



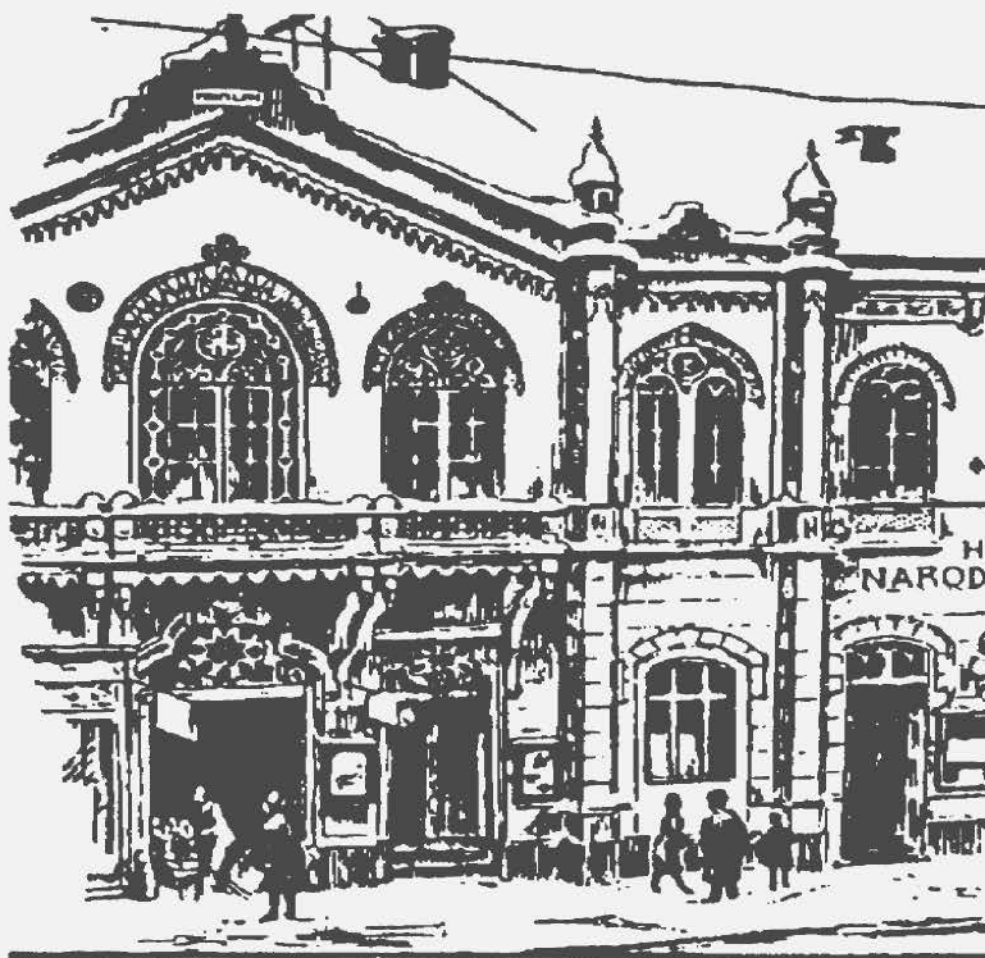
**KRLEŽINI
DANI U
OSIJEKU
2023.**

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

DRUGI DIO



Tena Štivičić, *Krijesnice*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2007. Foto: Mara Bratoš.



Od utemeljenja 1987. godine, Krležini dani u Osijeku otvoreni su različitim pristupima i tumačenjima dramske književnosti i kazališne umjetnosti, podjednako se revno zalažući i za pluralitet znanstvenih interpretacija i za spajanje teorije i prakse, kako u sklopu znanstvenoga skupa tako i u sklopu popratnih događanja kao što su izvedbe predstava, izložbe i predstavljanja najnovijih teatroloških izdanja.



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2023.

PRVO DESETLJEĆE 21. STOLJEĆA U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU,
DRUGI 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 2023.

Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj
dramskoj književnosti i kazalištu

DRUGI DIO

PRILEDILA

Martina Petranović



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

ZAGREB – OSIJEK 2024.

ODBOR KRLEŽINIH DANA

Vladimir Ham, Ana Lederer, Lucija Ljubić,
Duško Modrinić, Martina Petranović, Robert Raponja,
Ivan Trojan, Boris Senker (O. D. predsjednika)

RECENZENTI

Akademik Pavao Pavličić
Prof. dr. sc. Antonija Bogner-Šaban

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 2023.

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

DRUGI DIO

Sadržaj



- 11 Nina Mitrović
Čovjek od riječi i emocije
- 18 Boris Senker
Povratak Slobodana Šnajdera u hrvatsko kazalište
- 33 Mirna Sindičić Sabljo
U očekivanju Godota i Sa' će Božo, svaki čas...
- 58 Alen Biskupović – Lucija Periš
**Konvencije teatra apsurdna u drami *Odbrojavanje*
Asje Srnc Todorović**
- 74 Marijana Mandić
**Tranzicija i njezine manifestacije u drami
Tko je srušio Berlinski zid Amira Bukvića**
- 87 Katarina Žeravica – Iris Spajčić
**Pozicija zazornog i drugosti u dramama *Fragile!*
Tene Štivičić i *Jerihonska ruža* Diane Meheik**
- 107 Martina Petranović
**Dramski opus Tene Štivičić – kazalište kao oaza
slobodoumne misli**
- 127 Ana Gospić Županović
***Drama o Mirjani i ovima oko nje* – konceptualizacija
vremena i fenomenologija dosade**
- 139 Leszek Małczak
**Pet verzija drame *Fragile!* Tene Štivičić ili o smanjivanju
značenja lika Erika te o hrvatskome ženskom dramskom
pismu u poljskom kazalištu u nultima (2001. – 2010.)**
- 160 Kristina Peternai Andrić
Status drame u postklasičnoj naratologiji
- 173 Grozdana Cvitan
**Uloga Ive Brešana na mjestu umjetničkog voditelja
Centra za kulturu Šibenik i Međunarodnoga dječjeg
festivala (MDF)**
- 190 Dragan Komadina
**Utjecaj hrvatske drame na repertoar
Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru 2002. – 2010.:
izbori Joška Juvančića**
- 203 Nataša Govedić
**Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i Frlijićeve *Bakhe*
kao umjetnička lustracija jedne državne i državotvorne
institucije**

- 217 Dubravka Crnojević Carić
**Fluidnost granica kazališnih profesija
na institucionalnoj i nezavisnoj sceni**
- 229 Igor Tretinjak
**Desetljeće institucionalizacije Žar ptice – od
„produženog groblja“ do maloga kazališnog diva
na kraju grada**
- 252 Ivana Slunjski
**Eksperimentalna slobodna scena: samosvojne
autorske estetike**
- 264 Višnja Kačić Rogošić
Časopis *Frakcija*: skladište novoga
- 278 Dejan Varga
**Kazališni repertoar Osječkoga ljeta kulture
tijekom prvog desetljeća održavanja manifestacije
(2001. – 2010.)**
- 298 Kim Cuculić
**Međunarodni festival malih scena Rijeka
(2000. – 2010.)**
- 322 Ljubica Anđelković Džambić
**Ponovo KRADU na ADU!: revitalizacija studentskoga
kazališnog festivala**
- 350 Suzana Marjanić
**Pad kratodemije 2. dio ili festivalska prva dekada
21. stoljeća izvedbenih umjetnosti: nakon 2001.
godine – od Festivala prvih do Noći performansa**
- 368 Ana Lederer
Časopis *Kazalište*
- 378 Zlatko Vidačković – Nikša Sviličić
**Časopis *Hrvatsko glumište* 2000. – 2010.: balansiranje
između inovacija i stabilnosti uz izazov očuvanja
redovitosti**
- 400 Maja Đurinović
**Dnevnik jedne ljubavi: *BoNeT* i *The Morning After the
Night Before* Maše Kolar i Zorana Markovića, dvije
profesionalne plesne produkcije Gradskoga kazališta
Sisak**

- 411 **Radovi u čast 150. godišnjice postojanja kazališne zgrade u Varaždinu**
- 413 Ljerka Šimunić – Miljenko Bituh
Sve mijene stare dame. 150 godina postojanja zgrade varaždinskoga kazališta
- 446 Marijan Varjačić
Od Stanislavskog do postmoderne. Uza 150. godišnjicu podignuća kazališne zgrade u Varaždinu
- 465 Dubravko Torjanac
Predstave za djecu u varaždinskome kazalištu do osnutka Dječje i lutkarske scene
- Prilozi
Martina Petranović
- 472 **Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2023.**
- 476 **Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2023.**
- 488 **Predstavljanje knjiga na Krležinim danima u Osijeku 2023.**
- 490 **Izložba na Krležinim danima u Osijeku 2023.**
- Vanja Budišćak
- 492 **Kazalo imena**

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2023.

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

DRUGI DIO

Nina Mitrović

Čovjek od riječi i emocije

Moja je poetika uvijek u srži nosila jedno – da pišem o onome o čemu drugi šute. Stoga ću i ovom prilikom isto napraviti. Smatram to svojom dužnošću jer biti piscem nosi u sebi odgovornost prema daru koji ste dobili. Talent ne možete kupiti, za razliku od kritika i priznanja, kojima se danas slobodno trži. Ili ga dobijete ili ne. I stoga ga morate njegovati, odnositi se prema njemu s poštovanjem. Makar ga drugi pokušavali obezvrijediti. Zavist u tome igra glavnu ulogu, samoobmana da ako se makne ono što je zaista dobro, i loše će dobiti na cijeni. Neće. Ali to nije spriječilo mediokritete da se udruže i ukinu jedini kriterij vrednovanja umjetničkog djela – njegovu kvalitetu.

Umjesto sada već ozloglašene kvalitete uvedeni su brojni novi kriteriji. Tražene su teme tako manjine, migranti, ekologija. Gleda se koliko žena imate u komadu, o čemu one govore, odnosno bitno je da ne govore o muškarcima. Kažu da se tako promiču ženska prava. Ali se time ubija pisca. Na natječaju jednoga zagrebačkog kazališta uvjet za prijavu na temu zlostavljanja žena bio je i spol pisca. Morala je biti spisateljica. Zar samo žena može pisati o zlostavljanju žena? Znači li to da empatija ne postoji? Dobar se pisac uživiljava u sve svoje likove, loš piše samo o sebi.

Monodramu *Žudnja* napisala sam kao odgovor na feminizam u teatru. Smatram da žena samu sebe dokida svodeći se na vaginu, menstruaciju i otpor patrijarhatu. Slobodu žene vidim u njenoj požudi i čežnji, pravu da im se prepusti i da to ne skriva. Komad nisam mogla slati na većinu natječaja jer su u njemu misli žena usmjerene na muškarce, a to je u 21. stoljeću nepoželjno. Suvremeno žensko pismo ne pokušava razumjeti, a kamoli otići korak dalje i voljeti muškarce. Uz takvo što ja kao čovjek ne mogu pristati. I ako ću zbog toga dobiti etiketu antifeminizma, neću se buniti. *Žudnja* je komad na koji sam izrazito ponosna. Da bih ga napisala, morala sam se suočiti s vlastitom boli i sramom. Morala sam se otkriti.

Ne biraš sasvim što ćeš napisati, nešto te povuče. Samo moraš moći prodrijeti u sebe. Svoju nutrinu, ono što skrivaš od svijeta, i sebe samog. Ne daješ svoju biografiju, ali daješ svoje želje, strahove, boli, nade. Daješ sebe. Ne ono što bi htio, već ono što mora izaći van. Suočavaš se s onim dijelom sebe od kojeg bi najradije pobjegao. Nema uzmicanja ni odustajanja, moraš ići do kraja. U tome je pisanje nemilosrdno. Ne trpi laž. Ukoliko lažeš, papir će te odbaciti. Iz tog razloga ne vjerujem u spisateljsku blokadu, koju sam više puta u životu iskusila. Svaki put kad bih iz nje izašla, shvatila sam da je u pitanju bila blokada čovjeka. U nekom sam trenu radila protiv sebe, išla kontra vlastitog sustava vrijednosti, dakle lagala sam samoj sebi, i takva nisam mogla biti piscem. Kažem pisac jer spisateljica zvuči kao da pripravljam nešto, slažem neke spise. Pisac piše.

Jezik je jako bitan. Kako riječi zvuče. Nije isto ubosti nekoga odvijačem ili šrafcišerom. Šrafcišer probija dublje. Za tu sam se riječ borila kad se radila moja knjiga *Drame*. U konačnici sam odlučila da idem bez lektora kako bih sačuvala svoj jezik. On je neodvojiv dio moje rečenice, a ona je pak temelj moje poetike. Riječi imaju zvuk i jedna za drugom u nizu stvaraju ritam. On je pak neodvojiv od dramaturgije. Po ritmu znate da li djelo valja ili ne. Ako zapinje, nešto i sa smislom nije u redu. Prvo čujete grešku pa je tražite. Dođete do značenja.

Danas se riječima oduzima njihovo značenje. Promicatelji tolerancije olako će vam udijeliti etiketu fašista ako ne tolerirate njihove ideje. U svojem izvornom značenju, po definiciji Bratoljuba Klaića, fašizam je „vladavina reakcionarnih i imperijalističkih predstavnika krupnog kapitala, vlasnika tvornice oružja, velikih banaka i veleposjednika“. Sada toj grupi možemo pridodati i farmaceutski konglomerat te digitalnotehnološku industriju koja svojim utjecajem oblikuje javno mnijenje. Vjerujem da mnogi koji se ovih dana razbacuju navedenim pojmom ne znaju ništa o njegovu značenju. Opasno je što se danas radi riječima. Relativizacija pojma fašizam relativizira sve ono što je iz njega proizašlo prije nepunih sto godina.

Nije kaos kad govorimo različitim jezicima i ne razumijemo se. Kaos nastaje kad govorimo istim jezikom, ali ne shvaćamo što smo jedni drugima izrekli. To je Kula babilonska. Ona se mora urušiti.

Jezik nam oblikuje misli. A od misli sve kreće. Misao nas vodi do ideje s kojom izlazimo u svijet i po kojoj djelujemo. Ako su nam misli pobrkane, i mi smo pogubljeni. Nismo u stanju stvarati, već možemo samo uništavati.

Kultura je sredstvo kojim se čovjek može uzdići, ali ga se njome može i pokoriti. Danas svjedočimo ovom potonjem, dok je uzdizanje sad već stvar neke daleke prošlosti. A ta se prošlost na Zapadu briše. Ruše se spomenici, izbacuju knjige iz lektire. Nije li na istim postulatima počivala i kineska kulturna revolucija? I nju su, kao i ovu današnju destrukciju, provodili mahom

mladi ljudi čija osobna povijest nije još pravo ni počela pa stoga nisu ni svjesni njezine vrijednosti. Ali im prija osjećaj moći. Tu nema sublimacije svojstvene umjetničkom stvaralaštvu, tu se zadovoljavaju iskonski, primitivni nagoni.

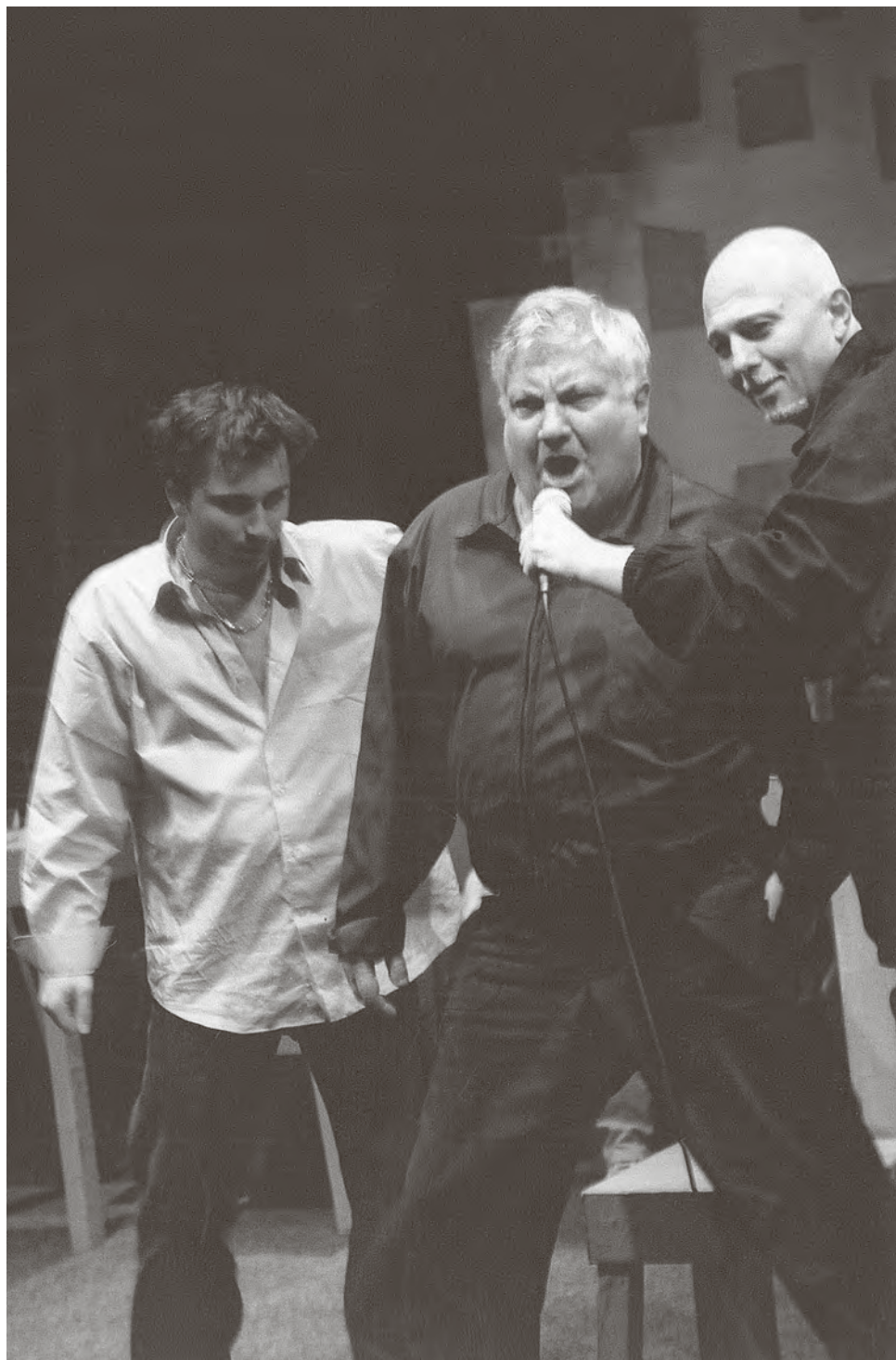
I umjetnost je opasna. No iz suprotnog razloga. Njezina moć leži u činjenici da nije nasilna. Umjetnici ne idu na barikade, ali daju ideje. Postavljaju pitanja. Nude mogućnost drukčijeg svijeta od onoga iz kojega izranjaju. Za takvo što potrebna je hrabrost. Pisac mora slijediti svoj unutarnji glas, a ne onaj fondova Europske unije. Mora biti spreman ići protiv većine i svjesno pristati na to da bude odbačen. Osamljen.

Pisac je prvenstveno promatrač. Uronjen u svijet, stoji ipak malo po strani. Osluškuje, gleda, osjeća. Traži ono što je potrgano, što čovjeka mori, a o čemu se ne govori. Dakle, ne ono o čemu žele da govorite i na što vas navlače radionicama po europskim metropolama i obećanjem sredstava, kako se novcu od milja tepa ovih dana, jer tada niste promatrač, već oruđe vlasti. Tim unaprijed zadanim temama vi se ne obraćate čovjeku, već podilazite sistemu. One nisu tu da uznemire publiku, već da je preodgoje. U istomišljenike i poslušnike. Tko takvom politikom, jer promicanje takvoga pisma ne mogu drukčije nazvati doli politikom, tko njome profitira? Ja kao pisac sasvim sigurno ne jer to je propaganda. Nikako umjetnost. Ni poetika. Poetika ide iz osobe pisca, iz njegove slobode da bira o čemu će pisati.

Vidjeti svijet oko sebe zahtijeva i određenu dozu poniznosti. Ne govorim ovdje o nepoštivanju sebe, pisac itekako mora držati do sebe i cijeniti svoj rad. Govorim o shvaćanju da nisi centar svijeta, iako se moderna drama zasniva upravo na ovoj premisi. Pisci naveliko pišu o sebi, svojim frustracijama i ambicijama, svojoj profesiji. Njihovi su svjetovi sve skućeniji i ne mogu, a da se ne zapitam: Kome se ti ljudi obraćaju? Jesu li uopće svjesni publike i da bez nje ne postoje?

To je ujedno i centralni problem teatra danas. Kao da mu smeta publika. Postao je buržuska igračka razmaženih i ne pretjerano talentiranih pojedinaca. obraćaju se sami sebi. Otkrivaju li se pritom ili lažu? Jer ako se konstantno i opsesivno baviš sobom, to postaje neuroza, njome se branite od onoga što čuči u vama, od onoga što bi vas zaista moglo uzdrmati. Ali do toga ne možete doći direktnim putem, za to se morate pustiti, otići u nov svijet, vama nepoznat, nestati u njemu, zaboraviti na sebe da biste se kasnije prepoznali u likovima koje ste napisali. Pisanje je uvelike nesvjestan proces. Imate kontrolu, ali je i nemate.

Pisanje je stoga izrazito intiman čin, rezultat mu je djelo, a ne javni proglas kojim tražite svjetlo reflektora da vas obasja i na trenutak vam da lažan osjećaj vrijednosti. Čak štoviše, u procesu stvaranja, na njegovu početku i kraju stoji strah od tih reflektora. Da će drugi, tebi nepoznati ljudi, vidjeti





Nina Mitrović, *Komšiluk naglavačke*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, 2003. Foto: Iz arhive kazališta.

nešto što ni ti sam još ne vidiš i ne znaš o sebi. Da će prodrijeti u tebe. I, naravno, da će ti uzeti tvoj svijet u kojem si siguran i zaštićen.

Drama je put u nepoznato, izaziva strah, ali pruža uzbuđenje, usko vezano uz ono erotsko. No kreativno je uzbuđenje drukčije utoliko što se vrhunac mora stalno iznova odgađati dok ne dođete do kraja teksta, dok ne otkrijete sve zakutke koje niste mogli ni zamisliti da bi vi sami mogli stvoriti. Ta nevjerica je magični element pisanja u kojem se zaboravite, vrijeme kao da staje, a vi odlazite negdje drugdje. U paralelni svijet koji stvarate. On je krhak jer nije još sasvim formiran – u trenu kad bude vi tamo više nećete obitavati. A opet, što dublje prodirete u njega, to je stvarniji, čak toliko da u jednom trenu preuzme stvarnost u kojoj postojite kao oni koji jeste od krvi i mesa. Zato i je moguće satima sjediti u istoj poziciji, zaboraviti na jelo, čak štoviše jelo vam smeta jer će vas uspavati. Ništa ne postoji doli svijeta u koji uranjate vizualno, a dokaz tome su slova koja izranjaju na praznom papiru.

Nikada nisam pisala samu sebe jer bi mi to bilo dosadno, čak štoviše, likovi su mi služili tome da se sakrijem iza njih. Tako mi je lakše bilo napisati muškarce u *Susretu* ili stare ljude u drami *Kako život*. Što su likovi različiti od mene, to je veća šansa da prevarim samu sebe i kroz njih se otkrijem. Na početku ih guraš u situacije, ali čim lažno zazvuče, to osjetiš i brišeš, pa krećeš opet, dok u jednom trenu ne krenu živjeti vlastite živote. Sami rade stvari koje nisi planirao za njih, a najljepši je moment kad te iznenade. I upravo je to ono što nedostaje našem suvremenom svijetu. Želimo sve objasniti, predvidjeti, kontrolirati. Spremni smo se i slobode odreći za malo sigurnosti. Nepredvidljivost života u nama više ne izaziva ushit, već nas tjera na uzmak. A nije li upravo to ono što nas privlači u dramskoj umjetnosti?

Kazalište je moćno jer pruža osjećaj zajedništva. Gledatelj je zaštićen mrakom dvorane, dok na sceni prati događaje koje prepoznaje. Vidi i čuje ono što i on sam osjeća i tako shvaća da nije sam. Dio je čovječanstva. I drugi prolaze kroz emocije koje on ima. I drugi se nekako nose s njima. Ali emocija je protjerana iz umjetnosti. Na njezino su mjesto došle parole i aktivističke poruke. One ne povezuju. Čak štoviše, one nas čine još usamljenijima. Izoliranima. I tako teatar gubi svoju svrhu, a s njome i svoju moć. Gubi smisao. Drame o sebi, bez likova i radnje, u kojima nema razvoja odnosa, što je ujedno i najteži dio u kreaciji dramskoga djela, takve drame ne dovode do katarze. A teško da ih se i može nazvati dramama. No ta je moderna poetika otvorila vrata mnogima koji ne znaju pisati i omogućila im da se nazovu piscima. Ti novi pisci pritom ne znaju prići publici. Kao što mnogi redatelji danas ne znaju prići glumcu. Ako se malo udaljimo i sagledamo širu sliku, shvaćamo da ovo nije čak ni problem umjetničke, već društvene prirode. Čovjek više ne zna prići čovjeku. A bez drugoga nas nema.

Moje je pismo uvijek bilo okrenuto čovjeku. U prvoj sam fazi, koju je otvorio *Komšilik naglavačke*, pisala o raznim podjelama među ljudima koje sam raskrinkavala ne bih li pokazala da nije bitno tko smo i odakle dolazimo, već ono što činimo. Dobro ili zlo. Prije dvadeset godina te su se podjele temeljile ponajviše na vjeri i nacionalnosti, danas ih pak ima u izobilju. Dijele se ljudi po spolu, seksualnoj orijentaciji, sklonosti klimatskom alarmizmu ili pak onom medicinskom. Biraju se strane u ratovima koje promatramo preko ekrana. I rijetko tko poziva na mir, kao da je takva ideja izdaja pravde i napretka. Pritom se jedna druga podjela zatire, a to je ona po staležima. Osnovna bitka čovječanstva jest ona klasna. Antiglobalisti su to znali i skupo platili. Njihov je protest 2001. godine ugušen u krvi na ulicama i u podrumima policijskih stanica Genove za vrijeme zasjedanja skupine G8. U posljednje četiri godine bogatstvo jednog postotka stanovništva uvećalo se kao nikada do sada, i to na štetu siromašnih. Srednji je sloj desetkovan. Ne bi li to trebao biti osnovni razlog zbog kojeg će ljudi izaći na ulice i zahtijevati promjenu? Ne služe li možda sve ove ranije navedene podjele jednom cilju, da poput dimne zavjese razjedine potlačenu većinu i tako sasijeku klasnu borbu već u samom korijenu?

U drugoj sam fazi otišla u intimnije vode, iz vanjskog u unutarnje. Poput voajera sam ulazila u privatne živote svojih likova, promatrala ih unutar njihovih familija, kako stvaraju prijateljstva, kako se vole. Ono što me morilo u različitim fazama života prenijela sam i na njih. Usamljenost, žaljenja, nemogućnost komunikacije, bliskost koja nam izmiče. Emocija je za mene srž pisanja, kroz nju svijet doživljavamo neposredno. Zanima me zašto radimo stvari koje radimo, zašto si ne damo da budemo sretni. Sve što činimo ima razlog. Jedan je svjesni, kako sebi objasnimo svoje djelovanje da bismo ga mogli prihvatiti, drugi je onaj dublji, nesvjesni, koji nas zaista pogoni da nešto učinimo. I stoga ne osuđujem svoje likove, trudim se razumjeti ih, puštam ih da budu svoji. Ali sam s njima sigurna jer kakvi god da jesu, i što god da loše naprave, znam da mene povrijediti neće i zato se na kraju teksta teško od njih odvajam. Prolazim kroz proces separacije, dugo poliram završnu verziju jer, kad je završim, oni više nisu moji. I taj gubitak boli.

Ja više nisam u kazalištu. Ne idem u kazalište. Ne pišem za kazalište. Napustila sam ga mimo svoje volje prije dvije godine. Danas mi je drago da je tako, ali mi je rastanak teško pao. Godinu dana nisam mogla pisati jer sam bila tužna. U teatru sam provela dvadeset godina, oblikovao me kao pisca, vjerujem da sam i ja u njemu ostavila trag. Tu sam se našla igrom slučaja jer Akademiju sam upisala zbog filma, kojem sam se tek nedavno okrenula. Ni to nisam napravila svojim odabirom, već sam bila prisiljena potražiti medij u kojem ću dobiti priliku da radim i da se svojim radom uzdržavam. Shvaćam da čovjek mora slijediti put koji mu život donese. I dok ti se jedna vrata otvaraju, druga se s razlogom zatvaraju jer tamo više nema mjesta za tebe.

Boris Senker

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Povratak Slobodana Šnajdera u hrvatsko kazalište

UDK 792.09Šnajder, S.

Sažetak: Dramski tekstovi Slobodana Šnajdera u devedesetim godinama 20. stoljeća u Hrvatskoj nisu bili izvođeni zbog ideoloških razloga. Promjenom vlasti godine 2000. Šnajder je postavljen za ravnatelja Zagrebačkoga kazališta mladih, a tekstovi mu se ponovno izvode na toj pozornici i na pozornicama drugih hrvatskih kazališta. U izlaganju se na primjernim predstavama prikazuju tri repertoarska niza koja su obilježila četiri godine njegova vođenja Zagrebačkoga kazališta mladih (2001.–2004.). Na kraju se kratko komentira njegova repertoarska politika te postavlja pitanje o razlozima zbog kojih mu nije povjeren još jedan mandat.

Ključne riječi: Slobodan Šnajder; hrvatsko kazalište; Zagrebačko kazalište mladih; kazališni repertoar

The Return of Slobodan Šnajder to Croatian Theatre

Abstract: Due to ideological reasons Slobodan Šnajder's plays were not performed in Croatia in the 1990s. With the change of government in 2000, he was appointed director of the Zagreb Youth Theatre (Zagrebačko kazalište mladih), and his plays were performed again, on that stage and on the stages of other Croatian theatres. In the article, the exemplary performances of three repertoire sequences that marked the four years of his leadership of Zagreb youth Theatre (2001–2004) are presented. At the end, his repertoire policy is briefly commented on, and a question is raised about the reasons why he was not entrusted with another mandate.

Keywords: Slobodan Šnajder; Croatian theatre; Zagreb Youth Theatre; theatre repertoire

► Tijekom devedesetih godina prošloga stoljeća, od svibnja 1990., kad je Zagrebačko kazalište mladih prouzvelo *Bauhaus* u režiji Paola Magellija,¹ do listopada 1999., kad je u Hrvatskomu narodnom kazalištu u Varaždinu Petar Veček režirao satiričnu grotesku *Kod Bijelog labuda*,² tekstovi Slobodana Šnajdera nisu bili izvođeni na hrvatskim pozornicama. Dakako, nikakve službene zabrane nije bilo. Slabi su, gotovo nikakvi izgledi da će jednoga dana netko pronaći poruku ili dopis u kojem će, uz potpis ove ili one utjecajne osobe, pisati recimo: „Šnajdera ne igrati!“, ali sva su se hrvatska kazališta, zahvaljujući vjerojatno naslijeđenoj „preventivnoj autocenzuri“ (usp. B. Senker, 2019: 541), ponašala kao da im je takva zabrana izdana i kao da bi bilo opasno prekršiti je.

Istodobno, Šnajder je u inozemstvu imao nekoliko zaista zapaženih premijera.³ Tako je godine 1993. na velikoj pozornici bečkoga Burgtheatera Hans Hollman režirao *Hrvatskoga Fausta*. Bila je to prva hrvatska drama premijerno postavljena na toj sceni, do koje su cijelo stoljeće bez uspjeha pokušavali doprijeti primjerice Vojnović, Begović, Ogrizović, Krleža i još poneki dramatičar. Šnajderov „kontroverzni“ tekst do nje je dospio s jedne strane zaslugom Roberta Ciullija, koji je u milhajmskom Kazalištu na rijeci Ruhr (Theater an der Ruhr) godine 1987. režirao spektakularnu izvedbu te drame o kazalištu u totalitarnim režimima – predstava je gostovala i u Hrvatskomu narodnom kazalištu u Zagrebu – i skrenuo pozornost kazališnih ljudi s njemačkoga govornog područja, napose onih koji su nakon 1968. i u njezinu duhu izabrali kazalište kao područje svojega „hoda kroz institucije“, na tada tridesetdevetogodišnjega hrvatskog dramatičara, a s druge strane zaslugom „revolucionarnog intendanta“, kako su ga nazivali, Clausa Peymana te netom spomenutoga Hansa Hollmana, austrijsko-švicarskoga redatelja i glumca koji je ugled na njemačkome jezičnom području stekao scenskim interpretacijama Karla Krausa, Bertolta Brechta, Eliasa Canettija, Tankreda Dorsta, Petera Handkea, Elfriede Jelinek, Heinera Müllera i Bothe Straussa.

Zmijin svlak, dramska alegorija koja se događa „u doba Tridesetgodišnjeg rata u Bosni“ (S. Šnajder, 2006: 81) i koja u Hrvatskoj, ako se ne varam, još nije uprizorena, izvodila se 1995. – 1999. najprije u Tübingenu – i napisana je za tamošnje Zemaljsko kazalište (Landes Theater) – pa u Oslu, Kopenhagenu, Frankfurtu na Majni, Mülheimu, dakako u Ciullievoj režiji, Beču, Varšavi i Krakovu. Njemački

- 1 Tekst Šnajderove *scenske fantazije*, ako *Bauhaus* tako smijem odrediti jer on ga žanrovski nije odredio, na temu studentskoga pokreta godine 1968. kao utopističkoga projekta *izgradnje* boljega društva i svijeta, čitateljima je postao dostupan tek 2005., u 3. svesku I. kola Izabranih djela Slobodana Šnajdera *Smrtopis. Drame* (S. Šnajder, 2005). Uvrštene je tekstove izabrao Velimir Visković, a uredničke poslove u nakladničkoj kući Prometej obavio Božo Rudež.
- 2 Tekst je objavljen iste, 1999. godine u dvobroju 7-8 književnoga časopisa *Republika*, koji je uređivao Velimir Visković.
- 3 Podatke o objavljivanju Šnajderovih tekstova, uprizorenjima njegovih drama i recepciji njegovih djela navodim prema nepotpisanu prilogu „Izdanja, predstave te važniji izvori o Slobodanu Šnajderu“ u knjizi *Faustova oklada* (S. Šnajder, 2007: 289-302).

prijevod drame tiskao je časopis *Theater heute* u broju 12 godine 1996. Izveden je *Zmijski svlak* i na festivalu u Veroliju nedaleko od Rima, godine 1995., u koprodukciji Teatra Rhinocerus iz Varaždina i Dionysie iz Rima. Izveden je na hrvatskom, u Večekovoj režiji, ali ni ta predstava nije prikazana u Hrvatskoj. Mračna dramska priča *Utjeha sjevernih mora* praižvedena je pak u Kazalištu Heinrich von Kleist (Theater Heinrich von Kleist) u Frankfurtu na Odri, a *Nevjesta od vjetra*, jedina Šnajderova „drama biografije“, kako je generički odredio nekoliko svojih tekstova, kojoj je u središtu žena, zlosretna hrvatsko-njemačka glumica Gemma Boić, imala je praižvedbu u bohumskome Gradskom kazalištu (Stadttheater Bochum) godine 1998. Napokon, valja spomenuti još jednu Šnajderovu „bosansku dramu“, *Ines & Denise*, ali ne toliko zbog dvojezičnoga bosansko-francuskoga uprizorenja u režiji Miloša Lazina, s dvije premijere, 1997. godine u Sarajevu te na festivalu Villeneuve en Scène kraj Avignona, koliko zbog američke izvedbe koja je slijedila nakon točno deset godina, 2007., dakle u razdoblju o kojemu na ovogodišnjim Krležinim danima u Osijeku i raspravljamo. Naum Panovski, redatelj i profesor makedonskoga podrijetla koji od 1990-ih živi i radi u Sjedinjenim Državama, režirao je svoju adaptaciju te drame, pod naslovom *Woman War Desert*, u Rhode Island Collegeu u Providenceu, jednom od osam sveučilišnih gradova iz prestižne Bršljanske lige (Ivy League), a jednu od dvije naslovne uloge tumačila je Mira Furlan. Pisalo se o tim izvedbama i u našim glasilima. Dalibor Foretić bio je i prije te u devedesetima ostao postojan pratitelj i zagovornik Šnajderova dramskog rada. Nažalost, on je preminuo u prvoj godini Šnajderova mandata u Zagrebačkom kazalištu mladih, tako da o njegovu repertoaru nije više mogao govoriti čovjek koji je jamačno bio najkompetentniji za to. O ponekoj su predstavi u inozemstvu izvješćivali i drugi. Tako je primjerice Viktor Ivančić u neovisnome satiričkom tjedniku *Feral Tribune* od 27. srpnja 1993. pisao o *Hrvatskom Faustu* na pozornici bečkoga Burgtheatera; Giga Gračan, koja je tijekom devedesetih uredila nekoliko radijskih emisija o izvedbama Šnajderovih drama u inozemstvu, priredila je 1997. u broju 2 časopisa *Kolo* „dossier“ o drami *Utjeha sjevernih mora* u Frankfurtu na Odri, a Želimir Ciglar dva je puta u *Večernjem listu*, 14. i 16. prosinca 1998., objavio članke o *Nevjesti od vjetra* u Bochumu.

Izvođen samo u stranim, mahom njemačkim kazalištima, Šnajder ipak nije bio posve odsutan ni iz Hrvatske. Pisao je primjerice kolumne za osječki *Glas Slavonije*, tijekom 1993., te za riječki *Novi list*, od 1994. pa sve do 2013. (usp. B. Rudež, 2007: 287-288). Neke od teza koje je u tim kolumnama iznosio zacijelo su pridonijele tomu da su i on i njegovi dramski tekstovi podugo izbjivali iz hrvatskoga kazališta, ali to je posebna tema podosta izravno povezana s važnim nastojanjem oko Šnajderova povratka u kazalište, i to, kako se kolokvijalno kaže, „na velika vrata“. Naime godine 1998. on je izabran za intendanta riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, ali ministar kulture Božo Biškupić nije prihvatio njegovo imenovanje. Šnajder je poslije pisao da mu je „zabranu obavljanja

profesije' (...) blaženopočivajući monsinjor Tamarut izrekao u riječkoj katedrali, a kao uvod u odbijenicu nevoljnog Tuđmanova ministra (ministranta?)“ (S. Šnajder, 2003: 7). Razlozi, dakako, nisu bili estetičke naravi nego ideološki. Navodno su crkvenim vlastima, ali i dijelu političkoga vrha, bili neprihvatljivi Šnajderovi sudovi o kardinalu Stepincu i njegovu odnosu spram ustaškoga režima, pa je Slavko Linić, tadašnji gradonačelnik Rijeke, koji se neko vrijeme zalagao za Šnajderovo imenovanje, u „jednom (...) intervjuu“ navodno izjavio „sljedeće: - Nismo mogli dopustiti da nas Šnajder svadi s Crkvom!“ (S. Šnajder, 2024: 39) Bilo kako bilo, tijekom devedesetih godina Šnajder je u hrvatskom kazalištu bio, diplomatski rečeno, *persona non grata*. Je li ikad itko i iz samoga vrha vlasti izrijekom zabranio uvrštavanje njegovih tekstova na repertoar - usmeno, razumije se, jer takve se zabrane već dugo ne dokumentiraju - ili je na djelu ipak bila samo spomenuta „preventivna cenzura“, nije lako utvrditi, a napokon i nije važno. Šnajdera se desetak godina nije izvodilo, prije svega iz političkih i ideoloških razloga, i to jest činjenica. Najavu njegova povratka označila je, da ponovim, praizvedba *Kod Bijelog labuda* u Varaždinu. Tom je predstavom, uzgred rečeno, nastavljena suradnja Petra Večeka i Slobodana Šnajdera, koja je počela još godine 1970. praizvedbom *Histerične bajke* u Studentskom eksperimentalnom kazalištu u Zagrebu, nastavila se *Hrvatskim Faustom* i *Dumanskim tišinama*, posredno i *Metastazom*, u Varaždinu te *Zmijjinim svlakom* u inozemstvu, suradnja koja bi bila neizostavno poglavlje u poželjnim monografijama i o Večeku i o Šnajderu, a barem veći odlomak u jednom poglavlju monografije o varaždinskome kazalištu.

Unatoč *Bijelom labudu* i njegovu odjeku u medijima, danom Šnajderova povratka u hrvatsko kazalište u punom smislu te riječi može se smatrati 1. siječnja 2001., kad je stupio na dužnost ravnatelja Zagrebačkoga kazališta mladih te na njoj ostao do 19. prosinca 2004., kad je pak obavljena „primopredaja dužnosti“ s njega na novu ravnateljicu, Dubravku Vrgoč. Otišavši iz Zagrebačkoga kazališta mladih, do umirovljenja 2013. bio je dramaturg u Zagrebačkom kazalištu lutaka, neslužbenom „azilu“ za dramske i kazališne umjetnike koje su promjene vladajućih stranaka na državnoj i gradskoj razini, ili gubitak naklonosti iste stranke, smijenile s dotadašnjih dužnosti. To bi pak, također uzgred rečeno, bilo neizostavno poglavlje u alternativnoj kronici hrvatskoga kazališta, kronici stvari o kojima se šuti, kronici naredbi, odluka, dogovora, kompromisa, iznuda o kojima se ne vode zapisnici.

U ovom izlaganju usredotočit ću se samo na Šnajderove godine u Zagrebačkom kazalištu mladih.⁴ U studenome 2000. godine, uz članak Lade Žigo „Jesu li

4 Da, prema sudu čak i Šnajderu naklonjenih kritičara, godine 2003. hrvatska praizvedba *Nevjeste od vjetra* nije „u glamuroznom splinu pozornice hrvatske nacionalne teatarske kuće rasla i padala, u nemogućnosti da se trajnije zadrži na rasplinutom Šnajderovom tekstu“ te da „Slobodan Šnajder, HNK i *Nevjesta od vjetra*“ nisu svima ostali dužni odgovor na pitanje koje „zapravo glasi: Tko ste vi, nesretna Gemmo Boić?“ (B. Munjin, 2003: 21), i ta bi predstava

na redu predstave ili tužbe?“ objavljen u *Večernjem listu*, tiskana je i obavijest da se za mjesto ravnatelja Zagrebačkoga kazališta mladih natječe troje kandidata: Nina Kleflin, Željko Vukmirica i Slobodan Šnajder (usp. L. Žigo, 2000).⁵ Gradska se vlast odlučila za Šnajdera, koji je 23. prosinca, uoči formalnoga preuzimanja dužnosti, u razgovoru sa Želimirom Ciglarom, također za *Večernji list*, navijestio da će u kazalištu „mnogo toga (...) promijeniti“ te obrazložio: „Jedan je pakosni francuski kralj kazao da će poslije njega biti potop, no ovdje je nekako bliže istini da se potop dogodio prije mene.“ (S. Šnajder, 2000) Pritom, po svemu sudeći, nije mislio toliko na predstave što su se u prijašnjim sezonama izvodile, a pogotovo ne na glumački ansambl, koliko na uvjete u kojima je kazalište radilo, pa je odlučio i u svojem mandatu zadržati tri dramske predstave s naslijeđena repertoara, a te su bile Krležino *Kraljevo* i Čehovljeve *Tri sestre*, obje u režiji Paola Magellija, te *John Smith — princeza od Walesa* Tomislava Zajeca u režiji Dražena Ferencine, kao i tri autorska projekta, *Grad u gradu* Bobe Jelčića i Nataše Rajković te *Hamper* i *Č. P. G. A. Renea Medveška*. Poštujući već dogovorene naslove i dodajući im svoje, najavio je *Insektarij* austrijskoga dramatičara Gerta Jonkea u režiji gosta iz Austrije Andreasa Ingenhaaga, *Velikoga meštra sviju hulja* Miroslava Krleže u dramaturgiji i režiji Branka Brezovca, *Naranču u oblacima* Ivane Sajko u režiji Borne Baletića, *Susjedu* Zorice Radaković u adaptaciji i režiji Ivica Boban, *Zaštićenu zonu* Damira Šodana u režiji Dušana Jovanovića, *Djevin skok ili Proljeće u slijepoj ulici* Krune Tarle i Grupe *Fasade*, dramaturgiju romana *Mi djeca s holodvora* Zoo Christiane F. u režiji Borisa Kovačevića, ujedno i adaptatora njemačke dramaturgije. Sve su te predstave bile namijenjene odraslima i mladeži, a djeci su bile namijenjene samo *Priče mačka na grani* Marcela Ayméa. Posebno je u najavama programa isticao projekt *Konclogor na Savi*, prema istonaslovnim zapisima Ilije Jakovljevića, koji je trebao biti ostvaren 2002. u suradnji s gradskim kazalištem iz Haife te prouzveden, kao *site-specific performance*, u Jasenovcu, premda je Jakovljević pisao o svojem dvogodišnjem zatočeništvu u logoru Stara Gradiška.

Nego, valja nešto reći o tom na što je Šnajder vjerojatno aludirao kad je spomenuo „potop“ što je prethodio njegovu dolasku na mjesto ravnatelja. Naslijedio je, razabire se iz priopćenja, novinskih članaka i intervjuja koji su pratili prvu njegovu sezonu u Teslinoj, niz problema. Unatoč znatnoj svoti uložena novca, velika dvorana nije bila dovršena, napose što se tehničke opreme tiče. Ugovorom sklopljenim 1993. kazalište je glavni ulaz i predvorje prepustilo kafeteriji - a ta, tvrdilo se, uopće nije plaćala ugovorenu naknadu za najam - pa je publika ulazila na tijesni sporedni ulaz iz Tesline, a ostatak je predvorja od kafeterije, čija je buka znala ometati i predstave, bio odijeljen razapetim platnom. Vukli su

u režiji Ivica Boban te s Almom Pricom i Draganom Despotom u glavnim ulogama dobila više prostora u ovom podsjećanju na Šnajderov povratak u hrvatsko kazalište, a ne bi bila tek spomenuta u „bilješci pod crtom“.

se i repovi financijskih malverzacija prijašnjega vodstva, navodno pranja novca preko nakladničkog poduzeća AGM. Uza sve to, i dio kazališne javnosti, prije svega onaj njezin dio koji se osjetio razvlaštenim i ugroženim nakon smrti predsjednika Tuđmana i HDZ-ova poraza na izborima, također je pokazao da nije nimalo zadovoljan Šnajderovim imenovanjem na mjesto ravnatelja Zagrebačkoga kazališta mladih. U njihovo je ime progovorio Zlatko Vitez. Intervju što ga je dao Andriji Tunjiću za *Vjesnik* od 12. veljače 2001. pamflet je protiv Šnajdera i kao osobe, a ne samo kao dramatičara i kazališnog ravnatelja. Znakovit je naslov intervjuja: „Naše društvo bolesno je od umišljenih veličina“, a riječi u njemu nisu bile birane. „[O]d kad je on [Šnajder] ravnatelj, ZKM ponovno zovu Pionirskim kazalištem“, govori Vitez ne navodeći, razumije se, tko to, osim njega, tako zove Zagrebačko kazalište mladih. O Šnajderu kaže da je „podvojena ličnost. Malo je književnik, malo je 68-aš političar, malo bi se htio igrati prosvjetitelja, malo bi bio povjesničar“ (Z. Vitez, 2001). S ironijom je Vitez spomenuo da će Šnajder, valjda kao diletant koji ne zna procijeniti svoje domete, možda i nastupiti u tom „Pionirskom kazalištu“. Nije mogao znati da će se to i dogoditi u listopadu te godine. Kao što nije mogao ili htio znati i to da će se u Šnajderovu mandatu primjerice riješiti glavni tehnički problemi ili da će glavni ulaz i predvorje biti vraćeni prvotnoj namjeni, a fotografija paranja netom spomenuta platna, kao svojevrsnog performansa, biti objavljena u dnevnim novinama, uz pomalo euforičnu usporedbu tog čina s rušenjem Berlinskoga zida.

Vratimo se međutim Šnajderovu repertoaru u četiri godine njegova jedinog mandata. U već citiranom intervjuu što ga je dao Želimiru Ciglaru izjavio je: „Radit ćemo predstave u ime (...) najboljih hrvatskih tradicija. Ali doći će nam i svijet, mislim da to mogu jamčiti (...) a nadam se podršci i onih naših sugrađana koji posljednjih desetak godina baš i nisu nalazili neke naročite razloge da odu u teatar.“ (S. Šnajder, 2000) Dalo se naslutiti, a najavljeni repertoarni naslovi govorili su tomu u prilog, da će se na pozornicu vratiti ono političko kazalište koje je na kraju šezdesetih godina prošloga stoljeća te u sedamdesetim godinama, pa i u dijelu osamdesetih, zagovarao i poticao krug dramatičara, dramaturga, kazališnih kritičara, teatrologa, redatelja i glumaca okupljenih oko časopisa *Prolog* i njegove biblioteke. Na to je, uostalom, i aludirao Zlatko Vitez kad je govorio o tom da Zagrebačko kazalište mladih ponovno postaje „Pionirsko kazalište“. Prologovski se politički teatar nekim predstavama, dijelom uspelim, dijelom manje uspelim, zaista i vratio na pozornicu. Kao ravnatelj Šnajder međutim nije bio isključiv, pa se u repertoaru Zagrebačkoga kazališta 2001.–2004. podosta jasno ocrtavaju tri niza. Jedan bismo, pozivajući se na Dubravku Vrgoč i njezin prikaz *Brata magarca* (usp. D. Vrgoč, 2001a), mogli odrediti kao „novi siromašni teatar“. Brojem izvedaba najbolji su njegovi primjeri dvije predstave u režiji Renea Medveška. Prva je, razumije se, upravo *Brat magarac*, koji sa svojih 146 izvedaba daleko, daleko nadmašuje sve ostale predstave u tim

godinama, a drugi *Naš grad* Thorntona Wildera. Prema kriterijima Sanje Nikčević, a ti su kriteriji lijepo, dobro i sveto (usp. S. Nikčević, 2021), te bi predstave ušle u revidirani hrvatski kazališni kanon. U drugom su nizu – ponovno ću se pozvati na Dubravku Vrgoč i njezinu kritiku *Velikog meštra sviju hulja* – predstave koje bi se mogle odrediti kao „spektakularne slike nekontrolirane Brezovčeve mašte“ (D. Vrgoč, 2001b), a pripadaju im uprizorenja Šnajderovih tekstova *Kamov, smrtopis* i *Peto evanđelje*, prema Jakovljevićevu *Konclogoru na Savi*, te *Veliki meštar sviju hulja*. Brojem izvedaba ni blizu *Bratu magarcu – Kamov 41*, *Evanđelje 32*, *Meštar 30* – ta tri premijerna naslova ipak su među šest-sedam najizvođenijih od ukupno dvadesetak tekstova što ih je Šnajder uvrstio na repertoar. Treći je niz, uvjetno rečeno, „poetsko kazalište predmeta, svjetla i sjena“ Krune Tarle i Grupe *Fasade*. U tom je nizu s 55 izvedaba najuspjelija bila predstava nadahnutu sudbinom genijalne gluhoonijeme slikarice Slave Raškaj naslovljena *Djevin skok ili Proljeće u slijepoj ulici*.⁶

Nastavljajući putem što ga je u devedesetim godinama zacrtao *Hamperom*, Medvešek je u *Bratu magarcu*,⁷ predstavom o životu i nauku svetoga Franje, kojega je tumačio Krešimir Mikić, predstavom koja, kako reče Želimir Ciglar, „izmiče tumačenjima, a iz nje isijava mir i dobro. Vedrina“ (Ž. Ciglar, 2001), povezao dvanaest glumica i glumaca ne toliko u visokoprofesionalni ansambl predstave, koliko u zajednicu prožetu istim duhom, vođenu istim ciljem, koja je zajedno s redateljem osmislila kazališni događaj, satkan od „fragmenata riječi, geste i pokreta, (...) znakova lišenih vanjskih scenskih spektakularnosti“ (D. Vrgoč, 2001a). Sjajan „pogled iznutra“, kako glasi naslov rubrike u časopisu *Kazalište*, na tu predstavu pruža dijalog Renea Medvešeka i Krešimira Mikića, koji, važno je reći, kao novi član ansambla Zagrebačkoga kazališta mladih nije imao iskustvo rada na *Hamperu*, pa je sve do premijere, do prvog ulaska u suigru s publikom, koju je predstava osvojila, kao i kritiku i žirije na festivalima, osjećao jak otpor spram Medvešekova shvaćanja kazališta i nepovjerenje u cijeli projekt. Naslov je dijaloga, odnosno razgovora, „Raščešljanje u autobusu“, a Mikićeve riječi o tomu kako je rad na predstavi djelovao na njega kao glumca govore ponešto i o razlozima njezina uspjeha kod publike i kritike:

„Najjača energija iz koje sam ja do sada radio bila je negativna energija, preko kazališta sam izbacivao neke negativne stvari

5 Članke iz dnevnih i tjednih novina prenosim prema isječcima pohranjenim u Hemerotecu Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta (HOPHK) Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, pa su u popisu korištene literature bibliografski podaci o tim člancima neujednačeni i uglavnom nepotpuni.

6 Podatke o broju izvedaba navodim prema radnoj verziji repertoara Zagrebačkoga kazališta mladih koju je za buduću 6. knjigu *Repertoara hrvatskih kazališta* izradila Ozana Iveković.

7 Premijera je održana 24. ožujka 2001.

iz sebe, igrao se s njima i one su postajale kreativne, ali nikada do sada nisam krenuo raditi iz čiste pozitivne energije - hajmo napraviti radosnu predstavu. Teško mi je bilo to pronaći u sebi. Sjetiti se kako je to kad si klinac, što je to ono tvoje autentično. Rad na ovome je to malo iščeprkao i to me veseli.“

(R. Medvešek i K. Mikić, 2001: 43-44)

Posve suprotan bio je teatar što ga je Branko Brezovec, uz bezuvjetnu Šnajdetrovu podršku i kao dramatičara i kao ravnatelja, donio u Dvoranu *Istra*. Inaugurirao ga je, također nakon desetljeća ne posvemašnjeg izbivanja iz hrvatskoga kazališta, ali s veoma rijetkim i kratkotrajnim navraćanjem u njega, *Velikim mešтром sviju hulja*, premijerno prikazanim 5. listopada 2001. Oko četrdeset izvođača tumačilo je barem stotinjak likova, utvara zapravo što se javljaju u svijesti glavnoga lika, novinara Ljube Kraljevića, jednoga od „nervčika“, „neurastenika“, kako ih je odredio Darko Suvin, Krležine rane dramatike i proze (usp. D. Suvin, 1981: 79). Kraljevića je tumačio Vilim Matula, kao gost, i jedini je u predstavi dobio prostor za visoko individualiziranu glumačku kreaciju. Već samo imenovanje ostalih *dramatis personarum* daje naslutiti podosta i o njima, o njihovoj svedenosti na, dramatološkim rječnikom rečeno, „personifikacije“, odnosno „funkcije“, i o kakvu se svijetu u Brezovčevoj mladokrležijanskoj pozoričkoj fresci radi, a pokazuju i to da u njemu nije sve Krležino, da ima i tragova, recimo, nedavno aktualiziranih *Kozmičkih žonglera* Kalmana Mesarića. Evo tek dijela „uloga“: Veliki meštar sviju hulja, Baba 1, 2 i 3, Propali političar, Silovana učiteljica, Slijepac s majmunom, Prodavač tifoidne vode, Djed paralizirani, Sin kreten 1 i 2, Otac činovnik bez volje, Majka fraulika katolkinja, Mrtvi sin jedinic vunderkind Milan, Dosadni svirač 1, 2 i 3, Opaki debeli kanonik, Novinar-cirkuski konj, Mrtvi kaplar, Mrtvi soldat, Lešina velikog hodže, Lešina zaraženog sikha 1, 2, 3... i 9, Prefrigani hrvatski misionar u Indiji, Indijska zmija, Hrvatski Parnas 1, 2... i 6, Kozmički žongler Japet, Kozmički žongler Klimena, Kozmički žongler Menotej, Kozmički žongler Atlas, Kozmički žongler Prometej... Nakon tih i drugih „uloga“ na popisu slijede „Životinje: muhe, ptice, kunić, kujića Lady, majmun, crna ptica, poznate indijske zmije, krvoločni psi (Nelson, Ari, Bond - uzgajalište Issy Top)“.⁸

Bio je to fantazmagorični, makabristički spektakl, kojemu su pridonijeli i oblikovanje svjetla Olivija Marečića i glazba Tonija Blažinovića i Ivana Koprivčevića, a prije svega scenografija Tihomira Milovca, „mobilna arhitektonska slagalica“, kako ju je odredila i opisala Dubravka Vrgoč: „Po zraku leti klavir,

8 Sve podatke o predstavi navodim prema mrežnoj Arhivi predstava do 2020. Zagrebačkoga kazališta mladih. Dostupno na: <https://arhiva.zekaem.hr/predstave/veliki-mestar-sviju-hulja/> (19. listopada 2024.).

zidovi se pomiču, sobe sklapaju i rasklapaju, lijesovi se spuštaju s vrha pozornice, vučjaci u kavezima kruže scenom.“ (D. Vrgoč, 2001b) Neobični su u *Velikom meštru* bili i performans Anice Tomić „Naga žena u oblaku“, uklopljen u predstavu kao njezin neovisni autorski komentar, i glumački nastup Slobodana Šnajdera, koji je u ulozi Propalog političara, na Brezovčev poticaj, prošao proscenijem i „izgovorio ‚samo‘ tri-četiri, ali zato ubojito znakovite Krležine rečenice i danas idealne za mnoga prepoznavanja“ (S. Šnajder, 2002). Jedna je od tih rečenica bila i „Ki bi pak da bi“, koju tada, istina bez veznika „pak“, nitko nije povezivao s Krležom nego s aktualnom politikom. Aktualna je politika - a i u Šnajdera i u Brezovca to je neizostavno - bila ugrađena i u predstavu; aktualna je politika, u onom melhingerovskom smislu „političkog kazališta“ (usp. S. Melchinger, 1989), na predstavu i izravno utjecala. Brezovec je u najavi isticao da „ništa nismo unaprijed aktualizirali“ jer su sličnosti, odnosno analogije između 1920-ih i 1990-ih, dakle između prvih desetljeća prvoga i trećeg hrvatskoga poraća u 20. stoljeću, upravo „nevjerojatne“. Međutim u predstavu je prodrlo još nešto, naimе teroristički napad 11. rujna. O njemu Brezovec kaže:

„Predstavu smo dovršili u lipnju, no u međuvremenu su se dogodili teroristički napadi i oni su nužno sada odredili naše viđenje Krležina teksta. Naša adaptacija je kao spužva koja upija sve nepodopštine - od terorizma do intelektualne pasivnosti i nemoći (...).“

(B. Brezovec, 2001)

Veliki meštar sviju hulja doimao se poput stotinjak puta uvećane osamnaestostoljetne mehaničke igračke kojom upravlja savršen skriveni mehanizam, igračke koja zatravljuje, kojoj se divimo - divimo se i njezinim tvorcima - ali je ne smijemo dodirnuti, ne možemo se njome igrati. Nema s njom suigre.

Spektakularnost je Brezovec ponovio i u redateljskom susretu s možda najboljom Šnajderovom „dramom biografije“ *Kamov, smrtopis*, koju je dramaturški obradio, dodao joj podnaslov *Moulin Rouge* - prema istonaslovnomu filmskom mjuziklu, onodobnoj uspješnici - i uprizorio je ne toliko kao mjuzikl koliko kao piskatorovski i brehtovski politički angažirani „igrokaz s pjevanjem“. Predstava je izvedena 41 put,⁹ a dosegla bi i veći broj izvedaba da nisu nastali problemi s autorskim pravima na četrdesetak popularnih, mahom domaćih skladbi kojih su se fragmenti u njoj izvodili. U kritici Dubravke Vrgoč o spektakularnosti te predstave ponovno čitamo rečenice slične onima iz kritike *Velikoga meštra*:

„U luku od makabrističkih, stišanih tonova s početka izvedbe, do raskošnog estradnog ozračja u drugom dijelu, redatelj Branko

9 Premijera je održana 28. studenoga 2003.

Brezovec i dramaturginja Gordana Vnuk kolažiraju Šnajderove fragmentarne dramske prizore, predočuju ih neobuzdanim scenskim slikama trudeći se depatetizirati mit, raslojavajući ga u kontekstu znakova površnosti našeg vremena. (...) S uvijek opasnih rubova poigravanja s kičem (u čemu se nerijetko zaboravlja na njegovu izrazitu moć privlačenja), Brezovec nastoji ocrtati opsesivne motive Kamovljeva života i literature, njegova doba, ali i gotovo cijelog 20. stoljeća na ovim prostorima. Tako širi scenske obzore, umnaža slike do prekomjernosti tragajući za sve snažnijim znakovima da bi ih poentirao, prelazeći ponegdje u ekshibicionizam i pretjeranost, gubeći na mjestima sažetost teatarskog prikaza.“

(D. Vrgoč, 2003)

Janko Polić Kamov Jasmina Telalovića, kojemu je tada bilo dvadeset i šest godina, malo više nego Kamovu kad je preminuo u Barceloni, dobio je izvrsne ocjene, nažalost malog broja aktivnih kazališnih kritičara. Želimir Ciglar pisao je o njegovoj „vrhunskoj interpretaciji“ u predstavi kojom nije bio posve zadovoljan. „Brezovec je nevjerojatnim razglobljenjem kazališta, drame i stvarnosti“, sudi Ciglar, „postigao mučnu atmosferu svijeta kojim vlada thanatos i koji je eros posve napustio“ ponavljajući u režiji Šnajderove drame stvari koje je „već iskušao u svojoj preklanjskoj premijeri ‚Veliki meštar svijuhulja‘“ (Ž. Ciglar, 2003).

Najavljivana za godinu 2002. pod izvornim naslovom *Koncligor na Savi*, Šnajderova drama prema Jakovljevićevim zapisima i pod naslovom *Peto evanđelje*, izvedenim iz njegove poezije, iz stiha „krvlju se piše evanđelje peto“, premijerno je izvedena tek 3. travnja 2004. Bila je to treća i posljednja Brezovčeva zekae-movska suradnja sa Šnajderom. Izvedena je u koprodukciji, ali ne s izraelskim glumištem, kako je bilo najavljeno, nego s hamburškim kazalištem Kampnagel. Spektakla u njoj nije bilo. Izvođena je na pozornici između dviju tribina na kojima se moglo smjestiti samo stotinjak gledatelja, koji su mogli promatrati i svoje odraze u bočno postavljenim zrcalima - scenograf je ponovno bio Tihomir Milovac - te su bili „postavljeni u uloge ne samo svjedoka, nego i sudionika povijesnih nesreća“. Riječi su to Dubravke Vrgoč, koja je u Brezovčevoj režiji prepoznala i neke njegove već viđene poteze, što „upućuje i ovaj put na fantazmagorične scenske prizore (pa i na razbacivanja s njima) te njihovu mnogoznačnost u potrebi za neprestanim iznenađenjem (šokiranjem) gledatelja“ (D. Vrgoč, 2004). Stalna kritičarka *Vjesnika*, a zakratko i Šnajderova nasljednica na ravnateljskoj funkciji u Zagrebačkome kazalištu mladih, uočila je međutim i neke promjene u odnosu na *Velikoga meštra* i *Kamova*, jer „pristup se očitava ipak nešto komornijim i čišćim, a zadržava usložnjavanje znakova što proizvode jedni druge, potom se iskrivljavaju, sjedinjuju, ponavljaju, oponašaju, parodiraju... da

bi se oduprli jednosložnim interpretacijama“. Ton, pak, koji prevladava „izvedbom gotovo je operetni, što ponegdje otupljuje oštricu same teme, a teatarska raskoš prekriva i stišava poruku upućenu publici i našem vremenu“ (D. Vrgoč, 2004). Odbojnost, i to u ljudi koji su očekivali drukčiji, ideološki nedvosmisleno određen prikaz ustaških zločina, izazvala je upravo ta lepršava „operetnost“, za neke i „folklornost“ *Petoga evanđelja*, u kojemu primjerice crveno nije bilo samo boja krvi kojom se ono ispisuje nego i boja licitarskih srca i drvenih igračaka s proštenja, na koja je asocijala i tamburaška glazba. Sav taj „operetni“ te „folklorni“ i „proštenjarski“ *ornatus*, kojim je Brezovec okitio predstavu gledateljstvo je, po svemu sudeći, trebalo dovesti u vezu s haesesovskim, mačekovskim poimanjem puka i pučke kulture, s idealizacijom narodnoga duha, onoga duha koji je iznjedrio, između svega ostalog, i „Jasenovac i Gradišku Staru“, istina tek nakon (u predstavi prikazana) Luburićeva „stručnog usavršavanja“ u nacističkim „tvornicama smrti“. Uostalom, i Ilija Jakovljević, haesesovac koji je iskusio i karadorđevićevske tamnice i ustaške logore, a likvidirala ga je u novom zatvoru nova vlast godine 1948., ustvrdio je, a Šnajder ga je citirao, „ta od istog smo mlijeka, u tome i jest problem“ (usp. Ž. Ciglar, 2004).

Za treći je repertoarski niz Zagrebačkoga kazališta mladih u četiri godine Šnajderova vođenja toga kazališta primjeren *Djevin skok ili Proljeće u slijepoj ulici*, autorski projekt Krune Tarle i Grupe *Fasade* nadahnut životom slikarice Slave Raškaj. Nažalost, ta je poetska predstava, praižvedena 18. svibnja 2001., privukla mnogo manju pozornost kritike od primjerice *Velikog meštra*, *Kamova* i *Brata magarca*. Stoga ju je Višnja Kačić Rogošić s dobrim razlozima uvrstila na popis naslova što ga je godine 2010. kao „malu provokaciju“ uputila „hrvatskoj teatrografiji kojoj je većina sljedećih izvedbi vjerojatno nepoznata“ (V. Rogošić, 2010: 92) te tako uvrstila u svoj prijedlog alternativnoga hrvatskoga kazališnog kanona ili, bolje rečeno, kanona hrvatskog alternativnog kazališta. Kruna Tarle, pak, o svojem je multimedijском - nije pretjerivanje reći i sinestezijskom - projektu napisala ovo:

„Vizualna fantazija nadahnutu osebnim likom slikarice Slave Raškaj, žanrovski se može odrediti kao kazalište oblika ili poetskih slika. Istraživanje mogućnosti scenskog oblikovanja materijala kao osnovni postupak obilježava i naše dosadašnje napore. Radi se tek o izboru. Standardnih uloga proizvođača kazališne predstave ovdje nema. Kauzalnost, eksplicitnost, prisutne su koliko i u snu (i opet Matko Peić govori o slikarici kojoj su djetinjstvo i san bili osnova stvaranja). Na sceni/ platnu pokušati zaigrati scenografiju, izbrisati oštru granicu između scenografije, kostima, tijela, lutke i predmeta, postići stapanje lika i pozadine (doslovno je metaforički) evocirajući novum postignut na Slavinim slikama, do tada mrtve pozadine akvarela. Zanima nas razvoj

i sažimanje simbola, mehanizam imagetheatrea koji konkretno prevodi u apstraktni fluid, atmosferu.“

(K. Tarle, 2001)

Brat magarac, Veliki meštar sviju hulja, Kamov, smrtopis – Moulin Rouge, Peto evanđelje i Djevin skok ili Proljeće u slijepoj ulici nipošto nisu jedine predstave koje su obilježile četiri godine Šnajderova vođenja Zagrebačkoga kazališta mladih. Iteka-ko su vrijedne spomena, možda više po onomu što je Šnajder, uvrštavajući ih na repertoar, želio ostvariti nego što su redatelji i dramaturzi, koje je pozivao, i njihovi suradnici zaista i ostvarili, primjerice *Naranča u oblacima* Ivane Sajko u režiji Borne Baletića; *Jelka kod Ivanovih ili U traganju za zvijezdom besmislicom* Aleksandra Vvedenskog u dramaturškoj obradi „usuglašivača ideja“ Nebojše Borojevića iz sisačkoga alternativnog kazališta DASKA, koproducenta predstave; *Mi djeca s Kolodvora Zoo* Christiane F., Kaia Hermanna i Horsta Riecka u adaptaciji i režiji Borisa Kovačevića, s Barbarom Prpić u glavnoj ulozi; *Zaštićena zona* Damira Šodana u režiji Dušana Jovanovića, koji je uloge pripadnika Kanadskog bataljuna - u prostoru i vremenu izgubljenih „plavih beretki“ - povjerio glumicama Nataši Dorčić, Urši Raukar, Marici Vidušić, Ivani Jelić i Sanji Hrenar; *Naš grad* Thorntona Wildera u „minimalističkoj“ režiji Renea Medvešeka, s Krešimiro m Mikićem u vodećoj ulozi Redatelja, te dvije predstave za najmlađu publiku *Priče mačka na grani* Marcela Ayméa u režiji Zlatka Boureka i *Doktor Dolittle* Hughha Loftinga u adaptaciji i režiji Borisa Kovačevića, sa Zoranom Čubrilom u naslovnoj ulozi svim naraštajima neodoljivo simpatična debeljuškastog veterinar a koji razgovara sa životinjama. Iznimno je važna za Zagrebačko kazalište mladih mogla biti praizvedba antologijskoga *Velikoga bijelog zeca* Ivana Vidića, najboljega našeg dramskog teksta o ratu i njegovim dugotrajnim posljedicama. Mogla je biti, ali nije bila jer su dramaturg Vjeran Zuppa i redatelj Ivica Kunčević slojeviti Vidićev tekst pojednostavnili i osiromašili čitanjem u neprimjeren u ključu političkoga kazališta iz sedamdesetih godina prošloga stoljeća.

Bilo kako bilo, unatoč tomu što mu je repertoar bio promišljen i konzistentan, unatoč tomu što je svake godine barem jedna zekaemovska predstava imala više nego dobar prijam kod publike i kritike, unatoč tomu što je za suradnju uspijeva o pridobiti i renomirane kazališne umjetnike i one koji su bili na samom početku karijere, Šnajderu gradska vlast, ista ona koja ga je i dovela u Teslinu, nije povjerila drugi mandat. Gorčina kojom je Šnajder govorio, kojom i dalje govori o svojoj smjeni ne jenjava ni nakon dva desetljeća:

„Mene je, što se tiče ZKM-a, koštala činjenica da nisam uspio proizvesti ni mrvu entuzijazma za gradonačelnika Bandića kojega sam smatrao, te sam o tome pisao, najvećom, donekle samoskrivljenom, sramotom grada Zagreba. K tomu, prekršio

sam omertu! (...) Nisam htio obnoviti ugovor s jednim od kumova. (...) Napokon sam ga uspio otjerati. O tome su obilno izvještavale vaše novine [*Večernji list*, nap. B. S.]. Epehaovske tiskovine [*Jutarnji list*, primjerice, nap. B. S.] su me cipelarile, mnogi su na meni vježbali svoju građansku hrabrost.“

(S. Šnajder, 2024: 39)

Vlast ga je postavila na mjesto kazališnoga ravnatelja, vlast ga je, nakon četiri godine, s tog mjesta i uklonila. Umjetnički razlozi pri tomu nisu imali ni najmanju ulogu, a ideološki, politički i organizacijski također nisu bili presudni. Osebužno shvaćeno financijsko poslovanje, reklo bi se, jest.

Sagleda li se, naposljetku, „slučaj“ Šnajderova odlaska iz Zagrebačkoga kazališta mladih u nacionalnome kazališno-povijesnom kontekstu, može se reći da ga je zadesila navlas ista sudbina kao i Stjepana Miletića - ne kanim, dakako, izjednačavati značaj, opseg i vrijednost njihova nasljeđa - koji je u posljednjem desetljeću 19. stoljeća, unatoč neprijepornim umjetničkim uspjesima, morao otići iz kazališta nakon samo jednoga mandata. To će reći da se, kao razriješeni ravnatelj, Šnajder našao u probranu društvu. ●

LITERATURA

- Brezovec, Branko (2001), „Svi naši veliki i mali meštri“, razgovor s Dubravkom Vrgoč, *Vjesnik*, Zagreb, g. 62, br. 19351, 29. rujna, HOPHK.
- Ciglar, Želimir (2001), „Kako se uči mir i dobro“, *Večernji list*, Zagreb, 26. ožujka, HOPHK.
- Ciglar, Želimir (2003), „Svijet kojim gospodari smrt“, *Večernji list*, Zagreb, 17. ožujka, HOPHK.
- Ciglar, Želimir (2004), „Snažno dramsko djelo“, *Večernji list*, 5. travnja, HOPHK.
- Medvešek, Rene; Mikić, Krešimir (2001), „Raščešljanje u autobusu“, *Kazalište*, Zagreb, g. 5, br. 5-6, str. 40-45.
- Melchinger, Siegfried (1989), *Povijest političkog kazališta*, prevela Vida Flaker, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Munjin, Bojan (2003), „Drama u drugom planu“, *Kazalište*, Zagreb, g. 7, br. 13-14, str. 20-21.
- Nikčević, Sanja (2021), *Istina i laži o kanonu ili Kako smo zbog svjetonazora izgubili pravo na lijepo / dobro / sveto u umjetnosti*, Citadela libri, Zagreb.
- Rogošić, Višnja (2010), „Svi nezainteresirani za suradnju neka se jave ministru za kulturu! Izvedbena okupljanja studentske i alternativne scene“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 86-93.
- Rudež, Božo (2007), „Životopis“, u: Slobodan Šnajder, *Faustova oklada. Drame*, izabrao Velimir Visković, Prometej, Zagreb, str. 285-288.
- Senker, Boris (2019), „Pogovor drugom izdanju *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića“, u: Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, drugo izdanje, Školska knjiga, Zagreb, str. 527-545.
- Suvin, Darko (1981), „Pristup agenskoj strukturi Krležine dramaturgije“, *Forum*, Zagreb, g. 20, br. 7-8, str. 64-82.
- Šnajder, Slobodan (2000), „Radit ćemo u ime najboljih hrvatskih tradicija“, razgovor sa Želimirom Ciglarom, *Večernji list*, Zagreb, g. 44, br. 13370, 23. prosinca, str. 62, HOPHK.
- Šnajder, Slobodan (2002), „Ki bi da bi' Propalag političara“, razgovor s Nevenkom Mikac, *Večernji list*, Zagreb, g. 45, br. 13650, 29. prosinca, HOPHK.
- Šnajder, Slobodan (2003), „Zdravo da ste djevojke hispanске“, *Kazalište*, Zagreb, g. 7, br. 13-14, str. 4-7.
- Šnajder, Slobodan (2006), *Bosanske drame*, izabrao Velimir Visković, Prometej, Zagreb.
- Šnajder, Slobodan (2007), *Faustova oklada. Drame*, izabrao Velimir Visković, Prometej, Zagreb.
- Šnajder, Slobodan (2024), „Životni intervju. Nakon što je Vlatko Pavletić mom poluslijepom ocu rekao da smjesta napustim Hrvatsku jer 'jedva čekam da Srbi dođu', spakirao sam se za Njemačku“, razgovor s Natašom Vlašić Smrekar, *Večernji list*, Zagreb, g. 64, br. 21574, 10. ožujka, str. 36-39.
- Tarle, Kruna (2001), „O predstavi“, *Djevin skok*, Arhiva predstava do 2020, Dostupno na: <https://arhiva.zekaem.hr/predstave/djevin-skok/> (21. listopada 2024.).
- Vitez, Zlatko (2001), „Naše društvo bolesno je od umišljenih veličina“, razgovor s Andrijom Tunjićem, *Vjesnik*, Zagreb, 12. veljače, HOPHK.
- Vrgoč, Dubravka (2001a), „Svijet kao igra“, *Vjesnik*, Zagreb, 26. ožujka, HOPHK.
- Vrgoč, Dubravka (2001b), „Shizofrene slike rasutog svijeta“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 57, br. 19357, 5. listopada, HOPHK.
- Vrgoč, Dubravka (2003), „Kamov u kaotičnosti 20. stoljeća“, *Vjesnik*, Zagreb, 17. ožujka, HOPHK.
- Žigo, Lada (2000), „Jesu li na redu predstave ili tužbe?“, *Večernji list*, Zagreb, g. 44, br. 13347, 30. studenoga, str. 17, HOPHK.

Mirna Sindičić Sabljo

Odjel za francuske i frankofonske studije
Sveučilišta u Zadru, Zadar

U očekivanju Godota i Sa' će Božo, svaki čas...

UDK 821.163.42-2.09

Sažetak: U koprodukciji Teatra Rugantino i kazališta Zorin dom iz Karlovca 5. prosinca 2005. održala se premijerna izvedba predstave *Sa' će Božo, svaki čas...* u režiji Marija Kovača. Autor je teksta, za koji je u podnaslovu navedeno da je nastao prema motivima drame *U očekivanju Godota*, Ivica Ivanišević. Kazališni su kritičari procijenili da se radi o „nešto slobodnijoj dramaturškoj i jezičnoj obradi amblemskog Beckettova komada“ (H. Ivanković, *Jutarnji list*, 15. 1. 2006.), tj. o „jeftinoj parafrazi“ (M. Grgičević, *Vijenac*, 19. 1. 2006.). Namjera je u ovome radu analizirati način na koji se Ivaniševićev tekst odnosi prema Beckettovu predlošku ukazujući na niz problema koji su vezani uz odnos izvornika i prijevoda te prijevoda i preradbi, odnosno sagledati navedenu predstavu u kontekstu Beckettove recepcije u hrvatskoj kulturi.

Ključne riječi: **Ivica Ivanišević; lokalizacija; U očekivanju Godota; preradba; Samuel Beckett**

Waiting for Godot and *Sa' će Božo, svaki čas...*

Abstract: On 5th December 2005, the first performance of the play *Sa' će Božo, svaki čas...*, directed by Mario Kovač, was held in a co-production between the Rugantino Theatre and the Zorin dom theatre from Karlovac. The author of the text, "inspired" by Samuel Beckett's play *Waiting for Godot*, is Ivica Ivanišević. Theater critics have assessed that it is a "slightly freer dramaturgical and linguistic treatment of the emblematic Beckett play" (H. Ivanković, *Jutarnji list*, January 15th, 2006), i.e. a "cheap paraphrase" (M. Grgičević, *Vijenac*, January 19th 2006). The purpose of this paper is to analyse the way in which Ivanišević's text relates to Beckett's, to point out several problems related to the relationship between the original and the translation and the translation and adaptation, and to assess the performance in the context of Beckett's reception in Croatian culture.

Keywords: Ivica Ivanišević; localization; *Waiting for Godot*; adaptation; Samuel Beckett

Od Pariza do Zagreba

U očekivanju Godota, dramu u dva čina u kojoj se, kako je duhovito primijetila Vivian Mercier, „ništa ne događa, dva puta“,¹ Samuel Beckett napisao je između 9. listopada 1948. i 29. siječnja 1949., sudeći prema datumima koji su navedeni na prvoj i zadnjoj stranici bilježnice u kojoj je tekst drame rukom ispisan (D. Bradby, 2001: 1). Taj dramski tekst napisao je u pauzi između rada na romanima „trilogije“, nakon *Molloy* i *Malone umire*, a prije *Neimenovljivog*, u razdoblju svojega djelovanja kada je pisao isključivo na francuskom jeziku.² Tekst je u listopadu 1952. godine objavila pariška izdavačka kuća Éditions de Minuit,³ s kojom je Beckett surađivao do smrti, a izveden je u siječnju 1953. u Théâtre de Babylone u Parizu u režiji Rogera Blina.

Zahvaljujući uspjehu spomenuta uprizorenja, kao i onih koja su idućih godina uslijedila u Londonu,⁴ Dublinu,⁵ Miamiju⁶ i New Yorku,⁷ Samuel Beckett tek je u kasnim četrdesetim godinama postao međunarodno poznat autor te je stekao reputaciju jednog od najvažnijih i najpoznatijih dramatičara 20. stoljeća. Drama *U očekivanju Godota* i danas je najčešća referenca na Beckettovo ime, njegov najizvođeniji i najprevođeniji dramski tekst te, nesumnjivo, jedan od ključnih dramskih tekstova prošloga stoljeća (usp. E. Brater, 2003; T. Chakraborty, J. L. Toribio Vazquez, 2020; M. Colin, Y. Hoffert, 2022.). „Čekati Godota“ postao je uobičajen izraz u političkome, novinarskom i općem diskursu, a reference na taj tekst u popularnoj kulturi gotovo je nemoguće pobrojiti, kao i intertekstualne tragove u tekstovima drugih književnika, od Vaclava Havela do J. M. Coetzeeja i Johna Banvillea (usp. P. J. Murphy i N. Pawliuk, 2015; P. Stewart i D. Pattie, 2019).

Hrvatsko je kazalište praizvedbu drame *U očekivanju Godota* dugo čekalo. Prvi je put tekst izveden tek 1966. godine na pozornici Radničkog sveučilišta *Moša Pijade* u produkciji Hrvatskoga narodnog kazališta iz Zagreba i u režiji Zvonimira Bajsica. Hrvatska praizvedba trebala se održati 1957. godine u Zagrebačkome dramskom kazalištu, no predstava je, zbog nepoznatih razloga, skinuta s repertoara u posljednji trenutak. Godinu dana ranije izvedena je u beogradskom kazalištu Atelje 212, a toj je izvedbi prethodila ona u ateljeu slikara Miće Popovića 1954. godine (više u: P. Todorović, 2012: 453-464). Bajsiceva se režija pokušala

1 Vivian Mercier, „The Uneventful Event“, *The Irish Times*, 18. 2. 1956., str. 6. Citirano prema: C. Culotta Andonian, 1998: 95-96.

2 Od 1944., kad završava roman *Watt*, do 1956., kad piše dramu *All that fall*, Samuel Beckett pisao je isključivo na francuskom jeziku.

3 Englesku verziju objavljuje Grove Press 1954. godine.

4 The Arts Theatre, London, rež. Peter Hall, kolovoz 1955. godine.

5 The Pike Theatre, Dublin, rež. Alan Simpson, listopad 1955. godine.

6 The Coconut Grove, Miami, rež. Alan Schneider, siječanj 1956. godine.

7 John Golden Theatre, New York, rež. Herbert Berghof, travanj 1956. godine.

udaljiti od „mračnog“, „nihilističkog“ i „pesimističnog“ Becketta, kakvim ga je dio onodobne književne i kazališne kritike u jugoslavenskoj kulturi te u većem dijelu srednje i istočne Europe smatrao (usp. M. Sindičić Sabljo, 2016: 108-110). *Godot* se u hrvatskom kazalištu do kraja 20. stoljeća nije prečesto pojavljivao ni nakon spomenute praizvedbe.

Sedamdesetih godina prošlog stoljeća tekst su uprizorili Božidar Violać u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku i Ranka Mesarić u varaždinskome kazalištu, osamdesetih su ga godina izvele kazališne skupine Teatar za sada i Histrioni, dok je devedesetih godina 20. stoljeća uprizoren u Teatru &TD,⁸ u Gradskom kazalištu mladih u Splitu⁹ i HKD-u u Rijeci.¹⁰

U koprodukciji Teatra Rugantino i kazališta Zorin dom iz Karlovca 5. prosinca 2005. premijerno je izvedena predstava *Sa' će Božo, svaki čas...* u režiji Marija Kovača. Autor je teksta, za koji je u podnaslovu navedeno da je nastao prema motivima drame *U očekivanju Godota*, Ivica Ivanišević. Namjera je u ovome radu analizirati način na koji se Ivaniševićev tekst odnosi prema Beckettovu predlošku usput ukazujući na niz problema koji su vezani uz odnos izvornika i prijevoda te prijevoda i preradbe, analizirati specifičnosti Kovačeva scenskog čitanja u kontekstu recentnih svjetskih izvedbi istoga teksta, odnosno sagledati predstavu u kontekstu višedesetljetne recepcije Beckettova djela u hrvatskoj kulturi.

Samuel Beckett i pitanje autorskih prava

Drama *U očekivanju Godota* na prvi se pogled doima kao siguran repertoarni odabir. Svojim statusom dramskoga klasika i lektirnog naslova privlači široku publiku, a uprizorenje zahtijeva minimalnu scenografiju i mali broj glumaca u ansamblu. Ipak, izvodi se rjeđe nego što bi se očekivalo, i u hrvatskim i u svjetskim kazalištima. Razloga za to ima nekoliko.

Samuel Beckett nerado je u javnosti progovarao o značenju svojih tekstova. Na upit Alana Schneidera, kazališnog redatelja s kojim je najčešće surađivao u Sjedinjenim Američkim Državama, o značenju *Godota* odgovorio je: „If I knew, I would have said so in the play.“¹¹ Na isto je pitanje producentu francuskoga radija Michelu Polacu odgovorio: „All that I have been able to understand I have shown. It is not much. But it is enough, and more than enough for me. I shall even say that I could have made do with less.“ (S. Beckett, 2011: 316) Iako je nerado javno govorio o značenju svojih tekstova, Beckett je zahtijevao, i pomno nadzirao, da se kazališni redatelji i glumci ne udaljavaju od njegovih namjera i želja, koje je detaljno artikulirao u didaskalijama, a potom i oprimjerio

8 U produkciji medijskog laboratorija B.A.R.K. i u režiji Filipa Nole i Fabijana Šovagovića.

9 U režiji Vanče Kljakovića.

10 U režiji Laryja Zappije.

11 *Beckett at Sixty*, Calder & Boyars, 1967., str. 38, citirano prema: M. Worton, 1994: 67-87.

vlastitom režijom drame *U očekivanju Godota* u kazalištu Schiller Theater u Berlinu 1975. godine¹² (više u: D. Bradby, 2001: 106-134; J. Knowlson, 1998; W. Asmus, 2008: 15-24).

Glumac Jean Martin pojasnio je: „Beckett ne veut pas que ses acteurs jouent. Il veut qu'ils fassent uniquement ce qu'il leur dit. Quand ils essaient de jouer, il devient furieux.“¹³ (D. Bair, 1978: 449) Njegova pisma, koja je prije nekoliko godina Cambridge University Press objavio u četiri sveska,¹⁴ svjedoče o silnoj želji da kontrolira uprizorenja svojih dramskih tekstova. Korespondencija obiluje Beckettovim negativnim komentarima o inscenacijama kojima nije bio zadovoljan,¹⁵ što je posljedično dovelo do toga da surađuje s uskim krugom kazališnih redatelja u čiji je rad imao apsolutno povjerenje, primjerice s Rogerom Blinom u Francuskoj, Alanom Schneiderom u Sjedinjenim Američkim Državama ili Walterom Asmusom u Njemačkoj. U pravilu je bio vrlo nesklon adaptacijama svojih tekstova u različitim medijima i odbacivao je upućene zamolbe, uz povremene iznimke u slučajevima kad je osobno poznao umjetnike koji su mu se sa zamolbom obratili te je imao prilike saslušati njihova objašnjenja. Tada bi napravio iznimke i dopustio otklon od onog što je u didaskalijama precizirano (J. Knowlson, 1998: 693). Primjerice dopustio je Donaldu Howarthu da u kazalištu Baxter Theatre u Cape Townu 1980. godine postavi dramu *U očekivanju Godota* s rasno mješovitim glumačkim postavom.

Autorska su mu prava, preciznije pravo na poštivanje integriteta djela, omogućavala zadržavanje kontrole nad bilo kojom vrstom uporabe ili eksploatacije njegova djela (usp. J. Knowlson, 1996: 691). Na to se pravo i danas poziva Beckett Estate, pod vodstvom njegova nećaka Edwarda Becketta, pri podizanju različitih tužbi protiv umjetnika koji svojevoljno modificiraju tekst, ne poštuju scenske upute, izvedbi dodaju glazbu, specijalne efekte itd. Sam Beckett bio je nesklon bilo kakvom obliku cenzure te je ipak rijetko pribjegavao sudskom rješenju spora (J. Knowlson, 1998: 608-609). No kad bi sudski spor ipak bio pokrenut, ishodi su bili neizvjesni. Autorsko je pravo u koliziji sa slobodom umjetničkog stvaranja, što je nerijetko dovodilo do oprečnih odluka sudaca tijekom sudskih procesa. Primjerice sud u Haarlemu u Nizozemskoj 1988. godine zaključio je da kazališna skupina koja je sve uloge povjerila glumicama nije narušila integritet teksta,¹⁶ dok je sud u Francuskoj 1992. godine zaključio suprotno, u slučaju

12 Objavljena je redateljska knjiga: Knowlson, James, ur. (1993.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Volume 1: Waiting for Godot*, Faber and Faber, London.

13 Prev. „Beckett ne želi da njegovi glumci glume. Želi da rade isključivo ono što ima on kaže. Kad pokušaju glumiti, naljuti se.“ (prev. M. S. S.)

14 Urednici su George Craig, Lois More Overbeck, Dan Gunn i Martha Dow Fehsenfeld. Francusko izdanje istovremeno je objavila izdavačka kuća Gallimard.

15 Usp. primjerice *Letters of Samuel Beckett: 1966-1989*, vol. IV: str. 54, 113, 287, 583.

16 Haarlemse Toneelschuur, 1988. Vidi više: D. Bradby, 2001: 155-157.

kad su uloge Vladimira i Estragona tumačili glumac i glumica. U svakom slučaju Beckettov primjer ukazuje na brojna otvorena pitanja o odnosu autorskih prava i intelektualnog vlasništva, stvaralačke slobode i slobode izražavanja te zakonodavnih okvira i cenzure u kazališnoj umjetnosti.

Recentnija scenska čitanja drame *U očekivanju Godota*

Drama *U očekivanju Godota* jedan je od rijetkih dramskih tekstova svjetske književnosti 20. stoljeća čija je recepcija uistinu globalna (usp. J. Guérin, 2020; M. Nixon, M. Feldman, 2009). Tekst se redovito uprizoruje na svim kontinentima, čemu zasigurno pogoduju činjenice da se radnja odvija u prostoru lišenom konkretnijih zemljopisnih referenci, da su imena likova transnacionalna, a reprezentirana ljudska stanja i problemi ahistorijski. Uspjeh recepcije drame *U očekivanju Godota* temelji se upravo na mogućnosti kontekstualizacije u različitim kulturama i podnebljima (usp. D. Bradby, 2001: 1; F. Marguier, 1998: 137-141). Uprizorenja Beckettovih tekstova, pa tako i drame *U očekivanju Godota*, podsjećaju da ljudska patnja uvijek nastaje *in situ* te da proizlazi iz konkretnih društvenih okolnosti (R. McDonald, 2014: 51).

O jednom takvom primjeru pisao je davno britanski kazališni kritičar Martin Esslin (2001.) u svojoj knjizi o kazalištu apsurdna. Opisao je reakcije zatvorenika u zatvoru San Quentin koji su 1957. godine imali priliku vidjeti uprizorenje drame *U očekivanju Godota* u izvedbi The Actors Workshop of San Francisco i u režiji Herberta Blaua. U sudbini su Beckettovih likova osuđenih na čekanje prepoznali vlastitu (usp. M. Esslin, 2001: 19-22; D. Bradby 2001: 96-105). Otprilike je u to isto vrijeme Theodor Adorno, posebice *Svršetak igre*, interpretativno povezao sa svijetom koncentracijskih logora nacističke Njemačke (T. Adorno, 2008: 152).

Niz recentnih studija o Samuelu Beckettu (usp. E. Morin, 2017; W. Davies, H. Baily, 2020; W. Davies, 2020), njegove biografije¹⁷ te objavljena korespondencija dokazali su da on nije apolitičan autor ili autor intelektualističkih tekstova koji progovaraju isključivo o apstraktnim, metafizičkim temama.¹⁸ Napravljen je svojevrstan odmak od dosad dominantnih načina čitanja Beckettovih tekstova, koje je nametnula rana anglofona i francuska humanistički orijentirana kritika (usp. D. Pattie 2000: 103-201; R. McDonald, 2006: 116-126). Nova čitanja i načini vrednovanja i kontekstualiziranja Beckettova rada, njegova smrt, pad Berlinskog zida i nestanak blokovske podjele Europe, globalizacija, jenjavanje

17 James Knowlson, *Damned to fame: The Life of Samuel Beckett* (1996.), Anthony Cronin, *Samuel Beckett: The Last Modernist* (1996.), Lois Gordon, *The World of Samuel Beckett 1906-1946* (1996.), John Pilling, *Beckett before Godot: The Formative Years 1929-1946* (1998.).

18 Beckett je u svojim dnevničkim zapisima iz vremena boravka u Njemačkoj negativno sudio o usponu nacizma (usp. S. Beckett, 2011), sudjelovao je u pokretu otpora u Francuskoj tijekom Drugoga svjetskog rata, a kasnije je aktivno podupirao političke disidente te potpisivao različite peticije.

poststrukturalizma i brojni drugi, posve različiti razlozi, otvorili su novu fazu kazališne recepcije toga autora u brojnim kulturama.

Ponuditi iscrpan prikaz različitih scenskih čitanja drame *U očekivanju Godota* na globalnoj razini zadatak je koji nadilazi opsege ovoga rada, pa čak i cijele jedne knjige, pa će biti izdvojeno samo nekoliko ilustrativnih primjera. Primjerice brojna su uprizorenja drame *U očekivanju Godota* u Irskoj problematizirala irsko-britanski kolonijalni odnos (usp. C. Brandabur, 2006; D. Kiberd, 2017). U uprizorenju tog teksta u Gradskom kazalištu u Haifi u Izraelu, u režiji Ilana Ronena iz 1984. godine, Vladimir i Estragon postaju arapski radnici iz Gaze koji svakodnevno zbog posla migriraju u Izrael, dok su Pozzo i Lucky Izraelci koji na pozornici govore hebrejskim jezikom (usp. D. Bradby, 2001: 170-175). Susan Sontag u ljeto 1993. godine režirala je dramu *U očekivanju Godota* u Sarajevu pod opsadom i na taj način uspješno skrenula pažnju svjetske javnosti na tešku svakodnevicu Sarajlija koji čekaju pomoć i spas (usp. D. Bradby, 2001: 164-168; B. Moser, 2020). Paul Chan postavio je dramu *U očekivanju Godota* u Harlem Classical Theatreu u New Orleansu neposredno nakon razornog uragana Katrina te je na taj način progovorio o nezavidnom položaju tamošnjeg stanovništva koje čeka pomoć u potopljenom i uništenom gradu. Naposljedku, izdvajam predstavu iz 2014. godine iz francuskoga kazališta Comédie de Caen, koju potpisuju Jean Lambert-Wild, Lorenza Malaguerra i Marcel Bozonnet. Estragon i Vladimir u tom uprizorenju postaju migranti koji iščekuju osobu koja će ih ilegalno prebaciti preko granice, a glume ih glumci porijeklom iz Obale Bjelokosti.

Spomenutim, ali i brojnim drugim, izvedbama zajedničko je konkretno društveno situiranje likova te progovaranje o aktualnim društvenim i političkim prilikama u sredinama u kojima se tekst izvodi. Kako ukazuje Jeanyves Guérin, u Beckettovim likovima prepoznali su se nezaposleni, migranti, zatvorenici, potlačeni, izbjeglice diljem svijeta. Tekst u Parizu 1953. godine možda nije mogao biti pročitan kao politički, za razliku od Varšave, Capetowna, Dhake ili Sarajeva u desetljećima koja su uslijedila nakon praizvedbe Beckettove drame (J. Guérin, 2022: 122).

Sa' će Božo, svaki čas...

Dana 5. prosinca 2005. održana je premijerna izvedba predstave *Sa' će Božo, svaki čas...* na pozornici Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija, u režiji Marija Kovača te koprodukciji Teatra Rugantino i kazališta Zorin dom iz Karlovca.¹⁹ Kao autor teksta, za koji je u programskom letku navedeno da je nastao

19 Scenograf: Miljenko Sekulić, kostimograf: Elvira Ulip, scenski pokret: Jura Mofčan, dizajn svjetla: Livio Maričić, zvučna zavjesa: Branko Vodeničar, majstor tona: Davor Popović, majstor svjetla: Ivica Aničić, šminka: Marija Bingula, producentica: Gordana Gadžić.

prema motivima drame *U očekivanju Godota*, potpisan je Ivica Ivanišević. Predstava *Sa' će Božo, svaki čas...* odigrana je stotinjak puta idućih godina i s uspjehom je gostovala na brojnim hrvatskim kazališnim festivalima²⁰ te u inozemnim kazalištima (u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Crnoj Gori) (G. Gadžić, 2018: 479).



Ivica Ivanišević, *Sa' će Božo, svaki čas...*, Teatar Rugantino, Zagreb i Zorin dom, Karlovac, 2005.

Foto: Nepoznati autor. @Arhiva kazališta Zorin dom, Karlovac.

