 216  
 Ferara, Darko 231  
 Ferčec, Goran 84, 87, 100, 103, 105  
 Ferencina, Dražen 166, 170, 174, 179, 186,  
 205, 213, 218, 486  
 Ferlin, Matija 297, 298, 306, 307, 308, 309, 314  
 Ferris, Leslie 328  
 Ferro Duque, Juan Carlos 454  
 Festini, Zvonko 277  
 Feydeau, Georges 216  
 Fiamengo, Jakša 214, 237  
 Fijan, Vid 191  
 Filaković, Stjepan 168  
 Filipović, Tarik 98  
 Filipović-Grčić, Branka 234  
 Filla, Emil 415  
 Fischer, Daniel 386  
 Fischer-Lichte, Erika 383, 391  
 Fisković, Cvito 223, 240  
 Fitzgerald, Francis Scott 388  
 Flaker, Aleksandar 130  
 Fleming, Victor 110, 111, 113



- Fludernik, Monika 108, 109, 110, 111, 124  
 Fo, Dario 216  
 Foakes, Reginald A. 328  
 Foley, Helene Peet 34, 49  
 Foreman, Richard 355, 356, 357  
 Foretić, Dalibor 174, 179, 180, 209, 211, 262, 263, 264, 269, 274, 281  
 Foretić, Morana 216  
 Fotez, Marko 196, 260  
 Foucault, Michel 32  
 Fox Gotham, Kevin 196, 211  
 Franceschi, Branko 398, 399  
 Franciszty, Robert 410, 411, 426  
 Franck, César 453  
 Frangeš, Ivo 461, 474  
 Frankopan, Fran Krsto 170  
 Franjo Josip I., car 367  
 Frazer, James George 31  
 Frece, Vjekoslav 403  
 Freeman, Arthur 66, 67, 78  
 Freud, Sigmund 484  
 Friedman, Sharon 328  
 Frimann, Henning 357  
 Fritz, Darko 399, 400  
 Frljić, Oliver 99, 254, 256, 313, 350, 351, 360, 363, 364, 366, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 385, 386, 391, 417, 455  
 Fröhlich, Karin 288  
 Frye, Northrop 31, 49  
 Fucijaš, Ana 512  
 Fugošić, Dalibor 487  
 Fulgosi, Ante 67, 69, 78  
 Fulgosi, Slavomir 226  
 Fuštin, Anđelo 234
- G**
- Gadžić, Gordana 265, 266, 269  
 Gaj, Ljudevit 205  
 Gajski, Josip 369, 370  
 Galluccio, Steve 219  
 Ganibalova, Valentina 217  
 García Landa, José Ángel 108, 124  
 García Lorca, Federico 215  
 García Márquez, Gabriel 378  
 Gardner, Ava 495  
 Garland, Judy 111  
 Garuglieri, Sandra 354  
 Gašparović, Darko 205, 320, 458, 459, 460, 461, 462, 474  
 Gašparović, Tajana 112, 124, 288, 296  
 Gavella, Branko 52, 91, 92, 95, 134, 141, 142, 149, 182, 183, 218, 248, 251, 254, 257, 297, 298, 302, 303, 315, 326, 451, 476, 477, 488, 496, 498  
 Gavran, Miro 82, 84, 86, 89, 92, 93, 99, 101, 105, 166, 167, 170, 174, 214, 217, 219, 229, 230, 231, 237, 250, 256, 258, 259, 265, 266, 269  
 Gavran, Mladena 265, 268  
 Gay, Penny 328  
 Gazarović, Marin 152, 159  
 Geertz, Clifford 405  
 Gelfand, Dmitry 400  
 Gems, Pam 215  
 Genda, Josip 56, 244, 245, 246, 248, 254, 463  
 Genet, Jean 214  
 Georgieva, Nikolina 270, 272, 278  
 Gerić, Vladimir 179, 180, 182, 183, 187, 190, 216, 247, 320, 322, 351  
 Giles, Steve 328  
 Gilled, Aoibheann 217  
 Gjalski, Ksaver Šandor 248, 256  
 Gjerek, Anica 86  
 Gjerek Lovreković, Maja 86  
 Gjergizi, Tea 214  
 Glass, Philip 146  
 Glavina, Ratko 254, 275  
 Gleđević, Antun 163  
 Glowatzky, Ivan 354  
 Glunčić-Bužančić, Vinka 152, 163

- Głowacki, Janusz 215, 230, 238  
 Goffman, Erving 402, 408  
 Gojanović, Nera 228, 234, 239  
 Gojer, Gradimir 250  
 Gojić, Nina 375, 378, 379  
 Goldoni, Carlo 157, 204, 213  
 Golovko, Goran 243, 244, 245, 248, 250, 252, 256  
 Golub, Ivan 161  
 Golub, Marko 408, 426, 427, 432  
 Gondryl, Michel 388  
 Goodman, Lizbeth 328  
 Goričar, Andrej 473  
 Gorki, Maksim 375  
 Gospić Županović, Ana 44, 49, 85, 105, 380, 504, 519  
 Gospodnetić, Heda 357  
 Gotovac, Mani 53, 99, 243, 246, 349  
 Gotovac, Tomislav 398, 399, 403, 404, 405, 409, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 457  
 Gotovac, Sarah 435, 439, 440, 445, 446  
 Govedić, Nataša 147, 149, 247, 257, 310, 351, 360, 362, 389, 391  
 Gović, Danira 236  
 Gozze, Marin 167, 169  
 Grabić Čačić, Matea 507  
 Grant, John 378  
 Grass, Günter 148  
 Graves, Robert 31, 35, 38, 42, 46, 49  
 Grečl, Domagoj 35, 38, 49  
 Greenblatt, Stephen 154, 161, 268, 269  
 Gregl, Maja 90, 95  
 Gregorić, Damir 351  
 Gregurević, Ivo 505, 519  
 Grgičević, Marija 191, 192  
 Grgić, Goran 473  
 Grgić, Milan 174, 266  
 Griffiths, Emma 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 49  
 Grillparzer, Franz 35  
 Grin, Dalija 493  
 Gripari, Pierre 231, 238  
 Gromača, Tatjana 100  
 Grubač, Jordanka 236, 240  
 Grubić, Igor 410, 411, 424, 425, 432  
 Gruica, Ana 236  
 Grünwald, Dražen 488  
 Gubec, Matija 398  
 Guberina, Paško 234  
 Guberina, Špiro 204, 206, 235, 265  
 Gulin, Karlo 234  
 Gulin, Mate 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240  
 Gulin Zrnić, Valentina 362, 402, 404, 408  
 Gundulić, Ivan 199
- ## H
- Haas, Birgit 104  
 Haberle, Marijan 346  
 Habicht, Dejan 446  
 Hadžić, Fadil 98, 160, 161  
 Hadžifejzović, Jusuf 399  
 Hadžihafizbegović, Emir 375  
 Hajdarhodžić, Izet 320  
 Hajncl, Ljerka 78  
 Hale, Allean 478, 488, 499  
 Hall, Stuart 32, 49  
 Ham, Vladimir 504  
 Hanaček, Ivana 402, 403, 408  
 Handke, Peter 351  
 Haralambos, Michael 67, 78  
 Harjaček, Dario 179, 400  
 Harms, Danil Ivanović 207, 214  
 Hartman, Geoffrey 116  
 Hasanić, Sanija 23, 24, 28  
 Hassan, Ihab 130, 149  
 Hećimović, Branko 124, 159, 161, 162, 163, 261, 269, 467, 474  
 Hejno, Wiesław 270, 272, 278

- Helguera, Pablo 448  
 Hepburn, Katherine 494  
 Heraklit 179  
 Herman, David 108, 124  
 Hewitt, Nicole 406, 407  
 Hinteregger, Helge 406  
 Hitchcock, Alfred 404  
 Hladić, Vatroslav 260, 269  
 Hocke, Gustav René 16, 28  
 Hočevar, Meta 442, 457  
 Holborn, Martin 67, 78  
 Holiday, Billie 219, 451, 453, 457  
 Homer 12, 215  
 Horvat, Nina 92, 101  
 Horváth, Ödön von 180, 186  
 Howard, Sidney 485  
 Hraste, Kažimir 254  
 Hraste Sočo, Iva 195, 211  
 Hrašćanec, Petra 217  
 Hreljanović, Darija 179, 189  
 Hren, Darko 395, 408  
 Hribar, Hrvoje 244  
 Hribar, Svjetlana 284, 296  
 Hrovat, Boris B. 109, 124, 189, 192  
 Hrovat, Jože 466  
 Huilmand, Tamara 39  
 Hunter, Kim 488  
 Huskić, Mirel 355  
 Husserl, Edmund 483  
 Huston, John 495  
 Hušman, Ana 386  
 Hutcheon, Linda 131, 149  
 Hühn, Peter 108, 124  
 Ilić-Smolić, Mirjana 206, 209, 215  
 Ilijić, Zvonimir 215  
 Iljadica, Maja 234  
 Imamović, Dženita 237  
 Ingarden, Roman 483  
 Inkret, Andrej 463  
 Ionesco, Eugène 180, 213, 323  
 Irigaray, Luce 32  
 Iser, Wolfgang 476, 477, 480, 483  
 Ivakić, Joza 95  
 Ivan Pavao II., papa (Karol Józef Wojtyła)  
     375  
 Ivančić, Josip Pino 399, 416  
 Ivanišević, Ivica 53, 217, 234, 237, 256  
 Ivanković, Ante 255  
 Ivanković, Hrvoje 58, 59, 85/86, 247, 257  
 Ivanković, Nives 236, 253, 254, 255, 493  
 Ivanković, Vedran 228, 235, 236  
 Iveković, Rada 365, 370, 379  
 Iveković, Sanja 365  
 Ives, David 172  
 Ivezić, Ilija 226, 240  
 Ivezić, Milijan 85  
 Ivić, Sanja 95, 489  
 Ivić, Zvonimir 206  
 Ivković, Ivana 85, 383, 386  
 Ivković, Žarko 197  
 Ivoš, Edita 201  
 Ivošević, Borka 350  
 Ivošević, Nikola 244  
 Ivšić, Radovan 215, 246, 256  
 Ivurek, Mijo 368