Teatar Rugantino neovisna je umjetnička organizacija koju su 1998. godine osnovali glumci Ivica Vidović i Gordana Gadžić. Tijekom više od dvadeset i pet godina aktivnog djelovanja, koje se nastavilo i nakon smrti Ivice Vidovića, na scenu su postavili niz tekstova hrvatskih i stranih dramatičara (usp. G. Gadžić, 2018). Među njihovim uspješnicama izdvajaju se *Ay*, *Carmela* (1998.), *Starci* (1999.), *Antigona u New Yorku* (2005.), *Bog masakra* (2009.) itd. Za uprizorenja su nastojali birati društveno relevantne tekstove, no to uvijek nije bilo jednostavno. Gordana Gadžić pojašnjava:

„A ograničenja su zaista bila brojna. I bolna. Najprije repertoarna: trebalo je neprekidno pronalaziti teme koje bi nas u ljudskom i

²⁰ Izvedena na Zadarskome kazališnom ljetu, Splitskome ljetu, Festivalu glumca u Vinkovcima, Krčkim ljetnim priredbama, Osječkom kulturnom ljetu, Festivalu smijeha u Istri itd.

glumačkom smislu zanimale, a da pritom komuniciraju s publikom bez koje ne bismo mogli preživjeti. Predstave su morale biti jednostavne u organizacijskom (tri do četiri glumca, jedan do dva tehničara) i tehničkom smislu (mali dekor i oprema).“

(G. Gadžić, 2018: 446)

Drama *U očekivanju Godota* u potpunosti udovoljava navedenim zahtjevima, stoga ne čudi što je Ivica Vidović, koji je početkom 1990-ih godina glumio Pozza u izvedbi u Teatru &TD te nešto kasnije Estragona u uprizorenju *Play Beckett* u produkciji kazališta Ulysses (2004.), odlučio uprizoriti Beckettov tekst. Nakon što je Teatar Rugantino odustao od ishoda autora prava za izvedbu, Vidović je književniku i scenaristu Ivici Ivaniševiću povjerio zadatak da tekst preradi za izvedbu. Kao autor teksta na programskom letku potpisan je Ivica Ivanišević, a u rukopisu punog naslova *Sa' će Božo, svaki čas... (šta oće reć: U očekivanju Godota)* potpisani su Samuel Beckett i Ivica Ivanišević (I. Ivanišević 2005a i 2005b).²¹



Ivica Ivanišević, *Sa' će Božo, svaki čas...*, Teatar Rugantino, Zagreb i Zorin dom, Karlovac, 2005. Foto: Marin Franov.

21 Zahvaljujem arhivi karlovačkoga kazališta Zorin dom na ustupanju rukopisa i fotografija te gospođi Gordani Gadžić na rukopisu preradbe.

Scenografsko rješenje, sudeći prema dostupnim fotografijama, poštivalo je upute iz Beckettova teksta, pa se na pozornici nalazi samo jedno stablo.²² Glumci koji glume uloge Jerka i Fabjana (Estragon i Vladimir) odjeveni su u pohabana odijela i kapute, koji ukazuju na njihov nekadašnji povoljniji društveni status.

Prva didaskalija Ivaniševićeva teksta ukazuje da se cesta nalazi na periferiji grada, blizu nekadašnje tvornice, a ne izvan grada (*à la campagne*), kako stoji u drami *U očekivanju Godota*:

„Cesta na periferiji grada, u blizini napuštene, temeljito devastirane tvornice.

Večer. Čujemo mlaz, isprva snažan, potom sve slabiji. Na koncu, tek nekoliko kapi poškropi asfalt.

Ulazi Jerko, brada mu je nalegla na grudi, pokušava zatvoriti patent na hlačama. Prvih nekoliko sekundi metodično se trudi sljubiti zupce, no kako vrijeme odmiče, predaje se, pa energičnim zamasima desnice poteže vrh smička. Sa svakim zamahom malo poskoči. Stiže do zahrđalog stupa ulične svjetiljke. Za stup su privezana dva komada kartona; to je improvizirani oglasni prostor na kojemu se koči plakat s fotografijom manekenke i natpisom: *Ultima linea – kolekcija proljeće/ljeto 2004.*“

(I. Ivanišević, 2005a)

Radnja je, kako se može naslutiti, smještena u industrijsko predgrađe, u blizini zatvorene i napuštene tvornice, u kojem Jerko i Fabjan čekaju Božu, osobu kojoj su uputili molbu, na koju će im odgovoriti nakon konzultacija sa svojim odvjetnikom. Za to su vrijeme njih dvojica „na čekanju“, ostala su bez svih prava.

„JERKO: Da ga baš tu tribamo čekat?

FABJAN: Tako je reka. Isprid tvornice.

JERKO: Čega?

FABJAN: Tvornice.

JERKO: Tvornice čega?

FABJAN: Šta ja znan čega, glavno da je stara, ruvinana, ruzinava... da je više nema nego ima.

JERKO: Ja bi reka metalurgija... Možda ne crna, ali ipak metalurgija.

FABJAN: Biće.

JERKO: A opet... daje i na kemijsku industriju.

FABJAN: Daje.

JERKO: Makar, kad čovik malo bolje promisli, uopće ne daje.

22 Videosnimka predstave nije dostupna.

Davala je, ali više ne.“
(I. Ivanišević, 2005a)

U samom Ivaniševićevu rukopisu ne spominju se toponimi koji bi omogućili smještanje radnje u precizan zemljopisni okvir, no u tome može pomoći tekst koji je Ivica Ivanišević napisao za programsku knjižicu predstave:

„Kanonsko djelo kazališta apsurdna, Beckettov *Godot*, vraća se kući. A kuća je, ne biste vjerovali, u Splitu! Preciznije, u njegovom devastiranom industrijskom predgrađu. Traumatična pretvorba poharala je pogone, ostavljajući za sobom pustoš, a ni naš duhovni pejzaž nije utekao tom usudu. Na pola puta između očajja i rezignacije, dalmatinske inačice Estragona i Vladimira vrijeme trate zaokupljeni najraširenijom hrvatskom zanimacijom novog milenija: čekanjem. Za razliku od tisuća drugih koji snivaju svoja radna ili rodna mjesta, iščekuju povrat duga ili stare štednje, geopolitička priključenja ili pravosudna izručenja, njih dvojica već su zaboravili za kakvim raspletom žude. Prošlost im je oduzeta, baš kao i pravo na budućnost, jedino čime još uvijek raspolažu je ništavilo svakodnevice.“

(I. Ivanišević, 2005c)



Ivica Ivanišević, *Sa' će Božo, svaki čas...*, Teatar Rugantino, Zagreb i Zorin dom, Karlovac, 2005.

Foto: Nepoznati autor. @Arhiva kazališta Zorin dom, Karlovac.

Iako u tekstu ima vrlo malo indicija koje navode na takvo čitanje, može se zaključiti da Ivaniševićev tekst radnju izrazitije smješta u posttranzicijsko vrijeme u kojem dolazi do restauracije kapitalizma u bivšem socijalističkom svijetu. Privatizacija je naime dovela do zatvaranja tvornica i otpuštanja radnika, ili njihova slanja „na čekanje“, gdje, kao i Jerko i Fabjan, čekaju povratak na posao, zaostale plaće, dovršetak privatizacije, pojavu novog vlasnika, pokretanje proizvodnje ili prijevremenu mirovinu. U Ivaniševićevoj preradbi Estragon i Vladimir dakle postaju tipični tranzicijski gubitnici. Bepo je vlasnik zemlje, a Luka očajnički želi ostati u njegovoj službi, bez obzira na zlostavljanje kojem je izložen.

Izvedba predstave Teatra Rugantino izazvala je oprečne reakcije kazališnih kritičara. Kritičarka Marija Grgičević predstavi zamjera inzistiranje na komičkom potencijalu teksta i zanemarivanje pauza i tišine, koje su, prema njoj, esencijalne: „Najveća su joj Ahilova peta stanke, toliko važne za Beckettov teatar, da ih pisac mjeri i propisuje, dok se redatelju ovoga koktela stalno iznova nekamo žuri, što motivu čekanja oduzima bitnu dimenziju zaustavljenosti u vremenu i prostoru.“ (M. Grgičević, 2006: 19) Hrvoje Ivanković drži da su Beckettovi likovi izgubili „nešto od svoje uloge metafizičkih simbola“ te da je rezultat „demistifikacija Godota - nije to više značenjski slojevita subverzija humanističko-optimističkih koncepata života, nego ‘fjakani’ blues u kojemu čak i zamašne biblijske parabole postaju samo poetičan ukras jedne humorno-sentimentalističke kazališne igre“ (H. Ivanković, 2006: 15). Ivanković tekst opisuje kao „nešto slobodniju dramaturšku i jezičnu obradu amblematskog Beckettova komada“ te potom dodaje: „Ono poznato dalmatinsko ‘dolce far niente’ postalo je tako nulta točka realnosti pa su i Beckettovi likovi došli u opasnost da postanu realistični, izgubivši nešto od svoje uloge metafizičkih simbola.“ A to je, prema Ivankovićevu sudu, rezultiralo svojevrsnom demistifikacijom ‘Godota’. (H. Ivanković, 2006: 15) Helena Braut drži da je Kovačeva režija nekonzistentna, da predstava traje predugo, no ističe da je Ivanišević „svevremini dramski predložak odlično transponirao na splitski dijalekt“ te „južnjački obojen, a opet univerzalni Godot“, „naša varijanta Godota prožeta je fascinantnom notom mediteranske ushićenosti i radosti življenja“ (H. Braut, 2006: 47). Nataša Govedić također primjećuje neujednačen tempo izvedbe i nedostatak koherentne redateljske vizije (N. Govedić, 2006: 19). Govedić izdvaja izvrsnu glumačku izvedbu, posebice onu Špire Guberine. Ivaniševićev tekst naziva „etnografiziranim prepjevom“ koji je „jezično depatetizirao situacije krajnjeg očajaja“, ukazuje da se nije udaljio od Beckettovih replika te podcrtava da je postupio „prilično nekorektno u programskoj knjižici i na plakatima potpisavši prijevod Becketta (s vjernom reprodukcijom svih originalnih situacija i dijaloga) kao autorski tekst“ (N. Govedić, 2006: 19).

Prijevod, lokalizacija ili preradba?

Predložak na temelju kojeg je nastao tekst *Sa' će Božo, svaki čas...* jedini je postojeći prijevod drame *U očekivanju Godota* na hrvatski jezik, onaj Alke Škiljan koji je prvi put objavljen 1966. godine. Ivica Ivanišević tijekom rada nije konzultirao ni *En attendant Godot* ni *Waiting for Godot*, a vlastiti tekst naziva lokalizacijom, a ne preradbom.²³ Navodi da prije ili tijekom rada nije dobio upute od redatelja i/ili glumaca niti je tekst modificirao za vrijeme proba predstave. Bio je svjestan činjenice da piše tekst koji će izvoditi putujuća kazališna skupina te da, s obzirom na to, izvedba ne može trajati dugo i ciljati isključivo na publiku sastavljenu od „intelektualaca“. Iz tog je razloga odlučio istaknuti komičnu dimenziju teksta, a time i glumačko umijeće i iskustvo izvođača Špire Guberine i Ivice Vidovića. Svjesno je kreirao likove Vladimira i Estragona na način da publiku asociraju na likove Servantesa iz televizijske serije *Malo misto*, tj. Vaše visosti iz *Velog mista*. Radnju je lokalizirao u predgrađe hrvatskoga/dalmininskoga većega grada ne preciziravši konkretno o kojem se prostoru radi.

Drama *Sa' će Božo, svaki čas...* podijeljena je u dva čina, kao i drama *U očekivanju Godota*. Prvo izrazitije udaljšavanje od Beckettova predložka primjetno je u popisu likova u kojem nije naveden lik Dječaka. Imena Beckettovih likova lokalizirana su. Estragon postaje Jerko, Vladimir Fabjan, Lucky Luka, a Pozzo Bepo.²⁴ Slijed prizora i osnovne postavke radnje drame *Sa' će Božo, svaki čas...* ostaju posve iste kao u drami *U očekivanju Godota*, o čemu svjedoči usporedba inicijalne didaskalije i prvih replika Beckettova i Ivaniševićeva teksta:

„Cesta izvan grada. Drvo.

Veče.

Estragon sjedi na zemlji i pokušava izuti cipelu. Napreže se sa obje ruke i stenje pritom. Odustaje sav iscrpljen. Odmara se daščući i pokušava iznova. Igra se ponavlja.

Ulazi Vladimir.

ESTRAGON: (odustaje ponovno) Ne ide, pa ne ide.

VLADIMIR: (približava se, raskrečenih nogu, sitnim, ukočenim koracima)

I meni se već ponekad tako čini. (Ostaje nepomičan) Dugo sam se branio od te pomisli. Govorio sam sam sebi: Vladimire, budi pametan, nisi još sve pokušao. I nastavlja sam borbu. (Zaustavi se pri pomisli na borbu. Estragonu.) Dakle, ti si opet tu.

ESTRAGON: Čini ti se?

23 Ovom prilikom zahvaljujem Ivici Ivaniševiću na razgovoru vođenom 29. siječnja 2024. te danim informacijama i pojašnjenjima.

24 U predstavi su ih utjelovili Špiro Guberina, Ivica Vidović, Goran Navojec u alternaciji s Božidarom Oreškovićem te Krunoslav Klobučar u alternaciji s Nenadom Cvetkom.

VLADIMIR: Drago mi je što te opet vidim. Mislio sam da si otišao zauvijek.

ESTRAGON: I ja.

VLADIMIR: Kako da proslavimo taj ponovni sastanak? (*Razmišlja.*)

Ustani da te zagrlim! (*Pruži Estragonu ruku*)

ESTRAGON: (*razdraženo*) Čekaj! Čekaj malo!

(*Stanka*)

VLADIMIR: (*uvrijeđen, hladno*) Smijem li pitati gdje je gospodin proveo noć?

ESTRAGON: U jarku.

VLADIMIR: (*zaprepašteno*) U jarku? Gdje to?

ESTRAGON: (*bez pokreta*) Tamo.

VLADIMIR: I nisu te tukli?

ESTRAGON: Jesu... ali ne baš jako.“

(S. Beckett, 1966: 27)

„Cesta na periferiji grada, u blizini napuštene, temeljito devastirane tvornice.

Večer. Čujemo mlaz, isprva snažan, potom sve slabiji. Na koncu, tek nekoliko kapi poškropi asfalt.

Ulazi Jerko, brada mu je nalegla na grudi, pokušava zatvoriti patent na hlačama. Prvih nekoliko sekundi metodično se trudi sljubiti zupce, no kako vrijeme odmiče, predaje se, pa energičnim zamasima desnice poteže vrh smička. Sa svakim zamahom malo poskoči. Stiže do zahrđalog stupa ulične svjetiljke. Za stup su privezana dva komada hartona; to je improvizirani oglasni prostor na kojemu se koči plakat s fotografijom manekenke i natpisom: Ultima linea - kolekcija proljeće/ljeto 2004.

JERKO: Ne ide, pa ne ide... Ne bi da si Bog!

FABJAN: (*približava se sitnim, ali pompoznim korakom*) I meni se dikod pari da je tako. Ali uvik sebi rečen: Fabjane, glavu gori, ne daj se, nisi još sve prova! I iden dalje... naprid... naprid... (*zbunjen značenjem te riječi zastaje, pa skreće pogled na Jerka*) Inšomadelinšoma, opet si tu.

JERKO: (*sjeda na cestu*) Misliš?

FABJAN: Baš mi je drago šta te vidin, bilo me straj da si zauvik partija.

JERKO: I mene.

FABJAN: Pa... red je proslavit ovi naš susret, a? Samo, kako ćemo? Oćemo li se zagrlit?

JERKO: (*i nadalje petljajući oko patenta*) Polagje, vidiš da san u poslu.

FABJAN: (*uvrijeđen, hladno*) Smin li pitat di je šjor proveja noć?

JERKO: Smiš.

Fabjanovo lice postaje još mrgodnije. Ipak, ne ponavlja pitanje.

JERKO: U grabi.

FABJAN: (*zgranut*) Za Gospu! A di?

JERKO: (*pokazuje rukom*) Doli... cirka jedno dvista metri odavde...

FABJAN: Biće su te isprobivali?

JERKO: Nisu puno..."

(I. Ivanišević, 2005a)

U Ivaniševićevu teksta izbrisane su jedine konkretnije topografske i kulturne reference iz Beckettova teksta. Primjerice izbačen je spomen Eiffelova tornja (S. Beckett, 2002: 10), toponima Ariège (S. Beckett, 2002: 105), Rousillon (S. Beckett, 2002: 80), Vaucluse (S. Beckett, 2002: 79), Berne-en-Bresse, Seine-et-Oise te Estragonova priča o Englezu koji se napio i otišao u bordel (S. Beckett, 2002: 19-20).

Ivanišević je povremeno kratio i sažimao tekst te brisao pojedine replike, učestalije u drugome nego u prvome činu. Najizrazitije intervencije očite su u Luckyjevim replikama. Primjerice prilično je izmijenjen Luckyjev monolog iz prvog čina (S. Beckett, 2002: 55-58). Značajnije je skraćen sam kraj prvoga i drugoga čina zato što su izbačeni prizori u kojima se pojavljuje lik Dječaka. Skraćene su replike prizora iz prvoga čina tijekom kojeg Fabjan i Jerko razgovaraju o samoubojstvu. Također, u drugom činu manje je didaskalija nego u Beckettovu predlošku.

Jedno od najistaknutijih stilskih obilježja teksta Ivice Ivaniševića jest uporaba dijalekta. Njegovi likovi govore splitskom čakavštinom, koja pripada južnočakavskom narječju i čija su obilježja završetak *-n* u prvom licu prezenta (npr. *jesan*), gubitak posljednjeg vokala *-a* u dativu i lokativu množine, pretvaranje *-h* u *-v*, brojni talijanizmi (*dunkve, bagaja, arija, beštija, korađ, kukumar, partiti, butiga, fameja, karota, beštija*) i lokalno obojeni izrazi (*svirati kurcu, jebati ježa, čovik je ka tovar* itd.). Jezik likova izrazitije ih impostira u konkretan prostor, a sve navedeno očito je iz sljedećeg primjera:

„BEPO: Bože sačuvaj, ja san Bepo. Oli van moje ime ništa ne znači?

FABJAN: Bepo... Zna san jednoga... zapravo dvojicu

JERKO: Bepa Siriščevića, onda Bepa Đinđericu, od pokojnoga Marina, pa onda..

FABJAN: Znate, šjor, mi van nismo odavde, mi smo sa Šperuna.“

(I. Ivanišević, 2005a)

Ili

„i hoće li zatopljeti unatoč đenovskoj cikloni jer napinju se snasti a užad pjeva šibana južinom do kanalizacijskih poklopaca tvrtke Deželić i drug što vas ne priječi u plemenitom naumu da dobrohotno pakosnim zamijenite pa neka se žali tko hoće mi znamo gdje smo i kamo idemo...“

(I. Ivanišević, 2005a, 2005b)

Navedena zapažanja odnose se na obje dostupne verzije rukopisa Ivaniševićeva teksta (2005a, 2005b). Usporednim čitanjem rukopisa pohranjenog u arhivu Teatra Rugantino te onog pohranjenog u karlovačkom kazalištu Zorin dom mogu se primijetiti određene razlike između dvije verzije teksta. One su različita tipa. Primjerice, zamjena imenica (*susidi/zastupnici*, *knjigovođa/glasnogovornici*) kako bi se aluzijom na nezaobilazne aktere političkog i javnog života izazvao komički efekt:

„JERKO: Ma vidiš kako je to smišno, ja se uopće ne mogu sitit šta smo ga zapravo molili.

„FABJAN: Oli ti nisi tu bija kad smo se...

JERKO: (*upada mu u riječ*) Bija san, ali ka da i nisan... Malo san se izgubija, razumiš.

FABJAN: Sve smo govorili onako ugrubo, okvirno, ništa, ka, konkretno....

JERKO: Znači, neodređena molba?

FABJAN: **Znači.**

JERKO: A šta je on na to reka?

FABJAN: Da će vidit.

JERKO: Da ne more ništa obećat.

FABJAN: Da mora promislit.

JERKO: Na miru, polako, bez priše...

FABJAN: Čut šta misli njegova fameja.

JERKO: Prijateljji.

FABJAN: **Susidi.**

JERKO: **Knjigovođa.**

FABJAN: **Odvjetnik.**

JERKO: To mi se pari skroz normalno.“

(I. Ivanišević, 2005a)

JERKO: Ma vidiš, ja se nikako ne mogu sitit šta smo ga zapravo molili.

FABJAN: Sve smo govorili onako ugrubo, okvirno, ništa, ka, konkretno....

JERKO: Znači, nešto ka molba?

FABJAN: E!

JERKO: Znači, neodređena molba?

FABJAN: E!

JERKO: A što je on na to reka?

FABJAN: Da će vidit.

JERKO: Da ne more ništa obećat.

FABJAN: Da mora na miru promislit.

JERKO: Na miru, polako, bez priše...

FABJAN: Čut šta misli njegova fameja.

JERKO: Prijatelji.

FABJAN: **Zastupnici.**

JERKO: **Glasnogovornici.**

FABJAN: **Advokat.**

JERKO: To mi se pari skroz normalno.“

(I. Ivanišević, 2005b)

Usporedbom idućih primjera očito je da su replike u verziji (2005b) nešto kraće i bliže razgovornom stilu te kao takve prikladnije za scensku izvedbu. Dodane su i pojedine reference koje izrazitije upisuju Ivaniševićev tekst u domaći kontekst. Primjerice na Servantesa, lika koji je glumio Ivica Vidović u televizijskoj seriji *Malo misto*, ili aluzija na uzvik oduševljenja hrvatskog branitelja Filipa Gaćine nakon što su dva aviona Jugoslavenske narodne armije srušena u blizini Šibenika:

„JERKO: (*raznježeno*) Još uvijek iman prid očima kartu Svete zemlje...

FABJAN: (*upada mu u riječ*) To je bilo neko luksuzno izdanje?

JERKO: (*ignorirajući upadicu*) Puno lipa karta, više za dicu nego za ozbiljno, s nacrtanin svetin mistima, Rimljanima, tovarima... Sva se žutila od pustega salbuna, i kad god bi pogleda tu kartu, grlo bi mi u čas postalo ka gratakaža, odma bi trča pod špinu napit se. Tamo san planira poč na bračno putovanje, nać koju palmu, leć ispod nje, toćavat se u Mrtvome moru, gledat ruke kako se ježidu od miline...

FABJAN: **Triba si postat pisnik.**

JERKO: Pa bija san, ol se to ne vidi?

FABJAN: Jesi zatvorija patent?

(I. Ivanišević, 2005a)

JERKO: (*rezignirano*) Nisan... Nek se mali vitri!

JERKO: (*Prisjeća se*) Biće da jesan... davno, usput... Još uvijek iman prid očima kartu Svete zemlje...

FABJAN: (*upada mu u riječ*) Biće to bilo neko luksuzno izdanje?
Sa slikama...

JERKO: (*ignorirajući upadicu*) Puno lipa karta, puno slika, s nacrtanim
svetin mistima, Rimljanima, tovarima... Sva se žutila od pustega
salbuna, Mrtvo more bilo je svitlo plavo. Čin san ga pogleda grlo
bi mi postalo ka gratakaža.

FABJAN: Ti si to onda gleda, a ne čita...

JERKO: Tamo san planira poč na medeni misec. Točavali bi se,
gledali kako se ježidu od miline... Bili bi sritni...

FABJAN: **Ti si triba postat pisnik. Servantes...**

JERKO: I bija san. (*Pokazuje svoje prnje*) Ol se to ne vidi?“

(I. Ivanišević, 2005b)

Ili

„BEPO: Zašto se ne javlja kad ga zoven?

FABJAN: Pari mi se da spava. A ko zna, možda je i mrtav.

BEPO: Ali šta se zapravo dogodilo?

JERKO: Zapravo!

FABJAN: Pali ste. I vi i on. Skupa.

BEPO: Pogledajte, molin vas, je li se ranija.

FABJAN: Ne smimo vas pustit.

(I. Ivanišević, 2005a)

BEPO: Zašto se ne javlja kad ga zoven?

FABJAN: Pari mi se da spava. A ko zna, možda je i mrtav.

BEPO: Ali šta se zapravo dogodilo?

JERKO: Zapravo!

FABJAN: Pali ste. I vi i on. Skupa. **Oba su pala.**

BEPO: Pogledajte, molin vas, je li se ranija.

FABJAN: Ne smimo vas pustit.“

(I. Ivanišević, 2005b)

Idući primjer otkriva da su udaljavanja dviju verzija povremeno izrazitija. U istom su dijelu prizora neke replike proširene, ili su dodane nove replike čiji je cilj izazvati smijeh u publici:

„JERKO: Namjerno. A vi sigurno niste Špiro?

BEPO: Bože sačuvaj, ja san Bepo. Oli van moje ime ništa ne znači?

FABJAN: Bepo... Zna san jednoga... zapravo dvojicu

JERKO: Bepa Siriščevića, onda Bepa Đinđericu, od pokojnoga

Marina, pa onda..

FABJAN: Znete, šjor, mi van nismo odavde, mi smo sa Šperuna.

BEPO: Pa šta da niste odavde?! Glavno da smo svi od iste race!

I vi i ja. I Luka. Božanskog porijekla.

JERKO: (*neodlučno*) Pa...

BEPO: A ko je Špiro?

FABJAN: Špiro?

BEPO: Vi ste mislili da san ja zapravo Špiro.“

(I. Ivanišević, 2005a)

„JERKO: Šjor, a vi sigurno niste Božo?

BEPO: Božo! Bože sačuvaj, ja san Bepo. Oli van moje ime ništa ne znači? (*Tišina*) Pitan vas: zar van moje ime ništa ne znači? (*Fabjan i Jerko gledaju jedan u drugoga.*)

FABJAN: (*Prisjeća se*) Bepo... Zna san jednoga... zapravo dvojicu...

JERKO: (*Isto tako*) Bepa Sirišćevića, onda Bepa Đinđericu, od pokojnoga Marina, pa onda...

FABJAN: Poznava san cilu familiju Bepa Panjkovića.

JERKO: **I ja.... Mater njen je imala tri cice.**

(*Bepo prijeteći pođe nekoliko koraka prema njima*)

FABJAN: (*Živo*) Znete, šjor, mi van nismo odavde.

BEPO: (*Zaustavi se*) Pa šta da niste odavde?! (*Natakne očale*) Glavno da smo svi od iste race! (*Skine očale*) Iste race ka Bepo. (*Grohotan smijeh*) Božanskog porijekla.

JERKO: Pa..

BEPO: (*Upadne mu u riječ*) A ko je Božo?

FABJAN: Božo?

BEPO: Vi ste mislili da san ja zapravo Božo.“

(I. Ivanišević, 2005b)

U dvije je verzije rukopisa posve različita pjesma s početka drugog čina:

„FABJAN: Nije bilo vridno truda
triba san to odma znat
da je Mate ka i Juda
da je Mate govnu brat

Da san štija libre, foje
oli sluša svoga nona
sve bi bilo puno boje
ne bi ispa takva mona

Misto skule oli svojte
 stimava ja san gubu
 slavuji sad tiho pojte
 jeben li ti sriću kurbu“
 (I. Ivanišević, 2005a)

„FABJAN: Bija jedan pas...
 I bija jedan pas
 I ukreja je kost
 I najidi se kogo
 I razbije mu nos
 I skupiše se pasi
 Iskopaše mu grob...
 (Zaustavi se, malo razmišlja i počne iznova)
 I skupiše se pasi
 Iskopali mu grob
 I stavili mu ploču
 Na kojoj je pisalo:
 I bija jedan pas
 I ukreja je kost
 I najidi se kogo
 I razbije mu nos
 I skupiše se pasi
 Iskopali mu grob...“
 (I. Ivanišević, 2005b)

U sredini drugog čina u verziji pohranjenoj u arhivu Zorina doma nalazi se razmjena uvreda između dvaju glavnih likova, koje nema u Beckettovu izvorniku, tj. prijevodu Alke Škiljan, a ni u rukopisu arhiviranom u Teatru Rugantino:

„FABJAN: Šimijo!
 JERKO: Štraco!
 FABJAN: Prašće!
 JERKO: Farabute!
 FABJAN: Šporkačunu!
 JERKO: Prolivu!
 FABJAN: Govno!
 JERKO: Govno dabili govno!
 FABJAN: Buzdo baili buzdo!
 JERKO: Punjetaru!

FABJAN: Drkađijo!

JERKO: To je isto!

FABJAN: Čimavice!

JERKO: Pantagano!“

Poredbenim čitanjem dviju rukopisnih verzija stječe se dojam da je verzija pohranjena u arhivu Teatra Rugantino bliža Beckettovu izvorniku, dok se ona pohranjena u arhivu karlovačkoga kazališta od njega znatnije udaljava te inzistira na postizanju komičkih efekata i reakcija publike. Može se pretpostaviti da je verzija iz arhiva Teatra Rugantino Ivaniševićev izvorni tekst, dok je karlovački rukopis izvedbeni tekst koji fiksira sve promjene napravljene tijekom proba i rada na predstavi.

Zaključak

Narudžbom preradbe drame *U očekivanju Godota* Teatar Rugantino izbjegao je pregovore s Beckett Estate te kupnju autorskih prava stoga što zakoni o autorskim pravima preradbe tretiraju kao nova, autorska djela. Preradbe su, kao što pojašnjava Linda Hutcheon, repetitive bez replikacije, tj. kreativni proces koji uključuje (re)interpretaciju i (re)kreaciju (L. Hutcheon, 2006: 7-8). Preradba je dakle interpretativna transpozicija drugoga raspoznatljivog djela koju treba vrednovati prema njezinoj kreativnosti (L. Hutcheon, 2006: 20, 33).

U drami *Sa' će Božo, svaki čas...* okvir predložka jasno je prepoznatljiv. Autor ne provodi radikalniju dekonstrukciju ili reviziju predložka nego se zadržava na prenošenju radnje iz jednoga (zemljopisnog, društvenog, političkog, kulturnog) konteksta u drugi, preciznije rečeno – na njegovu jasnijem upisivanju u hrvatski prostor. Događaji nisu sižejno ispremještani, a glavni su likovi zadržali svoju konceptualnu prepoznatljivost. Priča i likovi ostali su bliski predlošku, no u tretmanu prostora i vremena radnje te posebice u stilu došlo je do izrazitijeg pomaka. Ivanišević odbacuje zemljopisne reference iz predložka, ne zamjenjuje ih novim, no svejedno imenima likova, jezikom kojim se koriste, aluzijama, referencama omogućava smještanje radnje u domaći prostor. Beckettovi likovi u Ivaniševićevoj preradbi postaju radnici na čekanju, žrtve tranzicije, utjelovljenje beznada društvenih gubitnika. Ivanišević koristi komički potencijal uloga koje su glumci koji igraju glavne uloge prethodno igrali i koje su snažno upisane u kolektivni imaginarij hrvatske kazališne i televizijske publike. Aluzije na Charlija Chaplina i klaunove iz predložka zamijenjeni su aluzijama na Servantesa i Vaše visosti. Ivaniševićev tekst namjerno je izraziti-je humoristično intoniran, što potvrđuje i tekst programskog letka. Francuski standard, tj. standard iz hrvatskog prijevoda, zamijenjen je južnočakavskim dijalektom, što izraziti-je utječe na stilsku razinu teksta. Ublažena su metafizička i egzistencijalna propitivanja iz predložka, a pojačani su komički efekti.

Može li se tekst Ivice Ivaniševića smatrati preradbom, u kojoj je došlo do izrazitijeg pomaka u odnosu na predložak, ili bi ga bilo ispravnije okarakterizirati kao lokalizaciju Beckettova teksta *U očekivanju Godota*? Lokalizacija, ili ponašivanje, višestoljetna je prevodilačka metoda, snažno ukorijenjena u hrvatskoj književnoj tradiciji. Takva se prevoditeljska strategija temelji na lokalizaciji u domaći prostor i najočitija je u kulturnospecifičnim elementima poput antroponima, toponima, poslovičnih izraza i kulturoloških referenci. Razlike koje se mogu uočiti usporednim čitanjem Beckettova teksta i obiju verzija Ivaniševićeva teksta sugeriraju da bi se *Sa' će Božo, svaki čas...* mogao karakterizirati i kao lokalizacija i kao preradba. Naime uočljive su izrazitije razlike u odnosu između prvog i drugog čina Ivaniševićeva teksta prema Beckettovu predlošku. Prvi bi se čin mogao odrediti kao lokalizacija, a drugi kao preradba jer su kraćenja, izmjene i oduzimanja od predloška izrazitiji.

Navedeni primjer još jednom ukazuje na nejasne i problematične granice prijevoda, lokalizacija i preradbi te potrebu da se o toj temi iznova promišlja, posebice kada su u pitanju tekstovi namijenjeni izvedbi u kazalištu, na što, uostalom, ukazuju brojni autori (L. Raw, 2017; P. Cattrysse, 2020). Odnos prijevoda i preradbi nejasan je i problematičan zato što se oni različito definiraju, ovisno o kontekstu u kojem se pojavljuju. Ono što se u jednoj sredini ili razdoblju može smatrati prijevodom u drugoj sredini ili razdoblju poima se kao preradba (L. Raw, 2017: 1).

No tekst *Sa' će Božo, svaki čas...* nije napisan na temelju izvornika nego na temelju jedinoga postojećeg prijevoda na hrvatski jezik, onoga Alke Škiljan (1920. - 2010.). Njezino ime nije navedeno ni u rukopisu ni na programskom letku i plakatu predstave, čime su povrijeđena autorska prava Alke Škiljan kao prevoditeljice te je u potpunosti zanemaren njezin autorski rad.²⁵

Ivaniševićeva lokalizacija, tj. preradba, i Kovačeva režija predstave izrazitim smještanjem radnje u domaće prostore te aluzijama na društveno-političku realnost tranzicijskoga i poststranzijskoga razdoblja donose pomak u scenskim tumačenjima toga Beckettova teksta u hrvatskom kazalištu, što kazališna kritika nije pozitivno ocijenila. U dosadašnjim izvedbama, u razdoblju 1966. - 2005. godine, kojih nije bilo puno, takvih pokušaja nije bilo. Poštivanje izvornika i scenskih uputa bilo je izrazitije, a do početka 1990-ih godina izbjegavala su se politička čitanja. Štoviše, pravilo je bilo naglašavanje komičnih aspekata teksta (usp. M. Sindičić Sabljo, 2016: 91-118).

No takav način uprizorenja *U očekivanju Godota* nije jedinstven u kontekstu europskoga kazališta. Primjerice Joël Jouanneau u pariškom je kazalištu Théâtre des Amandiers 1991. godine režirao dramu *U očekivanju Godota* te je

25 Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima, *Narodne novine* 111/21, na snazi od 22. 10. 2021. O različitim zakonskim poimanjima autorskih prava vidi: Z. Velagić, I. Hocenski, 2015.

radnju smjestio u industrijsko predgrađe velikoga grada, u pustu zemlju na kojoj obitavaju isključeni iz društva postindustrijske ere (D. Bradby, 2001: 175-177). Na pozornici su vidljivi ostatci napuštene tvornice, ili skladišta, a stablo je zamijenjeno starim električnim generatorom. Vladimir je u predstavi čiju je režiju potpisao Joël Jouanneau postao ostarjeli radnik, Estragon besperspektivni niskokvalificirani nezaposleni mladić, Lucky radnik migrantskoga podrijetla, a Pozzo novopečeni bogataš. Ta je izvedba u Francuskoj izazvala polemike o tome do koje se granice redatelji mogu udaljavati od odnosa i situacija iz dramskog teksta (usp. M. Batty, 2000). Također, 2002. godine francuski redatelj Bernard Sobel u postavi u Théâtre de Gennevilliers radnju smješta u predgrađe, a likove predstavlja kao žrtve ekonomske tranzicije.

Drama *Sa' će Božo, svaki čas...* zbog svega navedenog donosi pomak u recepciji djela Samuela Becketta u hrvatskoj kulturi te, bez obzira na estetske domete Ivaniševićeva teksta i predstave koju je režirao Mario Kovač, ukazuje na potencijale inovativnih čitanja kanonskih tekstova te mogućnosti njihove reaktualizacije.

No taj primjer ukazuje i na niz otvorenih pitanja i izazova s kojima se suočavaju kazališni umjetnici i istraživači kazališne povijesti. Prvi su pitanje poštivanja autorskih prava (dramskih pisaca i književnih prevoditelja), a drugi granice stvaralačke slobode adaptatora i kazališnih redatelja. Potom, tu je i problem odnosa dramskoga teksta, njegova prijevoda te izvedbenog teksta, tj. jesu li sve verzije tekstualno fiksirane i ispravno pohranjene. Osim toga, zbog nesustavnog arhiviranja kazališne građe i otežanog pristupa građi te nepostojanja videosnimki, posebice u nesubvencioniranim kazalištima, istraživači se suočavaju s izazovima koji mogu ograničiti dosege i zaključke njihovih istraživanja te otežati sveobuhvatnost spoznaja o kazališnoj povijesti. ●

LITERATURA

- Adorno, Theodor (2008), *Notes sur Beckett*, Nous, Paris.
- Asmus, Walter (2008), „Beckett directs Godot“, *Samuel Beckett's Waiting for Godot, New Edition*, ur. Harold Bloom, Infobase Publishing, New York, str. 15-22.
- Bair, Deidre (1978), *Samuel Beckett: A Biography*, Simon&Shuster, New York.
- Batty, Mark (2000), „Acts with Words Beckett, Translation, *Mise en Scène* and Authorship“, *Moving target: theatre translation and cultural relocation*, ur. Carole-Anne Upton, Routledge, New York, str. 63-72.
- Beckett, Samuel (1966), *U očekivanju Godota*, prev. Alka Škiljan, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.
- Beckett, Samuel (2002), *En attendant Godot*, Éditions du Seuil, Paris.
- Beckett, Samuel (2011), *Letters of Samuel Beckett: 1941-1956*, vol. 2, ur. George Craig et al., Cambridge University Press, Cambridge.
- Bradby, David (2001), *Beckett. Waiting for Godot*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Brandabur, Clare (2006), „The Elephant in the Living-Room: A Postcolonial Reading of *Waiting for Godot*“, *Cross Culture*, br. 85, str. 128-151.
- Brater, Enoch (2003), „The Globalization of Beckett's Godot“, *Comparative Drama*, g. 367, br. 2, str. 145-158.
- Braut, Helena (2006), „Čekanje kao sudbina“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 67, br. 20822, 16. siječnja, str. 47.
- Cattrysse, Patrick (2020), „Translation and Adaptation Studies: More Interdisciplinary Reflections on Theories of Definition and Categorization“, *TTR*, g. 33, br. 1, str. 21-53.
- Chakraborty, Thirthankar; Toribio Vazquez; Juan Luis, ur. (2020), *Samuel Beckett as World Literature*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, London.
- Colin, Marjorie; Hoffert, Yannick, ur. (2022), *Culture Godot. En attendant Godot de Samuel Beckett et ses inscriptions culturelles*, Lettres modernes Minard, Paris.
- Culotta Andonian, Cathleen (1998), *The Critical Response to Samuel Beckett*, Greenwood Press, Westport, London.
- Davies, William; Baily, Helen, ur. (2020), *Beckett and Politics*, Palgrave Mcmillan, London.
- Davies, William (2020), *Samuel Beckett and the Second World War. Politics, Propaganda and a 'Universe Become Provisional'*, Bloomsbury Publishing, London.
- Esslin, Martin (2001), *The Theatre of the Absurd*, Methuen, London.
- Gadžić, Gordana, ur. (2018), *Hod po rubu, s Ivicom*, Školska knjiga, Teatar Rugantino, Zagreb.
- Gontarski, Stan (1997), „Staging himself or Beckett's late style in the theatre“, *Samuel Beckett Today*, br. 6, str. 87-98.
- Govedić, Nataša (2006), „Naš kućni ljubimac očaj“, *Novi list*, Rijeka, g. 59, br. 18805, 17. siječnja, str. 19.
- Grgičević, Marija (2006), „Neumjesna parafraza“, *Vijenac*, Zagreb, g. 14, br. 310, 19. siječnja, str. 19.
- Guérin, Jeanyves (2020), „Beckett contre dictatures. Lectures critiques et réalisation scéniques d'*En attendant Godot*“, *Nouveau théâtre et politique*, Honoré Champion, Paris, str. 283-303.
- Guérin, Jeanyves (2022), „Attendre ou ne pas attendre Godot. Quelques remarques sur la fortune d'une pièce réputée apolitique“, *Culture Godot. En attendant Godot de Samuel Beckett et ses inscriptions culturelles*, ur. Marjorie Colin, Yannick Hoffert, Lettres modernes Minard, Paris, str. 109-123.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Routledge, London.
- Ivanišević, Ivica (2005a), *Sa' će Božo svaki čas... (šta oće reč: U očekivanju Godota)*, u rukopisu (Teatar Rugantino).
- Ivanišević, Ivica (2005b), *Sa' će Božo svaki čas... (šta oće reč: U očekivanju Godota)*, u rukopisu (Zorin dom, Karlovac).
- Ivanišević, Ivica (2005c), *Sa' će Božo svaki čas... (šta oće reč: U očekivanju Godota)*, Programski letak. Teatar Rugantino / Kazalište Zorin dom, Karlovac.
- Ivanković, Hrvoje (2006), „Beckettov Godot na dalmatinski način“, *Jutarnji list*, Zagreb, g. 8, br. 2741, 16. siječnja, str. 15.
- Kiberd, Declan (2018), *After Ireland: Writing the*

- Nation from Beckett to the Present*, Harvard University Press, Cambridge.
- Knowlson, James (1996), *Damned to fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury Books, London.
- Knowlson, James (1998), „Beckett as director: The manuscript Production Notebooks and Critical Interpretation“, *Modernism in European drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*, ur. F. J. Marker, Christopher Innes, University of Toronto Press, Toronto, str. 212-227.
- Marguier, Florence (1998), „Autour des mises en scène d'En attendant Godot et Fin de partie“, *En attendant Godot/Fin de partie*, ur. Frank Evrard, Ellipses, Paris, str. 131-141.
- McDonald, Ronan (2006), „Beckett criticism“, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, str. 116-126.
- McDonald, Ronan (2014), „Waiting for Godot and Beckett's Cultural Impact“, *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, ur. Dirk van Hulle, Cambridge University Press, Cambridge, str. 48-59.
- Morin, Emilie (2017), *Beckett's Political Imagination*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Moser, Benjamin (2020), *Sontag. Život i djelo*, Buybook, Sarajevo.
- Murphy, P. J.; Pawliuk, Nick (2015), *Beckett in Popular Culture: Essays on a Postmodern icon*, McFarland, Jefefrson.
- Nixon, Mark; Feldman, Matthew (2009), *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, London & New York.
- Pattie, David (2000), *Samuel Beckett*, Routledge, London, New York.
- Raw, Laurence (2017), „Aligning adaptation studies with translation studies“, *The Oxford Handbook od Adaptation Studies*, ur. Thomas Leitch, Oxford University Press, Oxford, str. 1-17.
- Sindičić Sabljo, Mirna (2016), *Recepcija francuskoga Novog kazališta u Hrvatskoj 1953. – 2010.*, Sveučilište u Zadru, Zadar.
- Stewart, Paul; Pattie, David (2019), *Pop Beckett: Intersections with popular Culture*, Ibidem-Verlag, Stuttgart.
- Todorović, Predrag (2012), „Beckett in Belgrade“, *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett*, ur. Stan Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, str. 453-464.
- Velagić, Zoran; Hocenski, Ines (2015), „Autorstvo u hrvatskim zakonima o autorskom pravu od 1846. do 2007. godine“, *Libellarium*, Zadar, Osijek, br. 7, str. 231-252.
- Worton, Michael (1994), „Waiting for Godot and Endgame: theatre as text“, u: *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, ur. John Pilling, Cambridge University Press, str. 67-87.

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

Konvencije teatra apsurda u drami *Odbrojavanje* Asje Srnec Todorović

UDK 821.163.42.09Srnec Todorović, A.

Sažetak: U radu se istražuje međudnos hrvatskoga poslijeratnog dramskog pisma i teatra apsurda na primjeru drame *Odbrojavanje* (2002.) Asje Srnec Todorović koja tematizira egzistencijalnu tjeskobu uzrokovanu ratom prikazujući u deset prizora živote neimenovanih dramskih likova koji su počinili ili trpjeli nasilje. Polazeći od teorijskih zaključaka razrađenih u temeljnim studijama Martina Esslina, eseju „The Theatre of the Absurd“ (1960.) te istoimenoj knjizi (1961.), radom se nastoji dokazati da spomenuta autorica u tekstu *Odbrojavanje* primjenjuje konvencije antiteatra kao što su nelinearna narativna struktura, statična dramska radnja, izostanak naznake mjesta i vremena radnje, ponavljajuće replike te plošni likovi. Premda je teatar apsurda začet krajem Drugoga svjetskog rata kao kazališna reakcija na ratna stradanja koja su iznjedrila sveopći osjećaj beznađa, iščitavanje dramskoga teksta Asje Srnec

Todorović potvrđuje da su se pisci i tijekom nadolazećih razdoblja oslanjali na naslijeđe antiteatra, posebice u trenucima društveno-političkih kriza uzrokovanih ratovima. U skladu s navedenim, radom će se nastojati utvrditi s kojim se ciljem dramatičarka okreće kazalištu apsurdna u osvit 21. stoljeća te zašto je hrvatska poratna drama predstavljala plodan korpus za implementaciju te dramske poetike.

Ključne riječi: *Asja Srnc Todorović*; hrvatska drama; *Odbrojanje*; poratna drama; teatar apsurdna

Conventions of the Theatre of the Absurd in Asja Srnec Todorović's Play *Odbrojavanje* (*The Countdown*)

Abstract: The paper examines the interrelationship between the Croatian post-war drama and the Theatre of the Absurd based on Asja Srnec Todorović's play *The Countdown* (2002), which thematizes the war-induced existential anguish by depicting in ten scenes the lives of unnamed dramatis personae who committed or suffered violence. Following the theoretical reflections elaborated in Martin Esslin's seminal studies, the essay "The Theatre of the Absurd" (1960) and the eponymous book (1961), the paper seeks to prove that the aforementioned playwright employs the conventions of anti-theatre in her play *The Countdown*, such as a non-linear narrative structure, a static dramatic action, an unspecified setting, repetitive dialogues and flat characters. Although the Theatre of the Absurd emerged at the end of the Second World War as a theatrical response to the war-induced sufferings that gave birth to a general feeling of hopelessness, Asja Srnec Todorović's play proves that writers relied on the legacy of anti-theatre in the subsequent periods, especially in moments of socio-political crises caused by wars. Consequently, the paper strives to determine why did the playwright turn to the Theatre of the Absurd at the dawn of the twenty-first century and why did the Croatian post-war drama provide a fertile ground for the implementation of the poetics of the Absurd.

Keywords: Asja Srnec Todorović; Croatian drama; *The Countdown*; post-war drama; Theatre of the Absurd

Dramsko pismo Asje Srnec Todorović

Počeci profesionalnoga dramskog pisanja Asje Srnec Todorović vezuju se uz 1988., kada je spomenuta spisateljica kao studentica dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti primila Rektorovu nagradu Sveučilišta u Zagrebu za dramu *Mrtva svadba*, izvorno naslovljenu *Život* (A. Car-Mihec, 2004: 363). Navedeni dramski tekst objavljen je u knjizi *Mrtva svadba. Opasno muklo* (1990.) u Dramskoj biblioteci Teatra &TD, a 22. prosinca 1990. *Mrtva svadba* praizvedena je na sceni *Suvremena hrvatska drama* Teatra &TD u režiji Božidara Viočića. Premda je, sudeći prema naslovu njezina dramskoga prvijenca, autorica potičaje za svoja djela pronalazila u širokoj paleti književnih tekstova koji istovremeno evociraju zbiljsko i onostrano, pritom reducirajući protagoniste na pasivne subjekte prepuštene nekoj višoj volji (B. Senker, 2001: 529), kritika je nerijetko izdvajala naslijeđe antiteatra kao dominantan utjecaj izvršen na tu dramatičarku. Primjerice Sanja Nikčević definirala je *Mrtvu svadbu* kao „predbuketovski komad“ te „intimističku dramu izgubljenih ljudi na tragu teatra apsurda“ (S. Nikčević, 1990: 10), a poniranje u iracionalno po uzoru na predstavnike apsurdističke poetike postalo je jedno od temeljnih obilježja i zrelijega dramskog rukopisa Asje Srnec Todorović. Naime dramsku poetiku te dramatičarke, ali i ostatka naraštaja *mladih hrvatskih dramatičara* koji su debitirali na &TD-ovoj sceni *Suvremena hrvatska drama*, prema Dubravki Vrgoč (1997.), odlikovalo je „odbijanje izravnog komentara zbilje ili polemike s društvenom situacijom svoga doba, odsuće linearnih konstrukcija, uzročno-posljedičnih rečenica, logičnih postupaka, konvencionalnog tretiranja prostora i vremena, koherentnosti i konzistentnosti karaktera“ (nav. prema: A. Car-Mihec, 2004: 364), što uvelike odražava strukturalne postupke kojima su pribjegavali predstavnici antiteatra. Navedeni postupci dosljedno su primjenjivani u drami *Odbrojavanje* (2002.) Asje Srnec Todorović koja u deset prizora ilustrira egzistencijalnu tjeskobu (po)ratnoga doba koja se zrcali u različitim oblicima nasilja, odsutnosti komunikacije, devalvaciji postojećih vrijednosti te otuđenju pojedinca unutar zajednice kojoj pripada. Taj dramski tekst praizveden je 6. srpnja 2002. na Hrvatskome radiju u režiji Stephanie Jamnicky, a iste je godine objavljen u publikaciji *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. Evociranje crne slike svijeta i tematiziranje ukorijenjenosti zla u drami *Odbrojavanje* istovremeno je rezultat slijeđenja europskih kazališnih trendova autoričina vremena, ali i sveopćega ozračja egzistencijalnoga beznađa koje je zavlдалo nakon Domovinskoga rata (1991. – 1995.). Naime, iako je već u svojim najranijim djelima nudila mračnu viziju stvarnosti, autorica je nakon Domovinskoga rata, a poglavito početkom novoga tisućljeća, mračnu sliku suvremenosti pooštrila dodavanjem slikovitih primjera nasilja. Stoga, suprotno od ratne drame, koja afirmira temeljne ljudske vrijednosti, čime nastoji ohrabriti građane u ratom zahvaćenim područjima, poratno dramsko pismo, kojemu pripada drama *Odbrojavanje* Asje Srnec Todorović, nije praćeno

osjećajem katarze nego češće nudi crnu sliku svijeta zbog razočaranja koje prati ratna događanja: „Očito je da poratna drama govori o problemima suvremenog društva, o razočarenjima i nesnalaženjima u njemu, a rat to potencira osobito u likovima izbjeglica i ratnika. Ti su likovi već ‘oštećeni’ i slabiji za borbu sa svijetom koji ih okružuje. Upravo zbog količine zla koju su proživjeli, kada se na njih sasupe nova količina zla ili nepravde, oni to više ne mogu podnijeti pa razaraju ili sebe ili likove oko sebe.“ (S. Nikčević, 2014: VIII) Shodno tome poratni dramski tekstovi poput *Odbrojanja* praćeni su „osjećajem da ništa nije razriješeno i, što je još gore, da nema puno mogućnosti da će se ikad išta pozitivno riješiti“ (S. Nikčević, 2014: VI), zbog čega autori tih komada posežu za poetikom apsurdna. Ovim će se radom stoga nastojati dokazati da se u drami *Odbrojanje* primjenjuju konvencije kazališta apsurdna kao što su nedostatak linearne narativne strukture, odsutnost dramske radnje, izostanak oznake mjesta i vremena radnje, ponavljajuće replike te plošni likovi. Usporedno s navedenim, pružit će se uvid u kontekst nastanka analiziranoga teksta kako bi se utvrdio društveno-politički potencijal *Odbrojanja*, ali i dramskoga pravca kao što je anti-teatar. Spomenutom se analizom namjerava opovrgnuti uvriježena hipoteza o socijalnom eskapizmu rukopisa *mladih hrvatskih dramatičara* koja je te autore etiketirala kao „izrazito apolitičan dramski naraštaj“ (D. Weber-Kapusta, 2014: 397) te pokazati kako se zaodijevanje tekstova u ruho naizgled apolitičnih poetika, poput one apsurdističke, najčešće provodilo radi upisivanja implicitnih političkih poruka u autorske tekstove.

Teatar apsurdna i hrvatsko poratno kazalište

Kazalište apsurdna termin je koji se u teatrologiji prvi put pojavio sredinom 20. stoljeća, kada je mađarski kazališni kritičar Martin Esslin objavio esej naslovljen „The Theatre of the Absurd“ (1960.), a nedugo nakon toga i istoimenu knjigu (1961.). U tim je djelima spomenutim izrazom objedinio dramski izričaj pretežito poratnih europskih dramatičara koji su dijelili pesimistično viđenje svijeta, posebice Becketta, Adamova, Ionesca, Geneta, Tardieua, Viana, Buzzattija, d’Errica, de Pedrola, Arrabala, Kenana, Frischa, Hildesheimera, Grassa, Pingeta, Pintera te Simpsona, ali i američkih autora poput Albeeja. Premda uočava zajednička obilježja u opusu navedenih dramatičara, Esslin napominje da oni ne pripadaju nikakvoj školi ili pokretu nego ih je osobni osjećaj izoliranosti i usamljenosti naveo da svijet prikazuju kao otuđeno mjesto, a da u središte svojih djela stave izgubljene pojedince čiji su postupci lišeni logičke motivacije. Ono što je navedene dramatičare izdvajalo od ostatka kazališnih pisaca polovice prošloga stoljeća jest osjećaj nerazrješivoga egzistencijalnog besmisla koji je proživljavao njihova djela te otpor prema književnoj tradiciji koji se ogledao u kršenju svih ustaljenih dramskih konvencija poznatih do toga trenutka, zbog čega su se drame apsurdna ujedno nazivale i antidramama. „Na prvi

pogled ove drame uistinu suočavaju svoju publiku sa zbunjujućim iskustvom, istinskom bujicom potpuno iracionalnih, često besmislenih događaja koji se naizgled protive svim prihvaćenima standardima scenske konvencije.“ (M. Esslin, 1960: 3)¹ Iz navedenih su razloga drame pisane na tragu poetike apsurda isprva izazivale negodovanje i prosvjede kazališnih gledatelja, pa su tako primjerice prve izvedbe Beckettova *Godota* proizvele nepovoljnu recepciju publike i kritičara, koji su „osuđivali predstavu zbog nedostatka zapleta, razvoja, karakterizacije, napetosti ili običnog zdravog razuma“ (M. Esslin, 1961: xvii). Uspjeh te naizgled iznimno heterogene skupine dramatičara ipak započinje koncem pedesetih godina prošloga stoljeća, kada su kritičari poput Martina Esslina počeli zamjećivati podudarnosti u njihovu radu, odnosno kada su uspjeli naći zajednički poetički nazivnik te skupine autora i prepoznati književne utjecaje izvršene na njih. Naime, prema Esslinu, teatar apsurda podrazumijeva povratak gotovo arhaičnim književnim tradicijama, a njegova inovativnost leži u spretnom kombiniranju izraza literarnih preteča kao što su antički mim, *commedia dell'arte*, harlekinada, vodvilj, *slapstick* komedija, ekspresionističko kazalište, nadrealistička drama, dadaizam, Brechtovo epsko kazalište, ali i mnoge druge (M. Esslin, 1961: 229). Posljedično, drame apsurda karakterizirala su obilježja kao što su nedostatak klasičnoga dramskog zapleta, nizanje nelogičnih epizoda, odsutnost oznake mjesta i vremena radnje, plošni likovi kojima manjka individualnost, izostanak prirodnih zakona te nesuvisle jezične konstrukcije. Navedene su postupke dramatičari apsurda upotrebljavali radi idejnoga i formalnoga usklađivanja djela, s obzirom na to da su drame apsurda nastale kao literarni odgovor na zbiljski osjećaj apsurdnosti postojanja koji je zavladao u zapadnjačkoj kolektivnoj svijesti nakon Drugoga svjetskog rata (1939. – 1945.).² Duhovna klima poraća ogledala se i u filozofskim promišljanjima sredine 20. stoljeća, pa se tako teatar apsurda uvelike oslanjao na spoznaje francuskoga filozofa Alberta Camusa, koji je termin apsurd upotrijebio kako bi opisao nepremostiv jaz između čovjekove vječne potrage za smislom te, s druge strane, suštinskoga besmisla i neobjašnjivosti života, čime je postavio temelje filozofije apsurda. Navedena je razmišljanja Camus potonje objasnio u filozofskome eseju „Mit o Sizifu“ (1942.) napisanome tijekom Drugoga svjetskog rata u kojemu je stanje suvremenoga čovjeka ilustrirao pomoću mitske priče o Sizifu, kojega je bijes bogova nagnao na cjeloživotno guranje kamena uza strminu koji bi

- 1 Sve citate u radu koji su preuzeti iz literature na engleskome jeziku preveli su autori ovoga rada.
- 2 Naime književnost se više puta dokazala kao zrcalo društvenih i političkih stanja, pa baš kao što se za nadrealizam drži da je „prije svega izvršio ulogu katalizatora i sintetizatora latentnog stanja duha koje je sazrelo pred I svjetski rat“ (Z. Mrkonjić, 1967: 5) na čelu s Guillaumeom Apollinaireom i njegovim nadrealističkim komadom *Tiresijine dojke*, tako je i drama apsurda zabilježila metafizičku tjeskobu koja je zavladała nakon sljedećega svjetskog rata.

se sunovratio svaki put kada bi junak dosegnuo vrh planine. Ivo Hergešić pak ističe da se u Camusovu eseju „raščinja i objašnjava intelektualna bolest od koje boluje znatan dio čovječanstva. Manifestira se ta bolest osjećajem i spoznajom da ljudski život nema smisla, da je apsurdan.“ (I. Hergešić, 2005: 398) Opisana su se mentalna stanja najčešće na kolektivnoj razini javljala uslijed ratnih događanja, pa ne iznenađuje činjenica da se konvencije teatra apsurdna uočavaju u velikom dijelu poratne literature. „Brojni poslijeratni dramski pisci obrađuju teme poput tjeskobe, gubitka identiteta i vjere, okrutnosti, iracionalnosti svijeta, priklanjaju se groteski ili farsu kao sredstvima izraza te osporavaju tradicionalnu dramaturgiju.“ (M. Sindičić Sabljo, 2011: 293) U skladu s navedenim, začeci toga kazališnog trenda u Hrvatskoj sežu u također ratne četrdesete godine 20. stoljeća, kada je Radovan Ivšić napisao političku parabolu *Kralj Gordogan* (1943.), o čijoj priznatosti svjedoče brojni prijevodi te uprizorenja diljem Europe i SAD-a koji su uvelike prethodili hrvatskoj prazvedbi toga komada 1979. u zagrebačkome Teatru &TD, u režiji Vladimira Habuneka. Ivšićeva drama kritika je nezasitne želje za vlašću, političke tiranije i totalitarnoga režima koja subverzivan odnos prema vladajućoj ideologiji zaodijeva u ruho apsurdna. Naime književna djela koja su kritizirala vlast od pamtivijeka su „uključivala neku vrstu bijega, ‘mimikrije’ ne bi li lakše pobjegli *oku vlasti* koje kritiziraju“ (S. Nikčević, 2020: 101), a „metaforičnost teatra apsurdna svojim je hiperboličnim gomilanjem nasilja poništavala direktno prepoznavanje i povlačenje paralela s političkim nasiljem u životu, čime je otupljena i oštrica subverzije“ (S. Nikčević, 2020: 107), zbog čega od polovice 20. stoljeća naovamo postoji opsežan broj dramskih pisaca koji su slijedili liniju apsurdna. Primjer je toga i suvremena drama *Odbrojanje* Asje Srnc Todorović, analizirana u ovome radu, čija je metaforičnost, hermetičnost i rascjepkanost nerijetko onemogućavala jednoznačno tumačenje teksta. Međutim uvrštavanje drame *Odbrojanje* u korpus poratnoga dramskog pisma (S. Nikčević, 2014: XVII) navodi na iščitavanje toga teksta kao alegorije Domovinskoga rata, čije je negativne posljedice na društvo autorica ilustrirala pomoću konvencija teatra apsurdna.

Poetika apsurdna u drami *Odbrojanje* Asje Srnc Todorović

Na tragu kanonske drame *U očekivanju Godota* Samuela Becketta naslov drame *Odbrojanje* Asje Srnc Todorović nagoviješta beznadno čekanje te uzaludan protok vremena koji naposljetku ne vodi do ostvarenja kakvoga konkretnog cilja ili promjene. Naslov također označava neuobičajen obrazac raspodjele dramskih osoba prema kojemu se broj likova u tekstu smanjuje usporedno s izmjenom prizora, pa se tako početna brojka od deset likova do kraja drame svodi na jedan, čime je autorica prikazala kako duhovna klima poraća utječe na skupine ljudi i na pojedinca. Taj komad sastoji se stoga od deset izoliranih prizora koji nisu povezani ni radnjom ni likovima, a udružuje ih gomilanje

scena nasilja u kojima se zamjećuju univerzalni obrasci ponašanja likova, pa tako drama obiluje tipovima nasilnika i žrtvi. „Iako su ta mučenja nekad prepričana, a nekad vrlo realistično opisana (...), sve je u fragmentima, bez oznake prostora i vremena, bez jasne motivacije zla i nasilja, bez definiranja likova jer su oni samo brojevi ili samo tipovi.“ (S. Nikčević, 2018) Obezličnost dramskih osoba u djelu *Odbrojavanje* potvrđena je i prigodnom praizvedbom drame na Hrvatskome radiju (2002.), gdje su bezimni likovi svedeni na puke glasove bez vidljivih popratnih fizičkih osobina koje bi omogućile publici njihovo bolje razumijevanje.

Prvi prizor drame oslikava svakodnevicu deset neimenovanih svjetskih moćnika, nekadašnjih ratnih zločinaca, koji su označeni rednim brojevima (1., 2., 3.,...) i smješteni u „vrt unutar ludnice“ (A. Srnc Todorović, 2002: 121). Apсурдно u početnome prizoru drame proizlazi ponajprije iz činjenice da su likovi dehumanizirani do granice da nemaju vlastita imena, a potom i iz paradoksa prisutnoga u slici oslabljenih moćnika, nekadašnjih zločinaca i trenutnih pacijenata psihijatrijske bolnice. Naime dramske osobe oslikane u predlošku Asje Srnc Todorović potvrđuju Esslinovu tezu da su tipični likovi kazališta apsurdna lišeni individualnosti, pa im nerijetko nije dodijeljeno ni ime, a kako radnja odmiče, (anti)junaci tih drama skloni su u potpunosti promijeniti svoju narav, što ilustriraju ratni zločinci drame *Odbrojavanje* koji, nalik Beckettovu tiraninu Pozzu, gube moć te se najednom nalaze u poziciji žrtve. Otudenosť likova u prvome prizoru drame ogleda se u njihovim ponavljajućim replikama te opetovanim radnjama nalik onima u kazalištu apsurdna, stoga prizor započinje slikom bolesnika u pidžamama koji ujednačeno koračaju vrtom bolnice te „nešto mrmljaju strpljivo kružeći vrtom kao mjesečari“ (A. Srnc Todorović, 2002: 121), a njihovo automatizirano ponašanje potkrepljuje nekomunikativan dijalog u kojemu se ponavljaju sljedeće rečenice:

- „10.: Tri grada i deset sela.
 9.: Dva grada i jedanaest sela.
 10.: Tri grada i deset sela.
 9.: Dva grada i dvanaest sela.
 10.: Tri grada i deset sela.
 9.: Dva grada i dvanaest sela.
 10.: Dva grada i dvanaest sela i jedna rijeka.“
 (A. Srnc Todorović, 2002: 121)

Nedostatak stabilnoga identiteta protagonistā drame *Odbrojavanje* očituje se i u njihovu strahu od zaboravljanja vlastite prošlosti, što potvrđuje i tvrdnja šestoga pacijenta da trebaju nastaviti kružiti po vrtu jer im ta radnja „čuva sjećanja“ (A. Srnc Todorović, 2002: 122). Problematika sjećanja i zaborava uvelike je

prisutna i u kanonskoj drami apsurdna *U očekivanju Godota*, a - poput Beckettovih Vladimira i Estragona - protagonisti *Odbrojanja* nemaju cjelovitu spoznaju vlastite prošlosti ni ideju o svojoj budućnosti nego smatraju da će im ponavljanje iste radnje donijeti spas, čime se naglašava besmisao ljudskoga stanja: „Kiša ili snijeg ili sunce ili vjetar, svejedno je... Moramo kružiti... To je jedino važno... To je najvažnije... Ne smijemo prestati kružiti...“ (A. Srnec Todorović, 2002: 122)

Drugi prizor drame donosi priču o znanstvenim istraživanjima provedenim unutar laboratorija fikcionalnoga koncentracijskog logora koja se kose s uvriježenim etičkim i znanstvenim načelima, a čiji bizarni rezultati prkose svim zakonima vjerojatnosti, čime se nagoviješta da tekst pripada teatru apsurdna. Ozračju apsurdna pridonose i likovi koji su, poput onih u prethodnom prizoru, bezimni i reducirani na puke funkcije (Profesor, Pomoćnik, Najvažniji, Ispitanica, ...), a zbog stroge crno-bijele karakterizacije likova, u danome se prizoru uočava dihotomija gospodar/rob, prisutna i u Beckettovu *Godotu*. Vrhovni autoritet toga prizora zvan Najvažniji metafora je totalitarnoga vladara čija se moć manifestira u odnosu na likove Savjetnika i Tjelohranitelja, koji predstavljaju kontrapunkt sadističkom gospodaru. To se uočava tijekom scene eksperimenta, kada Savjetnik ne uspije ispuniti dodijeljeni zadatak, zbog čega „NAJVAŽNIJI zalijepi SAVJETNIKU po jednu pljusku na svaki obraz“ (A. Srnec Todorović, 2002: 124) te u naredbama koje Najvažniji upućuje Tjelohranitelju kao što su „K nozi!“ te „Njušku na pod!“ (A. Srnec Todorović, 2002: 125). Krajnja dehumanizacija pojedinca zorno je ilustrirana na primjeru dvoje ispitanika koji su podvrgnuti eksperimentu unapređenja rase, pa tako muškoga ispitanika znanstvenici laboratorija vode vezanoga na povodcu do kaveza u kojemu je zatočena ženska ispitanica: „POMOĆNIK konačno ulazi u laboratorij. Vodi špagom vezanog ISPITANIKU, mršavog mladića, golog tijela preplavljenog posjekotinama i modricama.“ (A. Srnec Todorović, 2002: 126) Eksperiment međutim zadobiva groteskno obličje nakon što ljudi poprime životinjska obilježja, pa su tako ruke Ispitanice „plave i nalik na pipke hobotnice“, dok na njezinoj „čelavoj glavi stoji samo jedno ogromno zeleno uho“ (A. Srnec Todorović, 2002: 125).

Treći prizor smješten je kasno u noć na stajalište autobusne stanice neodređenoga dijela grada, a naoko spokojno ozračje noćnoga ambijenta narušava opis nositelja radnje toga prizora. Naime „na stajalištu, ispod titrave ulične svjetiljke, stoji SERIJSKI UBOJICA (mladić)“ koji „lagano premeće voćni bombon po ustima“ (A. Srnec Todorović, 2002: 127), a napetost radnje pojačava prisutnost djevojke koja će biti njegova sljedeća žrtva. Apsurd međutim proizlazi iz trivijalnoga razgovora dvoje likova koji prethodi činu ubojstva:

„SERIJSKI UBOJICA: Hoćeš bombon?

STUDENTICA se približi SERIJSKOM UBOJICI.

STUDENTICA: Kakve imaš?

SERIJSKI UBOJICA izvuče šuškvu vrećicu s voćnim bombonima i ponudi je...

SERIJSKI UBOJICA: Sve ti je tu... Jagode, maline, kupine, borovnice, breskve, marelice, jabuke, kruške, šljive, trešnje, višnje, naranče i naravno limun...“

(A. Srnc Todorović, 2002: 127)

Protagonist ponavlja jednak obrazac ponašanja sa sljedećim žrtvama, stoga čitatelj svjedoči istovjetnim scenama banalnih dijaloga između ubojice i budućih žrtava koji stoje u opreci s radnjom koju čine uzastopne epizode nasilja. Međutim Esslin tvrdi da odbacivanje jezika kao temeljnog nositelja radnje te osporavanje konvencionalne dramske logike u dramama apsurdna ne znači odsutnost značenja. Naprotiv, takav pristup osigurava poniranje u dublje slojeve značenja, čime se omogućava istinit prikaz stvarnosti koja nikada nije jednoznačna (M. Esslin, 1960: 12-13). Po uzoru na antiteatar, navedeni prizor nema klasičnu dramsku kompoziciju u kojoj se radnja razvija od ekspozicije preko vrhunca pa sve do konačnoga razrješenja nego ga karakterizira gomilanje scena nasilja te nizanje nelogičnih epizoda koje ne rezultiraju promjenom, čime se ističe apsurdnost ljudskoga postojanja. Shodno tome, žrtve oslikane u prizoru redom su slučajne prolaznice, što ih čini tipičnim junakinjama teatra apsurdna u kojemu događaji nisu posljedica racionalne motivacije nego nepredvidive sudbine (M. Esslin, 1960: 3).

U idućem prizoru oslikan je sastanak Društva za oslobođanje od nasilnih ideja, koje čini sedam članova čiji nazivi ističu njihova fizička obilježja na prenaplašen ili groteskan način (Muškarac s ljubičastim licem, Sitna žena s ogromnim očima, Žena s trbuhom,...). Ime spomenutoga društva krije paradoks jer ga, kao i u prethodnim prizorima, čine likovi zločinaca. Radnja je smještena u nedefinirani prostor omanje sobe ukrašene tapetama cvjetnoga uzorka „bez ijednog prozora“ (A. Srnc Todorović, 2002: 132), zbog čega likovi gube pojam o vremenu. Shodno tomu, na upit jedne članice može li baš ona započeti sastanak jer je „prošli put najkraće govorila“ voditeljica Društva odgovara: „Nema kod nas mjerenja“ te „(...) kod nas nema ni početka ni svršetka. Sve stalno traje i ne prekida se. Svi se stalno razvijamo i napredujemo.“ (A. Srnc Todorović, 2002: 132) Nedostatak jasne oznake vremena i mjesta radnje, kao što je u tome prizoru, karakterističan je za kazalište apsurdna, a njome se nastoji prikazati otuđenost pojedinca u svijetu koji ga okružuje. Mentalna stanja likova odražavaju se ponajprije u govoru koji prestaje biti sredstvom sporazumijevanja te postaje mehaničko nizanje beznačajnih fraza i klišeja (M. Esslin, 1960: 5), što potvrđuju ponavljajuće replike Muškarca s ljubičastim licem: „Ja samo volim putovati“ (A. Srnc Todorović, 2002: 133), „Jesam li vam pričao koliko volim putovati?“ (A.

Srnc Todorović, 2002: 134) te „Putovanje je za mene sakupljanje dojmova, slika, uzbuđenja, uspomena, mojih malih suvenira...“ (A. Srnc Todorović, 2002: 134). Jednak se obrazac govora uočava i kod Sitne žene ogromnih očiju na čiju učestalu rečenicu: „Mene je noćas netko posjetio“ (A. Srnc Todorović, 2002: 135) prisutni članovi sastanka ne odgovaraju.

Peti prizor oslikava naizgled svojevóljno druženje šestero bezimernih mladih ljudi pod utjecajem alkohola (Mladić A, Djevojka A, Mladić B, Djevojka B...) koje završava pogubno, činom nasilja koje članovi skupine bez definiranoga razloga vrše nad mladićem. Grupiranje dramskih osoba u ljubavne parove reducirane na abecedna slova ukazuje da je riječ o antidrami s obzirom na to da su likovi takvih komada nerijetko u paru kako bi se naglasio problem pomanjkanja komunikacije, kojim se najčešće bavi teatar apsurdna (M. Sindičić Sabljo, 2011: 298). Međutim interakcija likova potvrđuje da se nesporazumi ne odvijaju isključivo na razini parova nego cijele skupine. Scena druženja stoga započinje igrom u kojoj mladi vrte bocu i postavljaju prividno obična pitanja čiji kontekst nije objašnjen, što onemogućava njihovo razumijevanje. Pitanja su nerijetko praćena neobičnim reakcijama, pa tako Mladića C, koji na kraju prizora strada, potrese trivijalno pitanje: „Kako ti se zove baka?“ (A. Srnc Todorović, 2002: 138), na koje naposljetku ne želi odgovoriti. Podjednako, dijalog koji je prethodio nasilju nad Mladićem C čine redom nepovezane replike iz kojih se ne može iščitati razlog napada na spomenutoga mladića:

„MLADIĆ A: Idemo se smiriti...

MLADIĆ C: Ponašate se kao da nisu ljudi...

DJEVOJKA B: Kad ni nisu.

MLADIĆ B: Pozdravi baku.

MLADIĆ C počinje ustajati.

MLADIĆ C: Nema ovo smisla... Idemo mi...

Odjednom se MLADIĆ B zaleti na MLADIĆA C i sruši ga na pod.

Udara ga...“

(A. Srnc Todorović, 2002: 139)

Međutim, prema Esslinu, svrha kazališta apsurdna nije omogućiti čitatelju potpuno razumijevanje dramskoga predloška ni poistovjećivanje s likom jer motivacija postupaka u antidramama mahom nije poznata; dapače, pretežno je posve nelogična jer je osnovni zadatak teatra apsurdna prikazati svijet kao neshvatljivo mjesto. U navedenim komadima emocionalnu identifikaciju s likovima zamjenjuje kritički pristup prema djelu koji će čitatelju naposljetku otkriti iracionalnu stranu vlastite egzistencije (M. Esslin, 1960: 5).

Poput ranijih prizora, šesti prizor drame *Odbrojavanje* tematizira nasilje, međutim apsurd u tome dijelu teksta proizlazi iz disproporcionalne dinamike

odnosa nasilja i moći. Naime prizor je smješten u noćno doba u ured ravnatelja fikcionalne osnovne škole, u kojemu sjedi Učiteljica, „mlada žena, vedrog, bezbrižnog lica“ (A. Srnc Todorović, 2002: 140), neutemeljeno okrivljena za seksualno zlostavljanje svojega učenika, dok istovremeno Ravnatelj, koji je bez očiglednoga razloga optužio Učiteljicu za nemoralno ponašanje, razvija vezu s maloljetnom učenicom škole kojoj daje novac kako bi lažno svjedočila protiv nje:

„RAVNATELJ zarije ruku u svoj džep i izvučje svežanj novčanica.

Počinje prebirati...

RAVNATELJ: Nema više uzrujavanja ni zlovolje...

Obećaješ?

RAZREDNA TUŽIBABA: Onda nemoj škrtariti.“

(A. Srnc Todorović, 2002: 142)

Apsurd se odražava u Učiteljčinim uzaludnim naporima za dokazivanjem nevinosti te konačnom prihvaćanju nametnute krivice, stoga prizor kulminira slikom Učiteljice koja „odsutno govori kao dobro izdresiran robot” sljedeće rečenice: „Ja nisam učiteljica glazbenog odgoja. Ja sam čudovište. Već punih deset godina seksualno zlostavljam svoje učenike u obližnjoj šumi. Slobodno me mrzite jer ja mrzim sebe. Otkad sam priznala, osjećam se oslobođena. Priznajte i vi, priznajte sve.” (A. Srnc Todorović, 2002: 144) Primjer Učiteljice razotkriva opasnosti nekontrolirane zlouporabe moći koja pojedinca čini trpnim subjektom podložnim višoj volji, stoga junaci antidrama nalikuju na „obične marionete, bespomoćne lutke bez vlastite volje, pasivno prepuštene na milost i nemilost slijepce sudbine i besmislenih okolnosti“, zbog čega su čitatelji tih djela „suočeni s groteskno naglašenom slikom vlastitoga svijeta: svijeta bez vjere, smisla i istinske slobode volje“ (M. Esslin, 1960: 5-6).

Sljedeći prizor drame alegorizira ratne zločine počinjene na civilima prikazujući noćnu vožnju vlakom tijekom koje četvero ljudi „sjede nepomični, skoro ukočeni, zagledani svatko u svoje krilo“ (A. Srnc Todorović, 2002: 145). Iako opis putnika ne otkriva ništa do odjevnih predmeta koje nose na sebi (Žena u krznu, Djevojka u džemperu, Mladić u odijelu,...), pidžame koje imaju ispod navedene odjeće impliciraju da su silom istjerani iz vlastitih domova i smješteni u vlak koji ih vozi u sigurnu smrt, zbog čega su putnici vlaka svedeni na beživotne figure. Apsurdnost njihova stanja naglašava gubitak pojma o protoku vremena i prostornoj orijentaciji, zbog čega putnici ne mogu razabrati koliko dugo traje vožnja i kamo ih vlak vozi: „Ja u ovom vlaku već sjedim tri dana... Ili četiri“ (A. Srnc Todorović, 2002: 145), „Mene ipak zanima kamo mi to idemo. Ne mogu se voziti kao slijepa kokoš“ (A. Srnc Todorović, 2002: 147). Apsurd se očituje i na razini jezika, koji, posebice kod starijih likova, obiluje ponavljajućim

replikama, što se može pripisati činjenici da su ti likovi upoznati s ishodom putovanja, protivno mlađim putnicima, koji gaje nadu u spas. Opetovane rečenice prisutne su stoga u govoru Postarijega muškarca u zimskom kaputu koji nerijetko izgovara fraze poput: „Sve je dobro dok vlak ide“ te „Sve je dobro dok vlak ne stane“ (A. Srnc Todorović, 2002: 145).

Osmi prizor smješten je u prostoriju za vježbanje gdje borave tri žene srednjih godina koje su redom supruge ubojica. Groteska se uočava u sceni vježbanja koja prikazuje izdašno našminkane i svečano odjevene supruge na vježbačkim spravama (A. Srnc Todorović, 2002: 148). Groteskan prizor žena nastavlja se scenom njihova razgovora zasnovanoga na problematici sve većega broja zlostavljača, o čemu prva supruga zaključuje sljedeće: „Ne treba uopće misliti na njih jer nisu zavrijedili i upravo zato ih moramo prepustiti policiji i vojsci i specijalnim jedinicama.“ (A. Srnc Todorović, 2002: 148) Apsurd proizlazi iz protuteže izrečenih stavova i činjenice da su osobe koje ih izgovaraju supruge zločinaca, što odgovara definiciji antiteatra Martina Esslina. Prema tome kritičaru, jezik teatra apsurdna okrnjen je i atrofiran, sveden tek na konvencionalno i praktično sredstvo ljudske komunikacije, dok istovremeno služi kao „maska za istinsko značenje“, zbog čega je često „u teatru apsurdna dijalog odvojen od stvarnih zbivanja u drami, a čak je i potpuno proturječan radnji“ (M. Esslin, 1960: 11). Navedenu tvrdnju potvrđuje i daljnji razgovor žena u kojemu se uočava lakoća kojom govore o zlodjelima svojih supruuga, stoga prva Supruga ističe da je ljubomorna kada su žrtve njezina partnera žene: „Nije moja stvar i ja se stvarno u to uopće ne petljam, ali nekako mi je draže kad idu u lov na muškarce nego u lov na žene jer koliko god sam se stotinu i više puta uvjerala u vjernost mojeg supruuga, ne volim da je u društvu žena, pa čak ni kad ih samo ubija.“ (A. Srnc Todorović, 2002: 149)

Deveti prizor drame oslikava dva promatrača smještena u radnu sobu trošnoga stana koja čekaju dolazak nepoznate osobe. Opisana slika temelje ima u literarnim arhetipovima Vladimiru i Estragonu, (anti)junacima Beckettove drame *U očekivanju Godota*. Nalik njima, likovi drame *Odbrojanje* inertno sjede bez nagovještaja promjene, jedan na krevetu, a drugi u pohabanome naslonjaču kraj prozora sobe, dok protok vremena označava zalazak sunca: „Obojica šute u polumraku. Čekaju...“ (A. Srnc Todorović, 2002: 150) Duljina čekanja ogleda se i u fizičkome izgledu likova, pa je tako prvi promatrač opisan kao „postariji, ispijeni muškarac“, a drugi kao „blijeđi, mršavi mladić“ (A. Srnc Todorović, 2002: 150). Dinamika odnosa dvojice muškaraca nalikuje onoj oslikanoj u *Godotu* na način da Promatrač I utjelovljuje autoritativnu figuru poput Beckettova Vladimira, dok se drugi junak drame oslanja na njegovo vodstvo nalik Estragonu, što se očituje u sceni nuđenja hrane preuzete iz Beckettove drame:

„PROMATRAČ I: Hoćeš nešto pojesti ili ne?
 PROMATRAČ II: A što ima?
 PROMATRAČ I: Uobičajeno.
 PROMATRAČ II: Onda neću.“
 (A. Srnec Todorović, 2002: 151)

Prvi promatrač stoga predstavlja zaštitnika, dok je pak onaj drugi nerijetko fizički napadnut, poput Estragona, što potvrđuju njegove riječi upućene Promatraču I: „Lako je tebi. Na tebe nikad ne bi tako navalili kao na mene.“ (A. Srnec Todorović, 2002: 151)

Posljednji prizor sveden je na jednu dramsku osobu poopćenoga imena Jedna obična djevojka, čime se približava „duboki osjećaj ljudske izolacije“ (M. Esslin, 1960: 4) tipičan za antiteatar. Apsurd nastupa kada trivijalnu epizodu Djevojčina gledanja vlastita odraza u zrcalu kupaonice prekine Djevojčin oštar monolog o gnušanju nad svijetom koji je okružuje. Premda su raniji prizori drame oslikavali široku paletu tipova nasilnika i žrtvi, Djevojčini osamljeni monolozi ukazuju na sveopću dehumanizaciju društva koja je zahvatila običnoga čovjeka: „Netko mora sve to srediti... A to ću biti ja. Ja ću počistiti svijet. Već točno znam kojim ću putem krenuti... Imam totalno razrađen plan... Prvo ću se riješiti svih bolesnih... To nam najmanje treba... Onda svih koji su već jednom nogom u grobu... Onda svih siromašnih jer su stvarno nepodnošljivi i dosadni i stalno im nešto treba jer stalno nešto nemaju i stalno imaju onakvo jadro lice...“ (A. Srnec Todorović, 2002: 154) Djevojčine misli odraz su duhovne klime poraća koju odlikuje kronično beznađe, gubitak vjere u smisao postojanja te premoć nasilja, pa, iako Djevojka naposljetku ne počini djela opisana u njezinu monologu, dramska spisateljica pomoću elemenata groteske dočarava svijet u kojemu se potpuno promijenio poredak, što dolazi do izražaja u apсурdnoj sceni gdje pogled na mjesecinu zaslijepi Djevojku poput sunčeva odbljeska: „Kako bliješti! Katastrofa! Mjesec je postao još jači od sunca. Sve se pokvarilo na ovoj planeti!“ (A. Srnec Todorović, 2002: 153)

Zaključak

Premda je teatar apsurdna začel krajem Drugoga svjetskog rata kao odgovor na ratna stradanja koja su proizvela duhovnu klimu apatije, dramski opus Asje Srnec Todorović potvrđuje da su se autori i tijekom nadolazećih razdoblja okretali konvencijama antiteatra, posebice u trenucima društveno-političke krize uzrokovane ratom. Primjer toga jest poratna drama *Odbrojavanje* (2002.), koja u deset prizora ilustrira metafizičku tjeskobu izazvanu ratom stavljajući u središte radnje groteskne figure pojedinaca koji čine nasilje te pasivne subjekte koji nasilje trpe. Iako nastanak drame datira u prvo desetljeće 20. stoljeća, nijansiranjem apsurdistički otuđenih likova autorica pokazuje da su posljedice

rata nerijetko prisutne i nakon njegova završetka. Međutim, suprotno od ratnoga dramskog pisma u kojemu se sukob odvija na ratištu, u poratnoj drami konflikt je premješten u podsvijest pojedinca te se ogleda u vršenju nasilja, po-manjkanju komunikacije, relativizaciji postojećih vrijednosti te otuđenju pojedinca unutar pripadajuće zajednice. Premda je riječ o tekstu čija je hermetičnost često onemogućavala njegovo jednoznačno tumačenje, iščitavanje drame *Odbrojavanje* kroz vizuru poratnoga kazališta i teatra apsurdna omogućava razumijevanje prividno nelogičnih scena koje autorica niže u tekstu. Posezanje za konvencijama apsurdna može se ujedno pripisati činjenici da je drama napisana iz perspektive antagonista, a ne iz perspektive junaka, kao što je to uobičajeno u ratnome pismu. Drama stoga ne pruža osjećaj katarze nego nudi mračnu sliku svijeta, zbog čega autorica poseže za konvencijama apsurdna kao što su izostanak konvencionalne dramske logike, nelinearna narativna struktura, statična dramska radnja, odsutnost oznake mjesta i vremena radnje, krnji jezik koji obiluje ponavljajućim replikama te jednodimenzionalni likovi. Postupci su likova mahom lišeni logičke motivacije, a životima junaka upravlja naizgled prevrtljiva sudbina. Psihička stanja dramskih osoba ogledaju se u raspršenu jeziku koji nerijetko stoji u opreci s radnjom drame. Po uzoru na teatar apsurdna, u drami *Odbrojavanje* Asje Srnec Todorović izostaje klasična dramska kompozicija u kojoj se radnja razvija od ekspozicije preko vrhunca pa sve do konačnoga razrješenja. Dramu pak karakterizira nizanje scena nasilja te nelogičnih epizoda koje ne vode likove do konačne promjene, čime se ističe besmislenost ljudske egzistencije. Osjećaj metafizičke ispraznosti očituje se i u naslovu drame *Odbrojavanje* koji, po uzoru na Beckettov kanonski tekst *U očekivanju Godota*, anticipira besmisleno čekanje te potraćeno vrijeme koje naposljetku ne vodi do bilo kakve promjene u životima likova. Premda začeci teatra apsurdna u Hrvatskoj sežu u ratne četrdesete godine 20. stoljeća početno s političkom parabolom *Kralj Gordogan* Radovana Ivšića, dramski opus Asje Srnec Todorović potvrđuje dugovječnost toga kazališnog trenda te nagoviješta da će se naslijeđe antiteatra nastaviti evocirati i u budućim trenutcima krize te egzistencijalnoga beznađa kao što je bilo ono nakon Domovinskoga rata. ●

LITERATURA

- Car-Mihec, Adriana (2004), „Radiodramski opus Asje Srnc Todorović“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 363-378.
- Esslin, Martin (1960), „The Theatre of the Absurd“, *The Tulane Drama Review*, Cambridge, g. 4, br. 4, str. 3-15.
- Esslin, Martin (1961), *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York.
- Hergešić, Ivo (2005), *Književni portreti*, Ex Libris, Zagreb.
- Mrkonjić, Zvonimir (1967), „Prisutnost nadrealizma: od geste do nove figuracije“, *Život umjetnosti*, Zagreb, g. 3-4, str. 3-16.
- Nikčević, Sanja (1990), „Dosljedna zatvorenost“, *Večernji list*, Zagreb, g. 34, br. 9828, 27. prosinca, str. 10.
- Nikčević, Sanja (2014), „Poratna hrvatska drama ili tko će spasiti pobjednike?“, u: Sanja Nikčević, ur., *Antologija hrvatske poratne drame (1996. – 2011.)*, Alfa, Zagreb, str. I-XXIV.
- Nikčević, Sanja (2018), „Slabo komunikativan dijalog“, *Kazalište.hr*, 28. svibnja, <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=2539> (9. travnja 2024.).
- 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.
- Petranović, Martina (2005), „Onostrano u suvremenoj hrvatskoj drami“, *Kazalište*, Zagreb, g. 8, br. 21/22, str. 160-170.
- Senker, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941-1995*, Disput, Zagreb.
- Sindičić Sabljo, Mirna (2011), „Slawomir Mrožek i kazalište apsurda“, *Croatica et Slavica Iadertina*, Zadar, g. 7/1, br. 7, str. 289-303.
- Srnc Todorović, Asja (2002), „Odbrojavanje (drama)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 6, br. 11-12, str. 120-155.
- Vrgoč, Dubravka (1997), „Nova hrvatska drama“, *Kolo*, Zagreb, g. 6, br. 2, str. 125-182.
- Weber-Kapusta, Danijela (2014), „Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća“, *Dani Hvarškoga kazališta. Četiri desetljeća dana Hvarškoga kazališta – dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskog kazališta*, g. 40, br. 1, str. 397-412.

Marijana Mandić

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

Tranzicija i njezine manifestacije u drami *Tko je srušio Berlinski zid* Amira Bukvića¹

UDK 821.163.42-2.09Bukvić, A.

Sažetak: Ovaj rad ispituje utjecaj tranzicije na dominantne društvene vrijednosti likova te kulturne i klasne promjene u drami *Tko je srušio Berlinski zid* Amira Bukvića. Na primjeru Vladeka, Nine i istražitelja, triju likova koji sa svakim prijelazom iz jednog sustava u drugi doživljavaju određenu transformaciju, drama reprezentira promjene koje je hrvatsko društvo prošlo od socijalizma do demokratskoga i pluralističkoga sustavnog uređenja te njegov prelazak na kapitalistički ekonomski model. Bukvić u toj drami prikazuje međusoban odnos društvenih preobrazbi, kriza i književnosti te pokazuje kako se tranzicija odražava na živote pisaca, ali i drugih ljudi, na njihove stavove, probleme i vrijednosti. Utjecaj tranzicije na sociokulturnu stvarnost dramskih likova predočit će se kroz analizu ograničenja slobode govora i umjetničkog izražavanja koji su se pojavili i mijenjali

1 Ovaj rad nastao je u sklopu istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća*, koji financira Hrvatska zaklada za znanost.

s određenim političkim sustavom. Oslanjajući se na Foucaultovu teoriju diskursa, ovaj će rad pokazati kako promjene uvjetovane tranzicijom dovode do transformacije diskursa i promjene u stavovima, ali ne i do rješavanja društvenih sukoba, uspostave pozitivnih vrijednosti, rušenja stereotipā i drugih „zidova“ koje čovjek nosi u sebi.

Ključne riječi: drama; tranzicija; podjele; diskurs; kriza

Transition and its Manifestations in Drama *Tko je srušio Berlinski zid* (Who Tore Down the Berlin Wall) by Amir Bukvić

Abstract: The paper examines the influence of the transition on the characters' dominant social values as well as cultural and socioeconomic changes in drama *Tko je srušio Berlinski zid* (Who Tore Down the Berlin Wall) by Amir Bukvić. Based on the example of Vladek, Nina, and the investigator – three drama characters who, with each transition from one system to another, experience a certain transformation – the drama represents the changes that Croatian society underwent from socialism to a democratic and pluralistic system, as well as transition of Croatian society to a capitalist economic model. In this drama, Bukvić depicts the mutual relationship between social transformations, crises, and literature, and shows how the transition reflects on the lives of writers, but also on other people, their attitudes, problems, and values. The influence of the transition on the sociocultural reality of the characters will be revealed through an analysis of the restrictions on the freedom of speech and artistic expression that appeared and changed with a certain political system. Relying on Foucault's theory of discourse, this paper will show how changes caused by the transition lead to the transformation of discourse and changes in attitudes, but not to the resolution of social conflicts, the establishment of positive values, the breaking down of stereotypes or to the collapse of other "walls" that human being carries within himself.

Keywords: drama; transition; divisions; discourse; crisis

1. Uvod

Drama *Tko je srušio Berlinski zid* Amira Bukvića osvojila je treću Nagradu *Marin Držić* 2009. godine. Tematski se bavi hrvatskom tranzicijskom zbiljom, a po svojoj formi odgovara metaobliku dramskog teksta. Metadrama je dramski tekst koji uključuje dramu unutar drame (R. Hornby, 1986: 31). U Bukvićevu slučaju riječ je metadramskoj strategiji koja uključuje uokvireni tip drame u drami, s unutarnjom dramom, koja je primarna, i vanjskom, koja uokviruje radnju (usp. R. Hornby, 1986: 33). Unutarnja drama naziva *Audijencije* podijeljena je na tri vremenska razdoblja: 1989., 2001. i 2009. godinu, a odnosi se na život Vladeka, Nine i istražitelja/ministra/eksministra. U vanjskoj drami publika najprije iz Stockholma 2009. godine, a potom i iz Zagreba godinu dana kasnije, gleda premijeru drame *Audijencije* te čitatelj saznaje o reakcijama i komentarima publike na sadržaje unutarnje drame. Prema Zafirisu Nikitasu, metakazalište - a time i metadrama - povijesno se gledano pojavljuje u kriznim razdobljima (Z. Nikitas, 2022: 12). Uzmemo li u obzir napomene samog Bukvića (A. Bukvić, 2010: 218) kako je dramu stvarao u razdobljima koja u njoj prikazuje, možemo zaključiti da ni drama *Tko je srušio Berlinski zid* nije izuzetak. Naime rušenje Berlinskog zida 1989. označilo je početak postkomunističke ere praćene nizom političkih i ekonomskih promjena, među kojima je prelazak na „višestranački, demokratski sustav“ te na „tržišnu, pluralističko-vlasničku ekonomiju“ (P. Haramija; Đ. Njavro, 2016: 515). Tranzicijski procesi prelaska u demokratska i pluralistička društvena uređenja zahvaćaju Hrvatsku jednako kao i brojne druge države „srednje, istočne i jugoistočne Europe“, no - za razliku od drugih zemalja - Hrvatska je doživjela i ratnu agresiju koja je pred Hrvate stavila dodatne izazove (P. Haramija; Đ. Njavro, 2016: 515-516). Stoga je razdoblje koje je Bukvić odlučio prikazati u drami bilo krizno za Hrvate, dijelom zbog rata, a dijelom i zbog tranzicije koja je izokrenula njihov dotadašnji način života.

Cilj je ovog rada stoga istražiti na koji način tranzicija utječe na dominantne društvene vrijednosti dramskih likova te kulturne i klasne promjene u drami *Tko je srušio Berlinski zid* Amira Bukvića. Sažimajući teoriju „američkog socijalnog antropologa C. Kluckhohna“, Josip Županov definira društvenu vrijednost kao predodžbu „poželjnog stanja u društvu, koja pruža opća mjerila za ponašanje“ te „služi za opravdanje ili osuđivanje određenog stanja u društvu“ (J. Županov, 2011: 155). Vrijednosti, pojašnjava Županov, ne određuju „ponašanje neposredno, već preko određenih struktura u kojima su utjelovljene (ekonomske, socijalne, političke, kulturne i druge strukture)“ (J. Županov, 2011: 162). Analizom diskursa Bukvićevih likova nastojat će se utvrditi u kojoj mjeri tranzicijski procesi potiču promjene u vrijednostima, komunikaciji, slobodi govora te stavovima prema sebi i drugima. U daljnjem tijeku ovog rada testirat će se hipoteza da promjene uvjetovane tranzicijom dovede do transformacije diskursa i promjene u stavovima, ali ne i do rješavanja

društvenih sukoba, uspostave pozitivnih vrijednosti, rušenja stereotipa i drugih „zidova“ koje čovjek nosi u sebi.

2. Diskurs i umjetnička sloboda

Bukvićeva dramska radnja razvija se prikazom društvenih i povijesnih promjena koje istodobno korespondiraju s promjenama Vladekovich i istražiteljevih izjava pokazujući kako na njihovu uporabu utječu zamršene strukture odnosa koje dominiraju u određenom vremenu i prostoru. Skupine izjava, odnosno verbalnih izvedbi koje su međusobno povezane na razini iskaza Michel Foucault naziva diskurzivnim formacijama (M. Foucault, 1972: 115, 117), a onu skupinu iskaza koja pripada istoj diskurzivnoj formaciji naziva diskursom te napominje kako se on sastoji od ograničenog broja iskaza za koje se može definirati skupina uvjeta postojanja. Pritom je važno istaknuti da Foucault smatra da svako društvo odabire, organizira, kontrolira i ponovno raspoređuje proizvodnju diskursa u skladu sa skupom postupaka čija je svrha, između ostalog, nositi se s neplaniranim događajima i onemogućiti moći i opasnosti diskursa (M. Foucault, 1972: 216). Stoga ne čudi, što i u Bukvićevoj drami, sukladno tranzicijskim promjenama i novim društvenim pravilima koja reguliraju poželjno ponašanje u društvu, možemo uočiti promjene u izjavama, ali i stavovima likova. Usporedimo li istražiteljeve iskaze za vrijeme socijalističke Jugoslavije s onima koje je kao ministar izrekao u doba Hrvatske, jasno vidimo da su one u opreci. Naime u prvom dijelu drame istražitelj demokraciju tumači kao val nereda za koji se nada da neće zahvatiti Jugoslaviju te kaže: „Srećom, kod nas nije dotle došlo! Srećom, mi još nismo postali ‘svijet’!“ (A. Bukvić, 2010: 231) Takav je stav međutim u suprotnosti s njegovim iskazima u funkciji hrvatskog ministra, a u kojima negativno opisuje vremena od sredine 20. stoljeća, a pozitivno demokratsku sadašnjost: „Na početku smo 21. stoljeća... zakoračili smo u europske integracije i naše je Ministarstvo ustrojeno po uzoru na najdemokratskije zemlje svijeta, jer mi smo svijet, konačno!“ (A. Bukvić, 2010: 244) Po-djednako suprotna gledišta istražitelj, odnosno ministar, ima i po pitanju Havela, koji, nekoć nevolja za istražitelje, sada postaje „ugodan i drag čovjek“ (A. Bukvić, 2010: 230, 248). Ovdje se stoga slažem s Foucaultom, koji tvrdi da diskursi nikada nisu statični te da stalne interakcije između ljudi, institucija i tekstova u isto vrijeme proizvode režime autoriteta i značenja u kontekstu moći i znanja (M. Foucault, 1977, nav. prema: M. R. Olsson, 2010: 67).

Pripadnik određene kulture ili određenog sistema upoznat je sa zakoni-ma isključivanja, od kojih se najočitiji i najpoznatiji odnosi na ono što je za-branjeno (M. Foucault, 1972: 216). Naime, prema Foucaultu, postoje zabrane koje se odnose na predmete, rituale i njihovu okolinu te zabrane koje se odno-se na jedinstveno ili povlašteno pravo na raspravu o određenoj temi (M. Fou-cault, 1972: 216). Te su zabrane međusobno povezane, međusobno se osnažuju i

nadopunjuju stvarajući kompleksnu mrežu koja je stalno podložna promjenama, a područje politike i seksualnosti, primjećuje Foucault, dvije su domene u kojima je ta mreža najčvršća (M. Foucault, 1972: 216).

Očito je to i u drami *Tko je srušio Berlinski zid*, gdje su naglašene političke teme i promjene, a gdje se primjećuje da Vladek tijekom razgovora s istražiteljem u komunističkom društvenom uređenju jasno razumije što smije reći, a što ne te kada je za njega najsigurnije šutjeti: „Što? Odjednom ste zašutjeli. Izabrali ste drugu taktiku, je li?“ (A. Bukvić, 2010: 239) No iz načina na koji istražitelj ispituje Vladeka saznajemo ponešto i o poziciji samog umjetnika toga doba. Konkretno, predmet je ispitivanja Vladekova drama koja je djelomično predstavljena u Prologu, a u kojoj Vladek opisuje neizvjesno, stalo vrijeme te govori o odjecima koji „se odbijaju o uvijek iste nevidljive zidove“ ujedno se pitajući postoji li način na koji se može „razbiti taj zid“ (A. Bukvić, 2010: 220). Upravo zbog ideje o zidovima istražitelj ga sumnjiči na poticanje rušenja Berlinskog zida. Čitajući Vladekovu dramu, istražitelj naime uočava opasnosti njegova umjetničkog diskursa:

„ISTRAŽITELJ: (...) A ovo vaše, tu se čovjek mora zamisliti, to moraš čitati između redova, genijalne metafore... Ljudi se pretvaraju u štakore i cijelu scenu preplave ljudi štakori. A onaj glavni lik, koji se još nije pretvorio u štakora, dolazi naprijed i kaže: ‘Živjeti: sranje!’ I onda se i on pretvori u štakora. Sjajan kraj! To može podići mase...

VLADEK: Ma, dajte...

ISTRAŽITELJ: To može tisuće ljudi izvući na naš glavni trg...

VLADEK: Pretjerujete...

ISTRAŽITELJ (*odjednom opasan*): Nikad se ne zna!“

(A. Bukvić, 2010: 232)

Iz citata je stoga vidljiva bojazan zaštitnika postojećeg sustava da bi Vladekov diskurs mogao aktivirati narod na pobune. No osim toga uočljivo je i nepostojanje slobodnoga umjetničkog stvaralaštva jer je umjetnik zbog svoje umjetnosti ugrožen, a što je predočeno i u drugim scenama u kojima istražitelj ispituje Vladeka o njegovoj drami i sumnjiči ga da svojim djelom želi pozvati na pobunu, rušenje Berlinskog zida i promjene sustava, a što Vladek u svojim odgovorima kontinuirano nijeće. Ako u tom kontekstu postavimo pitanje kako to da se jedna određena izjava pojavila umjesto druge (M. Foucault, 1972: 27), možemo uvidjeti da je namjera subjekta koji govori, a u navedenom je slučaju to Vladek, osobna zaštita. Svjestan da ne smije reći istinu o poruci drame koju je napisao i što njome želi postići, Vladek govori ono što se od njega očekuje kako ne bi bio kažnjen. Međutim u privatnom razgovoru sa suprugom Ninom razotkriva

istinu i pojašnjava kako istražitelj dobro čita između redaka, odnosno razumije ono što Vladek svojim radom želi reći: „On će kopati po mojoj drami... ja ću se nervirati, a potajno ću uživati kako dobro shvaća.“ (A. Bukvić, 2010: 241)

Vidimo da umjetnik želi biti shvaćen i da svojim djelom nastoji ukazati na društvene probleme:

„NINA: (...) Piši tako da te svi razumiju... piši o zbilji, onoj običnoj, u kojoj ljudi žive, u kojoj se vole, pa i griješe u toj zbilji.

VLADEK: O zbilji se i radi. Ja upozoravam, jer osjećam da bi ovu zbilju mogao zamijeniti neki drugi sistem zbilje, one tragične zbilje. A ja sam nemoćan i samo čekam.“

(A. Bukvić, 2010: 238)

Prvi dio drame, smješten u socijalističku Jugoslaviju, stoga prikazuje nezavidnu situaciju u kojoj se nalazio tadašnji umjetnik, a na čijem je primjeru vidljiva vrijednost antiintelektualizma. Prema Županovu, „antiintelektualizam (se) posebno izražava u deprecijaciji intelektualnog i glorifikaciji fizičkog rada“ (J. Županov, 2011: 159). Naime, dok istražitelj ima negativan stav prema intelektualcima poput Vladeka: „Ali intelektualci... prefrigani, znate... premazani s deset boja, pokvareni, znate... Ni malo morala“ (A. Bukvić, 2010: 231), otvoreno veliča rad: „U radu je spas!“ (A. Bukvić, 2010: 230) Vladeka služenje svojim intelektom, izražavanje kritičkog mišljenja i pisanje o problemima u to vrijeme ugrožava te mu prijeti opasnost od pet do šest godina zatvora (A. Bukvić, 2010: 235). U istražiteljevu uredu nalazi se u funkciji okrivljenika te ga tamo istražitelj ispituje manipulativno, nudeći ga cigaretom i skupim pićem, što prethodi strogom diskursu, „(k)ad okrivljeni, odnosno osumnjičeni, sasvim popusti i kad ga treba potpuno ‘zabiti’...“ (A. Bukvić, 2010: 232). Odgovori samog Vladeka formirani su u kratkim rečenicama sugerirajući oprez u Vladekovu izražavanju, koji se promjenama od rane Hrvatske do 2010. godine potpuno mijenja. Razlog je tomu što se sustav mijenja s tranzicijom, a s njime i značaj Vladekovih umjetničkih izjava iz Prologa te pozicija samog istražitelja, koji u drugom dijelu drame postaje hrvatski ministar, da bi u trećem dijelu izgubio svoju poziciju zbog korupcije.

U drugom dijelu drame ministar unutarnjih poslova kao povod razgovora navodi svoje zanimanje za Vladekov dramski rad ujedno ga pitajući treba li mu pomoć „da (...) neka (njegova) nova drama (...) ugleda svijetlo pozornice“ (A. Bukvić, 2010: 249). Promijenjen stav nekadašnjeg istražitelja, a sada ministra, prema Vladekovu dramskom radu ukazuje na slabljenje antiintelektualizma. Formacija Vladekovih izjava u tom kontekstu ležernija je, iako i dalje oprezna jer, u trenutku kada ministra vrijeđaju njegove aluzije i metafore, Vladek uzvraća isprikom i pravdanjem da je riječ o šali (A. Bukvić, 2010: 244-245). U trećem

dijelu drame u drami taj se diskurs dalje razvija otkrivajući slobodnu formaciju izjava s Vladekove strane, jer Vladek sada otvoreno govori ono što misli, i oprezniju sa strane nekadašnjeg ministra, koji više nije u poziciji moći nego ovisi o Vladekovoju pomoći. Razlog ministarova profesionalnog pada jest uzimanje mita, iz čega je primjetno da stjecanje profita dobiva na vrijednosti u kapitalističkom društvu:

„EKSMINISTAR: Ma, kupio aute za Ministarstvo... potpisao kao ministar... platilo se... a oni sad to provjeravaju... kao, nije bilo po propisima... kao, ja uzeo mito... A sve sam radio za Europu! Uzeo europsku firmu!

VLADEK (*smije se*): Najskuplju! I onda ti ta ista Europa sjela za vrat, jer joj je strana korupcija.

EKSMINISTAR: Optuženica još nije potvrđena!

VLADEK: Bit će, ne boj se, jer ovi tvoji jedva čekaju da te strpaju u zatvor, misleći kako će se Europa zadovoljiti samo s jednim!

EKSMINISTAR: E, neće! Onda bi ja o svemu progovorio, do samog premijera!“

(A. Bukvić, 2010: 261)

Neograničeno stjecanje profita možemo promatrati kao negativnu vrijednost na individualnoj razini ili, drugačije rečeno, kao vrijednost koja ugrožava „moralni sustav društva“ (usp. J. Županov, 2011: 149). Kako se iz citata može vidjeti, eksministru zbog korupcije prijete zatvorska kazna, no on u tim radnjama nije jedini nego prijete odavanjem brojnih imena ljudi na visokim pozicijama. Međutim iz upozorenja Vladeka, koji kaže: „Možda te neki auto, onako usput, kupi dok ideš po novine“ (A. Bukvić, 2010: 261), vidljivo je kako je sloboda govora u demokratskom društvu samo iluzija. I dalje je diskurs reguliran pravilima koja sprječavaju ona značenja koja su opasna za trenutni sustav i njegovu elitu. Stoga vanjski uvjeti i dalje propisuju pravila koja upravljaju načinom govora i Vladeka i istražitelja/ministra/eksministra ostavljajući slobodu govora samo prividom.

U tom se dijelu drame, osim toga, razotkriva neuspjeh tranzicijske Hrvatske u pogledu ekonomske nesigurnosti i lošega životnog standarda za umjetnika, što je posljedica prelaska na kapitalizam:

„EKSMINISTAR: Nemam ja nikakvih računa!

VLADEK: Zato ih ja imam koliko hoćeš. Onih neplaćenih! I jedan na kojem čekam zakašnjele mizerne honorare.

EKSMINISTAR: Tko ti je kriv kad si se borio za kapitalizam s izvitoperenim ljudskim licem... koje se čudi da ga je još

netko priželjkivao.

VLADEK: Imaš pravo, naivno sam se borio za liberalno društvo...
u kojem bivši udbaša postaje ministar!“

(A. Bukvić, 2010: 260)

Uzmemo li u obzir da se srednjom klasom smatraju ljudi koji „sav prihod ne troše isključivo za zadovoljavanje najelementarnijih egzistencijalnih potreba“ nego od svoje zarade mogu štedjeti, priuštiti si putovanje i slično (L. Benko, 2019), možemo zaključiti da Vladek pripada nižoj, siromašnijoj klasi. Prema tome, dok je Vladekova egzistencija u komunizmu bila ugrožena zbog samog režima, zbog kojeg je bio suočen s mogućnošću zatvorske kazne, u demokratskom sustavu egzistencija mu ostaje ugrožena zbog kapitalizma, kao što se to može vidjeti iz prethodnog citata. Očito je da Vladekova očekivanja nisu ispunjena tranzicijom jer se društvo pokazalo slično onomu koje mu je prethodilo, jedino su metode reguliranja ponašanja i diskursa, kako to primjećuje Vladek, drugačije: „Načini su drugačiji, na djelu su perfidne metode protkane liberalizmom.“ (A. Bukvić, 2010: 262)

3. Drama u drami kao sredstvo razotkrivanja društva

Kao što je ranije rečeno, Bukvićeva drama prati dvije narativne linije, a sam Bukvić tu strukturu uspoređuje s onom L. Pirandella (A. Bukvić, 2010: 218). S jedne strane imamo dramu u drami koja se zove *Audijencije*, a prikazuje tranzicijske promjene u hrvatskom društvu 1989.-2009. godine; s druge imamo publiku koja promatra premijeru drame *Audijencije* najprije u Stockholmu, a kasnije u Zagrebu, gdje se izvodi i treći dio drame. Željka Metesi Deronjić ističe kako se dramom u drami otkriva „istina realnosti“, koja nametnutu i prihvaćenu istinu „razotkriva kao obmanu, prijevaru i laž“ (Ž. Metesi Deronjić, 2008: 958). Takvo razotkrivanje istine dočarano je i u Bukvićevoj drami u trenutku kada Havel, zahvaljujući Vladekovo predstavi, spozna je istinu da je ministar u prijašnjem sustavu - dok je on imao sličnu poziciju kao i Vladek - zapravo bio istražitelj, odnosno njegov suparnik:

„VLADEK: Primila me njegova žena... inače glumica... i rekla da me Havel srdačno pozdravlja, ali da me ne može primiti“ (...)
Jer mu je dosta takvih drama... i da sam ga na neki način uzrujao.

EKSMINISTAR: Uzrujao? Kako?

VLADEK: Ono kad se u Dubrovniku susreo s ministrom... koji je u bivšem sustavu bio istražitelj... a on to nije znao. Da sam mu se nasmiyao u brk... jer je to praška publika popratila smijehom. Tako mi je rekla Havelova žena. (...) A onda me

ipak primio...(…)

I čestitao! Jer koliko to njemu nije bilo drago, zapravo sam pogodio samu srž!

EKSMINISTAR: Naravno, poanta je tu! A što je poanta?

VLADK: Mislimo da mijenjamo svijet... a zapravo taj svijet mijenja nas... i nasmije nam se u lice kad se najmanje nadamo.

I tako sve u krug!“

(A. Bukvić, 2010: 264)

Kao što se može vidjeti u citatu, Havel i ministar unutarnjih poslova, iako su nekada bili na suprotnim stranama, u novom društvenom uređenju to ne prepoznaju. Za umjetnost se, prema Metesi Deronjić, kaže da je ispunila svoju svrhu ako može omogućiti gledatelju da „vidi (sebe) kako živi“ i „shvati u čemu se sastoji apsurd i tragičnost njegova postojanja“ (Ž. Metesi Deronjić, 2008: 958), a upravo je i taj potencijal umjetnosti prikazao Bukvić na primjeru Havelova osvješćivanja. Naime, tek gledajući Vladekovu predstavu, Havel prepoznaje tragičnost svojega postojanja. Uviđajući da je njegovo uvjerenje o mijenjanju svijeta varka, shvaća da je i on zapravo u rukama društvenog ustroja kojem se naposljetku prilagođava. Ovdje vrijedi spomenuti „Pirandellov(u) filozofsko-umjetničk(u) misao“, za koju Ž. Metesi Deronjić kaže da „proizlazi iz uvida u dubinu života, misli i svijesti čovjeka“, a prema kojoj se na čovjeka gleda kao na „marionetu društvenog mehanizma u kojem se mora trajno mijenjati i prilagođavati“ navlačeći različite krinke „ovisno o prilikama ili osobama s kojima dolazi u kontakt“ (Ž. Metesi Deronjić, 2008: 947). Očito je to i u Bukvićevoj drami, jer i Havel i istražitelj nose nove krinke u skladu s tranzicijskim promjenama.

I dok drama u drami govori o domaćim problemima koji su pratili tranziciju, iz događanja u gledalištu čitatelj saznaje o globalnim krizama poput ratova, izrabljivanja drugih svjetova i sličnih problema te o borbi nekolicine protiv toga. Ironično je što Vladk u prvom dijelu svoje predstave kritizira hrvatsku šutnju, a u „stvarnosti“ šuti kada je riječ o globalnim problemima koji se tiču svih, pa tako i Vladeka. Pasivnost svojih roditelja kritizira Lena, koja smatra da su zarobljeni u prošlosti i da ne vide postojanje novih svjetskih kriza koje će naposljetku zahvatiti Hrvatsku jednako kao što su i stare zahvatile Jugoslaviju:

„LENA: Ne! Ovako indiferentni ostat ćemo obuzeti, nepokretni, bez prave akcije. Svijet se mora pokrenuti! (...) Evo, kroz tu tvoju dramu i vi im idete na ruku... hrlite im... vapite za njihovom pomoći... Europska unija - spasenje koje bi trebalo riješiti sve one probleme koje sami ne znate riješiti... Drogirali vas tranzicijom (...) A učinak te droge je sa vam se čini da živite

dobro, a zapravo uspavani životarite u prividnu blagostanju, zamrlih osjećaja... naučeni samo uzimati, a ne davati... uljuljani... potpuno bezosjećajni za tragična zbivanja u svjetovima oko sebe... misleći da nas neće dotaći, da smo izolirani... zaštićeni... spremni samo na tobožnja suosjećanja s onima koji doživljavaju nesreće... i nikako da shvatimo da je ta nesreća dio naše zajedničke drame... a ta je drama dio zajedničke tragedije kojoj hrlimo!“

(A. Bukvić, 2010: 271)

Uzmemo li u obzir Pirandellovo shvaćanje kako se čovjek odustankom od borbe i prihvaćanjem namijenjene uloge „pretvara u živog mrtvaca“ kojeg je zarobila forma (Ž. Metesi Deronjić, 2008: 950), onda možemo primijetiti da u trećem dijelu drame svjedočimo Vladekovu uklapanju – kao i uklapanju drugih, njemu sličnih – u formu nametnutu od strane demokratskog društva. Kao što se može vidjeti iz citata, Lena izražava negativan stav prema prilagođavanju, prema pukom prihvaćanju forme, odnosno sustavno nametnutih normi i vrijednosti. U citatu svoj prijekor izražava u 1. licu množine, što možemo protumačiti kao kritiku cijeloga suvremenog društva, ali i u 3. licu množine, što može ukazivati na to da je njezin prijekor upućen ne samo njezinim roditeljima nego i ostalima neaktivnim ljudima koji, zavarani prividom dobrog života, ne prepoznaju suvremene krize i činjenicu da suosjećanje s tuđim krizama nije dovoljno te da će krize izvana prije ili kasnije doći i u njihovo vlastito dvorište. Svjesna kako je društvo u kojem žive oblikovalo razmišljanja njezinih roditelja, ona kritički proziva Vladeka – ali i ostale njegova mišljenja – zbog njegove zablude da ostali izvan Hrvatske nemaju iskustva sa „zidovima“. Štoviše, otvoreno to razotkriva kao obmanu tvrdeći da „zidovi“ postoje u mislima i stavovima ljudi te da je te „zidove“ najteže probiti (A. Bukvić, 2010: 257). Dok je Vladek pisao o potrebi rušenja vanjskih zidova, previdio je svoje unutarne, koji najviše dolaze do izražaja u trećem dijelu drame, kada pratimo Vladekove predrasude prema Jemalu, Leninu suprugu somalijskog porijekla: „Što misliš, nije li taj Somalijac ipak bio povezan s teroristima?“ (A. Bukvić, 2010: 273) Rušenje zida sustavnim promjenama pokazuje se kao obmana jer se s jedne strane u novom sustavu nije puno toga popravilo, a s druge jer postoje mnogovrsni zidovi poput disfunkcionalnih društvenih vrijednosti orijentiranih na profit, nejednakosti i stereotipa koji sprječavaju rješavanje kriza.

4. Zaključak

Cilj je ovog rada bio istražiti način na koji tranzicija utječe na dominantne društvene vrijednosti dramskih likova te kulturne i klasne promjene u drami *Tho je srušio Berlinski zid* Amira Bukvića. Istraživanje je pokazalo da prelaskom

iz socijalističkog sustava u demokratski i pluralistički dolazi do promjene u odnosima moći između likova te do promjene njihovih stavova i slobode izražavanja, ali da i dalje postoje diskursna ograničenja. Diskurs je u demokratskom društvu i dalje reguliran od strane elite te sloboda govora ostaje samo prividna. Promjena diskursa s promjenom sustava ukazuje na to da na diskurs utječe složena struktura odnosa koja određuje što je prihvatljivo reći, a što nije. Bukvić svojom dramom stoga dublje zadire u realnost tranzicije i pokazuje da je, usprkos promjeni sustava, puno toga ostalo isto.

Istraživanje je pokazalo i kako prijelaz na kapitalizam rezultira pojavom profita kao novog standarda vrijednosti koji potiče moralnu degradaciju (korupcija na primjeru eksministra), a utječe i na kvalitetu života umjetnika. Konkretnije, vidjeli smo da je u socijalističkom društvu život umjetnika narušavao antiintelektualizam te da je umjetnikova sloboda bila ugrožena zbog potencijala da njegov dramski diskurs pokrene narod na promjene. No tranzicijom i promjenom sustava iz socijalističkog u kapitalistički na vrijednosti dobiva bogaćenje i profit, a Vladek se zbog loših primanja suočava s ekonomskom ugroženošću. I dok se na njegovim stambenim uvjetima otkriva nezadovoljstvo niže klase, na sudbini istražitelja/ministra/eksministra otkriva se mobilnost između klasa koja je povezana sa stjecanjem profita.

Osim toga tranzicija se otkriva kao sredstvo koje zamagljuje svijest o novim krizama koje se razvijaju u svijetu. Prosperitet u novom sustavu, kao i u uvjetima globalizacije i unutar Europske unije, kako navodi Lena, pokazuju se lažnim. Na vidjelo izlazi prava istina o realnosti koju likovi žive, čime se razbija iluzija o srušenom zidu, blagostanju i promjenama nabolje, a otkrivaju se ravnodušni stavovi likova prema drugima. Upravo se u odnosu „mi“ i „oni“ nalazi tragična obmana jer se starije generacije dramskih likova pokazuju indiferentne prema tragičnim događajima koji se odvijaju u svjetovima oko njih. Iako su sami ranije svjedočili tomu kako su promjene u socijalističkom sustavu pratile određene promjene izvana, dvadesetak godina kasnije žive s iskrivljenom slikom da svjetovi drugih nisu povezani s njihovim vlastitim. Time se razotkrivaju novi „zidovi“ zbog kojih suvremeno društvo juri prema tragediji, a to su nedostatak solidarnosti prema drugima, stereotipi, odnosno nepostojanje društvenih vrijednosti koje bi usmjerile ljudsko ponašanje na djelovanje za blagotinit svih. Ovaj je rad prema tome pokazao kako promjene uvjetovane tranzicijom dovode do transformacije diskursa i promjene u stavovima, ali ne i do rješavanja društvenih sukoba, uspostave pozitivnih vrijednosti, rušenja stereotipa i drugih „zidova“ koje čovjek nosi u sebi. ●

LITERATURA

- Benko, Lucija (2019), „Nestaje li srednja klasa?“, *Financijski klub*, <https://finance.hr/nestaje-li-srednja-klasa/> (23. svibnja 2024.).
- Bukvić, Amir (2010), „Tko je srušio Berlinski zid. Drama u nastajanju – od pada Berlinskog zida do danas“, *Nagrada Marin Držić. Hrvatska drama 2009*, Disput, Zagreb, str. 217-274.
- Foucault, Michel (1972), *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, Pantheon Books, New York.
- Haramija, Predrag; Njavro, Đuro (2006), „Tranzicija i njezini rezultati – zašto tranzicija iz komunističkog u demokratski sustav tržišnog gospodarstva nije ostvarila očekivanja“, *Obnovljeni život*, Zagreb, g. 71, br. 4, str. 515-528.
- Hornby, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Metesi Deronjić, Željka (2008), „Odnos umjetnosti i života u Pirandella“, *Filozofska istraživanja*, Zagreb, g. 28, br. 4, str. 945-961.
- Nikitas, Zafiris (2022), „Metatheatre and Identity: An Examination of Luigi Pirandello's Plays“, *Journal of Arts & Humanities*, g. 11, br. 2, str. 09-23.
- Olsson, Michael R. (2010), „Michel Foucault: Discourse, Power/Knowledge, and the Battle for Truth“, *Critical Theory for Library and Information Science. Exploring the Social from across the Disciplines*, ur. Gloria J. Leckie, Lisa M. Given i John E. Buschman, Libraries Unlimited, Santa Barbara, California, str. 63-74.
- Županov, Josip (2011), „Hrvatsko društvo danas – kontinuitet i promjena“, *Politička misao*, Zagreb, g. 48, br. 3, str. 145-163.

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 Filozofskoga fakulteta
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Pozicija zazornog i drugosti u dramama *Fragile!* Tene Štivičić i *Jerihonska ruža* Diane Meheik

UDK 821.163.42.09Štivičić, T.+Meheik, D.

Sažetak: Istražujući hrvatsku dramsku produkciju u prvom desetljeću ovoga stoljeća u sklopu uspostavnoga znanstvenoistraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *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/>),¹ dolazi se do zaključka da postoji relativno malen broj dramskih tekstova koji tematiziraju pitanje kriza nastalih uslijed migracija, pitanje migranata, odnosno ljudi koji su bilo dobrovoljno bilo prisilno premješteni iz svojih okolina te u novim sredinama u kojima su se našli bivaju promatrani kao *drugi*, kao oni od kojih se zazire, kao *iznimke* koje su

1 Ovaj je projekt financiran sredstvima Hrvatske zaklade za znanost.

istovremeno isključene iz dominantne norme, ali i koje reflektiraju stanje te norme i habitus novog društva u kojem se nalaze. Među dramskim tekstovima koji se bave navedenom problematikom nalaze se *Fragile!* (2006.) Tene Štivičić i *Jerihonska ruža* (2007.) Diane Meheik, na primjeru kojih će se istražiti kako su prikazani zazornost, drugost i iznimke, ponajviše kroz tumačenja zazornoga drugoga (*abject Other*) Julije Kristeve, kao i koncepta *homo sacer* Giorgia Agambena.

Ključne riječi: Diana Meheik; Tena Štivičić; drugost; iznimka; zazorno

The Position of Abjectness and Otherness in *Fragile!* by Tena Štivičić and *Jerihonska ruža* by Diana Meheik

Abstract: The analysis of dramatic texts published in the Croatian language in the first decade of this century as 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/>), has shown that there is a relatively small number of plays that thematize crises as a result of migration(s), the question of migrants, namely people who are either voluntarily or forcibly displaced from their countries and who find themselves in new environments in which they are perceived as *others*, as those who should be shunned away, as *exceptions* that are both excluded from but also reflect the state of the norm and habitus of the dominant society. Among the plays that deal with the aforementioned issue are *Fragile!* (2006) by Tena Štivičić and *Jerihonska ruža* (2007) by Diana Meheik. Therefore, this paper aims to explore how abjectness, otherness and exception(s) in relation to migrants are depicted in the two selected plays, mostly through the lens of the abject Other by Julie Kristeva and the concept of *homo sacer* by Giorgio Agamben.

Keywords: Diana Meheik; Tena Štivičić; abject Other; exception; otherness

Uvod

Migracije ljudi postoje jednako dugo koliko i sama povijest čovječanstva, stoga se može reći da one predstavljaju „konstant(u) u ljudskoj povijesti“ (A. Milardović; M. B. Kuljiš, 2021: 4; usp. J. Barbić, 2020: 73). Ljudi su kroz povijest migrirali iz različitih razloga: „u potrazi za boljim životom, kako bi pobjegli od sukoba ili potražili sigurnost, ili jednostavno u potrazi za novim mogućnostima“². Na službenoj stranici hrvatskoga Ministarstva vanjskih poslova ističe se da su „sloboda kretanja ljudi, izdavanje boravišnih i radnih dozvola, odljev mozgova, politika azila, krijumčarenje ljudi, integracija stranaca, neki od aspekata tematike migracija koja u posljednjih 20 godina postaje sve prisutnija na globalnoj sceni“³. Kako bi se dobila što realnija slika o uzrocima i razmjeru migracijskih trendova, Međunarodna organizacija za migracije (*International Organization for Migration* – IOM) provodi podrobna istraživanja i analize migracija na globalnoj razini. Prema posljednjim službenim podacima iz 2020. godine, u svijetu je bilo više od 280 milijuna migranata „(od čega 33,8 milijuna izbjeglica i tražitelja azila, a 169 milijuna su ekonomski migranti“ (M. B. Kuljiš, 2023: 6), što je oko 3,6% ukupne svjetske populacije. No uočava se „porast ljudi koji su raseljeni unutar ili izvan granica države podrijetla, uslijed sukoba, nasilja, političke ili ekonomske nestabilnosti kao i uslijed klimatskih promjena i drugih katastrofa. Godine 2022. na svijetu je raseljeno 117 milijuna ljudi, od toga je njih 71,2 milijuna raseljeno unutar granica svojih država. Broj tražitelja azila porastao je s 4,1 milijun u 2020. na 5,4 milijuna u 2022. godini, što je porast za više od 30%.“⁴ Proučavajući podatke o migracijama u Hrvatsku i iz nje od kraja 19. stoljeća do danas, može se zaključiti da je Hrvatska kroz povijest bila dominantno zemlja iseljavanja.⁵ Prema objavljenoj studiji Instituta za razvoj i međunarodne odnose (IRMO) iz 2022. godine, pokazano je da se omjer useljenika i iseljenika ipak stabilizirao od 2018. godine do danas. U studiji se ističe i da je „Hrvatska posljednjih godina postala jako ovisna o radnicima migrantima zbog općeg nedostatka radne snage. (...) Istraživanja o radnicima migrantima u Hrvatskoj oskudna su, ali općenito pokazuju da migranti popunjavaju radna mjesta koja zahtijevaju minimalno (nisko) obrazovanje te da većina radnika migranata potječe iz zemalja regije.“ (H. Butković; V. Samarđžija; I. Rukavina, 2022: 9)

- 2 <https://worldmigrationreport.iom.int/what-we-do/foreword/foreword> (15. svibnja 2024.). Sve citate koji su u originalu napisani na engleskom i njemačkom jeziku prevele su autorice ovoga rada.
- 3 <https://mvpep.gov.hr/vanjska-politika/multilateralni-odnosi/globalne-teme/migracije/22710> (15. svibnja 2024.).
- 4 <https://worldmigrationreport.iom.int/what-we-do/foreword/foreword> (15. svibnja 2024.).
- 5 <https://hrvatiizvanrh.gov.hr/hrvati-izvan-rh/hrvatsko-iseljenistvo/hrvatski-iseljenici-u-prekomorskim-i-europskim-drzavama-i-njihovi-potomci/749> (15. svibnja 2024.).

Ako uzmemo u obzir vezu između društva i književnosti, pri čemu književnost nerijetko reflektira teme koje se itekako tiču društva u kojem nastaje, te gore navedene podatke, pomalo iznenađuje činjenica što se tema migracije i migranata rijetko pojavljuje u hrvatskoj dramskoj produkciji u prvom desetljeću ovoga stoljeća. Pri proučavanju objavljenih drama na hrvatskome jeziku u vremenskom periodu 2000.-2010. godine, uočava se dominacija dramskih tekstova koji tematiziraju krizu obitelji i njezine različite aspekte (S. Novak i dr., 2022: 2-3), dok dramska djela s fokusom na krizu ili krize nastale uslijed migracija zauzimaju tek malen postotak sveukupne dramske produkcije na hrvatskom jeziku u promatranom razdoblju. Među dramskim tekstovima koji se bave navedenom problematikom nalaze se *Fragile!* (2006.) Tene Štivičić i *Jerihonska ruža* (2007.) Diane Meheik, te će se oni analizirati u ovome radu.⁶ Oba dramska teksta govore o migrantima, o ljudima koji su – što dobrovoljno, što prisilno – premješteni iz svojih okolina te u novim sredinama u kojima su se našli bivaju promatrani kao *drugi*, kao oni od kojih se zazire, kao *iznimke*. Najnagrađivanija drama Tene Štivičić *Fragile!* (Europska autorska nagrada i Nagrada za inovativni tekst na festivalu *Heidelberger Stückemarkt*) opisuje položaj ljudi iz istočne Europe i s Balkana koji su se u potrazi za boljim životom našli u Londonu. Promatramo ih u prostorima koji su im kao strancima u novoj okolini dostupni i u poslovnim prilikama koje im stoje na raspolaganju. Izostanak integracije u novo društvo i nemogućnost nadilaženja pozicije onoga drugoga nedvojbeno rezultira razočaranjima. Drama *Jerihonska ruža* Diane Meheik, kojoj je 2010. godine dodijeljena Posebna nagrada predsjednika Republike Italije na festivalu *Prix Italia*, i to kao radiodrami u režiji Anice Tomić, temelji se na istinitoj priči o Oleni Popik, dvadesetjednogodišnjoj djevojci iz Ukrajine koja je godinama bila preprodavana kao bijelo roblje i prisiljavana na prostituciju. Iskorištavana od strane mnogih vlasnika i klijenata, u konačnici biva odbačena i ostavljena u bolnici u Mostaru, gdje i umire. U drami je Olena Popik lišena vlastitog jezika i imena, a i njezino tijelo najmanje pripada njoj samoj. Stavljena je u kontekst društva u kojem je njezino postojanje u potpunosti marginalizirano te lišeno bilo kakva uporišta za koje bi se mogla primiti.

Imajući u fokusu poziciju migranta u novome društvu, u radu će se u dvjema odabranim dramama, *Fragile!* i *Jerihonska ruža*, istražiti kako se migranti snalaze u novom društvu, postoji li i na koji se način uspostavlja interakcija migranta i novoga društva te kako se društvo odnosi prema migrantima – u kolikoj ih mjeri nastoji integrirati i prihvatiti. Analiza prikaza migranata u dvjema odabranim dramama ponajviše će se temeljiti na tumačenju zazornoga drugoga (*abject Other*) psihoanalitičarke Julije Kristeve te na Agambenovoj „teoriji iznimke“

6 Obje drame čine dio korpusa u sklopu uspostavnoga znanstvenoistraživačkog projekta *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća*, koji financira Hrvatska zaklada za znanost.

i figuri kao što je *homo sacer*. Pretpostavka je da je migrant primjer *par excellence* zazornoga drugoga, *iznimke* i *homo sacera* te da je kao takav lišen bilo kakve zaštite i prava koja imaju pripadnici dominantnog društva. Kao takav, migrant biva marginaliziran, živi u „paralelnom svijetu“ u odnosu na domicilno stanovništvo, a njegovo postojanje u novoj okolini domicilno stanovništvo ili „suveren“ doživljava opasno za svoj osjećaj identiteta, poznati sustav i red. Kao na one druge, *iznimke*, na migrante se gleda kao na element koji ugrožava postojeća pravila i ustanovljene granice. Istovremeno su isključeni iz dominantne norme, ali i reflektiraju stanje te norme i habitus novog društva u kojem se nalaze. Slika koju zrcale nije nužno ona koju o sebi ima ili želi imati „suveren“.

Pojam i definicija migranta

U najširoj rječničkoj definiciji migrant je shvaćen kao „onaj koji je obuhvaćen migracijom, onaj koji migrira“⁷, odnosno migranti su pojedinci ili grupa ljudi koji trajno ili privremeno mijenjaju mjesto boravka⁸ te prelaze „iz jedne kulture u drugu, jednog društva u drugo“ (A. Peterschik, 2020: 26). No pojam i koncept migranta puno je kompleksniji od predstavljene definicije. Migranta se često definira i stavlja u kontrast s pojmom izbjeglice, koji je, za razliku od migranta, „jasno definiran *Konvencijom o statusu izbjeglica* iz 1951. godine“ (M. B. Kuljiš, 2023: 6). Prema općeprihvaćenoj definiciji, izbjeglica se „uvijek objašnjava u kontekstu bijega, prisilnog odlaska i napuštanja domova“ (I. Grubiša, 2019: 15), dok pojam migranta najčešće „podrazumijeva dobrovoljni odlazak i migriranje iz zemlje podrijetla, zbog niza različitih motiva. Pojednostavljeno rečeno, dok je izbjeglica morao napustiti svoju zemlju, migrant je to htio. Međutim, takvo simplifikiranje odluka koje potencijalni migranti moraju donijeti zamagljuje kompleksno iskustvo migriranja, koje se pogrešno nadaže kao jednostavni i dobrovoljni odlazak iz točke A te dolazak na točku B. Dodatno, takvim ih se pristupom često postavlja u nezahvalnu društvenu poziciju.“ (I. Grubiša, 2019: 15) Prema takvom razlikovanju migranta od izbjeglice, potonji je poiman kao onaj kojemu je pomoć prijeko potrebna, za razliku od migranta, koji „je shvaćen kao netko kome međunarodna pomoć i zaštita nisu ‚uistinu‘ potrebni“ (I. Grubiša, 2019: 16; usp. H. Popović, K. Kardov, D. Župarić-Iljić, 2022: 18). Marita Brčić Kuljiš u definiranju pojma migranta poziva se na definiciju Međunarodne organizacije za migracije (IOM) prema kojoj „je migrant ‚bilo koja osoba koja se kreće ili se kretala preko međunarodnih granica ili unutar države dalje od mjesta svoga prebivališta, bez obzira na njezin pravni status, dobrovoljnost kretanja, uzroke kretanja i dužinu boravka na nekome mjestu“. Migrant tako predstavlja krovni pojam (engl. *umbrella term*) kojim se obuhvaća sve „ljudе u

7 <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (16. svibnja 2024.).

8 <https://www.enciklopedija.hr/clanak/migracija> (16. svibnja 2024.).

pokretu' i migrante, ali i izbjeglice i interno raseljene osobe" (M. B. Kuljiš, 2023: 6; usp. S. Juka, 2000: 7-8, 18-19). Pišući o zaštiti izbjeglica i ranjivih skupina migranata, Goranka Lalić Novak i Radojka Kraljević ukazuju na sve učestaliju netrpeljivost domicilnog stanovništva prema migrantima: „prema izbjeglicama i migrantima se sve više postupa na isti način: s nepovjerenjem i izravnim odbijanjem. Izbjeglicama i migrantima je ponekad onemogućen jednaki pristup javnim uslugama i ponekad postaju mete rasno motiviranog ponašanja. Ono što često započinje kao suptilno izražavanje nenaklonosti i netolerancije, može se razviti u institucionaliziranu diskriminaciju, poticanje na mržnju, verbalno i fizičko zlostavljanje i konačno, zločine iz mržnje.“ (G. Lalić Novak; R. Kraljević, 2014: 7; usp. I. Grubiša, 2019: 16) Početno neprihvatanje migranata može se s vremenom razviti u otvoreni rasizam, ksenofobiju i nesnošljivost (I. Grubiša, 2019: 68). Posebno ugroženu i ranjivu skupinu migranata čine djeca i žene. Pri tome potonje „čine značajan udio među nezakonitim migrantima. Migracijske politike koje pružaju različite mogućnosti ženama i muškarcima mogu gurnuti žene, osobite one s niskim kvalifikacijama, u rizične i nezakonite migracijske tokove. Ako su žene prisiljene nezakonito ući, boraviti i raditi u zemlji odredišta izložene su dodatnim opasnostima, osjetljivije su na fizičko, seksualno i verbalno zlostavljanje pa češće postaju žrtve trgovanja ljudima u seksualnoj industriji.“ (G. Lalić Novak; R. Kraljević, 2014: 29)

O zazornome drugome

U svojem djelu *Moći užasa: ogleđ o zazornosti* (1989.) psihoanalitičarka Julija Kristeva navodi da „postoji u zazornosti neka od onih žestokih i mračnih pobuna bića protiv svega što ga ugrožava i što mu se čini da dolazi iz nekog prekomjerno velikoga vanjskog ili unutrašnjeg svijeta, bačenog pored mogućega, podnošljivoga, zamislivoga. Ovdje je, posve blizu, ali je neprihvatljivo“ (J. Kristeva, 1989: 7). Predmet od kojeg se zazire istovremeno je i stran i poznat, prisutan i nepoželjan, stoji u opreci s identitetom koje nosi „ja“. Kao takvo, ono zazorno treba izbjegavati, nijekati, izdvojiti, isključiti ili u potpunosti odstraniti iz okoline u kojoj se našlo. Kristeva dalje tvrdi da izvor zazornosti nije u samom objektu, ne u odsutnosti čistoće ili zdravlja, nego u pokušaju narušavanja određenih granica, reda, pravila, „ono što remeti identitet, sustav, red. Ono što ne poštuje granice, mjesta, pravila“ (J. Kristeva, 1989: 10). Promatrano u tako postavljenom kontekstu, zazorno može biti shvaćeno kao faktor destabilizacije sustava u kojem se nalazi, kao prijetnja njegovu identitetu, ali istovremeno i potvrđuje identitet tog sustava, subjekta ili „ja“ koji se osjeća ugroženo, tako što se „ja“ kroz prisutnost zazornog uvijek iznova definira, konstruira i potvrđuje u svojem identitetu ističući razlike između „ja“ i zazornog. Odbojnost prema zazornom rezultira reakcijom užasa ili gađenja te osjećajem ugroženosti i slikom prijetnje koju „ja“ vidi u zazornom. Drugim riječima, događa se fizička

i psihička reakcija na ono što ugrožava osjećaj identiteta „ja“ ili što ugrožava, izlazi i prekoračuje uspostavljene granice i pravila koje shvaćamo kao normu (usp. D. Stojanović, 2011: 226-230).

Homo sacer i iznimka

U djelu *Homo sacer: suverena moć i goli život* Giorgio Agamben razmatra pitanja svetog čovjeka koji je „osoba postavljena izvan ljudske jurisdikcije“, a opet „ne prelazi pod božansku“ (G. Agamben, 2006: 75). Pojam svetog Agamben proučava referirajući se na Michela Foucaulta i njegov koncept biopolitike, kao i u kontekstu religijske literature i antičkoga rimskog prava, ali se poziva i na važno djelo Sigmunda Freuda *Totem i tabu*, u kojem je detaljno objašnjeno kako su nerijetko sveti ljudi istovremeno bili smatrani nečistim, prljavim, onima koje se može ubiti, ali se, kako bi Agamben rekao, ne mogu žrtvovati. Tabu, odnosno *sacer*, u Agambenovu tumačenju, jest onaj koji je „uzvišen i proklet, dostojan obožavanja i užas pobuđujući“ (G. Agamben, 2006: 67). U sličnoj poziciji nalazi se i migrant, *homo sacer* i *iznimka* – „vrsta isključenja iz opće norme, ali u odnosu s normom – norma ostaje povezana s iznimkom u obliku suspenzije“ (G. Agamben, 2006: 20). Zaglavljnjen u nedefiniranoj poziciji, *homo sacer* lišen je realnosti i zaštite te je smješten izvan pravila i zakona koji vrijede za domicilno stanovništvo ili „suverena“, pa tako može biti izložen proganjanju i javnom linču, a može biti i fizički lišen života: „on je „točka indiferencije, prag na kojemu nasilje prelazi u pravo i pravo u nasilje“ (G. Agamben, 2006: 18, 34). Definirajući krizu nastalu uslijed migracija kao „migrantsku krizu“, „suvereni“ su pristali na vladavinu izvanrednog stanja u kojemu je dozvoljeno odnositi se na nehuman način prema ljudima koji se razlikuju od „suverena“. Izvanredno stanje, koje bi po svojoj prilici trebalo biti stanje „apsolutne nužde i privremenosti“ (G. Agamben, 2008: 18), Agamben vidi kao ono koje sve više postaje pravilo: „ne samo što se sve više pojavljuje kao tehnika vladanja, a ne kao izvanredna mjera, nego na vidjelo izlazi i njegova priroda konstitutivne paradigme pravnog poretka“ (G. Agamben, 2008: 16).

Analiza drame Fragile! Tene Štivičić

Drama Tene Štivičić *Fragile!* (2006.) u središte radnje stavlja sudbine sedam likova koji su u London došli u potrazi za boljim životom. U Londonu se najduže nalaze Erik, Norvežanin u srednjim tridesetima, Gayle, Novozelandska u kasnim dvadesetima, i Michi, pedesetšestogodišnji Bugarin. Erik radi kao urednik u novinskoj agenciji Reuters, dok je Gayle nakon studija konceptualne umjetnosti ostala raditi u Londonu, no zbog nemogućnosti za dovoljnu zaradu u svojem polju, radi i kao socijalna radnica koja pomaže migrantima u integraciji u društvo. Michi vodi klub u kojem Mila, uz posao u staračkom domu, radi kao pjevačica i plesačica dok pokušava ostvariti san da postane glumica u

mjuziklima, a u kojem se kasnije zapošljava i Marko, Srbin u kasnim dvadesetima, koji je iz Srbije otišao iz nezadovoljstva političkom situacijom te radi kao konobar dok se pokušava ostvariti kao komičar. Porijeklo lika Marte, koja ima oko pedeset godina, nije jasno naznačeno te se u drami tek sporadično pojavljuje kao čistačica u hostelu. Posljednji je lik Tjaša, djevojka u srednjim dvadesetima iz istočne Europe, koja je u London došla u potrazi za azilom pobjegavši od teške sudbine, jer je godinama prodavana kao bijelo roblje. Korištenjem koncepata zazornoga drugoga (*abject Other*) Julije Kristeve i *homo sacera* Giorgia Agambena u analizi će se razmatrati migrantska iskustva pojedinih likova te utjecaj tih iskustava na njihov identitet, samopercepciju i osjećaj pripadnosti. Iskustva će se uspoređivati kako bi se uočile sličnosti i razlike u iskustvima i tretmanu likova u novoj sredini.

Neupitno je kako su svi likovi u drami došli u London u potrazi za boljim životom, odnosno prilikama koje će im taj bolji život omogućiti, no tek rijetkima to polazi za rukom. Erik se uspijeva ostvariti kao urednik novina, dok Gayle, unatoč tome što ne radi u željenoj branši umjetnosti, polazi za rukom naći dobru poziciju socijalne radnice. Njihov se uspjeh može objasniti time što dolaze iz razvijenih zemalja, Norveške i Novog Zelanda, te time što dobro vladaju engleskim jezikom. Međutim stremljenja ostalih likova prema boljem vrlo se brzo pretvaraju u razočaranja kad shvate da im željeni cilj izmiče iz ruku kako zbog toga što rade poslove koje ne žele, tako i zbog toga što im, unatoč trudu da se integriraju, to nikako ne polazi za rukom. Prije svega to se ogleđa u poslovima koje rade, pa tako lik Marte čisti u hostelu, no, po mišljenju Gayle, koja dolazi u nadzor, to čini nedovoljno dobro:

„MARTA: (...) Znaš ti kako teško ja čistim gore visoko? Ruke bole, rame boli, grč, užas.

GAYLE: Shvaćam, ali imamo ljestve, zašto ih ne koristite?

MARTA: Ne! Na ljestve se vrti glava. Padnem, slomijem kuk i onda? Nema posla, nema plaće, zbogom Marta.

GAYLE: Da, ali, ne radite svoj posao. Kako ne razumijete? Ne bih htjela da vas moram otpustiti... (...) U međuvremenu, molim vas, razmislite o sljedećem: ako radite samo pola posla, mislim da je razumno da vam se isplaćuje pola plaće. (...) Nadam se da se razumijemo.“

(T. Štivičić, 2006)

Iz navedenog se citata može zaključiti da je poslodavcima isključivo bitno da posao bude odrađen kako treba jer će u protivnom osoba izgubiti posao. Na Martinu se primjeru može vidjeti kako ekonomske poteškoće, s kojima se migranti neupitno susreću, utječu na to da čak i unatoč zdravstvenim problemima

moraju raditi poslove koji njihovo zdravlje ugrožavaju. Još jedan primjer problema s kojima se migranti susreću jest potplaćenost i potlaćenost, što se može oprimjeriti Milinim poslom u staračkom domu: „Govno od plaće, tretiraju me kao govno.“ (T. Štivičić, 2006) Osim tog posla, gdje je neupitno izrabljivana i promatrana kao drugo, Mila radi u kafiću nastojeći se u međuvremenu probiti kao glumica u mjuziklima, zbog čega je i došla u London. Međutim njezin put ne ide u onom smjeru u kojem je zamišljala jer njezin šef Michi očekuje od nje da pokazuje svoje tijelo, pri čemu trpi snishodljive komentare zbog karijere o kojoj sanja: „Da, manje odjeće, više kože. (...) Kad se dokopaš mjuzikla, misliš da nećeš morati pokazivati meso?“ (T. Štivičić, 2006) Milu šef svodi na objekt, no njegov se komentar u konačnici pokazuje točnim jer, čak i kad se Mila domogne uloge, dobiva onu koja stereotipizira njezino porijeklo, pa tako glumi rusku kurvu, zbog čega joj šef predbacuje da je licemjerna:

„MICH: Ma, krasno. Baš krasno. Michi ti ponudi dobru plaću da se skidaš za goste koji to znaju cijeniti na mjestu gdje se to priliči, ti pljuneš na Michija, puna prezira, je I'? Taj drkadžija ti plati govno u govnu od kazališta u zoni 56, gdje nitko nikad neće doći gledati i, uostalom, tko je vidio da se u kazalištu radi striptiz do kraja, ali ipak, nekako, ti to napraviš?

(...)

MILA: Michi... nisam se htjela skinuti. Ja to ne želim. Mislila sam, ne znam što sam mislila, prevario me, mislila sam da će imati smisla, cijela predstava, u kontekstu, ne znam, ni sama ne znam, sve se tako brzo dogodilo... (...) Michi, ja sam ti zahvalna što mi daješ posao, ali nemojmo zaboraviti da me plaćaš pola od onoga što bi pjevačica zarađivala negdje drugdje!

MICH: Pa, možda želiš probati negdje drugdje? Možda bi prenosila robu u trbuščiću?“

(T. Štivičić, 2006)

Iz navedenog se može zaključiti kako migranti kao drugi i nemaju puno mogućnosti ostvariti svoje potencijale, što im je bio primarni cilj, nego se moraju zadovoljiti poslovima za koje se smatra da su sposobni, a to su ili nisko plaćeni ili ilegalni poslovi. Navedeno govori u prilog tome da se migranti promatraju kao drugo s obzirom na to da u ekonomskom aspektu ne nailaze na pošten i ravnopravan tretman.

Još jedan primjer teške sudbine neupitno je lik Tjaše, koja dolazi iz istočne Europe i čija je sudbina svedena na to da biva prodana u roblje, pri čemu se mora baviti prostitucijom. Unatoč tome što isprva pruža otpor, ne želeći biti dehumanizirana i izrabljivana, ubrzo prihvaća svoju situaciju takvom kakva jest

i dopušta da je se liši njezina identiteta i čovječnosti: „Smiješno je to. Ispočetka samo ležim i čekam da bude gotovo. Onda shvatim da, ako ja dam neki trud, sve bude puno više lako i puno više brzo gotovo. Bolje je biti dobra prostitutka nego loša prostitutka.“ (T. Štivičić, 2006) Čak i kad uspije pobjeći u London od sudbine koja ju je zadesila, dočeka je zamorna i duga procedura, pa joj tako lik Gayle, socijalne radnice, objašnjava kako će za potrebe azila morati ispričati u detalje kako je odvedena iz zemlje, dok će za traženje posla morati pričekati čak i do dvije godine jer osobe čiji je zahtjev traženje azila ne smiju raditi nego dobivaju naknadu od trideset funti tjedno, a ne mogu ostvariti ni pravo na stanovanje nego moraju boraviti u hostelu. Može se zaključiti kako se migranti, čak i kad uspiju pobjeći od nepovoljnih okolnosti u vlastitoj zemlji, suočavaju s nizom izazova i ograničenja u postupku traženja azila i prilagodbi na novu sredinu, prije svega s proceduralnim teškoćama i s ograničenjem u traženju posla i mjesta stanovanja, što znatno utječe na njihovu integraciju u društvo, ali i kvalitetu života. Otegotna okolnost u njihovoj integraciji u društvo svakako je i jezična barijera, što ističe i Mila: „Bolje ti je da te odmah ne skuže po naglasku (...) I pod b, ako se ukopaš u svoju zajednicu, nikad nećeš napredovati.“ (T. Štivičić, 2006) Može se dakle reći kako se pozicija drugog kod likova očituje i u tome da ili nisu svladali jezik ili njime govore s naglaskom, što ih izolira od domicilnog stanovništva i ograničava, kako u poslovnom, tako i u društvenom aspektu života. Važnost jezika za asimilaciju naznačuje i sama autorica u jezičnim napomenama na početku drame, gdje izdvaja Erika i Gayle kao (gotovo) izvorne govornike, dok ostale likove karakterizira tako da ili imaju snažan naglasak ili ne govore s lakoćom, odnosno nespretno izravno prevode izraze s materinskog jezika na engleski.

Svakako je zanimljivo istaknuti da, osim što postoji podjela između migranata i domicilnog stanovništva, postoji i podjela među samim migrantima. Iako su likovi Gayle i Michija također migranti koji se u Londonu nalaze nekoliko godina, čini se da se osjećaju toliko integrirano da sebe ne doživljavaju kao druge nego i sami imaju predrasude i neprijateljski su raspoloženi prema pridošlicama, na što ukazuje i sljedeći citat:

„GAYLE: Svi bi morali tražiti vizu da dođu ovamo. Mislim, ne ovi jadnici koji bježe i spašavaju glavu, nego svi koji dolaze ovamo s velikim snovima. Ne znam, tri godine? To je pošteno.

MICHI: Zapravo me stvarno više nije briga. Ne bavim se ja ovdje dobrotvornim radom. Ne treba mi još jedan prokleti lijeni zemljak. Daj mi nekog Filipinca ili tako nešto, nekog s jebenim radnim navikama.

GAYLE: Tko ne uspije u tom roku, nek odjebe odavde. Daj malo prostora, da uđe malo zraka. Ovaj grad će jednog dana potonuti

od svih tih neostvarenih snova koji se drže zubima. (...) Ako se nije dogodilo u deset godina, neće se ni dogoditi!“

(T. Štivičić, 2006)

Dok se Michi manje opterećuje razlozima dolaska migranata te se osvrće na radnu etiku, pri čemu pribjegava stereotipima, Gayle radi distinkciju između onih koji bi trebali imati pravo doći u zemlju bez vize ili s njom, pri čemu ukazuje na to da migrante vidi kao teret društvu u koje se oni bezuspješno pokušavaju integrirati. Da je integracija migranata koje se promatra kao druge teška, dokazuje i Tjašino stajalište da migranti koji borave u hostelu istovremeno imaju i nemaju slobodu jer u teoriji mogu ići kamo žele, a nemaju kamo jer im ništa nije poznato, što ukazuje na njihovu otuđenost, koju, u konačnici, potvrđuje i Mila rekavši: „Znaš šta, fali mi dom. Stvarno mi fali. Ovaj grad nije ničiji dom. Pa nikome nije stalo do njega. (...) Ganjamo taj neki genijalan život koji će jednog dana početi, a u međuvremenu ko da je neko stisnuo pauzu na stvarnom životu. Zlo mi je od toga.“ (T. Štivičić, 2006) Milino izražavanje čežnje za domom i nezadovoljstva svojom trenutnom situacijom u Londonu odražava probleme s kojima se migranti susreću pri pokušaju da se snađu u novom okruženju, kulturi i načinu života, a to su neuspješna integracija, marginalizacija te razočaranje zbog razbijene iluzije o boljoj budućnosti. Kao ogledan primjer navedenog može se navesti Tjaša, koja se, unatoč bijegu u London u potrazi za azilom i mijenjanju života prostitutke, ponovno vraća utabanim stazama te spaja Michija s Romanom, koji se bavi podvođenjem prostitutki:

„MICH (zamišljeno): A nekad sam se nadao da će Kod Michija biti veliko mjesto. Pupak naše lutajuće duše. (...) A gle sad. Javna kuća.

TJAŠA: Zarađuješ više nego ikad, da? Mušterije su sad i Britanci, da? Čemu se buniš? Biznis cvjeta. (...) Ti samo radiš svoje, vodiš klub. Nije jako razlika nego uvijek. Roman radi svoje - kontakte. A ja radim svoje - terenski posao. Svi rade svoj dio, svi sretni.

Dogovor?

MICH (reznirano): Dogovor. Svi sretni.

TJAŠA: Vjeruj mi. Neće se saznati. Nikad se ne sazna.“

(T. Štivičić, 2006)

Taj dijalog odražava tematske slojeve drame, kao što su migracija, identitet i prilagodba, te postavlja pitanje o cijeni uspjeha i kompromisa koje su likovi spremni napraviti u novoj sredini. Ukazuje i na razlike u perspektivama likova: Michi je vezan za svoje ideje i snove, dok je Tjaša usmjerena na praktične aspekte preživljavanja i poslovnog uspjeha. Lik Gayle također odustaje od svojih

snova o umjetničkoj karijeri i usmjerava se na posao socijalne radnice: „Pomagati drugima da dođu ovamo i ostanu. Plemenito, ne (...) Zapravo i jest plemenito. Sad kad sam to počela raditi ozbiljno. Sad ima više smisla nego...“ (T. Štivičić, 2006) Dok Gayle odustaje od svojih snova, Mila i Marko ustraju u stremljenju prema karijerama glumice u mjuziklima i komičara te i dalje vide London kao obećani grad: „MILA: Ovdje se osjećam slobodno. Kad prođeš sve... zajebano, ovo je na poslijetku život neslučenih mogućnosti.“ (T. Štivičić, 2006) Milin komentar može se tumačiti kao vjera u svjetlo na kraju tunela s obzirom na to da, unatoč svim izazovima i poteškoćama, postoji optimizam i vjerovanje u budućnost punu neistraženih prilika, odnosno vjerovanje da izazovi mogu dovesti do osobnog rasta i novih, neograničenih potencijala.

Može se zaključiti da su migranti u svojim domovinama često suočeni s ograničenjima i poteškoćama, bili oni političke, ekonomske, društvene ili osobne prirode, no isto tako i da se u novim okolinama susreću s brojnim preprekama poput birokracije, jezične barijere, kulturoloških razlika, ali i diskriminacije i osjećaja nesigurnosti. Drama *Fragile!*, kako i sam naslov govori, nudi slojevit uvid u krhkost migrantske pozicije. S jedne se strane može tumačiti da je riječ o samoj krhkosti migrantskog identiteta s obzirom na to da dolazak u novu zemlju podrazumijeva i osjećaj gubitka vlastitog identiteta uslijed prilagodbi novoj kulturi, jeziku i društvenim normama, dok se s druge strane naslov može tumačiti kao svojevrsno ukazivanje na ranjivost migranata u novom društvu s obzirom na to da su često suočeni s diskriminacijom, eksploatacijom i nepravdom, ali i razočaranjima uslijed razbijanja iluzija o boljem životu.

Analiza drame *Jerihonska ruža* Diane Meheik

Drama *Jerihonska ruža* (2007.) Diane Meheik temeljena je na istinitoj priči o dvadesetjednogodišnjoj djevojci iz Ukrajine Oleni Popik, koja je iz rodne Ukrajine otišla u potrazi za boljim životom, no postaje žrtvom trgovine ljudima te, sukladno tomu, godinama biva preprodavana kao bijelo roblje i prisiljavana na prostituciju. Drama prati priču od njezina dolaska u Mostar preko poslova koje mora obavljati te do posljednjih dana Olenina života. U analizi će se uz pomoć koncepata zazornoga drugog (*abject Other*) Julije Kristeve i *homo sacera* Giorgia Agambena sagledavati odnos domicilnog stanovništva prema drugomu, posljedice trgovine ljudima i prostitucije, odnosno fizičke i psihičke posljedice, napose posljedice koje izmještenost ima na identitet i samopercepciju subjekta.

Pozicija Olene kao zazornoga drugog jasna je iz dehumanizirajućih komentara koje drugi likovi koriste kad se referiraju na nju, pa je tako nazivaju seljankom, ukrajinskom nerazvijenom bagrom, kurvom, droljom i prostitutkom. U prilog tomu da se ne uklapa u društvo u kojem se nalazi govori i činjenica da ne izgleda kao drugi, što ističe Fady: „You look like a stranger, anyway“ (D. Meheik, 2007), ali i činjenica da ne govori jezik, što lik Anisa naglašava kao posebnu

problematiku: „Mora naučiti govorit što prije. Pa ne bavimo se mi ovdje životinjama.“ (D. Meheik, 2007) Da Olena biva lišena vlastitog identiteta i slobode, vidljivo je i na primjeru toga što joj vlasnici, Anis i Nadine, dodjeljuju novo ime kako bi se uklopila u kontekst mostarskog društva u koje je zapravo premještena, bez mogućnosti da sama utječe na tu odluku:

„ANIS: What that name? Koja bezvezna imena imaju u toj Ukrajini.

Daj, ajd, smisli nešto normalno. Da se bar može izgovorit. Sad kad živi ovdje, može imati i novo ime.

NADINE: Sve prostitutke mijenjaju imena. (...) Možeš ju nazvati po nekim bombonima ili lizalicama. Lola.

ANIS: Ne, sve se zovu Lola ili Nana, ili slično. Ona će se zvati Amal.

To mi se ime uvijek sviđalo. Your name Amal now, ok?

OLENA: What?

NADINE: He is going to change your name to Amal. You are not Olena.

OLENA. I'm not Olena?

ANIS: You are Amal.“

(D. Meheik, 2007)

Njezino se dosadašnje ime ne uklapa u okvire „normalnog“, stoga se može reći da se njezino samo postojanje u novoj, domicilnoj okolini doživljava kao opasno za poznati osjećaj identiteta, poznati sustav i red. Premda se može tumačiti kako Anis želi da se Olena uspješno integrira u društvo kako bi mogla imati bolju budućnost, brzo postaje jasno kako to uopće nije slučaj. Naime, unatoč tome što je Olena uvjerena kako će se baviti čišćenjem, Anisova izjava upućena supruzi Nadine: „Još uvijek ne zna što će radit ovdje tako da nemoj reći neku glupost“ (D. Meheik, 2007) sugerira da Olena živi u zabludi i da je čeka budućnost kakvu uopće nije očekivala, budućnost u kojoj će postati prostitutka, u kojoj će biti lišena vlastitog identiteta te u kojoj će joj biti stvoren drugi identitet, koji će odgovarati onoj slici koju drugi imaju o njoj. U prilog tome da Olena uopće nije svjesna situacije u kojoj se nalazi i posla koji je u njezino ime dogovoren govori i činjenica da prvoga klijenta fizički napada, u čemu je, naposljetku, sprečava Anis. Zbog situacije u kojoj se našla, dobiva prijekore i prijetnje od Anisa, koji joj postavlja ultimatum: „Sinoć si potpuno skrenula! Why you so stupid? He is our customer! O čemu ti razmišljaš?! Tako se ponašati! Vрати se u ono svoje selo Ukrajinu, pička ti materina, ako misliš ovako raditi, ovdje to ne prolazi! (...) Moraš raditi ili ćemo te izbaciti. Više se ne smiješ tako ponašati prema mušterijama. Sama izaberi, ili ćeš raditi ili leti van. Kud ćeš, kako ćeš, nije moja briga.“ (D. Meheik, 2007) Jezična barijera onemogućuje joj da shvati što Anis želi reći, stoga joj Nadine na engleskom jeziku objašnjava da se više

nikad ne može tako ponijeti jer mora raditi kako bi zaradila. Zgrožena situacijom, ističe kako ona čisti i radi u kući, a shvativši kako će se morati prostituirati, traži natrag svoju putovnicu. Inzistira na tome da se želi vratiti kući i ističe kako ona to ne može raditi govoreći: „It's not me.“ (D. Meheik, 2007) Međutim ubrzo od Nadine saznaje kako za nju nema druge opcije jer je vezana ugovorom, što ukazuje na to kako su njezino neznanje jezika iskoristili da bi je obvezali na nešto na što ona uopće nije pristala, stoga se potvrđuje teza kako su, zbog migrantske krize, suvereni pristali na vladavinu izvanrednog stanja u kojem je dozvoljeno odnositi se na nehuman način prema ljudima koji, prema njihovu mišljenju, izlaze iz okvira i odskaču kao drugi. Navedeno je vidljivo i iz primjera kad Olena biva uhićena zbog krađe i prolazi ispitivanje koje provodi Glas, koji je opisan kao Glas koji „ne pripada Jednome, on je glas Većine. Glas koji ispituje i uzima apsolutno pravo na odgovore. Apsolutno pravo na istinu.“ (D. Meheik, 2007) Taj se Glas može poistovjetiti s terminom *suverena*, koji samim time ukazuje na to da je domicilno stanovništvo nositelj vrijednosti, normi i odluka, a da je položaj i integracija migranata otežana marginalizacijom i nedovoljnom mogućnosti integriranja.

Kao jedina svijetla točka Olenine premještenosti u novu okolinu u kojoj postupno gubi vlastito *ja* pojavljuje se Fady, koji želi uspostaviti prijateljski, a kasnije i ljubavni odnos s Olenom. Ona mu se otvara i prepričava prvi slučaj seksualnog iskorištavanja koji je doživjela. Naime Olena opisuje traumatičan događaj kad su joj trojica muškaraca prisilno ušla u dom, pri čemu se ona osjećala bespomoćno i neugodno, nakon čega su joj počeli davati komplimente i zahtijevati da se skine, što je pod prisilom i učinila. Muškarci su je potom počeli seksualno napadati dodirujući je i prisiljavajući je na oralni seks i penetraciju, pri čemu su joj se rugali i zahtijevali da izražava užitek, a nakon što je to odbila, postali su još grublji (D. Meheik, 2007). Iz navedenog je primjera vidljivo kako je Olena rano postala žrtvom muškaraca koji su iskorištavali vlastitu poziciju moći, kako u brojčanoj nadmoći, tako i snazi, kako bi je učinili submisivnom. Upravo se takvi primjeri mogu tumačiti kao uzrok njezine nemogućnosti ostvarivanja intimne veze s Fadyjem, koji odustaje od njihova odnosa zbog neuzvraćenih osjećaja: „Ali ja više ne mogu, zar ne razumiješ? Kad god te dotaknem, kažeš mi da sam poput onih muškaraca, kažeš mi da sam kao te svinje, ... što očekuješ od mene?“ (D. Meheik, 2007)

Unatoč tome što se ponekad čini kako se uspijeva integrirati, što ističe i Nadine: „Uglavnom, primjetila sam da si se apsolutno prilagodila ovdje. Znaš jezik, ide ti na poslu“ (D. Meheik, 2007), pa čak i uspostaviti prijateljski odnos, primjerice s Anisom, koji joj govori da je nadarena, lijepa i nježna, ispostavlja se kako je ta poveznica isključivo produkt oportunističkih pobuda osobe koja Oleni vidi kao objekt i sredstvo postizanja vlastitog cilja, odnosno, u Anisovu slučaju, želja da je seksualno iskoristi:

„Znaš da ti ja nikada ne bi učinio nešto nažao. Nikada, Amal, znaš to. Trebam te. Ja te poštujem, ja ti se divim. Tako si lijepa. Podigni kosu. Ja ću... Tako... Lijepa si. (...) Tako si lijepa, Amal. I tvoje ime je lijepo. Sve sam ti dao. Dao sam ti da biraš muškarce koje želiš. (...) Ja ti mogu sve dati. Ne možeš reći ne. Ne meni. Ne možeš mi reći ne. Nikada. Psst, budi tiho. Poljubi me. Bit će ti lijepo.“
(D. Meheik, 2007)

Iz navedenog se citata neupitno može zaključiti da Olena biva prihvaćena samo kako bi bila iskorištena, odnosno da Anis iskorištava svoju poziciju moći - koristeći komplimente i naizgled izraze poštovanja, pokušava manipulirati Olenom i izvršiti pritisak da mu popusti, pri čemu želi da njihov odnos ostane tajan kako njegova supruga ne bi saznala za njega. Zbog njegova ponašanja nakraju ispašta Olena, koju Nadine vidi kao zavodnicu i osobu koja želi uništiti njezin brak, pri čemu je vrijeđa ne uzimajući uopće u obzir odgovornost koju za aferu snosi upravo njezin suprug, kao ni činjenicu da se u tom odnosu Olena prisilno nalazi.

Kroz monolog Glasa dobiva se dublji uvid u poziciju migranata prisiljenih na prostituciju: „leđa / naplati / pola meni, pola tebi / zajedno ćemo od njih tražiti / seks/ novac / seks / novac / prostitutka ima blagoslov kombiniranja / prostitutka ima luksuz podrigivanja / povraćanja / trovanja / psovanja / dug svoj nećeš mi moći isplatiti / jer to je sloboda / što ti dajem /“ (D. Meheik, 2007). Iako se iz navedenog može zaključiti da prostitutke imaju autonomiju i slobodu te da profitiraju od svojega rada, iz daljnjeg je monologa jasno da to zapravo nije tako: „budi ponizna / jer nudimo samo ono što traže / zakoni tržišta (...) ali ja sam te vidio / i znao sam/ ne bojiš se hodati sama / jer život je davno pregažen / zakoni ulice vladaju / sretni domovi su izlizani snovi / sentimentalna sranja / hodati među govovima / s lualicama / lizati rane / gasiti čikove / u pepeljari vlastitog imena / Amal / preživjeti je znanje“ (D. Meheik, 2007). Iako se u monologu prepoznaje snaga pojedinca, u ovom slučaju Olene, unatoč teškoćama kroz koje prolazi, jasno je da monolog također otkriva sliku surova života na ulici koji je obojen instinktom za preživljavanje. Monolog ukazuje i na razbijanje iluzije o mogućnosti sretnog života migranata koji bivaju svedeni na izopćeničke iz društva. Na samom kraju monologa ističe se kako se preuzimanjem dodijeljene uloge dolazi do gubitka vlastitog identiteta, što u konačnici otežava i samo preživljavanje.

Može se reći da monolog potvrđuje da je migrant kao drugi lišen bilo kakve zaštite i prava koja imaju pripadnici dominantnog društva, što je kod Olene vidljivo jer je u konačnici lišena svega- prava na izbor, vlastitog imena i vlastitog jezika, a posljedično i identiteta; njezino tijelo pripada svima, a ponajmanje

njoj; stavljena je u kontekst društva u kojem je njezino postojanje u potpunosti marginalizirano, anonimno, lišeno bilo kakva uporišta ili sidra za koje bi se mogla primiti, što i sama potvrđuje monologom:

„Ne razumijem riječi / iako su mi poznata značenja / ne pitam pitanja / jer nemam svoje oči / zaboravljam zvuk vlastitog glasa / jer ne znam onoga koji govori / grebem i trljam kožu / da bi uklonila pokrov / otvaram si žile / misleći da ću vidjeti unutra / utapam se ispod površine / i nepoznati me gledaju / ali ne mogu me dotaknuti / i ne mogu me spasiti / jer ne mogu se dati / drugima / jer ne mogu se dati / sebi“

(D. Meheik, 2007)

U tom monologu Olena ukazuje na otuđenje, gubitak identiteta i egzistencijalnu borbu za pronalaženje smisla i povezanosti u svijetu u kojem se osjeća odsječenom, kako od svijeta u kojem se nalazi, tako i od same sebe, što odražava širu društvenu sliku, odnosno poziciju migranata, koji, unatoč želji za boljim životom i pokušaju integracije u domicilno stanovništvo, bivaju otuđeni, neprihvaćeni i nepoželjni. Odsječenost i otuđenost od sebe i svojih korijena u drami se može promatrati i kao konačan znak predaje. Na samom kraju Olena vodi imaginaran razgovor s majkom, za koju smatra da ju je zaboravila, da je se srami, ali i da je ne bi prepoznala: „OLENA: Ne bi me mogla prepoznati, malo sam se promijenila. / MAJKA: Zašto, Olena? Što je krenulo po krivom? Imala si sve i još uvijek imaš mogućnosti.“ (D. Meheik, 2007) Može se reći da Olena zapravo više ne prepoznaje samu sebe, da svoju situaciju vidi kao bezizlaznu te da više ne gaji nade u bolju budućnost. Čak i kad evidentno oboli, Olena ne dobiva nikakvu medicinsku ni psihološku pomoć nego samo prigovore i daljnje prisile da ispunjava dužnosti propisane ugovorom:

„ANIS: Ne radiš dovoljno! Stalno se ispričavaš, cure moraju raditi umjesto tebe. Što ti je, Amal?

AMAL: Ništa, treba mi pauza, umorna sam.

ANIS: Ne želim više slušati. Od prvog dana sam ti rekao, ili radiš ili odlaziš.

AMAL: Znam, Anis, ali ne mogu.

ANIS: Pogledaj se na što izgledaš! Kosa ti je odvratna. Odjeća ti visi.

Jesi ti to smršavila? Izgladnjavaš se? (...) Izgledaš kao kurva s ulice! Operi se! Našminkaj se, prekrij te podočnjake. (...) Pogledaj se. Takvu te nijedan ne bi jebao. (...) Ja sam taj koji snosi posljedice toga što ti izvodiš! Ne želim te više gledati! (...)

Pogledaj se. Ti nisi ljudsko biće, ti nisi Amal. Osušena si biljka.

(...) Radi što želiš. Odustajem, nisi mi potrebna. Nemaš više što raditi ovdje.“

(D. Meheik, 2007)

Navedeni dijalog ukazuje na to koliku količinu pritiska, emocionalnog zlostavljanja i ponižavanja trpi Olena. Anis, zanemarujući njezino evidentno loše zdravstveno stanje, koristi vulgarni jezik i ponižavajuće izraze, uključujući uvredljive komentare o Oleninu izgledu te vrši pritisak na nju ističući kako ne radi dovoljno ni dobro. Anis predbacuje Oleni govoreći da on snosi posljedice njezinih postupaka, a s obzirom na to da shvaća da ona više nije u stanju ispunjavati svoju predodređenu svrhu, odnosno da od nje više ne može izvući financijsku korist, odbacuje ju i prepušta samoj sebi. Iskorištavana od strane mnogih vlasnika i klijenata, u konačnici je odbačena i ostavljena u bolnici u Mostaru. Pothranjena i tijela oslabljena zbog teških spolnih bolesti, Olena Popik umire u mostarskoj bolnici. U prilog tome da se migrant tretira kao zazorni drugi govori upravo njezin kraj, koji je opisan na sljedeći način: „Ali, ne tako davno, živjela je djevojka, Olena, i posljednju godinu svoga života je proživjela poput leša. Zbog pothranjenosti organizma i iscrpljenosti koju su uzrokovale bolesti, ona je dugo vremena prije smrti provodila vegetirajući. Čekala je smrt u mreži bijelih zidova.“ (D. Meheik, 2007) Taj citat potvrđuje ne samo nehumačnost uvjeta u kojima migranti žive i njihove ograničene mogućnosti nego i potpun gubitak identiteta i svrhe koji onemogućuju čovjeku da se bori za goli život.

Zaključak

Migracije ljudi vrlo su kompleksni procesi koji postoje otkako postoji čovječanstvo. Ljudi migriraju iz različitih razloga, raseljavaju se unutar ili izvan granica svojih država, dobrovoljno ili prisilno, na kraći ili duži vremenski period. Bez obzira na uzrok migracija, bez obzira na to jesu li migracije dobrovoljne ili prisilne, migranti čine osjetljivu grupu ljudi na koju se, kako pokazuju i ranije spomenuta istraživanja, ne gleda blagonaklono nego se u njima vidi potencijalna prijetnja, opasnost za sredinu u kojoj su se našli, za poznati poredak stvari te za ustaljeni način života domicilnog stanovništva. Kriza koja nastaje uslijed migracija ne pogađa samo domicilno stanovništvo, kako se to često zna predstavljati u medijskom diskursu, nego itekako pogađa i zahvaća i same migrante, nerijetko s kobnim, za život opasnim posljedicama, kao što pokazuju i drame predstavljene u ovome radu.

Odabrane drame, *Fragile!* (2006.) Tene Štivičić i *Jerihonska ruža* (2007.) Diane Meheik, koje čine korpus znanstvenoistraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća*, koji financira Hrvatska zaklada za znanost, rijetki su primjeri dramske književnosti na hrvatskom

jeziku u prvom desetljeću ovoga stoljeća koji se bave temom migracije i migranata. Obje autorice predstavljaju migrante koji su što dobrovoljno, što prisilno, premješteni iz svojih okolina i izloženi na milost i nemilost novoj sredini te proživljavaju duboke egzistencijalne krize koje neminovno ostavljaju posljedice u njihovim životima.

U drami *Fragile!* pratimo priče nekolicine likova koji su se dominantno s područja istočne Europe našli u Londonu u potrazi za boljim životom. Osjećaj izoliranosti, neuspjelih integracija i neostvarenih životnih ambicija te život u paralelnom svijetu u prostoru i ograničenim radnim mogućnostima koje su im dostupne kao migrantima stavljaju likove te drame na margine društva i čine ih ranjivima ukazujući na krhkost njihovih identiteta i golih egzistencija u novoj sredini. Nevidljivost onoga drugoga, krhkost identiteta i ugroza golog života još je više naglašena u drami *Jerihonska ruža*, koja je temeljena na istinitom događaju i priči mlade djevojke Olene iz Ukrajine koja završava u prisilnoj prostituciji i biva prodavana kao bijelo roblje. Izložena verbalnoj i fizičkoj agresiji, Olena je lišena identiteta, svojeg jezika, dobiva novo ime, a ni samo njezino tijelo ne pripada njoj. Kao onaj „drugi“, koji nema pravo glasa u novoj okolini, koji je lišen bilo kakvih građanskih i ljudskih prava, koji nema slobodu odlučivanja i mogućnosti izbora, Olena u sebi u potpunosti utjelovljuje figuru *homo sacera* i zazornoga koji nakraju ostaje bez prava na goli život.

Zaključno se može reći kako drame *Fragile!* Tene Štivičić i *Jerihonska ruža* Diane Meheik nude uvid u kompleksnost pozicije migranata koji se kao zazorni drugi pokušavaju snaći u novim sredinama te se u njih uklopiti. Kroz prizmu teorijskih okvira Julije Kristeve i Giorgia Agambena i detaljnu analizu likova jasno se uočava da su migranti kao drugi izdvojeni iz glavnog toka društva, pri čemu se njihova zazornost i drugost očituje u ekonomskim teškoćama, jezičnim barijerama, dehumanizaciji, iskorištavanju te gubitku vlastite slobode i identiteta. ●

LITERATURA

Agamben, Giorgio (2006), *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut Arkzin, Zagreb.

Agamben, Giorgio (2008), *Izvanredno stanje*, Deltakont, Zagreb.

Barbić, Jakša, ur. (2020), *Okrugli stol. Položaj migranata u međunarodnom i europskom pravu*, HAZU, Znanstveno vijeće za državnu upravu, pravosuđe i vladavinu prava, Zagreb.

Butković, Hrvoje; Samardžija, Višnja; Rukavina, Ivana (2022), *Strani radnici u Hrvatskoj: izazovi i mogućnosti za gospodarski i društveni razvoj / Foreign Workers in Croatia: Challenges and Opportunities for Economic and Social Development*, Institut za razvoj i međunarodne odnose (IRMO), Zagreb.

Grubiša, Iva (2019), *Okus doma: kulturnoantropološki osvrt na integraciju migranata u Zagrebu*, HED biblioteka, Zagreb.

Juka, Slavica (2000), *Migranti kao socijalni fenomen*, Pedagoški fakultet Mostar, Mostar.

Kristeva, Julia (1989), *Moći užasa: ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb.

Kuljiš Brčić, Marita (2023), *Upravljanje migracijama. Između suvereniteta države i ljudskih prava*, Institut za migracije i narodnosti, Zagreb.

Lalić Novak, Goranka; Kraljević, Radojka (2014), *Priručnik za edukatore. Zaštita izbjeglica i ranjivih skupina migranata*, Hrvatski crveni križ, Zagreb.

Milardović, Anđelko; Brčić Kuljiš, Marita, ur. (2021), *Globalizacija migracija, antiimigrantske stranke i ksenofobija: Refleksije na europska društva i države 21. stoljeća*, Institut za migracije i narodnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Zagreb, Split.

Peterschik, Azra (2020), *Detraumatzacija migranata*, Studio HS Internet d.o.o., Osijek.

Popović, Helena; Kardov, Kruno; Župarić-Iljić, Drago, ur. (2022), *Medijske reprezentacije migracija: Diskurzivne konstrukcije migranata, izbjeglica i tražitelja azila u hrvatskim medijima*, Ured za ljudska prava i prava nacionalnih manjina Vlade Republike Hrvatske, Zagreb.

Stojanović, Dragana (2011), „Relacija ženskosti i zazornosti u polju vansimboličkog – od nemogućeg/nemoćnog do transgresivnog“, *ProFemina*, Beograd, br. 53, str. 225-248.

DRAMSKA DJELA

Meheik, Diana (2007), *Jerihonska ruža*, <https://mail.drame.hr/jerihonska-ruza-diana-meheik> (27. svibnja 2024.).

Štivičić, Tena (2006) *Fragile (drama)*, *Kazalište*, g. 9, br. 25.26, str. 166-202. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/188498> (27. svibnja 2024.).

MREŽNI IZVORI

Hrvatski jezični portal. Natuknica „migrant“.
<https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (16. svibnja 2024.).

Hrvatska enciklopedija. Natuknica „migracija“.
<https://www.enciklopedija.hr/clanak/migracija> (16. svibnja 2024.).

International Organization for Migration (IOM). World Migration Report. <https://worldmigrationreport.iom.int/what-we-do/foreword/foreword> (15. svibnja 2024.).

Ministarstvo vanjskih i europskih poslova Republike Hrvatske. Migracije. <https://mvep.gov.hr/vanjska-politika/multilateralni-odnosi/globalne-teme/migracije/22710> (15. svibnja 2024.).

Novak, Sonja, et. al. (2022). D1. povezano s O3. Izrađeno izvješće o stanju korpusa i obrađenim jedinicama korpusa nastalim 2000.-2010. godine. URL: <https://puh.srce.hr/s/ZjQgSmbtjnF2524> (16. svibnja 2024.).

Središnji državni ured za Hrvate izvan Republike Hrvatske. Hrvatski iseljenici u prekomorskim i europskim državama i njihovi potomci. <https://hrvatiizvanrh.gov.hr/hrvati-izvan-rh/hrvatsko-iseljenistvo/hrvatski-iseljenici-u-prekomorskim-i-europskim-drzavama-i-njihovi-potomci/749> (15. svibnja 2024.).

Martina Petranović

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta

Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Dramski opus Tene Štivičić – kazalište kao oaza slobodoumne misli

UDK 821.163.42-2.09Štivičić, T.

Sažetak: U radu se razmatra dramski opus spisateljice Tene Štivičić nastao u posljednja dva i pol desetljeća počevši od drame *Nemreš pobjeć od nedjelje* (2000.) do njezine, zasad, posljednje izvedene drame *Kabaret Kaspar* (2023.). Rad je usmjeren na razlučivanje i analizu tematskih, idejnih, formalnih i stilskih odrednica njezina dramskog rukopisa te na kontekstualiziranje i pozicioniranje njezina stvaralaštva u odnosu na suvremenu dramsku produkciju u nacionalnoj sredini, ali i u međunarodnim okvirima.

Ključne riječi: Tena Štivičić; suvremena drama; hrvatska drama; hrvatsko kazalište

Tena Štivičić's Playwriting – Theatre as an Oasis of Free Thought

Abstract: The paper examines the playwriting of Tena Štivičić developed over the last two and a half decades, from the play *Nemreš pobjeć od nedjelje* (2000) to her, so far, last premiered play *Kabaret Kaspar* (2023). The analysis focuses on distinguishing and examining the prevailing themes and concepts as well as formal and stylistic features of her plays and tries to outline and contextualize her playwriting in relation to contemporary drama in both national and international surrounding.

Keywords: playwriting; Tena Štivičić; contemporary drama; Croatian drama; Croatian theatre

► U uvodu zbornika *Contemporary European Playwrights iz 2020. godine* što ga urednički potpisuju Maria M. Delgado, Bryce Lease i Dan Rebellato urednički tim ističe kako će u njihovoj knjizi biti predstavljen i analiziran niz važnih autorskih imena koja su radikalno preoblikovala suvremeno europsko dramsko pismo i čiji rad stoji u neposrednome dijalogu s Europom danas i ovdje razlažući dalje kako je riječ o piscima čija djela kolaju europskim glumišnim krajolikom, izvode se na različitim jezicima i u brojnim kazališnim reinterpretacijama i produkcijama, a čiji je pristup dramskom pismu i drugim autorima otvorio vidike i putove prema novim dramaturškim mogućnostima u stilu, formi i tematskim odabirima (usp. M. M. Delgado et al., 2020: 2). Istodobno posve svjesna nemogućnosti cjelovite obuhvatnosti kao i neminovnosti vlastitih aporija i „propusta“, nedosljednosti i slijepih mjesta u zahvaćanju aktualne dramske produkcije na europskome kontinentu, rečena knjiga ipak donosi mnoštvo nadahnutih uvida u stvaralaštvo brojnih europskih dramatičara i mogućih pristupa suvremenome dramskom stvaralaštvu. U njoj se od hrvatskih dramskih autor(ic)a detaljnije obrađuje tek Ivana Sajko,¹ iako bi se – uzmu li se u obzir samo neki od uvodno apostrofiranih kriterija odabira – na popisu uključenih i razmatranih autor(ic)a svakako mogla ili čak trebala naći i hrvatska dramatičarka Tena Štivičić, čije drame već više od dvadeset godina uspješno cirkuliraju ne samo europskim kazališnim prostorom nego i šire.²

Tena Štivičić kao dramska spisateljica na hrvatsku kazališnu scenu stupila je na razmeđu 20. i 21. stoljeća debitiravši usporedno s naraštajem tada mladih dramskih pisaca poniklih mahom sa studija dramaturgije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti – poput Tomislava Zajeca ili Dubravka Mihanovića – koji nisu samo označili početak svojevrsnoga otklona novomilenijskoga hrvatskog dramskog pisma od zaokupljenosti uženacionalnim temama i mitovima karakterističnima za devedesete prema globalnije zauzetoj i relevantnoj problematici multikulturalnosti, identiteta i sl. nego su i znatno usmjerili i obilježili hrvatsko dramsko kazalište u protekla dva i pol desetljeća. Tena Štivičić istodobno se našla i u krugu većeg broja hrvatskih dramskih spisateljica – poput Ivane Sajko ili Nine Mitrović – koje su na različite načine u središte svojega spisateljskog zanimanja počele postavljati ženske likove i njihove povijesne i suvremene usude, identitete i društvene transgresije otvarajući problemska mjesta kojima će se tijekom godina što su uslijedile i Tena Štivičić sve intenzivnije i eksplicitnije, pa i sa sve, rekli bismo, „angažiranijim“ predznakom, baviti u vlastitome dramskom stvaralaštvu.

1 Koji su (dobrodošli) motivi toga odabira, svakako bi trebalo detaljnije razmotriti, no tu mogućnost zasad ostavljam za neku drugu prigodu.

2 Tena Štivičić u navedenoj se knjizi poimence ipak spominje u kontekstu njezina proboja u londonski kazališni *mainstream*, odnosno relevantnosti londonskoga teatra za njezinu spisateljsku karijeru (usp. M. M. Delgado et al., ur. 2020: 11, 315).

Tena Štivičić (1977.) rođena je Zagrepčanka već dvadesetak godina nastanjena u Ujedinjenom Kraljevstvu (od 2003.), najprije u Londonu, potom u Glasgowu. Recentnom odlukom da preuzme poziciju ravnateljice Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (2024.) odnedavna je i iznova snažnije vezana uza Zagreb i hrvatski kazališni život. Zarana osjetivši potrebu da se izmakne iz uskih okvira vlastite nacionalne sredine i na doslovnoj životnoj i na metaforičnoj književnoj, jezičnoj i sadržajnoj razini, Tena Štivičić neposredno nakon završetka studija dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (2001.) otisnula se u svijet i nastavila obrazovanje na Goldsmiths Collegeu u Londonu, gdje je magistrirala dramsko pismo (2004.) i uključila se u britansko kazalište kao dramaturginja i dramatičarka. Dapače, rečena autorica već je od samih spisateljskih početaka svoje vidike proširivala na različitim međunarodnim radionicama i susretima za pisce ističući se spremnošću na sudjelovanje u međunarodnim projektima i na suradnju s autorima, umjetničkim timovima i izvođačima iz različitih kultura i tradicija, razvijala je i njegovala autorsku otvorenost internacionalno razumljivoj i relevantnoj tematici i s vremenom je postala aktivnom i prepoznatom dionicom ne samo britanske nego i međunarodne kazališne scene (M. Petranović, 2016).³ Istodobno je, unatoč višegodišnjoj prostornoj dislociranosti, ipak zadržala trajnije i čvrste veze s izvornom domicilnom sredinom i osigurala si kontinuiranu prisutnost u hrvatskome glumištu. Nije stoga neobično što se njezina dramska djela, od 2000. godine, kada je u Zagrebu praižvedena njezina prva drama *Nemreš pobjeć od nedjelje*,⁴ do zasad posljednje praižvedbe nekog njezina novog dramskog teksta, *Kabareta Kaspar* (2023.), postojano i učestalo izvode ne samo u Hrvatskoj⁵ nego i u zemljama bivše Jugoslavije te u brojnim drugim europskim zemljama, napose Ujedinjenom Kraljevstvu i Njemačkoj, ali i izvan granica Europe, probijajući

- 3 Budući da sam o tome jednom prigodom već detaljnije govorila i pisala upravo u sklopu Krležinih dana u Osijeku, neću ulaziti u sve pojedinosti autoričine međunarodne recepcije, no određeni dijelovi ovoga teksta zasnivat će se na spomenutome istraživanju i na tekstovima koje sam pisala za programsku knjižicu predstave *Krijesnice*, premijerno izvedene u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku 2022. godine u režiji Paola Tišljarića.
- 4 Na autoričnim mrežnim stranicama kao njezina prva drama naveden je „studentski“ dramski tekst *Na samrti* (1998.) nastao prema motivima istoimene pripovijetke Miroslava Krleže, a objavljen u časopisu *Teatar & Teorija* i izveden na Hrvatskome radiju. Usp. <https://tenastivicic.com/radovi.html> (7. srpnja 2024.).
- 5 Drame Tene Štivičić izvedene u Hrvatskoj jesu: *Nemreš pobjeć od nedjelje*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2000.; *Parsifal*, Mala scena, Zagreb, 2001.; *Dvije*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, Scena Habunek, 2003.; *Pssst!*, Gradsko kazalište Trešnja, Zagreb, 2004.; *Krijesnice*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2007.; *Sedam dana u Zagrebu*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2009.; *Fragile!*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 2009.; *Nemreš pobjeć od nedjelje!*, Ludens teatar, Koprivnica, 2010.; *Tri zime*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 2016.; *Nevidljivi*, Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 2017.; *64*, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, 2021.; *Krijesnice*, Kazalište Marina Držića, Dubrovnik, 2022.

se sve do primjerice nešto udaljenijih kazališta Kanade i Japana. Nije stoga ni tako neobično što je autorica s vremenom toliko dobro ovladala izričajem svoje novoosvojene životne i profesionalne sredine – engleskim jezikom – da je uspjele postići svojedobno svjesno i žarko žuđenu dvojezičnost i da je ne tako dugo nakon odlaska iz Hrvatske mnoga svoja dramska djela izvorno ispisala upravo na engleskom jeziku, o čemu svakako valja voditi računa kad je riječ o razmatranju cjeline njezina dramskog opusa. Drame *Krijesnice* (*Fireflies*), *Fragile!*, *Nevidljivi* (*Invisible*), *Tri zime* (*3 Winters*) itd. napisane su na engleskome, a potom ih je autorica za potrebe hrvatskih premijera i/ili hrvatskih knjižnih izdanja sama ili uz pomoć suradnika (kao što je primjerice bila Mirta Zekan za *Krijesnice*) prevodila na hrvatski jezik. Štoviše, pozivajući se na suptilne razlike u jezičnome i u sadržajnome sloju dramskih tekstova adaptiranih s engleskoga na hrvatski te posljedične viševrsne semantičke i izvedbene implikacije takvih razlika, sama autorica drži da bi se prijenose njezinih drama iz engleskoga u hrvatski donekle moglo smatrati čak i novim verzijama tekstova, a ne isključivo prijevodima.

Premda je gotovo svaka od drama Tene Štivičić, uz malobrojne izuzetke kao što su kraći dramoleti nastali i izvedeni na engleskome *Nine Tenths* i *Felix* te najnoviji tekst *Kabaret Kaspar*, prije ili kasnije uprizorena i u Hrvatskoj, više je njezinih dramskih tekstova prvi put izvedeno izvan granica Hrvatske (*Fragile!*, *Nevidljivi*, *Tri zime*, *64*, *Kabaret Kaspar*), a valja k tomu naglasiti i da, za razliku od mnogih (hrvatskih) pisaca čiji radovi ponekad zažive na sceni samo jedanput, drame Tene Štivičić gotovo redovito i nakon praizvedbi doživljavaju višestruke i raznovrsne scenske interpretacije i raznorodna redateljska čitanja, mahom su dobro primljene i u kritici i publici te se i po nekoliko godina zadržavaju na kazališnim repertoarima, što nije uvijek slučaj s prijmom hrvatskih dramskih autora na inozemnim scenama. Drugim riječima, brojem, disperzijom i recepcijom nedvojbeno je riječ o jednoj od međunarodno najprisutnijih suvremenih hrvatskih dramskih spisateljica čiji uspjeh nije tek medijski plasirana konstrukcija nego realan rezultat dugogodišnjeg rada i višegodišnje prisutnosti u međunarodnome kazališnom prostoru.

Kako je poznato, taj je uspjeh dramskih djela Tene Štivičić ovjeren i brojnim nagradama i priznanjima u zemlji i inozemstvu, bilo da je riječ o nagradama stručnih povjerenstava za najbolji dramski tekst ili predstavu, bilo da je riječ o nagradama publike. Neka od najuglednijih priznanja koja je primila svakako su uvrštavanje u prestižno društvo pedeset najtalentiranijih i najperspektivnijih mladih pisaca u Velikoj Britaniji koji su, prema prosudbi londonskoga kazališta Royal Court Theatre i postaje BBC, predodređeni obilježiti britansko kazalište u idućih pedeset godina (2006.), Europska autorska nagrada i Nagrada za inovativni tekst na *Heidelberger Stückemarktu* za dramu *Fragile!* (2008.) ili nagrada *Susan Smith Blackburn Prize* za najbolju spisateljicu na engleskom jeziku za

dramu *3 Winters (Tri zime)* (2015.). Ipak, možda najvećim dosadašnjim uspjehom Tene Štivičić smatra se uprizorenje njezine drame *3 Winters* u National Theatreu u Londonu (2014.) u režiji istaknutoga britanskog redatelja Howarda Daviesa, a potom i njezina raširena recepcija u više europskih i svjetskih kazališnih sredina, među kojima se zacijelo najviše ističu hrvatskoj sredini daleko i umnogome nepoznato tokijsko kazalište Bungakuza (2019.) koliko i premijerna izvedba drame *Tri zime* na pozornici Hrvatskoj mnogo bližega i poznatijeg teatra, na pozornici na koju se hrvatsko glumište dugi niz godina ugledalo, pa i svojevrsnoga „nedosanjanog“ sna hrvatskoga kazališta, bečkoga Burgtheatera (2023.).

Na hrvatskom su jeziku dramska djela Tene Štivičić objavljena u zbirkama *Dvije i druge* (2008.) i *Nevidljivi* (2015.), u pojedinačnim izdanjima *Tri zime* (2016.) i *64* (2022.) te u domaćoj periodici (*Teatar i Teorija, Kazalište*), kazališnim bibliotekama (*Parsifal*, 2001., Mala scena) ili programskim knjižicama izvedenih dramskih predstava (*Tri zime* 2016. i *64* 2021., Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu) te u više antologija i izbora hrvatske drame na hrvatskom i stranim jezicima.⁶ Njezina su djela u prijevodu na strane jezike otisnuta i u više inozemnih časopisa i publikacija (njemački *Theater Heute*, poljski *Dialog* i sl.), odnosno u knjigama drama na engleskom jeziku (*Fragile!* 2007., *Invisible* 2011. i *3 Winters* 2014. u nakladničkoj kući Nick Hern Books; *Europa* 2013. u ediciji Methuen Drama), dok je najnovija drama *Kabaret Kaspar* tiskana na slovenskom jeziku u programskoj knjižici istoimene predstave Slovenskoga narodnog gledališča iz Ljubljane u kojem je i praizvedena (2023.). Tena Štivičić autorica je i nekoliko drama za djecu, viteške priče *Parsifal* i mjuzikla *Pssst!* te je dramaturginja na više predstava, među kojima se poglavito ističe *Pijana noć 1918*. Kazališta *Ulysses* (2007.) što ju je za kazalište, prema Krležinoj pripovijesti, adaptirao njezin otac Ivo Štivičić. Spremnost i potrebu za iznošenjem vlastitih stavova o najrazličitijim temama današnjice kao i za neposrednu komunikaciju s čitateljskom publikom Tena Štivičić iskazuje i u kolumnama koje od 2003. piše za časopis *Zaposlena*, a sabrane su u zbirkama *Odbrojavanje* (2007.), *Vrag ne spava* (2010.) i *Pepeljuginino maslo* (2016.) i po mnogočemu su sadržajno i problemski komplementarne njezini dramskom opusu.