# I

- Ibsen, Henrik 22  
 Ilakovac-Hercog, Dunja 205  
 Iličić, Fotije 223  
 Ilić, Nataša 437

# J

- Jacobs, Jim 219  
 Jahn, Manfred 108, 124  
 Jahnn, Hans Henny 35  
 Jakelić, Bruno 234  
 Jakir, Sven 355

- Jakomini, Gorazd 466  
 Jakovljević, Jasna 494  
 Jakšić, Ivica 246  
 Jakšić, Maja 232  
 Jakšić Čokrić Puko, Ivica 216, 217  
 Jakupčević, Antonio 507  
 Janeš, Đurđa 357  
 Janeva, Aleksandra 301  
 Janežič, Tomi 58  
 Janković, Josip 67, 68, 72, 78  
 Jankovska, Anastasija 52  
 Janša, Janez 400  
 Japelj, Marko 463  
 Jastrevski, Marko 357  
 Jauss, Hans Robert 476, 477, 480, 481, 482,  
 483, 491, 493, 495, 497, 499  
 Jeffers, Robinson 35  
 Jelačić, Josip 402, 403, 404, 455  
 Jelačić Bužimski, Zvonimir 191  
 Jelčić, Bobo 99, 168, 169, 313, 348  
 Jelčić, Dubravko 82  
 Jeličić, Živko 153  
 Jelić, Anita 214  
 Jelić, Ena 234  
 Jelić, Ivana 238  
 Jendrić, Dorotea 440, 457  
 Jergović, Miljenko 100, 180  
 Jerković, Josip 277  
 Jobs, Steve 305  
 Johansson, Marjana 196, 211  
 Johansson, Tanja 196, 212  
 Johnston, Sarah Iles 34, 49  
 Jolić, Sanja 235, 236  
 Jongenelen, Nico 39  
 Jones, Amelia 430, 432  
 Jones, Margo 485  
 Jovanović, Dušan 374, 458, 459, 461, 463, 466  
 Jovanovski, Meto 248, 253  
 Joyce, James 404  
 Jugović, Adela 232  
 Jukić, Elmir 254  
 Jukić, Jasna 57  
 Jung, Karl Gustav 31, 32  
 Juniku, Agata 360, 363  
 Juraga, Slavko 191, 201, 205  
 Juran, Mladen 204, 205, 213  
 Juranić, Zoran 217  
 Jurčević Lozančić, Anka 67, 78  
 Jureško, Davor 201, 204, 205, 208, 470  
 Jureško, Sanja 205  
 Jurić, Karla 513, 514  
 Jurić, Tvrtko 350, 351, 360  
 Jurić, Zlatko 232  
 Jurić Zagorka, Marija 133, 405  
 Juriša, Ivo 486, 489, 491  
 Jurjević, Božidar 399  
 Jurkić, Trpimir 52, 53, 57, 84, 98, 236, 245,  
 246, 247, 248, 249, 252, 256, 257  
 Jurkowski, Henryk 292, 293, 296  
 Juul, Jesper 67, 78  
 Juvančić, Joško 57, 166, 174, 175, 215, 252, 253,  
 254, 256, 275

## K

- Kaczyński, Jarosław 375  
 Kačan, Matija 507  
 Kačić Rogošić, Višnja 344, 432  
 Kadin, Boris 410, 411, 417, 418  
 Kahn, Coppelia 318  
 Kajasa, Anita 174  
 Kalčić, Silva 432  
 Kaleb, Vjekoslav 256  
 Kalinić, Helena 486  
 Kamber, Mišo 206  
 Kamnikar, Gregor 402, 403, 408, 409  
 Kanić, Željko 350  
 Kanižlić, Antun 214  
 Kapusta, Danijela 388, 391  
 Karabogdan, Gordan 336  
 Karađole, Edita 487, 491

- Karahasan, Dževad 469, 470, 474  
 Karamarko, Tomislav 368  
 Karanović, Mirjana 489  
 Kardov, Kruno 339, 343  
 Kareš Richter, Nada 405  
 Karić, Ana 351, 360  
 Kaštelan, Lada 16, 17, 25, 26, 28, 39, 82, 86, 92,  
 98, 102, 105, 248, 254, 255, 256, 496, 497  
 Kattwinkel, Susan 391  
 Kauzlarić Atač, Zlatko 190  
 Kazan, Elia 488, 491, 492  
 Kelly, Mike 216  
 Kenward, Claire 34, 49  
 Kerekeš, Ljubomir 98, 187, 188, 190, 191, 473  
 Kerim, Selpin 354  
 Kerni, Ilir 489  
 Kerr, Deborah 495  
 Kerr, Michael E. 68, 70, 78  
 Keser, Ivana 436, 443, 451, 453  
 Kesić, Vesna 370  
 Kešetović, Želimir 66, 78  
 Kharitonenko, Viktor 461  
 Kica, Janusz 253, 476, 477, 495, 496, 497, 498  
 Kiiru, Lawrence 174, 215  
 Kiš Terbovc, Patricija 449, 457  
 Kitty, Ivana 225  
 Klaić, Dragan 195, 196, 211, 212  
 Klarić, Dorijan 232  
 Klarić, Franka 236, 237  
 Klarić, Lucija 147, 149  
 Klarić, Nedjeljka 238  
 Kleflin, Nina 166, 174, 175, 208, 213, 236, 237,  
 250, 253, 256  
 Klemenčić, Damir 39, 350, 503, 512  
 Klepica, Vedrana 87, 100, 102, 103  
 Klisarić, Mario 232, 233  
 Klobučar, Hrvoje 173, 188  
 Klotz, Volker 110, 124  
 Kljaković, Vanča 58, 172, 214, 216, 219, 249,  
 250, 256  
 Knez, Erika 235  
 Knez, Nina 235  
 Knezović, Ivo 473  
 Knowles, Ric 211  
 Kobia, Tomislav 507  
 Kocbek, Edvard 354  
 Kočić, Hari 370  
 Kočić, Petar 144  
 Kolak-Fabijan, Zrinka 205  
 Kolanović, Maša 129, 149, 503, 512, 513, 514  
 Kolar, Slavko 248  
 Kolditz, Stefan 215  
 Kolega, Katarina 124, 487, 489/490, 499  
 Kolesar, Irena 486  
 Koller, Július 405  
 Koloper Keke, Željko 231, 240  
 Koludrović, Joško 235, 236  
 Kolumbić, Nikica 159  
 Koljada, Nikolaj Vladimirovič 174, 180, 186  
 Koljanin, Ana Marija 400  
 Komadina, Dragan 164, 165, 166, 167, 175,  
 176  
 Komar, Jasminka 427, 432  
 Komljenović, Nikolina 329, 342  
 Končić Baturina, Božena 399, 400  
 Kopljar, Zlatko 399, 410, 411, 421, 422, 432  
 Kordić, Jelena 174  
 Kosača, Stjepan Vukčić 169, 171, 174  
 Kosača-Kotromanić, Katarina 171, 172, 173  
 Kosec-Bourek, Diana 190  
 Kosec Torjanac, Vesna 98, 179, 181, 182, 503,  
 521  
 Kosić, Nives 186  
 Kosić, Radoslav 75, 76, 78  
 Kosor, Jadranka 468  
 Kosovel, Srečko 308  
 Košmerl, Ljubov Judčenko 470  
 Košta, Zlatko 204, 208  
 Košuta, Leo 153  
 Kotlar, Aleksandar 201  
 Kotliar, Mario 291/292  
 Kotur, Rina 337