6 Primjerice drama *Nemreš pobjeći od nedjelje* objavljena je u izboru hrvatskih drama Jasena Boke *Nova hrvatska drama* (2002.), antologiji suvremene hrvatske drame Lea Rafolta *Odbrojavanje* (2007.) te izboru drama na poljskom jeziku *Krotywni* (2012.) i (*Nie tylko*) *fragmenty. Wybór nowych dramatów chorwackich* (2019.). Drama *Fragile!* objavljena je u izboru hrvatske drame na njemačkom jeziku *Eine Verdammnt Glückliche Familie* (2009.), u antologiji hrvatske drame na mađarskom jeziku *Tranzit* (2012.) te u izboru hrvatske drame na španjolskom (*Siete dramas croatas contemporaneos* (2013.)). Drama *Tri zime* uvrštena je u izbor hrvatske drame na poljskome jeziku *Antologia współczesnego dramatu chorwackiego. Pokolenie przerwanej młodości / Antologija suvremene hrvatske drame. Generacija prekinute mladosti* (2019.).

Svoju prvu dramu, *Nemreš pobjeć od nedjelje*, Tena Štivičić napisala je još na studiju dramaturgije u Zagrebu 1999., a praižvedena je u Zagrebačkome kazalištu mladih godinu dana kasnije (2000.)⁷ u režiji i izvedbi autorici generacijski bliske redateljice Tee Gjergjizi i glumaca Anite Matić i Damira Orlića. U drami kojom je, kako će kasnije reći, prvi put ozbiljnije pronašla i artikulirala vlastiti autorski glas Tena Štivičić tematski je i problemski zaokupljena dramskim preispitivanjem intimnih i ljubavnih odnosa likova, što ju je već tada izdvojilo od sadržajnih preokupacija aktualnoga spisateljskog naraštaja i svojevremenoga vala tzv. nove europske drame, a i najavilo mnoge sadržajne i formalne iskorake u karakteru hrvatskoga dramskog pisma novoga tisućljeća. Unatoč usredotočenosti *Nedjelje* na autorici tada bliske probleme u vezi mlađega para, pokazalo se da tekst korespondira s problematikom parova neovisno o dobnim skupinama i generacijama, stoga je i vrlo često izvođen, a jedan od razloga velike izvođenosti njezina prvog teksta svakako je i prigoda za glumačke bravure u tumačenju dviju uloga „monodrame za dva lika“, kako glasi njezin podnaslov. Junaci su *Nedjelje* jedan ženski i jedan muški lik, Ona i On, iz čijih se različitih i nerijetko oprečnih vizura monološki više nego dijaloški te umnogome retrospektivno i narativno scenski razotkrivaju obrisi i tektonika jedne mladenačke ljubavne veze. Jezični materijal drame i dramskih replika oslojnih na zagrebačku kajkavštinu i mladenački sleng pritom nadasve živo i neposredno oblikuju doslovan urbani i simboličan mentalni kronotop mladoga naraštaja unutar kojega na mijeni stoljeća i milenija egzistiraju i obitavaju autoričini dramski likovi. Prostorni se odnosi na sceni markiraju tek ponekim predmetom ili jezičnom intervencijom u brzom smjeni kraćih prizora koji tvore mozaik isječaka iz razmatrane dramske zbilje, ali se unatoč fragmentarnom i individualno fokaliziranom dramaturškom ustrojavanju cjeline oblikuje jasna pripovjedna linija i profiliraju zaokruženi karakteri dvaju likova. Riječ je o dramskim postupcima koji će mahom ostati karakterističnima i za nastavak autoričina kazališnog opusa, premda će se, dakako, broj i odnosi dramskih likova, kao i broj i sklop dramskih situacija, u kasnijim djelima Tene Štivičić znatnije usložnjavati i slagati u kompleksnije strukture namijenjene ne samo obimnijim glumačkim ansamblima nego i većim pozornicama, što će kulminirati u povijesno razgranatoj obiteljskoj dramskoj kronici *Tri zime*.

Tematikom odnosa mladih u urbanoj sredini koju je „načela“ dramom *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tena Štivičić nastavila se baviti i u svojoj idućoj drami - *Dvije* - napisanoj 2002. i praižvedenoj 2003. u beogradskom Ateljeu 212, ali ovaj put kroz odnos dviju dvadesetogodišnjih prijateljica Anje i Lene. Njegovu

7 Kako bi se stekao barem određen uvid u kronološki slijed oblikovanja autoričina dramskog opusa, gdje je god moguće, nastojim navesti godinu nastanka i/ili praižvedbe pojedine drame, bez obzira na okolnost je li praižvedena u Hrvatskoj ili izvan nje.

genezu te mijene i perturbacije od prvoga susreta do ne posve razriješenoga kraja također promatramo kroz pogled unatrag, nakon što je iz prvih replika izvjesno da se ključan događaj među njima već odvio - čitatelj ili gledatelj tek trebaju doznati koji, na kakav način i s kakvim ishodom - što će i ubuduće, kao i uokvirivanje radnje posebno izdvojenim i problemski postavljenim uvodnim prizorom te katarzičnim završnim raspletom ili simboličnim poentiranjem, biti jedna od autoričinih karakterističnijih dramaturških gesta. No dok je u *Nedjelji* dramski sadržaj velikim dijelom bio iskazan kroz nizanje usporednih monologa dvaju protagonista, pritom nerijetko upućenih gledatelju kao implicitnom sugovorniku ili barem nijemome i pasivnom slušaču, uz povremene dijaloške dionice između Njega i Nje, u drami *Dvije* sadržaj se posreduje kroz takoreći eruptivne dijaloške etide i verbalna nadmudrivanja dviju djevojaka. U njima se nositeljice dramske radnje ponajprije razračunavaju s površnošću i ispraznošću svijeta u kojemu obitavaju i s kojim dijele opsjednutost vanjskim i materijalnim, tek mjestimice nadograđujući svoje žustre izmjene misli duljim monološkim ispovijestima koje ostali govornici mogu i ne moraju ili pak ne žele čuti. Ironija spram okoline i autoironija spram sebe pritom su njihovo (koliko i autorsko) najizraženije i najmoćnije stilske oruđe. Uključivanje dvaju dodatnih likova - oca/ljubavnika Emila i majke Sonje - zasigurno je refleks oprobavanja i razvijanja spisateljskih vještina, no reprezentaciju dvaju četrdesetogodišnjih predstavnika starijega naraštaja ponajprije valja promatrati kao dio promišljene dramaturške strategije, istodobno upregnutu i u službu odvijanja radnje i usložnjavanja zapleta i u službu određivanja dijagnoze svjetonazorskih i generacijskih jazova (ali i premosnica) između dvaju sučeljenih naraštaja osuđenih na koegzistenciju na pragu novoga tisućljeća. *Dvije* su stoga, osim pomne analize intimnih odnosa različitih parova kao što su dvije prijateljice, otac i kći, kći i majka, majka i otac te otac i ljubavnica, ujedno i drama u kojoj se precizno ocrtavaju kulturološki i društveni slojevi odabranoga urbanog miljea te dominantni obrasci ponašanja i mentalna stanja s jedne strane mlade generacije stasale u doba tranzicije i globalizacije, obilježenih legalizacijom pretvorbenoga kriminala i korupcije, konzumerističke groznice, intelektualne letargije i moralne degradacije, a s druge strane generacije njihovih roditelja koja se tom i takvom društvenom preokretu morala prilagoditi ne birajući pritom uvijek sredstva niti se previše obazirući na etičke norme na kojima su pripadnici te generacije odgajani. Generacijski uvjetovan sudar svjetova između roditelja i djece odraslih u različitim društvenopovijesnim okolnostima (socijalizam, kapitalizam) Tena Štivičić dramski je kasnije istraživala i u kratkoj drami na engleskome jeziku *Nine Tenths*, koja dosad nije prevedena na hrvatski jezik, a generacijske razlike, posebice na hrvatskim prostorima i posebice one proizišle iz odrastanja i djelovanja u različitim društvenim, političkim i ekonomskim sustavima, zanimat će je i u mnogim kasnijim dramama, a

posebice u *Tri zime*. Baveći se naime intimom dramski apostrofiranih i izdvojenih pojedinaca, Tena Štivičić suptilno, no sve zamjetnije i kompleksnije u svojoj drame upliće društvenu i povijesnu situaciju sredine, naraštaja i vremena o kojemu piše te nenametljivo i gotovo bešavno spaja individualno i kolektivno, privatno i društvenopovijesno, lokalno i univerzalno, bez obzira govori li o ljubavnim usponima i padovima (*Nemreš pobjeć od nedjelje*), o oblicima i modalitetima snalaženja različitih naraštaja, a napose mladih ili žena, u (post)komunističkoj zbilji i uvjetima tranzicijske svakodnevice (*Dvije, Tri zime*), o sveopćem osjećaju otuđenosti i nestabilnosti (*Sedam dana u Zagrebu, Krijesnice*) ili o susretima/sudarima različitih kultura, multikulturalnim pitanjima današnjice te licima i naličjima interkulturalnoga dijaloga (*Europa, Fragile!, Nevidljivi*).

Na spomenute generacijske drame s početka stoljeća, *Nemreš pobjeć od nedjelje* i *Dvije*, koje se uvelike bave muško-ženskim odnosima, prijateljskim odnosima i odnosima unutar obitelji, naslanja se i njezina drama *Sedam dana u Zagrebu* praižvedena u sklopu projekta Europske kazališne konvencije *Orient Express* 2009. godine i duhovito žanrovski označena kao „komedija zabluda“. Kroz priču o ljubavnome trokutu između dviju prijateljica i uspješnoga konzultanta koji je jednoj suprug a drugoj ljubavnik, drama razmatra anksioznosti, neuroze i tjeskobe mladih ljudi u susretu s pritiscima okoline i društva, posebice kad je riječ o njihovu određivanju spram braka, obiteljskoga života, majčinstva ili poslovnoga uspjeha, odnosno terora pomodnih životnih stilova (od zdrave prehrane preko luksuznoga stanovanja i udomljavanja napuštenih životinja do porođaja kod kuće) i mahom isključivo deklarativne tolerancije, političke korektnosti i demokratičnosti. Kao svojevrsna ironična replika na način organizacije vremena u suvremenome društvu, ali i na biblijski model stvaranja svijeta i čovjeka, naslovnih sedam dana čini osnovu dramske strukture u koju su raspoređeni dramski prizori postupnoga ali neminovnoga raspada naoko uređenih prijateljskih, obiteljskih i društvenih odnosa. Krajnji rezultat bit će kaotično ali uspješno realiziran čin dolaska novoga ljudskog bića na svijet, no nipošto ne treba previdjeti autorski stav (ili bojazan) upisan u finalnom didaskalijskom poentiranju završnoga dramskog prizora: „Beba leži sama na sofi. Oko nje krv, krš i lom.“ (T. Štivičić, 2015: 71)

Za razliku od prvijenca, duodrame *Nemreš pobjeć od nedjelje*, u kojoj je bila usredotočena na usporedne monološke ispovijedi dvaju likova, u kasnijim dramama Tena Štivičić barata sve širom komparserijom dramskih lica i vodi radnju izmjenjujući kraće dijaloški organizirane prizore, kojima nerijetko pridjeljuje i duhovite, simbolične ili ironično intonirane, ali uvijek na neki način interpretativno indikativne međunaslove. U drami *Krijesnice*, praižvedenoj u Zagrebačkome kazalištu mladih 2007. godine, naslovi poput „Odgovorno ljudsko biće uvijek pregledava svoje putne isprave“, „Pada, neće stati“, „Odmor je normalnom čovjeku naporna stvar“, „Duty free zona“, „Ovo je vaš sretan dan“,



Tena Štivičić, *Krijesnice*, Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb, 2007. Foto: Mara Bratoš.



„Planina“, „Svinje“ i sl. (T. Štivičić, 2015) imaju satiričan prizvuk u odnosu na radnju koja u njima slijedi i označavaju četrnaest dramskih postaja muke „maloga čovjeka“. U *Krijesnicama*, koje se odvijaju u zračnoj luci, koncepti krijesnica i prostora zračne luke djelomice određuju i samu strukturu dramskoga teksta ispređenu oko bljeskovitih uvida u intimu likova tijekom fragmentarnih i kratkih prizora što se odvijaju u različitim tipičnim i simboličnim odvojcima zračne luke. Na sceni je zastupljena šarolika galerija likova, svaki sa svojim profesionalnim i životnim frustracijama: uspješna ali životom iznurena spisateljica Clara, propali novinar Martin na putu u medicinski potpomognutu smrt, djevojka Olga koja skroman život u domovini želi zamijeniti američkim snom, starac Oliver u nenajavljenom posjetu sinu i njegovoj mladoj obitelji, neurotičan par na putu za Barbados i odvikavanje od alkohola, a među njima su i Anja i Lena, stjuardese izmještene iz autoričine ranije drame *Dvije*, ali sada desetak godina starije, izgubljenije i beznadnije. S njihovim nas sudbinama, pričama, osobnostima, zabludama, samoobmanama i traumama autorica upoznaje u trenucima izvanrednih okolnosti - privremenoga zastoja u zračnome prometu - u kojima karakterne osobine nerijetko bivaju izoštrnije i izloženije, a likovi ranjiviji i iskreniji. Situacija u kojoj su iznenadno zakinuti za svoje male utopijske zbjegove, prisiljeni prekinuti svoje planove, zaustaviti se i razmotriti svoje odluke, postupke, procjene i namjere te odlučiti treba li nastaviti istim putem ili promijeniti smjer kretanja, dramske likove u konačnici dovodi i do osobnog demaskiranja i do demaskiranja međudnosa s drugima. U pojedinim slučajevima lica bivaju izmijenjena okolnostima aerodromskog i životnog zastoja, u pojedinim pak slučajevima lica nisu netaknuta događajima u zračnoj luci, ali nastavljaju u skladu s inicijalnim planovima kao da se ništa nije dogodilo. Mjesto radnje u drami Tene Štivičić koje likovi na početku doživljavaju kao odskočnu dasku za let u bolje sutra ili u zaborav od svakodnevnog, uslijed iznenadnoga zastoja postaje prostor neočekivanog i bolnog prizemljenja i suočavanja ne samo sa svima onima s kojima se nenadano susreću ili ulaze u dijalog u zračnoj luci već i s licima iz vlastite obitelji ili okoline, s utvarama vlastite svijesti te, poglavito, sa samima sobom.

Snježna mećava usred ljeta uzrokovana klimatskim promjenama kao jednim od ključnih problema današnjice k tomu je tek početni impuls za autorsko dramsko identificiranje i problematiziranje mnogih drugih tematskih kompleksa suvremenoga društva kao što su otuđenje i usamljenost ljudske jedinice u suvremenom društvu, strah od bolesti i smrti te medicinski potpomognuto umiranje, ovisnost o alkoholu, ksenofobija i vjerska nesnošljivost te netolerancija i duboki procijepi između različitih kultura, neutaživa konzumeristička glad podjednako raširena i među imućnima i među siromašnima, potraga za identitetom te osmišljavanjem i ispunjavanjem vlastitoga postojanja, bijeg od besprizornosti siromaštva i bestijalnosti ratova te neprestane migracije

pojedinaца u potrazi za vlastitim mjestom pod suncem - redom teme koje su nekako uvijek zastupljene u spisateljičinu dramskome pismu, katkada u žarištu, katkada na marginama.

Autoričino svojevolumno mladenačko izmještanje iz rodnoga grada i vlastite jezične i nacionalne sredine preseljenjem u London učinilo ju je senzibilizacijom i za jednu od (naj)važnijih tema današnjice - temu sveprisutnoga, kontinuiranog i zamašnog migriranja velikoga broja ljudi diljem svijeta, odnosno problematiku svakodnevice ekonomskih i političkih migranata te ratnih izbjeglica u multikulturalnom i globaliziranom društvu. Istodobno je označilo i svojevrsnu cezuru ili pomak u njezinu stvaralaštvu, barem kad je riječ o autoričnim tematskim obzorima, pa ne iznenađuje ni autoričina objektivna da „temu migracije kao i temu pronalazjenja ukorijenjenosti u globaliziranom svijetu češće misli[m] na engleskom“ (T. Štivičić u: D. Špišić, 2017). Dvije (iduće) drame, *Fragile!* i *Nevidljivi*, gotovo da bi se mogle čitati kao izravan rezultat autoričina osobnoga proživljavanja migrantskoga iskustva i suočavanja sa zbiljom migranata u britanskoj prijestolnici, kada joj je, kako se jednom i sama izrazila, postalo takoreći nemoguće zamisliti dramu u kojoj bi svi likovi pripadali istoj kulturi, jeziku i rasi. Smještena u suvremeni London, drama *Fragile!*, objavljena u časopisu *Kazalište* (2005.) i iste godine praižvedena u Mladinskom gledališću u Ljubljani, objedinjuje atmosferu ratnih i poratnih devedesetih godina 20. stoljeća i nultih godina 21. stoljeća na području bivše Jugoslavije te suvremenog trenutka multikulturalnoga europskog velegrada, u kojem se isprepleću (ratne) traume i sudbine pripadnika više nacionalnih skupina iz različitih dijelova svijeta, od Srednje i Istočne preko Zapadne i Sjeverne Europe do Novoga Zelanda. Drama *Nevidljivi*, praižvedena u produkciji kazališta Transport Theatre iz Londona i New Wolsey Theatre iz Ipswicha (2011.), obrađuje život migranata u Londonu i sudar ne samo različitih tradicija, nasljeđa, svjetonazora, kultura i svjetova nego i sudar individualnih očekivanja/snova i društvene zbilje povlačeći ipak glavnu liniju sukoba na relaciji „Tvrđave Europe“ i tzv. „Drugih“, mahom iz zemalja Trećega svijeta, kako su podijeljene dvije dramski sučeljene skupine likova (T. Štivičić, 2015: 193). Obje drame osvjeđuju otuđenost suvremene jedinke te nestabilnost i fluidnost svih vrsta identiteta u suvremenome svijetu s naglaskom na artikuliranju kompleksnosti i polifoničnosti migrantskih identiteta, ali i ukazuju na područje identiteta i alteriteta te manjinskih diskursa koje autoricu ne samo da zaokuplja nego i priključuje jednom od dominantnih stvaralačkih i istraživačkih trendova u polju suvremene književnosti i humanistike.

Drame *Fragile!* i *Nevidljivi* bave se u prvome redu identificiranjem uzroka, manifestacija i posljedica teškoga položaja suvremenih migranata iz perspektive njihove klasne potlačenosti, ekonomske eksploatacije i birokratske neosjetljivosti u novoj sredini te izloženosti nacionalno i rasno motiviranim netrpeljivostima, zlostavljanjima, zlorabljenjima i nasilju, ako ne već samo ksenofobije,

kojoj je kao temi Tena Štivičić odškrinula vrata i u drami *Sedam dana u Zagrebu*. Bave se i (ne)mogućnostima borbe protiv takve vrste društvenoga ustroja i potencijalima društva ili barem jedinke za modificiranjem okamenjenih socijalnih obrazaca, neovisno o isključivo rodnim paradigmatima i kategorizacijama. Međutim u obje se drame, između ostaloga, kao važna tema izdvaja i pitanje seksualnoga i rodno uvjetovanoga nasilja nad ženama, bilo da je riječ o zlouporabama ženskoga tijela i doslovnoj trgovini bijelim robljem (odnosno odioznome ali sveprisutnome *sex traffickingu*, koji nerijetko, kako kaže jedna od žrtava u drami *Fragile!*, prolazi nesankcionirano i ispod radara⁸), bilo da je riječ o jednako sveprisutnome i razornome strukturnom i simboličkom nasilju nad ženama implicate ugrađenom u vladajući patrijarhalni društveni sustav (usp. P. Farfan; L. Ferris, ur. 2013).

Pa ako to i ne čini iz pozicije pripadnosti širemu kontekstu „ženskoga pisma“, koje je svojevremeno mladenački kategorički odbacila,⁹ ne može se ipak reći da je u svojim dramama zaobišla pitanje položaja ženskoga subjekta u aktualnome društvenom poretku. Upravo suprotno. Od samoga početka u njezinim su djelima dramski reprezentirani i problematizirani raznovrsni oblici stereotipiziranja ženskih rodnih uloga – ljubavnice, supruge, kćeri, majke, prijateljice – a taj se interes s vremenom sve više kristalizirao i sužavao u smjeru pozicioniranja ženskoga lika i ženske sudbine u središte dramskoga teksta, s naglašenim uvjerenjem u potrebu da ženski subjekt bude ne samo pasivni objekt (dramske) radnje koliko i povijesti nego njezin aktivni protagonist, nositelj i inicijator. Kontinuirano zanimanje za položaj žena i mogućnosti ostvarenja ženskih potencijala u različitim društvenopovijesnim okolnostima prometnuo se u ciljano dramsko preispitivanje viševrsnosti i kompleksnosti ženskih identiteta i ženskih prava te dekonstruiranje brojnih društvenih modela i nametnutih narativa o ženama, kao što je napose vidljivo u nekoliko recentnijih djela, u dramama *Tri zime* i *64* te u kratkome dramskom monologu *Nježniji spol*. Moglo bi se dodati i da se u preispitivanje i prevrednovanje povijesnih i suvremenih stereotipa o ženama i njihovim predmnijevanim društvenim ulogama u svojim novijim dramama izraženije upušta i naslanjajući se na duh višedesetljetnih znanstvenih i literarnih te kazališnih bavljenja temom povijesti i njezinih historiografskih uobličavanja i interpretacija, odnosno ideoloških i svjetonazorskih mistifikacija, revizija i zlouporaba, karakterističnih za kraj 20. i početak 21. stoljeća. U drami *Tri zime*, praizvedenoj u uglednome londonskom kazalištu National Theatre (2015.), čini to u vidu kritičkoga dramskog istraživanja ženske povijesti 20. stoljeća te razvedenijeg i panoramski strukturiranoga dramskog prikaza ženskih sudbina na području Hrvatske od sredine

8 „Tjaša: Vjeruj meni. Neće se saznati. Nikad se ne sazna.“ (T. Štivičić, 2008: 251)

9 „Dok ne postoji ‘muško pismo’, ja ne priznajem ‘žensko!’“ (T. Štivičić u: K. Kolega, 2003: 12)

20. stoljeća do danas. Vremensku okosnicu radnje stoga čine „jaka“ mjesta nacionalne povijesti, kraj Drugoga svjetskog rata (1945.), početak demokratskih promjena i Domovinskoga rata (1990.) te tranzicijski period uoči ulaska Hrvatske u Europsku uniju (2011.),¹⁰ ali pročitana iz često previđane, potiskivane ili nijekane ženske vizure. U dramaturški složenoj i razvedenoj obiteljskoj kronici, u kojoj usporedno slijedi veći broj likova i vodi nekoliko vremenski diskontinuiranih planova radnje, prate se sudbine nekoliko naraštaja žena unutar jedne obitelji, ali i jedne obiteljske kuće kao opredmečenja traumatičnoga obiteljskog i povijesnog nasljeđa, nastojeći utvrditi na koji su način živote obitelji oblikovali različiti, nerijetko dijametralno suprotni i turbulentni društvenopolitički i povijesni konteksti (ratovi, ideologije, svjetonazori...), odnosno kako se u obitelji Kos kao svojevrsnoj metafori društva u malom formirala i pozicionirala ženska samosvijest te prepoznavalo i prakticiralo ili osvajalo žensko pravo na vlastiti glas unutar prevladavajuće patrijarhalnih socijalnih okvira. Istodobno se, kao i u drugim dramama, lateralno dotiče i mnogih kolektivnih i individualnih trauma vezanih uz rodna, klasna, rasna i nacionalna određenja i generacijska razmimoilaženja te (ne)sposobnosti pojedinaca na prilagodbe radikalno drukčijim ili oprečnim društvenim, ideološkim, ekonomskim i vrijednosnim sustavima.

U drami 64, koja je praižvedena gdje i *Dvije*, u beogradskome Atelju 212 (2021.), a čiji naslov aludira na broj injekcija što ih žena podvrgnuta medicinski potpomognutoj oplodnji mora primiti, Tena Štivičić dramski razlaže poziciju i ulogu žene gledanu ponajprije iz aspekta majčinstva i reproduktivnih prava i mogućnosti žene, ali i društveno prihvatljivih ili neprihvatljivih ženskih modela ponašanja i življenja, odnosno njihova pristajanja ili nepristajanja na nametnute rodne uloge i socijalne paradigme te konzekvenci koje pojedini životni odabiri donose sa sobom, kako za njih tako i za njihove obitelji te društvo u cjelini. Različiti izbori ženskih likova, glavne junakinje simbolično nazvane Eva, koja se podvrgava procesu potpomognute oplodnje kako bi realizirala želju za majčinstvom, njezine prijateljice Bele, koja se majčinstva svjesno odriče, ili pak njezine majke Helene, koja smatra da se mogla realizirati i neovisno o majčinstvu da je imala priliku birati, prigoda su za razmatranja o majčinstvu kao biološkoj nužnosti ili društvenoj prinudi, roditeljstvu i emancipaciji i za dekonstrukciju stereotipa vezanih uz tradicionalna shvaćanja obitelji, ali i za punokrvne dramske studije različitih životnih sudbina i karaktera. Istodobno, prikaz barem dijela dilema, iskušenja i poteškoća s kojima s žena podvrgnuta potpomognutoj oplodnji susreće - intimnih bojazni i posljedica na tijelo, nesporazuma

10 U proširenoj verziji drame (Zagreb, 2016.) uvedena je i četvrta zima, obilježena krajem Prvoga svjetskoga rata, raspadom Austro-Ugarske Monarhije i ulaskom Hrvatske u Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno 1918. godinom, kojom se kao dramaturginja bavila i u sklopu kazališnog uprizorenja Krležine novele *Pijana novembarska noć 1918.*

s partnerom, obitelji ili širom okolinom te sudara s nerijetko krutim medicinskim protokolima i formama - prigoda su da autorica progovori i o cijelom spektru drugih srodnih društveno relevantnih tema kao što su bolest, starenje, kriza srednjih godina, bijeg u virtualnu zbilju, tabui i stigme vezane uza žensko tijelo (npr. menopauza) i sl.

Nakon izbivanja pandemije bolesti COVID-19 Tena Štivičić također se uključila u projekt *Monovid-19*, u kojem je, na poziv Ivora Martinića i Jelene Kovačić, devetnaest hrvatskih dramatičara obradilo temu pandemije i života u izolaciji, i to u formi kraćih dramskih monologa. U skladu s autoričinim višegodišnjim nastojanjima da dramski istraži, demontira i razobliči vladajuće patrijarhalne i kulturološke narative koji društveno konstruirane i nametnute obrasce podmeću pod naravne i neupitne, monolog *Nježniji spol* simulira predavanje profesorice Buge Brlić i zamišlja utopijsku situaciju u budućnosti u kojoj dolazi do postpandemijskoga obrata uloga moći i dokidanja patrijarhata u korist vladavine žena, a koja svijetu osigurava stabilnost i izvjesniju budućnost. Autorica dakle „obrne pilu“ i etiketu *nježnijega spola* pripisuje muškarcima.

U svjetlu spoznaje da trenutak globalne krize ipak nije rezultirao željenim reprogramiranjem ljudskoga društva Tena Štivičić u svojem u zasad najrecentnijem kazališnom djelu, *Kabaretu Kaspar*, nastalom na narudžbu skladatelja i redatelja Marjana Nečaka i praizvedenom u Slovenskome narodnom gledališću u Ljubljani (2023.), reinterpretira poznatu priču o Kasparu Hauseru. *Kabaret Kaspar* u ironijskom registru obrađuje nepremostivost procijepa između dekadencije suvremene ljudske civilizacije i iskona, kulture i prirode, konzumerizma i neiskvarenosti konceptom posjedovanja, sebeljubivog individualizma i deklarativne tolerancije spram stvarne spremnosti na uvažavanja različitosti. Radnja prati skupo plaćeni turistički (z)b(i)jeg skupine intelektualaca različitih nacionalnosti, svjetonazora i profesionalnih afilijacija - čija ih tip-ska određenja od psihijatrice, psihologa i pedijatrice preko svećenika, umjetnika i arheologa do profesionalne aktivistkinje za ljudska prava predodređuju da simbolično zastupaju suvremeni svijet u malom - na udaljen, nenastanjen i mrežnom vezom izuzet otok. Njihov susret s „plemenitim divljakom“ Rudijem - čija stvarna nevinost ili prijetvornost ostaju upitni i nerazjašnjeni do samoga kraja - donosi ključan preokret i demistificira svakog pojedinca ponaosob koliko i kolektiv u cjelini pretvarajući se u dramsku studiju krize vladajućega neoliberalnog kapitalističkog poretka i posvemašnjeg gubitka intelektualnoga i moralnoga kompasa tzv. prosvijećene društvene elite koja na otoku uvjerljivo demonstrira ne samo nedostatak kapaciteta nego i nedostatak volje za ikakvu stvarnu akciju ili pozitivnu promjenu izuzev eksploatacije.

Varirajući u svojim tematskim interesima u širokome spektru od fokusa suženog na privatne i intimne traume pojedinca do panoramskoga zahvaćanja globalnih kriza ljudske civilizacije u postpandemijskome intelektualnom,

duhovnom, socijalnom, geopolitičkom i ekološkom okruženju, drame Tene Štivičić mahom povezuju osobno i društveno te adresiraju brojne aktualne teme današnjice i njezina suvremenog trenutka čineći njezino dramsko pismo iznimno političnim, a njezino viđenje kazališta možda ne izravno aktivističkim i angažiranim, ali svakako društveno kritičnim te etički duboko zapitanim nad pozicijom pojedinca i kazališta u distribuciji, reprodukciji ili prevrednovanju postojećih međuljudskih i društvenih odnosa. Tena Štivičić umnogome se može uklopiti u generaciju dramatičara 21. stoljeća za koju je, kao što u uvodniku knjige *Twenty-First Century Drama. What Happens Now* ističu urednici Siân Adishesiah i Louise LePage (S. Adishesiah, L. Lepage, 2016), fundamentalno važan globalni kontekst. Uzmemo li se u obzir njezino mjesto rođenja, prebivanja i djelovanja kao i tematika koja je zanima, ona je istodobno i hrvatska, i britanska, i svjetska autorica okrenuta ne samo nacionalnom nego i međunarodnome kulturnom tržištu (kazalištima, redateljima, ansamblima, publikama...). Njezine su drame internacionalne i u tematici i u dosegu, a čak i kada imaju nacionalno izraženije impostiranu perspektivu, za što je drama *Tri zime* možda najočitiji i najuvjerljiviji, ali svakako ne i jedini primjer, istovremeno vrlo snažno odjekuju i na globalnoj razini i komuniciraju s globalnom zajednicom.

Tematski aktualne i u dosluhu s vlastitim trenutkom, njezine drame u prvi plan uvijek stavljaju odabranu dramsku priču i njezine protagoniste, a od prve do posljednje dramske izvedbe pokazuju i određene formalne dosljednosti i autorske specifičnosti koliko i težnju za istraživanjem različitih mogućnosti dramske forme i formata, od komorne duodrame do obiteljske kronike. Štoviše, u dramskome su rukopisu Tene Štivičić, što je možda i jedan od razloga njezine višegodišnje međunarodne vidljivosti i prisutnosti, kazalište, kritika i/ili publika nerijetko prepoznavali znakove novoga i drukčijega dramskog senzibiliteta. Jedan je primjer njezin rani odmak od višegodišnje dominacije poetike „krvi i sperme“ u korist svojevrsnoga sentimentalizma i intimizma njezinih tematskih i stilskih odabira, drugi je davanje prednosti neorealističkoj dramskoj paradigmi u odnosu na tzv. postdramske spisateljske strategije i usmjerenju na oblikovanje priče i dramskih karaktera, bez obzira na to što se ni priča ni karakteri u njezinim dramama ne iznose pravocrtno i kroz klasičnu dramsku strukturu nego kroz usitnjene i fragmentarne kratke prizore, prostornovremenske skokove radnje unatrag i unaprijed, raznovrsne i promjenjive omjere dijaloških i monoloških dijelova, odnosno naracije i izravno prikazane scenske radnje.

Na tragu autorskoga uvjerenja da likovi žive u jeziku kojim se izražavaju, u dramama Tene Štivičić jednu od središnjih uloga igra i jezik, jezično višeglasje te lingvistička i govorna diferenciranost njezinih likova i na užem planu karakterizacije lik(ov)a i na široj kulturološkoj razini profiliranja govorne sredine i jezične zajednice, bilo da je riječ o brzim dijaloškim izmjenama replika bilo da

je riječ o dugačkim monološkim dionicama njezinih dramskih tekstova. Iako to vrijedi za sve spomenute drame Tene Štivičić, od duodrame *Nemreš pobjeć od nedjelje* ili drame *Dvije*, u kojima su u prvome planu žargon mladih i (auto)ironičan kod sporazumijevanja i komunikacije, jezične specifičnosti posebice upadljivo dolaze do izražaja u djelima koja se bave multikulturalnim i višejezičnim sredinama i u kojima se osobnosti likova pomno profiliraju govorom, na nivou izričaja skupine, obrazovanja, profesije, socijalnoga sloja, regije, nacionalne pripadnosti ili stupnja ovladavanja nematerinskim jezikom.¹¹ Upravo se u jezičnome sloju nerijetko uobličuju i otkrivaju konture psihološkoga profila ili emocionalnoga i duhovnoga stanja likova, a posebnu pozornost zavrjeđuju i značenja uzrokovana jezičnim barijerama i nesporazumima kao i rastvaranje kulturoloških stereotipa i normativnih paradigmi skrivenih u jeziku. Sve su njezine drame k tomu prožete profinjenim osjećajem za humor i suptilnu ironiju, kako na razini sadržaja dramskih prizora, tako i na razini jezičnoga izričaja likova, osiguravajući balansiranje dramske atmosfere na granici komedije i tragedije, a odlikuje ih i umješnost da se o društveno relevantnim i kompleksnim temama govori bez patetike i bez spisateljskog dociranja ili plošne didaktičnosti. Autorica taktično dozira izgovoreno i neizgovoreno te spretno manevrira viševrsnim značenjima i interpretacijama koje proviruju između nedorečenih trotočja, pauzi i tišina i dužih eksplikativnih monoloških tirada. U kompozicijskom slaganju i izmjeni kratkih prizora, posebice u novijim dramama, nerijetko pribjegava i satiričnome ili simboličnome imenovanju prizora koji intoniraju njihovo poimanje i razumijevanje te su oni tada i važno izvorište dodatnoga autorskoga komentara, a kodovi za iščitavanje značenja rasuti su i u brojnim referencama na popularnu kulturu, osobito film, upisanim u parafraze ili persiflaže dijaloga, likova, scena i prostora.

Baveći se aktualnim i akutnim temama današnjice, Tena Štivičić tražila je i pronalazila uvijek svježije i jedinstvene forme za iskazivanja odabranih sadržaja, poput eksperimentiranja s montažom monologa, fragmentarne dramaturgije, brze izmjene kratkih prizora i gotovo filmskoga kadriranja od totala do krupnog plana, retrospektivnoga, takoreći detektivskoga odmatanja priče ili vremenski obuhvatne i složene obiteljske sage. Tekstom *Kabaret Kaspar* autorica je, kao što sugerira već i sam naslov, napravila i iskorak izvan strogo dramske forme prema kabaretu, glazbenodramskom djelu ili „suvremenom libretu glazbenog teatra“, kako kaže Marjan Nećak (M. Nećak u: B. Vujčić, 2023), odnosno „nekoj vrsti mjuzikla“, kako sama kaže (T. Štivičić u: N. Vlašić Smrekar, 2022). U krajnjoj konzekvenci riječ je i o iskoraku prema vrsti kolaborativnoga tipa pisanja na kakvoj dosad nije radila i intenzivnijoj spisateljskoj suradnji s redateljem i skladateljem s obzirom na to da je tekst većim dijelom

11 Potonje je izrazito naglašeno u drami *Fragile!*.

napisan u rimi i uglazbljen, točnije pisan je i oblikovan u suglasju s Nećakovom glazbom.

Upitana o specifičnosti(ma) vlastitoga dramskog pisma i uopće autorskoga pristupa stvaranju u kazalištu i za kazalište, Tena Štivičić više je puta ponudila istovjetan ili sličan odgovor raspoznajući ključan otponac osobnih kazališnih aspiracija u spisateljskom fokusu na „trenutak u kojem živimo“ i na „ono specifično što čini trenutne životne okolnosti, kako se u njima snalazimo i pronalazimo“ (T. Štivičić u: B. Munjin, 2022), odnosno na modalitete kojima taj i takav trenutak oblikuje našu intimu i doživljaj samoga sebe (T. Štivičić u: D. Dominkuš, 2023).¹² Uzme li se rečena vizura kao polazište za čitanje njezina dramskoga opusa nastalog u posljednja dva i pol desetljeća, počevši od njezine prve drame *Nemreš pobjeć od nedjelje* (2000.) do njezine, zasad, posljednje izvedene drame *Kabaret Kasper* (2023.), raznovrstan i heterogen korpus dramskih tekstova, unutar kojega je moguće razabrati i nekoliko naznačenih tematskih cjelina, dobiva konzistentan skupni okvir, čvrsto definiran kostur i jasno razlučivu provodnu nit: riječ je o dramskome rukopisu koji pomno osluškuje bilo vremena i prostora unutar kojega nastaje i kojem je okrenuto pulsirajući skupa s njime, jednako oblikujući koliko i slijedeći (ali i zaobilazeći) raspoložive spisateljske i teatarske trendove, a koji kazalište pritom doživljava ponajprije kao forum za razmjenu ideja. Dramski opus Tene Štivičić usredotočen je na goruće teme današnjice i upućen na kazališnoga gledatelja s kojim želi uspostaviti dijalog a ne jednostrano monologizirati te ga prati latentna, no nepogrešivo prisutna posvećenost oblikovanju kazališta kao oaze koja možda ne može izravno mijenjati svijet, ali može poticati ljude na nužnost permanentnog (i) slobodnog promišljanja i propitivanja osobnih i društvenih stavova, postupaka i pozicija. ●

12 „Mene je zmeraj zanimalo prav to - pokušati ujet specifičnost trenutka, v katerem živimo, pokušati razumet, kako se v tem trenutku znajdemo, kaj povzroča naši instimi in občutenju samega sebe, kako se definiramo v okoliščinah, ki se spreminjajo.“ (T. Štivičić u: D. Dominkuš, 2023: 15)

LITERATURA

- Adiseshiah, Siân; LePage, Louise (2016), „Introduction: What Happens Now“, *Twenty-First Century Drama. What Happens Now*, ur. Siân Adiseshiah i Louise LePage, Palgrave Macmillan, London, str. 1-13.
- Delgado, Maria M.; Lease, Bryce; Rebellato, Dan (2020), „Introduction“, *Contemporary European Playwrights*, ur. Maria M. Delgado, Bryce Lease i Dan Rebellato, Routledge, Abingdon, New York, str. 1-20.
- Delgado, Maria M.; Lease, Bryce; Rebellato, Dan, ur. (2020), *Contemporary European Playwrights*, Routledge, Abingdon, New York.
- Dominkuš, Darja (2023), „Ujeti specifičnost trenutka. Vprašanja avtorici Teni Štivičić“, *Kabaret Kaspar* (programska knjižica), Slovensko narodno gledališče, Ljubljana, str. 12-15.
- Farfan, Penny; Ferris Lesley, ur. (2013), *Contemporary Women Playwrights. Into the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Kolega, Katarina (2003), „Moja je generacija bez uzora i iluzija“, *Vjesnik*, Zagreb, br. 109, 21. studenoga, str. 12.
- Munjin, Bojan (2022), „Tena Štivičić: Moje nade su u ekologiji“, 11. svibnja, <https://www.portalnovosti.com/tena-stivicic-moje-nade-su-u-ekologiji> (5. srpnja 2024.).
- 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, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 242-267.
- Špišić, Davor (2017), „TENA ŠTIVIČIĆ Kad sam prije šest godina pisala 'Nevidljive', samo je distopijska satira mogla anticipirati ovo što je danas stvarnost“, *Jutarnji list*, Zagreb, 3. svibnja, <https://www.jutarnji.hr/kultura/kazaliste/tena-stivicic-kad-sam-prije-sest-godina-pisala-nevidljive-samo-je-distopijska-satira-mogla-anticipirati-ovo-sto-je-danas-stvarnost-5992786> (10. srpnja 2024.).
- Vlašić Smrekar, Nataša (2022), „Tena Štivičić. 'Suludo je da ne shvaćamo što znači zakonsko pravo na pobačaj, i kakav je to užas ako se to pravo dovede u pitanje', *Večernji list*, Zagreb, 4. srpnja, <https://www.vecernji.hr/kultura/tena-stivicic-1630906> (10. srpnja 2024.).
- Vujčić, Borna (2023), „Intervju: MARIJAN NEČAK. Od početka sudjelujem u razvoju Music Theatra, iz kojeg sam puno naučio kao skladatelj i redatelj“, *Hrvatsko glumište*, Zagreb, 23. srpnja, <https://hrvatskoglumiste.hr/od-pocetka-sudjelujem-u-razvoju-music-theatra-iz-kojeg-sam-puno-naucio-kao-skladatelj-i-redatelj/> (10. srpnja 2024.).

DRAMSKE ZBIRKE

- Štivičić, Tena (2015), *Nevidljivi (Sedam dana u Zagrebu, Krijesnice, Nevidljivi)*, Hena.com, Zagreb.
- Štivičić, Tena (2008), *Dvije i druge (Nemreš pobjeć od nedjelje, Dvije, Fragile!)*, Profil, Zagreb.

Ana Gospić Županović

Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru, Zadar

Drama o Mirjani i ovima oko nje – konceptualizacija vremena i fenomenologija dosade

UDK 821.163.42.09Martinić, I.

Sažetak: Imajući u vidu da je riječ o jednom od paradigmatičkih i osobito zapaženih dramskih tekstova hrvatske književnosti na mijeni tisućljeća – *Drama o Mirjani i ovima oko nje* (2007.) Ivora Martinića – namjera nam je u ovom izlaganju predstaviti kritičke interpretacije drame te pristupiti analizi teksta iz pozicije istraživanja tzv. „studija dosade“, odnosno pokušati utvrditi koje interpretativne potencijale nudi drama s obzirom na povezanost problematike konceptualizacije vremena i antropološku vizuru fenomenologije dosade.

Ključne riječi: Ivor Martinić; *Drama o Mirjani i ovima oko nje*; fenomenologija dosade; dramsko vrijeme

Drama o Mirjani i ovima oko nje – Conceptualization of Time and Phenomenology of Boredom

Abstract: Given the fact that this research is about one of the paradigmatic and well-known dramatic text of Croatian literature at the turn of the millennium – *Drama o Mirjani i ovima oko nje* (2007) by Ivor Martinić, the aim of this presentation is to introduce the critical interpretations of the play and to approach the analysis of the text in line with the contemporary emotion theory and research and so called „boredom studies“. Hence, the paper attempts to unveil the interpretative potentials of the play with regard to the issues of conceptualization of time and anthropological views on the phenomenology of boredom.

Keywords: Ivor Martinić; *Drama o Mirjani i ovima oko nje*; phenomenology of boredom; dramatic time

1. Uvod

U za sada opsegom neveliku opusu dramskog pisca, dramaturga, a odnedavno i redatelja Ivora Martinića, uz dramu *Moj sin samo malo sporije hoda*, istaknuto ili čak amblematsko mjesto zauzima i drama sa samoga početka njegova dramskog stvaralaštva, *Drama o Mirjani i ovima oko nje*, napisana 2007. godine. Kako je istaknula i kritika, riječ je o njegovu najpoznatijem tekstu koji ga je svojevremeno, odnosno početkom drugog desetljeća 20. stoljeća, zahvaljujući nekolicini uglavnom istodobnih praiizvedbi u različitim kazalištima kroz različita uprizorenja, učinio prepoznatljivim dramskim autorom.¹ Iako nije riječ o njegovu najizvođenijem, a ni najnagrađivanijemu dramskom djelu (jer za sada barem tu prevlast ima već spomenuti tekst *Moj sin samo malo sporije hoda*), reprezentativnost se *Drame o Mirjani i ovima oko nje* u kontekstu autorova opusa očituje i u tome što je potonja doživjela i svoju filmsku adaptaciju pod nazivom *Plavi cvijet* 2021. godine u režiji Zrinka Ogreste i s Martinićem kao scenaristom, a i sam ju je autor, što je još uvijek određena vrsta kurioziteta u kontekstu hrvatskoga kazališta, u ulozi redatelja postavio na scenu u Polukružnoj dvorani Teatra &TD 2019. godine.

Kritički diskurz o predstavama, kada se usputno dotakne i drama, uglavnom obiluje superlativima poput onog Helene Braut, koja je u povodu praiizvedbe predstave *Moj sin samo malo sporije hoda* u Zagrebačkom kazalištu mladih² u svojem kritičkom prikazu istaknula: „Imamo modernoga, hrabroga i iznimno nadarenog autora, s osobitim osjećajem za ženske likove, autora koji donosi čehovljansku atmosferu u naše doba, nevjerojatno zreloga, sposobnog uočiti neuralgične trenutke doba u kojem živimo i vrlo originalnim jezikom prenijeti ih na scenu.“ (H. Braut, 2011: 19)

I *Drama o Mirjani i ovima oko nje* u kritičkim je prikazima u povodu izvedbi predstava relativno različito interpretirana i doživljena, no uglavnom je okarakterizirana kao izrazito emotivna drama ili, preciznije: „intimistička drama svakodnevice i svakodnevnog čovjeka uronjenog u banalnost“ (N. Madunić Barišić, 2010: 24); „realističan prikaz života sasvim običnih ljudi“ (A. Todorović-Radetić, 2011), drama u kojoj se ništa ne događa ili drama koja prikazuje „apsurdnost malograđanskog života“ (I. Medenica, 2010) i sl., a koja međutim, kroz taj prikaz svakodnevnog „životarenja“, otvara različita pitanja, od smisla postojanja preko svrhovitosti života, mogućnosti samoodređenja, rutine itd.

1 Drama je praiizvedena u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu u režiji i jezičnoj adaptaciji Ive Milošević 18. 2. 2010., u Mestnom gledališću u Ljubljani 4. 10. 2010. u režiji Dušana Jovanovića i prijevodu Alje Predan pod nazivom *Drama o Mirjani in tistih okrog nje*, a hrvatsku praiizvedbu drama je imala u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu u režiji Anje Maksić Japundžić 15. 10. 2010. godine.

2 Praizvedba je bila 26. 11. 2011. u režiji Janusza Kice.

Redateljicu beogradske praizvedbe Ivu Milošević u tekstu je ponajviše zaintrigirala tema u spoju s neobičnom formom, odnosno cjelokupna poetika toga dramskog teksta, pa tako, među ostalim, ističe:

„Odavno nisam naišla na dramski tekst koji problemu praznine i nedostatka smisla u životu prosečnog čoveka pristupa sa toliko duhovitosti i pesimizma u isto vreme. Komad me nije privukao samo temom već i specifičnom formom kroz koju je saopštava. U pitanju je poetika kojom preovlađuje banalnost, rutina i mehaničnost življenja, a koja se preslikava i na komunikaciju među ljudima. Zato „realno” u ovom komadu često prerasta u „irealno”, odnosno ono sa čime smo svakodnevno suočeni postaje za nas neverovatno i apsurdno. Mogućnost da se realnost prikaže na nadrealan način i tako ogoli praznina i nedostatak smisla, jeste ono što vidim kao glavni izazov pri postavljanju ovog komada.“

(I. Milošević, 2010)

Nives Madunić Barišić u svojoj usporednoj analizi beogradske i zagrebačke te radiodramske izvedbe predstave ukazuje na kompleksni splet različitih tematsko-motivskih slojeva upisanih u dramu: „Svakodnevna rutina, kompromisi, prešućivanje, igranje uloga, samokontrola, izbjegavanje sukoba, potisnuti osjećaji gnjeva i straha predmet su promatranja i razotkrivanja u ovoj drami.“ (N. Madunić Barišić, 2010: 24)

U tom nizu kraćih kritičkih osvrtu posebno je zanimljivo i najnovije redateljsko čitanje drame kakvo u svojoj analizi, u suradnji s dramaturginjom Asjom Krsmanović, ističe redatelj zeničke predstave Nermin Hamzagić obraćajući pažnju i na širi kontekst zbivanja koji u drami nije jasnije naznačen ili prisutan, ali je okružuje ili tvori, apostrofirajući posebno problematiku srednje klase, odnosno njezino nestajanje, o čemu u prikazu prethodnih predstava nije bilo nikakva govora:

„Drama o Mirjani i ovima oko nje je tekst o ženi koja ima samo kćer, godine, sjećanja i jedan stan koji mrzi. Barem tako ona kaže. Zapravo, jedino što Mirjana zapravo ima su oni oko nje. Otudeni, uronjeni u vlastite egzistencijalne brige i emotivne drame. Oni oko Mirjane čine Mirjanu. Ženu u četrdesetim koja sjedi u neudobnoj uredskoj stolici, puši, pije kafu, kupuje šefu kravatu i ulazi u neobavezne uredske avanture iz kojih izlazi još praznija nego što je ušla. Mirjana je drama o nama. O propalnoj srednjoj klasi. O ženi čija slika u društvu blijedi proporcionalno sa rastom njenih godina, sve dok ne postane potpuno nevidljiva. O malom običnom

životu u kojem nema velikih događaja, velikih misli ili rečenica, ali ima velikih osjećaja. (...) Martinićevi heroji su obični ljudi, pripadnici radničke klase, odnosno onoga što je od nje ostalo. To su ljudi koji se ne usuđuju sanjati, jer se boje razočarenja, koji žive pomireni sa prosječnošću iz straha da svako odstupanje od norme rezultira odbačenošću i marginalizacijom, a njihov strah je itekako opravdan. (...) Njegovi likovi su svjesni da su njihove mogućnosti izbora ograničene klasom kojoj pripadaju i da ne postoji ništa što mogu učiniti da se to promijeni.“

(N. Hamzagić; A. Krsmanović, 2024)

Sudeći prema navedenim prikazima i kritičkim te redateljskim razmatranjima drame, jasno je kako je riječ o drami koja potiče raznovrsne interpretacije, odnosno koja je otvorena za različita čitanja, tumačenja i promišljanja. U tom je smislu cilj i ovoga rada proširenje obzora njezinih interpretativnih potencijala, odnosno razmatranje *Drame o Mirjani i ovima oko nje* iz specifične perspektive fenomenologije dosade, odnosno postavlja se pitanje mogu li i na koji način suvremene konceptualizacije dosade biti interpretativno poticajne.

Ključne rečenice koje su me ponukale da ovom tekstu pridem iz navedene perspektive pripadaju završnim dijelovima drame, a očituju se kroz kratke dijaloške replike između Mirjane i Anice, koje zapravo sažimaju ili poantiraju čitav splet različitih, prethodno predodređenih afektivnih stanja i suodnosa likova, a za koje se čini da omogućuju dublji ulaz u ono što se tom dramom problematizira. Ankica (jedna od onih sedam „oko Mirjane“) pri samom kraju drame naime upita Mirjanu:

„ANKICA: A što ćeš ti, Mirjana, dalje?

MIRJANA: Ja? Ja neću ništa. Ja ću samo živjeti. Kažu da je život dar, ali dar ti prije ili kasnije dosadi. Ne znaš više što ćeš s njim, spremiš ga u ormar... znaš kako se kaže...“

(I. Martinić, 2009: 290)

S obzirom na to da ovdje Mirjana i izrijeком progovara o dosadi, odnosno decidirano definira život kao dar koji prije ili kasnije, eto - dosadi - zanimljivo je vidjeti može li nam i kako onda tumačenje, odnosno potraga za specifičnijim razumijevanjem pojma i konceptualizacije dosade iz perspektive novijih tumačenja pomoći u proširenju mogućih obzora promišljanja te drame.

2. Čitanje drame iz perspektive fenomenologije dosade

Posljednjih se godina naime i u humanističkim i u društvenim znanostima pojačano istražuje upravo fenomen dosade zato što je riječ o još uvijek nedovoljno

istraženoj i proučenoj temi, koju nije jednostavno ni definirati, zbog čega i ne postoje adekvatni modeli proučavanja nego se temi i problematici dosade obično pristupa iz različitih disciplinarnih motrišta. S obzirom na to da je, kako navodi više istraživača, i sam pojam dosade „opterećen“ i prožet heterogenošću značenja i načina korištenja u svakodnevicu, nerijetko se nastoje i sučeliti ili kombinirati različiti pristupi, odnosno perspektive, više disciplina poput psihologije, sociologije, antropologije i filozofije kako bi se omogućio širi i precizniji teorijski zahvat, odnosno sveobuhvatniji uvid. U tom spletu heterogenih pristupa dosada se poima i određuje kao pojmovna i konceptualna kategorija te kao emotivno iskustvo i specifično stanje čovjeka. Za početak razmatranja, iako nedovoljno obuhvatna i ne baš najpreciznija, može poslužiti definicija dosade prema mrežnom izdanju *Hrvatske enciklopedije* koja glasi ovako: „Dosada je stanje u kojem prevladava doživljaj bezvoljnosti, zasićenosti, gubitka zanimanja, obično je reakcija na stalno ponavljanje istih jednostavnih podražaja ili akcija, ili na duži boravak u jednoličnoj ili za čovjeka nezanimljivoj okolini.“³

Osim kao pojam koji se vezuje uz osjećaje i raspoloženje, pa ga se najčešće sagledava u negativnome značenjskom kontekstu, postoje i pozitivnija određenja dosade jer se u afirmativnijem kontekstu pokazuje kako iskustvo i konceptualizacija dosade mogu biti usmjereni k tome da proizvedu, tj. proizvede specifičan oblik društvene kritike. Peter Toohey, koji se posvetio historijskoj analizi dosade, premda ona nije kao emocionalno stanje samo fenomen modernosti, kako se to ponekad pogrešno u pojedinim pregledima istraživanja ističe, ipak naglašava kako se sam pojam pojavljuje tek u 18. stoljeću, od kada postaje izrazitiji društveni fenomen (nav. prema: E. Ušić, 2017). Stoga iz perspektive sociologije bazirane prvenstveno na konkretnijim empirijskim istraživanjima proizlazi kako je specifična društvena, ekonomska i tehnološka konfiguracija od perioda romantizma naovamo „proizvela“ dosadu. Slično ističe i norveški filozof Lars Svendsen (vjerojatno najpoznatiji istraživač fenomenologije dosade, odnosno autor prve studije pod tim nazivom) navodeći kako se tek krajem 18. stoljeća javlja zahtjev da život bude zanimljiv i „ljudi generalno počinju da tvrde da *jastvo* mora da se realizuje“ (L. Svendsen, 2004: 31). Kao jedan od dokaza za navedenu tvrdnju poziva se i na ključni tekst njemačkoga romantičara Karla Philippa Moritza, koji u jednom od svojih tekstova iz 1787. eksplicitno kaže „da postoji veza između interesantnog i dosade i da život mora da bude interesantan da bi se izbegla ‘neizdrživa dosada’“ (L. Svendsen, 2004: 31).

Velik dio novijih istraživanja o dosadi, uz problematiku definiranja, naglasak stavlja na pokušaje tipologizacije ili klasifikacije i terminološkog razlikovanja. Premda se u literaturi može pronaći više različitih klasifikacija dosade kao osnovnog pojma, odnosno razlikovanja njezinih različitih afektivnih i

3 Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/dosada> (7. listopada 2024.).

emocionalnih stanja, uglavnom se sve one mogu, kako upućuju i Peter Toohey i Lars Svendsen, svesti na razlikovanje dvaju osnovnih tipova, čemu je znatno pridonio i Martin Heidegger u svojim razmatranjima o dosadi. Ta se dva osnovna tipa ili stanja imenuju kao situacijska i egzistencijalna dosada. No, kako bi se jasnije razgraničile, potrebno je razlikovati osjećanje i raspoloženje: drugim riječima, prema toj temeljnoj klasifikaciji, premda se i ona može doimati, kada se izvadi iz konteksta rasprave, ponešto pojednostavnjenom - ona (dosada) jest osjećaj kada nam nešto određeno dosađuje (što je situacijska dosada), a raspoloženje kada je svijet dosadan (egzistencijalna dosada). Dodatna distinkcija koja se tiče razlikovanja osjećaja i raspoloženja jest to što je raspoloženje uvijek opće, odnosno ne smije se reducirati na čisto psihološki sklop, i tiče se svijeta kao cjeline, dok osjećaji nisu opći. Pojašnjenje koje dodatno donosi Svendsen tiče se i odnosa subjekta prema objektu: u situacijskoj dosadi prisutna je čežnja za nečim za čim žudimo, dok je u egzistencijalnoj sadržana čežnja za žudnjom općenito (L. Svendsen, 2004: 44, 116-117). U tom smislu situacijski se tip dosade najčešće tumači ili kao nedostatak stimulacije ili kao osjećaj isključenosti iz dane situacije. Takav, situacijski tip dosade prisutan je i predstavljen u drami, primjerice u kratkom intervalu Mirjanina odnosa s Jakovom i prikazu njihove kratkotrajne ljubavne veze, kada mu ona samo kratko zavapi: „Jakove, prekini, dosadan si!“ (I. Martinić, 2009: 286) S druge strane čini se kako u drami, gdje je to puno izrazitije prikazano nego u samome filmu,⁴ posredovanjem Mirjanina lika prevladava poimanje dosade kao raspoloženja, što znači da je prije riječ o egzistencijalnom tipu dosade ili da je sve ono što se tematizira u drami zapravo od presudnoga egzistencijalnog značenja.

Egzistencijalni tip dosade smatra se dubljim od „banalnije“, situacijske dosade, koja je u tom smislu prvenstveno kratkotrajnije iskustvo ili osjećaj. S druge strane, nasuprot relativno zadovoljavajućem definiranju situacijske dosade, u pokušaju objašnjavanja ili jasnijeg definiranja toga što sve sačinjava egzistencijalnu dosadu, odnosno njezine cjelokupne konceptualizacije, među istraživačima još uvijek nema nekoga jasnijega konsenzusa, pa i sama tumačenja variraju ovisno o primarnome disciplinarnom očistu. Primjerice iz psihološke perspektive tumačenja egzistencijalne dosade proizlazi kako ona (odnosno neke od njezinih odrednica) zapravo „koketira“ s različitim psihološkim i emocionalnim stanjima i poremećajima,⁵ koji međutim, kako ih god određivali

4 Taj vid situacijske dosade znatnije je zastupljen u filmskoj ekranizaciji, odnosno filmu *Plavi cvijet*; posebno u odnosu Mirjane i njezine kćeri Veronike.

5 O toj problematici i kritičkom prikazu stanja istraživanja nešto detaljnije piše Ušić. Autor ukazuje na problematične aspekte koje egzistencijalna dosada poprima u psihološkim okvirima, gdje gubi svoje konceptualne granice i „stapa“ se s drugim psihološkim stanjima, te smatra kako bi je trebalo „pokušati sagledati u nekom drugom registru koji bi bar djelomice mogao razjasniti njeno značenje“ (E. Ušić, 2017: 77).

i smatrali bliskim emocionalnom iskustvu dosade, mogu biti sastavni dio doživljaja dosade, ali je u suštini ne definiraju, kako upozorava i Svendsen. Iako se danas i Svendsenovu tumačenju mogu uputiti određene zamjerke, kao i filozofskim razmatranjima općenito koja su sklona transpovijesnoj generalizaciji,⁶ odnosno učestalom zanemarivanju društveno-povijesnog konteksta, čini se kako je njegovo filozofsko-antropološko tumačenje dosade kao fenomena, a posebice egzistencijalne dosade, još uvijek najpotentnije ili najzaokruženije (premda je utemeljeno više na literaturi nego na ionako još uvijek relativno nedostatnim empirijskim istraživanjima kojima su skloniji psiholozi i sociolozi). U tom traganju za esencijalnim karakteristikama egzistencijalne dosade ističe se, barem prema Svendsenu, da je egzistencijalna dosada najkarakterističnija zapravo po tome što je „lišena izražavanja“ ili izražajnosti. Svendsen se tako, za razliku od ostalih istraživača u analizi dosade, posvećuje metafizičkoj razini smatrajući kako u egzistencijalnoj dosadi čovjek ni ne zna što zapravo želi. Na taj način egzistencijalna dosada postaje sveprožimajuća jer ispunjava odnos nekog subjekta s gotovo svim objektima, situacijama i aktivnostima s kojima se susreće. U tom smislu moglo bi se reći da subjekt u tom stanju ne može pronaći smisao ni značenje gotovo nigdje, te se tako ili tada stanje dosade približava, odnosno primiče praznini. Stoga je za Svendsena, s obzirom na to da ju nije moguće sasvim definirati, najtočnija i najobuhvatnija definicija te vrste dosade njezino tumačenje kao nedostatka ili izostanka smisla, odnosno - najkraće rečeno - egzistencijalna dosada jest nevoljna „odsutnost ličnog smisla“ (L. Svendsen, 2004: 47). U tom bi se smislu moglo onda konačno shvatiti i razumjeti Martinićevo inzistiranje na šturim i ponavljajućim didaskalijama u kojima se samo naznačuje kako Mirjana „Živi“ i „Puši“. Tako uostalom drama i započinje - Mirjanim samokarakteriziranjem, pri čemu je odmah uveden i karakterističan stilski postupak ponavljanja ili udvajanja replika s iskazom didaskalije:

„Tišina.

Ulazi Mirjana. Sjeda za stol. Popije gutljaj kave iz šalice.

Potom doda malo mlijeka. Uzima kutiju cigareta i zapali jednu.

Puši. U pozadini svira lagana glazba.

6 Pregled problematike poopćavanja i nedostatka nijansiranosti u tzv. studijima dosade (*Boredom Studies*), odnosno kritički prikaz problematike, inzistirajući na nužnom uvažavanju povijesne i kulturalne specifičnosti analize, temeljito donosi Elizabeth S. Goodstein. Autorica posebno napominje kako moderno iskustvo i pojam dosade ne treba izjednačavati s u prošlosti, odnosno kulturnoj povijesti, prepoznatim određenjima i razumijevanjem melankolije, *acedie* ili onoga što se u filozofiji podrazumijevalo pod pojmom „taedium vitae“, premda je upravo potonji najbliži aspektima moderne, egzistencijalne dosade (usp. E. S. Goodstein, 2021). Sistematičniji popis literature unutar trenutnoga disciplinarnog polja i šire problematike „studija dosade“ vidjeti u M. E. Gardiner i J. J. Haladyn, 2017.

MIRJANA: Ja sam Mirjana. Sjedim za stolom. Popila sam gutljaj kave iz šalice. Potom sam dodala mlijeko. Uzela sam kutiju cigareta i zapalila jednu. Pušim. U pozadini svira neka lagana glazba.

Puši.

MIRJANA: Pušim.

Puši.

MIRJANA: Živim.

Živi.

Iza nje prolaze ljudi. Žive.

MIRJANA: Umorna sam.“

(I. Martinić, 2009: 276)

Indikativno je i da gotovo sasvim istim didaskalijskim tekstom, s neznatnom promjenom, u kojoj nas didaskalijski tekst samo obavještava da Mirjana sjedi sama te podjednako *puši* i *živi*, drama i završava.

Dosadašnja je kritička analiza ponudila i detaljniju interpretaciju, odnosno svojevrsnu psihološku analizu Mirjanina lika, a najkoncentriranije Nives Madunić Barišić, koja zaključuje: „Mirjana je umorna od svih odnosa i nema volje biti ni prijateljica, ljubavnica ni kći.“ (N. Madunić Barišić, 2010: 31) Štoviše, čak, kako autorica možda ipak malo pretjerano naglašava, ona je i neempatična jer lako prelazi preko tuđih osjećaja, dakle doslovno bešćutna. Sve navedeno doista je moguće zaključiti prema nekolicini Mirjaninih replika u kojima su eksplicitnije apostrofirani njezini trenutni osjećaji, ako se uzme primjerice u obzir niz sličnih iskaza koje navodim u sukcesivnom slijedu iz cijele drame: „Mislim da ću uskoro poludjeti“, „umorna sam“, „nemam volje“, „i tako sjedim i šutim“, „treba pričati“, „ne znam više što je normalno“, „imam kćer, imam godine, sjećanja i ovaj stan. To je sve.“ (I. Martinić, 2019) Kada je njezina kći tinejdžerica Veronika priupita: „Mama, što je to ljubav“, Mirjana samo kratko odgovara: „Ništa“, a slično će i dečku Luciju, kada je upita zašto je s njim, odgovoriti jednostavno i lapidarno: „Ne znam.“ Kasnije saznajemo i da ga ona zapravo ne voli, no ne želi biti ostavljena, pa mu najavljuje da će ona radije njega prije ostaviti. Međutim, nakon saznanja o majčinoj smrti, Mirjana će ipak plakati, a netom prije izjavljuje majci da je voli, odnosno iskazuje joj ljubav, pa se proglašenje njezina lika kao otupjeloga, bešćutnog i neempatičnog čini ipak nešto pretjeranim. Važno je pri tome istaknuti da, kada je riječ o čitanjima Mirjanina lika, treba imati na umu – kao što je napomenula i spisateljica pogovora za sada jedinoj zbirci Martinićevih drama dramaturginja i producentica Diana

7 Kritika je s pravom primijetila u drami, na razini prikaza likova i načina razgovora, i svojevrsne odjeke „teatra apsurd“, odnosno apsurdističke dramaturgije.

Meheik - kako nije riječ o drami koja se kreće u okvirima (ili barem ne prvenstveno) psihološkog realizma,⁷ stoga je i bilo koja isključivo psihološka ili psihoanalitička analiza samoga lika u smislu psihološke dijagnostike stanja, kao ova prethodno navedena, nužno parcijalna ili reduktivna, a možda i doslovno „nepravedna“. Iz perspektive analize dosade međutim važno je istaknuti kako netom apostrofirano stanje svojevrstne apatije, rezignacije ili/i melankolije - za koju je Mirjanin lik, uvjetno rečeno, optužen - također postaje važno jer se dosada nerijetko poima i kao doista mračni blizanac ili, kako bi rekao Svendsen, svjetovni dvojniki ravnodušnosti; Svendsen ipak ističe kako ih kao afektivna, odnosno emocionalna stanja treba jasnije razlikovati jer ona nisu isto.

S druge strane problem s isključivo psihološkim analizama dosade ili uopće kritika psiholoških istraživanja kako je razmatra i Svendsen jest upravo u toj isključivoj usredotočenosti na osobu, tj. pojedinca, koji je onda na neki način „napadnut“ da nešto po tom pitanju i učini, dok se ne postavlja zapravo ključnije pitanje o tome da možda sa svijetom ili društvom kao takvim nešto nije u redu. U tom smislu važno je istaknuti kako je dosada fenomen koji nije samo osobni problem, tj. iako pogađa pojedince, ne bi ga trebalo shvatiti samo na osobnoj razini, kao univerzalno ljudsko iskustvo, jer je u podjednakoj mjeri socijalni i kulturni fenomen, odnosno problem (usp. L. Svendsen, 2004: 55). Iz takve vizure jasnije se može razumjeti i naslov drame, jer upućuje na sljedeće - iako je Mirjana u središtu, izdvojena imenom kao naslovni lik, to su podjednako i oni iz njezina neposrednog okruženja, dakle šira zajednica koju sačinjavaju obitelj, radno okruženje i kolege te susjedi, što doista upućuje na to da je riječ i o određenom društvenom presjeku. U tom se smislu i pitanje klase, koje otvara zenička predstava, u razumijevanju drame čini opravdanim. A ako se drama sagleda i iz te perspektive, onda postaje jasnije kako - premda je ovaj tekst teško podvesti pod strogo decidirane kategorizacije ili određenja, kao što je već rečeno - ipak nije riječ samo o drami banalnosti, ili drami svakodnevice, ili samo o drami malog običnog i ni po čemu zanimljivog života, u kojemu se, izuzev ispraznih i šturih razgovora i susreta te, naposljetku, smrti Mirjanine majke, gotovo ništa i ne događa osim što se, kako Mirjana i didaskalija iterativno navode, *živi*. Kako se ispostavlja, taj život ili to življenje (doslovnije i „životarenje“) zapravo je svojevrstan ne-život, a njegovo generičko određenje u drami opet jasno formulira Mirjana kada u razgovoru sa susjedom Grozdanom (koja planira izvršiti samoubojstvo za dvije godine) i Ankicom kaže:

„GROZDANA: A ja svoj. Moj će kratko trajat. Šteta života.

MIRJANA: Ma, ne brini za život, bitno je da si ti dobro.

ANKICA: To i ja kažem.“

(I. Martinić, 2009: 290)

U krajnjoj izvedbenoj točki Svendsenova razmatranja i konceptualiziranja fenomena dosade taj filozof također dolazi do diferencirane odrednice „ne-život“, koji je suprotnost „da-životu“, i u tome mi se smislu poveznica s takvim teorijskim utemeljenjem egzistencijalne dosade čini posebno indikativna i za Martinićevu dramu. Za Svendsena dakle dosada, kao odsutnost smisla, postaje gubitak pravca i veze sa svijetom, nedostatak volje i snage da se učini ono što se želi učiniti, odnosno doslovno „ne-život“, kao odustajanje od ikakva smisla, pa i od toga da ikakav smisao uopće može postojati (L. Svendsen, 2004: 41, 109).

U uskoj vezi s tim i, zapravo temeljno, posljednje pitanje jest pitanje vremena, odnosno kvalitete temporalnosti povezane s dosadom. No pogledajmo najprije na koji način Martinić u drami predstavlja vrijeme, odnosno kakva je dramaturgija vremena. U tekstu nema preciznijih odrednica o trajanju oskudne radnje, znamo da je Mirjana u stanu, u kojemu puši, živi, pije kavu i susreće, bez konkretnije promjene prostora, sve ostale (koji također mogu razgovarati međusobno, premda se ne poznaju). Slijedimo li precizniju Pfisterovu terminologiju i određenje koncepcije vremena, moglo bi se reći kako se u *Drami o Mirjani i ovima oko nje*, kao i u mnogim drugim modernim jednočinkama, vrijeme prvenstveno pokazuje kao čisto trajanje, tj. „kao vremensko odvijanje jednog statičnog stanja“ ili, drugim riječima, tretman vremena u drami realiziran je pretežno kao akronološka koncepcija jer u njoj „trajanje statične situacije dominira nad progresijom sukcesivne promjene situacije“ (M. Pfister, 1998: 404). Takvoj koncepciji vremena odgovara ili je za nju karakteristično durativno i iterativno događanje, kakvo doista imamo u drami, s obzirom na to da se samo izmjenjuju razgovori među likovima (iz kojih saznajemo ponešto i o njihovoj prošlosti, ali, zanimljivo, i o budućnosti) bez promjene situacije. Takvim se cirkularnim slijedom stalnoga ponavljanja zapravo gubi pojam o vremenu ili njegovoj progresiji. Anticipacija budućnosti, koja je tako uklopljena u to „vječno sada“, ostvaruje se dva puta, jednom samo na planu govora, odnosno opetovanih najava Grozdane o vlastitom samoubojstvu za dvije godine, i potom proleptički, kada Violeta najavi svoju smrt, koja se potom i dogodi. Prema Svendsenu, za dosadu je karakteristično da se osjećaj za vrijeme mijenja, tako da prošlost i budućnost nestaju, odnosno sve se gubi u nekome nemilosrdnom sada ili, njegovim riječima, vrijeme u egzistencijalnoj dosadi „skoro implodira u neku vrstu večnog i bezbojnog sada“ (L. Svendsen, 2004: 118).

Iz svega rečenog naposljetku proizlazi kako se *Drama o Mirjani i ovima oko nje* posredovanjem fenomenologije dosade doista može okarakterizirati i kao egzistencijalna drama ili, radije, drama egzistencije, premda se ne bi moglo reći da je ovim, zapravo tek elementarnim uvidom i pronalaskom dodirnih veza, sama tema u potpunosti iscrpljena. ●

LITERATURA

- Braut, Helena (2011), „Moj sin samo malo sporije hoda“, *Vjesnik*, Zagreb, 28. studenoga, str. 19.
- Finkielsztejn, Mariusz (2024), „The Essence of Boredom: The Definition of Situational Boredom“, *Journal of Boredom Studies*, g. 2, <https://doi.org/10.5281/zenodo.10727142> (12. travnja 2024.).
- Gardiner, Michael E.; Haladyn, Julian Jason (2017), *Boredom Studies Reader. Frameworks and Perspectives*, Routledge, London, New York.
- Goodstein, Elizabeth S. (2021), „Boredom, Temporality, and the Historical Dynamics of Abstract Negativity“, *The Dark Side: Philosophical Reflections on the „Negative Emotions“*, ur. Paola Giacomoni, Nicolò Valentini i Sara Dellantonio, Springer Verlag, Cham.
- Hamzagić, Nermin; Krsmanović, Asja (2024), „Riječ reditelja i dramaturga“, *Bosansko narodno pozorište Zenica, Drama o Mirjani i ovima oko nje*, dostupno na: <https://www.np.rs.ba/predstava/drama-o-mirjani-i-ovima-oko-nje-bosansko-narodno-pozoriste-zenica/> (23. ožujka 2024.).
- Madunić Barišić, Nives (2010), „Fenomen zvan Mirjana. Usporedna analiza različitih redateljskih čitanja Martinićeva teksta“, *Kazalište*, Zagreb, g. 18, br. 43-44, str. 24-32.
- Martinić, Ivor (2009), „Drama o Mirjani i onima oko nje“, *Kazalište*, Zagreb, g. 17, br. 38-39, str. 274-291.
- Medenica, Ivan (2010), „O naslovu i onome oko njega“, *Nin*, <https://www.nin.rs/arhiva/vesti/15827/ogledalo-kritike> (7. listopada 2024.).
- Meheik, Diana (2014), „Drama se tu već dogodila“, u: Ivor Martinić, *Moj sin samo malo sporije hoda, Drama o Mirjani i ovima oko nje*, Fraktura, Zagrebačko kazalište mladih, Zaprešić, Zagreb, str. 167-173.
- Milošević, Iva (2010), „Život u 'zamrzivaču'- razgovor s B. Trebješanin“, *Politika*, Beograd, 20. siječnja, <https://www.politika.rs/sr/clanak/120297/Zivot-u-zamrzivacu> (30. ožujka 2024.).
- Pfister, Manfred (1998), *Drama: teorija i analiza*, pr. Marijan Bobinac, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Svendsen, Lars Fr. H. [Svensen, Laš] (2004), *Filozofija dosade*, Geopoetika, Beograd.
- Todorović, Radetić, Ana (2011), „Predstava: Drama o Mirjani i ovima oko nje – Jugoslovensko dramsko pozorište“, *eKapija*, 13. rujna, <https://www.ekapija.com/news/473569/predstava-drama-o-mirjani-i-ovima-oko-nje-jugoslovensko-dramsko-pozoriste> (4. travnja 2024.).
- Ušić, Eric (2017), „O dosadi: mogući nacrt za kritiku“, *Narodna umjetnost*, Zagreb, g. 54, br. 2, str. 69-82.

FILM

(2021), *Plavi cvijet*, Interfilm, Zilion Film.

MREŽNI IZVORI

„Dosada“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024., <https://www.enciklopedija.hr/clanak/dosada> (23. ožujka 2024.).

Leszek Małczak

Šlesko sveučilište u Katowicama, Poljska

Pet verzija drame *Fragile!* Tene Štivičić ili o smanjivanju značenja lika Erika te o hrvatskome ženskom dramskom pismu u poljskom kazalištu u nultima (2001. – 2010.)

UDK 821.163.42.09Štivičić, T.

Sažetak: Predmet je članka opis ženskoga dramskog pisma prisutnog u poljskim kazalištima u nultim godinama 21. stoljeća te analiza pet različitih verzija drame *Fragile!* Tene Štivičić. Žensko dramsko pismo jedinstven je fenomen u povijesti hrvatsko-poljskih kulturnih i kazališnih veza. Nulte možemo opisati kao desetljeće žena jer su žene zasjenile dotad u kulturi dominantne muškarce. U poljskom kazalištu, kad je riječ o poljskoj recepciji hrvatske kulture, najviše se u nultima čuje upravo glas žena, a prije svega je riječ o predstavama koje nastaju na temelju adaptiranih prijevoda romanâ Dubravke Ugrešić te – najkontroverznije od svih – Vedrane Rudan. Pravo dramsko pismo ima slabiju recepciju. Drama *Fragile!* Tene Štivičić jedna je od takvih

drama sa slabijom recepcijom. Prevedena i objavljena u časopisu *Dialog*, nije postavljena na scenu u nekome poljskom kazalištu, ali je igrana na kazališnim festivalima u Krakovu i Olsztynu u izvedbi Slovenskoga mladinskog gledališča. U radu je uspoređeno pet verzija drame, tri verzije na hrvatskom (2006., 2008., 2014.) s verzijom na engleskom (2007.) i s poljskim prijevodom (2008.). Najbitnije razlike uočavaju se između prve verzije iz 2006. i svih idućih verzija. Njihov je najvažniji učinak smanjivanje relevantnosti jednog od likova drame, Norvežanina Erika.

Ključne riječi: Tena Štivičić; *Fragile!*; žensko dramsko pismo; poljsko kazalište; dramski i kazališni prijevod; književni prijevod

Five Versions of *Fragile!* by Tena Štivičić or About Decreasing the Role of Erik and About Croatian Women's Playwriting in Polish Theatre (2001–2010)

Abstract: The subject of this article is a description of the presence of women's playwriting in the Polish theatre in the period between 2000 and 2010 and analysis of five versions of Tena Štivičić's drama *Fragile!*. Women's playwriting is a unique phenomenon in the history of Croatian-Polish cultural and theatrical relations. We can consider the first ten years of the 21st century as the decade of women, as it was women who dominated the sphere of Croatian-Polish cultural cooperation and overshadowed men. In Polish theatre, the most audible voice is that of women, although the largest audiences were attracted to the theatre by the works of Miro Gavran. Adaptations of novels by Dubravka Ugrešić and by, above all, the most controversial among them, Vedrana Rudan, have had the greatest echo. Original playwriting, however, has had a weaker reception. The *Fragile!* by Tena Štivičić is one such play. It has been translated and published in the *Dialog* journal but has not lived to see staging in the Polish theatre. It was performed at theatre festivals in Krakow and Olsztyn by Slovensko mladinsko gledališče. The study examines five versions of the play, three in Croatian (2006, 2008 and 2014), one in English (2007) and the Polish translation (2008). The biggest differences can be noticed between the first version published in 2006 and all other versions. The most striking change is decreasing the role of one of the characters – Erik.

Keywords: Tena Štivičić; *Fragile!*; women's playwriting; Polish theatre; drama and theatre translation; literary translation

ERIK: *Ti si luda, Mila.*

MILA: *Onda si pašemo.*

ERIK: *Pašemo si.*

Hrvatsko-poljske kazališne veze vrlo su važan dio hrvatsko-poljskih kulturnih veza, a uz književne - zasigurno najvažniji. U cijeloj njihovoj povijesti (prvo je djelo izvedeno u Poljskoj vjerojatno Zajčeva opereta *Momci na brod*, igrana u Varšavi 1877.) na poljskim je scenama postavljeno šezdesetak predstava u oko sto pedeset kazališnih izvedaba (neke predstave imaju više kazališnih izvedaba) koje potpisuje oko trideset troje autora. Kad je riječ o predstavama do 1914., igrane su četiri, u razdoblju 1918.-1939. osam, 1945.-1989. tridesetak, a 1990.-2020. dvadesetak predstava. U vrijeme druge Jugoslavije bilo je mnogo više kazališnih prijevoda - 86 kazališnih izvedaba 31 djela - negoli književnih prijevoda koji su izašli u obliku knjige - 55, a od 1990. bilo je 49 kazališnih prijevoda 22 nova djela i čak 84 književna prijevoda koji su izašli u obliku knjige. Drugim riječima, u prilikama u kojima nevidljiva ruka tržišta odlučuje o kulturi lakše je plasirati knjigu nego predstavu, čija je produkcija neusporedivo skuplja. U komunizmu je sve to plaćala država, a danas se i predstava mora dobro prodati. No te brojke moramo sagledavati vrlo oprezno jer se ne može ustvrditi da je u komunizmu kazalište bilo zastupljenije od književnosti, a sada, pak, da je književnost općenito zastupljenija od kazališta. Ono što je posebno u najnovijem razdoblju veća je povezanost ostalih književnih prijevoda i kazališnoga prijevoda. Tekst igran na sceni često se i objavljuje kao književni prijevod, što nije bila praksa u prethodnim razdobljima.

U cijeloj povijesti kazališnih, pa i kulturnih veza, koje počinju tek u 19. stoljeću, kada se i izvode prve predstave, tek u drugom desetljeću 21. stoljeća poljska publika dobila je priliku gledati predstavu nastalu na temelju teksta koji je napisala žena! Situacija nije puno bolja ni u drugim područjima hrvatsko-poljskih kulturnih veza. Prva knjiga za odrasle koju potpisuje žena izlazi tek sedamdesetih godina 20. stoljeća, a to je zbirka pjesama Vesne Parun pod naslovom *Zaproszenie do ciszy* (1976.). Uz nju izlazi priča Ivane Brlić-Mažuranić *Ribar Palunko i njegova žena* (1976.). Prije njih, prva je autorica čiju se knjigu objavljuje na poljskom i to tek 1963. god. Anđelka Martić (njezine knjige tiskane na poljskome jesu: *Pirgo* (1963.), *Proljeće, mama i ja* (1971.) i *Baka Kata* (1981. i 1985., drugo izdanje)). Prva objavljena prozna knjiga za odrasle tek je prijevod romana Dubravke Ugrešić pod naslovom *Forsiranje romana reke*, koji izlazi 1992. Prije nultih, kad je riječ o kazališnim vezama, jedina je žena u poljskome kazalištu Višnja Stahuljak, čiji je knjiga *Striko Joško, Zvrk i Uško* postavljena na scenu 1963. i 1987. u Kazalištu lutaka Arlekin u Łódźu. Dakle dominacija je muških autora neupitna kad je riječ o prijevodima. Žena je malo i na početku su prisutne samo kao književnice koje pišu za najmlađe recipijente.

U cjelokupnoj poljskoj recepciji hrvatske kulture tek su nulte godine za žene i žensko stvaralaštvo povoljnije. Međutim nije samo riječ o tome da su prvi put vidljive i da su dobile reprezentativnije mjesto na književnom polju nego i o tome da odmah osvajaju kulturni prostor zasjenjujući „mušku“ književnost i kulturu (ako takve podjele na muško i žensko pismo uopće imaju smisla¹). Prevlast žena nije toliko velika u statistikama koliko u odjeku u javnosti. U književnosti je u to doba osam hrvatskih autorica i 12 autora, no čak 19 naslova potpisuju žene, a 17 muškarci. Najviše odjekuju glasovi Dubravke Ugrešić i Vedrane Rudan, a oni će jednako tako odjeknuti i s pozornica. Međutim, uzevši u obzir broj predstava i broj gledatelja, najveći je uspjeh kod publike u Poljskoj ipak ostvario dramatičar Miro Gavran.

U ovome će radu biti riječ o ženskome dramskom pismu u poljskoj recepciji koje je nesumnjivo najzanimljiviji kazališni fenomen u nultima i koje je – kad uzmemo u obzir odjek u javnosti te kazališnu i kritičku recepciju – odigralo važniju ulogu od Mire Gavrana.

Kad je riječ o drami i kazalištu u nultima (2001.–2010.), izašlo je 15 književnih prijevoda, od kojih 11 pripada jednom autoru, Miri Gavranu, i nalazi se u dvjema njegovim knjigama, a četiri su izašla u časopisu *Dialog*. Među prevedenima i objavljenim autorima dvije su žene: Tena Štivičić i Ivana Sajko, i tri autora: Filip Šovagović, Miro Gavran i Tomislav Zajec. Na scenama poljskih kazališta izvedeno je 20 premijera hrvatskih djela, a sedam kazališta dolazi na gostovanje (usp. L. Małczak, 2024). Među izvedenim autorima četiri su žene: Dubravka Ugrešić, Vedrana Rudan, Rujana Jeger i Ivana Sajko, i četiri muškarca: Ivo Brešan, Fadil Hadžić, Miro Gavran i Dubravko Mihanović. Prvi put u povijesti prijevoda izdaje se autorski izbor – i to odmah dvije knjige drama Mire Gavrana. Samim time vidljiva je najveća promjena na području književnih prijevoda. Naime, za razliku od dotadašnje prakse, drame se počinju objavljivati ne samo pojedinačno u časopisima nego se izdaju i autorske zbirke, odnosno autorska zbirka jednog autora. Deset premijera pripada Miri Gavranu, najvažnijemu hrvatskom dramskom piscu nakon 1989. u poljskoj recepciji. U analiziranom desetljeću igraju se u kazalištima četiri Gavranove predstave, najviše naime sedam novih kazališnih izvedaba komedije *Sve o ženama*.

O recepciji hrvatskih autorica na poljskim scenama od 1989. godine pisala je Petra Gverić Katana u studioznom i preglednom radu pod naslovom „Od hrvatske Bridget Jones do novog pesimizma“ (2016.). U ovome ću se radu usredotočiti na aspekte kojima se P. Gverić Katana nije bavila i na analizu pet različitih verzija drame *Fragile!* Tene Štivičić, dok su u fokusu interesa spomenutog rada s čijima se tezama potpuno slažem uglavnom predstave i njihova recepcija. Petra

1 U kontekstu ženskoga dramskog pisma takvo pitanje postavlja Leo Rafolt u analizi jedne od suvremenih hrvatskih drama, *Posljednje harike* Lade Kaštelan (L. Rafolt, 2011).

Gverić Katana dolazi, među ostalim, do zaključka, koji se odnosi na poljsku recepciju drame analizirane u ovome radu, da „izbore poljskih kazališta karakterizira i gotovo prkosna neovisnost u stvaranju repertoara, zasad ravnodušna prema kriterijima izvorne kulture i njezinim izborima, ali i prema inozemnim nagradama i ugledu pojedinih hrvatskih spisateljica. Izbor hrvatskih autorica u poljskim kazalištima potvrđuje tu tezu: ne bira se dosljedno ona koju izvorna kultura smatra izvrsnom i / ili kanonskom, kao ni ona koja je najizvođenija u ostalim europskim kazalištima. Primjerice, nijedna drama Tene Štivičić još nije ušla u repertoare poljskog kazališta...” (P. Gverić Katana, 2016: 169)

Hrvatsko žensko dramsko pismo prisutno u poljskim kazalištima treba podijeliti u dvije kategorije: kao prvo, to su adaptacije romana koje su povezane s književnom recepcijom hrvatske književnosti u Poljskoj. One dolaze u kazalište zahvaljujući prethodnoj književnoj recepciji. Druga je kategorija ono što možemo smatrati pravim dramskim ženskim pismom, dakle drama Ivane Sajko pod naslovom *Žena-bomba* i drama Tene Štivičić pod naslovom *Fragile!*. Književne prijevode tih drama objavljuje časopis *Dialog*; obje ih prevodi Dorota Jovanka Ćirlić.² Predstave nastale prema tim kazališnim prijevodima izvode se u gradskom kazalištu u Olsztynu. Kazališna predstava nastala na temelju teksta Ivane Sajko ulazi u redoviti repertoar Scene Margines, male eksperimentalne scene Teatra Stefana Jaracza u Olsztynu. Ali na kazališnoj karti Poljske Olsztyn je važniji kao grad u kojem se organizira Međunarodni kazališni festival Demoludy. Upravo je na tom festivalu 2009. predstava *Žena-bomba* dobila nagradu za najbolju predstavu. To je bilo treće izdanje tog festivala na kojem je predstavljeno dramsko pismo i kazalište zemalja bivše Jugoslavije. Treba naglasiti da je *Žena-bomba* bila jedina predstava koju je igralo poljsko kazalište,³ sve su druge predstave izvela strana kazališta (Kazališna udruga frustriranih redatelja, Pozorište Atelje, Jugoslovensko dramsko pozorište, Kamerni teatar). Dramu čija je autorica Tena Štivičić izvelo je na festivalu Slovensko mladinsko gledališče.⁴ (Prije Olsztyna prvi je put dramu izvelo isto kazalište 2008. u Krakovu.) Osvrta o toj predstavi nema jer predstave na gostovanjima kazališna kritika slabo prati. Ako je festival, onda se prikazi često odnose na više predstava i često se

2 Objе su izašle u časopisu *Dialog*. Tena Štivičić (2008.), „Ostrożnie! Szkło!”, prev. Dorota Jovanka Ćirlić, *Dialog*, br. 11, str. 120-166. Ivana Sajko (2009.), „Kobieta-bomba”, prev. Dorota Jovanka Ćirlić, *Dialog*, br. 9, str. 160-178.

3 Ivana Sajko: *Kobieta-bomba / Žena-bomba*. Režija Giovanni Castellanos. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. Teatr im. Stefana Jaracza. Scena Margines. Olsztyn. Datum premijere: 15. 9. 2009.

4 Tena Štivičić: *Ostrożnie! Szkło! / Fragile!* Datum premijere: 26. 4. 2008. Slovensko mladinsko gledališče. XXXIII Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Krakov. Režija Matjaž Pograjc. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić.

Tena Štivičić: *Ostrożnie! Szkło! / Fragile!* Datum premijere: 16. 9. 2009. Slovensko mladinsko gledališče. III Międzynarodowy Festiwal Teatralny Demoludy. Olsztyn. Režija Matjaž Pograjc. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić.

o pojedinim predstavama može pročitati tek nekoliko vrlo općenitih rečenica.

Adaptacija hrvatskih romana u poljskim kazalištima do nultih godina 21. stoljeća uglavnom nema – s jednom iznimkom – a to su dvije adaptacije Krležinih djela. Prva se temelji na prijevodu pripovijetke *Smrt Tome Bakrana*, objavljene 1961. i emitirane u Televizijskom teatru (Teatr Telewizji) 1964. pod naslovom *Sprawa Bakrana (Kandydat śmierci)*, a druga se temelji na također objavljenom prijevodu Krležina romana *Banket u Blitvi* (1968., 1987., drugo izdanje) i emitirana je u Televizijskom teatru 1992. pod naslovom *Blitwo, ojczyzna moja*. Oba je djela prevela Halina Kalita.

I upravo su adaptacije romana na temelju kojih su nastale predstave, odnosno kazališni prijevodi najviše odjeknule u poljskoj javnosti. To su inscenacije triju romana triju autorica: romanā *Štefica Cvek u raljama života* (2002.) Dubravke Ugrešić, *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan (2004.) te *Darkroom* Rujane Jeger (2004.), od kojih su prva dva imala i primjetnu književnu recepciju. Sva su ta djela uprizorena u varšavskome Teatru Polonia, koji vodi poznata poljska glumica Krystyna Janda. Istodobno su te predstave igrane na gostovanjima u mnogim poljskim gradovima. *Štefica* je bila prva predstava u novoootvorenom kazalištu koje je pokrenula Janda. Samim su time Ugrešić i njezin roman postali dio povijesti poljskoga kazališta. Janda, jedna od najpoznatijih poljskih glumica, nakon što je dala otkaz u varšavskome Teatru Powszechnom zbog nesporazuma unutar kazališta, prodala je svoju kuću i uložila cijelu svoju ušteđevinu kako bi osnovala kazalište u bivšem kinu Polonia, koje je kupila. Prva predstava koju je odlučila postaviti na scenu bila je upravo adaptacija *Štefice* D. Ugrešić. No Janda nije stala na tome jednom tekstu nego je ubrzo uprizorila još jednu hrvatsku autoricu. *Šteficu* je slijedila monodrama *Uho, grlo, nož* prema romanu Vedrane Rudan, a njezina se premijera održala ni dva tjedna kasnije. Godine 2018. i *Štefica* i *Uho* uvršteni su među 13 najboljih predstava kazališta Kristine Jande, kazališta u kojem je u 13 godina izvedeno 70 premijera, u kojima je glumilo 300 glumaca u 5.000 izvedaba koje je gledalo 1,5 milijuna gledatelja. *Uho* je igrano do veljače 2018. Izvedene su 234 predstave.⁵

U osvrtima na *Šteficu* može se primijetiti veća naklonost varšavskih recenzenata, koji su bili puno blaži od recenzenata izvan glavnoga grada. Najvjerojatnije je riječ o vrsti podrške Kristini Jandi. Kritike bi mogle ozbiljno ugroziti opstanak kazališta, a svakako bi zakomplicirale početak njegova funkcioniranja.

5 Vedrana Rudan: *Ucho, gardło, nóż / Uho, grlo, nož*. Režija i adaptacija Krystyna Janda. Prev. Grzegorz Brzozowicz. Teatr Polonia. Scena Fioletowe Pończochy. Varšava. Datum premijere: 12. 11. 2005.

Dubravka Ugrešić: *Šteficia Ćwiek w szponach życia / Štefica Cvek u raljama života*. Režija i adaptacija Krystyna Janda. Prev. Dorota Jovanka Ćirlić. Teatr Polonia. Scena Fioletowe Pończochy. Varšava. Datum premijere: 29. 10. 2005.

Predstava *Uho, grlo, nož* jače je odjeknula u javnosti. To je jedna od najduže igranih predstava u Kazalištu Polonia (2005.-2018., 234 izvedbe), ali ovdje nije riječ toliko o tekstu Vedrane Rudan koliko o glumici. Krystyna Janda i njezina gluma u fokusu su interesa kazališne kritike. Naime uloga Tonke Babić smatra se jednom od najvažnijih uloga u kazališnom opusu poljske umjetnice. U svim recenzijama predstave pojavljuju se naslov i ime poljske glumice. Nijednom se ne spominje ime Vedrane Rudan, a recenzija ima više desetaka. To, naravno, ne mora značiti da je ime hrvatske autorice nepoznato. Naprotiv, nastupi, recenzije prijevoda romana, intervjui - toliko su snažno odjeknuli u javnosti da bi samo spominjanje naslova *Uho, grlo, nož* trebalo podsjećati na ime autorice teksta. Ali čini se da nije tako. Mnogo je skeptičnih recenzija, mnogima smetaju vulgarnosti i psovke, malo se govori o V. Rudan; piše se o glumi i o Jandi. Međutim možemo govoriti o uspjehu te predstave, o čemu svjedoči činjenica da su u sljedećem desetljeću nastale još dvije adaptacije romana Vedrane Rudan.⁶

Nakon pregleda prisutnosti hrvatskoga ženskog pisma u poljskim kazalištima u drugom ću se dijelu rada pozabaviti analizom drame *Fragile!* Tene Štivičić, koja se smatra jednim od najuspješnijih suvremenih dramskih pisaca i spisateljica ne samo u Hrvatskoj nego i u inozemstvu. Prvi je put drama objavljena 2006. u časopisu *Kazalište*, pa zatim na engleskom 2007., u knjizi *Fragile!* (Nick Hern Books, 2007.; T. Štivičić dobila je za tu dramu Nagradu za inovativni dramski tekst na Heidelberg Stückemarktu 2008.), opet na hrvatskom u knjizi *Dvije i druge* (Profil, 2008.), te se konačno našla i 2014. u *Antologiji hrvatske poratne drame*. Razlika između pojedinih verzija na hrvatskom, verzije na engleskom i poljskog prijevoda ima poprilično. Prva analiza koju sam napisao bila je usporedba prve objavljene verzije 2006. godine u časopisu *Kazalište* s poljskim prijevodom objavljenim 2008. u *Dialogu*. Navedene verzije drame dijele samo dvije godine. Međutim odmah sam bio svjestan da je promjena previše i da mora postojati neka druga verzija drame (osim toga, na kraju poljskog prijevoda nalazi se informacija o autorskim pravima: Copyright 2007 by Tena Štivičić te bilješka da je komad prvotno objavljen kod izdavača Nick Hern Books, London, i da je vlasnik autorskih prava agencija Curtis Brown Group Limited; međutim analiza engleske i poljske verzije pokazuje da poljski prijevod ne slijedi potpuno englesku inačicu teksta, premda ima više zajedničkog s njom i verzijom na hrvatskom iz 2008. nego s prvom objavljenom verzijom iz 2006.). Osvrnut ću se u analizi na nekoliko promjena koje najviše utječu na cijeli tekst i njegov smisao. Valja skrenuti pozornost na činjenicu da je riječ o djelu od početka predviđenom da

6 Vedrana Rudan: *Murzyni we Florencji / Crnci u Firenci*. Režija Iwona Kempa. Teatr Nowy Proxima. Krakov. Datum premijere: 5. 11. 2017.