- Koturić, Nada 505, 519  
 Kovač, Izток 217  
 Kovač, Leonida 399, 400  
 Kovač, Maja 20, 237, 503, 512  
 Kovač, Mario 53, 217, 245, 246, 256, 417, 432, 455  
 Kovačec, August 64, 78  
 Kovačević, Boris 264  
 Kovačević, Dušan 94  
 Kovačićek, Krešo 410, 411, 422  
 Kovačić, Ante 405  
 Kovačić, Ivan 226  
 Kovačić, Ivan Goran 354  
 Kovačić, Jelena 87, 99, 101, 486, 487  
 Kovačić, Kuzma 254  
 Kovačić, Stanko 503, 517  
 Ković, Tina 234  
 Kozarac, Josip 169  
 Kozyra, Katarzyna 400  
 Körbler, Jurica 269, 320, 328  
 Krajač, Ivan Ivica 217  
 Krajač, Marjana 305, 309  
 Kralik, Gordana 276  
 Kralj Novak, Jagoda 180, 182, 186, 189, 192  
 Kraljev, Martina 201, 206, 208  
 Kraljević, Miroslav 420, 432  
 Kraljević, Vinko 171  
 Krasić, Ines 399  
 Kravar, Zoran 128  
 Krča, Drago 486  
 Krčar, Ksenija 179, 494  
 Kreitmeyer, Ana 337, 386  
 Kretonić, Tomislav 231  
 Krgo, Sanda 168, 169, 171, 173, 175  
 Krilić, Zlatko 216  
 Kristeva, Julia 17, 32  
 Kristić, Doris 354  
 Krivačić, Dean 350, 351, 355, 357, 360  
 Krizmanić, Ivana 360  
 Krleža, Bela 473, 486  
 Krleža, Miroslav 16, 18, 78, 82, 105, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 166, 173, 175, 180, 184, 189, 192, 211, 213, 219, 247, 248, 250, 251, 253, 255, 256, 257, 263, 269, 299, 313, 405, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 503, 504, 505, 506, 516, 517, 518, 519, 520  
 Krnić, Marija 125  
 Kroflin, Livija 270, 275, 278, 281  
 Krpan, Jurij 417  
 Krpan, Marija 189  
 Krstulović, Nora 99  
 Krstulović, Zdravka 254  
 Kršić, Dejan 393, 394, 407, 408  
 Krušlin, Marta 226  
 Kudrjavcev, Anatolij 204, 206, 209, 212, 244, 245, 246, 247, 257  
 Kuhn, Tom 328  
 Kulaš, Leo 473  
 Kunčević, Ivica 191, 216, 248, 249, 253, 256  
 Kuncić, Oriana 238  
 Kundert Lidija 277  
 Kurbalija, Dana 173  
 Kurbaša, Robert 462, 463  
 Kurspahić, Miran 99, 348, 351, 355, 357, 450, 454, 456  
 Kušan, Ivan 201, 202, 203, 213, 262, 503, 507, 508, 510  
 Kušen, Dražen 504  
 Kuzmanić, Ante 205  
 Kuzmanić Svete, Nila 245, 257  
 Kvorka, Tanja 401, 408  
 Kvirgić, Pero 248, 252

## L

- Labis, Attilio 214  
 Labosh, Višeslav 350

- Labrović, Siniša 403, 410, 411, 420, 421, 432  
 Lacan, Jacques 118  
 Lacmanović, Mladen 232  
 Ladešić, Vedran 350  
 Laginja, Dalibor 205, 285, 288, 289  
 Lahovski, Stjepan 422  
 Lampalov, Dubravka 243, 247, 257, 491, 497,  
 499  
 Lanosović, Marijan 158  
 Lanoux, Victor 215  
 Lasan, Marija 232  
 Laub, Dori 116  
 Lauer, Antonio G. 433, 434, 435, 436, 440, 453,  
 454, 455, 457  
 Lazić, Radoslav 278  
 Lazić Ukrainczyk, Nensi 334, 337  
 Lease, Bryce 105  
 Leboš, Sonja 349, 362  
 Lederer, Ana 81, 485, 488, 494, 499  
 Lefebvre, Henri 404, 408  
 Legati, Ivana 218  
 Lehmann, Hans Thies 104, 105, 142, 147, 414,  
 431, 432  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 179  
 Leigh, Vivien 488  
 Leighton, Margaret 495  
 Lemo, Ivan Leo 217, 218, 219, 245, 251, 256  
 Lenjin, Vladimir Iljič 367  
 Lepa Brena (Fahreta Jahić Živojinović) 372  
 Lepetić, Jozo 170, 173  
 Letinić, Antonija 396, 408  
 Ličanin, Bosnimir 205, 470  
 Lipljin, Tomislav 179, 180, 182, 183, 187, 188,  
 189, 190, 191  
 Livaković, Vinko 232  
 Liverić, Alen 205, 469, 470, 489  
 Liverić, Edvin 208, 214, 215, 217, 392, 394, 395  
 Loinjak, Igor 505, 519  
 Lončar, Marija 231, 236, 240  
 Lončarić, Sandra 205  
 London, Jack 12  
 Long, Adam 216  
 Lopžić, Josip 78  
 López, Francisco 400  
 Lorenci, Daria 216, 248  
 Lorient, Patric 228, 230  
 Love, Phyllis 492  
 Lovre, Biljana 205  
 Lovrić, Fabijan 231  
 Lovrić, Jelena 370  
 Lovrić, Nera 235, 236  
 Lovrić Caparin, Branko 229, 230, 231, 232,  
 233, 234, 235, 236, 237  
 Lovrić Caparin, Sara 228, 234, 235, 236  
 Lovrić-Vlajki, Jelica 486  
 Lowith, Karl 18  
 Lozica, Olja 31, 85, 98, 101, 102, 104, 252  
 Lozina, Duško 66, 78  
 Lucić, Adrijana 231  
 Lucić, Hanibal 152, 159  
 Lučić, Beti 185, 188  
 Lučić, Branimir 98  
 Lučić, Maja 234, 270, 272, 278  
 Luhmann, Niklas 20, 24, 66, 78  
 Lujanović, Nebojša 28  
 Lukačić, Ivan 234  
 Lukčec, Zrinka 299  
 Lukić, Darko 29, 30, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 49,  
 84, 86, 98, 101, 267, 349, 494  
 Lukić, Svetlana 190  
 Lukšić, Milica 87, 88  
 Lumet, Sidney 497  
 Luonila, Mervi 196, 212  
 Lupi, Magdalena 214  
 Lyon, Sue 495  
 Lyotard, Jean François 129, 130, 149
- Lj**  
 Ljubić, Lucija 99, 105, 246, 257, 258, 265, 269  
 Ljubić, Marko 368, 379

Ljuština, Danko 98, 219  
Ljuština, Duško 312, 314, 328

## M

- Macan, Đeni 395, 408  
Machiavelli, Niccolò 154, 163  
Machiz, Herbert 493  
Macintosh, Fiona 34, 49  
Madunić Barišić, Nives 29, 30, 40, 42, 43, 44,  
46, 49, 85  
Mađarić, Damir 166, 174, 265, 349  
Magdić, Slavko 181  
Magelli, Paolo 58, 243, 244, 256  
Magnani, Anna 497  
Majaron, Edi 270, 272, 274, 275, 276, 277, 278,  
280, 281  
Majcen Linn, Olga 422, 432  
Majdak, Nikolina 23  
Majer, Vjekoslav 405  
Majić, Edita 20, 204  
Majorov, Henrik 218  
Malden, Karl 488  
Maleš, Dubravka 67, 78  
Malnar, Željko 453  
Małczak, Leszek 105, 499  
Mamet, David 50, 51, 57, 58  
Man, Paul de 116  
Mankiewicz, Joseph L. 494  
Mann, Daniel 492  
Mann, Thomas 351, 353  
Manojlović, Milica 355  
Manojlović, Natalija 343, 354, 503, 512  
Marchig, Silvia 337  
Marić, Ante 170, 173  
Marić, Nikolina 172, 175  
Marijanović, Stanislav 158  
Marinković, Janko 226, 237  
Marinković, Pavo 84, 92, 101, 133  
Marinković, Ranko 213, 247, 248, 256  
Marinović, Nikša 350  
Marjančić, Maja 329, 333, 334, 337, 341, 343  
Marjanić, Suzana 49, 392, 398, 399, 403, 405,  
407, 408, 409, 417, 420, 421, 422, 423, 424,  
427, 429, 432, 436, 437, 443, 445, 457, 505,  
519  
Marjanović, Iva 167  
Markić-Nikolac, Igor 512  
Marković, Jagoš 458, 459, 470, 471, 472  
Marković, Marko 400, 410, 411, 416, 423, 426,  
427, 428, 429, 430, 432  
Maroević, Tonko 159  
Marotti, Josip Bobi 491  
Marović, Tonči Petrasov 248, 249, 256  
Martić, Tomislav 201  
Martinac Kralj, Lada 248, 249, 252, 505, 519  
Martinić, Ante Čedo 230, 236, 243, 244, 250,  
463  
Martinić, Ivor 84, 86, 87, 94, 99, 101, 102, 104,  
105  
Martinović, Julija 235, 236, 237  
Martinović, Snježana 173  
Martinović, Vinko 226  
Marulić, Marko 57, 100, 101, 104, 156, 215,  
243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 253, 254,  
256, 370  
Marušić, Antonela 200, 201, 207, 212  
Marušić Klif, Ivan 399  
Marx, Karl 396  
Mašković, Frano 31  
Maštrović, Tihomil 196, 197, 205, 212, 213  
Maštruko, Igor 201, 204, 209  
Matafar, Nikola 208, 214  
Matan, Branko 133  
Mataavluj, Stojan 185, 186, 187, 188, 191, 214  
Matešić, Emil 357  
Matičević, Ivica 131, 149  
Matić, Boris 57  
Matić, Branimir Branko 229, 232, 237  
Matić, Tomo 158  
Matić Delić, Anita 31