Vedrana Rudan: *Miłość od ostatniego wejrzenia / Ljubav na posljednji pogled*. Prev. Marta Dobrowolska-Kierył. Režija Iwona Kempa. Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy. Varšava. Datum premijere: 9. 11. 2018.

bude čitano i gledano u različitim kulturnim i jezičnim sredinama, djelu u kojem pojedini likovi pripadaju različitim jezicima i kulturama, djelu koje govori o potencijalno zanimljivim i aktualnim temama za više sredina. Sama autoricica na svojoj internetskoj stranici konstatira da je dramu napisala potaknuta iskustvom boravka i života u Londonu, a svi su likovi u drami stranci i imigranti koji se pokušavaju snaći u novom jeziku, okruženju, državi i gradu: „Inspired by her first year living in London, Tena wrote the acclaimed play *Fragile!*. The play follows the lives of a group of entirely foreign and immigrant London residents, trying to make it in the metropolis.“⁷ No ipak se čini da ključnu ulogu u drami igra ratna trauma od koje pate Erik, Tjaša i Marta. Rat utječe i na sudbinu Marka, koji napušta Srbiju, sam kaže da iz nje bježi. Iz Hrvatske je i Mila, koja traži sreću u Londonu i mašta o karijeri. Na sudbinu svih tih likova rat itekako utječe. Jedino Gayle, Novozelandska, i Michi, Bugarin, nisu na neki način pogođeni njegovim posljedicama. Bez obzira na to što je riječ o imigrantima, nema među likovima osobe koja bi mogla biti poljski imigrant. Tjaša je žena iz istočne Europe, po govoru možemo ocijeniti da je iz Rusije, Bjelorusije ili Ukrajine, Marta, o kojoj se piše da je odasvud, u jednoj sceni pojavljuje se na ekranu u koloni izbjeglica, što sugerira da može biti s prostora bivše Jugoslavije ili neke druge zemlje iz koje je morala pobjeći, što nije poljski slučaj. Možda upravo zbog toga drama u Poljskoj nije zaživjela. Tema je aktualna i važna za Poljake (život u emigraciji, Poljaci u Velikoj Britaniji čine velik broj imigranata), ali način na koji je predstavljena nije poljskom čitatelju i poljskim imigrantima blizak. S problemima o kojima je riječ u drami poljski se gledatelj ne može poistovjetiti. Drugim riječima, iz poljske perspektive to su ipak tuđi problemi, a ljudi u kazalište dolaze ponajprije gledati nešto što je njima blisko i važno i što se njih tiče. Tekst se najviše uklapa u horizonte očekivanja čitatelja s prostora bivše Jugoslavije ili britanskog, odnosno zapadnjačkog društva (koje postaje zemlja izbora za imigrante).

Analizu ću početi od naslova. Poljski je prijevod primjer prijevodne ekvivalencije, jer se izraz „Fragile!“ u poljskome jeziku prevodi kao „Oprez! Staklo!“ U originalu je naslov na engleskom, što generira dodatne konotacije i asocijacije na radnju drame koja se odvija u Engleskoj. U ovome slučaju prijevodna ekvivalencija dovodi do svojevrstne promjene perspektive. Nekog tko ima posla s paketom upozorava se da je unutra nešto osjetljivo, u poljskom se odmah skreće pozornost na to da se u paketu nalazi staklo. Sanja Nikčević u uvodu *Antologije hrvatske poratne drame* zapaža: „Fragile! na kutijama označava lomljiv sadržaj. Svi su likovi u drami izbjeglice od nečega, a u potrazi za srećom na ‚zapadu‘. Svi su lomljive duše, a zapad ih prejako tumba i lomi.“ (S. Nikčević, 2014: 8-9) S

7 Usp. mrežne stranice Tene Štivičić. Dostupno na: <https://tenastivicic.com/en/biography.html> (14. rujna 2023.).

jedne strane ima više nježnosti u engleskom „Fragile!“, s druge strane „Oprez! Staklo!“ generira nove konotacije i mogućnosti interpretacije, vrlo zanimljive upravo u kontekstu problematike drame. U ovome slučaju prijevodna se ekvivalencija ne pokriva s kognitivnom ekvivalencijom jer konotativno polje nije isto. Usuđujem se reći da poljski naslov čak u stanovitoj mjeri bolje opisuje položaj protagonista drame, imigranata u novoj sredini. Riječ staklo, nadalje, sadržava u sebi konotacije na nešto lomljivo i osjetljivo, nešto što se može razbiti, ali u slučaju stakla, kad se razbije, nema mu pomoći, staklo ne može zacijeliti. Čini se da traume i životno iskustvo glavnih protagonista drame nije moguće zaboraviti, izbrisati iz glave. Zatim, staklo je predmet i upravo su na takav način imigranti tretirani u novoj sredini. Njih se lišava slobode, oni postaju zatočnici izbjegličkog hostela, njih se tretira kao predmete strogoga azilantskog postupka i oni se tako osjećaju. Staklo je, uz to, prozirno kao i ti ljudi. Njih se ne vidi, društvo u koje oni dolaze ne želi ih vidjeti.

U daljnjoj analizi usporedit ću pet verzija teksta, tri na hrvatskom (2006., 2008., 2014.), englesku verziju (2007.) i poljski prijevod (2008.). Svaka je od tih verzija drukčija. Neću opisivati sve promjene. Ograničit ću se na najvažnije. Najviše se u uočenim modifikacijama mijenja lik Erika, Norvežanina, ratnog novinara koji je izvještavao o ratu u bivšoj Jugoslaviji, a boravio u Bosni, gdje je upoznao Tjašu, u vrlo dramatičnim okolnostima, o kojima saznajemo iz njegova razgovora s Gayle. Mijenja se Erikov odnos s Milom, Hrvaticom, koja mašta o kazališnoj karijeri u Engleskoj. Možda je razlog to što je Tena Štivičić željela na taj način smanjiti relevantnost tog lika - jer u cijeloj drami, koja istodobno govori o sudbini nekoliko likova, u njezinu fokusu nalazi se upravo Erik i njegov odnos s Milom i Tjašom. Erik se ne uklapa u lik imigranta, premda je i on Norvežanin koji živi u Londonu. On nije imigrant onako kao što su to ljudi s prostora bivše Jugoslavije. Erik je sigurno zanimljiviji i budi više pozornosti kod zapadne publike, kojoj je teže razumjeti unutarne odnose među likovima koji dolaze s Balkana, pa ih na prirodan način privlače drugi likovi koji dolaze iz njima poznatijeg svijeta. No taj lik, donekle iznenađujuće, doživljava promjene već u verziji na engleskom jeziku, dakle namijenjenoj zapadnom recipijentu. O tome do čega dovodi reduciranje lika Erika svjedoče riječi Sanje Nikčević, koja u svojoj interpretaciji drame, naime njezine posljednje verzije iz 2014., koja se razlikuje od prve iz 2006., konstatira: „U njoj se likovi najbolje razumiju s onima koji bi im trebali biti neprijatelji i od kojih pokušavaju pobjeći u veliki svijet, nego s tim velikim svijetom u kojem će uvijek imati naglasak i odavati svoje podrijetlo“. (S. Nikčević, 2014: 9) Ulomak razgovora između Erika i Mile koji sam stavio na početak članka nalazi se samo u prvoj verziji drame.

Proces smanjivanja uloge Erika u drami počinje u trećoj sceni, u razgovoru Erika s Milom. Erik i Mila u ljubavnoj su vezi. U dijalogu koji slijedi dolazi do njegova reduciranja.

2006., str. 174.
 MILA: Sam si?
 ERIK: Aha.
 MILA: Jadan mali. Sve ovo na tvojim leđima.
 ERIK: Tako mi odgovara.
 MILA: Uvijek sam mislila da su noćne smjene zadnja nada sirotinji.
 ERIK: Vjerojatno, ako radiš u tvornici.
 MILA: Ali, ako primaš ratne izvještaje cijelu noć, onda je to od općeljudske koristi.
 ERIK: Pa znaš, uređujem, montiram.
 Istina je u mojim rukama. Nije od općeljudske koristi, ali je zabavno.
 MILA: Ozbiljno?

2007., str. 19.
 MILA: You alone?
 ERIK: Yeah.
 MILA: Poor baby. All of this on your back.
 ERIK: Dreadful, isn't it? But I get to edit. The truth is in my hands. (*he smiles playfully and kisses her.*)

2008., str. 171.
 MILA: Sam si?
 ERIK: Aha.
 MILA: Jadan mali. Sve ovo na tvojim leđima.
 ERIK: Tako mi odgovara.
 MILA: Uvijek sam mislila da su noćne smjene zadnja nada sirotinji.
 ERIK: Vjerojatno, ako radiš u tvornici.
 MILA: Ali, ako primaš ratne izvještaje cijelu noć, onda je to od općeljudske koristi.
 ERIK: Pa znaš, uređujem, montiram. Istina je u mojim rukama. Baš da je korisno, ne znam, ali je zabavno.
 MILA: Ozbiljno?

2014., str. 282.
 MILA: Sam si?
 ERIK: Aha.
 MILA: Jadan mali. Sve ovo na tvojim leđima.
 ERIK: Strašno, jel'da?
 Ali, znaš, uređujem, montiram.
 Istina je u mojim rukama.
 MILA:
 Ozbiljno?

2008., str. 130.
 MILA: Jesteš sam?
 ERYK: Aha.
 MILA: Biedny ty mój malutki. Wszystko na twoich barkach.
 ERYK: Straszne, prawda? Ale wiesz, z drugiej strony, redaguję, montuję. Cała prawda jest w moich rękach.
 MILA: Serio?

Skraćivanje tog dijaloga mijenja odnos između Mile i Erika. Na poljskom 2008., na engleskom 2007. te u verziji iz 2014. Mila i Erik puno su manje ironijski šalji- vi nego 2006. i 2008. To je jako važno u drami jer se pojedini likovi dobro snalaze u dvoznačnostima i uzvraćaju si ironiju koju znaju pročitati i shvatiti. Upotreba ironije svjedoči o njihovoj velikoj intimnosti i međusobnom poznavanju jer su takve vrste šale i dobacivanja moguće jedino među ljudima koji se vole i koji imaju povjerenja jedno u drugo te znaju da na taj način osobu koja im je važna neće raniti ili uvrijediti. Nestaje ironijska Milina opaska o općeljudskoj koristi od ratnih izvještaja, ostaje Erikova replika da je istina u njegovim rukama, ali je 2007. na engleskom, 2014. na hrvatskom i 2008. u poljskom prijevodu izbače- no njegovo dodavanje, da to nije od općeljudske koristi, ali da je zabavno (Erik aludira time na također izbačen Milin komentar kako su njegovi izvještaji od

općeljudske važnosti). Također, njezin ironijski odgovor „Ozbiljno?“ ne odnosi se, kao 2014. i u prijevodu na poljski, na rečenicu da je istina u Erikovim rukama, s obzirom na to da je u kontekstu rečenice koja dolazi iza nje on također ironijski jer Mila na taj način komentira Erikov komentar da nije od općeljudske važnosti, ali da je zabavno. Te Miline replike uopće nema na engleskom.

U toj istoj sceni, na samom početku, kad Erik montira ratni izvještaj, 2008. i 2014. i u poljskom prijevodu nestaju riječi, „idu im uz boju kose, ne“ (odnosi se na crijeva) i umjesto toga pojavljuje se „Do jaja“ (ostaje na engleskom). U prijevodu dobivamo „jajcarsko“, dakle vrlo zabavno, što je vjerojatno nenamjerna greška u prijevodu. T. Štivičić izbacuje tu vrlo kontroverznu usporedbu. U svakom slučaju takva rečenica ostavlja puno jači dojam, Erikova replika odjekuje jače, ostaje u čitateljevu sjećanju. Prevoditeljica, vjerojatno zbog greške, prikazuje Erika više kao neozbiljnog čovjeka koji ne razumije ljudsku dramu. U svakom slučaju radi se o tome da se snimi dobar, privlačan, jak izvještaj koji će dobiti veliku gledanost.

2006., str. 174.

ERIK: Dobar kadar. Uff, crijeva krupno! Hm, idu im uz boju kose, ne? Odličan posao, Matt.

2007., str. 19.

ERIK. That's a good shot. Look at those uniforms, really bring out the colour of their gut... Good work, Matt.

**2008., str. 170.
2014., str. 281**

ERIK: Dobar kadar. Uff, crijeva krupno! Do jaja. Odličan posao, Matt.

2008., str. 129.

ERYK: Świetny kadr. Uff, i jeszcze te wnętrzności w zbliżeniu! Jajcarsko! Doskonała robota, Matt.

Modificiran je i kraj te scene u kojem Mila moli Erika da joj kaže kako je bilo u Bosni. Njegov je odgovor metaforički i nakon njega dolazi do promjene kraja scene:

2006., str. 175-176.

Stanka. Mila je shvatila da joj ta proširena metafora neće dati odgovor.

ERIK: Kad sam se probudio, bio sam u Zagrebu.

Novi čovjek. Sasvim doslovno, novi čovjek.

Poljubi je.

MILA: (*pomalo uvrijeđeno*): Trebao si biti pjesnik.

ERIK: Napaljena?

MILA: Samo bih te htjela razumjeti.

ERIK: Ali, draga, pa to uopće nije zabavno.

MILA: Ne može sve biti zabavno.

ERIK: Nažalost, to je istina. Ali to ne znači da se treba prestati truditi.

MILA: Znači, ti si ovdje ljubimac?

ERIK: Pa znaš, ljudi umiru za svoju domovinu.

Ja sam umro za svoju firmu. Tako ti je to u svijetu korporacija.

MILA: Misliš da bi se izvukao iz ovog?

ERIK: Iz čega?

MILA: Je l' bi te otpustili da sad netko uđe?

ERIK: Ne bi, ali bi mi zavidjeli.

MILA: Ali, ipak, morao bi nešto objašnjavati.

ERIK: Ti bi htjela da me otpuste?

MILA: Ne. Ali bilo bi zabavno da te netko tuži pa da moraš objašnjavati.

ERIK: To bi bilo zabavno? Zaključala si vrata?

Mila odmahne glavom.

ERIK: Ok. Pa što bude!

Uhvati je snažno pa opet poljubi. Ona zahihće i poljubi njega. Pokaže na monitore.

MILA: A ne moraš montirati prilog?

ERIK: Svima će na svijetu biti ljepše bez tog priloga. Još neko vrijeme.

MILA: Kako si suosjećajan. I kako ti se digao.

ERIK: U takvom stanju se ne da raditi.

MILA: Ali srećom sam ja tu da te spasim...

Poljube se.

MILA: Znaš da Michi hoće da se skidam u klubu?

ERIK: Michi ima dobar nos.

MILA: Nudi dobru lov.

ERIK: Hoćeš?

MILA: Šališ se?

ERIK: Ma daj... pa pogledaj se...

MILA: Ozbiljna sam.

ERIK: Opet. Znaš, prečesto se uozbiljiš bez upozorenja i opravdanja.

MILA (*prekine ga*): Jedna je stvar raditi to zbog tvog, našeg zadovoljstva. Sasvim je druga stvar raditi to za lov i zadovoljstvo pijanaca u nekom jednom baru.

ERIK: Pa, sve je pitanje gledišta.

MILA: To je pitanje postavljanja granice.

Erik je pogleda. Njemu su takve moralne dvojbe potpuno nezanimljive. Najbolje se opet našaliti.

ERIK: Nema mnogo žena koje će doći gole, ponuditi seks i onda sve to preokrenuti u moralnu debatu.

Mila je na rubu da započne svađu, ali se predomisli. Nasmiješi se zavodnički.

MILA: E pa, ja sam posebna.

ERIK: I jesi.

MILA: Čudovište!

ERIK: Zato ti se sviđam.

Poljubi je.

Mila je još uvijek malo uzrujana, ali na putu da se smekša.

MILA: Gdje smo stali?

Poljubi je.

ERIK: Ah, ovdje. Neodoljiva si, znaš?

Mila se smiješi. Popušta. Počinje ga ljubiti. Kako se oni ljube, svjetla se gase. Samo ekrani još svijetle u tami. Marta se pojavljuje u kadru. Govori u kameru nepovezano, kroz suze. Iza nje je duga kolona izbjeglica, hodaju u tišini noseći plastične vrećice.

2007., str. 21-22.

Pause. MILA has by now realised this extended metaphor will not give her answer.

When I woke up I was in Zagreb. A new man.

Quite literally, a new man.

He kisses her.

MILA (*slightly sulky*). You should be a poet.

ERIK. Turned on?

MILA. I just want to understand you.

ERIK. Now, where is the fun in that?

MILA. Not everything is about fun.

ERIK. You know, my lovely, talking is generally overrated.

MILA. Is that so?

ERIK. Yes. Getting rid of excess clothing on the other hand –

He goes to take her coat off.

MILA. You better enjoy this while you can. Michi wants me to strip in the club. You might have to pay for the pleasure in the future.

ERIK. Michi's got a good nose.

MILA. He's offering good money.

ERIK. Will you do it?

MILA. Are you joking?

ERIK. Come on... Look at you...

MILA. I'm serious.

ERIK. You do that way too often. Just turn serious with no warning and no justification

–

MILA. (*cutting him off*). It's one thing to do this for your – our – pleasure. Quite another to do it for money for the pleasure of drunken customers of a seedy bar.

ERIK. Well, that's a matter of perspective.

MILA. It's a matter of drawing a line.

ERIK *looks at her. A look of superiority. So much so that he can't be bothered to further explain. He smiles.*

Erik. Not many women can walk in naked, offering sex and end up turning it into a moral debate.

MILA *is on the verge of starting a row. ERIK strokes her gently.*

Don't you think you have the responsibility to share this beauty with the world?

The frown begins to thaw. She indicates the

screens.

MILA. Don't you have the responsibility to share that piece of news with the world?

ERIK. Actually, the world will be a nicer place without that piece. For another few minutes.

He kisses her.

MILA *smiles. She gives in. She starts kissing him back. As they kiss, the lights fade. Only the monitors still gleam in the darkness. MARTA appears in the shot. She speaks incoherently, through tears into the camera. There is a long line of refugees behind her, walking silently, carrying plastic bags.*

2008., str. 175-176.

2014., str. 285-286.

Stanka. Mila je dosada shvatila da joj ta proširena metafora neće dati odgovor.

ERIK: Kad sam se probudio bio sam u Zagrebu.
Novi čovjek. Sasvim doslovno, novi čovjek.

Poljubi je.

MILA: (*pomalo uvrijeđeno*): Trebao si biti pjesnik.

ERIK: Onda? Pali te?

MILA: Samo bih te htjela razumjeti.

ERIK: Ma to je dosadno.

MILA: Ne može sve biti zabavno.

ERIK: Dušice, što ti voliš pričati. A pričanje je generalno precijenjeno.

MILA: Ma nemoj?

ERIK: Aha. Ali skidanje suvišne odjeće zato...

Hoće joj skinuti kaput.

MILA: Uživaj dok možeš. Michi hoće da radi striptiz u klubu. Uskoro ću početi naplaćivati ovu privilegiju.

ERIK: Ima dobar nos Michi.

MILA: Nudi dobru lov.

ERIK: Hoćeš?

MILA: Si normalan!

ERIK: Ma da... Pa pogledaj se...

MILA: Ozbiljna sam.

ERIK: Voliš se uozbiljiti bez upozorenja.

MILA (*prekine ga*): Jedna stvar je kad ja to radim za tebe, za nas, a sasvim druga kad bih to radila za lov i za pijance onoj rupi.

ERIK: Pa, to je pitanje gledišta.

MILA: To je pitanje postavljanja granice.

Erik je pogleda. Njemu su takve moralne dvojbe potpuno nezanimljive. Najbolje se opet našaliti.

ERIK: Nema mnogo žena koje će doći gole, ponuditi seks i onda sve to preokrenuti u moralnu debatu.

Mila je na rubu da započne svađu, ali Erik je pomiluje.

ERIK: Ne misliš da imaš odgovornost da podijeliš tu svoju ljepotu sa svijetom?

Njena namrgođenost se počne topiti

MILA: A ti ne misliš da imaš odgovornost smontirati tu vijest i podijeliti je sa svijetom?

ERIK: Pa zapravo, svijet će još koju minutu biti

ljepši bez te vijesti.

Mila se smiješi. Popušta. Počinje ga ljubiti. Kako se oni ljube, svjetla se gase. Samo ekrani još svijetle u tami. Marta se pojavljuje u kadru. Govori u kameru nepovezano, kroz suze. Iza nje je duga kolona izbjeglica, hodaju u tišini noseći plastične vrećice.

2008., str. 131-132.

Pauza. Mila już zrozumiała, że ta rozbudowana metafora nie da jej odpowiedzi.

ERYK Kiedy się obudziłem, byłem w Zagrzebiu.

Nowy człowiek. W sensie absolutnie dosłownym – nowy człowiek. (*całuje Miłę*)

MILA (*trochę urażona*): Powinieneś zostać poetą.

ERYK No więc? Podnieca cię to?

MILA Chciałabym cię tylko zrozumieć.

ERYK Przecież to nudne.

MILA Nie może wszystko być zabawne.

ERYK Serce ty moje, ależ ty uwielbiasz gadać.

Tymczasem gadanie jest, najogólniej mówiąc, przecenione.

MILA Co ty powiesz?

ERYK Mówię poważnie. Ale za to pozbywanie się zbytecznych ciuchów... (*próbuję zdjąć z niej płaszcz*)

MILA Korzystaj, póki możesz. Michi chce mieć striptiz w swoim klubie. Niedługo zacznę brać od ciebie forszę za ten przywilej.

ERYK Ma dobrego nosa ten nasz Michi.

MILA Proponuje niezły szmal.

ERYK Przyjmiesz?

MILA Odbiło ci?

ERYK No cóż... Spójrz na siebie.

MILA Mówię poważnie.

ERYK A ty uwielbiasz robić się poważna bez uprzedzenia...

MILA (*przerywa mu*) Co innego, kiedy robię to dla ciebie, dla nas, a co innego, gdybym robiła to za pieniądze i dla jakiś pijaków w tej norze.

ERYK No cóż, to tylko problem publiczności.

MILA To problem granic, których nie chcesz przekroczyć.

Eryk spogląda na Miłę. Jego takie dylematy moralne nie interesują. Najlepiej znów obrócić wszystko w żart.

ERYK Mało jest takich kobiet, które zjawiają się nagie, proponują seks, a potem wszystko zmieniają w moralną debatę.

Mila jest bliska wywołania kłótni, ale Eryk pieści ją delikatnie.

ERYK Nie sądzisz, że powinnaś podzielić się swoim pięknem z całym światem?

Złość Mili zaczyna topnieć.

MILA A ty nie sądzisz, że powinieneś wreszcie zmontować ten news i podzielić się nim z

całym światem?

ERYK Prawdę mówiąc, świat przez chwilę będzie piękniejszy bez tego newsa.

Mila się uśmiecha. Mięknie. Zaczyna go całować.

Światła gasną. Tylko ekrany jaśnieją w ciemnościach. W kadrze pojawia się Marta. Mówi coś niezbornie, przez łzy, wprost do kamery. Za Martą widać długą kolumnę uchodźców, idą w ciszy, niosąc plastikowe torebki.

Mila moli Erika da joj ispriča što se dogodilo u Bosni jer ga želi bolje razumjeti. A znamo da je Erik za vrijeme svojeg boravka u Bosni upoznao Tjašu, za koju je mislio da je poginula. Vjerojatno ne želi o tome govoriti Mili. On njoj odgovara da to nije zabavno. U kasnijoj je verziji 2008. i 2014. te u poljskom prijevodu 2007. modificiran taj razgovor. Izostaje poprilično dug odlomak:

„MILA: Znači, ti si ovdje ljubimac?

ERIK: Pa znaš, ljudi umiru za svoju domovinu. Ja sam umro za svoju firmu. Tako ti je to u svijetu korporacija.

MILA: Misliš da bi se izvukao iz ovog?

ERIK: Iz čega?

MILA: Je l' bi te otpustili da sad netko uđe?

ERIK: Ne bi, ali bi mi zavidjeli.

MILA: Ali, ipak, morao bi nešto objašnjavati.

ERIK: Ti bi htjela da me otpuste?

MILA: Ne. Ali bilo bi zabavno da te netko tuži pa da moraš objašnjavati.

ERIK: To bi bilo zabavno? Zaključala si vrata?

Mila odmahne glavom.

ERIK: Ok. Pa što bude!

Uhvati je snažno pa opet poljubi. Ona zahihće i poljubi njega. Pokaže na monitore.

MILA: A ne moraš montirati prilog?

ERIK: Svima će na svijetu biti ljepše bez tog priloga. Još neko vrijeme.

MILA: Kako si suosjećajan. I kako ti se digao.

ERIK: U takvom stanju se ne da raditi.

MILA: Ali srećom sam ja tu da te spasim...

Poljube se.

(2006., str. 176)

Opet se reducira očito intiman odnos Erika i Mile. Oni se u prvoj verziji, 2006., puno više razumiju, šale se i sam je Erik distanciraniji prema vlastitom poslu, svijetu korporacija, u prvoj je verziji Erik naprosto zanimljiviji kao lik. Erik i Mila međusobno su si bliži kao ljudi. Umjesto toga Erik kaže Mili da puno govori i, zapravo, da bi bilo dobro da se skine, što trivijalizira njihov odnos i njihovu vezu, odnosno reducira njihovu intelektualnu bliskost, a stavlja naglasak na tjelesnu privlačnost. Erik u kasnijim verzijama ispada površniji lik.

S vremenom saznajemo da je Erik prije Londona, za vrijeme svojeg boravka u Bosni, bio u vezi s Tjašom, koja je žrtva trgovine ljudima - *traffickinga*. Njihovi dijalozi nisu toliko mijenjani kao dijalozi Erika i Mile. No na kraju šeste scene

2014. i u poljskom prijevodu nestaje njezin vrlo važan i značajan završetak u kojem dolazi do zblizavanja Erika i Tjaše. Na engleskom ta scena ostaje.

„Erik gleda u prazno. Tjaša sjedne kraj njega i sama se zagleda preda se.

Ali njezino lice govori da je stvar sređena. Vjetar otvori prozor.

TJAŠA: Vjetar. Uvijek ovdje puše vjetar?

ERIK: Skoro uvijek.

TJAŠA: Kao da gura nekud.

Erik kimne. Tjaša mu se privije.

TJAŠA: Ljudi u hostelu. Meni je njih žao. Slobodni, a nisu. Mogu ići gdje hoće, ali gdje će. Kad ništa nije poznato.

Erik kimne.

ERIK: Trebali bismo zatvoriti prozor. (2006., str. 185)

ERIK fixes his eyes onto a point somewhere in the empty space in front of him. TIASHA sits next to him, looking ahead as well. But her face shows the issue has been settled. The wind opens the window.

TIASHA. Windy. Is it always windy here?

ERIK. Almost.

TIASHA. Like it's pushing you somewhere.

ERIK *nods*. TIASHA *snuggles up to him*.

I am sorry for people in this hostel. They are free but they are not. They can go where they want, but where do they want to go when nothing is familiar.

ERIK *nods*.

ERIK. We should close the window.“

(2007., str. 35-36)

Postoji i jedna zanimljiva scena, jedanaesta, u kojoj Tjaša i Mila razgovaraju o Eriku. Smisao tog razgovora, premda je u poljskom prijevodu i 2014. znatno kraći, ostaje isti. No nestaju rečenice u kojima i Tjaša i Mila pokazuju kako im je zapravo stalo do Erika, primjerice Tjaša: „On me ne može gledati u oči. Ja sam mislila da je to možda zato da je napravio nešto što ga je sram. A za mene nije važno što god je on napravio“; Mila: „Ponekad sam mislila da se možda upetljao u neke mutne stvari pa da zato nestaje. To bi bilo lakše. Lakše bi se bilo nositi s tim nego s ovim ‚Erikovim bezdanom‘“ (ta rečenica nestaje i u engleskoj verziji 2007.).

2006., str. 195 i 2008. isto, str. 237.

TJAŠA: Ja ne znam gdje je on. Ja ne znam što se je dogodilo njemu. Mislim ovaj grad nije jako dobar za ljude. On me ne može gledati u oči. Ja sam mislila da je to možda zato da je napravio nešto što ga je sram. A za mene nije važno što god je on napravio. Ali vidim, niko ne gleda u oči nikoga. Svi su napravili nešto što ih je sram? Ne želim ja njega zbog papira. To je obrnuto. Želim papiri da budem s njim.

MILA: Ali ostavio te je. Dvapat. Ostavio je mene. A i dosad me milijun puta ostavljao u nedoumicama.

Ponekad sam mislila da se možda upetljao u neke mutne stvari pa da zato nestaje. To bi bilo lakše. Lakše bi se bilo nositi s tim nego s ovim „Erikovim bezdanom“.

TJAŠA: Nije za njega lako. Nije on takav zato što voli.

MILA: Ne, zar ne vidiš? On nas povrijedi, a mi ga pravdamo. Mi žalimo njega zbog njegove boli! Znaš, kad ne razumiješ što se zbiva u nečijoj glavi, moguće da to nije zato što je misteriozno i kompleksno i metafizično. Moguće je da je to zato što je naprosto sranje. Obično mutno preseravanje.

2007., str. 52.

TIASHA. I don't know where he is. I don't know what is happened to him. I think this city is not very good for people. He can't look me in the eyes. I thought perhaps it is something he is ashamed of. I thought, he doesn't need to be ashamed of anything. I don't mind whatever he is done. But then I see, nobody looks anybody in the eyes. Is everyone here ashamed? I don't want him for the papers. It's other way around. I want papers to be with him.

MILA. But he left you. He left you twice. He left me. He left me wondering a million times before.

TIASHA. It's not easy for him. He doesn't do that because he likes it.

MILA. No, that's wrong. He hurts us and we feel sorry for his pain. You know when can't understand what goes on in someone's head that doesn't necessarily mean that's mysterious and complex and meta-fucking-physical. Maybe it's just bollocks. Obscure bollocks.

2014., str. 328.

TJAŠA: Ja ne znaju gdje je on. Ja ne znaju što se je dogodilo njemu. Mislim ovaj grad nije jako dobar za ljude. Niko ne gleda u oči. Ne želim ja njega zbog papira. To je obrnuto. Želim papiri da budem s njim.

MILA: Ali ostavio te je. Dvapat. Ostavio je mene. A i dosad me milijun puta ostavljao u nedoumicama.

TJAŠA: Nije za njega lako. Nije on takav zato što voli.

MILA: Ne, zar ne vidiš? On nas povrijedi, a mi ga pravdamo. Mi žalimo njega zbog njegove boli!

2008., str. 157.

TIASZA

Ja nie wiem, gdzie on jest. Ja nie wiem, co się z nim stało. Ja myślę, że to miasto nie jest dobre dla ludzi. Nikt nikomu nie patrzy w oczy. Ja nie chcę go dla papierów. To na odwrót. Chcę papiery, żeby z nim być. MILA Ale on cię zostawił. Dwa razy. Zostawił też mnie. I wcześniej miliony razy zostawił mnie wciąż w niepewności.

TIASZA Jemu nie jest lekko. Nie jest taki dlatego, że to lubi.

MILA No nie, czy ty tego nie widzisz?

On nas rani, a my go usprawiedliwiamy. Nam jest go żal z powodu jego cierpienia!

U hrvatsko-poljskim kulturnim, književnim i kazališnim vezama već u prvoj četvrtini 21. stoljeća nedvojbeno je najvažnije to što su žene osvojile prostor hrvatsko-poljskih kontakata. Žene su izašle iz sjene muškaraca i odmah ih potisnule u drugi plan (svojom analizom drame *Fragile!* nikako ne želim sugerirati da je potiskivanje Erika povezano s tim fenomenom; čini mi se da Tena Štivičić ne privilegira žensku poziciju i perspektivu u svojem stvaralaštvu, ne prikazuje svijet iz isključivo ili gotovo isključivo ženske pozicije i vizure, spolno ili rodno definirane i u tom smislu ekskluzivne). Drama Tene Štivičić pod naslovom *Fragile!*, koju sam odlučio analizirati, premda je ostvarila velik uspjeh - poznata je i u Hrvatskoj i u svijetu - nije recepcijski odjeknula u poljskom kontekstu. Martina Petranović u svojem radu „Drame Tene Štivičić na međunarodnoj sceni“ obraća pozornost na autoričinu želju za stvaranjem drama koje će biti čitane u širem europskom kontekstu, koje se neće svoditi na „vlastitu malenu sredinu i tržište“, koje će pratiti „ideju internacionalnoga kazališta i filma“. Hrvatska teatrologinja piše o autoričinoj dvojezičnosti i dvostrukom identitetu (misleći na njezinu selidbu u London). Zapaža da se drame *Krijesnice* i *Fragile!* bave „internacionalno zanimljivim, a trenutno i vrlo aktualnim, pa donekle i pomalo *trendovskim* temama migracije, multikulturalnosti, globalizacije i konzumerizma, temama uopće karakterističnim i za velik dio novijeg opusa Tene Štivičić“ (M. Petranović, 2016: 247-248). Čini mi se da je ipak problematika kojom se bavi *Fragile!*, unatoč svojoj univerzalnosti, previše urođena u kontekst rata u bivšoj Jugoslaviji te da ju je Sanja Nikčević s pravom uvrstila u *Antologiju hrvatske poratne drame*. Zaključujem da postoje dva glavna razloga zašto *Fragile!* nije zaživio u Poljskoj. Prvi je taj što migranti o kojima govori drama nisu Poljaci, drugi je ratna pozadina migracije. Književna djela s ratnom tematikom imala su slabu recepciju u Poljskoj. O tome i o izrazito maloj empatiji poljske kulture prema strahotama rata i borbi Hrvata za svoju domovinu, koja je često gledana u političkom ključu (s podjelom na lijevu političku scenu, koja kritizira rat te raspad Jugoslavije, i desnu, koja u komunizmu vidi utjelovljenje zla pa ne kritizira rat te podržava raspad Jugoslavije) i koju se često smatralo vrstom nacionalizma, pisao sam u drugim radovima.⁸

Analiza pet različitih verzija drame pokazala je da najveću modifikaciju u njima doživljava lik Erika i njegov odnos s Milom i Tjašom, što može biti uvjetovano promjenom recepcijskoga konteksta. Erik sa svakom sljedećom verzijom podliježe stanovitoj redukciji. Taj je lik u prvoj verziji drame iz 2006. godine, objavljenj na hrvatskom, najvažniji od svijeta. Moglo bi se čak reći da je

8 Naprimjer, u knjizi: Leszek Małczak: *Wprowadzenie do literatury chorwackiej i jej polskiej recepcji*. Część II. *Recepcja literatury chorwackiej w Polsce w latach 1970-2010*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2023., str. 107-110. Dostupno na: <https://monograph.us.edu.pl/index.php/wydawnictwo/catalog/view/PN.4211/99/78>.

glavni protagonist drame. Nije isključeno da iza spomenutih modifikacija stoji autoričina želja da se smanji relevantnost tog lika u cijelom tekstu kako bi se upravo izbjegao dojam da je on najvažniji. ●

LITERATURA

- Gverić Katana, Petra (2016), „Od hrvatske Bridget Jones do novog pesimizma“, *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 166-179.
- Małczak, Leszek (2024), „Hrvatsko-poljske kazališne veze u proteklih pola stoljeća (1970. – 2020.)“, *Dani Hvarskog kazališta 50: Hvarsko komunalno kazalište u kontekstu mediteranskih komunalnih kazališta. Promjene očišta: Hrvatska književnost i hrvatsko kazalište te znanost o njima u proteklih pola stoljeća*, pr. Boris Senker, Lucija Ljubić, Vinka Glunčić-Bužančić, g. 50, br. 1, Hrvatska akademija znanosti, Književni krug Split, Zagreb, Split, str. 424-464.
- Petranović, Martina (2016), „Drame Tene Štivičić na međunarodnoj sceni“, *Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 242-267.
- Rafolt, Leo (2011), *Priučeni na tumačenje. Deset čitanja*. Zagrebačka slavistička škola, Zagreb.
- Štivičić, Tena (2006), „Fragile!“, *Kazalište*, Zagreb, g. 9, br. 25-26, str.165-203.
- Štivičić, Tena (2007), *Fragile!*, Nick Hern Books, London.
- Štivičić, Tena (2008), *Dvije i druge*, Profil International, Zagreb.
- Štivičić, Tena (2008), „Ostrožnie! Szkło!“, prev. D. Jovanka Ćirić, *Dialog*, Warszawa, g. 53, br. 11, str. 120-166.
- Štivičić, Tena (2014), „Fragile!“, *Antologija hrvatske poratne drame (1996. – 2011.)*, pr. Sanja Nikčević, Alfa, Zagreb.

Kristina Peternai Andrić

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Filozofskoga fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

Status drame u postklasičnoj naratologiji

UDK 82-2.0

Sažetak: Klasična strukturalistička naratologija utemeljena kao znanost o pripovjednom tekstu uglavnom nije uzimala u obzir pripovijedanje u drami ni pripovijedanje u poeziji kao relevantne predmete književne analize. Postklasična naratologija uključuje proučavanje različitih vrsta pripovijedanja aktivirajući i ono dramsko. Analizira se kako su drame strukturirane, kako se likovi razvijaju kroz dijalog i radnju te kako se dramski elementi povezuju s narativnim teorijama. Novim polazištem pomiče se interes prema transgeneričkoj i kontekstualnoj teoriji pripovijedanja u drami. Osloncem na interdisciplinarnost postklasična naratologija premješta granice klasične naratologije i daje alate za analizu i samoga dramskoga teksta i njegove izvedbe.

Ključne riječi: drama; strukturalistička naratologija; postklasična naratologija; pripovijedanje; etika

The Position of Drama in Postclassical Narratology

Abstract: Classical structuralist narratology founded as a science of narrative text mostly did not consider narration in drama, nor poetry, as a relevant subject of literary analysis. Post-classical narratology includes the study of different types of storytelling, including the dramatic. It is analysed how plays are structured, how characters develop through dialogue and action, and how dramatic elements are connected to narrative theories. Relying on interdisciplinarity, postclassical narratology pushes the boundaries of classical narratology and provides tools for the analysis of the dramatic text as well as its performance.

Keywords: drama; structuralist narratology; postclassical narratology; storytelling; ethics

► Pristupi drami što uključuju analizu narativnih tehnika, tematske i generičke elemente te društvene kontekste u suvremenoj hrvatskoj teatrologiji i književnoj znanosti nisu potpuno izostali, međutim rijetko su prisutne teorijske elaboracije ili interpretacijski okviri koji bi sustavnije pokrili navedeno područje.¹ Klasična strukturalistička naratologija, utemeljena kao znanost o pripovjednom tekstu (*la science du récit*, kako ju je imenovao T. Todorov u *Gramatici Decameron* 1969.), u radu brojnih teoretičara (među kojima su R. Barthes, G. Genette, C. Bremond, A. J. Greimas i drugi) temeljila se prvenstveno na analizi romana te je u prvi plan stavila pripovjedača i njegovu funkciju, što je rezultiralo time da je drama unutar klasične naratologije izostala kao predmet naratološkog interesa.² U ranim fazama naratologije fokus istraživanja bio je uglavnom na prozi, a na štetu dramske pripovijesti, pa i pripovijesti u poeziji. Ondašnja određenja pripovijedanja oslanjala su se na prisutnosti figure pripovjedača u pristupima klasičnih naratologa, posebice F. K. Stanzela i Gerarda Genettea, s obzirom na to da je drama tretirana kao oblik izravne izvedbe i da je time lišena pripovjedača i udaljena od pripovijedanja.³ Ako priču promatramo kao konstrukt, uzročno-posljedični niz događaja, tvorbu što vodi računa o (vremenskom) trajanju, redoslijedu i učestalosti, kako su je u teorijski diskurs uveli naratolozi, pripovijedanje i priču najprije ćemo tražiti u epskome, a ne u dramskome rodu.⁴ Romani ili kratke priče uglavnom pribjegavaju širokoj lepezi dostupnih razina i načina posredovanja (nadređeni pripovjedač, iskazi likova, različiti načini fokalizacije), dramski tekstovi mogu se pojmiti kao u tom smislu reducirani oblici u kojima raspon načina posredovanja varira. Likovi u drami mogu prividno izbrisati razinu pripovjedača i stvoriti dojam neposredne izvedbe jer se u drami slijed zbivanja prikazuje izravno, kroz komunikaciju likova na pozornici. Tako poimano, naratologija i drama nisu kompatibilne jer - u smislu koji su promicali klasični naratolozi - roman pripovijeda, drama prikazuje i izvodi.⁵ Drama je isključena

- 1 U zborniku radova s Krležinih dana održanih 2022. godine, govoreći o aspektima tvorbe drame *Dorothy Gale* Tomislava Zajeca iz fokusa postklasične naratologije, Ivana Žužul piše: „Iako je još od Aristotelove *Poetike*, preko Čehovljeve neizbježne narativne ekonomije drame i Brechtova epskog teatra teorija drame bila usko ispremežena s teorijom pripovijedanja, čini se da u hrvatskoj znanosti o književnosti još uvijek postoji zazor prema naratološkoj analizi tog književnog roda.“ (I. Žužul, 2023: 106)
- 2 O bazičnim razlikama između klasične strukturalističke naratologije i postklasične naratologije pisala sam u: K. Peternai Andrić, 2014.
- 3 O naratologiji uopće jedan od najpoznatijih pregleda jest onaj M. Bal (1997.).
- 4 Marie-Laure Ryan priču definira kao mentalnu sliku oblikovanu kroz četiri vrste kriterija: (1) prostorni, sastavljen od svijeta (okruženja) naseljenog pojedinačnim likovima i objektima; (2) vremenski, u kojem svijet doživljava promjene uzrokovane (neobičajenim) događajima; (3) mentalni, koji određuje to da događaji trebaju integrirati inteligentne predstavnike koji imaju mentalni život i mogućnost emocionalne reakcije na stanja okoline ili drugih agenata; te (4) formalni i pragmatični, koji podrazumijeva zatvorenost i smislenu poruku (M-L. Ryan, 2007).
- 5 Usp. A. Nunning i R. Sommer, 2011: 204.

iz naratološkog interesa zbog izostanka pripovjednog posredovanja, međutim kasnija će istraživanja pokazati to da izostanak pripovjedača ne znači i izostanak posredničke instance stoga što odabir, fokus i kombinacija prizora mogu na neki način obuhvatiti instancu pripovjedača (M. Jahn, 2001; R. Weidle, 2009).

Ipak, strukturalizam je od svojih početaka dao legitimitet istraživanju različitih oblika reprezentacije,⁶ odnosno jedno od ishodišta naratologije jest također prepoznavanje pripovijesti (odnosno, narativa) kao elementa neovisnog o mediju u kojem se realizira. Različiti autori, među kojima su Barthes, Bremond, Metz, Deleuze i dr., uvidjeli su da se priče mogu pojaviti u različitim medijima poput stripa, pozornice, baleta i filma, a ne samo u književnosti. Barthesov *Uvod u strukturalnu analizu pripovjernih tekstova*, objavljen još 1966., proširuje popis: „Pripovjedni tekst nalazimo i u mitu, predaji, bajci, pripovijetki, noveli, epu, priči, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na oslikanom platnu (sjetimo se Carpacciove Svete Uršule), na vitražu, filmu, u konverzaciji.“ (R. Barthes, 1992: 47) Ipak, to ne znači da su se navedeni oblici i učvrstili kao valjani predmeti naratološke analize. Dijelom pod utjecajem radova G. Genettea, naratologija se ostvarivala prije svega na planu epike, a drame ili filmovi bili su pretežito zanemareni.⁷ Mada je zanimljivo spomenuti da je podzastupljenost drame u naratologiji tim neobičnija što neki od ključnih koncepata naratologije proizlaze iz Aristotelove *Poetike*, koja je u bitnoj mjeri posvećena drami i njezinoj izvedbi, ovdje se neću baviti Aristotelom nego ću kronološki pokušati uputiti na mijene u pristupu drami od početaka strukturalizma naovamo, a s naglaskom na status drame u postklasičnoj naratologiji, odnosno statusu koji drama danas zauzima transgeneričkom primjenom naratoloških kategorija. Transgenerička naratologija postavlja tezu da se naratološki alati mogu primijeniti na analizu i drama i lirike, mada načelno lirika ne priča priče, a priče u dramama ne izgledaju posredovano nego izravno prikazano.

Zamjetni pomaci u širenju okvira pripovijesti i pripovijedanja u humanističkim znanostima počinju se zbivati koncem 20. stoljeća: teoretičari su uočili da su pripovijedanje i priča prijeko potrebni u oblikovanju identiteta i subjektivnog iskustva, odnosno uočili su opću važnost priča i pripovijedanja u razumijevanju složenosti ljudskog života. U nekoliko proteklih desetljeća proučavanje neknjiževnih ili neverbalnih oblika pripovijedanja proširilo se na: usmeno i razgovorno (Labov), film (Bordwell, Chatman), strip (McCloud), slikarstvo (Bal, Steiner), fotografiju (Hirsch), operu (Hutcheon i Hutcheon), televiziju (Kozloff, Thompson), ples (Foster) i glazbu (Abbate, Grabócz, Tarasti, Seaton) te su nakon istraživanja televizijskih serija (Mittell, 2007), digitalnih pripovijesti

6 U tom su smislu važni radovi: za reklamu i fotografiju R. Barthesa, za film J. Deleuzea i Ch. Metza, za TV i masovnu komunikaciju J. Baudrillarda.

7 Drame i filmovi zanemareni su čak dotle da ih se, zbog već spomenute odsutnosti pripovjedača, nije ni prepoznalo kao pripovjedne tekstove.

u elektroničkim medijima (M-L. Ryan, 2001), videoigara (M. Grimm, 2014) i ostalih hibridnih oblika pripovijesti (A. Nünning i Ch. Schwanecke 2013) sve istaknutiji postali pozivi⁸ na uspostavu naratologije drame (R. Claycomb, 2013; Ch. Schwanecke, 2022) i ispunjavanje praznine u razmatranju drame kao pripovjednog oblika, ponajprije s transgeneričkog polazišta. Prepoznato je da su drame, jednako kao i romani, epovi ili kratke priče, uspostavljene i fundirane kroz priče te su i jednako pripovjedne kao oni oblici koje tradicionalno smatramo pripovjednima, ali je također prepoznato da drama uključuje mnoge žanrove i mnoge oblike umjetnosti.⁹ Drama se uvriježeno razabirala kao neposredovan način predstavljanja i prikazivanja izvanknjiževne zbilje, međutim danas postoji načelni konsenzus oko toga da svaka drama nužno nosi pripovjedne značajke, štoviše, određuje ju se kao multigeneričku: „Riječ je o književnoj, ali i kazališnoj realizaciji i performativnoj vrsti koja se kroz svoju povijest razvijala uz druge vrste unutar sustava žanrova. Inspirirana je njihovim promjenjivim karakteristikama jednako kao što je, zauzvrat, inspirirala njih. Drama je stoga u biti multigenerička i ima posebnu povijest sa žanrom naracije, čak i u svim dramskim podžanrovima.“ (Ch. Schwanecke, 2022: 4)

Drama već strukturalističkom demokratizacijom naratološkog diskursa, iako u izdvojenim i rijetkim slučajevima, ulazi kao predmet naratološkog istraživanja, međutim postklasična naratologija, kao svojevrsna evolucija i proširenje klasične naratologije, otvara joj bitno više prostora uključujući kritičku analizu dramske strukture, dramskih likova, pripovjednih elemenata u drami, izvedbe i razvedenog odnosa s društvenim, etičkim, političkim i kulturnim kontekstom.¹⁰ Postklasične naratološke perspektive atraktivne su i zbog immanentne interdisciplinarnosti; odnosno mogućnosti uključivanja feminističke,

8 „Trebaju osigurati koncepte i kategorije pomoću kojih se različite vrste - teoretski mogućih i stvarno manifestiranih - načina dramskog pripovijedanja mogu naratološki ispitati.“ (Ch. Schwanecke, 2022: 22)

9 Ukratko, ne treba smetnuti s uma da većina književnih djela ima višegenerički karakter, odnosno treba imati u vidu nestabilnost generičkih koncepata općenito. Polazeći od pitanja o tome što objašnjava pomake i promjene unutar žanra, teoretičari upozoravaju na mnoga lica pripovijesti: „Kao što su Pyrhönen i mnogi drugi teoretičari žanra istaknuli, žanrovi su čudnog Janusova lica. S jedne strane, karakteriziraju ih više ili manje fiksni skupovi konvencija ili značajki koje čine repertoar dotičnog žanra i koje ispunjavaju važne komunikacijske funkcije (...) S druge strane, žanrovi su također podložni povijesnim promjenama i kulturološke varijacije. Žanrovi stoga ne samo da obuhvaćaju brojne generičke varijante; također reagiraju na različite kulturne kontekste te ekonomske, političke i društvene promjene.“ (M. Basseler, A. Nünning, Ch. Schwanecke, 2013: 1)

10 Postklasična naratologija često naglašava važnost konteksta u tumačenju teksta. Za razliku od klasične naratologije, koja se usredotočuje na sam tekst i njegove strukturalne elemente, postklasična naratologija širi fokus na kontekstualne faktore koji utječu na interpretaciju priče. To može uključivati kulturne, povijesne, društvene i političke elemente. Vidi više u: K. Peternai Andrić, 2014.

postkolonijalne, *queer* ili sličnih teorija u analizu drame, što naprimjer može pružiti uvid u reprezentaciju rodnih uloga, tvorbe identiteta književnih subjekata, reprezentiranih struktura moći i društvenih vrijednosti i drugog. Osim toga jedna od važnih tema u postklasičnoj naratologiji tiče se transmedijalnosti i proširene naracije, što uključuje interaktivnost, participaciju publike i elemente izvedbe, pa se drama u postklasičnoj naratologiji može istraživati i s obzirom na dramski pripovjedni tekst, ali i na njegovu izvedbu. Srodna je i metatekstualnost u smislu onih postupaka što elemente među kojima su likovi, prostor, vrijeme, jezik i drugi parceliziraju, fragmentiraju i premještaju u alternativne i svježije učinkovite kontekste.

Drama svoj status u suvremenoj naratologiji ne duguje isključivo etabliranim naratolozima. Manfred Pfister, kojeg možemo nazvati naratologom tek u vrlo rastegnutoj definiciji toga pojma, jedan je od pionira koji su pridonijeli integraciji analize drame u okviru naratologije. Istraživanje objavljeno u knjizi *Drama: teorija i analiza* (na njemačkom kao *Das Drama*, 1977.) odigralo je nezamislivu ulogu u usmjeravanju pažnje na narativne aspekte drame jer Pfister (1988.) ondje razmatra različite teorijske pristupe analizi drame uključujući strukturalizam, semiotiku, hermeneutiku i psihoanalizu. Naglašavajući elemente poput fabule, sižea, likova i motiva unutar dramskoga konteksta, pridonosi razumijevanju načina na koji se naratološki koncepti mogu primijeniti na dramu uopće, tim više što koristi naratološki alat za opis strukture dramske radnje i temporalnost (kao što su metodologija Lämmerta i Genettea za analizu romana) te uključuje koncepte perspektive u analizu drame. Svojevrsno premošćivanje drame i naratologije, kakvo je realizirao Pfister, otvorilo je put za kasnija istraživanja koja su se usredotočila na međupovezanost pripovjedne strukture i dramskog pripovijedanja. Na Pfisterovu tragu teoretičari nastavljaju razvijati naratološki pristup drami, a među njima i Seymour Chatman (1978.). Mada se više bavio filmom nego dramom, zaslužan je za integraciju naratologije u proučavanje dramskih tekstova. Razlikovanjem priče i diskursa istražuje pripovjedne strukture u različitim medijima te pažnju posvećuje konceptima među kojima su fabula, siže, narativna perspektiva i diskurzivna struktura, pa tako njegovo istraživanje pomaže usmjeriti pažnju na narativne strategije unutar dramskog pripovijedanja. Razlikovanjem priče i diskursa, a što je ključno za razumijevanje razlike između temeljne priče i načina na koji se ta priča iznosi te pomaže analizirati kako se narativna struktura gradi unutar drame, potencira se bitna razlika između događaja koji se odvijaju unutar priče i načina na koji se ti događaji prenose publici. Perspektiva pripovijedanja i pitanje kako ta perspektiva utječe na interpretaciju događaja raščlanjuje način na koji likovi u drami doživljavaju i prenose događaje. Chatman pažnju posvećuje i diskurzivnoj strukturi - u kontekstu drame to se odnosi na dijaloge, monologe i ostale strukturne i jezične elemente koji oblikuju priču - te njezinu prijenosu

s pitanjem kako se dramski tekstovi mogu prilagoditi i prenijeti u različite medije uključujući prozu i film. Kasnije Chatman (1990.) propituje (Genetteovo) razdvajanje mimeze i dijegeze te zaključuje da i pokazivanje i kazivanje jednako uspješno prenose priče, pa predlaže pojam „prezenter” ili „prezentator“ za označavanje šire koncepcije pripovjedača.¹¹

Koncem osamdesetih godina 20. stoljeća u fokus istraživanja ulaze i samorefleksivne dramske strategije, o kojima se govori i piše, među ostalim, pod oznakom metadrame, kao što to čini Hornby (1986.). Pod konceptom metadrame prepoznaje one drame koje se reflektiraju na sebe i vlastite konvencije u smislu onih situacija gdje likovi ili radnja izravno komentiraju i parodiraju same aspekte dramskog izraza ili se na njih referiraju. Uključuje i percepciju drame, odnosno drži da dramski tekstovi utječu na percepciju izvedbe, te razmatra načine na koje izvedba može utjecati na percepciju dramskih tekstova. Istražuje i dinamiku između dramskog teksta i izvedbe, ali uzima u obzir i povijesni kontekst i razvoj drame kroz povijest, čime dobiva uvid u promjene u dramskim konvencijama i stilovima tijekom vremena.¹²

Oslanjajući se na pristupe Briana Richardsona iz osamdesetih i devedesetih godina,¹³ posebno na razradu figure pripovjedača i metadramskog „pripovjedača u okviru“, Ansgar Nünning i Roy Sommer okrenuli su se pitanju narativnosti u drami. U članku iz 2002. primjećuju i reverzibilan proces: dramski elementi česti su u naraciji.¹⁴ Kasnije Richardson (2007.) tvrdi da se većina kategorija što se obično koriste za analizu epike mogu primijeniti na dramu, a što se prije svega odnosi na prikaze lica, zapleta, početka i završetka drame, vremena i prostora te narativnog uokvirivanja i pripovijedanja. Uopće, drama iz naratološke analize najčešće propituje zbor ili kor, prolog, komentar, publiku na pozornici, uokvirene narative i umetnute narative, monologe, solilokvije, izravna obraćanje publici, samorefleksivne ili metadramske komentare, metalepse... Sve navedeno, naravno, treba razlikovati od „postdramskog” kazališta, koje napušta konvencionalnu dramaturgiju temeljenu na priči i likovima (H-T. Lehmann, 2004). No Nünning i Sommer idu korak dalje predlažući „narativnu

11 Usp. i H. Turković, 2011. Prezenter bi implicirao i pripovjedača u Genetteovu užem smislu verbalne naracije antropomorfnim instancama, ali i one što ne izvodi prepoznatljivo ljudsko djelovanje, što bi uključivalo pokazivanje ili reprezentaciju priča na ekranu, odnosno, nama zanimljivije, na pozornici.

12 Sličan pristup imamo i u kasnijeg Wernera Wolfa.

13 Riječ je o Richardsonovim tekstovima iz 1987. „Time is out of Joint’: Narrative Models and the Temporality of the Drama“, *Poetics Today*, g. 8, br. 2, str. 299-309; 1988. „Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators and the Author’s Voice on Stage“, *Comparative Drama*, g. 22, br. 3, str. 193-214; 1997. „Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Person of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory“, *Modern Drama*, g. 40, str. 86-99; te 2001. „Voice and Narration in Postmodern Drama“, *New Literary History*, g. 32, br. 3, str. 681-94.

14 Usp. A. Nünning, R. Sommer, 2002.

gramatiku drame“ te upućuju na razlikovanje mimetičke i dijegetičke narativnosti (A. Nünning, R. Sommer, 2008: 337-39) i analizu naracije u drami vrše paralelno s performativnim pristupima diskursu u narativnoj fikciji, a na što će se usmjeriti i Monika Fludernik (2008.).¹⁵

Fludernik je, uspostavljajući „prirodnu naratologiju“, uočila važnost figura pripovjedača na pozornici i narativnosti scenskih smjernica uspoređujući je s postmodernističkim transgresijama mimeze između romana i drama, dok u kasnijem članku (2008.) uspoređuje narativne aspekte izvedbe s dramskim strategijama u fikciji uključujući kategorije tekstualnosti i performativnosti. Klasične definicije narativa što uključuju pripovijedanje niza događaja,¹⁶ odnosno sraz priče i diskursa¹⁷ ili medijaciju događaja kroz narativni diskurs¹⁸, otežavaju motrenje drame kao pripovjednog oblika zbog specifične fabule i zbog izostanka funkcije pripovjedača, ali ga ne isključuju.¹⁹ Ipak, Fludernik naglašava da se dramska priča ne može razumjeti samo kroz analizu priče ili fabule (slijeda događaja) nego je ključno istražiti kako se ta fabula izražava kroz diskurs. Fludernik predlaže model za naratološku analizu drame temeljenu na „diskursnoj“ razini drame. Drugim riječima, naglašava važnost analize jezičnih elemenata i njihova konteksta u stvaranju narativne strukture unutar dramskog teksta uključujući način na koji dijalog, monolog i drugi jezični elementi unutar drame oblikuju priču. Stavlja u upotrebu proučavanje različitih vrsta jezičnih izraza, retoričkih figura, stilističkih elemenata i načina na koji likovi²⁰ komuniciraju da bi se razumjelo kako se značenje stvara unutar dijaloga i drugih jezičnih elemenata te kako ti elementi oblikuju narativnu strukturu drame. U njezinu modelu „dramskoga komunikacijskog obrasca“ razina izvedbe dodatna je razina u smislu da se ne ograničava samo na tekstualnu razinu dijaloga, nego uključuje i aspekte izvedbe, tj. način na koji se tekst stvarno

15 Na temelju istraživanja Richardsona i A. Nünning, R. Sommera razlikuje „pet kategorija narativnih elemenata u drami: (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 - izvješća glasnika, likovi koji pričaju jedni drugima priče; (c) elementi u dramama koji u predstavi 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).“ (M. Fludernik, 2008: 367)

16 Kakve su prisutne u pristupima Princea ili Genettea. Usp. M. Bal, 1997.

17 O čemu govori Chatman, a već je tematizirano u predmetnom radu.

18 Naprimjer u radu Stanzela. Usp. M. Bal, 1997.

19 Fludernik naprimjer povlači paralelu s filmom i pristupom filmu iz naratološkoga kuta.

20 „Lik na pozornici jamči svijest i obično govori; po dramskoj konvenciji, on ili ona dodatno se nalaze u prostorno-vremenskom okviru koji nalikuje ljudskom iskustvu prostora i vremena: sat otkucava, vrijeme teče naprijed dok dramska figura stoji na pozornici, a ovo uprizorenje prostorno-vremenskog kontinuuma daje konkretnost dramskog prostora koji su naratolozi tradicionalno smatrali nužnim uvjetom za narativnost.“ (M. Fludernik, 2008: 360)

izvodi na sceni te uključuje fizički kontekst u kojem se drama izvodi i uključuje elemente kao što su gluma, geste, mimika, režija, scenografija, scenski efekti i drugo, a sve imajući u vidu da se analizom načina na koji se tekst prenosi na scenu pruža mogućnost potpunije analize drame. Naprimjer likovi se na tekstualnoj razini mogu izražavati jednostavnim dijalogom, ali geste i grimase, facijalna ekspresija, ton i jačina glasa, pokreti i interakcija s prostorom također igraju važnu ulogu u tvorbi značenja i doživljaja za publiku. Razina izvedbe tako obogaćuje razumijevanje dramskoga komunikacijskog obrasca nudeći cjelovitiju sliku načina na koji se pripovijedanje konstruira i doživljava na sceni. Konačno, drama kao pripovjedni oblik, prema Fludernik, ne razlikuje se s obzirom na pripovjednost od drugih oblika: „narativnost se sastoji u evokaciji fiktivnog svijeta usredotočenog na jednu ili više ljudskih (ili kvazi-ljudskih) svijesti čije je iskustvo tog svijeta tema narativa. Većina dramskih pripovijesti ima istaknutu funkciju zapleta, kao i većina romana. Po mom mišljenju, narativnost (ono što umjetničko djelo čini narativnim) uopće se ne razlikuje između dramskih i nedramskih narativa.“ (M. Fludernik, 2008: 366) Pri analizi i istraživanju Fludernik se najviše oslanja na postmodernističke drame što koriste širok raspon pripovjednih tehnika: uvode figure pripovjedača koji uokviruju dramu, narativiziraju didaskalije ili likovi nerijetko sami pričaju priču, pa u tom smislu predlaže razlikovanje četiriju tehnika: (1) heterodijegetičke i homodijegetičke generativne naratorske persone u drami koja je jednaka osobi pripovjedača na pozornici, koja može preuzimati ulogu zbora, izravno se obraćati publici s metadramskim izmjenama tona i modulacije glasa; (2) uvođenja tehnika unutarnjeg monologa poput asocijativnog povezivanja u dramski diskurs; (3) proširenja pripovijedanja na nekoliko likova; i (4) narativizacije scenskih režija. Dalje, kroz pojam „iskustvenosti“ utire put kognitivnom naratološkom pristupu drami. Ona revidira standardni naratološki model komunikacije u fiktivnoj pripovijesti (temeljen na razlici između razine priče i razine diskursa) dodavanjem treće razine, koja odgovara izvedbi ili odigravanju kako bi istaknula specifične okolnosti u kojima se pripovijedanje događa: „U drami, postoji prava predstava u kojoj sudjeluju glumci; u izvedbi naracije, izvođač i publika ‚preuzimaju‘ uloge pripovjedača i pripovjedača. Ono što model dopušta argumentirati jest da je u drami narativna razina izborna, a izvedbena razina konstitutivna, dok je u epskoj pripovijesti izvedbena razina neobvezna.“ (M. Fludernik, 2008: 365)

U ovome selektivnom pregledu moglo bi biti korisno osvrnuti se na još jedan pristup drami iz perspektive postklasične naratologije, onaj njemačkoga književnog teoretičara Wenera Wolfa (2003.), koji istražuje koncepte medijalnosti u književnosti i drugim kulturnim formama uključujući dramu kao specifičan medij s osobitim karakteristikama i načinom prenošenja značenja. Medijska specifičnost drame, prema Wolfu, uključuje prisutnost dijaloga, scenskih

uputa i karakteristika same izvedbe te interakciju s publikom. Važan aspekt njegova istraživanja jest i intertekstualnost – stavljanjem u upotrebu referenci na književne tekstove, glazbu, filmove ili druge kulturne artefakte – čime se pridonosi složenosti i bogatstvu dramskog iskustva, dok kroz kategoriju intermedijalnosti motri komunikaciju između različitih medija. U kontekstu drame to može uključivati odnose između teksta i izvedbe, scenografije, zvuka, svjetla i drugih aspekata koji čine dramsko iskustvo. Preoblika priče kroz izvedbu, odnosno način na koji se tekst transformira u događanje na sceni, upućuje na to da dramu ne treba analizirati samo kao tekst nego i kao događanje koje se odvija u stvarnome vremenu i prostoru. Wolf se pristupom oslanja na već spomenutog Richarda Hornbyja (1986.) i njegov koncept metadrame kojim je stavio u pogon istraživanje drame kao specifičnog medija. I Wolf i Hornby pristupaju drami kao posebnom, od svih drugih različitom, mediju s vlastitim karakteristikama i načinom izražavanja. Obojica istražuju kako drama koristi jezik, dijalog, izvedbu i druge elemente u namjeri da recipijentu prenese priču; obojica motre i intermedijalne i transmedijalne dramske aspekte te prepoznaju važnost razumijevanja drame kroz izvedbu. Obojica obuhvaćaju i kontekst analizirajući način na koji se tekst konstruira u stvarnom vremenu i prostoru tijekom izvođenja.

Nedavno je, 2022. godine, objavljena cjelovita monografija na temu naratološkog pristupa drami. Riječ je o radu učenice Ansgar Nünning, Christine Schwanecke (2022.), koja u monografiji o naratologiji drame obuhvaća dramsko pripovijedanje u teoriji, povijesti i kulturi od renesanse do 21. stoljeća te predlaže smjernice za sinkronijsko i dijakronijsko proučavanje dramskog pripovijedanja. Naratologija drame kakvu predlaže (Ch. Schwanecke, 2022) oslanja se na četiri istraživačka polja; prvo, na transgenerički i transmedijski pristup pripovijesti; drugo, na kontekstualnu, pa i kognitivnu teoriju žanra; zatim na kulturološke pristupe pripovijedanju; te, posljednje, na povijest (britanske) drame.²¹ „Prije svega, pitam koje su diskursne strukture predstava? Kako koncepte žanra, drame i naracije treba preoblikovati kako bi se najbolje uhvatile njihove promjenjive semantičke dimenzije i slojevi, s jedne strane, a s druge, kako bi se objasnili transgenerički elementi, kao i njihova povijesna varijacija i stabilnost? U kontekstu ovih prvih terminoloških i konceptualnih pojašnjenja, ispitujem narativne strategije drame i pitam se koje vrste postoje? A koje su od ovih strategija zapravo narativne (u tradicionalnom smislu), koje su zapravo transgeneričke, a koje su specifične za dramu (izvan narativnih i logocentričnih)? Proučavam oblike koje te strategije poprimaju i ispitujem kako su se transformirale tijekom stoljeća i/ili u kojoj su mjeri ostale stabilne. Konačno,

21 Kontinuirano upozorava, među ostalim, na terminološku zbrku koja trenutno vlada u polju naratologije drame, pa i na potrebu za njezinim raščišćavanjem.

procjenjujem moraju li se razlikovati različite kvalitete narativa u drami i kulturi (npr., kazališni narativi, performativni narativi, vizualni narativi ili olfaktorni narativi).“ (Ch. Schwanecke, 2022: 24) Nakon postavljanja teorijske osnove analizira šesnaest drama iz pet književnih razdoblja, i to, kako kaže, holistički: usredotočeno na pisani dramski tekst i njegove kazališne izvedbe. „Dramu smatram apstraktnom, kognitivnom kategorijom, konglomeratom žanrovskog znanja temeljenog na povijesti drame kao pisanog teksta (uključujući tekstualno inherentan potencijal za izvedbu), kao i njezinih stvarnih povijesnih ostvarenja na pozornici.“ (Ch. Schwanecke, 2022: 28)

Konačno, danas naratologija uključuje proučavanje različitih vrsta pripovijedanja uključujući i ono dramsko. U tom kontekstu analizira se kako su drame strukturirane, kako se likovi razvijaju kroz dijalog i radnju te kako se dramski elementi povezuju s narativnim teorijama. Osloncem na interdisciplinarnost postklasična naratologija pomiče granice klasične i daje alate za analizu samoga dramskog teksta, ali i njegove izvedbe. Svaka metodologija, pa i naratologija, donosi određene prednosti, koristi i vrijednosti, međutim ne treba zanemariti ni teškoće, ograničenja i opasnosti što proizlaze iz primjene naratološke metodologije na dramu s obzirom na to da su pripovjedne tehnike u drami često sekundarne. Već je spomenuto da su neprimjenjivi oni analitički okviri što se oslanjaju na pripovjedače ili pripovjednu perspektivu, međutim ograničavajuće su i one naratološke kategorije što uzimaju u obzir glas, vremenske perspektive ili fokalizaciju. Usredotočenošću na priču, odnosno sadržaj, naratološki pristup donekle zanemaruje izvedbene aspekte drame kao što su režija, scenografija, produkcija, glumačke izvedbe i drugo. Među onima što se protive naratološkom pristupu drami nalazi se naprimjer I. O. Rajewsky s tezom da transgenerička i transmedijska naratologija ne bi trebala pokušavati izravnati razlike između različitih medija u kojima se priče mogu prenijeti (I. O. Rajewsky, 2007: 58). I. O. Rajewsky ujedno smatra nužnim razlikovanje narativne komunikacije u romanu i neposredovane komunikacije kakva je u drami. Slično tvrdi i Schenk-Haupt u tezi da je u drami ekstradijegetičko pripovijedanje nemoguće (S. Schenk-Haupt 2007: 30). Ipak, istraživanja drama danas su se prometnula u neizbježan dio naratologije, a suvremeni pristupi obećavaju vrijedne nove uvide u dramski oblik. ●

LITERATURA

- Bal, Mieke (1997), *Narratology: introduction to the theory of narrative*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo.
- Barthes, Roland (1992), „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Globus, Zagreb.
- Basseler, Michael; Ansgar Nünning; Christine Schwanecke (2013), „The Cultural Dynamics of Generic Change: Surveying Kinds and Problems of Literary History and Accounting for the development of Genres“, *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction: Theoretical Frameworks, Genres and Model Interpretations*, ur. Michael Basseler, Ansgar Nünning i Christine Schwanecke, Wissenschaftlicher Verlag, Trier, str. 1-40.
- Chatman Seymour (1987), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, London.
- Chatman, Seymour (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, London.
- Claycomb, Ryan (2013), „Here’s How You Produce This Play: Towards a Narratology of Dramatic Texts“, *Narrative*, g. 21, br. 2, str. 159-179.
- Claycomb, Ryan (2013), „Here’s How You Produce This Play: Towards a Narratology of Dramatic Texts Narrative“, *Narrative*, g. 21, br. 2, str. 159-179.
- De Jong, Irene J. F. (1991), *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger Speech*, Brill, Leiden.
- Fludernik, Monika (2008), „Narrative and Drama“, *Theorizing Narrativity*, ur. J. Pier & J. Á. García Landa, De Gruyter, Berlin, str. 353-81.
- Garner, Stanton B. (1989), *The Absent Voice: Narrative Comprehension in the Theater*, University of Illinois Press, Urbana.
- Grimm, Matthias (2014), *Games vs. Story?*, Disserta Verlag, Hamburg.
- Hauthal, Janine (2008), *Metadrama und (Text-)Theatralität: (Selbst-)Reflexionen einer intermediären literarischen Gattung am Beispiel englischer und nordamerikanischer Meta- und Postdramatik*, WVT, Trier.
- Hornby, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*, Associated University Presse.
- Hühn, Peter; Sommer, Roy (2012), „Narration in Poetry and Drama“, *The living handbook of narratology*, Hamburg University Press, Hamburg. Dostupno na: <http://www.lhn.de> (9. rujna 2024.).
- Jahn, Manfred (2001), „Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama“, *New Literary History*, g. 32, str. 659-679.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd.
- Mittell, Jason (2007), „Film and Television Narrative“, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. David Herman, Cambridge University Press, Cambridge, New York, str. 156-171.
- Morrison, Kristin (1983), *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*, University of Chicago Press, Chicago.
- Nünning, Ansgar; Schwanecke, Christine (2013), „Crossing Generic Borders – Blurring Generic Boundaries: Hybridization as a Catalyst of Generic Change and of the Transformation of Systems of Genres“, *The Cultural Dynamics of Generic Change in Contemporary Fiction: Theoretical Frameworks, Genres and Model Interpretations*, ur. Michael Basseler, Ansgar Nünning i Christine Schwanecke, Wissenschaftlicher Verlag, Trier.
- Nünning, Ansgar; Sommer, Roy (2002), „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“, ur. V. Nünning i A. Nünning, *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, WVT, Trier, str. 105-128.
- Nünning, Ansgar; Sommer, Roy (2008), „Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Narratology of Drama“, *Theorizing Narrativity*, ur. J. Pier i J. Á. García Landa, De Gruyter, Berlin, str. 329-352.
- Nünning, Ansgar; Sommer, Roy (2011), „The Performative Power of Narrative in Drama:

- On the Forms and Functions of Dramatic Storytelling in Shakespeare's Plays", *Current Trends in Narratology*, ur. Greta Olson, De Gruyter, New York, str. 200-231.
- Pavel, Thomas G. (1985), *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, Manchester University Press, Manchester.
- Peternai Andrić, Kristina (2014), „Kontekstualnost i interdisciplinarnost suvremene naratologije“, *Književna smotra*, Zagreb, br. 171, str. 31-38.
- Pfister, Manfred (1988), *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Rajewsky, Irina O. (2007), „Von Erzählern, die (nichts) vermitteln: Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie“, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, br. 117(1), str. 25-68.
- Richardson, Brian (2001), „Voice and Narration in Postmodern Drama“, *New Literary History*, g. 32, str. 681-694.
- Richardson, Brian (2007), „Drama and Narrative“, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. D. Herman, Cambridge University Press, Cambridge, str. 142-155.
- Ryan, Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Ryan, Marie-Laure (2005), „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology“, *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ur. Ch. Meister, De Gruyter, Berlin, str. 1-23.
- Ryan, Marie-Laure (2007), „Toward a Definition of Narrative“, *The Cambridge Companion to Narrative*, ur. D. Herman, Cambridge University Press, Cambridge, str. 22-35.
- Ryan, Marie-Laure, ur. (2004), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Schenk-Haupt, Stefan (2007), „Narrativity in Dramatic Writing: Towards a General Theory of Genres“, *Anglistik*, g. 18, br. 2, str. 25-42.
- Schwanecke, Christine (2022), *A Narratology of Drama. Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*, De Gruyter, Berlin.
- Sommer, Roy (2005), „Drama and Narrative“, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ur. D. Herman i dr., Routledge, London, str. 119-24.
- Turković, Hrvoje (2011), „Mora li narativni film imati naratora“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, g. 17, br. 67, str. 9-32.
- Weidle, Roland (2009), „Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama“, *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, ur. P. Hühn i dr., De Gruyter, Berlin, str. 221-42.
- Wolf, Werner (2003), „Narrative and narrativity: A narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts“, *Word & Image*, g. 19, br. 3, str. 180-197.
- Žužul, Ivana (2023), „O nekim vidovima oblikovanja dramskog teksta Dorothy Gale Tomislava Zajeca u obzoru postklasične naratologije“, *Krležini dani u Osijeku 2022. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*, ur. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 106-124.

Grozdana Cvitan

Novinarica, pjesnikinja i urednica, Zagreb

Uloga Ive Brešana na mjestu umjetničkog voditelja Centra za kulturu Šibenik i Međunarodnoga dječjeg festivala (MDF)

UDK 929+792.07Brešan, I

Sažetak: U jednom od novinskih intervjua Brešan će izjaviti da je u Centar za kulturu Šibenik prešao nakon što je 22 godine u šibenskoj Gimnaziji ponavljao uvijek iste sadržaje, a onda se pojavila i reforma školstva, pa više „nije znao“ ni gdje ni komu predaje. Zato se njegovo javljanje na natječaj raspisan 1982. za umjetničkog voditelja Centra za kulturu i Jugoslavenskog festivala djeteta (JFD) činio logičnim i primjerenim. Međutim koji su stvarni rezultati tog prelaska i za Brešana i za instituciju u kojoj je službeno umirovljen 2002. i u kojoj je na poslovima voditelja *press*-konferencija ostao još jedno desetljeće? Zašto je to razdoblje ostalo samo usputna činjenica u njegovoj biografiji, koja je, kad se o njoj i govori, mimo svakog očekivanja? Rekonstrukcija tog djelovanja, koje je moguće nazvati i relativnim, dijelom je sačuvana u stenogramima koji su u uvezanom obliku

objavljivani jednom godišnje (s tom praksom prekinuto je nekoliko godina poslije rata) te u odlukama o putovanjima koje pokazuju da su na putovanja uglavnom odlazili drugi djelatnici kazališta (bez obzira na činjenicu je li se radilo o turnejama ili putovanjima na kojima se birao program za Jugoslavenski festival djeteta (JFD) / Međunarodni dječji festival (MDF). Repertoar poluamaterskog ansambla pri Centru za kulturu Šibenik nameće razmišljanje o tome kako Brešan u njemu zasigurno – osim kao autor – nije imao neki veći profesionalni utjecaj, a s vremenom je vjerojatno gubio i ambiciju (ako ju je pri dolasku imao). Jedino značajnije djelovanje ogleda se u izvedbi nekoliko njegovih drama (nakon 1985. nadalje, a posljednja od njih, *Kako je počeo rat na mom otoku*, skinuta je s repertoara 2023.). Za šibenske prilike bile su to uglavnom uspješnice.

Ključne riječi: Ivo Brešan; umjetnički voditelj; Centar za kulturu i JFD/MDF; ingerencije/utjecaj; umirovljenje; voditelj press-konferencija

The Role of Ivo Brešan as Artistic Director of the Šibenik Cultural Centre and International Children's Festival

Abstract: Ivo Brešan stated in one of the newspaper interviews that he started new job in the Šibenik Cultural Centre after repeating the same school curriculum for 22 years at the Šibenik grammar school, but after the school reform, he no longer knew neither where nor to whom he was teaching. That's why it seemed to him logical and appropriate to apply for the position of the artistic director at the Centre for Culture and International Children's Festival in 1982. However, what are the real results of his work, both for Brešan and the institution from which he officially retired in 2002, and continued to hold the position of press conference manager a decade after? Why did that period remain just an incidental fact in his biography? The reconstruction of his work is possible because it is partly preserved in transcripts that were printed and kept in record once a year, a practice that was quit few years after the war. Also, preserved documents prove that tours were mostly made by other employees of the theatre, not by Brešan. Repertoire of semi-amateur ensemble at the Šibenik Culture Centre shows that Brešan – except as an author – did not have any significant professional influence on it. Over time he probably lost his professional ambition, even if he had any at the beginning. The only significant influence by him is evident in the performance of several of his plays, after 1985 onwards, and the last of them *How the War Started on My Island* was removed from the repertoire in 2023). These plays were for Šibenik mostly success stories.

Keywords: Ivo Brešan; artistic director; Center for Culture and International Children's Festival; power/influence; retirement; head of press conferences

► U razgovoru s Vjeranom Zuppom novinarka Davorka Vukov-Colić konstatira: „Nakon 24 godine isti je autor konačno ušao u HNK s *Potopljenim zvonima...*“, na što Zuppa odsječno prekida: „*Too late*, prekasno! Isti autor danas je ušao u HNK kao veliki hrvatski dramatičar, ali pravo vrijeme njegove veličine zbilo se onda kada su odzvonila prva zvona. Čini mi se da su sada na određeni način potopljena zvona njegove dramaturgije. Zbog čega? Tekst *Mrduše* odigrali smo nakon što se dugo vukao po ladicama drugih teatar. *Mrduša* nije govorila samo o političkim problemima u ondašnjoj Hrvatskoj i ondašnjoj Jugoslaviji, nego je i na slojevit način kazivala o problematici našeg primitivnog mentaliteta. Upravo zbog toga jer je kritički pokrenuo problem primitivnog mentaliteta, čini mi se da će taj prvi među svim njegovim tekstovima opet zadobiti na vrijednosti. Pojaviti će se ponovno potreba za *Mrdušom*, jer ona je arhetip, praotisak naše strukture ponašanja, mentaliteta, naime onoga u čemu je teže naći promjene, kako to kaže Pascal, no u samoj društvenoj strukturi.“ (D. Vukov-Colić i V. Zuppa u: D. Vukov Colić, 1994: 4)

S tim primitivnim mentalitetom o kojem govori Zuppa Brešan se na razne načine nosio cijeli život. Prepoznavao ga je i znao mu se suprotstaviti ili ga tek promatrati. Zato je tako dramatično i istinski mogao o njemu progovoriti za početak u *Mrduši*, ali ne samo u njoj. Kako taj primitivizam ne prolazi, ostaje vjerovati Zuppi i njegovu predmnijevanju da će se ponovno pojaviti „potreba za *Mrdušom*, jer ona je arhetip, praotisak naše strukture ponašanja, mentaliteta, naime onoga u čemu je teže naći promjene...“.

Upravo o tome primitivnom mentalitetu govoriti je u slučaju analize njegovih posljednjih 20 ili 30 godina radnog vijeka koje se službeno zvalo: umjetnički voditelj Centra za kulturu Šibenik i Jugoslavenskoga festivala djeteta / Međunarodnoga dječjeg festivala.

Poznate činjenice u Brešanovoj biografiji, između ostalog, one su o njegovu zaposlenju. Nakon povratka sa studija u Zagrebu 1960. postaje profesor hrvatskog jezika i književnosti te filozofije u šibenskoj Gimnaziji. Profesora filozofije u tom trenutku nije bilo u Šibeniku, pa je presudila njegova sklonost filozofiji. O sklonosti filozofiji piše u pogovoru knjizi Vice Vukova *Tvoja zemlja* (NZMH, Zagreb, 2003.). Tekst podjednako govori i o Vukovu i o Brešanu, a počinje činjenicom da su nekako istodobno dva petnaestogodišnjaka ili šesnaestogodišnjaka, svaki za sebe, pročitali Hegelovu *Filozofiju povijesti* i ostali trajno zatravljeni tim djelom, koje je utjecalo na obojicu. Budući da je diplomirao hrvatski i ruski, Brešan kasnije upisuje studij filozofije, ali indeks ostaje prazan. U njegovoj privatnoj biblioteci sačuvano je mnogo, mahom starijih i stranih, izdanja filozofskih djela, što svjedoči o njegovu osobnom interesu, a dio tog interesa vidljiv je i u njegovim književnim djelima. Uglavnom, bio je profesor koji je mnoge od svojih učenika animirao za studij upravo onih predmeta koje im je u Gimnaziji predavao. Poznato je da je bio skeptik, ali to je bilo značajnije za pisca nego za profesora Brešana.

Nakon 22 godine radnog staža u prosvjeti, u jeku čudovišne školske reforme, on napušta školu i odlazi u Centar za kulturu za umjetničkog voditelja Centra i Jugoslavenskog festivala djeteta, kasnije Međunarodnog dječjeg festivala. O toj će odluci reći da ju je donio nakon godina ponavljanja istih sadržaja, a onda i zbog reforme školstva jer nakraju više ne zna ni komu ni gdje predaje. U Centru za kulturu na istom će mjestu provesti sljedećih 20 radnih godina i još desetak umirovljeničkih nastavljajući na jednom segmentu tog posla koji zasigurno nije bio ni u opisu njegova radnog mjesta ni u opisu njegovih praktičnih poslova – ako ih je uistinu u Centru, odnosno u kazalištu bilo. Što bi trebao raditi i što je zaista radio umjetnički voditelj u Centru, odnosno što je ostalo zabilježeno od Brešanovih zadaća i realizacija na drugomu i ujedno zadnjemu radnome mjestu, nakon kojega ga je čekala sloboda umirovljenja, moguće je čitati u zapisnicima s različitih kolegija Centra za kulturu, pa se čini da je Brešan tamo stigao da bi bio jedan od samoupravljačkih voditelja, primjerice Zbora radnih ljudi i sličnih „kreativnih“ promašaja kraja jednoga umjetnički inspirativnog i gospodarski umirućeg poretka. Centar je pokušao godišnje producirati nekoliko vlastitih programa (uz prigodne programe za državne praznike) u kojima je sudjelovalo dvoje-troje umirovljenih glumaca bivšega profesionalnog kazališta, pojačanih Matom Gulinom, koji je u Beogradu studirao organizaciju. Ostatak ekipe predstavljali su amateri koji su se sve manje odazivali na pozive iz Centra. Uz režije bivšega glumca Ante Balina i novog Mate Gulina, na mjesto redatelja 1986. zaposlen je profesor i prevoditelj iz Livna Pero Mioč. Ostatak kazališnoga i glazbenog života svodio se na gostovanja vanjskih ansambala, a i ta gostovanja pokušavala su se dogovoriti s Kninom, Drnišem, Splitom ili Domom JNA kako bi se postigla niža cijena gostujućih izvedbi. Na mjestu referenta agencije za gostovanja radio je bivši glumac Narodnoga kazališta Šibenik Dražen Grünwald.

Neodgovorena pitanja

Brešan je bio zahvalan sugovornik, novinari su to znali, i odgovore na mnoga pitanja u vezi s njegovim radom moguće je naći u brojnim intervjuima koje je davao dok ga se moglo sresti na ulici. Zanimljiv je slučaj suradnje s novinarkom Marijom Lončar, koja je najmanje jednom godišnje s njim razgovarala, najčešće kao s komentatorom kulturnih i drugih zbivanja godine na izmaku. Tih je razgovora dovoljno za jednu knjigu. Ipak, ma koliko pomnjivo čitali te i sve druge razgovore u kojima je najčešće govorio o vlastitome književnom stvaralaštvu te komentirao neke pojave u društvu, teško je naći nešto što se odnosi na njegov rad u Centru. Nije da ga novinari nisu o tome pitali, osobito u početku, oni manje upućeni i kasnije, ali Brešan na ta pitanja gotovo pa da i nije odgovarao. Ponekad bi rekao nešto kratko i usputno, ali najčešće su ta pitanja ostala neodgovorena. U kolektivu punom priučenih djelatnika u svakom segmentu

djelovanja, radnika koji su ispadali iz večernjih doškolovanja ili školovanja uz rad, kako se tada govorilo, ali u čijim se rukama koncentrirala moć ustanove, Brešan kao obrazovan čovjek i književna zvijezda nije predstavljao čak ni autoritet za pokazivanje intelektualne ili umjetničke snage kojom se šibenski Centar za kulturu mogao pohvaliti. Uostalom, podjela na podobne i nepodobne trajna je „vrijednost“ ovog društva ma o kojem njegovu razdoblju govorili.

Direktor Centra Drago Putniković, zaposlen sredinom šezdesetih na tome mjestu sa srednjom školom kao uvjetom, vidio je sebe kao doživotnog upravitelja uz pomoćnika Antu Pulića, koji se nakon studija vratio u grad. Činjenica da se Pulić vratio s diplomom toliko mu je smetala na njegovu radnome mjestu referenta za festival da je odlučio dati otkaz kako bi smirio „duhove“ u Centru¹ i pridonio poboljšanju odnosa. Na sjednici on govori o Jugoslavenskome festivalu djeteta kao o jedinom festivalu u državi pridodanom nekoj ustanovi, a na kojem radi samo jedan čovjek (on). Kao referent nema nikakve ingerencije, pa je za 15 dana festivala često u nezgodnim situacijama. Za to vrijeme u Centru se javljaju razni tabori, pa tako razlikuje „tehniku, intelektualce, radio i nesvrstane“. Intelektualci su, iz Puliću nerazumljivih razloga, krivi za mnoge stvari. Ako su kao zajednica prihvatili petogodišnji plan, sad ga treba realizirati, a ne mudrovati. Vrijeme je nametnulo specijalizaciju pojedinaca za određene poslove. Pulić i Jasenka² misle da su ljudi u centru alergični na one s fakultetom, što Balin³ ne prihvaća. Žali nad činjenicom da je dramski segment Centra u padanju dok sve drugo napreduje. Misli da amaterima, kojih je premalo, treba omogućiti prostor za klub gdje bi se okupljali jer će u protivnom biti još gore. Smatra da je „Direktor⁴ (je) opterećen fakultetskim titulama, a intelektualci nisu upotrebljivi za sve poslove jer se drže svog uskog djelokruga rada“. Napokon šef računovodstva Milutin pojašnjava da Pulićeva i Jasenkina velika plaća budu oči drugima, a Jasenka nema što raditi na Sedmom kontinentu. Otuda zaključci ostalih uposlenika da intelektualci samo zbog diplome imaju velike plaće. Je li Brešan, dolazeći u Centar, znao kakav je položaj intelektualaca, odnosno ljudi s redovnim fakultetskim diplomama, u toj radnoj sredini? Jednom zauzeta mjesta ostala su zabetonirana sve do demokratskih promjena devedesetih godina, ali za Brešana se ni tada nije ništa promijenilo. Iza njega su bile godine prešućivanja i bitaka da mu se drame pojave na sceni, a još jedan stvaran rat mogao

- 1 HR-DAŠI 101/1, kutija br. 4, omot 1.2.8. 1976. Zapisnik bez datuma sa sastanka političkog aktiva Centra (sastanak je održan 7. 9. 1976., što je razvidno iz zapisnika od 22. 9. 1976. gdje je naveden i datum 7. 9.).
- 2 Jasenka Sunara Ramljak na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je strane jezike, a tada je bila na mjestu referenta za Sedmi kontinent.
- 3 Ante Balin, glumac naslijeđen iz profesionalnog ansambla, redatelj je mnogih predstava poluprofesionalnog ansambla i nositelj raznih društvenih funkcija.
- 4 Drago Putniković završio je srednju učiteljsku školu; u kasnijim je godinama, školujući se uz rad, stekao diplomu na Odsjeku pedagogije Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

mu je vratiti samo traume iz najranije mladosti. Ne mijenjajući uvjerenja i ne pokazujući ambicije i pretenzije na bilo kakve „stolice“ koje bi značile društveni i politički „uspjeh“, s istoga radnog mjesta na koje se drugi put zaposlio dvadeset godina kasnije (2002.) otići će u mirovinu ni ne pokušavajući mijenjati već poznati puteljak hodnika u kojem se nalazila njegova radna soba, siva vesta preko stolice i uvezana arhivska građa proteklih festivala u polici iza njega.

Devedesetih godina u našim su novinama bili popularni dnevници koji su se pisali tijekom sedam dana. U njima su sve teme bile otvorene i svatko je pisao po vlastitom izboru. Najčešće su to bili politički komentari, ali bilo je i drugih. Primjerice u Brešanovoj ostavštini nalazi se nekoliko takvih dnevnika u kojima, najčešće, poneki pisci i glumci/glumice spominju njega ili neka njegova djela. On sam nikad nije pisao o poslu koji je radio u Centru za kulturu, kasnije Šibenskome kazalištu, osim u slučaju granatiranja kazališta i noćima u kojima je kao dežurni djelatnik u vrijeme rata hodao praznim kazalištem. Bio je stražar kazališta u noćima u koje se u čovjeka uvlači nelagoda i sve dvojbe koje um može dosegnuti.

Istodobno s promjenom radnog mjesta počele su i glasine da bi se Brešan uskoro mogao odseliti iz Šibenika. Na izravno postavljeno pitanje Katje Šutić misli li nakon promjene posla zamijeniti i životnu sredinu Brešan ne samo da to nije nego i dodaje razloge zbog kojih mu se to pitanje postavljalo, a odnosilo se na Šibenik kao provincijsko mjesto (K. Šutić, 1985). Zato uz trajno „Ne“ takvoj mogućnosti dodaje i poznato razmišljanje: „... što se tiče problema provincije, stara je istina da ona nije geografski smještena, već se nalazi u glavama ljudi!“ (I. Brešan u: K. Šutić, 1985: 11) Njemu je važna umjetnost, a ona se rađa u spoju tradicije i sadašnjosti, svakodnevice. Prvo bez drugog knjiški je proizvod, drugo bez prvog banalno preslikavanje života.

Na samu Staru godinu u *Šibenskom listu*, u razgovoru s novinarem Nikolom Urukalom, podvlači crtu pod godinu na izmaku - 1992. - smatrajući je najgorom od Drugoga svjetskog rata, te predmnijeva da će sljedeća biti još gora jer ljude više od teškog života muči nedostatak jasnih perspektiva, ozračje je prožeto pesimizmom. Razlog za pesimizam leži u beznađu. Jedino vrijedno spomena u 1992. jest otvorenje 32. Međunarodnoga dječjeg festivala. Smatra ga povijesnim jer je na dan otvorenja grad zasut granatama. Odlučili su, usprkos svemu, održati festival pazeći na sigurnost gostiju i djece i bez ijednog incidenta privesti ga kraju. „Sve što smo radili nastalo je iz potrebe da se ne klone duhom, da se odupremo svemu što se događa pomažući tako i drugima da izdrže. Zadivljujuće je što su mnogi umjetnici, a prije svega naši pjesnici, učinili za naš grad, za naš Festival. Riskirajući živote došli su ovdje i pokazali ljubav prema Festivalu i potrebu da nam pomognu.“ (I. Brešan u: N. Urukalo, 1992: 7) Na pitanje što radi odgovara da se vraća vlastitom pisanju, nabraja nove drame..., iako je teško pisati u kaosu, ističe da je potrebno „da sva ova aktualna zbivanja ostanu prošlost

u odnosu na nas kako bismo ih mogli sagledati u totalitetu i imati svoj sud o njima. Zbog toga i ja uzimam neke druge teme, pretežito iz povijesti ili iz nekog drugog područja, pa o njima pišem.“ (I. Brešan u: N. Urukalo, 1992: 7) Ipak, to je jedan od rijetkih razgovora kad ističe i prostor svojega službenog djelovanja govoreći o festivalu.

Kao u primjeru Pulića, i Brešan će u praksi shvatiti što znači nepostojanje ingerencija i vlast koncentrirana u rukama direktora. Jedan od transparentnih primjera dogodio se prigodom putovanja u Kanadu 1984. Na sastanku Izvršnog odbora i Kolegija⁵ od 20. 7. 1984., na kojem su se razmatrali radni zadaci za jesen te za sljedeći Festival djeteta 1985., koji je ujedno i jubilarni, 25., razmatrana su i putovanja u inozemstvo na kojima bi se birali programi i za taj nadolazeći festival. Iako je bio umjetnički voditelj Centra i Festivala, Brešan ne ide u Moskvu na kongres ASSITEJ-a, jer tamo putuju direktor Centra za kulturu Drago Putniković i njegov zamjenik Ante Pulić.⁶ U nekoliko zemalja u koje se te godine putovalo odlazili su različiti djelatnici, pa je tako više puta zabilježeno da je u talijansku Muggiu s direktorom, ali i bez njega, putovao čovjek zaposlen u Centru na mjestu šofera. Međutim na već spomenutom sastanku donosi se odluka o službenom putovanju u Kanadu. Kako je upravo Brešan osobno pozvan na Festival u Vancouveru, nije bilo moguće zaobići ga. Zbog toga je odlučeno da u Kanadu, uz Brešana, putuju Putniković i Pulić. Naime na putu će Brešan izabrati jedan atraktivan program za jubilarni 25. Jugoslavenski festival djeteta, a Putniković i Pulić drugi. Budući da organizatori u Kanadi sve osiguravaju, ostaje pitanje što putnicima nudi Centar. Brešan sam plaća svoju kartu, a Putnikoviću i Puliću kartu plaća Centar. Osim toga Brešan od Centra ne dobiva ništa, a Putniković i Pulić po 1/3 devizne dnevnice po danu!

Ipak, 1988. netko se sjetio da bi, nakon svih drugih u Centru, bilo vrijeme da se i Brešana napokon predloži za Nagradu grada Šibenika, o čemu su sačuvane tri nepotpisane stranice prijedloga. Osim činjenice da je zaposlen u Centru, sve napisano odnosi se na njegov književni rad, europsku slavu, nabranje prijevoda i strah da bi se moglo dogoditi da prije dobije nagradu za životno djelo nego da mu netko u Šibeniku zahvali za sve što je za njega napravio. Koliko je sve to bilo uzaludno u sredini kakva je bio šibenski Centar za kulturu, pokazuje primjerice zapisnik s kolegija Centra od 20. 12. 1989. Redatelj Pero Mioč, koji završava režiju dječje predstave *TV Snjeguljica*, žali se na poteškoće u radu jer „nema monitora, nema 3 kamere i stroposkopa, rasvjeta je loša, kao i kostimi, ozvučenje također, jer magnetofon radi pa stane

5 HR-DAŠI 101/1, kutija br. 4, omot: Zapisnik sa sastanka Izvršnog odbora i Kolegija Centra.

6 Zapisnik sastanka izvršnog odbora i Kolegija od 20. 7. 1984. HR-DAŠI-101/1, kutija 4, košuljica: Zapisnici sa sjednica Izvršnog odbora i Kolegija Centra za kulturu 1980.-1993.

itd.“ Svi ti problemi pred premijeru rezultat su neispunjenih obećanja glade nabave rekvizita i izrade bogatih kostima, kako je najavljeno pred početak rada na predstavi. Uslijedila je rasprava u kojoj su sudjelovali i umjetnički voditelj Brešan i tehnički Branko Friganović, koji jasno iznosi stav da se u takve situacije upada jer „najčešće nema materijala za sve posebne rekvizite nakon čega direktor Putniković zaključuje da je sve to pitanje ,trojice kadrova u Centru: Pere kao redatelja, Ive kao umjetničkog i Branka kao tehničkog, pa bi njih trojica trebali to i rješavati...“⁷. Štoviše, očekuje se da oni sve to rješavaju ne samo s domaćim nego i s gostujućim programima, „a [da će] na Kolegij doći tek s gotovim i jasnim pokazateljima radi potvrde ili odbacivanja“⁷. Čini se da su svi oni umarali i živcirali direktora, koji je bio „iznad tih prizemnih stvari“, a s obzirom na to da spomenuti djelatnici nisu imali ovlasti ni za kakva ulaganja, odnosno financijske intervencije, nitko više nije ni pokušavao otvarati raspravu.