- Matijašević, Dražen 507  
 Matijević, Barbara 297, 298, 303, 304, 305,  
 306, 309, 400  
 Matišić, Mate 58, 86, 88, 90, 92, 93, 98, 105,  
 168, 174, 175, 219, 233, 237, 248, 249, 251,  
 256  
 Matković, Ivan 485, 492, 494, 495, 496, 499  
 Matković, Marijan 460, 474  
 Matoh, Bine 466  
 Matoković, Goran 214  
 Matoš, Antun Gustav 133, 405  
 Matošić, Magda 250  
 Matošić, Vedran 254  
 Matović, Goran 313, 503, 516, 517  
 Matula, Vilim 214, 264, 350, 360, 417, 432  
 Matz, Rudolf 182  
 Maugham, Chris 196, 212  
 Maurras, Charles 371  
 Mavrović, Željko 191/192  
 May, Karl 404  
 Mayer, Hans 19, 28  
 Mazzoleni, Ester 223  
 Mazzoleni, Francesco (Fran) 223  
 Mazzoleni, Giuseppe 223  
 Mazzoleni, Ida 223  
 Mazzoleni, Paolo (Pavao) 222, 223  
 Mazya, Edna 215  
 MC Jabber 357  
 McCluskie, Kathleen 318, 328  
 McLeish, Kenneth 39  
 McLuhan, Marshall 146  
 Mecić, Šimun 158/159  
 Medak, Tomislav 386  
 Medanić, Marijana 308, 309  
 Medulić, Andrija 231  
 Medvešek, Rene 99, 156, 216, 247, 254, 256  
 Medvešek, Sven 350, 497  
 Međimorec, Miro 182  
 Meheik, Diana 100  
 Melzig, Ulrike 332  
 Mendušić, Emilio 230  
 Merdan, Azra 166, 176  
 Merlo, Frank 492  
 Mesarić, Jasminka 21, 276, 277, 281  
 Mesarić, Zdenko 100  
 Mesarić, Želimir 179, 183, 190  
 Mesek, Ivan 392, 394, 395, 396, 397, 398, 399,  
 409  
 Mešeg, Branko 225  
 Meštrović, Ivan 443  
 Meštrović, Mateja 234  
 Metastasio, Pietro 159  
 Mičić, Koraljka 197, 212  
 Mihaljević, Branko 21, 22, 276  
 Mihaljević, Domagoj 349, 362  
 Mihanović, Dubravko 84, 86, 88, 93, 98, 101,  
 102, 103, 104, 105, 206, 214, 250, 254, 256  
 Mihanović, Zvonimir 169  
 Mihelčić, Jelena 307, 309  
 Mihelčić, Zorana 234, 235, 236  
 Mihoković, Matija 355  
 Mijačika, Ivica 215  
 Mijatović, Dijana 197, 212  
 Mijatović, Kata 399, 400  
 Mijović-Kočan, Stijepo 187, 192  
 Mikić, Krešimir 205, 299  
 Mikloušić, Tomaš 152, 158, 161  
 Mikuličin, Zrinka 237  
 Mikulić, Dražen 205, 487  
 Mikulić, Ivana 150  
 Miletić, Josip 504  
 Milin, Mare 300  
 Miliša, Belmondo 496  
 Miller, Arthur 480, 492  
 Milohnić, Aldo 385  
 Milosavljević, Sunčica 46, 47, 49  
 Miloš, Damir 182  
 Miloš, Petar 232, 233, 237  
 Milošević, Iva 94  
 Milošević, Slobodan 373, 375  
 Milovac, Tihomir 354, 468  
 Milović, D. S. 234, 240

Milović, Irma 355  
 Milutinović Didi, Dragana 357  
 Miljanić, Niko 470  
 Mimica, Vesna 213  
 Minkus, Ludwig 217  
 Mioč, Pero 228, 229, 230, 231, 232, 233, 237  
 Mioč, Sergej (Serđo) 232, 233, 235, 236, 237  
 Miočić-Stošić, Milan 201, 204, 208  
 Mirčev, Andrej 304, 305, 306, 309  
 Miró, Joan 451  
 Misirlić, Irena 209, 218  
 Mitrić, Jasminka 399  
 Mitrović, Andro 182  
 Mitrović, Nina 52, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 92,  
 95, 101, 102, 103, 104, 182, 247, 250, 253,  
 256  
 Mittel, Jason 111  
 Mlikota, Vedran 174, 219, 236, 505, 519  
 Mlinarić, Rudolf 260  
 Modrić, Igor 468  
 Modrić, Duško 206, 208, 486, 507  
 Mograbi, Avi 378  
 Mojaš, Davor 57, 59, 215  
 Mojsilović, Zora 471  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 156, 157,  
 161, 213, 236  
 Morash, Chris 492  
 Moreno, Jacob Levy 143  
 Morgan, Lewis H. 422  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 209, 217, 234  
 Möderndorfer, Vinko 236  
 Mrakovčić, Matija 457  
 Mrdeža Antonina, Divna 157, 159, 161, 162  
 Mrduljaš, Igor 188, 192, 238, 240, 261, 262,  
 264, 268, 269  
 Mrkić Popović, Ljiljana 471  
 Mrkonjić, Antonia 507  
 Mrkonjić, Zvonimir 153, 180, 186, 188, 192,  
 494, 499  
 Mrožek, Sławomir 180, 185, 186, 232, 238  
 Mrvica, Maksim 200

Mucalo, Duško 243  
 Mučalo, Nataša 240  
 Muhoberac, Mira 154, 155, 162, 185, 192  
 Mujcek, Rainer Maria 235  
 Mujičić, Tahir 90, 101, 133, 235, 237, 253, 256,  
 263  
 Munjin, Bojan 349, 362, 472, 473, 474  
 Murphy, Brenda 492  
 Muselimović, Josip 173  
 Mustafić, Dino 489, 490  
 Mužić, Zoran 204, 213, 214, 217, 219, 236  
 Müller, Heiner 39

## N

Nadarević, Mustafa 250  
 Nalješković, Nikola 152, 154, 155, 156, 162,  
 216, 247, 255  
 Naumov, Nikolaj 270, 272, 278  
 Navojec, Bojan 216, 473  
 Navojec, Goran 204  
 Nazor, Vladimir 182  
 Neal, Patrick O' 495  
 Nećak, Marjan 468  
 Nefron iz Sikiona 35  
 Neill, Eugene O' 480  
 Nekak, Marjan 354  
 Nemeć, Krešimir 134, 149  
 Nenadić, Diana 436  
 Nenadović, Ena 234  
 Nerina Gattin, Iva 214  
 Newman, Paul 491  
 Nezirević, Alen 470  
 Nicolai, Aldo 206, 219  
 Nifosi, Manola 354  
 Nikčević, Sanja 82, 92, 113, 114, 124, 140, 149,  
 274, 278, 281, 478, 479, 480, 486, 488, 489,  
 490, 499  
 Nikolić, Roman 31  
 Nikpalj, Ersilia 489

Nikšić, Hrvoje 300  
 Ninić, Suzana 232  
 Nola, Filip 90, 99  
 Nola, Marijana 95, 101, 228, 236, 237  
 Norris, Bruce 58, 59  
 Norris, Pippa 28  
 Novak, Kristian 65  
 Novak, Slobodan 84  
 Novak, Slobodan Prosperov 82, 153, 162  
 Novak, Sonja 64, 78  
 Novak, Tanja 354, 362  
 Novaković Šarli, Dragutin 182  
 Novljaković, Jasmin 214  
 Novoselec, Alen 396  
 Novy, Marianne 328  
 Nušić, Branislav 144, 226  
 Nünning, Ansgar 65, 78, 108, 110, 124

## O

Obad, Dubravka 206, 214, 215  
 Obad, Vanja 85  
 Oblokar, Samo 466  
 Obradović, Sonja 235  
 Obrist, Hans Ulrich 453  
 Obrovac, Tamara 497  
 Odak, Zoja 244, 249, 254, 255  
 Ognjanović, Aleksandar Aco 226  
 Ogrizović, Milan 250, 256  
 OKO 357  
 Olsson, Cici 304  
 Olujić, Kristina 457  
 Olujić, Ksenija 445  
 Omerzo, Irma 297, 298, 301, 302, 303, 309  
 Onurov, Aleksander 248, 249  
 Opolski, Rudolf 225, 240  
 Orelj, Ksenija 409, 440, 444, 457  
 Orenstein, Claudia 296  
 Orešković, Želimir 53, 166, 170, 171, 173, 216,  
 233, 245, 248, 256

Orlić, Damir 470, 487, 491  
 Orlović, Milan 226  
 Oršanić, Vlatka 351  
 Orwell, George 305  
 Osthaus, Karl Ernst 453  
 Ostojić, Arsen Anton 219, 251  
 Ostović, Gordana 91, 101  
 Ovčar, Ivica 167, 171  
 Ovidije Nazon, Publije 12, 35, 38  
 Ožegović, Nina 307, 308, 309  
 Øien, Monica 67, 78

## P

Pacek, Jasmina 507  
 Pahor, Galiano 469, 470  
 Pakalović, Olga 299, 300, 473  
 Palangić, Adnan 205  
 Palmer, Richard H. 482, 499  
 Palmer, Robert 196, 212  
 Paljetak, Luko 39, 85, 98, 132, 182  
 Pancirov, Simeon 238, 240  
 Pandur, Tomaž 39  
 Panichi, Silvano 354  
 Pansini, Mihovil 440, 441  
 Paraminski, Leona 494  
 Parandowski, Jan 35  
 Parić, Jasmina 255, 257  
 Parmenid 179  
 Paro, Georgij 179, 180, 183, 184, 213, 218, 219,  
 235, 247, 249, 254, 255  
 Parožić, Ivan 159  
 Pasarić, Irena 489  
 Pavelić, Ante 136  
 Pavelić, Zoran 399, 400  
 Pavičević, Borka 440  
 Pavičić, Jurica 53, 244, 256  
 Pavić, Gordana 234  
 Pavić, Ivana 339, 343  
 Pavis, Patrice 105

- Pavković, Tomislav 248, 250, 256  
Pavličić, Pavao 132, 133, 153, 155, 158, 162  
Pavlič, Rajko 299  
Pavlović, Cvijeta 152, 159, 162, 163  
Pavlović, Niko 166, 168, 171  
Pavlović, Vladimir 169  
Pece, Harold 451  
Pedullà, Gianfranco 462  
Pehar, Robert 166, 172, 174, 175, 176  
Pehar, Toni 168, 169, 170, 171, 172  
Pelegriović, Mikša 159  
Penezić, Vinko 347  
Penezić, Zvezdan 78  
Peričić, Helena 199, 209, 212  
Periš, Lucija 475, 519  
Periša, Radovan 230, 231, 232, 233, 235  
Perišin, Frane 175, 201, 236, 237  
Perković, Franka 39, 250, 253  
Perković, Mirko 475, 477, 479, 486, 498  
Perković, Vlatko 57, 59, 84/85, 247, 249, 250, 251, 253, 256, 257, 493, 496, 499  
Perkušić, Ivo 236  
Peroci, Ela 182  
Peroš, Ivana 219  
Perry, Antoinette Tony 491  
Peršuh, Helena 465, 466  
Pessoa, Fernando 18  
Peter-Dragan, Iva 23  
Petercol, Goran 351, 386  
Paternai Andrić, Kristina 29, 32, 47, 49, 504, 519  
Petković, Jadranka 232, 233  
Petlevski, Sibila 85  
Petranović, Martina 79, 82, 84, 94, 105, 192, 211, 457, 503, 505, 519  
Petranović, Tomislav 489  
Petri, Ivona 491  
Petričević, Damir 85, 92  
Petrić, Nikša 159, 161  
Petrović, A. M. 229, 240  
Petrović, David 288, 289  
Petrović, Gordana 205  
Petrovski, Sanja 209, 215, 217, 218, 219  
Petrušić, Antun 213  
Pfister, Manfred 110  
Picard, David 196, 212  
Pier, John 108, 124  
Piližota, Vlasta 499  
Pinter, Harold 57  
Piotrowski, Przemysław 278  
Pirandello, Luigi 217, 219  
Piris, Paul 295, 296  
Pirnat, Primož 466  
Pituļej, Grzegorz 400  
Plantan, Marko 466  
Platon 12, 480  
Plečić, Robert 186, 188, 191, 494  
Plenković, Andrej 368, 379  
Pleše, Petra 512  
Pleština, Milan 230, 473, 496  
Pliseckaja, Maja 145  
Plovanić, Darko 185, 187, 189, 190, 192  
Plovanić, Ivica 183, 189, 190  
Podrug-Kokotović, Milka 246  
Pograjc, Matjaž 250  
Polič, Radko 313  
Polić Kamov, Janko 467  
Polombito, Ivana 230, 232  
Poljičak, Damir 237  
Popović, Duško 441, 457  
Popović, Ivana 39  
Popović, Nikolaj 187, 188  
Posavec, Ivan 440  
Posner, Dassia N. 296  
Potočnjak, Žarko 473  
Požgaj, Višnja 489  
Predmerský, Vladimír 270, 272, 276, 278  
Pregrad, Sonja 355  
Prenkaj, Amanda 503, 512  
Preradović, Petar 205, 403  
Prešeren, France 374  
Prga, Marinko 190, 191

- Prica, Alma 251, 473, 496  
 Prica, Ines 49  
 Prica Kafka, Damir 406  
 Prica Plitvički, Čedo 84, 132  
 Prijjić, Želimir 285  
 Pristaš, Goran Sergej 85, 105, 334, 386, 387, 391, 399, 400  
 Pristaš, Nikolina 301, 383, 384, 385, 386, 391  
 Prohaska, Ksenija 219, 236, 253, 463, 493  
 Prohić, Ozren 179, 180, 183, 184, 188, 192, 244, 248, 253, 256  
 Proković, Jelena 466  
 Prolić, Ana 85, 95, 101, 132  
 Protić, Đoka 223  
 Prtenjača, Ivica 92, 100  
 Pšeničnik Njirić, Velimir 168, 170  
 Pucar, Ivica 204, 208  
 Pucar, Miro 206  
 Puccini, Giacomo 230  
 Puhovski, Đuro 486  
 Pulić, Ante 227, 228  
 Pulitzer, Joseph 475, 477, 479, 488, 490  
 Pupačić, Josip 153  
 Purcell, Henry 351, 352  
 Purušić, Adrian 234  
 Puškin, Aleksandar Sergejevič 249  
 Putica, Antun Ferdinand 152, 157, 161  
 Putniković, Drago 227, 240
- Q**  
 Queneau, Raymond 265
- R**  
 Rabinowitz Sorkin, Nancy 34, 49  
 Racine, Jean 143, 144  
 Račić, Josip 454  
 Radaković, Borivoj 86, 88, 98, 101  
 Radaković, Zorica 88, 95, 247  
 Rade, Mario 507  
 Radić, Stjepan 133  
 Radić, Tomislav 204, 276  
 Radić, Žarko 244, 463, 470, 489, 493  
 Radivoj, Željko 436, 440, 443, 451, 452, 453, 454, 455, 456  
 Radojević, Dino 488, 491  
 Radosavović, Đuro 375, 379  
 Radović, Andrea 234  
 Radović, Slavica 496  
 Radović, Tanja 88, 91, 98, 174  
 Radović Mahečić, Darja 346, 362  
 Radulić-Toman, Elza 204, 212  
 Rafaelić, Danijel 505, 519  
 Rafolt, Leo 82, 92, 93, 94, 105, 134, 140, 141, 149, 154, 155, 162, 505, 519  
 Raguž, Matko 171, 214, 248, 249  
 Rajak, Jelena 308, 309  
 Rajević, S. 202, 204, 212  
 Rajković, Nataša 348, 349, 360, 362  
 Rajnović, Mateo 470  
 Rakovac, Milan 254  
 Ramljak, Jasenka 227, 239  
 Ramljak, Vlasta 276  
 Rapacka, Joanna 155, 161  
 Raphael, Frederic 39  
 Raponja, Robert 140, 141, 164, 165, 172, 173, 174, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 247, 248, 256, 504  
 Rapotec Ute, Duško 285, 288, 289, 293  
 Rapper, Irving 485  
 Rasol, Jasenko 303  
 Ražnatović Arkan, Željko 373  
 Rebellato, Dan 105  
 Relja, Mate 224  
 Relja, Renata 395, 408  
 Relja, Slaven 243, 247, 257  
 Rem, Goran 86, 505, 519  
 Režić, Vesna 235

Richards, Greg 196, 212  
 Richardson, Brian 108, 110, 124  
 Richlin, Amy 34, 49  
 Richter, Vjenceslav 405  
 Ristanovski, Nikola 471, 472  
 Ristić, Jovan 374  
 Robertson, Cliff 497  
 Robić, Ivo 302  
 Robinson, Mike 196, 212  
 Roca, Pavao 232, 233  
 Rocco, Barbara 182, 189, 191  
 Rogelj, Tea 463  
 Rogina, Krešimir 347  
 Rogošić, Mirko 171  
 Rogošić, Slaven 244  
 Rogoz, Zvonimir 179, 182  
 Roksandić, Duško 161  
 Roma, Franka 216  
 Roman, Andrijana 236  
 Rončević, Ivana 342  
 Rosanda Žigo, Iva 490, 499  
 Rosandić, Tara 355  
 Roščić, Ivana 321  
 Roudané, Matthew Charles 488, 500  
 Rudan, Vedrana 100  
 Ruljančić, Dragan 357  
 Rumboldt, Nora 53, 244, 256  
 Rumora, Ante 201  
 Runjić, Olja 219  
 Rupić, Lucija 234  
 Rushaidat, Rakan 216, 254  
 Russel, Willy 266  
 Rutter, Carol 328  
 Ruzzante, Angelo Beolco 201, 202, 203, 213,  
 215  
 Ruždjak Podolski, Dora 39, 109, 253  
 Ružić, Igor 355, 362, 467, 468, 474  
 Ryan, Kiernan 318  
 Ryan, Marie-Laure 108, 124

## S

Sabić, Vanja 209, 218  
 Sablić Tomić, Helena 278, 504  
 Sabol, Anja 321  
 Sabolek, Dalibor 350  
 Sabolić, Kruno 346, 362  
 Sabolović, Sabina 437  
 Saje, Nejc 463  
 Sajko, Ivana 29, 30, 39, 40, 44, 45, 46, 49, 82,  
 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 101, 102, 103,  
 105, 253, 256, 386  
 Sanader, Ivo 377, 468  
 Sanchis Sinisterra, José 213  
 Sančanin, Marko 386  
 Sančanin, Željka 329, 332, 337, 341, 400  
 Sariovski, Aleksandar 372  
 Satan Panonski (Ivica Čuljak) 505, 519  
 Savić Čagljević, Ivana 205, 470  
 Sbutega, Branko 252, 256  
 Schenk-Haupt, Stefan 108, 124  
 Scheuermann Hodak, Lydija 85, 91, 98  
 Schoot, Petra van der 39  
 Schrunk, Ivančica 316, 328  
 Schuller, Aleksandra 402, 403, 408, 409  
 Schwab, Werner 180  
 Schwitters, Kurt 437  
 Scodel, Ruth 34, 35, 36, 37, 38, 49  
 Sebastijan, Hrvoje 206  
 Sečak, Svebor 214  
 Sekelez, Marija 20  
 Selimović, Šenol 197, 212  
 Selmanović, Amela 201  
 Seneka, Lucije Anej 35, 38  
 Senker, Boris 82, 83, 85, 90, 92, 93, 98, 101,  
 105, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 140, 141,  
 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 153,  
 159, 161, 162, 215, 216, 247, 254, 255, 256,  
 263, 269, 314, 327, 328, 504, 505, 519  
 Senta, Zoran 435