Bila je to situacija u kojoj su se ponovno slutile političke promjene, što je zasigurno izazivalo privatne kalkulacije s jedne i sklonost poznatoj hrvatskoj šutnji s druge strane. Već sljedeća godina bila je jubilara za festival, a to je podrazumijevalo novu monografiju, spominjalo se i novo ime (promjena iz Jugoslavenskoga festivala djeteta, JFD-a, u Međunarodni dječji festival, MDF). U kolektivu u kojem su valjda svi (ili barem velika većina) bili članovi vladajuće partije postojale su, ipak, prevelike razlike da bi se pitanja otvarala i raspravljala.

Početak rata Šibenik - prema tadašnjim spoznajama, jedan od tri najveća vojna centra na istočnoj strani Jadrana (uz Pulu i Vis) - uspio je razvojačiti brojne gradske vojarne i oduprijeti se neprijatelju, ali ostajući u dometu neprijateljskog topništva. Istina je da u kazalištu više nema bivšeg direktora (koji se dao umiroviti) i da poslovi postaju i odgovornost onih koji ih imaju u opisu radnog mjesta. Nakon pogodaka u katedralu sv. Jakova i kazalište mogla se samo dizati propagandna buka i razmišljati kako preživjeti dan koji traje. Tijekom 1992. Brešan se vraća pisanju, ovaj put drama koje će ostati zapamćene kao dug vremenu, a dvije će biti svrstane i u dramsko stvaralaštvo za djecu. Djelatnici Centra koji su se tijekom tog vremena prometnuli u djelatnike Šibenskoga kazališta iscrpljuju pitanja o obnovi zgrade i traženju alternativnih scena. Alternativne scene, točnije scena u bivšem kinu Odeon, bile su rješenje očajnika, a obnova se natjecala s brzinom komotnih puževa. Razmišljajući o obnovi, svi su u svijesti imali totalno uništeno osječko kazalište i njegovu ekspresnu obnovu, ali to u Šibeniku nije pomagalo.

7 Zapisnik sastanka Kolegija Centra za kulturu od 20. 12. 1989. HR-DAŠI-101/1, kutija 4, omot: Zapisnici sa sjednica Izvršnog odbora i Kolegija Centra za kulturu 1980.-1993.

Polemika s Matom Reljom

U vrijeme dok se nad gradom još pucalo i dvojilo o sutrašnjici Brešanu se dogodila znakovita polemika sa sugrađaninom Matom Reljom. Autor nevelikoga, ali primijećenog i nagrađivanog opusa, filmski redatelj Mate Relja bio je jedan od prvih djelatnika Narodnoga kazališta Šibenik. Točnije, pripadao je grupi ONOO Šibenik koja se upravo bila vratila iz partizana nakon oslobođenja Šibenika (studeni 1944.) i uz pomoć Centralne družine ZAVNOH-a (koja je tada boravila u Splitu i Šibeniku) osnovao je prvo profesionalno kazalište. Maturiravši prethodno u šibenskoj Gimnaziji kao jedan od najpismenijih pripadnika Družine, biva postavljen za ravnatelja novoosnovanoga Narodnog kazališta Šibenik. Već ujesen 1946. Relja napušta Šibenik i odlazi na studij u Zagreb. Otada pa do kraja života pokušavat će kroz razne institucije ne samo vratiti svoj utjecaj u Šibeniku nego i osigurati neku sinekuru koja bi mu, bez veće muke, donijela neke trajne prihode. Ne smatrajući to neprimjerenim, on riječ sinekura i koristi u raznim javljanjima na natječaju na kojima nije prolazio jer je bilo razvidno da i dalje kao mjesto stalnog boravka vidi Zagreb, a povremenog Šibenik. Uglavnom, prigodom jednog od tih boravaka u Šibeniku s njim je za *Šibenski list* razgovarala novinarka Živana Podrug. U razgovoru, između ostalog, Relja izjavljuje da prema svojem gradu treba biti kritičan jer je to znak da ga voliš i promišljaš: „... iako sam bio prvi profesionalni voditelj Šibenskog kazališta, ja nikad do danas nisam uspio dobiti režiju na daskama našeg kazališta.“ (M. Relja u: Ž. Podrug, 1994: 3)⁸ Nadalje, priča o stanju u hrvatskoj kinematografiji, moljaka-nju mladih da dobiju film, radu u bescjenje i sl. U Šibeniku se jedva skupi desetak gledatelja na nekom domaćem filmu... Jednom se natjecao za direktora kinopoduzeća u Šibeniku, a sad misli da je dobro da nije taj posao i dobio. (A nije ga dobio jer: „... navodno sam imao previše kvalifikacija.“) Nadalje ističe: „Htio sam doći i u Centar za kulturu, za umjetničkog voditelja, ali sam se bojao mogućeg sukoba s ljudima. Možda bih ja previše tražio, ne znam. Ima puno komocije, znate, u šibenskom načinu rada, posebno u Centru za kulturu. Nema kod njih inicijative, godinama se njihov rad iscrpljivao isključivo u organiziranju dječjeg festivala, a pokazalo se da taj festival nije mogao biti baza šibenske kulture. On je bio i ostao samo manifestacija, poput svih ostalih festivala. A kultura šibenska se mora graditi cijele godine, a ne samo tih petnaest dana! No za to se treba malo više pomučiti... Nije lako s kulturom.“ (M. Relja u: Ž. Podrug, 1994: 3)

Uskoro na Reljinu prozivku odgovara Ivo Brešan, zaposlen na mjestu umjetničkog voditelja Centra za kulturu (I. Brešan, 1994a: 8). Zamjera Relji izjavu da u Centru ima puno komocije, a nema inicijative, dok Festival (MDF) nije mogao biti baza šibenske kulture nego festival kao i svaki drugi. I ne može se sva

8 Nakon završenog studija književnosti u Zagrebu Relja se uglavnom bavio filmskom i TV režijom, a njegova kazališna režija tek se spominje u nekim njegovim izjavama (bez navođenja podataka).

kultura grada svesti na 15 dana Međunarodnoga dječjeg festivala, misli Relja, a Brešan mu odgovara da nije moguće svakih 15 dana dovesti neko važno gostovanje. Osim toga poznato je kako tih 15 dana cijeli grad živi s Festivalom. Jasnno mu je da Relja zna tko je sve dolazio u Šibenik i koliko je Festival proslavio Šibenik u cijelom svijetu, jer je i sam neko vrijeme bio urednik filmskog programa na Međunarodnome dječjem festivalu. Osim toga tijekom godine mnogi ansambli i pojedinci dolaze u grad, pa se čini da Relja smatra „da šibensku kulturu ne tvori ništa što nije nastalo u samom Šibeniku...“ (I. Brešan, 1994a: 8). Budući da dobro analizira stanje u hrvatskom filmu, trebao bi znati da i šibenska i hrvatska kultura pate od iste bolesti – nedostatka sredstava – a ne od komocije u Centru za kulturu. Ipak, i u uvjetima potpune besparice, izbačenosti zgrade iz pogona, stalno pod granatama i u ratnom razdoblju Centar je od 1992. do kraja 1994. premijerno izveo 12 predstava (slijedi popis). A one su predstavljale Šibenik u Hrvatskoj i izvan nje, dok je Miočeva *Julijana kreplosna* snimljena i za TV. Zato on (Relja), koji povremeno i kratko dolazi u Šibenik, ne mora sve to znati, ali se mogao raspitati prije nego što je lupnuo ono o komociji u Centru... (Nije moguće ne primijetiti da je Relja govorio o mnogo dužem razdoblju nego o onom na koje se odnosio Brešanov odgovor.) Pod naslovom „Oj, Ivane, mili rode“ (M. Relja, 1994: 9) Relja navodi da ga je Brešan apostrofirao 19. 11. po nalogu Centra u kojem radi. Smatrajući da se on oduvijek zalagao za šibensku kulturu, misli da nije na tako slavnom piscu da se obrušava na njegovo stajalište. Relja ponavlja da „Festival djeteta ne može biti jedini pokrivač šibenske kulture, a ti se služiš insinujacijama, kako po meni ispada da je Šibenik upravo po Festivalu ostao izvan svakog kulturnog događanja i stvaraš u moje ime pretpostavku da je šibenska kultura samo ono što je Šibenik stvorio isključivo svojim snagama“ (M. Relja, 1994: 9). Nije sporno djelovanje Centra, osobito u ratnim prilikama, sporno je da on (Relja) tvrdi da na pitanjima kulture u Šibeniku treba raditi cijelu godinu, ponajprije sa školama, „a za to treba više prijedora a manje familijarnosti i komocije“. Napominje da je o radu Centra vrlo kritički govorio i šibenski gradonačelnik Ante Šupuk u inauguracijskom govoru 1. 5. 1993. (Teško da bi Brešanu inauguracijski govor tog, ali i bilo kojega drugog, gradonačelnika predstavljao nekakav argument.) Zamjera Brešanu opširnost o Festivalu i njegovu značenju u svijetu, jer Relju zanima što je Festival napravio na odgojnom planu za edukaciju djece u Šibeniku s obzirom na to da je djeci i namijenjen. Zaključuje: „Ništa.“ Smatra da se Brešan izruguje pitajući ga što je to on napravio za šibensku kulturu, pa mu odgovara da bi o tome mogao govoriti i Centar i sve druge ustanove u kulturi (nabraja) u Šibeniku, za što je dobio i najveću gradsku nagradu. U svakom slučaju napravio je više od Petra Krešimira, „kojeg je povijesna slučajnost vezala uz Šibenik i za to će dobiti velebni spomenik, a meni ostaje sprdnja i podcjenjivanje uvrijeđenih veličina“ (M. Relja, 1994: 9).

Brešan u odgovoru „Teško je s kulturom, ali nije lako ni s Matom“ (I. Brešan, 1994b: 9) zaobilazi neka vrlo dojmljiva i za duhovitost pogodna mjesta uvrijeđenog Relje, a nastavljajući epistolarnu formu (koju je nametnuo Relja), na zamjerke o komociji i Centru bez inicijative opravdava i prekogodišnja gostovanja u Šibeniku te razdoblje dviju ratnih godina, a ako mu to nije jasno, neka on ponudi svoja rješenja i svi će mu na tome biti zahvalni. Što se tiče edukacije djece, Centar im omogućava Festival, a na školi je da to iskoristi i educira. Jer Festival je za djecu uvijek bio otvoren, a „volju za suradnju, vokabular i edukaciju mogu im dati jedino nastavnici i roditelji.“ (I. Brešan, 1994b: 9) Brešan otvara i jedno ironično mjesto: na Reljinu primjedbu da su Peter Ustinov i Josephine Baker došli u Šibenik, porazgovarali i otišli ne ostavivši nikakvog traga „dodajem da ,to isto čini i g. Relja, samo nešto češće“. Nada se da ta korespondencija neće narušiti neke njihove dobre odnose, pa „makar Centar ne mogao zbog toga ,regresirati dio izdataka za moj osobni dohodak““ (I. Brešan, 1994b: 9).

Sva ta razmjena mišljenja, cinizam, pa i pokoja uvreda između dvojice slavni Šibenčana buknila je dvadesetak godina nakon što su njihovi odnosi bili poljuljani jednom davnom Reljinom konstrukcijom vezanom za Papićevu režiju Brešanova *Hamleta u Mrduši Donjoj*. Je li Brešanu bila poznata ta konstrukcija, teško je znati, a otkrivena je tek nedavno u ostavštini Ive Livakovića koja se nalazila u materijalima za Livakovićevu knjigu *Slavni Šibenčani*.⁹ Riječ je o Reljinu pismu Ivi Livakoviću od 10. 11. 1973. iz Reutlingena (SRNJ) punom gorčine i kuknjave zbog još jednog propalog pokušaja da se „udomi“ na jednom od šibenskih direktorskih mjesta u kulturi. Bio je to pokušaj udomljavanja u kinopoduzeću – „i sada kad sam osjetio veliku šansu da u jednoj zapravo sinekuri nađem vremena za druge svoje ambicije u Šibeniku“, mjesto dobiva izvjesni slabije obrazovani Berto. Istodobno daje do znanja da nije zainteresiran za mjesto voditelja ureda Sedmoga kontinenta¹⁰ vjerojatno zato što zna da bi to bio pionirski pothvat ostvarenja jedne lijepe i zahtjevne ideje. Cijelo pismo izražava gorčinu čovjeka koji je za grad napravio puno, a grad nikako da mu to vrati nekom sinekurom. Dvojbe oko takvog razmišljanja ni na vidiku!¹¹ Napokon, raspituje se: „Što radi Brešan? Piše li šta? Ne misli li sada iza čitave gungule i oko filma, da bih ja ipak bio dao nešto više soka u kraj iz kojeg sam potekao. Ranije bi te moje tvrdnje zvučale kao samohvala i bile bi neloyalne prema kolegi Papiću, ali zaista se Brešan nije mnogo ni trudio da me dobije za režisera, očitujući

9 Privatni arhiv Ive Livakovića šibenskomu Državnom arhivu donirala je gospođa Alemka Livaković nakon suprugove smrti. Na postojanje pisma upozorila me Draženka Požar-Perković, koja je sređivala Livakovićevu ostavštinu.

10 Možda mu je to bilo ponuđeno kao „utješna rezerva“, ali kako se od tog projekta očekivalo mnogo, Relji je vjerojatno bilo jasno da bi se mjesto moglo pretvori u ozbiljan posao, a ne sinekuru!

11 Reljina promišljanja glede posla u Šibeniku mogu se podvesti pod poznatu težnju „kako ne raditi a zaraditi“.

time svoj loš sud o mojim mogućnostima. Uostalom nisam ja dorastao ni sceni šibenskog kazališta, a nekmo li jednom ‚Omletu‘.“ Svoje zamjeranje Brešanu Relja temelji na osobnoj konstrukciji o tome kako je nastao film *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*. Ničim utemeljenim tezama obrušava se na Brešana i njegov navodni izbor Papića krećući od pretpostavke da je Brešan birao redatelja filma, a ne obrnuto. Na temelju takve konstrukcije ne samo da zamjera Brešanu nego i zaključuje kako bi on kao domaći čovjek sigurno bolje od Papića razumio i realizirao Brešanovo djelo. Tomu još dodaje i nepostojeći pokušaj osobne važnosti kroz tvrdnju „ali zaista se Brešan nije mnogo ni trudio da me dobije za režisera, očitujući time svoj loš sud o mojim mogućnostima“. Brešan se ni oko Papića nije trudio nego je Papić bio taj koji je reagirao na Peterličevu priču o Brešanovu djelu, što je razvidno iz prvoga Papićeva pisma Brešanu.¹² Nakon te konstrukcije o filmu sasvim je moguće da je i Brešanov dolazak u Centar na mjesto umjetničkog voditelja Relja vidio kao sinekuru oko koje se on često trudio i smatrao da mu to uvijek izmiče u Šibeniku. Je li Brešan znao za postojanje Reljina pisma Livakoviću i konstrukciju o filmu? Moguće je, ali ne i presudno. Kao otvoreni ljudi „od trga“ ta dva Dalmatinca sigurno su tu temu raspravila između sebe. Relja je zasigurno Brešanu prigovorio zašto njemu nije ponudio režiju svoje drame, a kad je čuo Brešanovo objašnjenje – da je režija našla Brešana kad je on sigurno nije tražio – Relja teško da je u to objašnjenje povjerovao. Zato i u polemici iz 1994. tinjaju neizgo(voreni plamenovi, posebice oni koji ciljaju na Brešanovo radno mjesto kao sinekuru. Ono što je sigurno, u karakteristikama njih dvojice bilo je velikih razlika: za razliku od Relje, Brešan je bio radoholičar i nije bio opterećen osobnom veličinom kao što nije ni prosvjedovao zbog nekoga svojeg osobnog probitka.

Nasuprot Brešanu stoje Reljina gorčina i trajno opterećenje razmišljanjem kako se domoći sinekure u Šibeniku, iako živi u Zagrebu, uvjeravanjima da je spreman preseliti se u Šibenik (što se nikako nije događalo), isticanjem svojih zasluga za grad i nezahvalnošću grada koji nikako da ga za te zasluge nagradi. Zato je i moguće da istu misao nalazimo u pismu Livakoviću iz studenoga 1973. („Uostalom nisam ja dorastao ni sceni šibenskog kazališta, a nekmo li jednom ‚Omletu‘.“) i u *Šibenskom listu* u studenome 1994., dakle 21 godinu kasnije („ja nikad do danas nisam uspio dobiti režiju na daskama našeg kazališta.“), a našlo bi ih se i u međuvremenu.¹³

12 Pismo Krste Papića Ivi Brešanu i ugovor koji su kao koscenaristi sklopili Papić i Brešan spominju se u knjizi G. Cvitan *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*, HNK, Šibenik, 2022.; DAŠI, kutija Ivo Brešan (korespondencija).

13 Vjerujem kako o šjor Mati (Brešan ga je zvao Sinjor Mateo) ilustrativno govori njegov *Ratni dnevnik* iz 1944.: uglavnom je zaboravljao zabilježiti što su kojom prigodom igrali na terenu u šibenskome ratnom zaleđu, ali ne i to što su jeli, pa i kako je jelo bilo spravljeno (npr. raskuhani makaroni).

Reljina procjena Brešanova radnog mjesta u Centru nije bila sasvim promašena, ali je bila zlobna: nijednom rečenicom nije priznao da je nepodobni autor sklonjen kako ne bi kvario ni socijalističku omladinu po školama ni socijalističke građane svojim kulturnim „proizvodima“. (U Šibeniku je uvijek bilo dovoljno onih koji su „znali“ što je u kojem trenutku podoban kazališni repertoar.) Brešan je bio „doziran“ i kao čovjek i kao građanin: kad ga se više nije moglo sprečavati, bilo je poželjno ne biti mu ni „pri ruci“. Nakon što je od dva desetljeća u Centru jedno prošlo u čekanju dovršetka sanacije kazališne zgrade, Brešan je otišao u mirovinu. Umirovljen i dalje je svakodnevno sjedio na kavi u kazališnoj kavani (kava mu je počinjala nakon podneva), a u vrijeme Međunarodnoga dječjeg festivala sljedeće desetljeće vodit će čuvene *press*-konferencije. Nisu to bile ni pripremljene ni studiozne konferencije na kojima se kritički govorilo o viđenim programima, kako je nekad zamišljeno i prakticirano. Brešana su zanimali slabo poznati svjetovi i razmišljanja drugih i drugačijih. Zato mi se čini transparentnim za taj njegov angažman navesti kratak razgovor s voditeljem jednoga indijskog plesnog ansambla. Na Brešanovo pitanje kako obični građani doživljavaju indijske nositelje kulturne, književne, pa i filozofske misli, primjerice kako doživljavaju Rabindranatha Tagorea, Indijac je odgovorio: „Nikako. Običan, prosječan Indijac ni ne zna da je on postojao.“ Nakon toga Indijac je brzinski pokupio svoju ekipu jer su žurili u trogirsku zračnu luku, a Brešan je s nevjericom pitao: „Ma je li to moguće?!“ Bile su to vrlo vesele i dojmjljive *pressice*.

U razgovoru s Marijom Lončar u travnju 2006., pred simpozij u Hrvatskom društvu pisaca o njegovoj 70. godišnjici života i 50. rada, progovorit će o zamoru koji je sve prisutniji i kojem se ni ne pokušava oduprijeti (M. Lončar, 2006: 4-5). Otkako je otišao u mirovinu uglavnom se povukao iz javnosti, jer ga sve to živcira. Aktivira se samo za vrijeme Međunarodnoga dječjeg festivala, gdje pogleda sve predstave i vodi okrugli stol. Više ne ide ni na predstave vlastitih djela osim ako nisu negdje vrlo blizu. Tako od tri prošlogodišnje novopostavljene *Mrduše* (2005. *Mrduša* je ponovno izvedena u Rijeci, Virovitici i Skoplju) nije vidio nijednu. Još jednom obistinile su se Zuppine riječi da će „taj prvi među svim njegovim tekstovima opet zadobiti na vrijednosti. Pojavit će se ponovno potreba za *Mrdušom*, jer ona je arhetip, praotisak naše strukture ponašanja, mentaliteta, naime onoga u čemu je teže naći promjene... no u samoj društvenoj strukturi.“¹⁴

Stizalo je vrijeme u kojem su Brešan i njegovo djelo počeli živjeti odvojene živote. ●

14 Dio citata s početka teksta, bilješka br. 1.

ARHIVSKA GRAĐA

Zapisnici u HR-DAŠI 101/1, kutija br. 4, omot 1.2.8. 1976. Zapisnik sa sastanka političkog aktiva Centra za kulturu (Zapisnici sa sjednica od 7. i 22. 9. 1976.).

HR-DAŠI-101/1, kutija 4, košuljica: Zapisnici sa sjednica Izvršnog odbora i Kolegija Centra za kulturu 1980.-1993. Zapisnik sastanka Izvršnog odbora i Kolegija Centra za kulturu Šibenik od 24. 9. 1982. Zapisnik sastanka izvršnog odbora i Kolegija od 20. 7. 1984. Zapisnik sastanka Kolegija Centra za kulturu od 20. 12. 1989.

HR DAŠI, kutija Ivo Brešan (korespondencija).
Pismo Mate Relje iz Reutlingena (SRNJ) Ivi Livakoviću 10. 11. 1973.

LITERATURA

(1998), „Hrabri, kritični hrvatski književnici nasilno se marginaliziraju“, *Narodni list*, Zadar, br. 8206, 20. veljače, str. 13.

[Mandić, Joško; [Kutija, Gabrijela] (1982), „Gabi (Razgovor s Ivom Brešanom)“, *Jeka* (Glasilo OK SSO Šibenik), Šibenik, br. 4, listopad, str. 3-4.

Brešan, Ivo (1994a), „Gdje to ima puno komocije?“, *Šibenski list*, Šibenik, g. 32, br. 1612, 19. studenoga, str. 8.

Brešan, Ivo (1994b), „Teško je s kulturom, ali nije lako ni s Matom“, *Šibenski list*, Šibenik, g. 32, br. 1615, 10. prosinca, str. 9.

Brešan, Ivo (2003), „Pogovor“, u: Vice Vukov, *Tvoja zemlja*, NZMH, Zagreb.

Cvitan, Grozdana (2022), *Trajni sukob s Nečastivim: Ivo Brešan*, Hrvatsko narodno kazalište, Šibenik.

Kudrjavcev, Anatolij (1985), „Autohtoni amaterizam“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 30. prosinca.

Lončar, Marija (2006), „Ne zanima me tko vlada Šibenikom, pojedinac ionako ne može promijeniti ništa“, *Šibenski list*, Šibenik, g. 44, br. 2207, 22. travnja, str. 4-5

Podrug, Živana (1994), „Nije lako s kulturom“, *Šibenski list*, Šibenik, g. 32, br. 1610, 5. studenoga, str. 3.

Relja, Mate (1994), „Oj, Ivane, mili rode“, *Šibenski list*, Šibenik, g. 32, broj 1614., 3. prosinca, str. 9.

Šutić, Katja (1985), „Provincija je u glavi“, *Studio*, Zagreb, broj 1127, 8. – 14. studenoga, str. 10-12 i 61.

Urukalo, Nikola (1992), „Ne može se stajati skrštenih ruku“, *Šibenski list*, Šibenik, g. 30, br. 1515, 31. prosinca, str. 7.

Vukov-Colić, Davorka (1994), „Magister dixit, cavsa finita“, *Vijenac*, Zagreb, g. 2, br. 11, 26. svibnja, str. 4-5.

Prilog Brešan na sceni Šibenskoga kazališta

PREDSTAVA HAMLETA U SELU MRDUŠA DONJA. Groteskna tragedija u pet slika.

Centar za kulturu Šibenik. Šibensko kazalište.

Dramska grupa.¹⁵

Red. Ante Balin. Sc. Branko Friganović.

Kost. Adela Jugović.

Izvođači: Mate Gulin, Ante Brešan, Sanja Polombito / Biserka Radačić, Neva Baranović, Mladen Lacmanović, Goran Omašić, Anđelko Babačić, Damir Štrkalj, Jadran Crljen, Ivica Šupe, Jere Svračak, Ivica Gošljević, Zvonko Lacmanović, Ankica Munjiza, Ankica Bašić i Branko Višnjčić / Dane Ramadža.

Premijera: 31. 5. 1985. Pos. pr. Pakoštane, rujan 1988.¹⁶ Pred. cca 93.¹⁷

NEČASTIVI NA FILOZOFSKOM FAKULTETU.

Centar za kulturu Šibenik. Šibensko kazalište.

Red. Pero Mioč. Sc. Branko Friganović.

Maske i lutke: Branko Stojaković.

Izvođači: Pero Mioč, Goran Omašić, Dušan Berić, Ivica Gošljević, Jadranka Ristić, Dušan Mitrović, Svetlana Kostić, Darko Rogulić, Ante Brešan, Jadran Crljen, Pave Čala, Ivica Šupe, Marko Perišić, Milan Lalić, Goran Višnjčić, Zvonko Lacmanović, Darko Frua, Oriana Kunčić / Suzana Antunac, Filip Čala, Hrvojkica Nikodijević, Ivan Bilan, Sanja Polombito, Mirjana Gulin, Meri Gligorić, Nikolina Vranjković, Danijela Mikelin, Ivona Stošić, Lana Čala, Marijana Marin i Kristina Jukica.

Premijera: 30. 1. 1988.¹⁸

HIDROCENTRALA U SUHOM DOLU.

Groteskna tragedija u 5 slika.

Šibensko kazalište.

Red. Mate Gulin i Ante Balin. Sc. Branko Friganović.

Izvođači: Mate Gulin, Suzana Jokić, Ankica Munjiza, Vedran Bulat, Hrvojkica Nikodijević, Anđelko Babačić, Neva Baranović, Ankica Bašić, Mladen Lacmanović, Azem Skrozić, Jere Svračak i Damir Štrkalj.

Premijera: 20. 1. 1990. (na drugome mjestu: 29. 1., što bi bilo točnije ako je to za Dan kazališta)¹⁹
Pos. pr. 16. 4. 1991. Pred. 29.

15 Pod naslovom „Autohtoni amaterizam“ predstavu (ne i autora) u povodu 20. izvedbe u *Slobodnoj Dalmaciji* od 30. 12. 1985. hvali Anatolij Kudrjavcev.

16 Na Jugoslavenskom festivalu djeteta predstava je odigrana 26. 6. 1985. u okviru Noćnog programa za odrasle. Za 1987. zabilježeno je da je za lijepa vremena u Šibeniku izvođena na otvorenom: uglavnom na Gorici ispred crkve sv. Krševana. Mate Gulin navodi da je odigrana oko 90 puta, od toga je bilo 60 predstava na gostovanjima.

17 U Splitu je odigrana u listopadu 1985. na Festivalu alternativnih kazališta, a 1986. na Splitskome ljetu i Festivalu kazališnih amatera u Zadru. Praćena dobrim kritikama gostovala je po Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji... Inače, postoje dva kazališna listića (oba bez datuma) koji se razlikuju samo u promjenama dvojice izvođača (što je ovdje naznačeno kao alternativa).

18 *Nečastivi* u režiji Pere Mioča igran je u sezoni 1985./1986. u Amaterskom teatru Radnik u Livnu.

19 Osvrt na premijeru autora Jakše Fiamenga objavljen je u *Slobodnoj Dalmaciji* 1. veljače 1990., pa je vjerojatniji datum premijere 29. siječnja (Dan šibenskoga kazališta). Od 29 predstava, 23 su odigrane na gostovanjima, a onda je početak rata stao na put predstavi.

EGZEKUTOR. Jednočinka.

Šibensko kazalište.

Red. Pero Mioč. Sc. Branko Friganović.

Izvođači: Mate Gulin, Anđelko Babačić, Damir Štrkalj, Jere Svračak, Ankica Bušić/Erika Radoš,²⁰ Mladen Lacmanović i Ivan Šupe.Praizvedba: 11. 5. 1992. Pos. pred. 19. 3. 94. Pred. 10.²¹**STAROHRVATSKI TRIPTIH.**

Šibensko kazalište.

Red. Pero Mioč. Sc. Drago Turina. Kost. Vjera

Ivanković. Kor. Luciano Pavić. Maska Vehbija Tataragić.

Izvođači: Anđelko Babačić, Ante Balin, Ivica Županović, Jere Svračak, Pavao Vikario, Pero Mioč, Mate Gulin, Svjetlana Čaleta, Mladen Lacmanović, Nikola Škugor, Ivan Šupe i Jadran Crljen.

Praizvedba: 10. 11. 1992. Pos. pred. 29. 1. 1993. Pred. 9. (sezona 1992./1993.)

MASTODONT. Jednočinka.²²

Šibensko kazalište.

Red. i izbor glazbe Pero Mioč. Sc. Branko Lovrić Caparin.

Izvođači: Mate Gulin, Jere Svračak, Anđelko Babačić i Radovan Periša.

(Pretpremijere u Drnišu i Šibeniku.) Premijera: 24. 9. 1999. (kino Odeon, Šibenik). Pos. pred. 19. 2. 2002. (Karlovac) Pred. 70.

VELIKI MANEVRI U TIJESNIM ULICAMA.

HNK, Šibenik.

Red. Vinko Brešan. Dram. Željka Udovičić.

Gl. Boris Plazibat.

Izvođači: Franka Klarić, Jakov Bilić, Mate Gulin, Marija Škaričić, Ivan Brkić, Branimir Vidić i Marinko Prga.

Premijera: 21. 2. 2014. Pos. pred. 12. 6. 2014. (HNK Split) Pred. 6.

KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU.

GDK Gavella, Zagreb – HNK, Šibenik.

Red. Dražen Ferenčina. Dram. Željka Udovičić.

Sc. Dragutin Broz. Sc. gl. Mate Matišić.

Kost. Sara Lovrić Caparin.

Izvođači: Boris Svrtan, Janko Rakoš, Jakov Bilić, Nenad Cvetko, Franka Klarić, Šime Bubica, Igor Kovač, Anica Kovačević, Ivan Grčić, Nikola Baće, Zoran Gogić, Darko Stazić.

Sudjeluju: Polaznici dramske radionice i studija Ivana Jelić HNK u Šibeniku, Klapa Adriaticum, Denis Borna Bumbak, Vlada Nalis, Anđelko Babačić i Jere Svračak.

Praizvedba u HNK u Šibeniku: 14. 5. 2018., u GDK Gavella, Zagreb: 3. 10. 2018. (Nakon smrti glumca Nenada Cvetka u listopadu 2023. predstava je skinuta s repertoara.)

20 Na programskom listiću ne spominje se Ankica Bušić, a Erika Radoš zapisana je kao Erika Roš. Uneseni podaci iz novinskih su tekstova koji se referiraju na izvedbe predstave.

21 14. 6. 1992. nastupili su na Danima satire u Zagrebu.

22 Neostvarene pripreme da se u Šibeniku postave dvije jednočinke iste večeri, *Mastodont* i *Kako je drug Jere Pičak isključen*

iz Saveza komunista, nisu uspjele zbog nedostatka glumica. Postavljen je *Mastodont*, a jednočinka *Kako je drug Jere Pičak isključen iz Saveza komunista* riješen je uvrštavanjem u Noćni program 51. Međunarodnoga dječjeg festivala te jednočinke u izvedbi Amaterske radne skupine Hrvatske udruge ravnatelja osnovnih škola. Predstavu su na Trgu četiri bunara Šibenčani vidjeli 26. 6. 2011.

Dragan Komadina

Akademija scenskih umjetnosti Sveučilišta u Sarajevu i umjetnički savjetnik
Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru, Bosna i Hercegovina

Utjecaj hrvatske drame na repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru 2002. – 2010.: izbori Joška Juvančića

UDK 821.163.42.09:792(497.6)Juvančić, J.

Sažetak: Hrvatsko dramsko pismo presudno je utjecalo na oblikovanje repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru u tri desetljeća postojanja jednog od dvaju hrvatskih kazališta izvan Republike Hrvatske koja nose nacionalni predznak. Ovaj tekst ima cilj podsjetiti kako je Joško Juvančić, ugledni hrvatski redatelj, pokušao pomiriti repertoarne potrebe lokalne publike sa suvremenim žanrovskim tendencijama u razvoju hrvatske drame i njezinih istaknutih predstavnika za vrijeme sedam godina mandata (2002.–2010.), koliko je proveo u Mostaru kao umjetnički savjetnik. Autor donosi uvid u žanrovske odrednice dramskih tekstova s kratkim povijesnim reminiscencijama o ulozima i značenju pojedinih autora usporedno analizirajući društveno-politički, sociološki i kulturološki kontekst u kojemu su dramski tekstovi koje je izabrao Joško Juvančić uprizoreni.

Ključne riječi: hrvatska drama; Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru; žanr; repertoar; Joško Juvančić

Influence of Croatian Drama on the Repertoire of the Croatian National Theatre in Mostar between 2002 and 2010: Joško Juvančić's Selection

Abstract: Croatian playwriting had a crucial influence on the repertoire of the Croatian National Theatre in Mostar in the three decades that this theatre has existed as one of the two Croatian theatres outside the Republic of Croatia with the national prefix. This text aims to remind how Joško Juvančić, a distinguished Croatian director, attempted to reconcile the repertoire needs of the local audience and the modern genre trends in the development of Croatian drama, and its prominent representatives during the seven years (2002 – 2010) he spent in Mostar as the artistic advisor. The paper presents an insight into the generic characteristics of staged Croatian playwriting and provides a short historical reminiscence on the role and importance of individual authors, analysing in parallel the socio-political, social, and cultural context in which the selected plays were produced for the stage.

Keywords: Croatian drama; Croatian National Theatre in Mostar; genre; repertoire; Joško Juvančić

Uvod

Tekst o oblikovanju repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru u razdoblju 2002.–2010. nemoguće je razumjeti bez podsjećanja na okolnosti osnutka te institucije početkom ratnih devedesetih te neprekinute upućenosti i pomoći institucija i pojedinaca iz Republike Hrvatske i na financijskom i na kadrovskom planu. Od samih početaka i pokušaja kazališnog organiziranja u ratnim vremenima, tadašnji ravnatelj Ivan Ovčar¹ ima velike saveznike i zagovornike u Hrvatskoj, poput dugogodišnjeg ravnatelja Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedija Nike Pavlovića i istaknutoga hrvatskog redatelja Marina Carića, koji će prvih nekoliko sezona obnašati dužnost umjetničkog savjetnika. Uz njihovu potporu te s bivšim glumcima Narodnog pozorišta Mostar Antom Vicanom, Jozom Lepetićem, Tanjom Feher, Velimirom Pšeničnikom Njirićem i Sandom Krgo Soldo kreira iskusan i respektabilan ansambl koji je svoju prvu premijeru imao u ljeto 1994., kada je zagrebački Mostarac i tada tek svršeni student režije Velibor Bobo Jelčić režirao *Tenu* (V. Pavlović, 1994: 17) Josipa Kozarca u dramatisaciji Borislava Vujčića. Jelčićeva *Tena* označit će repertoarni početak djelovanja jedne institucije, a za cijeli će grad i regiju predstavljati znak kazališnoga i svekolikoga društvenog normaliziranja. Jelčić je uspio, spajajući ozračje dvaju ratova u rasponu od gotovo 80 godina, prikazati i neurotični kraj stoljeća koje će se pamtili i po tragediji Mostara i po tragediji cijele Bosne i Hercegovine.

Nakon početnog oduševljenja osnutkom nove kazališne institucije s hrvatskim predznakom kao prvoga profesionalnog kazališta Hrvata u Bosni i Hercegovini te velikog požara koji će uništiti tada jedinu upotrebljivu i praktično matičnu scenu u ljeto 1996., na repertoar presudno utječu dvojica redatelja različitih generacija: Želimir Orešković (*Urotnici*, *Ante i Jozo*, *U godinama gladi* i *Kazališni sat*) i Robert Raponja (*Ljubavi Georgea Washingtona*, *Fernando Krapp mi je napisao ovo pismo* i *U agoniji*). Njihov redateljski angažman samo je donekle uspio skrenuti pozornost hrvatske kulturne javnosti na Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru kao umjetnički relevantno kazalište koje zaslužuje financijsku pomoć u borbi za institucionalni opstanak u vremenima kada je, zbog izmjena unutarnjeg političkog ustroja Bosne i Hercegovine, ozbiljno narušen kontinuitet njegova financiranja. Uoči Juvančićeva dolaska na mjesto umjetničkog savjetnika, repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru uspio je ispuniti neke od institucionalnih zadaća, pa nije samo privukao u teatar „puk nenaviknut na kazalište“ nego je potaknuo književnike i zaljubljenike da pišu za kazalište (Ž. Turčinović, 1999: 17, nav. prema: M. Lasić, 2019: 355). U mostarskom slučaju to se najbolje reflektiralo kroz dramske prvijence franjevca i zaljubljenika

1 Ivica Ovčar (Požega, 1942.–Mostar, 2024.) obnašao je dužnost ravnatelja Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru od osnutka 1994. do 2013., kada odlazi u mirovinu.

u kazalište Ante Marića s komadom *I smrt će biti nešto sasna ljudsko* te Josipa Muselimovića, uglednoga mostarskog odvjetnika, s komadom *Druga savjest*. Bio je to znak ne samo repertoarnog nego sveopćega kulturnog oporavka grada koji je prošao iznimni društveni preobražaj što se morao reflektirati i na stanje u kazalištu i na stanje oko njega. Angažiranje Joška Juvančića na pragu novog tisućljeća početak je normaliziranja i profiliranja te institucije u repertoarnom smislu, gdje će velike nacionalne naracije lagano ustupati mjesto suvremenim temama. Juvančićev ugled u hrvatskom kazalištu općenito pridonijet će tom procesu, a mostarsko kazalište neopozivo i neizbrisivo upisati na mapu ozbiljnih i modernih kazališnih institucija.

Izbori Joška Juvančića

Početak promišljanja Joška Juvančića² kao umjetničkog savjetnika Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru korespondira s naporima tadašnjeg ravnateljstva da ta institucija konačno dobije krov nad glavom. Nakon što je gotovo pet godina svoje predstave izvodila na Maloj sceni (smještenoj u stražnjem dijelu Hrvatskog doma *Herceg Stjepan Kosača*), iznimno tijesnom, komornom i ne baš odgovarajućem prostoru, glumci Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru 2003. godine dočekali su konačno prelazak u suteran zgrade u središtu grada. Osnovne su odrednice Juvančićeva repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru inzistiranje na hrvatskom tekstu i hrvatskim redateljima: Milanu Grgiću, Darku Lukiću, Vanči Kljakoviću, Teni Štivičić, Miri Gavranu, Mati Matišiću i Antunu Šoljanu kao dramskim piscima, a – uz Raponju i Juvančića – tu su i redateljska imena Damira Mađarića i Nine Kleflin.

Ovaj tekst ne želi tek podsjetiti na umjetnički angažman Joška Juvančića u umirovljeničkim danima – nego prije svega objasniti kako je njegov repertoarni izbor – na primjerima sedam drama u razdoblju 2002. – 2010. – predstavljao pokušaj prilagodbe društveno-političkim i, na kraju krajeva, kulturološkim okolnostima u kojima je djelovala ta institucija u prvim godinama ovog tisućljeća. Žanrovska heterogenost ovdje nije plod redateljske proizvoljnosti ni slučajnog odabira nego reflektira suštinski dobro promišljen i osmišljen koncept prilagođen, užemu, lokalnom i, nešto širem, regionalnom kontekstu.

2 Kazališni redatelj i pedagog (Dubrovnik, 26. siječnja 1936. – Dubrovnik, 24. ožujka 2021.). U Dubrovniku je završio gimnaziju 1953., u Zagrebu je diplomirao južnoslavenske jezike i književnosti i ruski jezik na Filozofskom fakultetu te kazališnu režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost 1963.; na Akademiji do umirovljenja 2001. predaje glumu. Bio je dugogodišnji ravnatelj dramskoga programa Dubrovačkih ljetnih igara. U gotovo svim kazalištima u Hrvatskoj realizirao je oko 150 dramskih predstava služeći se klasičnim i ambijentalnim scenskim prostorima te različitim teatarskim medijima. Usp. <https://hbl.lzmk.hr/clanak/juvancic-josko> (23. svibnja 2024.).

Rani radovi – vodvilj, farsa i još ponešto

Juvančićeva era, ako želimo biti precizni, počinje 2002. režijom glasovitoga komada Milana Grgića *Probudi se, Kato*, inače kultne predstave s repertoara Zagrebačkoga gradskog kazališta Komedijska 1980-ih i 1990-ih godina prošloga stoljeća. Tom dvodijelnom komedijom situacije u kojoj Grgić na sebi svojstven način progovara o krizi srednjih godina kod četrdesetogodišnjih muškaraca Juvančić je zapravo legitimirao komediju kao jedan od žanrovskih oslonaca njegove buduće repertoarne politike u mostarskome Kazalištu. Ideja ravnatelja očito je bila da se nakon niza pokušaja s predstavama koje su rađene po tekstovima domaćih autora kojima pisanje dramskog testa nije bilo primarno zanimanje repertoar pokuša stabilizirati angažiranjem toga velikog hrvatskog redatelja. Tako će Grgićev vodvilj u kojemu muški likovi uspavanu ljepoticu, prebacujući je iz ruku u ruke, prenose po čitavom stanu, dok se sve vrijeme skrivaju od žene i punice, postati kamen temeljac cjelokupnog repertoara u tome razdoblju. Provjerena uspješnica sa zagrebačkih i općenito hrvatskih pozornica iz osamdesetih i devedesetih godina zapravo postaje prolegomena za repertoar u idućem razdoblju – komediografsko u njegovu najširem žanrovskom značenju i primjeni – postat će konstitutivni, tvorbeni materijal jedne kazališne institucije. Uslijedila je maštovita i razigrana komedija karaktera *Teštament* Vanče Kljakovića u režiji Damira Mađarića, premijerno izvedena 13. veljače 2004. Prerada je to jedne od najboljih komičnih opera, opere *Gianni Schicci* Giacoma Puccinija, inspirirana stihovima iz Danteove *Božanstvene komedije*. Kljakovićev Schicci postaje Šime Frzelin, kojega igra gost iz Dubrovnika Vladimir Vidić Flika, seljak koji na nagovor obitelji koja želi promijeniti oporuku na odru zamijeni preminuloga. Sve se događa u starome Splitu, u mediteranskom okruženju, gdje se tako silovito i strasno miješaju okusi i mirisi, radost i tuga. Uz popularnog Fliku, u predstavi su igrali i Tatjana Feher, Miro Barnjak, Sanda Krgo, Velimir Pšeničnik Njirić, Dragan Šuvak i Marija Buljan. Igra pohlepe oko mrtvačkog odra postaje zapravo filter za prepoznavanje mediteranskih karaktera, karaktera koji su se itekako mogli naći i prepoznati u Mostaru, u vremenu poraća i sveopćega političkoga i privatnoga grabeža. Likovi iz *Teštamenta* mentalitetno i arhetipski bliski mostarskoj publici nudili su i dodatni dijalektalni izazov glumačkoj postavi, a angažiranje gosta iz Dubrovnika zapravo je nastavak prakse iz devedesetih, kada su redatelji poput Želimira Oreškovića i Roberta Raponje znali angažirati provjerena glumačka imena iz Zagreba, Splita ili Dubrovnika. Juvančić je izabrao Vladimira Vidića ponajprije zbog njegove izražene glumačke energije i iznimnog snalaženja u komediografskom okruženju, ali i zbog tada ogromne televizijske popularnosti, smjerajući da na novu scenu Hrvatskoga narodnog kazališta u središtu grada dovede staru i novu publiku. Sve su to promišljeni djelci mozaika koji je Juvančić strpljivo počeo slagati u prvim godinama svojega mandata kako bi mladoj instituciji udario repertoarne

temelje. Nakon mediteranske farse Juvančić bira „suvremenu bajku“, tekst Darka Lukića *Nada iz ormara*. Taj komad specifičnoga komičkog potencijala premijerno je izveden 20. prosinca 2004. u režiji Vlatka Dulića, a prigodu zaigrati dobili su tada mladi i tek diplomirani glumci Vanda Boban, Jelena Kordić, Zdeslav Čotić i Marin Tudor. Tekst je samo godinu dana ranije dobio treću Nagradu za dramsko djelo *Marin Držić*, pa je u Mostaru zapravo imao svjetsku i nacionalnu praizvedbu. Žanrovski ga je uistinu teško svesti na komediju situacije s obzirom na to da su mnogi teatrolozi o njemu pisali kao o „učenoj komediji“ ili čak o „dnevno-političkom vicu“. Iako ni taj Lukićev komad nije prošao nezapazeno kod publike, ostat će upamćen kao prvi Juvančićev veliki doprinos razvoju glumačkog ansambla samom činjenicom da je dao priliku četvero mladih glumaca. Ta nova glumačka snaga i energija itekako će se osjetiti i u idućim naslovima, ali njihov normalni razvoj zaustavit će izvankazališni razlozi, odnosno političko-pravne okolnosti, pa od četvero glumaca samo Jelena Kordić ostaje u ansamblu, dok preostali svoj glumački put nastavljaju u Dubrovniku, Splitu i Zagrebu. Juvančićeva vizija pomlađivanja i širenja glumačkog ansambla ostat će praktički imperativ i zaostavština i za one koji će nakon njega promišljati budućnost i razvoj te institucije – sve do danas. Naime i danas, kada je ta institucija po svojim umjetničkim i repertoarnim dosezima respektabilno kazalište, i dalje jedan od gorućih problema ostaje malen, nedovoljan broj uposlenih glumaca, a osobito starosna diversifikacija.

Tu prvu fazu Juvančićeva djelovanja karakterizira žanrovsko stabiliziranje, odnosno uspostava komedije i komediografskog kao temeljnoga repertoarnog oslonca, gdje i vodvilj i farsa funkcioniraju kao provjereni odabiri kojima se želi, ako ne proširiti, a ono barem zadržati publiku i njezino zanimanje za kazalište u Mostaru početkom ovog stoljeća, te pružanje prilike mladim glumcima i glumcima kao energetske i generacijske zaloga za istinski iskorak u razvoju te institucije.

Zrela faza: susret generacija

Krajem devedesetih dolazi do velike promjene u pismu hrvatskih dramatičara koji počinju sve više odbacivati postmodernističke tendencije, a zbilja sve više ulazi u hrvatski dramski rukopis (A. Car-Mihec, 2006: 97). Drama s kraja devedesetih postaje sve više kritičkim zrcalom naše urbane poslijeratne svakodnevice, koja je „brutalna i gruba rugalica neostvorenoj duhovnoj obnovi u desetljeću koje polako ostaje iza njezinih/naših leđa“ (A. Lederer, 2004: 18). Autori prikazuju poraznu sliku hrvatske svakodnevice, razočaranje zbog propalih snova, nemaštinu zbog koje se povlače radikalni potezi, gubitak čovjekova identiteta i integriteta te svakodnevne frustracije koje čovjeka tjeraju u očaj. Navedene tendencije u suvremenoj hrvatskoj drami postat će vidljive i zastupljenije tek u drugoj fazi Juvančićeva repertoarnog profiliranja i oblikovanja Hrvatskoga

narodnog kazališta u Mostaru. To razdoblje karakterizira nastavak pomlađivanja ansambla, a nova glumačka energija koincidira s prelaskom u novu zgradu, u čijem će suterenskom prostoru igrati svoje predstave sve do danas.³

Nova energija te 2005. osjetila se i u izvedbi komada *Dvije*⁴ Tene Štivičić, drame koja prikazuje prostor poratnog Zagreba, a čija je premijera bila 1. travnja te godine. Anja, koju je igrala Marijana Mikulić, studentica je politologije koja radi u galeriji, a Lena, koju je utjelovila Helena Kovačić, razvedena je supruga ratnog profitera i voditeljica aerobika. Oba dramska lika, s velikom dozom cinizma, ogoljuju obrasce ponašanja svojih vršnjaka ironizirajući semantički ispražnjenu retoriku u kulturi i medijima, kao i spregu kulture, politike i kriminala. Ukazivanjem na ono što se obično prešućuje njih dvije zapravo utjelovljuju subverzivni potencijal koji uspijeva odolijevati dominantnim povijesnim, društvenim i političkim konstruktima. U pozadini osobnih problema dviju mladih djevojaka pripadnica tzv. zagrebačke zlatne mladeži s početka novog tisućljeća, koje se noću drogiraju, a danju vode zdrav život utjelovljujući tako na najefektniji način autoričinu sugestiju o funkcionalnoj autoironiji glavnih protagonistica, jasno se i iznimno eksplicitno ocrtavaju društvena pitanja kao što su tranzicijski kriminal te poratna zbilja prožeta korupcijom, konzumerizmom, rodnim stereotipima i obiteljskom disfunkcionalnošću (I. Žužul, 2018: 388).

Postdramsko kazalište, koje dominantno utječe na estetsku logiku brojnih pisaca i redatelja u Europi, ali i kod nas, u prvom desetljeću ovog stoljeća karakterizira promijenjeni način opažanja, scenska simultanost i specifična multiperspektivnost umjesto linearne dramaturgije. A drama *Dvije* nije samo jedan od uzoritih i reprezentativnih primjera navedene estetike nego postoji još preciznije žanrovske određenje po Lehmannu - *cool fun*, kao provokativna potreba za nekim novim „realnim“, kao izraz prenapregnutog osjećanja života cijele jedne nove generacije mladih spisatelj(ic)a (H.-T. Lehmann, 2004: 156).

Iako je ovo prvi komad koji nosi scenski, tematski, pa i svjetonazorski potencijal, koji ne konvenira nužno dominirajućem ukusu lokalne publike, on se zapravo uklapa u političko-sociološki fenomen kulturnoga i svakoga drugog podčinjavanja na relaciji prijestolnica - provincija. Čak i kada iz Zagreba dolaze dramske priče koje su više svjetonazorski, a manje tematski strane mjesnom

3 U rujnu 2023. započeli su radovi na dovršetku izgradnje zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru, zgrade koja će biti prvo nakon rata namjenski izgrađeno kazalište u Bosni i Hercegovini, a možda i šire.

4 Drama *Dvije* napisana je 2002., a praizvedena 2003. u beogradskom kazalištu Atelje 212, u režiji Snježane Banović, i prva je suvremena hrvatska drama postavljena na srpsku pozornicu nakon 1990-ih i raspada Jugoslavije. Drama *Dvije* na Marulićevim je danima u Splitu 2003. osvojila Nagradu publike, a potom je izvedena i u nekoliko novih produkcija u regiji uključujući i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

ukusu, one su primarno doživljene kao dopušteni subverzivni pokušaj, kao otvoreno favoriziranje i priklanjanje ukusu nacionalnog središta. Juvančić nije samo prepoznao društveni kontekst u kojemu je djelovao nego se izborom komada *Dvije* primarno podčinio kazališnom instinktu ponudivši Marijani Mikulić i Heleni Kovačić glumačko sazrijevanje u radu sa starijim, iskusnim kolegom, također glumcem Vlatkom Dulićem, kojega je angažirao kao redatelja. No već idući naslov označava povratak provjerenom autoru s komadom koji ima zagaraniran uspjeh kod publike – *Sve o ženama* Mire Gavrana u režiji Roberta Raponje koji je premijerno izveden 15. lipnja 2006. U zanimljivo strukturiranoj dramskoj formi, gdje autor, služeći se „filmskim rezovima razbija spiralnu arhitektoniku radnje, tako da priče teku jedna kraj druge, a ne jedna iz druge“ (G. Muzaferija, 2005: 207), izvrsno se snašla glumica Jelena Kordić, koja će, i to ne samo u toj predstavi, pokazati izniman potencijal te će svojim profesionalnim odnosom iskazati privrženost i kući i ansamblu u godinama kadrovskog stabiliziranja koje će tek uslijediti. Komad portretira petnaest ženskih likova svih generacija, i to u pet različitih priča koje se uzajamno isprepleću: dvije sestre koje su godinama posvađane zbog čovjeka kojeg su obje voljele, a u svađu je upetljena i njihova majka, dvije prijateljice čiji odnos zapada u krizu pojavom treće, tri tajnice koje žele napredovati u svojoj karijeri, tri starice u domu umirovljenika te tri djevojčice koje idu zajedno u vrtić. Ta je predstava na najbolji mogući način predstavila nove glumačke snage u čijoj je afirmaciji, u dva navrata, u samo nekoliko godina, sudjelovao Robert Raponja. Tako je Sanda Krgo Soldo već provjereno i etablirano glumačko ime, Nikolina Marić ušla je u kazalište u okviru Omladinskog studija koji je 1998. pokrenuo upravo Raponja, dok je Jelena Kordić, kao treća iz te podjele, zapravo prva profesionalna akvizicija mostarskoga kazališta nakon rata koja je diplomirala glumu izvan Mostara, i to u klasi profesora Miralema Zupčevića na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Na njezin izbor i dolazak u ansambl Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru svakako je utjecao i tadašnji ravnatelj Ivan Ovčar, ali ne može se ne istaknuti kako je sadašnja prvakinja te kuće svoj umjetnički, profesionalni angažman započela u Juvančićevoj eri. Raponjino iskustvo, poznavanje ansambla i produkcijskih okolnosti s jedne te potencijala teksta i njegove primjerenosti za mostarsku publiku s druge strane, trasirali su put prema novoj repertoarnoj uspješnici.

Sve su to plodovi jedne teatarske sinkronije, združenog djelovanja hrvatskih redatelja na čelu s Joškom Juvančićem u višegodišnjoj pomoći, potpori, rastu i održavanju repertoarnoga kontinuiteta te kazališne kuće, koji će svoj najzreliji i najopsežniji plod dati u postavci komada *Bljesak zlatnog zuba* Mate Matišića. Nerijetko tituliran kao jedan od najboljih kazališnih komada u novijoj hrvatskoj dramskoj književnosti, Matišićev dramski prvijenac, gastarbajterska kronika specifičnog univerzuma koji je Marin Carić nazvao „lirskom

groteskom“, a Dalibor Foretić „bljeskom pučkog igrokaza“ - svakako je jedna od najvećih uspješnica Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru. Premijerno je izvedena 31. siječnja 2007. u režiji Nine Kleflin i govori o teškom životu ljudi iz ruralnoga imotskoga kraja, koji doslovno preplavljuje industrijski napredak. Naime gradnja hidrocentrale potopit će njihove kuće, a ljudske će sudbine, poglavito sudbine očeva - odsutnih obiteljskih stupova na privremenom radu u Njemačkoj, kako se eufemistički govorilo tada - ispreplesti s tom kolektivnom nevoljom. Na mikroobiteljskom planu radnju pokreće mlada djevojka koja zatrudni sa seoskim mangupom i bećarom. U tom trenutku glavni i jedini cilj njezinih roditelja postaje udati je po svaku cijenu - ne nužno za oca djeteta. U obzir dolazi i seoski priglupi stari momak koji je dao ugraditi zlatne zube ne bi li privukao djevojke. Širi vremenski kontekst zapravo portretira imotski kraj od sedamdesetih godina, a završava prizorom nakon Domovinskog rata. U Matišićevu komadu vanjski makroplan ozbiljno nagriza obiteljske mikroodnose. Žanrovskim odabirom groteske hrvatski su dramatičari pokušali prikazati taj unutarnji raspad, „nagriženost, tragične sudbine i obiteljske odnose koji graniče s ludilom zbog nepomirljivosti s promjenama koje nisu mogli ignorirati ni izbjeći“ (L. Ljubić, 2005: 162-168).

Popularnosti te predstave kod publike, kako u Mostaru tako i na brojnim gostovanjima, svakako je pridonio Vedran Mlikota. Uz uvjerljivog i dominantnog Franu Perišina kao „okorjelog gasterbajtera“ i dinaroidnog alfa-mužjaka, jednu od najdojmljivijih uloga odigrala je i Sanda Krgo u ulozi njegove žene Truse. Upravo polovica ukupnog broja izvođenja otpada na gostovanja, od kojih svakako treba izdvojiti pet uzastopnih repriznih izvođenja u rasprodanoj zagrebačkoj Komediji, kao i onu ambijentalnu u rodnim Matišićevim Ričicama, gdje se i događa radnja samog komada. Nijedna predstava do tada u povijesti Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru nije izazvala takvo oduševljenje, kako na premijeri tako i na repriznim izvedbama. Bio je to repertoarni trijumf „zavičajne“ dramaturgije, ali i iznimne sinergija publike s temom i glumcima, odnosno s jezikom i mentalitetom koji su doživljavali vlastitim. Uz dobro balansirani omjer domaćih i gostujućih glumaca, *Bljesak zlatnog zuba* s pravom se smatra vrhuncem Juvančićeve umjetničke ere u Mostaru kao najzahtjevniji projekt u kojemu je Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru pokazalo da u suradnji i s nužnim glumačkim pojačanjima sa strane može odgovoriti na ozbiljne produkcijske izazove. Sve je to bilo napravljeno i isplanirano na kraju pete godine Juvančićeva umjetničkog ravnanja, kada je stekao uvid u domaće snage i iskoristio svoj neupitni autoritet i ugled u hrvatskome glumištu koji je omogućio angažiranje potrebnih i odgovarajućih gostujućih glumaca. Taj komad nije bio repertoarni bljesak nego rezultat višegodišnjeg rasta te sustavne i pažljive pripreme za trijumf Juvančićeve strategije temeljene na, za njega tako podrazumijevajućoj, suradnji hrvatskoga kazališta i svih njegovih resursa u najširem

smislu, u promicanju i jačanju najmlađeg od svih hrvatskih narodnih kazališta na svijetu.

Nažalost, vrhunski repertoarni domet poklopio se s vrhuncem političko-pravne sage oko vlasničkih prava nad kazalištem, što je skratilo životni vijek predstave. Unatoč golemu zanimanju gledateljstva i u Mostaru i šire, predstava će biti skinuta s repertoara, a kazalište će se naći pred gašenjem. No ni taj svojevrsni društveno-umjetnički paradoks, srećom, neće zaustaviti ni Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru ni Juvančića i njegovu vjeru u taj ansambl i instituciju.

Romansa za kraj

*Romanca o tri ljubavi*⁵ Antuna Šoljana, sentimentalna farsa kako ju je naslovio sam autor, na repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru dolazi u iznimno teškom trenutku za opstanak te institucije. Naime dvije godine prije premijere te predstave Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru praktički je prestalo s radom te, zbog neriješenoga pravnog statusa, postaje upitno financiranje kazališta. Ansambl na čelu s glumcem Robertom Peharom traga za izlaskom iz začaranoga kruga, a Juvančićev izbor *Romanca o tri ljubavi* jest zapravo glumački odgovor politici i onima koji vode, odnosno ne vode, brigu o instituciji kako se neće predati i potpisati eutanaziju. Zanimljiva sastavnica Šoljanova teksta jest i intertekstualnost, koja podrazumijeva angažman i poznavanje kako svjetske tako i domaće književnosti: od Cervantesa i Shakespearea do Baudelairea. Zamjenjujući sadašnjost srednjim vijekom, Šoljan se oslanja na književnu i dramaturšku tradiciju (trubaduri, *Roman o ruži*, Shakespeare te barokno, neoromantičko, simbolističko i pjesničko kazalište) igrajući se izražajnim mogućnostima stiha te njegovim (samo)ironijskim konotacijama. Ta drama zauzima istaknuto i povlašteno mjesto unutar dramskog opusa Antuna Šoljana zahvaljujući i tomu što je u cijelosti napisana u stihu. Žanrovski se određivala i kao poetska drama, postmoderna drama, neoromantički igrokaz, burleskna komedija i sl. ili kao farsa koja izmiče zakonitostima žanra (A. Gospić Županović, 2022: 38). Mostarsku je premijeru imala u rujnu 2010. i tada su, uz Roberta Pehara kao Viteza i Sandu Krgo Soldo kao Gospu, igrali još i Nikolina Marić kao Službenica i Velimir Pšeničnik Njirić kao Kapelan.

Juvančić bira komad koji teatarski suptilno a književno-dramski moćno i snažno ironizira vrijednosti što su se uspostavile u poratnoj mostarskoj zbilji kad parodira potencijalnu Vitezovu spremnost da umre bilo za domovinu bilo za Gospu. Sve to u lokalnom kontekstu nudi bogat sloj sociopolitičkih i

5 Antun Šoljan afirmirao se kao dramatičar dramskim tekstom *Galilejevo uzašašće* (1966.) tezom o intelektualnoj autonomiji i slobodi mišljenja. Njegove se drame kreću u rasponu od angažiranih (radiodrama *Lice*, 1963.; *Bard*, 1985.) preko drame apsurdna (*Klopka*, 1970.) do esteticističkog parodiranja dramske baštine u *Romanci o tri ljubavi* (1977.).

religioznih korelata s kojima Juvančićev repertoarni izbor komunicira na razini diskretnoga društvenog komentara.

Ta komedija, jezično-stilski zaodjenuta u molijerovsko-šekspirovsko ruho, sa svojom sočnom lascivnošću te nespontanom strašću i erotičnošću zapravo je bila posljednja režija Joška Juvančića u Mostaru i označila je kraj njegove ere, kraj njegova umjetničkog ravnanja tom institucijom. Među kroatistima i danas ne prestaju polemike oko žanrovskog određenja te Šoljanove drame. Unatoč činjenici kako ju je sam autor nazvao sentimentalnom farsom, ona se doživljava i kao poetska drama, postmoderna drama, neoromantički igrokaz, burleskna komedija ili kao farsa koja izmiče zakonitostima žanra. Kako god, ta je predstava u Mostaru 2010. dočekana s oduševljenjem, jer se doživljavala kao praktičan dokaz vitalnost i neuništivosti te institucije unatoč nepovoljnim izvankazališnim okolnostima. Bio je to svojevrsni trijumf Juvančića, ravnatelja Ivica Ovčara i cijelog ansambla, trijumf institucije koja je marginalizirana od politike i političara, trijumf koji je omogućio očuvanje jasnoga repertoarnog kontinuiteta.

Umjesto zaključka ili: Hvala, gošparu!

Postavljanje komada *Romanca o ljubavi* bilo je ujedno i labuđi pjev velikoga hrvatskog redatelja koji nakon Mostara odlazi u stvarnu kazališnu mirovinu. Kraj je to jednog razdoblja u kojemu tom kazalištu, nacionalnom samo po svojem imenu, a nikako po stavci u proračunu i uvjetima rada, tek trebaju stići vedriji dani.

Hrvatske drame iz toga repertoarnog razdoblja uglavnom su provjereni komediografski hitovi iz prošlog stoljeća. Samo su dva naslova iz navedenog razdoblja svoju praizvedbu imala početkom 21. stoljeća - Gavranova uspješnica *Sve o ženama* i *Dvije Tene* Štivičić.

Juvančićeva era, odnosno godine koje je proveo u Hrvatskome narodnom kazalištu u Mostaru kao umjetnički savjetnik, imala je za svoj repertoarni oslonac hrvatsku dramu - prije svega komediju u širokoj žanrovskoj lepezi - od komedije situacije preko farse, pučke komedije, komedije karaktera i groteske do Šoljanove „sentimentalne farse“. Potreba i zanimanje gledateljstva za komediografskim scenskim iskazom ne prestaje ni danas ni u znatno većim kazališnim centrima kako u Hrvatskoj tako i u Bosni i Hercegovini. Ali u tome konkretnom slučaju navedeni izbor korespondira s općom repertoarnom tendencijom da se turbulentna poratna iskustva iz doba sveopće društvene i kulturološke tranzicije te izgradnje novog sustava vrijednosti nadomjestite smijehom, koji - ne samo što opušta, zabavlja i podilazi ukusima publike nego svjesno ili nesvjesno, teško je odrediti - zapravo tupi bilo kakav kritički otklon među gledateljstvom, jer u konačnici ima anestezijski učinak naspram društvene zbilje kao nepisan i samorazumljiv dogovor političke i kulturne elite o njihovoj, osobito

kada je u pitanju djelovanje javnih kulturnih institucija, gotovo neizbježnoj i vječnoj kohabitaciji. U mostarskom slučaju takav se izbor može lakše opravdati i razumjeti ponajviše odnosom ili neodgovarajućim stupnjem zainteresiranosti ondašnje hrvatske političke elite za funkcioniranje i opstanak Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru u prvom desetljeću ovog stoljeća. S jedne su strane načelna i frazirana potpora jedinom hrvatskom kazalištu u Bosni i Hercegovini i ponos zbog njegova postojanja, a s druge strane manjak vizije i suštinskog prepoznavanja kazališta kao bitnog segmenta u borbi za nacionalnu posebnost i identitet. U takvim okolnostima Juvančić jest ponudio provjerena komediografska rješenja iz prošlosti kao najkraći i najbrži put, bolje reći prečicu, kojom će pomiriti očekivanja vlasti i ukus publike u Mostaru, ali je istodobno bio suviše iskusan da u tom repertoarnom kompromisu ne ponudi i pokoju suvremenu dramu koja odstupa od dominantno pučkoga, farsičnoga, odnosno zabavljačkoga kazališta, kao što su tekstovi Tene Štivičić *Dvije* ili Mate Matišića *Bljesak zlatnog zuba*. To dvoje u međuvremenu će se prometnuti u red najvažnijih hrvatskih dramatičarki, odnosno dramatičara. Miru Gavrana ovdje ne spominjem samo iz razloga što je on u vrijeme kada se na mostarskoj pozornici igra njegov komad *Sve o ženama*, dakle 2006., već bio afirmiran dramski pisac. Dakle Juvančićevo se doba u Mostaru iz današnje perspektive može ipak okarakterizirati kao vrijeme kada je hrvatska drama postala neizostavni dio repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Mostaru, njegov nezaobilazni tvorbeni element, kao početak njegova repertoarnog profiliranja. U godinama nakon Juvančića komedija nije nestala s repertoara te kazališne kuće, samo više nije njegova dominantna odrednica.

Hrvatsko je narodno kazalište u Mostaru od institucije izrasle u ratnim okolnostima mukotrпно i strpljivo stasalo u danas nacionalno i regionalno profiliran teatar, u svojevrstni kazališni most ne samo u sociološkom i kulturološkom smislu. Sposobnost te spremnost i otvorenost kako njegovih čelnih ljudi tako i cijeloga glumačkog ansambla i tehničke ekipe prema novim redateljskim pristupima na najbolji način može posvjedočiti kako nominalne odrednice iz svojega naziva, dakle i nacionalno i narodno, mogu biti ponosne na onu treću, malo i u repertoarnom smislu moderno kazalište, kazalište koje je postalo respektabilno i prepoznatljivo u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i šire. ●

LITERATURA

- Car-Miheć, Adriana (2006), *Mlada hrvatska drama (Ogledi)*, Neotradicija, Osijek.
- D'Amico, Silvio (1972), *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.
- Gospić Županović, Ana (2022), „Generičke permutacije Šoljanove *Romance o tri ljubavi*“, *Croatica et Slavica Iadertina*, Zadar, g. 18, br. 1, str. 89-101.
- Iveković, Ozana (2011), „Pristup hrvatskim dramama s povijesnom tematikom u drugoj polovici dvadesetog stoljeća“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 37, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 221-239.
- Lasić, Maja (2019), „Hrvatska drama na sceni HNK u Mostaru od 1992. do 2010.“, *Dani Hvarškoga kazališta. Književnost, kazalište, domovina*, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 350-368.
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Lehmann, Hans Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb.
- Ljubić, Lucija (2005), „Drame Mate Matišića – o žanru lipe smrti“, *Kazalište*, Zagreb, g. 8, br. 21-22, str. 126-137.
- Ljubić, Lucija (2015), „Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek.
- Muzaferija, Gordana (2005), *Kazališne igre Mire Gavrana*, Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb.
- Pavlović, Vladimir (1994), „Vratile se Talija i Melpomena“, *Slobodna Dalmacija*, Split.
- Peričić, Helena (2005), „Isprepletanje igre/ svečanosti u Šoljanovoj *Romanci o tri ljubavi*“, *Dani Hvarškoga kazališta. Igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 31, HAZU, Književni krug Split, Zagreb, Split, str. 406-415.
- Pfister, Manfred (1998), *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Prosperov Novak, Slobodan, (2003), *Povijest hrvatske književnosti*, Golden marketing, Zagreb.
- Szondi, Peter, (2001), *Teorija moderne drame 1880-1950*, pr. Ivan Katić, Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb.
- Turčinović, Željka, (1999), „Prilozi za repertoarnu osmišljenost mostarskoga HNK“, *Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru*, Logotip, Široki Brijeg.
- Žužul, Ivana (2018), „Politika kulture mladih u drami *Dvije Tene Štivičić*“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno II*, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 385-412.

Nataša Govedić

Odsjek dramaturgije Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu,
Zagreb

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu i Frlićeve *Bakhe* kao umjetnička lustracija jedne državne i državotvorne institucije

UDK 792(497.5)(091)Frlić, O.

Sažetak: Analizirajući implikacije tretiranja Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu kao kolektivnog protagonista nekoliko režima političkih mržnji, tekst raspravlja težinu umjetničke lustracije državnih institucija. Ideologijama namjernog zataškavanja ratnohušakačkih institucionalnih politika u tekstu je suprotstavljena analiza nekoliko inačica predstave *Bakhe* redatelja Olivera Frlića, koju se ujedno uzima i kao model kritičke historizacije šovinističkih institucija. Navodi se i sistemski interes Olivera Frlića za institucionalno ušutkavanje kritičkog mišljenja te est/etički napor da se prostor izvedbe „izvana i iznutra” otvori prevrednovanju politika mržnje, cenzure i autocenzure.

Ključne riječi: institucije; lustracija; ratnohušakačko nasilje; etnička mržnja; namjerno etničko antagoniziranje; političko nasilje prešućivanja odgovornosti; Oliver Frlić; *Bakhe*; problem kolektivne i pojedinačne odgovornosti za institucije

The Croatian National Theatre in Zagreb and Frlijić's *Bacchae* as an Artistic Lustration of a State and State-making Institution

Abstract: Text examines the implications of treating Croatian National Theatre in Zagreb as collective protagonist of Oliver Frlijić's theatre production called *Bacchae*. It also reflects on the gravity of lustration of art institutions (not only) in Croatia. To the ideologies of institutional war-inducing violence, the author opposes several versions of Frlijić's *Bacchae* (in Split, Zagreb and Rijeka), treating this particular production of Euripides' play as a critical model of historization of political violence, otherwise lacking in Croatian institutions.

Keywords: Institutions; Croatian National Theatre; theatre house; ethnic violence; lustration; war-inducing violence; ethnic hate; deliberate ethnic antagonisms; political violence of silenced responsibility; Oliver Frlijić; *Bacchae*; the problem of collective and individual responsibility for theatre institutions

*Institucije stvaraju zasjenjeni prostor
pristanka na „zamračenost“, u kojem se
neka pitanja nikada ne postavljaju.*

Mary Douglas,

Kako misle institucije, 1986: 69

Prijelomna predstava prvih dekada 21. stoljeća na hrvatskim pozornicama u mojem su iskustvu *Bakhe* redatelja Olivera Frljića. I upravo na pozornici *Bakhi*, odigranih u zagrebačkoj Tvornici 2008. godine, jedna od središnjih akcija jest spaljivanje makete Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Drugim riječima, pretvaranje institucije zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u vidljivog, a ne zakulisnog, protagonista kolektivne ratne izvedbe te „povratak“ vatre s bojišnice na mjesto konstitutivne nacionalističke *zapaljenosti*. Premda se val političke cenzure oko *Bakhi* inicijalno podignuo oko njezine premijere u Splitu (predstava je bila zabranjena, pa dopuštena kao dio programa 54. Splitskog ljeta 2008. godine) i unatoč tome što su prve polemičke reakcije bile vezane za citiranje Sanaderova *splitskoga* govora „na rivi“, kao govora vezanog za „uvijek uspravnu i uvijek ispravnu Hrvatsku“, navodno bez ikakve ljage na Domovinskom ratu, odnosno za bezrezervnu podršku generalu Mirku Norcu, predstava je jednako tako i u Zagrebu postavila niz relevantnih „dionizijskih“ pitanja o kontrolama društva – posebno umjetničkih institucija – izvana i iznutra.

I baš kao što je splitska cenzura nastojala maknuti iz fokusa javnosti Frljićevo tematiziranje mučenja zatvorenika u *splitskome* detencijskom centru Lora (paravojnoj instituciji), tako je i zagrebačka reakcija s nelagodom komentirala „nečuvenu“ prozivku kazališnih ljudi hrvatske metropole, u predstavi *Bakhe* filmski citiranih i montiranih u funkciji izvođača i gledatelja predstave *Seh križneh putov konec i kraj*, odigrane 1997. godine u zagrebačkome Hrvatskome narodnom kazalištu. Riječ je o predstavi-priredbi koja se uz veliku institucionalnu pompu igrala u čast 75. rođendana predsjednika Tuđmana; dapače, kao svečana proslava „dvostruka kraljeva tijela“, prisutnog i na sceni i u loži (usp. posebno L. Čale Feldman, 2018: 151-173). Drugim riječima, ako su u Splitu bili sporni logori kao vojne parainstitucije, u Zagrebu je sporna središnja nacionalna izvedbena institucija i njezina programatska vizija nacionalističke ideologije, okupljena u Hrvatskome narodnom kazalištu oko rođendana njezina instrumentalizatora. I premda Snježana Banović kao najsustavnija poznavateljica države kao implicitne intendantice zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u svojem tekstu u časopisu *Kazalište* (S. Banović, 2020: 69) Parovu epohu upravljanja tom institucijom naziva „vremenom apsurd“, taj Parov period konstitutivnog rukovođenja kazalištem novoosnovane države 1992. – 2002., u koji spada i navedeni događaj scenske apoteoze nacionalističkih snova, definitivno se odigrao ne

samo u apsurdno nego i u ratno i poratno vrijeme, čije je „slavljenje Tuđmana“ s najvišega reprezentacijskog vrha pridonosilo općoj militarizaciji društva. Vrijedi u tome čuti i komentar Borisa Senkera, koji bilježi i otpor javnosti prema ideologiji korištenja kazališta kao „krunilišta“ nacionalističke ideologije:

„Paro je u posljednjem desetljeću prošloga te prvom desetljeću ovog stoljeća režirao niz predstava koje su izazivale krajnje proturječne reakcije. Zahtjevna i bogato opremljena izvedba dramatizacije Gundulićeva epa *Osman* (1992.), s Draganom Despotom kao dramskim tumačem naslovne uloge, okruženim članovima svih triju ansambala i više nego dojmljivom scenografijom Mersada Berbera, doživjela je (mahom politički motivirane) napade. Napade je trpio i zbog toga što je Hrvatsko narodno kazalište godine 1997., za njegove intendanture, upriličilo proslavu Tuđmanova rođendana pod naslovom *Seh križnih putov konec i kraj* u režiji Zlatka Viteza.“

(B. Senker, 2013: 433)

Frljićeve *Bakhe* dakle nisu bile usamljene u nepristanku da Hrvatsko narodno kazalište tretiraju kao stabilnu institucionalnu adresu nacionalističke kulture. U trećem igranju *Bakhi*, u sklopu riječke predstave *Trilogija o hrvatskom fašizmu* (2015.), ponovno je čitav jedan dio izvedbe uokviren bakantskim nasiljem i scenskim jezikom groteske, s time da je sada posebno izdvojen i nazvan „Hrvatsko glumište“ te igran ispod natpisa HRVATSKO KAZALIŠTE JASENOVAC. Tako se u završnom dijelu *Trilogije o hrvatskom fašizmu* vraćamo na simboličku kazališnu zgradu čitave hrvatske kulture, na „svoj“ svenarodski, svehrvatski HNK, koji je 12. travnja 1991. održao i premijeru predstave *Ognjište* u režiji Jakova Sedlara, nastale prema romanu Mile Budaka, inače NDH-ovog ministra božostovlja i nastave te vanjskih poslova i jednog od glavnih ideologa ustaškog pokreta. Stoga nije tek politička provokacija što Hrvatsko narodno kazalište u *Trilogiji o hrvatskom fašizmu* postaje „Hrvatsko kazalište Jasenovac“ niti je „neukusno“ što se riječki glumci predstavljaju kao poznate javne figure domoljubnoga domaćeg teatra devedesetih: Krešimir Dolenčić, Ozren Prohić, Slobodan Prosperov Novak, Jakov Sedlar, Anja Šovagović Despot i Jasen Boko, dakle grupa javnih kazalištaraca vrlo lakih na zahuktavanju etničkih netrpeljivosti u ratnim devedesetima, od nazivanja Srba „stokom s istoka“ do osporavanja mogućnosti da postoji ikakva točka razumijevanja između hrvatskoga i srpskoga naroda. U jednom se trenu u Rijeci spušta i zagrebački kazališni zastor, čuveni *Hrvatski narodni preporod* Vlahe Bukovca, ispred kojega glumac Nikola Nedić s nelagodom govori o svojoj srpskoj nacionalnosti i nakon što mu ostatak glumačkog ansambla kaže da je to baš šarmantno, nitko s tim nema problema i svi ga izgrle na sceni, u sljedećem ga momentu sinkroniziranom akcijom svi

zgrabe za ruke i noge, bace na stol i počnu mučiti ulijevanjem vode u grlo. Bakantsko orgijanje prati tu predstavu svaki put kad grupa prelazi na nečije ponižavanje, mučenje i destrukciju, odnosno „ekstatična zapaljenost“ jedan je od sinonima za provale etničke mržnje.

Vidimo dakle da u tri hrvatska grada (Split, Zagreb, Rijeka) u periodu 2008.-2015. godine Frljić tumači „ludilo bakantica“ kao ludilo nejenjavajućega i k tome kulturno podržanoga institucionalnog nacionalizma, odnosno ukazuje na problem namjernog antagoniziranja srpskog i hrvatskog naroda s obje strane državnih granica, u simboličkim prostorima najviše reprezentacijske vrijednosti. Etnografska povijest toga agresivnog i sistemskog antagoniziranja sigurno seže u vrijeme prije i tijekom Drugoga svjetskog rata, kada su se odigrali mnogi zločini iz mržnje, a čije posljedice poratna jugoslavenska zajednica nije odžalovala i politički raspakirala niti je pristajala da joj aktivistički fokus bude na ranama koje su nastale zbog instrumentaliziranja etničkih mržnji tijekom tridesetih i četrdesetih godina. Upravo suprotno, deklarativna ideologija jugoslavenskog režima bilo je zaboravljanje, programatsko bratstvo i jedinstvo, okretanje budućnosti a ne prošlosti, što je ujedno značilo da se svaka os socijalnoga konflikta u nekoj zajednici tijekom devedesetih mogla vrlo lako „eticizirati“ i mobilizirati u ključu ranije neprorađenoga ratnog nasilja. Kako veli Max Bergotz u svojoj knjizi *Nasilje kao generativna sila: identitet, nacionalizam i pamćenje balkanske zajednice*, ratni huškači uvijek postavljaju i forsiraju pitanje „zašto etnička grupa x mrzi etničku grupu y“ (M. Bergotz, 2016: 307) spremno izmišljajući odgovore i samim tim pitanjem lažirajući odnose među narodima te iznova krojeći i raspirujući mržnju, koja im treba da njome opravdaju i sakriju prave razloge svoje ratne ideologije (grabež prostora i dobara). Etnicizacija otimačke pohlepe, nastavlja Bergotz, tipična je za sve građanske ratove, ne samo za situaciju krhke konfederalnosti na području bivše Jugoslavije. No isto se tako treba sjetiti i situacije u Alžiru, u kojoj su „zakopani“ zločini brojnih sukobljenih ideoloških frakcija tijekom Rata za nezavisnost kasnije izazvali još mnogo okrutniji Građanski rat, dakle pokazalo se da traume „raspadanja“ jedne kolonijalne zemlje definitivno ne nestaju ako o njima šutimo. Dapače, šutnja o traumama način je da ona polako prelazi iz analitičkih u mitogene diskurze, odnosno da se pseudosakralizira, umjesto sekularizira. Političke traume neke kolonijalne zajednice (pri čemu čitav prostor bivše Jugoslavije povijesno funkcionira kao trauma koloniziranih), posebno one traume koje se dogode tijekom jednog rata, zahtijevaju procese i političke i umjetničke lustracije, točnije javnog utvrđivanja kolektivne i osobne odgovornosti za mrzilačke diskurze. S njima mogu biti vezane i legalne procedure utvrđivanja pravne odgovornosti, ali temelj simboličke lustracije jest izgradnja intenzivnoga kritičkog javnog diskurza o kulturnom programiranju osvetničkih i mrzilačkih agendi, što bi (nakon rata) svakako trebao biti stalni etički interes domaćih reprezentativnih institucija.

Koliko je to zahtjevan proces, pokazuje primjer poratne Njemačke, koja se, unatoč intenzivnim politikama poratne lustracije, u roku od samo dvije godine nakon završetka Drugoga svjetskog rata našla u situaciji „pranja savjesti“ njemačkih građana zbog ratnog nacional-socijalizma. Kako navodi njemačka povjesničarka Sanya Romeike u svojem Izvješčaju za *International Nuremberg Principles Academy*:

„U sljedeće dvije godine, ono što je inicijalno započelo kao entuzijastičan i široko zahvaćen proces denacifikacije sve se više pretvaralo u promašaj. Za to je postojalo nekoliko razloga. Jedan od njih bio je sve veće skidanje tereta odgovornosti s građana. Prema primarnoj formalnoj kategorizaciji, pretpostavka krivice mogla se na sudu osporiti ako ‚optuženi‘ na sudu može pružiti dokaze o vlastitoj nevinosti. To je potaklo praksu takozvanog Persil-scheine pranja odgovornosti: prikupljanja izjava prijatelja, susjeda, kolega ili predstavnika crkve koji jamče za integritet optuženih osoba, na taj način ‚ispirujući‘ njihovu kriminalnu prošlost.“

(S. Romeike, 2016: 24)

Na razini prepoznavanja individualne odgovornosti denacifikacija se u mnogo slučajeva premetnula u rehabilitaciju optuženih. Ali zanimljivo je da se, barem po mišljenju znanstvene povjesničarske zajednice (usp. J. Gortat, 2017), lustracija Njemačke uspješno provodila upravo na institucionalnoj, nadosobnoj razini. Sve kulturne institucije Savezne Republike Njemačke, kao i Demokratske Republike Njemačke, dugo nakon Drugoga svjetskog rata sistemski provode drugu vrstu intenzivne lustracijske politike: kontinuiranu dokumentaciju i javnu diskusiju nacističkih zločina te stalnu edukaciju građana o njihovim uzrocima i posljedicama. Čim lustracijska politika počinje slabjeti početkom 21. stoljeća, Njemačka se ponovno okreće prema desničarskim politikama progona imigranata, a recentno i prema „zatvaranju očiju“ prema kolonizaciji Palestine izraelskom vojnom silom, odnosno prema negiranju palestinskoga genocida. Lustracija dakle nije nešto s čime je moguće „završiti“ ili što će čak i nakon dugogodišnje provedbe dovesti do suzbijanja novih fašizama.

Isto tako, lustracija samih institucija koja zanima Olivera Frljića zapravo je kontinuirani proces svjedočenja i raskrinkavanja društvenog licemjerja te uspostave trajno nemrzilačkoga, antiratnog etičkog konteksta. Za to je potrebno obratiti posebnu pozornost na javnu retoriku kulturnih institucija, koje su u svim društvenim sustavima „meke osovine“ provedbe političkog nasilja. Utoliko i Hrvatsko narodno kazalište ostaje sinegdoha sustavnog pomanjkanja lustracijske samokritičnosti na našim prostorima, kako je to Frljićeva predstava formulirala u svim varijantama *Bakhi*. Na ovome mjestu treba napomenuti da

lustracija nije naprosto „čistka“ ili osvetnički progon prethodnih progonitelja. Kako veli Alan Uzelac u svojem članku „Lustracija, dikvalifikacija, čistka“ iz časopisa *Iudex*:

„Čini se da su u raznim pokušajima ‚lustriranja‘ kao žrtve najčešće padali oni za koje se to ne bi očekivalo, a da ‚pročišćenje‘ - katarza - zasad nije postignuto niti u jednoj od zemalja u kojima je ‚lustracija‘ bila provedena ili ozakonjena.“

(A. Uzelac, 1995: 411-414)

Razlog zašto se nijedna lustracija nije pokazala transformativnom (u članku Alana Uzelca navode se primjeri Poljske, Češke, Slovačke i Mađarske te lustracija sudske vlasti u Sloveniji) ima veze s time što u sistemskome ratnom nasilju sudjeluju i kompletni kulturni konteksti, a ne samo individualne osobe naknadno prozване kao huškači na mržnju, dakle pravnim sankcioniranjem onih malobrojnih za koje postoje dokazi o rasističkim ili nekim drugim šovinističkim politikama ne dolazi automatski do promjene „potmule“ paradigme mržnje. Utoliko se stalno iznova pokazuje da lustracija nikako ne može biti novi progon. O istome Viktor Ivančić u tekstu „Lustracija“ iz *Novosti* od 30. svibnja 2015. zapisuje:

„Dijabolični ‚komunisti‘ i ‚Jugoslaveni‘ u tom su smislu fakultativne kategorije, neka vrsta terminoloških odlagališta za vrlo različite garniture nepoćudnika, sa svrhom da opravdaju ‚lustraciju‘ kao način parapolitičkog života (‚nešto što mi jednostavno moramo početi živjeti‘), naime kao pretpostavku da se političke akcije zamijene policijskim, a politička arena pretvori u ratište ili, još bolje, u aktivno stratište.“

(V. Ivančić, 2015)

Ako nije čistka, što je onda frljićevska lustracija? Performativno ritualni obred čišćenja Hrvatskoga narodnog kazališta vatrom inicira glumac Mislav Čavajda kroz tekst Euripidova glasnika o trganju Pentejeva tijela rukama bakantica i njegove majke Agave vezujući „politiku komadanja“ upravo uz nacionalizme devedesetih godina te poglavito državotvornu, ali i ratotvornu politiku Hrvatskoga narodnog kazališta, kada je povlašteni i pretpostavljeni gledatelj svih priredbi bio Franjo Tuđman. Uza zvukove čembala i ceremonijalno ritmiziranu baroknu sekvencu glazbe, Čavajda koreografiranim plesnim korakom stupa pozornicom vozeći osobita „kolica“, gotovo tačke. Sadržaj je tih kolica mala maketa Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu s ljupkim lutkarskim crvenim zastorom i postraničnim fotografijama poznate zgrade snimljene iz zapadnog

i istočnog rakursa. Unutar makete ili iza scenskog zastora smještena je velika flajšmašina, kojom Čavajda upravlja zamašitom ručkom polako je okrećući i meljući „ljudsko“ meso, upravo u skladu s Euripidovim tekstom. Zatim se maketi približava glumac Vilim Matula, koji je (također u ceremonijalnom hodu i s bijelom rokokopernikom na glavi) zalijeva benzinom iz kanistra, da bi glumica Zoja Odak bacila šibicu i učinila da maketa zaplamsa pred očima gledatelja. U trenutku kad vatreni jezici stvarno postanu visoki, u stražnjem planu pozornice započinje se projicirati filmska snimka Hrvatskoga narodnog kazališta, točnije filmskog zapisa rođendana Franje Tuđmana, gdje vidimo ulomke iz predstave Hrvatskoga narodnog kazališta *Seh križne putov konec i kraj*, s mnoštvom glumaca koji igraju u povijesnim kostimima dramu velikana hrvatske povijesti, na čelu sa Zlatko Vitezom u svim glavnim ulogama. Tipografski okvir s natpisom „ksenofobična mašina“ u Frlićevoj predstavi uokviruje i snimljene glumce i snimljene političare iz loža inzistirajući na tome da se tako proizvodi mržnja: predstavom o „hrvatskom snu“ kao *repertoaru* koji verificira logiku etničkih netrpeljivosti. Atmosferu predstave i njezine predsjedničke lože precizno formulira kritičar Ivan Kralj u *Zarezu*:

„Tuđman u haenkaovskoj loži kontrapunktiran s loženjem mržnje na pozornici (video uokviruje Zlatka Viteza, Enu Begović, Dragana Despota, Joška Ševu, Žarka Potočnjaka, Ivanku Boljkovac, Marka Torjanca, Zlatka Crnkovića i druge zabavljače HNK-ova rođendanskog dvora u grafičke rubove kadra kojim se *krola* sintagma ‚ksenofobična mašina‘), onaj je moment u kojem se pobjednički izvlači Gavellin citat, te novi moment kojim se zagrebačke *Bakhe* razlikuju od splitskih.“

(I. Kralj, 2008: 27)

Gavellin citat koji se spominje i koji dolazi na mjesto rođendanske priredbe u cijelosti glasi: „Bit će potrebno taj pojam odgovornosti centralizirati jednom na onom mjestu gdje je on zaista motor kazališnog djelovanja, a to je umjetnička odgovornost glumaca.“ Drugim riječima, glumci nisu samo redateljske marionete, redatelji nisu samo državne marionete, kao što ni gledatelji nisu tu da podrže *bilo koji* podobnički sadržaj u kazališnoj ponudi. Kao što Dioniz ne dopušta Penteju da se sakrije iza „čudorednosti“ i tobožnje nužde državne cenzure, ni Frlić ne dopušta da „slavimo nacionalizam“ a onda se nakon toga pretvaramo da ne znamo kakve to veze ima s ratnim ubijanjima. Rat, sa svim svojim komadanjima, počinje na pozornicama i na filmskim ekranima, pa tek mnogo kasnije na lokacijama naoružane borbe.

Ono čemu Frlić teži jest analitički pomno potkrijepljena lustracija institucije, kazališne kuće za koju već dugo znamo da je i tijekom Drugoga svjetskog

rata poslužila kao paravan ustaškom fašističkom režimu, što je najbolje obradio dramatičar Slobodan Šnajder u svojem *Hrvatskom Faustu*. I Šnajderova je predstava prvi put odigrana u Splitu (7. kolovoza 1982. u režiji Dine Radojevića), zatim je postala jedna od najigranijih predstava na području bivše Jugoslavije, imala je premijere i u Italiji i u Austriji, ali nikada nije odigrana u svojoj matičnoj kući, Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Opet, lustracija se ovdje tumači kao otvorena (a ne skrivena) politizacija i historizacija odgovornosti Hrvatskoga narodnog kazališta tijekom čitave institucionalne povijesti njegovih uprava, što nismo imali prilike doživjeti od devedesetih do danas. Tako nas manjak kritičkog interesa različitih uprava Hrvatskoga narodnog kazališta da se javno problematizira središnji politički događaj odgovornosti kazališta za uspostavu i podršku dvaju režima etničkih progona dovodi u situaciju da se na simbolički „centralnoj pozornici“ Hrvatskoga narodnog kazališta ideologijski eskapizam neprestano pojačava, umjesto da dolazi do njegova polaganog pada. Možemo to i ovako reći: manjak lustracije koji su za Hrvatsko narodno kazalište eksplicitno od kraja osamdesetih godina prošlog stoljeća do danas tražili jedan dramatičar (Slobodan Šnajder) i jedan redatelj (Oliver Frljić) dugoročno je rezultirao urušavanjem i etičkog i estetičkog ugleda Hrvatskoga narodnog kazališta, koji dosad nije iskupila nijedna uprava, jer nijedna uprava nije pristala na konfrontaciju sa svojim unutarinstitucionalnim kosturima u ormaru. Svaka uprava Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu od Parove epohe do dana današnjeg tvrdi da *ne razumije* ni zašto ni kako bi točno politički trebalo adresirati dva seta ratnih godina (tijekom Drugoga svjetskog rata i tijekom Domovinskog rata), odnosno svaka se na svoj način zatvara iskustvu lustracije. Taj „premaz“ lažnog manjka odgovornosti ujedno je i benzin koji stalno iznova potpaljuje i sagorijeva ugled zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Nije mu u potpunosti izmaknula ni Frljićeva i Blaževićeva predstava. Riječima Ivana Kralja:

„Kad su Marina Blaževića, dramaturga predstave *Bakhe*, pitali o motivima dramaturškog rješenja paljenja makete zgrade nacionalnog kazališta, on je argumentirao: ‚Zgrade nacionalnih kazališta bile su bombardirane u ratu, ne razumijem zašto bi, u okviru kazališne iluzije, bio problem zapaliti maketu HNK.‘ Naravno da trenutak kad u sudačkim vlasuljama glumci zaplešu ples oko gorućeg HNK u kojem se cvrlji samljeveno meso (dok nas s platna upoznaju s licima „ksenofobične mašine“), nema apsolutno nikakve veze s ratnim razaranjem osječkoga HNK ili, bože sačuvaj, padanjem bombi-zvončića na zagrebačku zgradu. Izbjegavanjem da iskoristi medijsku priliku za ekspliciranje stvarnih motiva nakane da se odgovornost za društvene pojave proširi i na kazališne

vlasnike pozornica i pozornosti, odnosno da se ista centralizira, dramaturg *Bakhi* priključio se istom tom stroju društvene šutnje.“
(I. Kralj, 2008: 27)

Govoreći o težini pristupa institucionalnom nasilju, tu bih se još zakratko vratila predstavi koju Frljić radi u Teatru &TD godinu dana prije *Bakhi: Gospođice Rice, mnogo prije geopolitike bila je glazba*. Njezino je mjesto građanski salon, isto onoliko ciničan prema različitim oblicima političke agresije koliko je to i samo građansko kazalište. Velika Frljićeva tema naime tiče se pitanja nisu li lustracije samo nove čistke političkih „nepodobnika“, dok se pravo suočavanje s kontinuitetom državnog nasilja pretvara u nove politike podobnosti. Što je onda lustracija u polju umjetničkih institucija? Čini mi se da bi bilo najtočnije govoriti o socijalnom procesu svjedočenja kolektivnom nasilju u kojemu možemo prepoznati da umjetničke institucije *imaju* političku odgovornost mimo sustava podobništva i osobito mimo logike progona.

Iz uže teatrološke perspektive i upravo kad govorimo o državnom upravljanju umjetničkim institucijama znakovito je da Oliver Frljić, naš međunarodno najpoznatiji i najcjenjeniji redatelj, nije nikada režirao u zagrebačkome Hrvatskome narodnom kazalištu, kao što na daskama tog teatra nije postavljen ni Šnajderov *Hrvatski Faust*. O tome Oliver Frljić odgovara na izravan upit iz 2023. godine za potrebe ovoga teksta. Citiram ga:

„Kulturne institucije u Hrvatskoj, kao i cjelokupno društvo, zadnjih su trideset i kusur godina aktivno izgrađivale kulturu selektivnog sjećanja i zaborava. Tako se u zagrebačkom HNK u tom periodu javno nisu mogli sjetiti otpuštanja Mire Furlan u ime nacionalne čistoće ni oni koji su s njom dijelili garderobu u tom istom kazalištu. Kazališna zajednica zaboravila je i svoje prešutno odobravanje kad su se Peri Kvrgiću u osvit nove države brojala krvna zrnca ili tražili da javno posvjedoči lojalnost istoj. Ili sve ono što se događalo Nikoli Ivoševiću i drugim glumcima koji su imali tu „nesreću“ da nisu imali po novim nacionalnim standardima dovoljno čistu krvnu sliku. Splitski HNK u mandatu Ive Sanadera ostat će zapisan u analima ne po bilo kakvom relevantnom umjetničkom projektu, već po temeljitom odstranjivanju svega što se nije uklapalo u individualne i kolektivne deluzije o nacionalnoj čistoći.

Svima onima koji su takvu sedlarizaciju kulture općenito i kazališne ponaosob nijemo promatrali ili joj dali aktivni doprinos, nije se dogodilo ništa. U mom pokušaju kazališnoga evociranja djelića te zaboravljene prošlosti, zanimalo me da li hrvatsko

glumište – ako nije samo prazan pojam koji, kako kaže Zuppa, „radi na važnosti pojma“ – ima snage suočiti se samo sa sobom i autoredukcijom kojom se dobrovoljno svelo na brojača krvnih zrnaca.

U situaciji društveno-nametnutog zaborava, kazalište može naći svoju snagu u aktivnom sjećanju, sjećanju koje propituje državotvorne historije i njihovu bajadera-e(ste)tiku. Kazalište nas uči koja je cijena sjećanja onoga što se želi kolektivno zaboraviti. U tom kontekstu *Antigona* nalazi svog trećeg brata u *Hamletu*.