- Senjković, Reana 129, 149  
 Sepulveda, Santiago 307  
 Seršić, Hrvoje 270, 272, 278  
 Shakespeare, William 12, 128, 132, 143, 180,  
 188, 216, 282, 283, 288, 290, 291, 292, 293,  
 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319,  
 320, 321, 323, 325, 327, 328, 369  
 Shama, Mahbuba Sarker 36, 49  
 Sheller, Mimi 268, 269  
 Shepard, Sam 50, 51, 58  
 Sibila, Iva Nerina 303/304, 309  
 Sikimić, Predrag 205, 470  
 Silberman, Mark 328  
 Simon, Neil 170, 266  
 Simpson, Alan 492  
 Sindičić Sabljo, Mirna 193  
 Sinfield, Alan 328  
 Singer, Daniel 216  
 Sinovčić-Šiškov, Snježana 254  
 Sinožić, Mirjana 494  
 Slade Šilović, Josip 222, 223, 240  
 Slamič, Marjuta 466  
 Slater, Niall W. 134, 149  
 Slavica, Paolina 234  
 Slivka, Gordana 192  
 Slunjski, Ivana 329, 333, 334, 336, 340, 341,  
 342, 343  
 Smith, Andrew 196, 212, 402  
 Smoje, Miljenko 58, 214  
 Smoje, Tanja 470  
 Smolčić, Vjekoslav 226  
 Sofoklo 12, 180, 484  
 Sokrat 422  
 Somborski, Anđelko 201, 288, 289  
 Sommer, Roy 108, 110, 124  
 Soros, George 367/368  
 Sovilj, Mladen 472  
 Spaić, Kosta 312, 320, 328  
 Spajić, Iris 60  
 Srdelić, Nenad 244  
 Srnec Todorović, Asja 82, 84, 86, 92, 93, 94,  
 105  
 Sršen, Matko 82, 84, 92, 98, 101, 201, 202, 212,  
 213  
 Stagličić, Ivan 206, 212  
 Stamenković, Radimir 471  
 Stanić, Nataša 360  
 Stapleton, Maureen 492, 497  
 Stazić, Nenad 92, 98, 101  
 Stefanovski, Goran 213  
 Stepinac, Alojzije 173  
 Sterija Popović, Jovan 474  
 Sterle, Sandra 399  
 Sterne, Laurence 483  
 Stevanović, Lada 33, 34, 35, 49  
 Stilinović, Mladen 400  
 Stilinović, Vesna 185, 189, 191  
 Stipančić, Branka 404, 405, 409  
 Stipčević, Ennio 159  
 Stipčević, Vera 197  
 Stipičević, Nera 236  
 Stojaković, Branko 230  
 Stojanović, Lazar 435, 440, 442  
 Stojiljković, Vlastimir Đuza 472  
 Stojković, Mika 260  
 Stojnić, Dragan 372  
 Stojsavljević, Vladimir 98, 101, 183, 247, 399,  
 400  
 Stolnik, Zdravko 497  
 Stošić, Božo 226  
 Straniero, Alice 362  
 Stražanac, Krešimir 234  
 Strmac, Zvonko 486  
 Strossmayer, Josip Juraj 50, 60, 106, 150,  
 164, 270, 276, 277, 282, 297, 475, 504  
 Strozzi, Tito 180, 250, 312, 315  
 Stulli, Vlaho 157, 255  
 Stunić, Ana 350  
 Stupin, Tatjana 197, 202, 212  
 Suchy, Christian 215  
 Sunninsky, Sunny (Alexandar Ivanov) 217  
 Supičić, Ivan 161

Surian, Giorgio 289  
 Surian, Leonora 470  
 Sušac, Irena 205, 300, 497  
 Suvin, Darko 139  
 Svaguša, Jadranka 195, 200, 201  
 Svaguša, Marina 209  
 Sviben, Maja 87, 99, 101  
 Sviben, Zlatko 215, 276, 278  
 Sviličić, Ognjen 252  
 Svirčić Gotovac, Anđelina 362  
 Svrčak, Jere 231, 232, 233, 236, 237  
 Svrtan, Boris 253, 503, 507  
 Szabo, Gjuro 219

**Š**

Šabader, Adrijana 234  
 Šaban, Damir 215  
 Šango, Matija 206, 217  
 Šantorić, Juraj 402, 405  
 Šarčević, Petar 486  
 Šare, Stipe 224  
 Šarić, Lana 87, 91, 92, 95, 100, 101  
 Šarić Ban, Marija 206, 209, 215  
 Šarović, Valter 201, 208  
 Šatalić, Mirko 206, 219, 486  
 Šego, Stipe 236  
 Šegvić, Nenad 487, 491  
 Šehović, Feđa 84, 98, 216, 233, 237, 251, 256  
 Šekez Sestrić, Irena 516  
 Šeks, Vladimir 468  
 Šenoa, August 133, 183, 405  
 Šeparović, Borut 39, 350, 360, 363, 364, 365,  
 372, 373, 374, 378  
 Šerbedžija, Lucija 489  
 Šerbedžija, Nina 321  
 Šerbedžija, Rade 310, 311, 312, 313, 314, 315,  
 316, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326,  
 327, 328, 373, 374  
 Šesnić, Deni 188, 205, 235, 288, 289

Šestak, Slavko 205  
 Šestić, Željko 231  
 Ševo, Joško 236, 237, 248  
 Šijan, Slobodan 436, 440, 442, 443, 455, 457  
 Šikić, Dubravka 406  
 Šilović, Zoran 357  
 Šimatović Predovan, Nives 209  
 Šimičić, Darko 405, 409, 437, 440, 445, 446,  
 457  
 Šimić, Antun Branko 173  
 Šimić, Ivica 182  
 Šimić, Krešimir 155, 162  
 Šimpraga, Dalibor 23  
 Šimunić, Katja 302, 309  
 Šimunović, Dinko 20, 28, 57  
 Šincek, Boris 417, 420, 432  
 Šivak, Dražen 299  
 Škomrlj, Ika 190  
 Škrabe, Nino 90, 109, 124, 263  
 Škrbić Alempijević, Nevena 362, 402, 404,  
 408  
 Škuflić Horvat, Ines 275, 281  
 Šnajder, Slobodan 18, 27, 84, 86, 90, 92, 98,  
 101, 245, 247  
 Šoda, Barbara 234  
 Šodan, Damir 90, 98  
 Šojat, Olga 157  
 Šoletić, Tamara 206  
 Šoljan, Antun 175, 180, 201, 202, 213, 214, 266  
 Šoretić, Ana 235  
 Šovagović, Filip 58, 82, 84, 86, 92, 93, 98, 102,  
 105, 243, 244, 248, 254, 256  
 Šovagović Despot, Anja 497  
 Šparemblek, Milko 299, 301  
 Špišić, Davor 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71,  
 76, 78, 85, 86, 88, 89, 98, 101  
 Šporer, David 154, 163  
 Štimec, Spomenka 274, 281  
 Štivičić, Tena 82, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95,  
 101, 102, 103, 105, 248, 250, 253, 256  
 Štrbe, Sanja 231



- Štrkalj, Damir 232  
 Štrljić, Milan 53, 56, 57, 214, 243, 244, 247, 256  
 Šubić, Ivan 491  
 Šubić Zrinski, Nikola 200, 217  
 Šuković, Nataša 409, 457  
 Šundalić, Zlata 155, 156, 163  
 Šupe, Ivan 232  
 Šupe, Kristian 234  
 Šuput Raponja, Tatjana 91  
 Šušković-Stipanović, Roman 264  
 Šuvak, Dragan 173  
 Šuvaković, Miško 409, 441, 443, 457  
 Švacov, Vladan 76, 78  
 Švorinić, Renato 201, 235
- T**
- Tabački, Miodrag 471  
 Tadić Štura, Ante 231  
 Tadijanović, Dragutin 158  
 Takšić, Vladimir 78  
 Tandy, Jessica 488  
 Tarbuk, Mladen 489  
 Tarkovski, Andrej Arsenijević 388  
 Tasić, Ana 415, 432  
 Tatarin, Milovan 154, 157, 158, 159, 162, 163,  
 184, 192  
 Taufer, Vito 458, 459, 473  
 Taylor, Elizabeth 491, 494  
 Tepavac, Branko 182  
 Terezakis, Paras 215  
 Tesla, Nikola 86, 452  
 Težak, Petra 237, 254, 255  
 Thomas, Paul-Louis 152, 161, 162  
 Thompson, Anne 328  
 Tikulin, Ante 225  
 Timet, Zvezdana 188  
 Timošenko, Semyon 455  
 Tišljar, Zlatko 281  
 Tolstoj, Aleksej Nikolajevič 237  
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 12  
 Tolj, Slaven 399, 400, 410, 411, 415, 419, 420,  
 432  
 Tomaš, Stjepan 86  
 Tomčić, Slavica 248  
 Tomičić, Berislav 186, 189  
 Tomić, Anica 87, 99, 101, 182, 351, 486, 487  
 Tomić, Ante 53, 100, 234, 237, 245, 246, 256  
 Tomić, Stanislav 57  
 Tomiković, Aleksandar 159  
 Tomislav, kralj 404  
 Tomljenović, Milan 197, 202, 208, 212  
 Tommaseo, Niccolò (Nikola) 223  
 Tonković Dolenčić, Ana 95, 217, 245, 473  
 Topol, Josef 180  
 Toporišić, Tomaž 104, 105, 372  
 Toranian, Valerie 18, 28  
 Torić, Biljana 470  
 Torjanac, Dubravko 179, 181, 182  
 Torjanac, Marko 239, 265  
 Tot, Dunja 182  
 Toth, Ivan 66, 78  
 Toth, Sanja 236  
 Travers, Pamela Lyndon 22, 23  
 Trbuljak, Goran 444  
 Tretinjak, Igor 276, 281, 282, 295, 296, 505,  
 519  
 Tribušon, Matjaž 466  
 Trifunović, Branislav 472  
 Trikoš, Stefan 472  
 Tripković-Samardžić, Vesna 490, 491, 500  
 Trlaja, Maja 239  
 Trocki, Lav Davidovič 452  
 Trojan, Ivan 83, 504  
 Trojan, Karmen 235  
 Tropp Frühwald, Sanja 329, 334, 337  
 Troyes, Chrétien de 481  
 Truhelka, Jagoda 21, 28  
 Tudor, Dina 512  
 Tuđman, Franjo 312, 468  
 Tunjić, Andrija 192

Turčinović, Željka 28, 166, 170, 173

Turgenjev, Ivan Sergejevič 239

Turković, Antun Josip 159

Turković, Hrvoje 444

Twain, Mark 12

## U

Udovičić Pleština, Željka 489

Udovički, Lenka 39, 310, 311, 312, 314, 315,  
317, 319, 320, 326, 327

Ugrešić, Dubravka 370

Ugrina, Kristijan 237

Ujević, Marija 254

Ujević Tin 214

Ulay (Frank Uwe Laysiepen) 444

Urry, John 268, 269

Urukalo, Nikola 236

Uvodić Splićanin, Marko 216, 248, 252,  
256

Uzunović, Tanasije 472

Užbinec, Zrinka 337, 341

## V

Vajt, Slavo 402, 403, 408, 409

Valent, Milko 82, 84, 88, 89, 92, 93, 99, 101

Valenta, Žak 214

Valeri, Igor 507

Valtrović, Vanja 451

Van Zyl Smit, Betine 34, 49

Varjačić, Marijan 177, 179, 192, 503, 521

Vasary, Mladen 313, 322, 323

Vascarac, Vanja 355

Vasiljev, Anatolij Aleksandrovič 461

Veček, Hana 179, 215

Veček, Petar 179, 180, 182, 183, 185, 188,  
189, 190, 213, 245, 256

Vekić, Narcisa 399

Velev, Velimir 270, 272, 278

Veličković, Svetlana (Ceca) 373, 374

Veličković, Dejan 201

Velikanović, Ivan 158, 159

Verdonik, Maja 288, 296

Verret, François 301

Veštić, Ivana 231

Vetranović, Mavro 152, 154, 155, 156, 162,  
215, 255

Vican, Ante 170, 173

Vičić, Zlatko 288, 289

Vicković, Barbara 208

Vidačković, Zlatko 494, 500

Vidal, Gore 494

Vidanović, Luči 288

Vidić Flika, Branimir 57, 169, 171

Vidić, Ivan 11, 17, 27, 57, 82, 84, 86, 88, 89,  
92, 93, 98, 101, 103, 105, 245, 248, 254,  
256

Vidović, Anđela 50, 52, 53, 56, 57, 58, 59

Vidović, Dea 335, 339, 340, 343

Vidović, Ivica 204, 265, 266, 269

Vidušin, Dijana 496

Vijatović, Žarko 439

Vilović, Đuro 182

Vincek, Vlatko 399, 410, 411, 422

Vindakijević, Ladislav 182

Vinterhalter, Jadranka 445

Violić, Božidar 58, 248, 256

Violić, Nina 350

Visconti, Luchino 492

Visiani, Robert 223

Višnić, Emina 340, 343

Vitaljić, Irena 201, 208

Vitaljić, Sandra 19

Vitas, Dalibor 489

Vitez, Zlatko 262

Vizek, Una 98

Vižintin, Brane 270, 272, 277

Vnuk, Gordana 360, 362

Vodeničar, Branko 300

Vodička, Tomislav 355  
 Vogel, Paula 58  
 Voizeux, Isabelle 365  
 Vojnović, Ivo 144, 145, 256  
 Vojvodić, Jasmina 32, 33, 49  
 Vončina, Nikola 181  
 Vorkapić, Vlatka 84, 95, 254  
 Vostell, Wolf 453  
 Vrabec Mojžeš, Zrinka 312, 328  
 Vrančić, Sanja 236  
 Vranešić, Đuro 136, 138  
 Vratarić, Ivana 342  
 Vrbanić, Luka 512  
 Vrcić, Krešimir 234  
 Vrdoljak, Antun 469  
 Vrgoč, Dubravka 244, 247, 249, 257, 495,  
 496, 500  
 Vrselja, Dražena 503, 504, 521  
 Vrvilo, Tanja 357, 360  
 Vučenović, Dario 78  
 Vučić, Miroslava 505  
 Vučković, Kristijan 321, 323  
 Vučković, Severina 469, 470  
 Vujanović, Ana 332  
 Vujičić, Borislav 82, 85, 98, 125, 127, 129, 132,  
 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 147,  
 148, 149, 168, 169, 312  
 Vujičić, Marina 60, 61, 62, 63, 64, 71, 72, 73,  
 76, 78  
 Vujičić, Silvio 468  
 Vujić, Antun 222  
 Vuk-Pavlović, Pavao 225  
 Vukelić, Nenad 470  
 Vukmir, Janka 403, 409, 444  
 Vukmirica, Željko 213, 214, 216, 219  
 Vukoja, Ivan 166, 175, 176  
 Vuković, Ivana 512  
 Vuković, Mladen 255, 257  
 Vuković, Vesna 393, 394, 395, 396, 402,  
 405, 406, 408  
 Vuletin, Tea 234

Vulić, Mladen 201  
 Vulin, Ante 222  
 Vušović, Predrag 204

## W

Wagenaar, Emile 39  
 Wagner Jakab, Ana 67, 78  
 Walcot, Peter 484, 500  
 Waldinger, Adolf 455  
 Wallach, Eli 492  
 Waltl, Robert 219, 247  
 Waltz, Sasha 307  
 Warner, Marina 328  
 Warr, Tracy 430, 432  
 Washington, George 167  
 Washington, Martha Custis 167  
 Wayne, Valerie 328  
 Weidle, Roland 108, 124  
 Weill, Kurt 189  
 Weiss, Peter 139, 148  
 Williams, Esther 454  
 Williams, Tennessee (Thomas Lanier  
 Williams) 475, 476, 477, 478, 479, 480,  
 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491,  
 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499,  
 500  
 Wilson, Bob 301  
 Winfried, Jess 216  
 Wittgenstein, Ludwig 422  
 Wolf, Christa 218  
 Woolf, Virginia 487  
 Wrobel, Tom 34, 49  
 Wyspiański, Stanisław 375

## X

Ximenes, Ettore 223

## Y

Yamamoto, Moe 209, 218

## Z

Zadarski, Mimi 201, 204, 208

Zadravec, Stella 186

Zagorec, Mirjana 230

Zajc, Ivan pl. 52, 57, 91, 204, 205, 213, 215,  
217, 245, 246, 247, 248, 251, 254, 369, 374,  
458, 459, 461, 462, 467, 476, 477, 489, 498

Zajec, Tomislav 60, 61, 62, 63, 64, 67, 74, 75,  
76, 78, 82, 84, 86, 88, 92, 93, 95, 101, 102,  
106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116,  
117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 180

Zalar, Hrvoje 206, 486

Zamarovsky, Vojtech 35, 38, 40, 46, 49

Zanki, Josip 362

Zanki, Petra 337, 351

Zappia, Lary 201, 213, 219, 247, 254, 282, 283,  
284, 285, 288, 289, 291, 292, 293, 296, 487,  
491