Ne vjerujem da postoji politička opcija koja trenutno ima snage i sposobnosti za kazalište koje bi se radikalno bavilo politikama sjećanja ili diverzifikacijom glasova, još manje s društvenom (ne)odgovornošću institucija. U nasušnu potrebu depolitizacije kazališta najviše se kunu oni koji su dali svoj obol različitim oblicima političkog progona.“

(O. Frljić, 2023)

Lustracija bi dakle trebala okončati poslušničko-komercijalni profil naše centralne nacionalne kazališne kuće umjesto njega uspostavivši kritički model historizacije institucija, njihova samosuočavanja s vlastitom traumatičnom prošlošću i konfliktnom sadašnjošću, kao i posebno njihova kritičkog suočavanja s politikama svih vrsta ksenofobije i sistemskih šovinizama. U duhu lustracije teatra – ali sada i lustracije od pristranih interesa političkih stranaka na vlasti, vrijedilo bi razmisliti može li se uprava nad središnjom kazališnom kućom prepustiti umjetnicima koji nisu ni stranačke ni korporativne osobe. Pa onda ni njihov repertoar nisu Potemkinove fasade klasika nego briga za političku agoru, javnu stvar i javnu zajednicu, kojoj se teatar obraća.

Oko statusa same zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta navela bih ovdje i Frljićev performans iz 2018. godine pod nazivom *Zagrljaj fašizma nikad nije bio čvršći*, odigran ispred zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, koji se sastoji od uvećane fotografije Zlatka Hasanbegovića i Velimira Bujanca. Performans je izveden u povodu Dana antifašističke borbe i združio je dvije ikone hrvatske ekstremne desnice, a pratio ga je sljedeći tekst priopćenja:

„Njegove različite konotacije – od zagrljaja Hasanbegovića i Bujanca, uvijek vjernog glasnogovornika, do zagrljaja fašizacije koji sve čvršće steže hrvatsko društvo – ostavljaju različite interpretativne mogućnosti. One su dodatno proširene prostorom na kojem je rad privremeno izložen i gdje funkcionira kao svojevrsna intervencija u konkretni javni i urbani fizički prostor, ali i onaj paralelni kulturni, povijesni, simbolički opterećen prostor.

Postavljen na ulaz u zagrebački HNK, onaj isti u kojem Bujanac vjerojatno nikad nije bio, a Hasanbegović obavlja funkciju člana Kazališnog vijeća, na nekadašnjem Trgu maršala Tita, kojem je upravo Hasanbegović promijenio ime, „Zagrljaj fašizma dugo nije bio čvršći“ ujedno i komemorira prvu konkretnu žrtvu Hasanbegovićeva brisanja antifašizma iz kolektivnog sjećanja. Ali u isto vrijeme, on predstavlja i materijalizaciju otpora nametnutom kolektivnom zaboravu i simboličkom nasilju.“

Zamolila sam pisanim putem Olivera Frljića i komentar gorenja Hrvatskoga narodnog kazališta u različitim verzijama *Bakhi* te ovdje prenosim njegovo razmišljanje iz studenoga 2023. godine, također nastalo za potrebe ovog teksta:

„Mržnja prema manjinskom kao konstitutivni moment vlastitog identiteta socijalni je algoritam hrvatskog društva koji već trideset i kusur godina ocrtava njegove političke limite. Ako mentalno ponovno zagazim u kaljužu 1990-ih, egzistencijalna nesigurnost novog nacionalnog subjekta razriješana je inverzijom kartezijanskog principa u „Mrzim, dakle jesam.“

Bakhički zanos u kojem se kolektivno plesalo i nastavlja plesati u Hrvatskoj, nije nikada doveo u pitanje racionalnost političkog i društvenog okvira. Umjesto toga, poslužio je za maskiranje odgovornosti interpretirajući svaki pokušaj traženja one individualne kao egzistencijalnu ugrozu one kolektivne.

Tri verzije ove predstave su ujedno i kronologija njezine transformacije. Ona zagrebačka prvi je put tematizirala i odgovornost domicilne kazališne zajednice u različitim oblicima nasilja koji su nerijetko, nakon onog realnog, tražili i svoj simbolički prostor. A taj prostor se otvorio svom svojom širinom u notornoj proslavi Tuđmanovog rođendana 1997, koja je oku bez nacionalne mreže izgledala više kao inscenacija Andersenova *Careva novog ruha*. Veliki dio onih koji su se te večeri divili kroju političke nag(1)osti prvog hrvatskog predsjednika, nisu nikada pokazali ni mrvicu empatije spram svih žrtava njegove političke megalomanije. Sam rođendan, sa svim dvorskim udvoricama stoji kao trajan spomenik političkog, ali još više kazališnog poltronstva.

Riječka verzija *Bakhi* nastala je u vrijeme kad sam i sam bio intendant jednog nacionalnog kazališta, dakle institucije koja je u „najboljoj“ varijanti ognjište nacionalne kulture, a u onoj manje dobroj, njezin frižider koji se brine da se ista ne pokvari.

Ponovno postavljanje ove predstave bila je prilika da se istraži je li moguće plesati u bakhičkom zanosu izvan dominantne identitarne koreografije nacionalnih kazališta. Osobno, zanimalo me što znači raditi ovakvu predstavu u trenutku kad obavljam istu funkciju koja je tu istu predstavu u Splitu, u liku i djelu Milana Štrlića, pokušala zaustaviti.“

Indikativno je da ni Frljićev eksperiment s upravljanjem riječkim Hrvatskim narodnim kazalištem nije u našoj javnosti doživljen kao lustracija nego kao niz „nepovezanih“ kritičkih incidenata s kojima se zagrebačka publika, a pogotovo uprave vodećih zagrebačkih kazališta, vrlo slabo povezuju. Ostaje dakle ključno pitanje zašto ne možemo *ni zamisliti* lustraciju kao samokritičnu historizaciju domaćih institucija, odnosno zašto se pretvaramo da ona ili nije potrebna ili nije moguća. I dok vjerujemo lažima o „neprisposobivosti“ toliko potrebne lustracije, Hrvatsko narodno kazalište sve se dublje urušava u ono što Didier Fassin naziva „zarobljeničkim“ modelom institucija podrazumijevajući da se svi moramo podvrgnuti istoj amneziji i istom *pranju odgovornosti* na kakvo pristaju politički raspireteli etničkih (i drugih) mržnji (D. Fassin, 2015: 10). Primjer višekratno obnovljenih *Bakhi* redatelja Olivera Frljića međutim osporava logiku institucionalne zatvorenosti Hrvatskoga narodnog kazališta iznutra i izvana. Gledajući *Bakhe*, postajemo svjesni da i kao publika snosimo dio odgovornosti za ono što se odvija u toj „reprezentativnoj“ zgradi. Isto tako naglašava se i moment kojim je kazališnim sredstvima moguće „izvesti“ Hrvatsko narodno kazalište izvan samog prostora njegove zgrade tretirajući ga kao lik/instituciju i inzistirajući na tome da će uprava ove kuće kad-tad morati prihvatiti odgovornost za svoj eksplicitni i implicitni politički propagandizam etničke netrpeljivosti. I s odmakom, *Bakhe* se stoga uistinu čine najvažnijom predstavom početka 21. stoljeća u Hrvatskoj: vrlo pažljivo argumentiranim pokušajem trežnjenja od ideologije institucionalne „neutralnosti“. ●

LITERATURA

- Banović, Snježana (2012), *Država i njezino kazalište*, Profil, Zagreb.
- Banović, Snježana (2020), „Intendant HNK u Zagrebu u vremenu apsurda“, *Kazalište*, Zagreb, br. 84, str. 60-71.
- Banović, Snježana (2020), *Kazalište za narod*, Fraktura, Zagreb.
- Bergotz, Max (2016), *Violence as a Generative Force: Identity, Nationalism and Memory of Balkan Community*, Cornell University Press, Ithaca.
- Čale Feldman, Lada (2018), „Within and Beyond Theatre...“, u: *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, ur. Jana Dolečki, Senad Halilbašić i Stefan Hulfeld, Palgrave Macmillan, str. 151-173.
- Douglas, Mary (1986), *How Institutions Think*, Syracuse University Press, Syracuse.
- Fassin, Didier (2015), „Governing Precarity“, *At the Heart of the State. The Moral World of Institutions*, Pluto Press, London.
- Gortat, Jakub (2017), „A Case of Successful Transitional Justice: Fritz Bauer and his Late Recognition in the Federal Republic of Germany“, *Polish Political Science Yearbook*, g. 46(2), str. 71-84.
- Halbwachs, Maurice (2019), „Performing Witnesses: Framework of Memory in Contemporary Arts“, *Testimony and Trauma*, Brill, Leiden.
- Ivančić, Viktor (2015), „Lust racija“, *Novosti*, 30. svibnja, <https://www.portalnovosti.com/lust-racija> (10. srpnja 2024.).
- Kralj, Ivan (2008), „Deus ex machina xenophobica“, *Zarez*, Zagreb, g. 10. br. 243, 13. studenoga, str. 34-35.
- Romeike, Sanya (2016), *Transitional Justice in Germany after 1945 and after 1990*, International Nuremberg Principles Academy, Nuremberg.
- Senker, Boris (2013), „O redateljima postgaveljanske generacije – 30 godina poslije“, *Dani hvarskog kazališta. Gavella – riječ i prostor*, knj. 39, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 411-439.
- Uzelac, Alan (1995), „Lustracija, dikvalifikacija, čistka“, *Iudex*, Zagreb, g. 1(3), str. 411-494.

Dubravka Crnojević-Carić

Odsjek dramaturgije Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu,
Zagreb

Fluidnost granica kazališnih profesija na institucionalnoj i nezavisnoj sceni

UDK 792.07

Sažetak: Rad tematizira međuodnose i povezanost kazališnih profesija promatrajući naime navedeno iz dviju pozicija, odnosno komparirajući fluidnost granica pojedinih kazališnih profesija na tzv. nezavisnoj kazališnoj sceni s onima u predstavama nastalim unutar kazališnih institucija. U analizi ću se naslanjati na predstave u kojima sam i sama sudjelovala, bilo kao redateljica, bilo kao dramaturginja i/ili glumica. U prvom dijelu rada bavit ću se nekim od predstava koje sam režirala (u prvom desetljeću 21. stoljeća) u institucionalnim kazalištima u Zagrebu i Osijeku, a one su: *Tillina kutija*, Zagrebačko kazalište mladih, 2002.; *Duga*, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, 2003.; *Sretni kraljević*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića, Osijek, 2003.; *Kneja*, Osječko ljeto kulture, Osijek, 2004.; *Zlatni danci*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića, Osijek, 2008. Drugi dio rada bit će posvećen procesu rada, pa tako i međuodnosima unutar kazališnog tima na izvaninstitucionalnoj sceni u predstavama *Gorke suze Petre von Kant*, Teatar Thalassa, Zagreb, 2000., te *Poppins silazi*, Triko Cirkus Teatar, Zagreb, 2009. Jedan od ciljeva takve analize, koja će uputiti na

razlike i sličnosti u stvaranju te životu odabranih predstava prvenstveno se baveći fluidnošću granica kazališnih profesija a ovisno o tome je li predstava rađena unutar ili izvan institucije, jest postaviti temelj za daljnje teatrološke, sociološko-kulturalne te fenomenološke studije.

Ključne riječi: nezavisnost; abjekt; subverzivno; reaktivno; umjetnost; timski rad

The Fluidity of Boundaries of Theatre Professions in the Institutional and Independent scene

Abstract: The paper analyses the interrelationships and connections of theater professions, observing the above from two positions, namely, comparing the fluidity of the borders of individual theater professions in the so-called independent theater scene with those in productions created within theater institutions. In the analysis, I will rely on productions in which I participated personally, either as a director, playwright and/or actress. In the first part of the paper, I will deal with some of the productions I directed (in the first decade of the 21st century) in institutional theaters in Zagreb and Osijek: *Tilla's Box*, Zagreb Youth Theatre, 2002; *The Rainbow*, City Theatre Žar ptica, Zagreb, 2003; *The Happy Prince*, Children's Theatre Branko Mihaljević, Osijek, 2003; *Kneja*, Osijek Summer of Culture, Osijek, 2004; *The Golden Days*, Children's Theatre Branko Mihaljević, Osijek, 2008. The second part of the paper will be devoted to the work process and thus to the interrelationships within the theater team in the non-institutional scene: *The Bitter Tears of Petra von Kant*, Thalassa Theatre, Zagreb, 2000 and *Poppins Descends*, Triko Cirkus Teatar, Zagreb, 2009. One of the goals of the analysis, which will point to the differences and similarities in the creation and life of the selected productions, primarily dealing with the fluidity of the boundaries of theater professions and depending on whether the productions were created inside or outside the institution, is to lay the foundation for further theatrical, sociological, cultural and phenomenological studies.

Keywords: independence; abject; subversive; reactive; art; teamwork

Pogled u nebo. Minutu.

A nebo, bolan, ništa.

Darko Cvijetić

Započinjem citatom nedavno pogledane predstave Darka Cvijetića i Kokana Mladenovića *Što na podu spavaš?* nagrađene na ovogodišnjim Gavellinim večerima u nizu kategorija. Zašto?

Što na podu spavaš? komad je koji je napisao Darko Cvijetić, ali u kojem je i igrao ulogu naratora koji pripovijeda i opisuje te komentira glumce što igraju njegove bližnje, pa i njega iz nekih prošlih, ratnih godina.

Riječ je o tzv. institucionalnoj predstavi koja je hrabro okupila umjetnike iz Gradskoga dramskog kazališta Gavella iz Zagreba te iz Novoga Sada, Sarajeva i Prijedora, o predstavi koja svjedoči o suvremenom trenutku gledanjem iz kojeg je razvidno kako je fluidnost kazališnih profesija sve više prisutna, pa i samorazumljiva, i u institucionalnim teatrima. Takav se potez i danas doživljava relativno odvažnom autorskom odlukom, mada sličnu „propusnost“ granica viđamo i u prvom desetljeću 21. stoljeća i kod niza hrvatskih autora kao što su Saša Anočić, Anica Tomić - Jelena Kovačić i dr.

No fluidnost granica kazališnih profesija kao način rada prisutan je i nadalje puno češće u izvaninstitucionalnom teatru. Ovdje je (u izvaninstitucionalnom teatru) riječ o svojevrsnoj prisili ili nuždi, a ne samo o estetskom odabiru. Fluidnost je granica u tom slučaju uglavnom potaknuta krhkim proračunom koji je bio na raspolaganju autorskom timu.



Tematizirat ću međuodnose i povezanost kazališnih profesija promatrajući naime navedeno iz dviju pozicija, odnosno komparirajući fluidnost granica pojedinih kazališnih profesija na tzv. nezavisnoj (izvaninstitucionalnoj) sceni s onima u predstavama nastalim unutar kazališnih institucija. U analizi ću se, ovog puta, naslanjati na predstave u kojima sam i sama sudjelovala, bilo kao redateljica bilo kao dramaturginja, dramaturginja i/ili kao glumica. Kakva je situacija bila dakle u prvom desetljeću 21. stoljeća?

Tretiranje granica

O fluidnosti granica danas se puno govori i piše, problematizira se i zagovara propusnost granica, transmedijalnost, no iz nešto drugačijeg ugla negoli se to događalo kad sam i sama prvi put počela pisati o fluidnosti granica, tj. u sklopu tumačenja i supostavljanja manirističkog i klasicističkog doživljaja svijeta. Na trenutak ću se pozabaviti samim književnoteorijskim terminom „fluidnost granica“ te idejom o graničnoj zoni, *abjektu*, na način kako se taj fenomen tumačio u drugoj polovici i koncem 20. stoljeća, pa prenosio u teatarsku praksu

(prvog desetljeća 21. stoljeća) u sklopu tumačenja i supostavljanja manirističkog i klasicističkog pogleda na svijet.

O fluidnosti granica pisala sam prvi put baveći se 18. stoljećem i barokom,¹ kada sam s punim uvjerenjem prihvatila tezu kako je – kada je riječ o raznolikim tretiranjima „granica“ – na području književnih, kulturalnih, socioloških i filozofskih tema i pristupa, prisutna trajna i stalna izmjena vladajućih, tj. dominantnih paradigmi.

Prema Gustavu Reneu Hockeu, pristup granicama bio je bitno različit kod autora (i u estetikama ili periodima koji su preferirali maniristički doživljaj svijeta, pa tako i sklonost asimetriji, neiskazivom, uvjerenju da se samo zaobilaznim putem dolazi do bitka) u odnosu na autore, estetike i periode kada dominira klasicistički doživljaj svijeta: simetrija, jasna pravila igre i vjerovanje u mogućnost iskazivanja i komuniciranja s Drugim i drugima, putem riječi.

Istovremeno, u to vrijeme, koncem 20. stoljeća, preda mnom se otvorio niz pitanja iz područja kulturalne i književne teorije, pa tako i primjerice o fenomenu postmoderne (ima li je ili nema, tj. je li termin koji uključuje „post“ uopće adekvatan). Od kada traje? Od šezdesetih godina 20. stoljeća ili još od antike? Jednako tako, naglašena su pitanja i o prirodi same kreacije i autorstva, odnosno kreatora i autora.

Dva puta prema predstavi

Način montiranja nekog teksta i tkanja same kazališne predstave – pa čak i kazališne uloge – diferencira se na tzv. „inženjerski“ pristup, u kojem se dobro osjeća autor koji unaprijed ima ideju koju ostvaruju suradnici, koji je pak pristup prisposodiv određenom tipu režije u kojem se redatelj i autorski tim pripremaju na određeni način, uglavnom već jasno postavivši sve elemente predstave prije negoli se krene u proces rada s glumcima i ne uzimajući u obzir kamo bi ih proces rada mogao dovesti; te na onaj drugi, koji prvenstveno računa na stalne promjene i nove uvide tijekom rada na predstavi, tijekom rada s izvođačima, onaj koji montira, slaže, koristeći materijale što ih zatječe, posuđuje (a ne kupuje) te ih onda preoblikuje, transformira, spaja, očekujući i kemijsku, pa i eksplozivnu reakciju između postojećih, danih elemenata.

Granica između ja i mi / mi i oni

Fluidnost granica kao tema često je prisutna u manirističkim razdobljima. U klasicističkim su razdobljima jasno postavljene granice. Tomu se nije čuditi: u vremenima nesigurnosti uspostavljanje granica važno je kako bi se formirala ili o/branila određena zajednica, uspostavilo kao identitet neko MI, u čemu je

1 U to sam se vrijeme naime bavila barokom pišući svoj magistarski rad o jednoj hrvatskoj školskoj drami pod mentorstvom akademika Pavla Pavličića.

od velike pomoći naslanjanje na razliku u odnosu na neko (divinizirano ili demonizirano) ONI. Na djelu je „aristotelovska“ logika, tj. „A“ je sve ono što nije „ne-A“. No postoji i nearistotelovska, tzv. „paradoksalna“ logika koja kaže kako „A“ i „ne-A“ stoje na istome mjestu.

Uza spomenuto se veže i fenomen same granice. Ako bismo uzeli u obzir ono što piše Julia Kristeva u svojoj knjizi *Moći užasa*, prostor zazora jest sam prostor granice ili *abjekt*. *Abjekt* je mjesto dodira barem dvaju elemenata, to nije čisto mjesto nego „prljavo“, zazorno, pa i „izdajničko“ (Akile Bonita Oliva). Zato je ono što spaja „A“ i „ne-A“ uvijek potencijalna opasnost za obje mišljene zajednice. Još je snažnije i opasnije ako oni koji spajaju suprotnosti ništa ne čine.

Tomu u prilog ide i knjiga *Ideologija izdajnika* Akilea Bonita Olive, koji piše upravo o tim prostorima zazora, nečistoće, „izdajništva“.

Priroda granice: mjesto susreta ili obrane

Granica je dakle za neke, za one koji zagovaraju područje čistog „A“, za one koji podrazumijevaju straže i carinike, obećanje sigurnog mjesta, mjesto obrane od „stranog“ elementa, dok je za neke druge i u drugim prigodama granica svojevrtni most, mjesto susreta mnogih, prostor gdje se međusobno susreću raznolike Drugosti, susret s vlastitim sjenama ili prostorima „zazora“, „gnušanja“, pogleda u prostore stranosti, pa tako i one unutar samoga sebe.

Zanimljivo je primijetiti kako je u klasicističkim periodima, u vremenima snažnih inzistiranja na pravilima i razdiobama doličnog i nedoličnog, često na snazi određeni društveno i sistemski podržan paradoks. (Primjerice dok Kralj Sunce živi dekadentnim i rasipnim načinom, mimoilazeći se s etičkim pravilima, istovremeno, pod krinkom održavanja „društvenih pravila igre“, osvaja teritorije onih kojima nameće strogo poštovanje pravila.)

Gledajući povijesno i sociološki, bilo je zanimljivo vidjeti kako su pravila igre, pa tako i pravila pisanja i igranja, u vremenu strogog aleksandrinca, bila diktirana/nametana kada Kralj Sunce, pod krinkom održavanja brige za umjetnost, znanost, čistoću forme, pa tako i estetike i etike, osvaja nove teritorije zahvaljujući obveznim okupljanjima na zabavama, koje su uključivale kazališne izvedbe za plemstvo. Plemići su, uživajući i oplemenjujući se umjetnošću, bili spriječeni baviti se problemima i potrebama vlastitih imanja.²

Pravila su igre oštra, mada ne odmah jasno vidljiva i u vrijeme bližih nam ratova: u vremenima pred rat dolazi do naglog izvrtanja teza i vrijednosnih stavova, a u vrijeme rata i ranog poraća pravila su vrlo oštra, granice su „tvrde“.

2 Obvezni su dolasci plemstva na zabave i druženja što ih organizira Kralj Sunce.

Urbanost globalnog sela? Ili kako b(orav)iti na liniji?

U kakvom vremenu mi živimo? Svijet je danas, tvrde, globalno selo, bavimo se umjetnom inteligencijom (kojom nas plaše ili nam daju obećanja), fluidnost se spominje i kada govorimo o obrazovnim, dobnim, nacionalnim, rodnim i spolnim temama, a ulaskom u Europsku uniju očekivali smo i nestanak državnih granica.

No baš u trenutku u kojem smo očekivali izostanak granica dolazi vrijeme pojačanih graničnih zona, ne samo između zemalja nego i između gradova: razlozi su logični i tu su „za naše (su) dobro“ - vrijeme je zaraza (COVID-19), pojave stranaca (imigracija), no i raznih pokreta i aktivističkih djelovanja putem „društvenih mreža“, pa tako i mita/ideje (ponegdje još uvijek i zaostalog mita) o tzv. „direktnoj demokraciji“ u kojoj nisu, naravno, imenovane osobe koje govore, čije se riječi preuzimaju, jer pravo na govor, mišljenje, vlastiti glas imaju svi. No to je i vrijeme simboličnih, ali i doslovno nošenih maski; vrijeme podjela na prijatelja-istomišljenika-saveznika i neistomišljenika-neprijatelja, sve je jače naglašeno.

Individualizam, ma kako se deklarativno zalažemo za osobna prava, postaje, čini se, nepoželjna kategorija. S jedne je strane temeljno i ključno pravo na drugačijost i drugost, na vlastiti izbor, a paralelno je na istome mjestu nužno biti dijelom kolektiva koji se zalaže za isto, kolektiva koji odlučuje tko je prav a tko je kriv, tko ima pravo na glas a tko ne smije ništa izgovoriti kako ga se ne bi proglasilo „provokatorom“, „uznemiravateljem“ sretno spojenog ostatka svijeta. Na samu naznaku drugačijeg poimanja „drugačijosti“ onog se „drugog“ proglašava neprijateljem, provode se linčevi, isključenja, nema prostora za argumentirane diskusije, a još manje za presumpciju nevinosti.

Poetika otpora i kolo oko nje

Tu je i često spominjana „poetika otpora“, gdje su dobrodošli svi „borci“ i „borkinje“, baš kao i podjela na „žrtve“ i „moćnike“, ali i vrijeme izolacije, čvrstih neprohodnih granica, maski, legitimiranja, mjerenja tjelesne temperature (metaforički i doslovno).

Ako je teatar svojevrsno zrcalo života, na ovaj ili onaj način (tu ne mislim samo na tzv. naturalističku sliku svijeta nego i na surealnu, jednako kao i na onu koju uprizoruje teatar apsurdna, simbolizam i sl.) ono nam nudi prilično jasne uvide u povijesno-sociološki trenutak u kojem živimo. Na neki način skida veo zbilje ili *mayu* ispred naših očiju.

Mislim da je, za vrijeme u kojem trenutno jesmo, zanimljivo u nekim, izdvojenim elementima komparirati sliku današnjice s periodom spomenutoga francuskog klasicizma baš zbog toga što su u to vrijeme djelatna dva naizgled oprečna načela. No ona su lice i naličje istog novčića. Pravila igre ponekad su teško prepoznatljiva, ali time igra postaje riskantnija za one koji im izmiču.

Oko institucije

U daljnjoj kratkoj analizi naslanjat ću se, kako sam i najavila, na predstave u kojima sam i sama sudjelovala, bilo kao redateljica, dramaturginja, dramaturginja i/ili glumica. Bavit ću se dvjema vrstama kazališnih uradaka: nekim od predstava koje sam režirala (u prvom desetljeću 21. stoljeća) u institucionalnim kazalištima u Zagrebu i Osijeku (*Tillina kutija*, Zagrebačko kazalište mladih, 2002.; *Duga*, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, 2003.; *Sretni kraljević*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića, Osijek, 2003.; *Kneja*, Osječko ljeto kulture, Osijek, 2004.; *Zlatni danci*, Dječje kazalište Branka Mihaljevića, Osijek, 2008.) te u procesu rada, pa tako i međuodnosima unutar kazališnog tima na izvaninstitucionalnoj sceni, a koje sam realizirala u istom desetljeću (*Gorke suze Petre von Kant*, Teatar Thalassa, Zagreb, 2000., te *Poppins silazi*, Triko Cirkus Teatar, Zagreb, 2009.). Ovdje mogu dodati još i nekoliko varijanti *Vagininih monologa*, koje sam radila u Centru za ženske studije i u Ženskoj sobi, te predstave *Vješalica, stanje duše*, rađene za Centar za ženske studije.

Fluidnost granica u institucionalnom teatru

Situacija je prilično jednostavna, lako se daje opisati proces rada. U institucionalnom se teatru treba izboriti e da bi granice kazališnih profesija bile fluidne. No one uvijek to jesu ako je tim koji zajedno radi dobar (u predstavama koje spominjem riječ je o Miljenku Sekuliću Sarmi, Igoru Savinu, Ljiljani Zagorac, Ivi Peter Dragan). Onaj tko se želi angažirati postaje dio „uskog tima“.³

Radeći *Tillinu kutiju* ili *Dugu*, prepletale su se ideje iz kojih je izašla dramaturgija s onima koje je nudio Miljenko Sekulić Sarma dajući mi na uvid makete scenografije. U našim susretima razgovarali smo o temama i motivima kojima ćemo se baviti, igrali se mogućnostima scenografije izmjenjujući potencijalne pozicije, pa ih onda osvjetljavajući baterijama. Već nam je na samom početku rada bilo jasno i kakvo bismo svjetlo željeli te koliko ćemo imati svjetlosnih brojeva. Jednako je tako snažan utjecaj na režiju bio i rad Igora Savina, s kojim sam birala glazbene brojeve što smo ih povezivali sa svakim od likova: naglašavali smo ključna mjesta, tematske riječi, glazbenim akcentima. Moji susreti s Miljenkom Sekulićem ili Igorom Savinom, kao i s nekim drugim suradnicima, bili su dakle presudni za dramaturgiju predstave.

Institucionalno kazalište kao zona komfora?

No koje su specifične prednosti rada u kazališnoj instituciji?

Kao prvo, mada na prvi pogled može djelovati oportunistički, jest činjenica kako su svi suradnici dobro ili barem „pristojno“ plaćeni. Ja se kao redateljica

3 Neki drugi glazbenici radili bi „po zadatku“ ili bi neki scenografi pokušavali nametnuti svoju sliku predstave, no u tom bi slučaju to najčešće bila tek jednokratna suradnja.

tada osjećam dobro jer su i materijalno nagrađeni za svoj rad i nije mi neugodno „uzimati im vrijeme“. Važno je da u tim situacijama redatelj ne pregovara o honorarima suradnika i izvođača. Situacija je dakle harmonična, neopterećena pregovaranjima koja se ne tiču kreativnih zadataka. Ono što slijedi iz spomenutog jest da svi osjećamo instituciju kao „zaštitni faktor“, što znači i da je marketing predstave osiguran, garantiran je (ako je predstava uspješna) dug i plodonosan život predstave (neke od navedenih predstava igrane su više od 10 godina), predstava i suradnici navedeni su u svim kazališnim repertoarima, pa tako ostaju zabilježeni kako u povijesti neke kazališne kuće, tako i u povijesti hrvatske pozornice.

Uprava kao nužni, imaginarni „neprijatelj“?

No, zadnje, ali ne manje važno, nego možda ponajvažnije: institucija nudi lagodnu poziciju stoga što imamo (ako što „zaškripi“) mogućeg arbitra, a ponekad potrebnog imaginarnog „neprijatelja“ - kazališnu upravu.

To je gotovo pa opis zadatka kazališne uprave: biti dežurnim neprijateljem, onim Drugim, onim s druge strane granice. Naravno, na početku i na koncu, uprava je ta koja - obavivši svoj teški zadatak - postaje najboljim prijateljem predstave.

Uprava kao svjedok i arhivar

Dobar autorski tim ili mudar redatelj/ica jest onaj koji omogućuje da se nalazimo što duže na granici kao na mostu, kao na prostoru gdje je sve moguće, gdje pokapamo svoje funkcije i uloge i imamo na umu „viši cilj“, a to je - realizirati dobru predstavu. I kad je glumac nervozan, i kad je gladan, i kad mu se ne da - sve je lakše rješivo. Pa i alternacija.

Uprava je svjedok teatarskog čina, i tada kad se stvara i naknadno, za deset ili dvadeset godina, baš kao i obrnuto: autorski je čin svjedok dobrog teatarskog vodstva, dobre i kvalitetne uprave. Svjedoči o njoj.

Izvaninstitucionalna igra

Jasno je da je izvaninstitucionalnim projektima fluidnost granica lakše zamišljiva, ali i teže provediva.

Fluidnost granica tu je načelno prisutna i kada se želi i kada se to ne želi. Naime, ako radiš na izvaninstitucionalnoj, „nezavisnoj sceni“, određen si (uglavnom) dvjema stvarima: Kao prvo, snagom želje, snagom strasti, kako bi se ono što želiš raditi realiziralo, te, kao drugo, pomanjkanjem financijskih sredstava.

Tada se do krajnjih granica izdržljivosti upogonjuju vlastite snage. Što se mene tiče, sve što sam naučila radeći s autorskim timom u institucionalnom teatru radila sam nerijetko sama u onom izvaninstitucionalnom. Pritom ne

mislim samo na vještine koje su kreativne i autorske nego i na one koje pripadaju „tehničarima“ ili „pomoćnom osoblju“. U tim sam situacijama (zasigurno i ostali autori koji rade na tzv. nezavisnoj sceni) bila i inspicijentica koja telefonom obavještava glumačku i suradničku ekipu da dođe na probe, ona koja „sklapa“ raspored; i šaptačica; i producentica (podrazumijeva se potraga za financijskom podrškom, pisanje projekata, potraga za eventualnom koprodukcijom⁴).

Što se tiče predstave *Poppins silazi* koju smo radili za Festival novoga cirkusa, a u produkciji Triko Cirkus Teatra - bila sam ona koja je „montirala tekst“ i režirala, a scenografiju smo dogovarale kao tim na dugim „sjedjeljkama“ nakon pokusa u ledeno hladnoj Medici. Producentica, koja je i igrala jednu od tri uloge (Iva Peter Dragan), imala je niz opterećenja. No, naravno, takva suradnja često podrazumijeva prethodno poznanstvo te podudarnost želja i estetika. Iva Peter Dragan i ja susrele smo se radeći prije toga u nekoliko navrata u institucionalnim predstavama.⁵

Još jedna od specifičnosti rada izvan institucije jest i to da u situaciji kada ekipa nije potpisala ugovor s institucionalnim teatrom, pa tako nema ni izdašne ili barem dobre honorare, moraš biti iznimno samozatajan⁶ kako bi ekipa predano radila u uvjetima koji su puno teži i zahtjevniji i od onih u amaterizmu.

Kolektiv kao autor – uvijek ili nikada?

Dakle bez novca i prostora u kojem se izvode pokusi teško je izdržati, pa se često kao formula što obnavlja snagu ansamblu koji radi izvan institucije koristi sljedeće fraza: „autor je kolektiv“ ili „režija je kolektivna“. No to mi jednako uvjerljivo zvuči kao i sintagma „direktna demokracija“. Vjerujem dakle da je to tek topao i duhovit „ulaz“ kako bi se odobrovoljilo „izvođače“ i suradnike. Naime, ako i nisi redatelj „inženjer“ nego onaj koji krpari, montira, tka i spaja od onoga što ima neku (novu) cjelinu - i u institucionalnom i u izvaninstitucionalnom teatru - predstava se stvara zahvaljujući viziji uskog autorskog tima, a provodi je, realizira, naravno, čitav kolektiv.

4 *Gorke suze Petre von Kant* (koprodukcija s Teatrom &TD i Goethe institutom): traženja prava na igranje teksta, bavljenje prijevodom, organiziranje tehničara koji putuju s nama, organiziranje turneja, kombija, popisa rekvizite i dijelova scenografije kako bismo prešli državnu granicu i prošli carinu; pisanje izvješća, animiranje umorne ekipe, organiziranje snimanja izvedbe, plakata, fotografija; *Šuma Striborova* (koprodukcija s Max teatrom i teatrom u Velikoj Gorici): prijave na festivale, pranje kostima, postavljanje scenografije itd.).

5 Radile smo zajedno *Zlatne dance*, *Kneju* i *Crvene cipelice*. U predstavi *Poppins silazi* igrale su predano Jadranka Mijatović i Nikolina Majdak, a uživo je glazbene brojeve izvodila Izabel (sudjelovala je s puno žara, a bez honorara). Kostime je radila Zjena Glamočanin.

Ono čega nema

Ono čega nema izvan institucije: nema prostora sigurnosti. U izvaninstitucionalnim projektima nikada nema dovoljno financija i sredstava da bi se postavile „čišće“ granice, poput onih u institucionalnim teatrima. Nema ni prije spomenute uprave teatra kao „imaginarnog Drugog“, pa tako ni kao svjedoka. I tada je sve moguće: i reći kako se niste tako dogovorili, i ne doći na pokus, i otići, i pronaći žrtveno janje unutar tima. No, što je još važnije: može se kasnije, naknadno, „s brijemenom akomodavat“ revidirajući stavove.

No vratimo se *abjektu* i odnosu spram drugosti te vremenu u kojem se trenutno nalazimo.

Fluidnost i disciplina

Uznemiruje li nas u svemu spomenutom prepoznati paradoks? Možemo li uočiti varku u deklarativnom zagovaranju fluidnosti granica, afirmiranja *abjekta*, paralelno inzistirajući na neprijateljskim taborima? Možemo li uočiti paradoks u suvremenoj, pa tako i kazališnoj, „kolektivnoj brizi za drugoga“, za njegovo „zdravlje“ svake vrste?

Jasno je do koje je mjere gluma kao fenomen važna pri studiji o stanju nekog društva: gluma signalizira društvene mijene; ona je, kako sam svojevremeno pisala,⁶ i „društveno cjepivo“, ali je i primjer zahvaljujući kojem se upozorava što se nadalje događa s „izdajnikom“, Don Juanom, Hamletom, „žrtvenim jarcem“, pa tako i znak upozorenja, a ponekad i oblik discipliniranja zajednice.

Je li svaka podjela uloga politična?

Gluma je, kako smo ustanovili, baš kao i teatar u cjelini, uvijek politična, pa tako i osjetljiva na društvene mijene. I onda kada je institucionalna i onda kada to nije. Često ocrtava ono što nametnuta društvena paradigma priželjkuje.

U tom je slučaju možemo prepoznati kao reakcionaran čin, onaj podržavajući u odnosu na društvenu klimu, dominantnu i popularnu paradigmu koja se približava svojem zenitu.

No kazalište, kao i gluma, i ona institucionalna i ona izvaninstitucionalna, može biti i subverzivan čin, tj. onaj koji upućuje na društvene i kulturalne paradokse, čak i onda kada su vješto i inventivno maskirani.

Maske su najdjelatnije, najfunkcionalnije onda kada ih najmanje očekujemo. U tom nam je smjeru razmisliti što se zbiva kada se deklarativno afirmira

6 Kao producent nakon premijere organiziraš i gostovanja (*Gorke suze Petre von Kant* prva je predstava koja je išla u Beograd nakon rata, gostovali smo na Sarajevskoj zimi te sudjelovali na Festivalu glumca u Vinkovcima).

7 Mada zdravstveni sustav ne funkcionira; kao i primjerice za dobru prehranu, iako mnogi kopaju po kontejnerima.

8 O tome sam pisala u knjizi *Gluma i identitet. Gluma kao melankolija*.

pravo na drugačijost, kada se zagovara propusnost granica, kao i bivanje na samoj granici, baš kao i pozicija *abjekta*.

Zapitati se treba zašto izvaninstitucionalni teatar zovemo bez puno razmišljanja „nezavisnim“? Zapitati se može i nije li zanimljivo kako se sistemski traže radovi koji podrazumijevaju „poetiku otpora“ sistemu.



Na koncu, vratimo se početku.

„Pogled u nebo. A nebo, bolan, ništa“ – dodao bi vjerojatno i Don Juan izgovarajući dobro poznati monolog o licemjerju: „Licemjerje je porok po posljednjoj modi, a ljudi svaki porok koji je u modi smatraju krijepošću!“ ●

LITERATURA

(1985), *Kronika zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, Zagreb, g. 11, br. 31.

Critchley, Simon (2007), *O humoru*, pr. Dragana Vulić-Budanko, Algoritam, Zagreb.

Crnojević-Carić, Dubravka (2001), „Bezgrešno začće erotike“, *Zarez*, g. 3, br. 66, 25. listopada, str. 36.

Crnojević-Carić, Dubravka (2008), *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb.

Crnojević-Carić, Dubravka (2013), „Umjetnost kao radikalni oblik aktivizma“, *Feminističke kritičke*

intervencije. Pogled na naslijeđe, dekoloniziranje, prelaženja, ČŽS, Zagreb, str. 162-169.

Hocke, Gustav Rene (1984), *Manirizam u književnosti*, pr. Ante Stamač, Cekade, Zagreb.

Hocke, Gustav Rene (1991), *Svijet kao labirint*, pr. Nadežda Čačinović-Puhovski, August Cesarec, Zagreb.

Kristeva, Julia (1989), *Moći užasa, Ogled o zazornosti*, pr. Divina Marion, Naprijed, Zagreb.

Kuhn, Thomas (2013), *Struktura znanstvenih revolucija*, pr. Mirna Zelić, Jesenski i Turk, Zagreb.

Igor Tretinjak

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

Desetljeće institucionalizacije Žar ptice – od „produženog groblja“ do maloga kazališnog diva na kraju grada

UDK 792.08-053.2(497.521.2)

Sažetak: Godine 2000. glumica Marija Sekelez preuzela je od dotadašnjeg ravnatelja Tomice Milanovskog vođenje Gradskoga kazališta Žar ptica. U tek nekoliko godina M. Sekelez to je „kazalište kao produženo groblje“ (nav. prema: G. Ivanišević, 2003), kako ga je neimenovani novinar nazvao, pretvorila u jedno od najboljih i najposjećenijih kazališta za djecu i mlade koje se repertoarom i prepoznatljivom poetikom te akcijama, festivalom i ukupnim brendom nametnulo u Zagrebu i Hrvatskoj. U radu se analiziraju medijski i marketinški načini i strategije te predstave koje su obilježile Žar pticu tih godina i zahvaljujući kojima je kazalište na kraju grada u prvome desetljeću 21. stoljeća postalo primjer uspješnoga kazališta za djecu i mlade.

Ključne riječi: Žar ptica; kazalište za djecu i mlade; Marija Sekelez; mediji; kazališna kritika

A Decade of Institutionalization of Žar Ptica – From an “Extended Graveyard” to a Small Theatrical Giant on the City’s Outskirts

Abstract: In the year 2000, actress Marija Sekelez took over the leadership of the Žar ptica City Theatre from the previous director, Tomica Milanovski. In just a few years, Sekelez transformed this “theatre as an extended graveyard” (in: G. Ivanišević, 2003), as an unnamed journalist described it, into one of the best and most visited theatres for children and youth. Due to its repertoire, distinctive poetics, actions, festival, and overall brand, the theatre became a prominent institution in Zagreb and Croatia. The paper analyses the media and marketing strategies, as well as the productions that marked Žar ptica during those years, and thanks to which the theatre on the outskirts of the city became, in the first decade of the 21st century, an example of a successful theatre for children and youth.

Keywords: Žar ptica; theatre for children and youth; Marija Sekelez; media; theatre criticism

Uvod – susret dvaju svjetova

„Pri ulasku u teatar zatekla sam 11 podstanara, od mjesne zajednice, preko gimnastičara i bodibildera, do šahista koji su se nastanili u foajeu. Čak je i pas lutalica živio u kazalištu, riješili smo ga se tek kad je napao jednog policajca.“ (M. Sekelez u: M. Tomaš, 2016: 62), izjavila je Marija Sekelez u jednom intervjuu prisjećajući se stanja koje je zatekla u Gradskome kazalištu Žar ptica 2000. godine, kad je postala ravnateljica. Samo tri godine kasnije kazalište je završilo na petome mjestu po posjećenosti u Gradu Zagrebu smjestivši se iznad primjerice Gradskoga dramskog kazališta Gavella, da bi sljedeće godine, uza Satiričko kazalište Kerempuh, bilo jedino gradsko kazalište koje je završilo godinu u financijskom plusu. Zahvaljujući uspješnom poslovanju i kvaliteti predstava, kazalište i ravnateljica Sekelez dobili su 2005. godine Nagradu *Petar Brečić* za zalaganje u promicanju kazališne umjetnosti. Do te godine Žar ptica već je redovno osvajala najvažnije nagrade, punila dvorane te stvarala predstave koje su igrale po 100, 200 i 300 puta, a neke igraju i danas.

U nastavku rada taj uzlet Gradskoga kazališta Žar ptica u prvom desetljeću 21. stoljeća analizirat će se u pogledu marketinških strategija, repertoara i poetike radi dobivanja potpunije slike rijetko viđenog uzleta u hrvatskome kazališnom prostoru.

Stanje prije 1997. – putujuća Žar ptica

Iako je Marija Sekelez u medijskim sjećanjima na prve dane ravnateljavanja Žar pticom to kazalište redovno karakterizirala nimalo lijepim epitetima, poput „produženog groblja“ (G. Ivanišević, 2003), citirajući neimenovanog novinara, te je stalno isticala dugove i zapuštenost koji su je dočekali, situacija s tim kazalištem nije bila baš tako mračna.

Kazalište Žar ptica osnovali su 1981. godine Tomica Milanovski, koji će do 2000. godine obnašati dužnost ravnatelja, Vojmil Rabadan, Vid Fijan, Irena Kolesar, Slavica Fila i Olga Pivac. Do 1997. godine kazalište je bilo privatno te je djelovalo kao „putujuće kazalište, nastupajući u vrtićima, školama i manjim dvoranama širom zemlje, pa i u inozemstvu. (...) Dnevno se na predstave putovalo između 20 i 200 km. Turneje po Istri, Dalmaciji, Slavoniji... potrajale bi četiri do pet dana“ (M. Čolović, 2021), piše Milanka Čolović u tekstu u povodu 40 godina postojanja toga kazališta. Milanovski je u predstavama Žar ptice okupljao jaka redateljska imena, poput Vladislava Vindakijevića, koji je režirao najuspješnije predstave – *Dekameron*, *Matjaž Grabancijaš dijak* i *Šumar ima šumu na dlanu*, te Vojmila Rabadana, Vida Fijana, Đurđe Dević, Joška Juvančića, Vladimira Gerića i drugih. Ujedno, započeo je nešto što će uspješno nastaviti Marija Sekelez – na kazališnim daskama spajao je velika imena hrvatskoga glumišta srednje i starije generacije poput Irene Kolesar, Slavice File, Žarka Savića, Mije Oremović, Olge Pivac, Marije Kohn, Marije Sekelez, Pere Juričića, Ljubice Jović,

Mirele Brekalo, Željka Mavrovića i Džimija Jurčeca s mladim glumcima i studentima glume.

U prvih petnaestak godina na putu je Žar ptica „od A(damovca) do Ž(upanje) odigrala više od 3800 predstava, a razveselili su pritom više od 800 000 djece u svakom pa i najmanjem mjestu u Hrvatskoj i šire“ (M. Čolović, 2021), piše Milanka Čolović. Na prvome međunarodnom gostovanju kazalište je bilo 1982. godine u Švedskoj, ratnih godina putovalo se djeci izbjeglica u kampovima u Italiji i Mađarskoj, a kao kruna došla je turneja po Australiji i Novom Zelandu 1994. godine s predstavom za odrasle *Paola i lavovi*.

Godine 1997. Teatar Žar ptica postaje Gradsko kazalište Žar ptica. Prva premijera *Kad se vrazi žene* u režiji češkog redatelja Jarmila Chabina otvorila je novu dvoranu u Bijeničkoj 97, koja je i danas dom Žar ptice. Iako se u organizaciji i vođenju putujućega kazališta odlično snalazio, izgleda da se u prelasku u stalnu zgradu Tomica Milanovski nije najbolje snašao. Jedan od problema bila je i nezahvalna pozicija, što je primijetila i Marija Sekelez rekavši u jednom od brojnih intervjuja kako je „smještaj kazališne zgrade izvan središta jedna od otežavajućih okolnosti, pogotovo što Zagreb ima više kazališta za djecu, pa je s novim konceptom trebalo privući publiku“ (M. Sekelez u: S. Seferović, 2003). No to nije bila jedina otežavajuća okolnost. Velik problem predstavljala je činjenica da je prostor koji je grad dao Žar ptici na korištenje bio ispunjen „podstanarima“ poput mjesne zajednice i većeg broja sportskih klubova. U takvom okruženju, odnosno konceptu stalne luke, ali ispunjene neželjenim gostima, Tomica Milanovski nije sa snašao kao što se snalazio u organizaciji naizgled složenijega putujućega kazališta. Samim time, u tri godine, koliko je bio ravnatelj gradskoga kazališta u Bijeničkoj, nije uspio stvoriti stalnu publiku ni usustaviti repertoar. Puno bolje snašla se Marija Sekelez, koja će na čelo kazališta stupiti 2000. godine.

Uzlet i ključni razlozi nakon 2000.

„Temeljno, kazališta imaju dva pristupa gledateljima: ugađaju im, ispunjavajući njihova očekivanja i nude im očekivanu i dobro poznatu, iskušanu zabavu ili doživljaje, i drugo, manipuliraju gledateljima, izazivajući ih na reakciju u susretu s posve neočekivanim, provokativnim i novim sadržajima i formama. Kazalište formira svoju publiku, publika oblikuje svoje kazalište, a izazovi za gledatelja jesu emocije, jako uzbuđenje, zabava, ili kakvi drugi, brojni motivacijski čimbenici.“ (D. Lukić, 2010: 284), piše Darko Lukić misleći pritom na kazališta za odrasle. Kako je u ovom radu riječ o kazalištu koje se obraća djeci i mladima, potrebno je ponešto korigirati Lukićevo razmišljanje.

Djeca su u pravilu gledatelji bez iskustva kojima su prvi susreti s umjetničkim djelom, a najčešće su to upravo kazališne predstave, nerijetko formativni, samim time odgovornost kazališta za djecu i mlade prema svojim ciljanim

publikama daleko nadržasta odgovornost kazališta koja se obraćaju estetski i etički oblikovanim odraslim gledateljima. S druge strane i kazalište za djecu i mlade, baš kao ono za odrasle, koristi manipulaciju i ugađanje kako bi dovelo gledatelje i zadržalo ih. No kazalište za djecu i mlade ima jednu specifičnost – njegovi primarni gledatelji u pravilu nemaju moć odlučivanja ni financijska sredstva da odaberu predstavu i osiguraju ulaznice za nju. Umjesto s njima, kazališta u promotivnom i marketinškom aspektu komuniciraju s odraslima – s jedne strane roditeljima gledatelja, s druge strane pedagogima i učiteljima. Samim time kazališta za djecu i mlade moraju igrati svojevrsni ples između vlastitih publika i njihovih odraslih pratitelja. U tom plesu kazališta u marketinškom aspektu često zaborave na svoje primarne gledatelje, a ponekad se i u samim predstavama prenaglašeno obraćaju odraslima. Ako se u ugađanju previše okrenu tim posrednicima između sebe i ciljanih publika, prijašnji aspekt – oblikovanje gledatelja – biva iznevjeren. Također, izostaje ono što bi kazalištima za djecu i mlade trebalo biti ključno – stvaranje vjernih i trajnih gledatelja i kazalištaraca.

„Stvaranje trajne publike je fundamentalno“, smatra Lucina Jimenez Lopez i nastavlja: „to je posao koji ujedinjuje edukaciju, formaciju pa čak i obuku; raznovrsne aktivnosti koje mogu biti kreirane i planirane kao dio akcije jedne skupine ili kazališne ustanove, ili ustanova odgovornih za kazalište, ili škola i obitelji, u sklopu formiranja osobe.“ (L. Jimenez Lopez u: D. Lukić, 2010: 279) Na tragu razmišljanja Jimenez Lopez jest Marija Sekelez, koja, kao glumica s dugogodišnjim statusom slobodne umjetnice, razumije važnost publike te poznaje strategije privlačenja i zadržavanja gledatelja, odnosno, kako kaže, „ja sam glumački gatarbajter *par excellance*. Oduvijek sam na tržištu, izložena svim mukama koje to prate tijekom trideset godina.“ (M. Sekelez u: G. Ivanišević, 2003) Samim time, čim je stupila na mjesto ravnateljice, krenula je s jakom promotivnom i marketinškom kampanjom koja se može podijeliti u dva aspekta – medijske istupe u kojima pozitivne, ali i negativne aspekte koristi kako bi pojačala medijsku vidljivost kazališta te pokretanje nekoliko akcija i programa koji su svojom pozitivnošću i plemenitošću osigurali veliku medijsku vidljivost i omogućili djeci i roditeljima besplatan dolazak u kazalište i upoznavanje s njegovim predstavama, poetikom i glumcima.

Od medijskih istupa posebno je zanimljiv onaj s početaka ravnateljskoga mandata Marije Sekelez 2001. godine. Neposredno prije premijerne izvedbe predstave *Ti i ja, mali medo* u kazalište je stigla inspekcija kako bi ispitala slovensku redateljicu Katju Pegan o radnoj dozvoli. Iako je situacija o upitnoj radnoj dozvoli nedvojbeno negativna reklama za kazalište, Marija Sekelez svjesno je potencirala priču i dizala medijsku prašinu oko slučaja, negativnu reklamu pretočivši u pozitivnu te gradirajući slučaj do skandala, a sebe i kazalište do pozicije žrtvi. U tekstu iz *Jutarnjeg lista* stoji:

„Sve nam je to jučer ukratko ispričala Marija Sekelez šokirana što je inspekcija upala baš na premijeru, i to predstave za predškolski i međuškolski uzrast na kojoj su djeci dijelili sladolede. Naime, iako je inspektor pričekao kraj predstave kako bi obavio svoj posao, skandal nisu mogli ne primijetiti predstavnici češkog i slovenskog veleposlanstva u Hrvatskoj te druge osobe iz javnog života, među kojima su bili Vesna Škare-Ožbolt, Krešimir Dolenčić, Nada Subotić, Petar Veček i Željka Turčinović“
(I. Mikuličin, 2001)



Martin Waddell, *Ti i ja, mali medo*, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, 2001. Foto: Tibor Zangl.

Sekelez je tim istupom preuzela medijsku kontrolu nad neugodnom situacijom pretvorivši je u reklamu kazalištu s jedne strane spominjanjem besplatnog sladoleđa koji se dijelio djeci, s druge popisom utjecajnih ljudi koji su se našli u publici. Tim je popisom uglednih gledatelja ujedno, na neki način, najavila novinska praćenja kazališnih premijera koja će uskoro zavladata i koja traju i danas, a temelje se isključivo na praznom nizanju poznatih osoba koje su pohodile premijernu izvedbu. I dok u kazalištima za odrasle takve najave mogu biti smjernice ljudima koji će se odlučiti na gledanje nečega što su pogledali njihovi potencijalni istomišljenici, u kazalištima za djecu to podcrtava paradoks o kojemu je već bilo riječi - činjenicu da se kazališta, umjesto djeci kao

ciljanim publikama, obraćaju odraslima. Nizanje odraslih koji su došli na predstavi s djecom ili bez nje u pravilu ne govori ništa o predstavi koju kazalište želi promovirati nego isključivo o moći i poznanstvima koja to kazalište ima. Promotre li se spomenuta imena, uočavaju se i dvije ključne poluge kazališne moći – politika i kazališni autoriteti.

Sekelez ide korak dalje u kontroliranju priče te okreće pažnju prema potencijalnim krivcima. „Namjera je bila uništavanje premijere i rušenje ugleda ovog kazališta koji sam svojim radom teško stekla. Nemam ništa protiv inspekcije koja dolazi u normalno radno vrijeme kad nema premijera. Otkako sam došla u kazalište u kojemu je zaposleno troje glumaca dobila sam sindikalnih dopisa više nego svi kazališni ravnatelji od Stjepana Miletića do danas.“ (M. Sekelez u: I. Mikuličin, 2001), izjavljuje Sekelez preusmjeravajući strelice krivnje od kazališta prema neimenovanim krivcima, čime odškrinjuje vrata prema potencijalnoj dubljoj intrigi. Ujedno ne zaboravlja istaknuti vlastite zasluge i problem s kojim se kazalište suočava – najmanji broj zaposlenih glumaca od svih gradskih kazališta.

Na sličan se način M. Sekelez obračunala s Ivicom Šimićem u miniskandalu u kojemu je kazalište Žar ptica odbilo nastupiti na festivalu Mliječni zub, što potvrđuje kako se nije libila ulaziti u medijske sukobe. Štoviše, u svakome potencijalnom sukobu tražila je prostor za promicanje vlastitoga kazališta i rada. Tako je u kasnijem intervjuu u *Vijencu* istaknula nerazmjernost u financiranju festivala. „Prve sam godine dobila pomoć od Grada u iznosu od četrdeset tisuća kuna. Morate znati da svaki festival u našem gradu dobiva između dvjesto i osamsto tisuća kuna, da Mliječni zub dobiva tristo tisuća kuna i nešto od Ministarstva, a PIF dobiva petsto tisuća.“ (M. Sekelez u: G. Ivanišević, 2003) Iako razlika u ciframa zvuči iznenađujuće, njezino opravdanje leži u činjenici da je bila riječ o novom festivalu kazališta koje se tek pozicioniralo. No iz izjava M. Sekelez lako se može iščitati kako smatra da je pritisak uvijek dobar – kad je aktualan, ali i kad nije.

Medijskim istupima M. Sekelez obraćala se prvenstveno odraslima kao onima koji dovode djecu u kazališta. U njima je uspješno okretala pažnju tih posrednih publika prema pozitivnim aspektima Žar ptice negativne aspekte rezolutno odbacujući, dok je strelice krivnje usmjeravala prema imenovanim ili neimenovanim drugima, čime je mudro i s očitom dozom manipulacije oblikovala pozitivnu medijsku sliku kazališta.

S druge strane u prvome ravnateljskom mandatu pokrenula je niz akcija kojima se obraćala upravo svojim primarnim publikama – djeci i mladima. Razlozi pokretanja akcija bili su usmjeravanje pažnje djece prema kazalištu za koje, možda, ne znaju njihovi roditelji, ali se njima nudi široko raširenih ruku.

Jedan od prvih projekata bio je *Nema zime u Žar ptici*, koji je pokrenula u prvoj godini svojega mandata, a koji je školarcima nudio pet besplatnih predstava, ali

i darove sponzora, što je još jedna od odlika M. Sekelez i marketinškog tima Žar ptice. „Za svaku predstavu našla sam sponzore koji su darivali djecu.“ (M. Sekelez u: D. Vrgoč, 2001), rekla je Sekelez u jednom razgovoru.

Plemenitošću se izdvaja humanitarna akcija *Osmijehom do zdravlja*, u kojoj je Žar ptica nekoliko godina prije *Crvenih nosova* započela s gostovanjima u dječjim bolnicama i domovima za napuštenu djecu, dok projekt *Dobrodošli prvoškolci u vaše kazalište* i dalje živi i besplatno ugošćuje prvoškolce na predstavi koja otvara sezonu.

Najveći projekt bio je Naj, naj, naj festival, pokrenut 2001. godine. Započeo je kao domaći festival bez selektora, što je Sekelez istaknula kao njegovu posebnost: „specifičnost festivala je ne postojanje selektora, pa nijedno kazalište ne može reći da je zakinuto. Samo bira svoju predstavu, a ocjenjuje žiri od najjementnijih kazališnih kritičara koji dodjeljuje deset zlatnih žar-ptica u svim kategorijama“ (M. Sekelez u: G. Ivanišević, 2003.). Godine 2007. festival je postao međunarodni te je iz godine u godinu rastao. Kao jedan od ključnih razloga pokretanja festivala M. Sekelez istaknula je privlačenje publike ili, kako ona kaže, „osmislila sam taj festival kako bih revitalizirala kazalište. Kako bi privukli publiku, tamo se stalno moralo nešto događati“ (M. Sekelez u: G. Ivanišević, 2003.), u čemu je svakako uspjela jer se za svaku predstavu tražila karta više. Naj, naj, naj festival i ostale akcije, ali i medijski istupi, privukli su publike u kazalište te je pred kraj prvog mandata Marije Sekelez kazalište imalo svoju brojnu publiku i financije u plusu. No sve bi to malo vrijedilo bez jakog repertoara.

Repertoar i poetika Žar ptice

„Moja je misija bila i ostala, predstavom kod djece izazivati najljepše emocije ljepote, plemenitosti i dobrote, tako da, kada dođu jednom u kazalište, s radošću mu se ponovo vrate; da, kad odrastu budu iznimna dobra publika koja će voljeti kazalište, cijeniti umjetnost i glumce, njihov trud i rad.“ (M. Sekelez u: S. Seferović, 2003), izjavila je Marija Sekelez u intervjuu pred kraj prvog mandata dodavši iste godine u drugom intervjuu da „sada imamo relevantno kazalište koje ima svoju estetiku i svoju publiku“ (M. Sekelez u: G. Ivanišević, 2003). Misija koju je M. Sekelez iznijela gotovo se u potpunosti poklapa sa suvremenom idejom teoretičara i praktičara o kazalištu za djecu i mlade, pa tako utjecajna kazališna umjetnica Sylvia Demmery ističe da „kazalište za djecu mora pružiti emocionalno i estetsko iskustvo. Ako to ne pruži, nije vrijedno stvaranja“ (S. Demmery u: S. Schonmann, 2006: 15). Demmery je bila i jedna od prvih osoba u kazalištu za djecu i mlade koja je u svojem kazališnom radu upućenom djeci utišala didaktični sloj, da bi s vremenom to utišavanje i micanje didaktičnosti osvojilo suvremeno europsko kazalište za djecu i mlade u teorijskome i u praktičnome smislu.



Aleksandar Sergejevič Puškin, *Bajka o ribaru i ribici*,
 Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, 2002. Foto: Saša Novković.

Shifra Schonmann u jednoj od najvažnijih recentnih knjiga za kazalište za djecu i mlade, *Theatre as a Medium for Children and Young People* (2006.), na više mjesta didaktičnost u kazalištu za djecu i mlade naziva tiranijom, da bi na jednome mjestu iznijela pitanje: „nije li konačno vrijeme da oslobodimo djecu tiranije didaktičnosti i didaktičnih obrazaca koji su u potpunosti preuzeli umjetnost i pustimo ih da uživaju u predstavi bez smjernica i uputa koje opstruiraju taj proces?“ (S. Schonmann, 2006: 159) M. Sekelez ne postavlja pitanje nego potpuno zaobilazi pojam „didaktičnosti“ ukazujući na poznavanje i razumijevanje suvremenih smjernica kazališta za djecu i mlade. Umjesto elementa poučavanja M. Sekelez ističe potrebu za ljepotom i plemenitošću odvajajući time kazalište za djecu od škole i time ga osamostaljujući. No tek na



Aleksandar Ivanov, *Čudesni svijet brojeva*, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, 2002.

Foto: Saša Novković.

papiru jer i danas kazalište za djecu i mlade gotovo potpuno ovisi o školama i grupnim školskim posjetima te su repertoari domaćih kazališta za djecu i mlade u velikoj većini oblikovani od spoja bajki i lektirnih naslova. Ovdje se sada nameće pitanje je li takav repertoar nužda ili „lakši put“, no o tome nekom drugom prilikom. U nastavku ćemo vidjeti jesu li bajke i lektire vladale repertoarom Žar ptice u prvom desetljeću 21. stoljeća ili je li i u kojoj mjeri M. Sekelez uspjela razbiti njihovu vladavinu predstavama nastalim po originalnim tekstovima.

Repertoar

Prvi mandat na čelu ravnateljice Žar ptice Marija Sekelez otvorila je sa Zvonimirovom Balogom i njegovim lektirnim *Bontonom* u režiji Ladislava Vindakijevića, nakon čega je uslijedila još jedna književnica bez koje se ne može zamisliti kazalište za djecu u Hrvatskoj - Ivana Brlić-Mažuranić. Ipak, M. Sekelez nije na repertoar stavila *Šumu Striborovu* ili *Šegrtu Hlapića* (koji će stići ujesen sljedeće godine) nego na scenama rjeđe prisutnu *Baku Mokoš i unuka Sunce* u adaptaciji i režiji Vladimira Stojsavljevića. Uslijedili su *Najljepši planet* popularne književnice za djecu Sunčane Škrinjarić u režiji Tihane Škrinjarić te *La Fontaineove*

basne u Rabadanovoj obradi. Samim time možemo reći da je na početku M. Sekelez igrala na sigurno, ali s natruhama odmaka od najzvučnijih naslova. Da se odmak isplati, pokazala je druga predstava druge sezone, *Ti i ja, mali medo* (2001.), koju je slovenska redateljica Katja Pegan režirala po tada recentnoj slikovnici Martina Waddella. Ta komorna predstava za dva izvođača, obogaćena pamtljivim i vrlo zgodnim songovima, i danas je, 23 godine nakon premijere, na repertoaru.

Spomenute predstave pod ravnateljavanjem Marije Sekelez ukazuju na smjer kojim će se kazalište repertoarno uputiti. Taj smjer može se podijeliti u nekoliko tematskih grupa: bajke, domaći i strani dječji klasici i lektire, domaći romani pretočeni u predstave, nove domaće drame i pokoji novi strani naslov te autorski projekti. Već po popisu grupa vidi se da repertoar nije oblikovan isključivo od bajki i lektira, što je bila i još uvijek jest karakteristika nekih zagrebačkih i hrvatskih kazališta koja se obraćaju djeci i mladima, poput najdosljednijega Zagrebačkoga kazališta lutaka.

U razdoblju 2000. – 2010. godine premijerno je postavljena 41 predstava. Među njima je svega pet klasičnih bajki: Andersenove *Snježna kraljica* i *Palčica*, *Začarani kraljević* i osuvremenjena *Snjeguljica* braće Grimm i Perraultov *Mačak u čizmama*. Dodamo li im Puškinovu *Bajku o ribaru i ribici* te spomenutu *Baku Mokoš i unuka Sunce* te dodatno proširimo popis (osuvremenjenim) La Fontaineovim i



Astrid Lindgren, *Ronja*, razbojnička kći, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, 2006.

Foto: Saša Novković.

Hans Christian Andersen, *Palčica*, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, 2005. Foto: Saša Novković.





Ezopovim basnama, i dalje je riječ o prilično malom broju bajki i basni. No zato je znatno veći broj lektirnih naslova. Među klasicima i lektirnim naslovima, uz ranije spomenute *Šegrta Hlapića* i *Bonton*, nalaze se *Plesna haljina žutog maslačka* Sunčane Škrinjarić, *Crveni kišobran* Višnje Stahuljak, Šimunovićeve *Duga*, Rodarijev *Čipolino*, *Ronja, razbojnička kći* Astrid Lindgren te niz suvremenih domaćih lektirnih romana poput *Dnevnika Pauline P.* Sanje Polak, *Sasvim sam popubertetio* Sanje Pilić, *Čudnovata istina* Zlatka Krilića i tek nešto stariji *Strah u Ulici lipa* Milivoja Matošeca. Upravo navedeni romani, gotovo svi redom pretočeni u hit-predstave, čine možda najvažniji dio repertoara Žar ptice koji živi i danas. Repertoar čini i nekoliko predstava nastalih po novijim ili manje znanim tekstovima, poput tekstova europskih književnika za djecu Paula Maara i Martina Waddella te nemali broj tekstova suvremenih domaćih autora poput Željke Turčinović, Željke Horvat Vukelja, Tatjane Šuput, Želimira Hercigonje, Marijane Nole i Nives Madunić Barišić, od kojih su neki i praižvedeni na daskama Žar ptice. Iako nije bilo puno autorskih projekata, ostavili su dubok trag u poetici Žar ptice, posebice tri autorska projekta utjecajnoga bugarskog redatelja Sunnyja Sunninskog.

Iz ovoga kratkog pregleda repertoara Žar ptice 2000.-2010. godine može se zaključiti da se kazalište dobrim dijelom uspjelo odvojiti od „tiranije“ lektirnih naslova i bajki, koja u pravilu ide ruku pod ruku s „tiranijom“ didaktičnosti. Kazalište je dakle uspjelo napraviti ravnotežu između ipak nezaobilaznih bajki i lektirnih naslova te novih i svježih ili osvježenih tekstova i autorskih projekata, kroz koje se djeci i mladima progovaralo o suvremenim problemima kroz suvremeni kontekst.

Iz činjenice da su lektirni naslovi znatno zastupljeniji od bajki može se zaključiti i da se Žar ptica naglašenije okrenula prema gledateljima viših razreda osnovne škole pronašavši prazan prostor za sebe. Naime kazalište Mala scena, koje je tada bilo u velikom uzletu, okrenulo se prvenstveno predškolskim publikama, a istim su se publikama obraćali i Zagrebačko kazalište lutaka te u nešto manjoj mjeri Gradsko kazalište Trešnja. Samim time Žar ptica odlično je prepoznala prostor za sebe.

Poetske karakteristike

U pokušaju određivanja nekih od ključnih aspekata poetike Žar ptice u razdoblju 2000.-2010. analizira se veći broj predstava na temelju gledanja (uživo i putem snimki) te kritika objavljenih u dvotjedniku za kulturu Matice hrvatske *Vijenac* i na mrežnoj stranici kazaliste.hr, dvama medijima koji su tih godina najintenzivnije pratili kazalište za djecu i mlade, pa tako i Žar pticu. U analizi sudjeluju sve predstave koje su kritički popraćene u spomenutim medijima, redom: *Čudesni svijet brojeva* (2002.), *Duga* (2003.), *Ezop Cabaret* (2005.), *Dnevnik Pauline P.* (2005.), *Tatica je uvijek u pravu* (2006.), *Ronja, razbojnikova kći*

(2006.), *Crveni kišobran* (2007.), *Mudro pile* (2007.), *Princeza Pif* (2007.), *Zločestobija* (2008.), *Čipolino* (2008.), *Strah u Ulici lipa* (2008.), *Sasvim sam popubertetio* (2009.), *Pčelica Maja* (2009.), *Bilo jednom jedno vrijeme* (2009.), *Čudnovata istina* (2010.), *Mačak u čizmama* (2010.) i *Naša je mama postala zmaj* (2010.). Važno je spomenuti da se iz kritika ne saznaju samo informacije o predstavama nego i o odnosu medija prema kazalištu za djecu i mlade. Naime tek je spomenutih 18 predstava od 41 premijerno postavljene dobilo kritički osvrt, no dio tih osvrtâ, zbog kratkoće ili površnog pristupa, jedva bi se mogao nazvati kritičkim. Ali to je druga tema.

Priča u fokusu

U temelju svih analiziranih predstava jest priča. Najčešće je riječ o dramaturgiziranoj prozi – rjeđe bajci, češće lektiri, a među njima su posebno zanimljivi suvremeni domaći romani za više razrede osnovne škole – ali u dovoljnoj su mjeri zastupljeni i dramski tekstovi domaćih autora. Posebno mjesto zauzimaju već spomenuti autorski projekti Sunninja Sunninskog, gdje priča nastaje iz pojedinog pojma koji potom gradi sve slojeve predstave. Tako su u predstavi *Čudesni svijet brojeva* naslovni brojevi likovi, pokretači zapleta i oblikovatelji svijeta u kojemu se priča, odnosno igra, odvija, dok je u *Bilo jednom jedno vrijeme* naslovno vrijeme to koje likovi pokušavaju uhvatiti, izračunati, kupiti i vratiti. Iz nje priča izlazi i njemu se na koncu vraća.

U građenju priče ključnu poziciju zadržava riječ, odnosno verbalni sloj. Iako je Žar ptica u pogledu utišavanja didaktičnosti uglavnom pratila europska kretanja, nije se uputila prema drugoj važnoj težnji suvremenog izraza – izjednačavanju verbalnog sloja s ostalim elementima igre. U tom pogledu to se kazalište prepustilo većini u hrvatskome kazališnom okruženju i ostalo je vjerno riječi koja priču u pravilu gradi na izvedbeno najjednostavniji način, podčinjujući ostale elemente. Riječ je izvor i nositeljica u većem broju analiziranih predstava, a poseban uteg predstavlja u *Pčelici Maji*, koja je „preopterećena riječima te joj nedostaje razigranosti, scenske dinamičnosti i nešto više duhovitosti. Uz nekoliko vrlo zgodnih redateljskih rješenja najbolji dio predstave uspjele su glumačke minijature i vizualna raskoš.“ (I. Tretinjak, 2009a)

Ipak, sve je više predstava koje možda ne utišavaju verbalni sloj, ali pojavljuju ostale elemente dajući im izvedbenu i dramaturšku snagu i samostalnost, zahvaljujući čemu dobivaju sve važniju ulogu u oblikovanju cjeline ili nekih njezinih dijelova. Upravo ta se karakteristika „pojačanosti“ prepoznaje kao jedna od glavnih u većem broju predstava Žar ptice, što uočava i Igor Ružić te u kritici predstave *Mačak u čizmama* piše kako „kazalište u Bijeničkoj i inače ima potrebu od svojih predstava napraviti spektakl, i ta težnja nemogućem ponekad dobiva i scensku potvrdu, na radost ciljane publike, a ponekad i onih malo starijih“ (I. Ružić, 2010).

Ružičeve riječi potvrđuje predstava *Tatica je uvijek u pravu* u kojoj autorica Tadjana Šuput i redatelj Robert Raponja publiku obasiplju „obiljem atrakcija, koje se unatoč opasnosti pretrpanosti male scene i kratka vremena među sobom ne poništavaju, nego promišljenim dramaturškim i redateljskim postupkom uz stalnu napetost odgađanja rješenja vode igru iznenadno sretnom kraju“ (M. Grigčević, 2006). Da i u obilju treba imati mjeru, pokazuje spomenuta predstava *Mačak u čizmama* koja je „toliko pretrpana vizualnim i auditivnim znakovima i događanjima da je scenskom zasićenošću stvarala umor malih gledatelja. Zadržavanju njihove pažnje ne pogoduje ni stalni visoki ritam scenske igre bez usporavanja i odmora, što ubrzo postaje zamorno“ (I. Tretinjak, 2010b). Po tome scenskom obilju Sunny Sunninsky u svojim je predstavama najbliži ravnopravnosti između verbalnog i posebice vizualnog sloja koji kod njega grade priču dijelom zajedno, dijelom zasebno, preplićući se i vodeći zanimljive dijaloge.

Dramatizacija

Većina tekstova, kao što je spomenuto, na scenu je stigla posredno - od proznog izvora preko dramatizacije do predstave, što je, zbog manjka prepoznatljivih dramskih tekstova za djecu i mlade, standard i u svjetskom kontekstu. Dramatizacije mogu biti vjerne originalu, raditi odmake prema apstrakciji ili suvremenosti ili se udaljiti do neprepoznatljivosti. U slučaju bajki u hrvatskim kazalištima za djecu, lakši i češće viđen put predstavljaju vjerne dramatizacije najčešće diznjevski ublaženih bajki. Klasične bajke postavljene u Žar ptici između 2000. i 2010. uglavnom nisu išle tim putem nego su dramatizirane s odmakom od originala, nekad uspješnijim, ponekad ne. U neuspjelima autori dramatizacija u radnju forsirano i površno uvode suvremenost, i to onu koja se više obraća odraslim pratiteljima nego ciljanoj dječjoj publici. Tako *Mačak u čizmama* Ivice Boban „istina, kroči bajkovitim prostorima nastanjenim princezama i prinčevima skrivenim ispod vela siromaštva, ali i u potpunosti nepripadajućim im Modnim maćcima, njihovim kolegama hraćcima, menadžerima i ostalim zalutalim društvenim i inim elementima današnjice“ (I. Tretinjak, 2010b). Taj prodor zvijezda žutih stranica u kazalište za djecu neko je vrijeme bio vrlo prisutan u zagrebačkim kazalištima za djecu, no brzinom kojom su junaci žutih stranica nestajali, gasila se i ta nepotrebna estradizacija predstava za djecu.

S druge strane u novim autorskim bajkama poput *Princeze Pif* Želimira Hercigonje i antibajkama poput *Naša je mama postala zmaj* Nives Madunić Barišić došlo je do zaokreta - u suvremeni kontekst prodrila je bezvremenost i svevremenost bajke i njezinih briga, problema i rješenja preplevši se s tek nazgled malim i nebitnim boljkama današnje djece. Tako se *Naša je mama postala zmaj* „odlično (se) poigrava bajkom diskretnim, ali jasnim referencijama te nenametljivom spoznajom važnosti mame na putu prema zmaju. No djelo se ne zadržava samo na općim istinama, nego uranja u dječji svijet kroz sitne,

a njima bliske male stvari koje ih okružuju poput razmaženosti braće i sestara, muke sa zdravom hranom poput palente i svježeg sira, ovisnosti o pričama za laku noć, očinskih izbivanja iz doma zbog posla i, dakako, majke na stalno tinjajućem fitilju koji je, kad pregori, pretvara u pravog zmaja.“ (I. Tretinjak, 2010a)

Zaigranu vjernost bajci kroz suvremeni ključ čita se i u predstavi *Princeza Pif*, u kojoj, „igrajući se unutar koncepcije klasičnoga ruha bajke i u literarnom i u vizualnom smislu, autorski tim predstave kao i glumački ansambl iznalaži brojne mogućnosti za suptilan humor, ironijski odmak i nenametljivu poruku, ne narušivši temeljne koordinate Hercigonjine bajke“ (D. Lampalov, 2007b).

Ipak, najizraženiju karakteristiku dramatizacije u predstavama Žar ptice čini uspješno osvježeno i osuvremenjeno čitanje predložaka. Redateljica Snježana Banović tako je roman *Dnevnik Pauline P.* Sanje Polak „transponirala u hibridnu formu prikladno (i *ad hoc*) nazvanu *light musical*: uz pomoć jednostavne, ritmične i melodiozne glazbe Tonija Ostojića, *Dnevnik* je scenski zaživio kao minijatura satira građanskoga života danas i ovdje“ (B. B. Hrovat, 2005). Iako je roman *Strah u Ulici lipa* Milivoja Matošeca nešto starijeg datuma, „u svakom (je) slučaju suvremeniji i urbaniji od mnogih klasika književnosti za djecu“ (I. Ružić, 2008). Aktualnost mu osigurava tema *bullyinga*, vršnjačkoga nasilja, koja je posljednjih dvadesetak godina sve aktualnija, što prepoznaje i Žar ptica te posvećuje predstave, projekte, ali i cijele sezone tom problemu. *Strah u Ulici lipa* u dramatizaciji i režiji Olivera Frljića bila je jedna od prvih takvih predstava toga kazališta te redatelj, kako nije imao potrebu za osuvremenjivanjem teme, odličnom je dramaturgijom, kako piše Goran Ivanišević, „kondenzirao zbivanja poštujući duh izvornika“ (G. Ivanišević, 2008c).

Ritam i suvremeni mediji

Dramaturški osvježene rukopise redatelji su u Žar ptici uglavnom omatali izrazima bliskim ciljanim publikama, uz neizostavnu prisutnost suvremenih medija kao nezaobilaznog aspekta današnje, ali i tadašnje djece. Redatelji su medijima različito pristupali. Ivan Leo Lemo „osmislio je dinamičnu predstavu (*Ezop Cabaret*, op. a.) u kojoj se u visokom, gotovo spotovskom, ritmu izmjenjuju basne putem kojih mnoštvo životinjskih likova male gledatelje kroz različite kazališne žanrove – od komedije, preko parodije, grčke tragedije do drame i melodrame – upoznaju sa često maglovitom granicom između dobra i zla“ (G. Ivanišević, 2005). Na taj je način djeci prilagodio predstavu ritmom usput im iz drugog plana, nenametljivo, ponudivši dozu pouke i susret sa žanrovskim bogatstvom kazališta.

Na spotovsku brzinu naslonio se i Oliver Frljić gradeći ritam predstave *Strah u Ulici lipa* „efektnim pokretom i brzim, odsječenim montiranjem scena s ponekim muzičkim spotom između“, čime, kako piše Igor Ružić, „podupire estetiku

i uopće način kako se danas gleda televizija, a time i sam svijet, jednako brz i agresivan od CNN-a do CN-a“ (I. Ružić, 2008).

I redateljica Nina Kleflin u predstavi *Ronja, razbojnička kći* pronašla je poveznicu s ciljanim publikama u njima bliskim medijima, o čemu Dubravka Lampalov piše: „Nina Kleflin uspješno se koristila jezikom stripa, crtanofilmskim jezikom i jezikom računalnih igara, kako bi u kazališnome mediju dokazala da se struktura priče, tempom i dinamikom svojstvenima drugim medijima itekako mogu primijeniti i uživo.“ (D. Lampalov, 2006)

Građenje ritma predstave rascjepkanošću i brzom promjenom kadrova iskoristila je Aida Bukvić u predstavi *Sav sam popubertetio*, što tada nisam shvatio kao pozitivan korak prema ciljanim gledateljima nego kao nepotrebno usitnjavanje. „Redateljica Aida Bukvić ritam predstave lomi (pre)čestim zamrznutim slikama u kojima se likovi predstavljaju gledatelju, objašnjavaju radnju i njene kontekste te iznose unutarne osjećaje i razmišljanja. Višekratna uporaba tog naizgled zgodnog rješenja dramsku radnju gura u drugi plan, tako da na trenutke djeluje tek ilustracijom pripovijedanja.“ (I. Tretinjak, 2009b) Danas su mi, 15 godina kasnije, nakon ponovnoga gledanja, brzina i učestalost promjena kadrova, suprotno prvom gledanju, jako odgovarale. Razlog tome vidim u medijskom svijetu koji nas okružuje, a koji je ispunjen brzinskim izmjenama kratkih kadrova na društvenim medijima, u serijama, filmovima i računalnim igrama - samim time pokazalo se kako je Aida Bukvić odlično osjećala vrijeme koje dolazi.

Ritam izmjene scena, ritam igre te ritam cjeline izuzetno su važni u predstavama za djecu i mlade, no moraju odgovarati temi, atmosferi, izrazu i dobi gledatelja, što, prema mišljenju Gorana Ivaniševića, nije uspjelo Nini Kleflin u predstavi *Zločestobija*, koju je razvukla na „devedesetak minuta bez stanke“. Kako piše Ivanišević, „premda su mališani pokazali poprilično zanimanje za događaje na pozornici, pozornost im je tijekom izvedbe popuštala kako zbog duljine predstave tako i zbog oscilacija u njezinu ritmu“ (G. Ivanišević, 2008b).

Znatno uspješnija bila je Dubravka Crnojević-Carić, koja je izraz za Šimunovićevu *Dugu* pronašla u bliskoj joj atmosferi i nježnijem ritmu vješto saževši novelu na „četrdeset pet minuta predstave predočavajući svijet Šimunovićevih junaka stilom etnobajke, poetična i melankolična ozračja s povremenim proplamsajem zdrava narodnog humora“ (G. Ostović, 2003). Potencijalnu monotoniju izbjegla je efektnim izmjenama izraza, primjerice „povremene fleš-bekove poput priče o tužnoj Staninoj sudbini čiju je kreativnost zapriječio hendikep i odnos okoline prema njemu, redateljica vješto rješava kazalištem sjena, a prizore Srnina puta prema dugi igrom vrpčama što djeluju poput sunčanih zraka, dok na početku predstave spuštene tako da zastiru likove simbolički funkcioniraju i kao zatvorske rešetke“ (G. Ostović, 2003).

Glazba

U oblikovanju ritma predstave za djecu i mlade vrlo važno mjesto zauzima glazba, odnosno songovi, koji se u radnju mogu uvoditi kao logične kulminativne točke, predasi, zvučni preljevi preko praznih hodova... Predugim trajanjem ili prečestim pojavljivanjem, opterećenošću riječima, dramaturškom prazninom, nedovoljnom efektnošću ili pretjerano zahtjevnom melodijskom strukturom mogu postati utezi predstavi, no ako su dramaturški, melodijski, ritmom i optimalnom verbalnošću pogođeni, u pravilu postaju jedni od nositelja cjeline. Žar ptica, poput većine kazališta za djecu i mlade toga razdoblja, u svojim predstavama obilno koristi songove približavajući vlastiti izraz žanru mjuzikla. *Ezop cabaret*, kako piše Goran Ivanišević, „sadrži desetak songova zaraznoga ritma čije melodije i riječi lako ulaze u uho (zasluge za to pripadaju kako skladatelju Zvonimiru Dusperu tako i Nevenki Videk, koja je zajedno s redateljem i dramaturginjom autorica stihova)“ (G. Ivanišević, 2005), nadalje, „lepršava i okretna glazba Arsena Dedića“ (D. Lampalov, 2007a) nositeljica je predstave *Crveni kišobran*, dok u *Ronji, razbojničkoj kćeri* punoći izraza potpomaže „autohtona skandinavska glazba u izboru Roberta Torrea“ (D. Lampalov, 2006) naslonjena na autoricu Astrid Lindgren i svijet koji je stvorila u tome dječjem klasiku.

Glazba je jedna od nositeljica i zabavne antibajke *Naša mama je postala zmaj*, u kojoj je redatelj Mario Kovač „prijelomne točke radnje podcrtao odličnim i pamtljivim songovima Vlatka Panića“, koji su „stvarali ritam i atmosferu predstave, od tragova dječjeg buntovništva u songu o hrani te toplih emocija u pjesmi omotanoj čvrstim sestrinskim vezama preko *reggae* ritmova do velikog i sretnog finala koje ostaje i na usnama i nakon izlaska iz kazališta“ (I. Tretinjak, 2010a). I u drugim predstavama songovi imaju jednu od ključnih uloga, od komornih predstava, poput dugovječne *Ti i ja mali medo*, čiji su se songovi prometnuli u kazališne *evergreene*, do scenskih spektakala koji su bili svojevrsni zaštitni znak Žar ptice u prvim godinama 21. stoljeća, kao što je napisao Igor Ružić. No u kritikama je velika i važna, nerijetko i ključna uloga glazbe počesto zanearena ili tek okrnuta.

Vizualni sloj

Uza songove i ansambl glumu, spektakle i one komorne predstave Žar ptice gradio je promišljen vizualni sloj, koji se kretao od privlačne scenografske i kostimografske raskoši do funkcionalnog minimalizma. Tako je u *Crvenom kišobranu* (2007.) likovni dio predstave oblikovao jedan od najvećih likovnih umjetnika hrvatskoga kazališta Zlatko Bourek, za čiju je scenografiju i kostimografiju, praćenu svjetlom Olivija Marečića, Dubravka Lampalov napisala: „Bolje od ikakva komentara o logičnosti, funkcionalnosti te ljepoti scene i kostima Zlatka Boureka te svjetla Olivija Marečića valja zabilježiti da je taj rad dječja publika popratila jednim udivljenim, mnogoglasnim — aaaaaaahaaaaa!“ (D. Lampalov, 2007a)

Vizualna je raskoš nositeljica predstave *Čipolino*, koju je redatelj Mario Kovač „osmislio kao prvenstveno vizualno atraktivnu, pa su tako glumci ne samo kostimirani nego odjeveni u simulacije povrća i voća gotovo lutkarskih dimenzija.“ (P. Jelača, 2008) Likovni sloj predstave oblikovali su Iva Matija Bitanga i Leo Vukelić, čiji su „kostimi raskošni, no ne i kičasti te su sjajan primjer skladne kombinacije razigrane mašte i dobra ukusa“ (G. Ivanišević, 2008a). Toj razigranoj mašti kostima Bitanga i Vukelić nisu išli parirati u scenografskom sloju, što bi dobrim dijelom poništilo oba sloja, nego su scenu ogolili, „zaogrnuvši je tek svjetlom (oblikovatelj rasvjete Olivije Marečić) i zastorom sa stiliziranim prikazom vrta u dubini“ (G. Ivanišević, 2008a). Time su omogućili brzu izmjenu prizora dočaranih sa svega nekoliko rekvizita, kako je dalje napisao Goran Ivanišević, ali i podcrtali ono što im je bilo bitno – raskošnost kostima.

Efektna scenografija pojavljuje se u *Strahu u Ulici lipa* koji je u vizualnom sloju bio „nadahnut stripom“ (G. Ivanišević, 2008c), dok je scenograf Ivo Knezović u predstavi *Sasvim sam popubertetio* scenu gotovo u potpunosti ogolio, u središte scene smjestivši „stilizirani dimnjak, što ukazuje na eksterijer, koji u trenu postaje fotelja koja prostor pretvara u interijer“ (I. Tretinjak, 2009b). Lakoća promjene odgovala je rascjepkanoj strukturi i igri predstave koja se brzinski šetala između interijera i eksterijera.

Možda najzanimljivije rješenje, koje je odlično spojilo vizualnu dojmivost i otvoreni prostor za igru, oblikovala je scenografkinja Slavica Radović, koja je u predstavi *Čudnovata istina* na pozornicu postavila „veliki, ukošeno postavljen krevet, jer je on središte Zlatkova života. S nekoliko otvora u krevetu omogućeno je dječakovo kretanje, ali se po kosini kreću i ostali likovi jer je to Zlatku dohvatljiv prostor“ (O. Vujović, 2010). Naime roman, odnosno predstava, odigrava se u Zlatkovo mašti dok boluje u krevetu. Na sličnom je tragu Sunny Sunninsky, koji je u svojim predstavama u potpunosti stopio scenografske i kostimografske elemente s rekvizitima koji se pretaču u lutke i grade priču paralelno s verbalnim slojem.

Gluma

Marija Sekelez od prvoga je dana na mjestu ravnateljice isticala kako je Žar ptica gradsko kazalište s najmanje glumaca u ansamblu – na početku su bila tek dva stalna glumca, što je rezultiralo ili komornim predstavama s malim brojem glumaca, ili velikim troškovima u obliku honorara vanjskim glumcima. Kako se kazalište ne bi publikama dovoljno brzo nametnulo isključivo komornim predstavama, M. Sekelez često je dovodila honorarne glumce spajajući mlade članove ansambla s glumačkim veličinama. „U Žar ptici samo je dvoje stalno zaposlenih glumaca. To nije dobro, jer iz utrška moram platiti honorare vanjskih suradnika, ali, s druge strane, upravo zahvaljujući tome kazalište je bljesnulo. U njemu igraju najbolji glumci i glumice, od Marije Kohn, Nade

Subotić, Ane Karić, Enesa Kiševića, Biserke Ipše, Branke Cvitković, a doći će i Pero Kvrgić.“ (M. Sekelez u: G. Ivanišević, 2003), rekla je M. Sekelez u intervjuu Goranu Ivaniševiću dodavši da „kad sučelite na sceni legende i mlade, tada dobijete zanos i mudrost i imate sve“ (M. Sekelez u: Ivanišević, 2003).

Učeći od najboljih, mladi glumci razvili su se u glumačke veličine zauzimajući sve više mjesta u kritičkim osvrtima, koji su, u pravilu, vrlo diskretni i ekonomični po pitanju analize glumačke igre. Tako u kritici predstave *Mudro pile* Dubravka Lampalov piše kako je Gorana Marin, glumica koja je izvedbeno odrastala, razvijala se i zrela u Žar ptici, „u naslovnoj ulozi kreirala Pile u bogatu registru njegove emocionalne čvrstoće i osjetljivosti, uravnoteživši dječju empatiju i navijačke strasti u publici“ (D. Lampalov, 2007c), dok je jedna od ključnih glumica aktualne Žar ptice, Amanda Prenkaj, u predstavi *Čudnovata istina*, prema Olgi Vujović, bila „potpuno dominantna“: „mimikom, pokretom, glasom, upravo svime dočarala je djevojčicu, glas podrške, razuma i prijateljstva, a da nas niti jednom nije pokušala zavarati da se ne radi o odrasloj osobi. Upravo briljantno!“ (O. Vujović, 2010)

Ti primjeri snažne glumačke igre pokazuju kako je kazalište Žar ptica u svega nekoliko godina uspjela okupiti jak ansambl koji se sastoji od odličnih individua, a koji danas, 27 godina nakon profesionalizacije, ima 11 članova ansambla, što ga i dalje čini jednim od manjih gradskih kazališta, no kazališta s prepoznatljivim glumačkim imenima i karakteristikama glume.

Osnovne poetske karakteristike

Okupe li se i zaokruže natruhe karakteristika predstava i njihovih elemenata, može se zaključiti da je kazalište Žar ptica u prvom desetljeću 21. stoljeća uspješno stvorilo prepoznatljivu poetiku koja ne ide prema revolucionarnoj suvremenizaciji, ali se ni ne prepušta tradicionalnom izrazu. Umjesto tih krajnosti, pronalazi zaseban put u kojemu prati suvremena stremljenja kazališta za djecu i mlade, no u isto vrijeme osluškuje svoje primarne gledatelje i njihove pratitelje. Taj put karakteriziraju uglavnom raskošne ansambl predstave, odnosno scenski spektakli, po kojima je Žar ptica tih godina postala prepoznatljiva, ali i male komorne predstave koje su, zahvaljujući produkcijskoj lakoći, trajale godinama, a neke traju i danas. I jedne i druge predstave oslanjaju se na vizualnu promišljenost, songove kao neke od ključnih graditelja predstave i odličnu glumačku (su) igru. Sve to čine, oslobođene utega klasičnih scenskih bajki i pretjerane didaktičnosti, neopterećeno stvarajući svjetove bliske mladim tinejdžerima kao svojim primarnim publikama. Tim, inače vrlo zahtjevnim, publikama obraćaju se njima bliskim temama, poput vršnjackoga nasilja, mušica odrastanja, prvih ljubavi, sukoba u obitelji i izvan nje i drugima, na njima blizak izvedbeni način – prilagođavajući se igrom, ritmom, kadriranjem ili likovnošću medijima s kojima mladi ljudi odrastaju i koji predstavljaju važnu točku prepoznavanja na sceni.

Zaključak

Spoje li se pametno složen repertoar i predstave višestruko prilagođene ciljanim publikama, rezultat je veći broj predstava koje igraju „100, 200 i 300 puta“ (G. Ivanišević, 2003) ili su još uvijek na repertoaru, poput spomenutih predstava *Ti i ja, mali medo*, *Dnevnik Pauline P.* i *Naša mama je postala zmaj*. No rezultat nisu tek dugovječne predstave nego i publika koja raste sa Žar pticom i koja prihvaća njezinu poetiku kao svoju i vjeruje svojem kazalištu. Samim time i predstave koje bi možda u nekome drugom kazališnom okruženju mogle biti rizične uspijevaju. Tako Gordana Ostović piše u kritici predstave *Duga*: „Muk koji je vladao u gledalištu punom jedanaestogodišnjaka na jednoj od repriza svjedočio je da, koliko god vremenskim miljama udaljeno, ozračje Dalmatinske zagore iz pripovijetke koje zatire svaki pokušaj i potrebu da budeš drukčiji i svoj, nije nestalo.“ (G. Ostović, 2003) Sve to rezultat je kombinacije marketinškog rada Marije Sekelez, pametno složenog repertoara, autora i redatelja koji nisu bili opterećeni nužnim poučavanjem i usmjeravanjem gledatelja, jakih scenografskih i kostimografskih rukopisa, zavodljive glazbe i glumaca koji su bili dovoljno hrabri da rastu i istražuju na sceni Žar ptice. Sve to spojeno na jednome mjestu - u kazalištu Žar ptica u Bijeničkoj 97 - rezultiralo je uzletom kakav je rijetko viđen u hrvatskome kazalištu za djecu i mlade. Ujedno uzlet koji se nakon odlaska Marije Sekelez nije ugasio nego i pod ravnateljstvom Drage Utješanovića traje predstavljajući jedan od najvažnijih i najsvjetlijih primjera kazališta za djecu i mlade u Hrvatskoj. ●

LITERATURA

- Čolović, Milanka (2021), *Mali-veliki kazališni div iz Bijeničke*, https://kritikaz.com/vijesti/lzdvojeno/52467/Mali-veliki_kazali%C5%A1ni_div_iz_Bijeni%C4%8Dke (29. kolovoza 2024.).
- Fiamengo, Jakša (2003), „Rat i igra brojki“, *Slobodna Dalmacija*, Split, četvrtak, 26. lipnja.
- Grgičević, Marija (2006), „S pjevanjem, bez pucanja“, *Vijenac*, Zagreb, br. 312, 16. veljače, <https://www.matica.hr/vijenac/312/S%20pjevanjem,%20bez%20pucanja/> (21. rujna 2024.).
- Grgičević, Marija (2009), „Iz trećeg kovčega“, *Vijenac*, Zagreb, br. 409, 4. studenoga, <https://www.matica.hr/vijenac/409/Iz%20tre%C4%87ega%20kov%C4%8Dega/> (21. rujna, 2024.).
- Hrovat, Boris B. (2005), „Simpatična brbljavica“, *Vijenac*, Zagreb, br. 302, 13. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/302/Simpat%C4%8Dna%20brbljavica/> (18. rujna 2024.).
- Ivanišević, Goran (2003), „Neki bi redatelji ukinuli publiku“, razgovor s Marijom Sekelez, *Vijenac*, Zagreb, br. 240, 15. svibnja, <https://www.matica.hr/vijenac/240/neki-bi-redatelji-ukinuli-publiku-12538/> (29. kolovoza 2024.).
- Ivanišević, Goran (2005), „Kornjača i Zec“, *Vijenac*, Zagreb, br. 288, 17. ožujka, <https://www.matica.hr/vijenac/288/Kornja%C4%8Da%20i%20Zec/> (18. rujna 2024.).
- Ivanišević, Goran (2008a), „Kruške i jabuke“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=116> (18. rujna 2024.).

- Ivanišević, Goran (2008b), „Na drugoj strani ulice“, *Vijenac*, Zagreb, br. 369, 24. travnja, <https://www.matica.hr/vijenac/369/Na%20drugoj%2ostrani%2oulice/> (16. rujna 2024.).
- Ivanišević, Goran (2008c), „Uspješan obračun s nasilnikom“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=231> (29. kolovoza 2024.).
- Jelača, Petra (2008), *Lučićeve pustolovine*, *Vijenac*, Zagreb, br. 372, 5. lipnja, <https://www.matica.hr/vijenac/372/Lu%C4%8Di%C4%87eve%20pustolovine/> (29. kolovoza 2024.).
- Lampalov, Dubravka (2006), „Zabaviti dijete u sebi“, *Vijenac*, Zagreb, br. 328, 12. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/328/Zabaviti%2odijete%2ou%2osebi%20/> (20. rujna 2024.).
- Lampalov, Dubravka (2007a), „Beži Jankec“, *Vijenac*, Zagreb, br. 340, 15. ožujka, <https://www.matica.hr/vijenac/340/Be%C5%BEi%20Jankec/> (20. rujna 2024.).
- Lampalov, Dubravka (2007b), „Princezine bijesne gliste“, *Vijenac*, Zagreb, br. 355, 11. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/355/Princezine%2obijesne%2ogliste/> (20. rujna 2024.).
- Lampalov, Dubravka (2007c), „Svome jatuu“, *Vijenac*, Zagreb, br. 346, 7. lipnja, <https://www.matica.hr/vijenac/346/Svome%2ojatu/> (20. rujna 2024.).
- Lukić, Darko (2010), *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti*, Leykam International, Zagreb.
- Mikuličin, Ivana (2001), „Inspekcija rada protjerala slovensku redateljicu iz kazališta Žar ptica“, *Jutarnji list*, Zagreb, četvrtak, 27. rujna.
- Ostović, Gordana (2003), „Toplina u okovima“, *Vijenac*, Zagreb, br. 251, 16. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/251/Toplina%2ou%20okovima/> (20. rujna 2024.).
- Ružić, Igor (2008), „Kazališni ritam nasilja“, *Vijenac*, Zagreb, br. 381, 9. listopada, <https://www.matica.hr/vijenac/381/Kazali%C5%A1ni%2oritam%2onasilja/> (20. rujna 2024.).
- Ružić, Igor (2010), „Mačak! Bum! Tras!“, *Vijenac*, Zagreb, br. 419, 25. ožujka, <https://www.matica.hr/vijenac/419/Ma%C4%8Dak!%20Bum!%20Tras!/> (20. rujna 2024.).
- Schonmann, Shifra (2006), *Theatre as a Medium for Children and Young People*, Springer, Dordrecht.
- Seferović, Sonja (2003), „Žar ptica – kazalište čarolije“, razgovor s Marijom Sekelez, *Dubrovački glasnik*, Dubrovnik, br. 2717, 22. veljače.
- Tomaš, Marko (2016), „Kako sam na produženom groblju preživjela četiri mandata, 59 premijera, 11 podstanara i 750 tisuća djece“, *Nedjeljni Jutarnji*, 10. travnja, str. 62.
- Tretinjak, Igor (2009a), „Pričam ti priču“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=694> (20. rujna 2024.).
- Tretinjak, Igor (2009b), „Puno larme...“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=573> (20. rujna 2024.).
- Tretinjak, Igor (2010a), „Kad fitilj dogori...“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1204> (20. rujna 2024.).
- Tretinjak, Igor (2010b), „Pregusto tkanje bajke“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1164> (20. rujna 2024.).
- Vrgoč, Dubravka (2001), „Letimo u petoj brzini“, *Vjesnik*, Zagreb, srijeda 9. svibnja.
- Vujović, Olga (2009), „Vrijeme i ostali“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1045> (20. rujna 2024.).
- Vujović, Olga (2010), „O ustrajnosti i prijateljstvu“, <https://kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1163> (20. rujna 2024.).