Zarka, Yves Charles 377

Zec, Aleksandra 374

Zec, Ksenija 219, 297, 298, 299, 300

Zečević, Ljubo 98

Zečević, Zvonko 185, 188, 191

Zelenika Konjević, Sunčana 188, 189

Zgaga, Vinko 497

Zlatar, Jelena 362

Zlatar Frey, Damir 92, 213, 248

Zlatar Violić, Andrea 154, 163

Zlatović, Dragan 220, 221, 222, 225, 227, 228,  
229, 234, 237, 238, 239, 240

Zoranić, Petar 219

Zorčec, Zrinka 360, 362

Zorica, Željko 357

Zoričić, Zvonimir 473

Zorić, Zvone 225

Zovko, Ilija 53, 90, 98, 175, 218, 247, 249, 250,  
256

Zozoli, Lidija 202, 209, 212

Zrinski, Petar 170

Zrnčić Dim, Hana 512

Zubak, Josipa 206

Zuccaro, Antun 223

Zumber, Zoran 206

Zupčić, Katja 167

Zuppa, Vjeran 275, 315, 371, 377, 379

Zurovac, Staša 299, 468

Zuzorić, Cvijeta 98

## Ž

Žagar, Davor 197, 201, 208, 212, 213

Žagar, Mirna 301, 302

Žanić, Vlasta 399

Žarak, Marija 461

Žarković, Dražen 403, 409, 435, 453

Žeravica, Katarina 60, 505, 519

Žigon Marotti, Asja 224, 226

Žinić-Mijatović, Jadranka 23

Živadinov, Dragan 400

Žižić, Damir 352, 353

Žmak, Jasna 87, 100, 105

Žmegač, Viktor 31, 49, 138, 140, 149

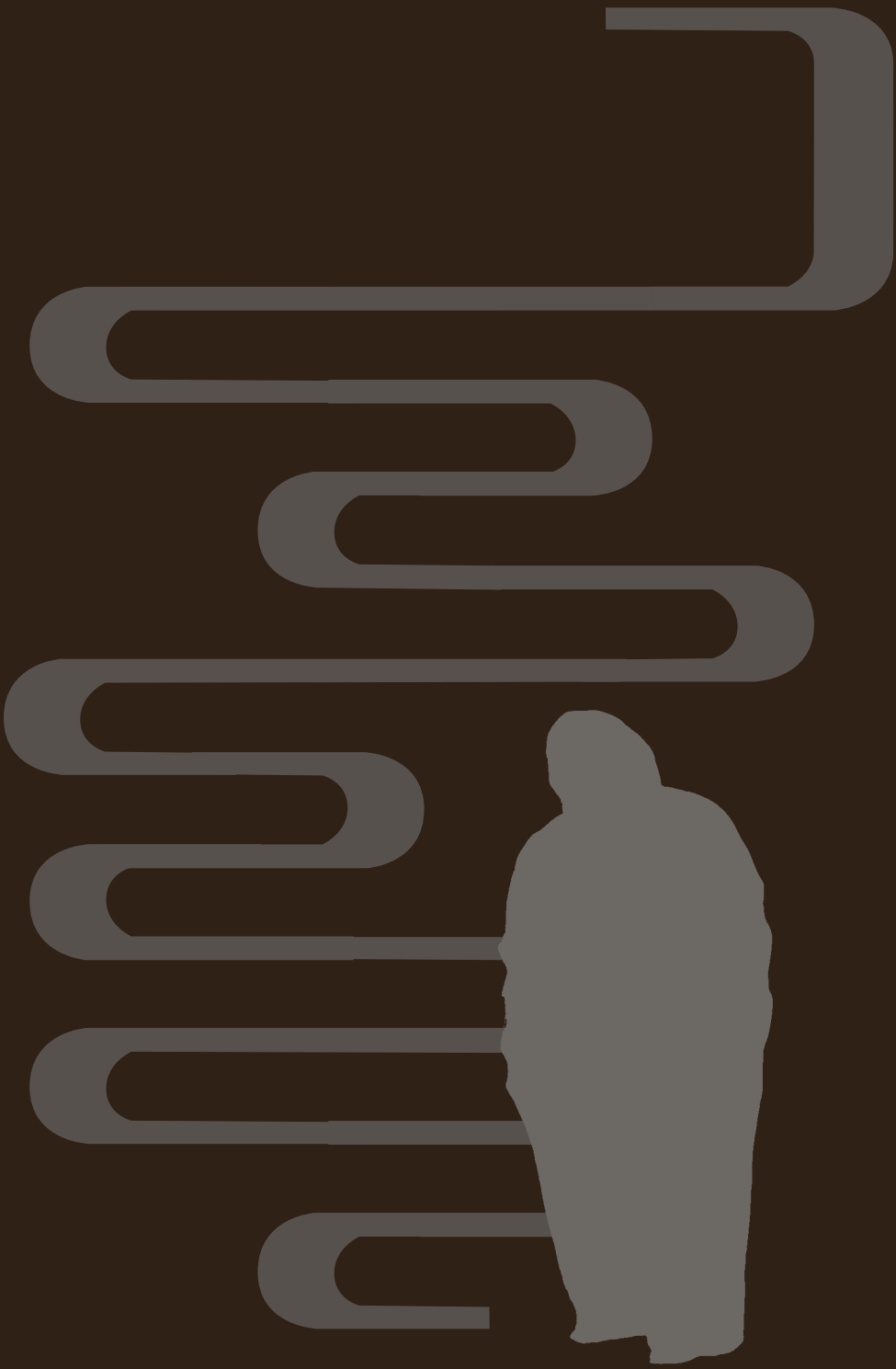
Žorž-Sorić, Matilda 201, 204, 208

Žulj, Rona 87, 99, 100, 355

Župa, Ivana 174

Županović, Mario 255, 257, 486, 500

Žužul, Ivana 84, 105, 106



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

# KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2022.

Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj  
dramskoj književnosti i kazalištu

PRVI DIO

PIREDILA

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  
**Vladimir Ham**, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku  
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

**250 primjeraka**

Tisak dovršen u studenom 2023.

ISBN 978-953-347-544-8 [CJELINA]

ISBN 978-953-347-545-5 [1. DIO]

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu  
pod brojem 001204827.

ADRESA UREDNIŠTVA

**Odsjek za povijest hrvatskog kazališta**  
**Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta**  
**i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti**  
Ante Kovačića 5, 10000 Zagreb  
Telefon: 01/4895-302 | E-pošta: teatar@hazu.hr

TIPOGRAFIJA

*Greta Text, Greta Grande, Lumin Sans,*  
[N. Đurek, P. Biľak]

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2022.

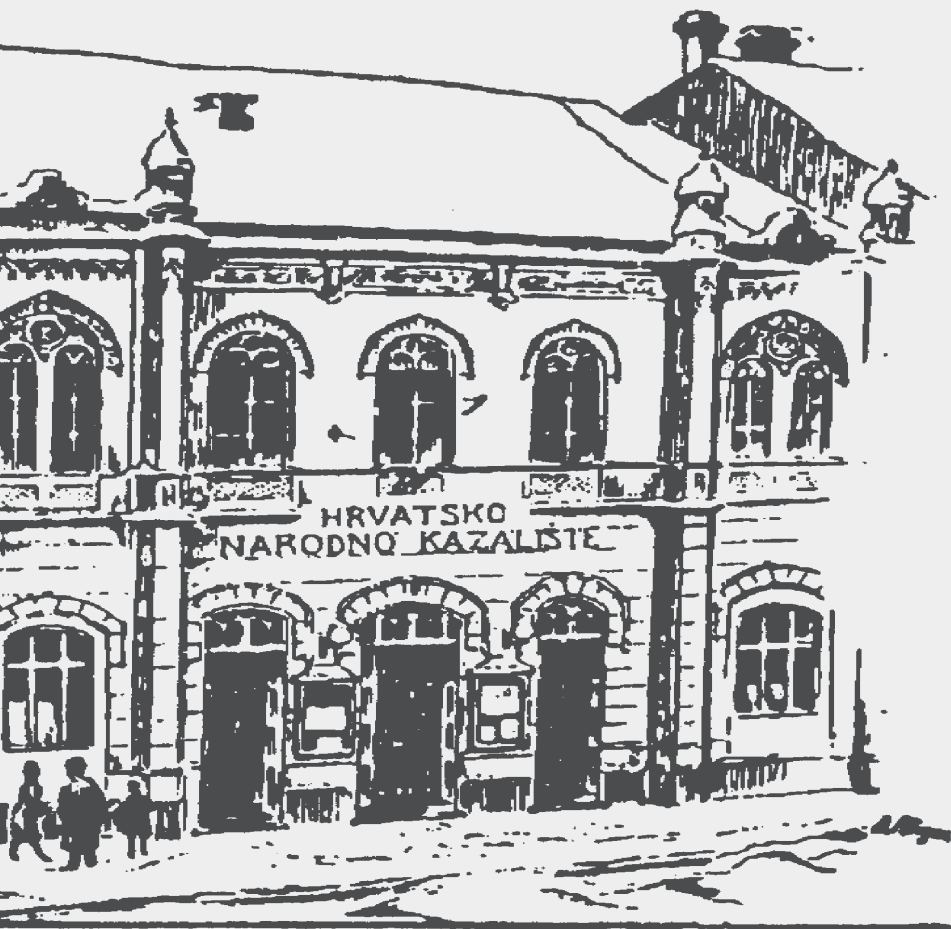
# Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

PRVI 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  
2022.**

Prvo desetljeće  
21. stoljeća  
u hrvatskoj  
dramskoj  
književnosti  
i kazalištu

PRVI DIO

PRIREDILA

**Martina Petranović**

AUTORI PRILOGA

**Ivan Vidić**

**Dubravka Crnojević-Carić**

**Kristina Peternai Andrić**

**Andela Vidović**

**Katarina Žeravica**

**Iris Spajić**

**Martina Petranović**

**Ivana Žužul**

**Marija Krnić**

**Ivana Mikulić**

**Robert Raponja**

**Dragan Komadina**

**Marijan Varjačić**

**Mirna Sindičić Sabljo**

**Grozdana Cvitan**

**Ivan Bošković**

**Lucija Ljubić**

**Livija Kroflin**

**Igor Tretinjak**

**Maja Đurinović**

**Nataša Govedić**

**Ivana Slunjski**

**Višnja Kačić Rogošić**

**Agata Juniku**

**Ana Gospić Županović**

**Suzana Marjanić**

**Ljubica Anđelković Džambić**

**Iva Matija Bitanga**

**Kim Cuculić**

**Alen Biskupović**

**Lucija Periš**



Antonio G. Lauer a. k. a. Tomislav Gotovac, *Zameo ih vjetar*,  
performans na otvorenju istoimene izložbe, Mala galerija,  
Ljubljana, 2009. Foto: Dejan Habicht. Uz dozvolu Moderne  
galerije, Ljubljana. Uz dozvolu Sarah Gotovac / Institut  
Tomislav Gotovac, Zagreb.



ISBN 978-953-347-545-5



CIJENA: 25,00 € / 188,36 HRK