Ivana Slunjski

Zagreb¹

Eksperimentalna slobodna scena: samosvojne autorske estetike

UDK 793::792(497.5)

Sažetak: S usustavljanjem Eksperimentalne slobodne scene (EKs-scena) – kao samoorganizacijske platforme koja je plesačima i drugim korisnicima osiguravala praktičnu i teorijsku edukaciju te prostore za treninge i produkciju – generacije plesačica i mladih koreografkinja u usponu upustile su se u smjelije autorske iskorake. Njegujući individualnost i različitost autorskih pristupa, autorice koje radove produciraju unutar EKs-scene drukčije promišljaju ples i autoritete u plesu od dotadašnjih koreografa. Pritom se zalažu za antielitizam i antivirtuoznost oponirajući ideji o koreografiji kao o reproduciranju forme te smatrajući da je plešuće tijelo neodvojivo od osobe, da je etika važnija od estetike, a ples alat kojim se propituju mogućnosti izvedbe i plesni medij. U radu će se razmotriti zajedničke i distinktivne karakteristike estetika autorica koje su započele stvarati u okrilju EKs-scene, a poslije su se tamo i etablirale: Selme Banich i Sandre Banić (Naumovski) (OOUR), Željke Sančanin (k. o. / kombinirane operacije), Nensi Lazić (Ukrainczyk) (dance_lab collective), Natalije Manojlović (op.sa.co), Silvije Marchig, Barbare Matijević i drugih.

Ključne riječi: EKs-scena; samoorganizacijska platforma; antielitizam; antivirtuoznost; plesne estetike

- 1 Kritičarka izvedbenih umjetnosti i teatrologinja, predsjednica Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.

The Experimental Free Scene: Distinctive Personal Approaches

Abstract: With the establishment of the Experimental Free Scene (EkS-scene) as a self-organizational platform providing dancers and other users with practical and theoretical education, as well as spaces for training and production, generations of dancers and emerging young choreographers have embarked on bolder creative ventures. By nurturing individuality and diversity in their artistic approaches, the creators producing works within the EkS-scene rethink dance and authority in dance differently from previous choreographers. They advocate for anti-elitism and anti-virtuosity, opposing the idea of choreography as mere form reproduction. They believe that the dancing body is inseparable from the person, that ethics are more important than aesthetics, and that dance is a tool for exploring performance possibilities and the dance medium itself. This presentation will examine the common and distinctive characteristics of the aesthetics of the authors who began creating and later established themselves within the EkS-scene: Selma Banich and Sandra Banić (Naumovski) (OOUR), Željka Sančanin (c. o. / combined operations), Nensi Lazić (Ukrainczyk) (dance_lab collective), Natalija Manojlović (op.sa.co), Silvija Marchig, Barbara Matijević, and others.

Keywords: EkS-scene; self-organizational platform; anti-elitism; anti-virtuosity; dance aesthetics

► U vrijeme kad se EkS-scena² formira i kad se unutar nje začinju prve autor-ske inicijative na hrvatskoj izvedbenoj sceni djeluju dva profesionalna plesna ansambla, Studio za suvremeni ples i Zagrebački plesni ansambl, te nekoliko plesnih skupina koje su osnovali plesači uglavnom potekli iz tih ansambala. U to je vrijeme već pokrenuta i Platforma mladih koreografa (2000.), a od devedesetih djeluju i Hrvatski institut za pokret i ples i Centar za dramsku umjetnost, koji kao istaknuti subjekti putem svojih projekata pružaju reprezentacijski, katkad i zagovarački, okvir postojećim i nastajućim organizacijama. No malo se toga odvijalo redovito. Plesači okupljeni oko EkS-scene koji su se nakon školovanja³ u inozemstvu odlučili vratiti i ostvarivati karijeru u Hrvatskoj nisu smatrali primjerenim pridruživati se ansamblima i kad bi se za njih tamo našlo mjesta:

„Ono što me iznenadilo kad sam se vratila u Zagreb, očekujući progresivniji pristup od onoga u instituciji, bio je isti tretman tijela, isti nesamokritični pristup, isti ‚nabrijani‘ ego koreografa, sasvim nalik onome u instituciji. I dalje se o tijelu govori kao o nečemu što treba imati par kila manje ili par kila više. Postoji određena netolerancija prema plesачu, rad nije kolektivan rad i ti si prisiljen prilagoditi se epicentru kompanije ili projekta, koreografu ili redatelju. Potrebno mi je da budem autonomna u svojem radu, te da ga mogu podijeliti s drugima. Tada si u poziciji da stalno preispituješ sebe i svoj rad, no također i poziciju drugih s kojima radiš.“ (S. Banich u: I. Ivković, 2004)

Premda je rad u ansamblima jamčio donekle izglednu plesачku budućnost, članovima EkS-scene nije bila prihvatljiva tradicionalna podjela u kojoj plesачko tijelo samo izvodi autorovu zamisao, dok se plesач, podređujući se koreografovoj koncepciji, reducira na instrument koji reproducira unaprijed zadane forme, čime se implicira da je koreografija primarno intelektualni proces, a plesne izvedbene, tehnička komponenta. Među njima je rasla potreba za kritičkim promišljanjem vlastite pozicije unutar projekta te propitivanjem stvaralačkih metoda i struktura koje omogućuju da se izvedbeni čin uopće dogodi tražeći

2 O samoorganizacijskome modelu i radnoj platformi EkS-scene te njihovu značenju za hrvatsku izvedbenu scenu u razmatranome desetljeću, i općenito, upućujem na svoj članak: „Eksperimentalna slobodna scena: horizontalnost i inkluzivnost suradničkih i stvaralačkih pristupa“, *Krležini dani u Osijeku 2022. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, prvi dio, prir. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Osijek, Zagreb, 2023., str. 329-343.

3 Visokoškolsko plesno obrazovanje u Hrvatskoj nije postojalo sve do 2013. godine.

dijalog i suradnju s drugim sudionicima scene. Autonomija, ravnopravnost u sudjelovanju i odlučivanju te refleksija kao ključni zahtjevi u njihovu pristupu dali su im priliku da iznova definiraju svoju ulogu u radnome procesu i stvore uvjete za razvoj novih estetika i umjetničkih oblika. Plesanje u ansamblima značilo je i ustrajanje na plesnim tehnikama i izvedbenoj perfekciji, što je manje vještim plesačima ili plesno neškolovanim izvođačima s težnjom plesnom izražavanju dodatno sužavalo mogući prostor djelovanja. U usporedbi s time, shvaćajući da se pomak u plesnoj umjetnosti može dogoditi jedino ako se neveliki krug plesača počne otvarati zajednici, članice EkS-scene promicale su načelo inkluzivnosti. U njegovoj primjeni to je značilo da svatko ima pravo biti izložen umjetnosti i umjetnički stvarati bez obzira na plesno predznanje i je li plesno, odnosno izvedbeno educiran ili nije. Jednako tako preuzimanje odgovornosti nije se odnosilo samo na odlučivanje o radu udruge i radne platforme nego i na načine prenošenja znanja: svatko od korisnika radne platforme mogao je, vodeći treninge i radionice, podijeliti s drugim korisnicima svoja praktična znanja o plesu i drugim izvedbenim umjetnostima. Svi korisnici radne platforme učili su jedni od drugih, od plesača i plesnih umjetnika koji su se vratili s inozemnih akademija ili s angažmana u inozemnim skupinama, od onih koji su znanja stjecali na radioničkim edukacijama ili od gostujućih inozemnih pedagoga i predavača. Takva se praksa potom očitovala i u njihovim autorskim koncepcijama. Okruženje EkS-scene najviše je pogodovalo upravo izgradnji autora koji dotad nisu bili u prigodi stjecati plesne i koreografske vještine, a njihov su izraz i promišljanje mogućnosti plesa odisali samosvojnošću, autentičnošću.

U prilog takvome razvoju išle su i promjene u europskome plesu na prijelazu tisućljeća utječući na pristupe izvedbenosti i izvođenju. Plesnost, odnosno plesanje sâmo postupno se potiskuje, a pozornost se posvećuje istraživačkim procesima, oprobavanju i koreografskih i raznih teorijskih koncepata, procedurama rada, problematiziranju afirmiranih elemenata reprezentacije, razmatranju uloge tijela u izvedbi, rada tijela, izvođačke prisutnosti. Ples postaje sredstvom analiziranja značenja pokreta, prostora i vremena u kontekstu izvedbe usredotočujući se na pitanja što se čini na sceni i zašto, dekonstruiranjem kretanja, pritom izazivajući i umjetničku zajednicu i publiku. Zaokret od kinetičke dominacije prema konceptualnome i uspostavljanje drukčijih relacija između tijela i kretanja nije sveden na suhi intelektualizam nego, kako objašnjava istaknuti teoretičar izvedbe André Lepecki, proučavajući prakse ključnih suvremenih koreografa koji su transformirali europsku i američku plesnu scenu od ranih devedesetih godina 20. stoljeća te revidirajući viđenja plesa, obuhvaća širok spektar estetskih, metodoloških, izvedbenih i izvođačkih pristupa koji nadilaze jednostavne kategorizacije (A. Lepecki, 2006). Zbog tih strujanja u suvremenome plesu, u što su članice EkS-scene bile upućene na temelju vlastitih

uvida u međunarodnu scenu i na temelju programskih sastavnica domaćih festivala, ali možda i više stoga što mnoge od njih nisu prošle sustavnu izobrazbu tijela plesnim tehnikama, odmak od tzv. plešućeg plesa prema manje plesnim oblicima i praksama koje propituju granice i mogućnosti koreografije i izvedbe te medija plesa bio je logičan.

Premda se unutar EkS-scene nje govala individualnost i raznovrsnost autorskih pristupa, pojedine pojave prepoznatljive su šire od pojedinačnih estetika. Većina autorica čiji rad analiziram istaknula je da tijelo koje pleše ne razmatraju odvojeno od osobe, pridajući važnost osobnosti plesača, a tek potom uzimajući u obzir izvođačku vještinu i druge izvedbene kvalitete. Riječima Selme Banich:

„Zanimala nas je i misaonost tijela koje izvodi, radni proces tijela koje izvodi, koje se ne preslikava ili ne reprezentira samoga sebe kao izvođač, kao umjetničko, nego je to tijelo za koje se može reći da je nedovršeno, nesavršeno, nedefinirano u nekom izvedbenom ili kazališnom smislu, ali koje može otvoriti pitanja o radu, etici rada, o tome uopće zašto se bavimo time i na koji način se možemo baviti time, a da ne reproduciramo sami sebe.“ (S. Banich u: J. Mihelčić i N. Sertić, 2011)

Prednost se daje posebnosti koncepta i pokreta u odnosu na formalne koreografske elemente, nekoliko autorica ističe odgovornost prema publici i potrebu za jasnom komunikacijom, a većina ih se utječe intermedijalnosti i/ili interdisciplinarnosti.

OOUR

Koautorsku inicijativu OOUR pokrenula je „grupa prijatelja“, plesačko-koreografski par Selma Banich i Sandra Banić (Naumovski),⁴ glazbenik Adam Semijalac te dizajnerica Ana Banić (Göttlicher) u nastojanju da izvedbeno istražuju „vlastite autorske pozicije i opozicijska trenja“ (OOUR, 2010). Negirajući ustaljenu metodologiju rada i vežući autorsku koherenciju uz kolektivan proces svakoga pojedinog projekta bez prethodno definiranih smjernica ili funkcija unutar grupe, kreiraju fluidan radni okvir u kojem svaki sudionik može preuzeti različite uloge, od autorskih do izvođačkih. Kolektivnost pritom podrazumijeva „ne-zajednički proces“: svatko od sudionika u projektu razvija „misaoni proces ‚iz strasti‘ te se on odvija u paralelnim kolateralnim promišljanjima koja rezultiraju predstavom“ (S. Banich u: M. Krajač, 2008b). Projekti OOUR-a⁵

4 Obje plesačice i koreografkinje surađivale su s drugim umjetnicima.

5 *Limb* (2003.), *orange cut* (2003.), *blackbox – the first box* (2004.), *to be confirmed* (2005.), *H* (2006.), *Stvarajući Eve* (2006.), *Salon* (2007.), *Chew* (2007.), *Whitebox* (2008.), *OK* (2008.).

estetički su *rastresiti*, svaka predstava, svaki proces, slijedi estetičke i etičke smjernice trenutačnih suradnika: „Svako interesno polje koje se otvori u jednom projektu otvara mogućnost za novo polje interesa: svaki je rad nastavak proteklog, ali kao da kreće ponovno iz početka“ (S. Banich; S. Banić u: P. Zanki, 2010). OOUR-ovo stvaranje neodvojivo je od radnih uvjeta u kojima djeluje, ukorijenjeno u političko-ekonomskome postsocijalističkom kontekstu obilježeno me tranzicijom u kapitalistički sustav i promjenama modela i načina (i umjetničkog) rada – *proizvodnje*. Dominantan je aktivistički bunt protiv uokvirivanja svih oblika njihova stvaralaštva, formaliziranja kolektiva ili područja njihova djelovanja. Opirući se institucionalizaciji izvedbenih umjetnosti i rada, odbacujući ustaljenosti koje bi ih mogle definirati, *oourovci* destabiliziraju strukture koje ih nastoje podvesti pod svoj okvir i usmjeravaju se nefiltriranu iskustvu. Stoga je njihovo scensko i umjetničko ostvarivanje „umjetnost aktivnih tijela koja sama sebe proizvode i potvrđuju kao aktivna radeći umjetnost, a čija se vidljivost obznanjuje u pojedinom javnom iskazu“ (P. Zanki, 2010). Kao u stalnostima u OOUR-ovu djelovanju, uz ustrajanje na autentičnosti osobe, tijela i umjetničkog iskaza, ipak se prepoznaju iskušavanje odnosa između izvođača i publike, za to vrijeme i za hrvatsku scenu radikalno redefiniranje plesnosti te odbacivanje tradicionalnih kazališnih okvira. Njihove predstave ne nude odgovore ni eskapističke momente nego potiču gledatelja da se aktivira obvezujući ga na suodgovornost u stvaranju scenskog značenja. Umjesto lako prohodnih i proničnih sadržaja, *oourovci* pozivaju publiku da sama kodira i dekodira slojevitte i često fragmentirane scenske radnje preispitujući vlastite reakcije i očekivanja. Daleko od plesnih bravura, razlaganje pokreta i prostora često je dovedeno do ruba izvedbene koherentnosti. Izvedba nije samo *dogadaj* na sceni nego i provokacija koja publiku izlaže nesigurnosti, neizvjesnosti i samorefleksiji.

k. o. / kombinirane operacije

Kombinirane operacije osnivaju Željka Sančanin, Saša Božić i Andrija Vučeno-
vić,⁶ a nedugo potom priključuje im se i Barbara Matijević, isprva se ostvaruju-
ći u suautorstvu sa Željkom Sančanin, da bi poslije suautorski nastavila s Giu-
seppeom Chicom, najprije u koprodukciji de facto kazališne grupe i kazališne
skupine Premier Stratagème, potom unutar nje. Različitim u rukopisima, a bli-
skim interesom prema povezivanju plesa s drugim medijima, objema je autori-
cama EkS-scena bila važnim polazištem, Željki Sančanin i formativno važnim
s obzirom na to da je nedugo prije tek počela plesati. U stanovitom je smislu od
svih autorica okupljenih oko EkS-scene otišla najdalje u svojim plesnim traže-
njima, u kasnijim radovima ne ustručavajući se gledatelja suočiti s praznom
scenom, bez izvođača, izložiti ga zvučnim pejzažima i evocirati koreografske

6 Danas Andrej Mirčev.



Solo: Ciklus /1/ Projekt o radu, k. o., kor. Željka Sančanin, 2005. Foto: Dinka Radonić.

pokrete modulacijom zvuka. Tim je instalacijama oslonjenim na „statičnost/prohodnost“ izvedbe, slike i snimke, zvuka i glasa (Ž. Sančanin, 2009)⁷ u središte rada postavila kolektivnu hipersenzibilnost. U drugim se instalacijama pak koristila modnim editorijalom kao medijem izvedbe stvarajući hibridne zone između umjetnosti i mode. Kasna faza njezina rada u kojoj se utječe svojevrsnom recikliranju sadržaja ujedno je odgovor na nedovoljnu potporu umjetničkog rada. U prethodnim fazama usmjeravala se na tjelesnost, rad tijela i koreografiju, premda je u svim projektima⁸ nastojala prijeći granice plesne discipline. Primarno se pokretom bavi kroz prizmu vizualnosti i slike povezujući izvedbu s različitim medijima. Video i fotografija podjednako su joj važni kao i pokret. Pokret i koreografiju doživljava kao dovršene koncepte tretirajući ih poput objekata koje umnaža. Često kreirajući i izvodeći sola, razvija prepoznatljiv stil temeljen na minimalizmu te razgradnji plesne forme i izvedbenih konvencija. Repetitivnost i jednostavnost pokreta, statične pozicije i emotivna distanca često su joj izvedbeno sredstvo, a semantičke pomake ostvaruje ponavljanjem i variranjem fragmentiranih pokreta. U izvedbi važnost polaže na percepciju gledatelja navodeći ga da promisli što se zapravo odvija na sceni te na prostor i njegovu ulogu u oblikovanju izvedbe.

Barbara Matijević snažnije utire autorski put⁹ trilogijom *Teorija performansa budućnosti*, ostvarenom u suautorstvu s Giuseppeom Chicom, kojem je dosljedna i u današnjem radu. Zaključujući da je iznalaženjem plesne građe proizvela formalizirani produkt koji, osim tehničke organiziranosti, ne polučuje smisao koji bi komunicirao s gledateljima, nakon nekoliko autorskih predstava odustaje od bavljenja pokretom, plesanjem, prebacujući težište na koreografiju u širem smislu. Informacije i njihova struktura, riječ i jezik, postali su njezinim novim istraživačkim alatom i medijem izražavanja. Jezik smatra koreografskim pristupom informacijama, medijem prijenosa, govor je nalik plesnoj frazi, pa predavanje vidi kao izvedbu u kojoj reorganizira semantičke slojeve oslanjajući se na riječ, odnosno zvuk i sliku (usp. B. Matijević u: M. Krajač, 2008a). Autorica kombinira citate, povijesne činjenice, već proizvedenu građu sakupljenu na internetu nalazeći izvornost jedino u načinu povezivanja različitih informacija. Tada već izvan okružja EkS-scene, nove koreografske strategije razrađuje počevši s trilogijom izvedbenih predavanja, svaki put modificirajući predavačku formu. Kombinirajući različite medije, vodeći gledatelja

7 Citirano iz najave njezina projekta *Measurements*.

8 (*Hard to dig it* (2002.), *Private in vitro* (2003.), *Roland Barthes: Lover's Discourse* (2004.), *Solo: Ciklus /1/ Projekt o radu* (2005.), *Before Than* (2006.), *Vertigo* (2007.), *Measurements* (2009.), *Dispozitivi izvedbe*, *Che bella voce!* (2010.), *Dispozitivi izvedbe*, *Psychedelic Room: Part II* (2011.), *Topologije* (2012.).

9 (*Hard to dig it* (2002.) u suautorstvu sa Željkom Sančanin, *Re-Play* (2003.), *Fotomorgana* (2005.), *Vertigo* (2007.), *I Am 1984* (2008.), *Tracks* (2009.), *Forecasting* (2011.), posljednje tri u suautorstvu s Giuseppeom Chicom.

fragmentima sjećanja i asocijacijama, poigrava se nestabilnošću i neprovjerljivošću interpretacija te razmatra granice izvedbenosti i kazališne forme šireći područje koreografije. Plesni je pokret minimaliziran, a koreografija se iz prostora prenosi na zvučnu, odnosno verbalnu razinu te crtež, odnosno sliku. U prvome dijelu nema pokreta koji bi se uopće mogao izdvojiti kao plesni, doista je riječ o čvrstoj predavačkoj formi u kojoj izvođačica pripovijeda o povijesti, povijesno zabilježenim faktima, ali i vlastitoj prošlosti zapamćenoj iz vizure djeteta. Koreografija se događa na verbalnoj razini te na vizualnome planu s obzirom na to da izvođačica sve o čemu govori bilježi na ploči, prostorne i povijesne relacije predočujući na dvodimenzionalnoj plohi. Verbalni se tekst iskrivljuje zvučnim pejzažima i potiskuje zahtijevajući drukčiju pozornost gledatelja. U prvim dvama dijelovima trilogije koreografsko sredstvo kojim se ostvaruje vizualna dimenzija jest crtež, a u trećem dijelu video na ekranu laptopa koji potom služi kao prostorna ekstenzija tijela. Trilogija je građena na odnosima fikcije i realnosti, virtualnoga i realnoga koji transformiraju okruženje izvedbenog momenta.

dance_lab collective

Nensi Lazić (Ukrainczyk) organizacijski je u EkS-scenu bila uključena samo u ranim fazama, poslije je unutar EkS-scenine radne platforme realizirala autor-ske projekte.¹⁰ I njoj su u prvome planu istraživački i suradnički procesi te u tu svrhu, i radi potpore mladim koreografima, osniva dance_lab collective. Odmah u počecima koreografskog rada pokazala je interes za kompoziciju i kombinatoriku kao apstraktne strukture koje mogu dosegnuti najširi sloj publike. U koreografskim postupcima zanimaju je i čvrste koreografske strukture i širenje granica koreografije, odnosno odmicanje od koreografiranja, a da djelo i dalje ima smisao koreografirane cjeline. Tako se u njezinu stvaranju u razmatranome razdoblju prepleću dvije linije, jedna slijedi apstraktnu koreografiju, u drugoj se odmiče od kompozicije uvođenjem teksta i poigravanjem društvenim konotacijama. U liniji koreografske apstrakcije ističe se minimalističkim formalizmom, preciznom geometrijom kretanja i kontemplativnim istraživanjem prostora i vremena. Primjenjuje jednostavne, linearne obrasce kretanja slijedeći vertikalne, dijagonalne ili horizontalne smjerove, pri čemu je naglasak na čistim, repetitivnim pokretima i vizualnom doživljaju, na suzdržanoj, odmjerenoj izvedbi. Zvuk i svjetlo pojačavaju apstrakciju, plesači su često neutralnih izraza lica, gotovo bez emotivne ekspresije koja bi odvlačila pozornost od forme i geometrijskog pokreta. U koreografskom formalizmu leži i najveća

10 *Monoloz i u narančastom: a gume?! (2002.)*, *7 Stages (2003.)*, *Borderlines (2004.)*, *Treći imaginarij (2005.)*, *Partytura (2006.)*, *Kič n'sol (2008.)*, *Nau (2008.)*, *Malo (2009.)*, *Borderlines II. (2011.)*, *Borderlines III. (2012.)*.



Borderlines, dance_lab collective, kor. Nensi Lazić (Ukrainczyk), 2004. Foto: Darko Pauković-Kan.

autoričina snaga – sposobnost da u zadanostima forme stvori dinamične i promišljene kompozicijske cjeline ključna je karakteristika njezina umjetničkog izraza dajući dubinu i slojevitost vizualno pročišćenu sadržaju. Tijelo pritom ne vidi isključivo kao koreografski medij nego zamišljene strukture prilagođava zadržavajući personalnost plesača. U udaljavanju od apstrakcije kvalitativno oscilira u povezivanju kompozicijskih i narativnih elemenata, tematskoj zaokruženosti i prijenosu ideja.

Natalija Manojlović (Varga), Silvia Marchig, Petra Zanki

Prvi koreografski rad¹¹ Natalije Manojlović (Varga) u okrilju EkS-scene odredio je i ime skupine: op.sa.co., koja je u tom sastavu djelovala još neko vrijeme. Već ta predstava odražavala je autoričino shvaćanje, vidljivo u njezinu daljnjem radu, da scenska umjetnost nužno uključuje publiku i aktivnu komunikaciju s njom, pri čemu se pokretom služi kao jednim od sredstava komunikacije. Odmah teži povezivanju elemenata plesa te plesnog i dramskog kazališta, što postaje njezinom prepoznatljivom odrednicom i kad koreografskom radu priključuje redateljski gradeći estetiku na istraživanju pokreta, emocija i karaktera izvođača.

Iako se angažirala u koordinacijskom timu EkS-scene i realizirala mnoge projekte bilo u okružju EkS-scene bilo u suradnjama s drugim autorima i skupinama, Petra Zanki koreografskim se radom¹² počela baviti 2010. Prve predstave nastale u suautorstvu s njemačkom koreografkinjom Brittom Wirthmüller temeljene su na minimalističkom pokretu i njegovim finim varijacijama, pokretu prostora, pokretu publike. Obilježava ih introspektivna atmosfera i integriranje tijela, zvuka, videa, svjetla i prostora u doživljajno bogate meditativne slike. Umjetničku praksu znatno mijenja tijekom godina potaknuta vlastitim životnim iskustvima – od formalističkih radova prema izražavanju kompleksnih emocija, ženskoj estetici i angažiranijim temama – pitajući se kako se umjetnički rad može primijeniti za refleksiju, promjenu i osnaživanje.

Silvia Marchig, u jednome periodu također koordinatrica EkS-scene, na EkS-sceninoj je platformi realizirala prve autorske projekte¹³ istodobno izvođački i suautorski surađujući s drugim umjetnicima, skupinama i kolektivima. Ta danas istaknuta plesna autorica svoju praksu razvija uglavnom u skupini Kik Melone promišljajući razne aspekte izvedbenosti i teatralnosti, a umjetničku viziju i dalje temelji na principima suradnje i suizvođenja.

Autorice čiji je rad ovdje obuhvaćen u izvedbenim i koreografskim praksama dijele interes za redefiniranje plesnih formi pretpostavljajući plesu kao

11 *Oprosti sam' malo* (2002.).

12 *(Za)držati se (za)* (2010.), *Vierfüßler* (2010.) *Paces* (2011.), sve tri u suautorstvu s Brittom Wirthmüller, *The Curator's Piece* (2011.) u suautorstvu s Teom Tupajić, *Ephemerals* (2013.).

13 *Autos* (2002.), *Kardioadapter* (2004.).

vještini istraživačke pristupe. Tijelo i ples sagledavaju interdisciplinarno, intermedijski, negiraju hijerarhije i rigidne metode stvaranja njegujući umjesto toga fluidnost i fleksibilnost u radu. Istodobno svaka od njih razvija specifičan autorski glas. Uz ovdje istaknute autorske glasove, zahvaljujući Eks-sceninoj platformi, stasali su mnogi drugi autori, poput Ive Pavičić, Marjane Krajač ili Sanje Tropp (Frühwald) pridonoseći bogatstvu i raznolikosti suvremenih plesnih i izvedbenih praksi te oblikujući jedinstvenu umjetničku zajednicu. ●

LITERATURA

- Ivković, Ivana (2004), „WARPOM do TT rooms“, razgovor sa Selmom Banich i Nensi Lazić, *Kretanja*, Zagreb, g. 2, br. 2, str. 84-88.
- Koautorska inicijativa OOUR (2010), „OOUR“, Zagreb, <https://koautorskainicijativaour.blogspot.com/2010/12/our.html> (20. kolovoza 2024.).
- Krajač, Marjana (2008a), „Barbara Matijević“, razgovor, *The Book*, Sodaberg koreografski laboratorij, Zagreb, 12. prosinca, <https://www.sodaberg.hr/thebook/barbara.html> (20. kolovoza 2024.).
- Krajač, Marjana (2008b), „Selma Banich, Sandra Banić“, razgovor, *The Book*, Sodaberg koreografski laboratorij, Zagreb, 9. prosinca, <https://www.sodaberg.hr/thebook/our.html> (20. kolovoza 2024.).
- Lepecki, Andre (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York.
- Mihelčić, Jelena; Sertić, Nives (2011), *Eks10: Selma Banich*, <https://www.youtube.com/watch?v=o8ndPiINXB4> (20. kolovoza 2024.).
- Zanki, Petra (2010), „Estetski aktivizam kao uvjet obnavljanja vlastite slobode“, *OOUR*, Koautorska inicijativa OOUR, Zagreb, <https://koautorskainicijativaour.blogspot.com/2010/12/estetski-aktivizam-kao-uvjet.html> (20. kolovoza 2024.).

Višnja Kačić Rogošić

Odsjek za komparativnu književnost

Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Časopis *Frakcija*: skladište novoga

UDK 792+070.488

Sažetak: Tekst predstavlja pojedine aspekte razvoja *Frakcije*, magazina za izvedbene umjetnosti, tijekom prvoga desetljeća njegova izlaženja u Zagrebu od uspostavljanja 1996. do 2005. godine. U tome je razdoblju, tijekom kojega kao glavni urednik djeluje uglavnom Goran Sergej Pristaš, utvrđen, a potom i znatno revidiran, urednički smjer publikacije, te se postupno razvija dinamična časopisna forma. Rad nudi uvid u položaj časopisa s obzirom na njegov društveno-kulturni kontekst, opisuje tematske i problemske fokuse, najavljene i ostvarene ciljeve uredništva te različite modele i korespondirajuće uloge koje časopis tijekom toga razdoblja iskušava.

Ključne riječi: *Frakcija*; magazin za izvedbene umjetnosti; 1996. – 2005.; nezavisna scena; nova estetika

Frakcija Journal: Depot of the New

Abstract: The text presents certain aspects of the development of *Frakcija*, performing arts magazine, during the first decade of its publication in Zagreb since its establishment in 1996 until 2005. In that period, mostly under Goran Sergej Pristaš as editor-in-chief, the editorial vision of the publication was determined and significantly revised while the magazine gradually developed as a dynamic form. The article provides the insight into its socio-cultural context, thematic and problem focuses, announced and accomplished editorial aims as well as various models and corresponding roles which the magazine explored in this period.

Keywords: *Frakcija*; performing arts magazine; 1996–2005; independent scene; new aesthetics

► Turcizam „magazin“ u hrvatskom jeziku redom označava skladište, robnu kuću, ilustrirani časopis, televizijsku emisiju i spremnik vatrenog oružja te uglavnom upućuje na pohranu, vrijednost i raznolikost, a i dodatni zabavni aspekt koji se vezuje uz doživljaj različitoga sadržaja i veći raspon ciljanih konzumenata, posebno kad je riječ o magazinu kao kulturnom proizvodu. Možda je to razlog zbog kojega se domaća kazališna periodika koja se obraća užoj stručnoj publici, ili je tek pokušava izgraditi, od *Agramer Theater Journala* početkom 19. stoljeća do *Kazališta* krajem 20., uz poneke izuzetke u svojim nazivima, uglavnom odlučuje za manje znakovite odrednice poput lista ili časopisa ili tek utvrđuje dinamiku izlaženja podnaslovnim kategorijama tjednik ili polumjesečnik. Časopis *Frakcija* predstavlja iznimku koju vrijedi izdvojiti. Taj „magazin za izvedbene umjetnosti“, koji će tek na polovici svoje vremenske lente s dvo-brojem 39/40 postati neutralniji „časopis za izvedbene umjetnosti“, ne samo da iznevjerava neke od implikacija svojega prvog podnaslova – jer njegova raznovrsna građa ne predstavlja popularno štivo za nešto širi krug čitatelja – nego koncept dinamične izmjene vrlo uspješno primjenjuje i na druge aspekte publikacije poput uredničke koncepcije, funkcije, formata, a, s obzirom na dva desetljeća izlaženja, i članova uredništva, što dugoročno povećava njegovu zanimljivost i kvalitetu. U tekstu koji namjeravam posvetiti *Frakciji* uvodno ću se zadržati samo na mijenama koje se događaju u uredništvu kako bih utvrdila vremenske okvire ovoga pregleda. *Frakcija* naime izlazi 1996. – 2015. godine u pojedinačnim ili dvobrojnim izdanjima do broja 70/71 i u tome razdoblju mjesto glavnoga urednika redom zauzimaju Vjeran Zuppa, Goran Sergej Pristaš, Marin Blažević, Ivana Ivković i Marko Kostanić, pri čemu će Pristaš najdulje obnašati spomenutu ulogu, u razdoblju 1996. – 2005. godine, odnosno 3. – 36. broja. Spomenuta izmjenjiva vizija časopisa (koja od broja 19 podrazumijeva i postojanje uredničkoga savjeta, uz izmjenu urednika pojedinačnih brojeva¹) uglavnom je uspostavljena upravo u tome dugom periodu te će se nastaviti dalje razvijati i širiti i u kasnijim izdanjima (od kojih će neka ponovo uređivati Pristaš, samostalno ili u suradnji). Stoga ću se u ovome nužno ograničenom pregledu okrenuti prvome desetljeću *Frakcije* zadržavajući se na okolnostima pokretanja časopisa, uredničkim intencijama i odgovarajućim problemskim preokupacijama te oblikovanju i revizijama uloge publikacije koja je posvećena izvedbenim umjetnostima, a koje smatram nekima od njezinih najzanimljivijih aspekata.

1 U obrađenom su razdoblju urednici pojedinih temata ili brojeva Emil Hrvatinić (temat o Giuliju Camillu u broju 10/11), Aldo Milohnić, Goran Sergej Pristaš i Mårten Spångberg (broj 19), Lada Čale Feldman i Marin Blažević (broj 20/21), Tomislav Medak, Petar Milat i Goran Sergej Pristaš (broj 22/23), Goran Sergej Pristaš (broj 24/25), Marin Blažević (broj 26/27), Marin Blažević i Goran Sergej Pristaš (broj 28/29), Goran Sergej Pristaš (broj 30/31), Marin Blažević i Matthew Goulish (brojevi 32 i 35), Vesna Vuković, Ivana Ivković, Una Bauer i Emina Višnić (broj 33/34), Ivana Ivković (broj 36).

Promjenjiva srž alternative

U razgovoru održanom u galeriji Hrvatskoga dizajnerskog društva u povodu postavljanja izložbe *Frakcija 1996. – 2010.* (15. travnja – 8. svibnja 2010.) moderator Maroje Mrduljaš ustvrdio je kako „*timeline* ovoga časopisa postaje istovremeno i *timeline* same izvedbene scene, a i svih drugih žanrova (...) i estetika koje ovaj časopis kroz svoj rad promovira“. Ako drugi dio te tvrdnje i nije posve točan, što uredništvo *Frakcije* primjerice pokazuje kontinuiranim markiranjem žanrovskih i estetskih prethodnika, utemeljitelja i srodnika scene koju zastupa, prvi dio otvara važno pitanje društveno-kulturnoga okružja u kojemu se časopis rađa. *Frakcija* počinje izlaziti 1996. godine u prijelaznome razdoblju hrvatske kulturne sfere iz socijalizma u kapitalizam, koje je u svojoj prvoj fazi, tvrdi Nada Švob-Đokić, obilježeno „općom liberalizacijom, djelomičnom privatizacijom kulturne infrastrukture, djelomičnom orijentacijom na tržište i reinterpretacijom kulturnih identiteta“ (N. Švob-Đokić u: N. Švob-Đokić i dr., 2008: 38-39). Prema Andrei Zlatar, tijekom toga desetljeća (u kojem nije izveden „nikakav nacrt kulturne politike“) hrvatska će se kultura polarizirati na „polje nacionalne tradicijski orijentirane kulture u ozračju novog konzervativizma“ i ono „alternativne, urbane, zapadnoorijentirane, estetski provokativne kulture u području nedovoljno izgrađenih institucija civilnog društva“ (A. Zlatar, 2001: 57-74). Nova država znatno podupire razvoj kulture koja predstavlja estetsko i ideološko nacionalno jedinstvo, a povremeno i njezinu spektakularizaciju i komercijalizaciju (posebno u smislu turističke ponude), čemu u kazališnoj domeni odgovaraju primjerice veliki festivali ili, kao zanimljiv granični žanr, uprizorenja povijesnih bitaka u Hrvatskoj. Naspram toga javljaju se kulturni profili drugačijega predznaka (npr. eksperimentalni ili estetski heterogeni) smješteni u krilo civilnoga društva u razvoju (strukturno fleksibilnijega i slobodnijega u procesu upravljanja) te često usmjereni prema alternativnim izvorima financiranja poput Soroseve zaklade Institut Otvoreno društvo. Kao publikacija Centra za dramsku umjetnost², nevladine udruge pokrenute upravo uz pomoć Instituta 1995. godine, i zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, *Frakcija* ne samo ključnim izdavačem nego i skorim promjenama u sastavu uredništva te imenom najavljuje sve jasnije usmjerenje prema izvaninstitucionalnomu zastupajući relativnu poziciju alternative glavnoj struji. Pa iako u prva dva broja uredništvo podcrtava institucionalnu podršku okupljajući više profesora Akademije – Nikolu Batušića, Vladana Švacova i Vjerana Zuppu – čija su imena navedena s njihovim doktorskim titulama, s vremenom će se okretati nezavisnim misliocima i umjetnicima ili njihove institucionalne pozicije neće isticati, dok će spona s Akademijom dramske umjetnosti oslabjeti.³ Štoviše, već

2 Usp. <https://cdu.home.blog/> (20. rujna 2024.)

3 S obzirom na prostorno ograničenje i brojne izmjene u uredništvu ovdje ne mogu detaljno navesti razvoj toga tijela, ali mogu nabrojiti članove koji su funkciju dulje ili kraće obnašali u

se u prvome uvodnom tekstu napominje: „Teatar dvadesetog stoljeća ima barem jednu konstantu: bježi od institucije, poriče je dolazeći na rub poricanja samog sebe, razbija instituciju da bi je napustio i ponovo sebe ustrojio kao instituciju nekog drugog kazališta. Svaki novi kazališni čin nova je institucija. Svaka nova institucija balast je novom teatru. Svaki novi teatar nova je *Frakcija*.“ („Uvodnik“, 1996) Stoga će razvojni put magazina, među ostalim, obilježiti i nastojanje da se utvrdi i objasni njegova promjenjiva srž, što je eksplicirano u redakcijskim uvodnicima i napomenama, a ponekad i čitavim brojem. Pa dok u početnom razdoblju uspostavljanja, povezivanja i učvršćivanja hrvatske nezavisne izvedbene scene *Frakcija* na sličan način ulaže napor u izgradnju svoje različitosti, s vremenom se okreće pojašnjavanju njezinih modifikacija sugerirajući ujedno tom nepostojanosti svijest o nužnoj ograničenosti svake uspostavljene forme.

Prvi uvodnik približit će se deklarativno-programskim metapoetskim tekstovima (u kojima se „određuje model književne ili umjetničke komunikacije“ te „upoznaje javnost s namjerama da se ostvari stanoviti model“) (A. Flaker, 1988: 215), čime će utvrditi i relaciju s *Prologom*, jednim od najznačajnijih domaćih kazališnih časopisa s kojim dijeli dojmljivost nastupa u burnom društveno-političkom kontekstu i angažman u praksi. Tako uvodnik prvoga broja *Frakcije* staje na stranu tada još uvijek „virtualnoga svijeta nove hrvatske kazališne scene“ („Uvodnik“, 1996) izvan institucije u poslijeratno tranzicijsko proljeće 1996. godine. Uz to, uredništvo će iskazati i namjeru da podrži uspostavljanje rečene nove scene te da aktivno sudjeluje u njezinoj izgradnji npr. programskim preplitanjem s različitim domaćim i inozemnim događanjima u kasnijim brojevima. Nadalje, *Frakcija* će zadržati izravno obraćanje čitateljima razvijajući svojevrsnu manifestnu „poetiku persuazije“ kojom se nastoji „ne samo informirati čitaoca o koncepciji određene skupine (ili škole) pjesnika i pisaca“, u ovom slučaju uredništva, „nego ujedno prikloniti čitaocu ovoj koncepciji“, što „traži primjenu retoričkih postupaka“ (R. Grübel u: A. Flaker, 1998: 216). Izostajući u svega nekoliko brojeva,⁴ uvodnici *Frakcije* izbjeći će naglašenu poetičnost manifesta koristeći se ipak odlučnim govorom u prvom licu množine, retoričkim pitanjima, hiperboličnim izjavama (npr. o Antoninu Artaudu kao „najvećem kazališnom vizionaru“) („Uvodnik“, 1996b), ironijskim

obrađenome razdoblju, i to onim redosljedom kojim su se uredništvu pridruživali, odnosno kojim su navođeni: Nikola Batušić, Vladan Švacov, Vjeran Zuppa, Martina Aničić, Zlatko Bourek, Goran Sergej Pristaš, Milan Živković, Ivica Buljan, Ivana Sajko, Tomislav Zajec, Aldo Milohnić, Marin Blažević, Emil Hrvatinić, Tomislav Brlek, Agata Juniku, Emina Višnić, Slaven Rogošić, Una Bauer, Ivana Ivković, Ana Prolić.

4 Npr. među onima koji su obrađeni u ovome tekstu brojevi 19 i 30/31 nemaju uobičajene uvodničke tekstove nego vizualni prilog ili skup natuknica umjesto uvodnika, dok broj 24/25 jedini bez objašnjenja čitateljima uskraćuje uvodnik.

konstatacijama (npr. o slaboj upućenosti domaće scene u suvremena promišljanja seksualnosti) („Uvodnik“, 1999), igrama riječima (npr. utopija – utopiti se) („Uvodnik“, 1998), ali i grafičkim pojačavanjem ekspresivnosti teksta u vizualnim rješenjima prvoga dizajnera publikacije Igora Masnjaka (brojevi 1 – 18, osim 16). Svoju će funkciju uglavnom iscrpiti izdvajanjem sadržajnih fokusa i/ili problemskih perspektiva broja te, prije svega, najavljuvanjem i objašnjavanjem ostvarenih uredničkih amplituda. Među njima bih u prvih osamnaest brojeva istaknula sljedeće: zastupanje izvaninstitucionalnoga i novoga kazališta (dosljedno će se provoditi tijekom čitavoga obrađenog razdoblja već od broja 1, u kojem su primjerice od domaćih umjetnika, među ostalima, predstavljeni skupina Montažstroj, redatelji Bobo Jelčić i Rene Medvešek, glumci Dražen Šivak i Vilim Matula te dramatičar Mislav Brumec), izdvajanje pojava na kojima se idejno i organizacijski temelje nove estetske frakcije na hrvatskoj sceni (publikacija im se okreće sporadično, naglašeno od broja 2, koji je posvećen festivalu novoga kazališta Eurokaz), utvrđivanje i razvoj stručne terminologije (od samoga početka, ali naglašeno od broja 2, koji uključuje i eurokazovski glosarij), izgradnja mreže suradnika izvan Hrvatske (od broja 5, naglašena od broja 8 i 9), internacionalizacija čitatelja kroz dvojezična izdanja na hrvatskom i engleskom jeziku (eksplicitno od broja 16, iako je započeta ranije uvođenjem manjih dodataka na engleskom jeziku ili objavljivanjem brojeva koji su u potpunosti na engleskom jeziku), odbacivanje „akademskoga balasta“ (najavljeno od broja 16), „poizvedbenjavanje“ magazina kojim ću se posebno baviti u drugome dijelu teksta (eksplicitno od broja 10/11, kojim se časopis aktivnije uključuje u zbivanja na sceni, iako je započeto ranije) te konačno „pozdrav s hrvatskom scenom“ i potpun obrat u uredničkoj politici od „almanaha recentne produkcije“ prema „inveniranju ideja, uočavanju novih problema i pojava u izvedbenim umjetnostima“ (najavljeno od broja 16 i 17/18) („Uvodnik“, 2000, i „Uvodnik“, 2000a). Bez obzira na spomenute preokupacije u toj su prvoj petoljetki, uz povremena odstupanja, urednički ciljevi realizirani vrlo često kroz prepoznatljive časopisne kategorije eseja, kritika, izvještaja, razgovora, portreta, upitnika ili kratkih informativnih priloga organiziranih u prepoznatljive sekcije koje se ponekad ističu duhovitim nazivima poput „fini autori“ (obično predstavlja renomirane potpisnike članaka i/ili sugovornike), a uz povremene temate koji mogu preuzeti segment ili čitav broj, naglasak priloga u konačnici je uobičajeno raspoređen na aktualna događanja na domaćoj sceni, uvide u inozemna zbivanja, teoriju i povijest izvedbenih umjetnosti te općenite informacije. Izuzmemo li urednički iskorak prema zajedničkoj publikaciji nakon broja 17/18 (na kojemu ću se zadržati kasnije), najavljeni zaokret u koncepciji časopisa snažno se osjeća već od broja 19 i dosljedno zadržava ne samo u ovdje izdvojenom razdoblju nego i kasnije. Okosnica cjelokupnih brojeva naime postaje problemska, pa se dotadašnji temati uglavnom šire na ukupan sadržaj baveći se primjerice

energijom (broj 19), glumcem i autorom/autorstvom (broj 20/21), novim percepcijama i tumačenjima javnoga urbanog prostora (broj 34), zajedništvom i djelovanjem grupa (broj 30/31, broj 36) ili procesom proizvodnje/realizacije kazališne predstave/izvedbe (brojevi 32 i 35), a uredništvo se ne ustručava vezati uz izdvojenu manifestaciju ili čak umjetničku skupinu koja mu pruža adekvatni oslonac. Robovanje ustaljenim sadržajnim segmentima stoga postaje suvišno te se unutarnja organizacija broja u npr. *Frakcije*, *Inozemstvo* ili *Mreže* ukida, a ono što uočljivo izostaje kratki su informativni prilozi kojima se širi zajednica upućenih. Nadalje, premda objavljeni tekstovi žanrovski ne odstupaju od tadašnjih, teorijski su prilozi prisutniji, a prevladavajući stil ozbiljniji, što podupiru i promjene u dizajnu časopisa, posebno studija *Laboratorium* (od broja 24 do broja 51/52), koji kao kontrast tekstualnom opterećenju nudi vizualnu čistoću i jednostavnost.

Prije, oko i izvan *Frakcije*

Među opisanim ranim uredničkim ciljevima izdvojila bih jedan koji pokazuje dalekovidnost i ozbiljnost ustrojiteljskih namjera kad su u pitanju nove frakcije/institucije. Naime gotovo istovremeno s izborom sadržajnoga fokusa uredništvo *Frakcije* demonstrirat će svijest o važnosti prošlosti za izgradnju stabilnoga i prepoznatljivoga identiteta. U općoj atmosferi poslijeratnoga utvrđivanja novih simbola, nacionalnih ideala, povijesnih junaka i izmišljanja tradicije, već od drugoga broja registrirat će „jednu od boljki suvremenog hrvatskog kazališta“ (pri čemu se suvremeno očito odnosi na ono novo) – „neznanje o svojim ovostoljetnim prethodnicima“ od avangardista do prominentnih eksperimentalnih skupina i studentskih festivala 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih godina („Uvodnik“, 1996a). Iako se do danas pojavio niz pojedinačnih znanstvenih radova, doktorskih disertacija, knjiga, zbornika ili digitalnih arhiva o hrvatskoj novokazališnoj sceni, do objave prve *Frakcije* obrađena je slabo i uvelike kroz periodiku, primjerice časopise *Prolog* i *Novi Prolog*. Stoga će *Frakcija*, bez ideoloških pretenzija, ali ipak s arhivarskim autoritetom uspostavljanja poretka i transformacijskom moći arhiva koji ponovo proizvodi ono što je arhivirano, krenuti u selektirano objavljivanje dokumentacije i dnevničkih zapisa, za vrijeme života predstave/skupine objavljenih, te novih kritičkih priloga o domaćim festivalima, skupinama i pojedinim umjetnicima ili umjetničkim radovima koji bi mogli predstavljati značajne poetičke reference. Memorijalno-obrazovni pothvat otpočeo je brojem o međunarodnom festivalu novoga kazališta Eurokaz, a nastavljen je kroz seriju članaka povremene rubrike *Promemoria*⁵ koji su vezani uz temate broja (npr. glasovno istraživanje zagrebačke skupine Akter uz temat o Antoninu Artaudu; rani primjer korištenja novih medija u kazalištu

5 Uvrštena je u magazin u diskontinuitetu od broja 3 do broja 12/13.

uz temat o tijelu i tehnologiji; predstava Georgija Para *Život Eduarda II., kralja Engleske* prema istoimenoj drami Bertolta Brechta uz temat o tome teoretičaru, redatelju i piscu; „fraktalna“ organizacija teksta Brezovčeve predstave *Ormitha Macarounada i nekoliko kuhara* uz temat o problemima teksta).⁶ Međutim, za razliku od početne, vrlo pažljivo izvedene, monografske obrade Eurokaza, ostatak materijala ponuđen je fragmentarno, bez jasnih parametara odabira i dostatnih informacija o srodnim pojavama, recepciji, utjecajima, odjecima, odnosno, pozovemo li se na neispisanost te povijesti, bez pokušaja da se ocrtava pravi omjer „bijelih“ područja i onoga što nam je o pojedinom primjeru znano te se samo iz *Frakcijinih* priloga, nažalost, može deducirati prethođenje, ali ne i prava vrijednost prethodnice. Moguće je, ipak, u njihovu „vodoravnom“ čitanju, uočiti žarišta uredničkoga interesa i njihovu relaciju spram novokazališnih kretanja te provjeriti dosljednost orijentacije magazina. Tako je prva važna referentna točka rubrike *Promemoria* istraživanje glumačkoga stvaralačkog procesa i izričaja, odnosno preispitivanje glumčeva identiteta, jezika, govora i glasa te rad na „tjelesnosti duha i duhovnosti tijela“ koje će donijeti prilozima o skupinama Akter (broj 3) i Kazališna radionica Pozdravi (broj 12/13), koje su 1970-ih godina niknule kroz pripreme za redateljsko-glumačke ispite na zagrebačkom AKFU-u/AKFTV-u (danas Akademija dramske umjetnosti), da bi svojim studioznim pristupom projektu, tjelesnošću izraza i skupnim radom iskoračile iz ondašnjega dramsko-psihološkoga usmjerenja prvobitne matične institucije gdje standardiziranim uprizorenjem teksta dominira sveznajući redatelj. Drugi pak fokus arhivarskih težnji uredništva predstavlja problematiziranje nestabilne hijerarhije znakovnih sustava novoga kazališta, multimedijalnost i intermedijalnost te gradirani prijelaz od pasivizirane kolektivne publike do upojedinčenoga aktivnoga sustvaratelja, a ostvaruje se dokumentarnim i kritičkim tekstovima o predstavama *1984* (1976.) u režiji Nenada Puhovskog u broju 4, *Ormitha Macarounada i nekoliko kuhara* (1982.) u režiji Branka Brezovca u broju 5 i skupnom projektu *Katedrala*⁷ (1988.) u broju 10/11. Prilozi redom ispituju supostavljanje glume u kazalištu i na filmu te nagovještavaju bitnu srodnost uživih medija kazališta i televizije, predstavljaju znakovno gustu „fraktalnu dramaturgiju“, ali i „prvu kompjuterski generiranu interaktivnu okolinu na našem prostoru“ (K. Leko, 1999: 69) te uvjerljivo zalaze u domenu novih izvedbenih frakcija.

Posebnim izuzetkom u smislu definiranja uredničkih odluka možemo držati i 14. broj („Disorijentacija: Istočna Europa“), objavljen na engleskom jeziku, čija je tematska okosnica promišljanje Istočnoj Europi (pa tako i u njoj smještenoj *Frakciji*) imanentnih matrica i perspektiva radi dekoloniziranja modela

6 Usp. brojevi 3, 4 i 6/7.

7 Autori su koncepcije Boris Bakal, Darko Fritz, Stanko Juzbašić, Ivan Marušić Klif i Goran Premec.

percepcije i deskripcije toga geografski, kulturalno i ekonomski rastezljivog pojma. Oblikovan u polilog suradnika sa Zapada i Istoka (dramaturga, pisaca, teoretičara, itd.), sadržaj broja pružat će se jednako u prošlost („sjećanje, komunizam, veliki kazališni umjetnici, disidenti“) i budućnost („tranzicija prema poznatom modelu, uniformirano tržište, uvoz tehnika koje se temelje na izvezenim metodama“), a sve u svrhu izbjegavanja nužno promašenoga „zajedničkoga nazivnika“ za čitav jedan svijet („Uvodnik“, 1999a). Tako će čitavo izdanje na neki način implicirati javnu reviziju temelja dotadašnje redakcijske politike, primjerice opisom autohtonih tipova umjetničkoga udruživanja (ruska *tusovka*), uvidom u poetiku odustajanja od izvornoga kulturnog identiteta (slovenski *retrogardizam*), uspostavljanjem profila „samotnoga umjetnika“ Istočne Europe ili postavljanjem pitanja odgovornoga prihvaćanja vlastite povijesti propuštajući, ipak, problematizirati neke naizgled samorazumljive uredničke odluke, poput one da se o sebi progovori na raširenom, ali čitavoj Istočnoj Europi stranom jeziku.

Iako u prethodno opisanome nije istaknut, u ovome kontekstu vrijedi uputiti i na „negativ“ uredničkoga interesa koji će Pristaš opisati kao dvije faze Frakcijina „autizma“ („15 godina oko scene“, 2010). Prvu od njih obilježava početna odluka o selektivnome kritičkom praćenju domaće izvedbene scene 1990-ih, odnosno potpunom ignoriranju velikoga dijela repertoara hrvatskih kazališta, zbog čega je magazin, prema urednikovim tvrdnjama, bio pod velikim pritiskom tadašnjega ministra kulture Zlatka Viteza.⁸ Eksplicitna potvrda te odluke naći će se u redakcijskom ograđivanju od komentara Miljenka Jergovića o društveno-političkom utjecaju Viteza kao (među ostalim) predsjednikova savjetnika za kulturu, koji je u broju 6/7 objavljen kao „presedan“ i samo zato što je „realitet ovakvog procesa prijetnja svakoj budućoj kritičkoj refleksiji u teatru“ („Redakcija *Frakcije*“, 1997).⁹ Drugu fazu pak otvara izlazak na međunarodnu scenu, ne samo u organizacijskome nego i u sadržajnom, a posebno teorijskom pogledu referiranjem na tendencije koje su u Hrvatskoj bile marginalizirane ili tek u začetku, što je usko vezano i uz performativno poimanje same publikacije.

8 „Iza *Frakcije* stoji ideja da treba objavljivati časopis koji bi izgledao izuzetno važno i dominantno koji će afirmirati novo kazalište, a u potpunosti ignorirati, dakle ne čak ni kritizirati mainstream, jer je to tada bio jedini način da ih se isprovocira. Da smo kritički pisali o njima, oni bi i dalje smatrali sebe uvažanima, ali kako smo odlučili da brišemo bilo kakvu refleksiju o njima to je izazvalo tjeskobu jer nisu imali nikakvu mogućnost prodora unutra tako da je to imalo svoje razne posljedice. To su pratili spektakularni događaji, tadašnji ministar kulture Zlatko Vitez je pokretao novi kontračasopis, reklamirao ga na televiziji, u udarnim emisijama u kojima je isticano da će taj časopis uništiti *Frakciju* i opstati za razliku od nje koja će nestati nakon tri broja.“ Usp. S. Pristaš u: A. Letinić, 2010.

9 Jergovićev članak komentira Vitezovu tužbu protiv *Tjednika* zbog članka o predstavi čiji je autor sam Vitez i koja je održana u povodu rođendana predsjednika Franje Tuđmana u zagrebačkome Hrvatskome narodnom kazalištu. Usp. *Frakcija*, br. 6/7, prosinac 1997., str. 36-37.

Magazin kao izvedba

Nastavljajući uspostavljenu paralelu s časopisom *Prolog*, koji, prema mišljenju Lade Čale Feldman, „nije uspio iznjedriti nikakav autonoman ‚jasan i beskompromisan‘, nekmoli ‚radikalan‘ projekt ‚mišljenja kazališta‘ na posve drugim institucijskim, organizacijskim, a onda i estetskim osnovama“ u odnosu na vlastito kazališno okružje (L. Čale Feldman u: K. Mićanović, 2009: 109-119), *Frakciji* se mora priznati veći uspjeh na navedenim poljima. Uvodeći pojam izvedbene umjetnosti u podnaslov (prijevod engleske sintagme *performing arts*, do kojega je uredništvo došlo na zajedničkim sesijama) i birajući polje izvedbenih studija kao djelatno područje, časopis prigrljuje performativni obrat te interesni fokus pomiče od književnoga predloška prema izvedbi, odnosno širi prakticirajući iznimnu uključivost kad je u pitanju sustav vrsta i žanrova koje možemo pronaći na njegovim stranicama te nediskriminatorno pokriva dramske, plesne, performerske ili hibridne umjetničke i druge kulturalne izvedbe te one koje se opiru prepoznatljivim i utvrđenim izvedbenim kategorijama, što je često značajka novoga. Istovremeno, odlukom da od početka do kraja izlaženja ostane vjerna papirnatom izdanju, što će je medijski zadržati u 20. stoljeću i ograničiti njezinu raspoloživost te – s obzirom na postupnu internacionalizaciju časopisa i umreživačku praksu uredništva – djelovati i pomalo kontraproduktivno, *Frakcija* će vlastitim tijelom podržati „tip kulture u središtu kojega još snažno živi fizički doživljaj kao kriterij u određivanju odnosa između čovjeka i njegove kulture“ (V. Brešić, 2014: 302). Tretirajući uspostavljeni smjer kao izazov, to će tijelo već u prvome desetljeću postojanja aktivno ispitivati i granice vlastite izvedbe.

Na tragu poziva za poštivanjem liminalne norme izvedbenih studija koji, prema Dwightu Conquergoodu, postavljaju „najbolji izazov hegemoniji teksta preoblikovanjem tekstova i izvedbi u horizontalnoj metonimijskoj tenziji, a ne, zamjenjujući jednu hijerarhiju drugom, autoritet teksta romantikom izvedbe“ (D. Conquergood, 2002: 145-156), *Frakcija* će od prvih brojeva sugerirati otpor tekstocentrizmu, primjereno izražen „usputnom“ napomenom iz petoga uredničkog uvodnika o „problemima teksta i tekstualnosti koje polako zaboravljamo, smatrajući ih pripadnim nekom drugom kazalištu i nekom drugom vremenu“ („Uvodnik“, 1997). U okviru domaće scene isti će otpor uredništvo simbolično istaknuti 1999. godine, kad se, kako je najavljeno u uvodniku dvobroja 10/11, djelovanje i pozicioniranje magazina nastavlja izvan njegovih stranica kroz „sestrinski“ projekt Centra za dramsku umjetnost *Akcija: Frakcija* (11.-21. veljače 1999.), koji je te godine organiziran prvi put.¹⁰ Događanje je započelo otvaranjem izložbe prvoga dizajnera magazina Igora Masnjaka, a predstavljeni

10 Organizatori prve *Akcije: Frakcije* bili su Centar za dramsku umjetnost, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika i Teatar &TD.

su suradnički projekti iz inozemstva (srodni ljubljanski časopis *Maska*), zadnji brojevi časopisa *T&T* i *Frakcija*, raznovrsni umjetnici i umjetnički projekti čiji je rad već kritički promišljan na stranicama *Frakcije* (npr. Kilina Cremona, Schmrztz teatar, Imaginarna akademija - Grožnjan, suradnički par Nataša Rajković / Bobo Jelčić) te okrugli stol na jednu od tema broja 10/11 - upravljanje hrvatskim kazalištima i programiranje njihovih repertoara. Iako je, prema Pristašu, *Akcija: Frakcija* prije svega inicirana kako bi se Centar za dramsku umjetnost scenom pozabavio u praktičnom smislu, odnosno kako bi privukao nove strane partnere uslijed povlačenja Instituta Otvoreno društvo iz Hrvatske,¹¹ časopisu će u budućnosti više puta poslužiti kao svojevrsna izvedbena dimenzija njegova rada. Dok se početne sadržajne i problemske razmjene svode na objavljivanje programa *Akcije: Frakcije* uz isticanje posebno zanimljivih sadržaja i poneki kritički tekst, neka će kasnija izdanja (npr. već spomenuti dvobroj 28/29 i broj 36) biti potpuno posvećena programskim sadržajima toga krovnog projekta. Izvan Hrvatske magazin će se na sličan način prepletati sa zbivanjima koja su inicirali inozemni partneri ponekad posve disparatnih profila, primjerice *Chapter Arts Centre* iz Cardiffa (čija je ravnateljica u vrijeme dogovora i realizacije suradnje na tome broju bila Gordana Vnuk) s višedesetljetnom tradicijom kulturnoga djelovanja u zajednici (broj 15) ili nezavisna produkcijska jedinica *Intercult* iz Stockholma usmjerena projektima transgresivnoga potencijala (broj 9). Uočljiva interakcija s izvedbenom scenom nastavit će se i dalje, pa će tako aktualni članovi uredništva i suradnici često biti aktivni kazališni praktičari, poput Ivica Buljana i Ivane Sajko, ili će posjedovati iskustvo rada na pojedinim izvedbenim projektima, a objavljeni sadržaj povremeno tkivo neke kulturalne ili umjetničke izvedbe. Šireći zahvat, uredništvo će očekivanu informativnu, refleksivnu i kritičku domenu magazina, koja s predviđenim prostorno-vremenskim odmakom slijedi neki događaj ili mu prethodi, rado mijenjati za dinamičnije sudioničke uloge, primjerice čitanke ili kataloga nekoga zbivanja, ili pak za one koje samo jednim izdanjem zauzimaju daleko utjecajni položaj, poput publikacija monografskoga tipa. Dok će izvedbeni aspekt opisanih izdanja varirati, iskorak iz očekivane forme magazina, odustajanje od njegovih uobičajenih rubrika i promjene u ograničavanju sadržaja u svim će slučajevima pozitivno utjecati na kvalitetu i vrijednost publikacije kojoj će tako produžiti rok trajanja, iako će se rečeno ponekad odvijati na štetu oblikovanja jasne ciljane publike koja će biti jednako podložna modifikacijama.

11 „Težili smo ponuditi nove oblike prezentacije teatra, rekonstruirati momente bitnosti pojedinačnih radikalnih istupa u nedavnoj kazališnoj prošlosti u Hrvatskoj, upozoriti na kazališne umjetnike iz Hrvatske koji svoje projekte realiziraju u inozemstvu, upozoriti na važnost marginaliziranih oblika kazališne prakse kao načina postojanja na margini i povezati programski marginalizirane centre u neformalnu mrežu za razmjenu projekata.“ Usp. A. Letinić, 2010.

Tako će se monografskoj formi približiti već drugi broj posvećen festivalu Eurokaz u povodu njegove desetogodišnjice, gdje će uredništvo vrlo sličnim odabirom sadržaja anticipirati prvu „službenu“ festivalsku monografiju objavljenu tek 2002. godine. Iako opsegom i arhivskim podacima skromnija, uključit će primjerice uvodni razgovor s direktoricom Eurokaza Gordanom Vnuk, tekst o potencijalnom prethodniku - festivalu Dani mladog teatra, standardni upitnik s komentarima etabliranih kazališnih djelatnika, intervju s gostujućim umjetnicima te katalog predstava i popratnih programa prvoga desetljeća, ali i važne priloge kojih u nekim kasnijim izdanjima o Eurokazu neće biti, poput manifesta pojedinih gostujućih skupina. Pokušavajući napraviti „prvi popis i prvu rekapitulaciju onoga što se događalo na Eurokazu, oko njega i njegovih sudionika“ („Uvodnik“, 1996a), *Frakcija* će uhvatiti korak s nastupajućom arhivskom groznicom koja će kasnije „protresti“ i hrvatsku umjetničku scenu¹² pišući istovremeno i povijest izvaninstitucionalnoga novokazališnog Eurokaza i povijest vlastitoga djelovanja na rubu institucije. Drugu vrstu izvedbe časopis će vezati uz promjenu identiteta javljajući se u označenome periodu u dvije nove inačice umetnute između njegovih redovitih brojeva kao *FAMA* - združeno izdanje *Frakcije* i ljubljanske „revije za scenske umetnosti“ *Maska* (između brojeva 17/18 i 19), koje će se prikladno posvetiti temi „tijelo/razlika“ i zajednički, iako imenom nespecificirani, urednički projekt s časopisima *Performance Research* i *Maska* (između brojeva 36 i 37), također dosljedno okrenut „formi“ i „onome što tek dolazi“.¹³ No tip formalnoga pomaka, kojem će magazin biti posebno sklon, jest prigodno (ponekad zborničko) izdanje koje slijedi događanja različite sociokulturne pozicije - od onih koja su u vlastitoj kulturnoj sredini gotovo marginalizirana, poput skupa *Grupne dinamike* (broj 36), do onih koji su dio reprezentativnih međunarodnih programa, poput projekta *Landscape X* (broj 9) u okviru Stockholm - Europski grad kulture 1998. Objavljivanjem radova sudionika skupova *Frakcija* će preuzeti dio uredničkih težnji buduće biblioteke Akcija koju će Centar za dramsku umjetnost pokrenuti 2004. godine¹⁴ povećavajući opseg tada još uvijek rijetke literature iz područja suvremenih izvedbenih umjetnosti, no i u tom „poozbiljenju“, kako je već istaknuto, zadržat će slobodu korištenja magazinskoga okvira koji sa sobom nosi neopterećenost sažetcima

12 Usp. npr. projekt *Bilježenje grada_bilježenje vremena* (Zagreb, 2006. -), seriju obnovljenih izvedbi hrvatskih performansa održanu u okviru konferencije *PSI 15* (Zagreb, 2009) ili projekt *Encounters ACTIVE EUROPEAN MEMORY: What does it stand for? Mnemopolitics. Mnemotopias. Mnemopoetics* (Zagreb, 2010.).

13 Zajedničko izdanje *Performance Research, Maske i Frakcije* uredit će Ric Allsopp, Emil Hrvatinić i Goran Sergej Pristaš, zbog čega i tu publikaciju pridružujem ovdje obrađenim brojevima *Frakcije*.

14 „AKCIJA širi djelovanje FRAKCIJE, magazina za izvedbene umjetnosti koji - na pragu svog prvog desetljeća - i dalje prelama sliku teatra (&) teorije u okviru i izvan okvira hrvatskoga glumišta.“ Usp. najavu nove biblioteke u: H.T. Lehmann, 2004: 380.

i suvišnim fusnotama te sklonost heterogenizaciji sadržaja. Stoga će prilozi na razini izvornih znanstvenih radova supostaviti intervjue, poetične eseje ili fragmente dramskih tekstova vezane uz temu skupa mijenjajući sastav uobičajenoga zborničkoga kazala. Primjer takve izvrsne harmonizacije teorijski utemeljenoga analitičkoga pristupa kazalištu i manje formalnih razgovora s publikom nakon predstava bit će petnaesta *Frakcija*, uređena u povodu sezone ikonoklastičkoga kazališta i simpozija na istu temu (oba su zbivanja održana u kardifskome umjetničkom centru *Chapter Arts Centre*, no unutar obzora hrvatskoga kazališta, jer su svi tematizirani ikonoklasti tijekom 1980-ih ili 1990-ih gostovali na zagrebačkom Eurokazu). Iako istim ritmom istraživanja novih profila nastavlja i kasnije, pa će broj 50 primjerice biti svojevrsna proširena programska knjižica s tekstovima o izvedbenom dijelu programa konferencije *Performance Studies international 15* održane 2009. godine u Zagrebu, do 2005. godine magazin će preuzeti još samo jednu novu formu, onu priručnika s deskriptivnim i kritičko-analitičkim tekstovima o izdvojenoj kazališnoj produkciji, odnosno izvedbenom kolektivu. Tako će brojevi 32 i 35 biti u potpunosti posvećeni predstavi *When Will the September Roses Bloom: Last Night Was only a Comedy* čikaške izvedbene skupine Goat Island¹⁵ približavajući se, doista, detaljnošću i sveobuhvatnošću pristupa te množinom zastupljenih perspektiva (broj 32 s priloziima pojedinih članova skupine o procesu rada na predstavi, a broj 35 s fotoalbumom predstave te priloziima članova skupine i profesionalnih recipijenata o samoj izvedbi), udžbeničkoj literaturi, kojoj nedostaje samo priložena snimka produkcije. No praznim stranicama koje su posvećene čitateljevim bilješkama, a i napomenom urednika tih brojeva Marina Blaževića i Matthewa Goulisha časopis će naglasiti važniji željeni odjek vlastite izvedbe, kojoj se kraj nazire tek u zaboravu jer „želi eksperimentirati s oblikom, sadržajem, produkcijom i recepcijom magazina / izvedbenih umjetnosti: izaziva svoje čitatelje da eksperimentiraju s izvedbom čitanja: predstavlja PROMIŠLJANJE pisanja i čitanja o izvedbi“¹⁶ (M. Blažević i M. Goulish, 2004). ●

15 Dvobroj 32/35 jedna je od nekoliko publikacija o toj, 2009. godine ugašenoj skupini koja je predstavama i radioničkim predstavljanjima više puta gostovala u Hrvatskoj. Usp. <http://www.goatlandperformance.org/publication.htm> (20. rujna 2024.).

16 Ako drugačije nije naznačeno, svi prijevodi s engleskog jezika moji su.

LITERATURA

- „15 godina oko scene“, diskusija povodom izložbe *Fracija 1996. – 2010.* (15. travnja 2010., HDD galerija).
- Brešić, Vinko (2014), *Praksa i teorija književnih časopisa*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb.
- Conquergood, Dwight (2002), „Performance Studies Interventions and Radical Research“, *TDR: The Drama Review*, g. 46, br. 2.
- Čale Feldman, Lada (2009), „Kazalište šezdesetih i 'hrvatska mlada kritika'“, *Prostor u jeziku. Književnost i kultura Zagrebačke slavističke škole*, ur. Krešimir Mićanović, Filozofski fakultet, Zagreb, str. 109-119.
- Flaker, Aleksandar (1988), *Nomadi ljepote*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd.
- Leko, Kristina (1999), „Katedrala“, *Fracija*, Zagreb, br. 10/11, str. 68-69.
- Letinić, Antonija (2010), „Ispunjavanje praznina“, razgovor s Goranom Sergejem Pristašem, URL: <https://kulturpunkt.hr/intervju/ispunjavanje-praznina/> (20. rujna 2024.).
- „Redakcija *Fracije*“ (1997), *Fracija*, Zagreb, br. 6/7, str. 36.
- Švob-Dokić, Nada; Primorac, Jaka; Jurlin, Krešimir (2008), *Kultura zaborava*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb.
- „Uvodnik“ (1996), *Fracija*, Zagreb, br. 1, str. 1.
- „Uvodnik“ (1996a), *Fracija*, Zagreb, br. 2, str. 1.
- „Uvodnik“ (1996b), *Fracija*, Zagreb, br. 3, str. 1.
- „Uvodnik“ (1997), *Fracija*, Zagreb, br. 5, str. 1.
- „Uvodnik“ (1998), *Fracija*, Zagreb, br. 9, str. 1.
- „Uvodnik“ (1999), *Fracija*, Zagreb, br. 12/13, str. 1.
- „Uvodnik“ (1999a), *Fracija*, Zagreb, br. 14, str. 1.
- „Uvodnik“ (2000), *Fracija*, Zagreb, br. 16, str. 3.
- „Uvodnik“ (2000a), *Fracija*, Zagreb, br. 17/18, str. 1.
- Zlatar, Andrea (2001), „Kulturna politika“, *Reč*, Beograd, g. 61, br. 7.

Mrežni izvori

- URL: <https://cdu.home.blog/> (20. rujna 2024.).
- URL: <http://www.goatlandperformance.org/publication.htm> (20. srpnja 2010.).

Dejan Varga

Osnovna škola Ljudevita Gaja, Osijek

Kazališni repertoar Osječkoga ljeta kulture tijekom prvog desetljeća održavanja manifestacije (2001.–2010.)

UDK 792.09(497.543)

Sažetak: Početkom novoga tisućljeća u Osijeku je pokrenuta manifestacija Osječko ljeto kulture radi pozicioniranja grada kao regionalnoga središta kulturnog života. Program manifestacije iz godine u godinu postajao je bogatiji dramskim i glazbeno-scenskim izvedbama, likovnim izložbama, filmskim projekcijama i književnim promocijama, a proširen je ponudom programa i za najmlađu publiku pod nazivom Oljkić. Rad je usmjeren na dramski (kazališni) program Osječkoga ljeta kulture od početaka (2001.) do 2010. kako bi se dobio detaljniji uvid u oblike kazališnih prikaza, premijerne naslove te zastupljenost starije hrvatske dramske književnosti u suvremenome kazalištu i inozemnih dramskih tekstova u domaćoj i/ili stranoj produkciji. Cilj je prikazati važnost dramske i kazališne produkcije u kontekstu manifestacije Osječkoga ljeta kulture koje su neki od ključnih elemenata njezine organizacije.

Ključne riječi: Osječko ljeto kulture; kazalište; kazališni repertoar

Theatre Program of the *Osijek Summer of Culture* During Its First Decade (2001–2010)

Abstract: At the beginning of the new millennium, a new culture event is launched in Osijek. Its aim was positioning the city as a regional center of cultural life. From year to year, the event's program became richer with dramatic and musical-stage performances, art exhibitions, film screenings and literary promotions, and it was expanded to offer a program for the youngest audience called *Ojkić*. This paper focuses on the drama (theatre) program of the *Osijek Summer of Culture* from the beginning (2001) to 2010 in order to get a more detailed insight into the forms of theatrical performances, premiere titles, the representation of older Croatian dramatic literature in contemporary theater as well as foreign dramatic texts in domestic and/or foreign productions. The goal is to show the importance of drama and theater production in the context of the manifestation, which is one of the key elements of its organization.

Keywords: *Osijek Summer of Culture*; theatre; theatre program

I.

Turbulentne devedesete godine 20. stoljeća učinile su Osijek gradom koji je doživio mnoge lomove, politička previranja, destrukciju i ponovnu obnovu, gradom koji je bio obilježen migracijama, nesigurnosti i egzistencijalnom ugrozom. Suočen s vlastitim opstankom i očuvanjem identiteta, Osijek ni u jednom trenutku ratnih i poratnih devedesetih godina nije izgubio snagu kulturne scene koja je svojom produkcijom nastojala zadržati identitet grada u neposrednom kaosu koji ga je uništavao. Bijuković Maršić napominje da je takvim kulturološkim projektima Osijek producirao kreativan odgovor na surovu zbilju, čime je uspijevaao izbjeći gubitak identiteta i mogući zaborav (M. Bijuković Maršić, 2011). Iako se činilo da bi takva kulturna scena mogla postati okosnica daljnjeg širenja i bogaćenja kulturne ponude grada, čini se da je riječ o dokumentu vremena koji predstavlja otpor ratnoj zbilji i ustrajnom pokušaju nekolice entuzijasta da u Osijeku i u najgorim danima zadrže stvaralački i ležeran duh.

Već početkom dvijetisućitih u Osijeku se pokreće manifestacija Osječko ljetno kulture radi pozicioniranja grada kao regionalnoga središta kulturnog života. Riječ je o najvećoj kulturnoj manifestaciji grada Osijeka koja je u 23 godine postojanja postupno gradila status godišnjega kulturnog događaja vrijednog pozornosti i omogućila brojnim piscima, kazališnim, likovnim i filmskim umjetnicima, kreativcima i ostalim djelatnicima u kulturi da svojim umjetničkim radom pridonesu stvaranju kulturnih proizvoda koji su iz godine u godinu postajali neizostavnim elementom regionalnoga kulturnog turizma istočne Hrvatske kao posebnoga oblika turizma koji posljednjih desetljeća sve više dobiva na važnosti u smislu utjecaja na gospodarstvo pojedine zemlje.¹ U brojnim terminološkim određenjima Smith (nav. prema: M. Dujmović; A. Vitasović, 2016) kulturni turizam definira kao interaktivno uključivanje pojedinca u kulturu nekoga kraja, pri čemu se stječu nova iskustva edukativnoga i zabavnoga karaktera. Za potrebe ovoga rada takvo će određenje biti dostatno, iako se podrobnijom analizom i istraživanjem mogu pronaći i složenija tumačenja. Ipak, njegova pojavnost nadilazi standardne oblike turizma koji podrazumijevaju uživanje u ljepotama primorskih krajeva i generira potrebu pojedinca za konzumiranjem i drugih turističkih potencijala zasnovanih na kulturnim, povijesnim i umjetničkim obilježjima nekoga kraja. Time povijesni lokaliteti, spomenici, galerije i muzeji postaju mjesta na kojima turisti upoznaju povijest i

1 Ministarstvo znanosti Republike Hrvatske 2003. godine izradilo je *Strategiju razvoja kulturnog turizma* kojom su se željeli prikazati prednosti i nedostaci kulturnog proizvoda Hrvatske, ali i ciljevi, prioriteti i akcije za učinkovito iskorištavanje kulturnoga potencijala, <https://vlada.gov.hr/UserDocsImages/2016/Sjednice/Arhiva/73.%20-%201.4.pdf> (6. studenoga 2023.). Isto je ministarstvo naručilo i izradu Akcijskog plana razvoja kulturnog turizma 2015. godine, https://mint.gov.hr/UserDocsImages/arhiva/001_160128-AP_kulturni.pdf (6. studenoga 2023.).

kulturu te materijaliziraju svoja prethodna i stečena znanja o prošlosti određenog mjesta, dok koncerti, festivali, književni susreti i slične manifestacije čine nematerijalna kulturna dobra koja podjednako mogu biti poučna i zabavna. Nije slučajno da je krajem devedesetih godina 20. stoljeća u Osijeku pokrenuto *Ljeto u Tvrđi*.² Riječ je o kulturnoj manifestaciji koja je u svojoj suštini podjednako obuhvaćala izloženost posjetitelja povijesnom i kulturnom aspektu jer, osim što su stvarni lokaliteti i spomenici pružali uvid u prošlost grada, festivalskim se programom taj doživljaj nastojao upotpuniti. Bio je to tek začetak kulturne transformacije grada iz koje je 2001. godine proizašlo Osječko ljeto kulture. Tadašnji je Organizacijski odbor isticao da takav festival treba postati kulturna platforma kojom se nastoje zadovoljiti ukusi širokog sloja publike svih dobnih skupina - od najmlađih kao ljubitelja lutkarskih predstava do onih koji žele uživati u zabavnim koncertima, filmskim projekcijama ili kvalitetnim kazališnim predstavama (Ž. Bertić, 2002). Programski je sadržaj festivala nerijetko ovisio o političkoj volji³, dostupnosti potrebnih materijalnih sredstava, mogućnostima realizacije pojedinih programskih jedinica, interesu kulturnih i umjetničkih organizacija za sudjelovanje i sl. Pozitivan se pomak očituje u činjenici da Osječko ljeto kulture u 2023. godini bilježi znatan prinos financijskih sredstava koja omogućuju realizaciju opsežnijega i kvalitetnijega programa, da je Osijek dobio instituciju Kulturnoga centra kao ključnog pokretača u provedbi manifestacije, a uz potporu svih glavnih kulturnih institucija grada - poput Dječjega kazališta Branka Mihaljevića, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Muzeja Slavonije, Gradske i sveučilišne knjižnice Osijek, Muzeja likovnih umjetnosti, Državnog arhiva Osijek, Gradske galerije Waldinger i Arheološkoga muzeja u Osijeku - manifestacija je dosegla status sada već tradicionalnoga, popularnog i u regiji značajnoga kulturnog događaja. Na tragu toga rad se usmjerava na dramski (kazališni) program Osječkog ljeta kulture od početaka (2001.) do 2010. godine kako bi se dobio detaljniji uvid u oblike kazališnih prikaza, premijerne naslove te zastupljenost starije hrvatske dramske književnosti u suvremenome kazalištu i inozemnih dramskih tekstova u domaćoj i/ili stranoj produkciji. Cilj je prikazati važnost dramske i kazališne produkcije u kontekstu manifestacije Osječkog ljeta kulture koje čine neke od

- 2 Manifestacija *Ljeto u Tvrđi* prvi se put održala 1998. i trajala je tjedan dana. Već se tada željelo kulturno oživiti baroknu Tvrđu te ponuditi građanima uvid u produkciju gradskih kulturnih ustanova. Kao važan trenutak pamti se ambijentalna predstava *Bistri vitez Don Quijote od Manche* u režiji Zlatka Svibena koja je na neki način najavila smjer daljnjeg razvoja kulturnog potencijala Tvrđe, ali i osječke kazališne produkcije.
- 3 Financiranje festivala u velikoj je mjeri potpomognuto ulaganjem institucija poput Grada Osijeka, Osječko-baranjske županije i Ministarstva kulture. Protokom vremena taj se popis širio, pa su danas u to uključeni brojni pokrovitelji i donatori te Turistička zajednica grada Osijeka.

ključnih elemenata njezine organizacije, a važno je uočiti da programski izbor kazališnih komada itekako prati trendove u kazališnoj kulturi na početku novoga tisućljeća i promjene u društvu općenito.

II.

Prvo desetljeće Osječkoga ljeta kulture u programskome smislu uglavnom je obilježeno dramskom književnosti i kazališnim izvedbama, no važno je napomenuti da su filmske projekcije na otvorenome, izložbe likovnih umjetnika, književni susreti, promocije i koncerti činili neizostavan dio ponude kulturnih sadržaja. Iako je njihov broj iz godine u godinu varirao, trotjedna je manifestacija krajem lipnja i u prvoj polovici srpnja učinila „kulturu“ dostupnom svima. Kako je rečeno u uvodnome dijelu, dramska književnost i kazalište činili su ključni element cijele manifestacije, zbog čega je važno pružiti uvid u kazališne repertoare, analizu pojedinih predstava i kazališnu produkciju općenito. Pregledom programskih knjižica Osječkoga ljeta kulture taj se repertoar pokušao svesti na nekoliko zajedničkih nazivnika, tako da će se u ovome poglavlju prikazati oblici kazališnih prikaza, ponudit će se analiza premijernih naslova i pregled inozemnih produkcija te utvrditi uprizorenja tekstova starije hrvatske književnosti u kontekstu suvremenoga kazališta. S obzirom na to da je popis svih izvedbenih komada tijekom prvog desetljeća manifestacije iznimno dugačak, u radu će se prikazati samo pojedini naslovi, a ostali će biti navedeni u prilogu.

Oblici kazališnih prikaza

Uzimajući u obzir prvi kriterij usustavljivanja kazališnih komada izvedenih na Osječkome ljetu kulture tijekom prvoga desetljeća, može se uočiti da je popis po pitanju zastupljenih dramskih vrsta vrlo heterogen, a da dramski tekstovi potječu iz različitih književnih razdoblja. Prema dostupnim informacijama iz priloženih programa manifestacije 2001.–2010., prikazano je i odigrano gotovo 160 izvedbenih komada, od kojih neki žanrovski ne pripadaju drami, ali čine cjelokupni kazališni repertoar godišnje manifestacije. U najvećoj mjeri svakako su zastupljene dramske predstave (drame, komedije), velik je broj lutkarskih i dječjih predstava, određeni je broj monodrama, performansa, plesnih predstava i opera te nekolicina opereta, mjuzikala i baleta, a uz pojedine naslove navode se i oznake koje preciziraju o kakvom je komadu riječ, no njihova je izvedba ostala osamljena pojava u prvom desetljeću manifestacije. Među takvim primjerima mogu se izdvojiti sljedeći naslovi: fragmenti i varijacije prema drami *Slučajni čovjek* Yasmine Reze (2001.), dječja opera *Mali dimnjačar* Benjamina Brittena u režiji Veseljka Barešića (2003.), dramolet za djecu i odrasle *Kresivo* prema tekstu H. C. Andersena u režiji Roberta Waltla (2003.), drama „work in progress“ *To samo Bog zna* u režiji Saše Anočića (2003.), baletni triptih *Adeus – Leptiri – Daj*,

daj (2005.), pučki igrokaz s pjevanjem i mudroslovljem *Trenk iliti divji baron* koji su još 1984. za potrebe Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku napisali Tahir Mujičić, Boris Senker i Nino Škrabe, a na Osječkom ljetu kulture izveden je u režiji Tahira Mujičića i produkciji Hrvatskoga kazališta Pečuh (2006.), komorna opera *Eto vas Marija Kovača* (2008.) prema komediji *Pjerin* Marina Držića te mimska predstava za predškolski i školski uzrast *Moje tijelo* (2009.) redatelja Žaka Valente.

Pregledom programa lako se daje uočiti da se broj kazališnih predstava u prosjeku kretao između 10 i 20 izvedbi po godišnjem događaju, što i nije zanemariva brojka uzme li se u obzir činjenica da je manifestacija u prosjeku trajala svega tri tjedna. Osim što se time na neki način produljila osječka kazališna sezona (koja je izašla iz okvira institucionalizirane kulturne djelatnosti), publici su ponuđeni mnogobrojni naslovi tada aktualne kazališne produkcije. Nije poznato na koji su se način birali naslovi koji su bili uvršteni u kazališni repertoar Osječkoga ljeta kulture, no vrlo je vjerojatno da je takav izbor prvenstveno ovisio o financijskoj podlozi organizatora, na što primjerice upućuje i predsjednica Organizacijskog odbora 2002. Jasminka Mesarić kada kaže da su se birali programi koji su „kvalitetni i ne preskupi“ (Ž. Bertić, 2002). U kreiranju dramskog programa veliku je ulogu igrala i činjenica što su mnoga kazališta i ansambli bili uključeni u realizaciju programa drugih ljetnih festivala i manifestacija koji su se istovremeno održavali. Nerijetko su organizatori isticali izostanak dostatne financijske podrške „kulturnih“ vlasti (posebno se godinama kritizirao financijski doprinos Ministarstva kulture koji je, u odnosu na druge slične manifestacije poput Dubrovačkih ljetnih igara i Splitskoga ljeta, bio vrlo skroman), no unatoč tomu kazališni su programi svake godine podjednako bili namijenjeni mlađoj i starijoj publici, a njihova je uloga zadržala prosvjetiteljski karakter i već se iz pregleda naslova komada može uočiti da je prikazano ono „bitno što se u kazališnom svijetu dogodilo i što se događa“. Petar Selem svojedobno je isticao da se takvim repertoarom kulturni prostor nekoga kazališta uključuje u vrijedno duhovno obzorje i da se njime ne treba podilaziti ukusima i zahtjevima publike (P. Selem, 1986). Kazališni je repertoar Osječkoga ljeta kulture (iako netipičan) imao upravo taj zadatak jer su se izborom predstava publici nastojali ponuditi aktualni i provokativni komadi, a važno je istaknuti da je pokrenuta i kazališna produkcija same manifestacije koja je nerijetko priređivala komade pripremljene za program određene godine. Tomu se može pridodati i uključenost tadašnje Umjetničke akademije u Osijeku kao relativno mlade umjetničko-nastavne sastavnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u kreiranje kazališnoga programa. Angažiranjem takve institucije programi su dobivali na kredibilitetu, a njezini studenti imali su priliku javno prezentirati svoja znanja i vještine stečene tijekom studija (pr. *Vodeni snovi*, *Tour-retour*, *Glumci u zamci*, *Stvaranje svijeta* i dr.).

Uistinu, Osječko ljeto kulture tijekom prvoga desetljeća postojanja ponudilo je atraktivne naslove (*Noževi u kokošima*, 2002.; *Brat magarac*, 2002.; *Nemoćnik u pameti*, 2002.; *Pas, žena, muškarac*, 2004.; *SHAKEing SHAKESpeare*, 2006.; *Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, 2007.; *Kako misliš mene nema?*, 2007., 2008.), nerijetko društveno angažirane (*To samo Bog zna*, 2003.; *Metastaze*, 2008.; *Moje tijelo*, 2009.; *RazBoynici*, 2010.; *Zašto se muhe lijepe na „ono“*, 2010.), produkcijski zahtjevne (*Krabuljni ples*, 2002.; *Carmen*, 2003.; *Priča sa zapadne strane*, 2004.; *Cyrano de Bergerac*, 2005.; *Briljantin*, 2008.), ambijentalne kazališne predstave (*Ujak Vanja*, 2003.; *Kneja – Vilinska šuma*, 2004.; *Cyrano de Bergerac*, 2005.), antologijske komade (*Hamlet*, 2001.; adaptacija *Krležina Hrvatskog boga Marsa*, 2001.; *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, 2002.; *Krčmarica Mirandolina*, 2006.) i performanse (*Bijeli dvor*, 2001.; *Tata, kupi mi sve*, 2005.; *Speed*, 2005.; *Svečanost*, 2005.; *O bolu i šahu*, 2005.). Nekolicinu tih naslova, od svih koji su izvedeni tijekom prvoga desetljeća manifestacije, mogli bismo pridružiti konstantnoj raspravi o povezanosti umjetnosti i društva jer očigledno je da se društveni kontekst početka novoga tisućljeća⁴ snažno isprepleće s onim što nam dramski oblik umjetnosti toga vremena govori. Nikčević je isticala da su veze društva i umjetnosti iznimno jake jer međusobno utječu jedno na drugo (umjetnost etički na društvo, a društvo na umjetnost kroz odgovornost za buduće generacije) (S. Nikčević, 2008: 15), pa tako ni kazališni program Osječkoga ljeta kulture nije ostao imun na društvenu zbilju.

Premijere

Kako se manifestacija razvijala u oblik kulturnog događaja koji pretendira postati tradicionalan, tako je i kazališna produkcija pripremala naslove koji će biti premijerno izvedeni upravo na Osječkome ljetu kulture. Prema dostupnim informacijama, gotovo je svake godine priređena barem jedna premijera kazališne predstave u domaćoj produkciji, a iznimka su 2003. i 2006., kada su održane čak tri tijekom trodnevnog programa. Važno je primijetiti da se velik broj premijera odnosio na dječje predstave (dječja opera *Mali dimnjačar* u režiji Veseljka Barešića 2003., dramolet *Kresivo* u režiji Roberta Waltla 2003., ambijentalna predstava *Kneja* u režiji Dubravke Crnojević-Carić 2004., *Ivica i Marica* u režiji Roberta Waltla i produkciji Dječjega kazališta Osijek 2005., *Kolbaba i Brzobjavko*, predstava prema motivima priče za djecu *Poštarska bajka* K. Čapeka u režiji Roberta Waltla iz 2006., predstava *Velika, velika zemlja Oz* 2007. u režiji Zlatka Svibena, predstava *Zlatni danci* u režiji Dubravke Crnojević-Carić 2008., balet *Petar Pan* u režiji Dinka Bogdanića 2009. i *Dječaci Pavlove ulice* u režiji Janosa Szikore

4 Prvo desetljeće 21. stoljeća obilježeno je tehnološkim napretkom, tranzicijom, gospodarskim rastom, ali i globalnom financijskom krizom, borbom protiv terorizma, skretanjem pozornosti na globalno zatopljenje i utjecaj čovjeka na okoliš, nastankom društvenih mreža te društvenim aktivizmom i borbom za prava marginalnih grupa.

2010.) uz nekolicinu dramskih naslova (*Cyrano de Bergerac*, 2005.; *Ime*, 2006.; *Rosencrantz i Gulderstein su mrtvi*, 2007.; *Grižula*, 2008.; *Završnica*, 2009.) i glazbeno-scenskih predstava (*Opera za tri groša*, 2010.).

Među zapaženijim naslovima svakako se ističe predstava *Cyrano de Bergerac* redatelja Zlatka Svibena. Riječ je o poznatoj junačkoj komediji u pet činova napisanoj u stihovima autora Edmonda Rostanda koja je premijerno izvedena u osječkome Hrvatskome narodnom kazalištu u svibnju 2005. da bi nakon više od mjesec dana ambijentalno bila postavljena na otvorenju Osječkoga ljeta kulture. Izvještavalo se⁵ o tome da je takav *Cyrano* sjajno korespondirao s baroknim ambijentom osječke Tvrđe, a kao najuspješniji segment ističe se dizajn svjetla kojim se stvarala ugodna i osebujna atmosfera. Ipak, organizacijski i meteorološki problemi narušili su cjelokupni dojam izvedbe, no to ne umanjuje kvalitetu interpretacije komedije koja je u mnogočemu bila posebna.⁶ Trojan posebno ističe dobar izbor glumaca, posebice Krešimira Mikića, koji „ni u jednom trenutku nije isprazan i patetičan uslijed silne obveze teatralnosti“ (*I. Trojan*, 2005: 17), ali se osvrće i na Svibenovu namjeru osuvremenjivanja teksta tako što Cyrana prikazuje kao antipoda Don Quijoteu, prije svega zbog karakternih sličnosti obaju likova u smislu osobne usamljenosti i otuđenosti, dok je Peternai u predstavi prepoznala lepršavost i zaigranost kojom Sviben isprepleće zbilju i kazalište (K. Peternai, 2005). Bitno je primijetiti i da se Sviben pri dramaturškoj obradi poslužio kombinacijom dvaju prijevoda (Kušanova i Dimovićeva) koji se uvelike razlikuju zbog načina na koji je izvornik prepjevan (Kušan se služi trinaestercima bez cezure, Dimović dvanaestercima s cezurom nakon šestoga sloga), zbog čega Trojan zaključuje da bi izbor isključivo Kušanova prijevoda (bliskost sa suvremenim jezikom) dobro funkcionirala u interpretaciji teme, „pogotovo one koje se dotiču usamljenosti i nemogućnosti te neželjenosti izražavanja osjećaja“ (*I. Trojan*, 2005: 20). Ipak, izvedba, kako kazališna, tako i ambijentalna, u mnogočemu je pokazala da dramaturgija klasičnih komada nipošto ne podliježe „klasičnoj interpretaciji“ nego da se redateljskim dosjetkama i produkcijskim rješenjima itekako može pridonijeti umjetničkom komentaru suvremenih tijekova društva.

Dramski program Osječkoga ljeta kulture 2007. zaokružen je premijerom predstave *Rosencrantz i Gulderstein su mrtvi*, nastale prema predlošku Toma Stopparda iz 1966. i u režiji Zlatka Svibena. Riječ je o prvome kazališnom komadu

5 Ivana Đerđ-Dunderović, „Početak ponovno obilježen organizacijskim nespretnostima“, *Glas Slavonije*, Osijek, 1. srpnja 2005., <https://www.glas-slavonije.hr/34808/5/Pocetak-ponovno-obiljezen-organizacijskim-nespretnostima/t/osje%C4%8Dko-ljeto-kulture> (15. studenoga 2023.).

6 Valja napomenuti da je predstava iste godine osvojila i Nagradu hrvatskog glumišta u kategorijama za najbolje redateljsko ostvarenje (Zlatko Sviben), glavnu žensku ulogu (Olga Pakalović) i scenografiju (Drago Turina).

nastalom u festivalskoj produkciji Osječkoga ljeta kulture koji je izveo ansambl te manifestacije. Redatelj je ponovno posegnuo za provjerenim receptom osmišljavanja dojmljive i produkcijski zahtjevne predstave smještajući je u ambijentalni prostor osječke Tvrđe (dvorište Franjevačkog samostana, prostor Vodenih vrata i dvorište Kazamata), čime je ponovno iskoristio njezin kazališni potencijal. Trojan napominje da je takav povijesni prostor naglašen tragičnom atmosferom kojom Sviben želi dodatno naglasiti apsurd onoga što se komadom prikazuje jer je Stoppardov tekst temeljen „na vrlo kratku putu od tragičnog do apsurdnog, osobito kad čovjek ne uspijeva prepoznati narav transcendencije koja ga tlači ili, pak, čim počinje sumnjati u pravdu i utemeljenost tragične instancije“ (I. Trojan, 2007). U programskoj najavi predstave istaknuto je da komad povezuje Shakespearea s jedne strane i Samuela Becketta s druge kao orijentacijske točke u evoluciji apsurdnoga „pri čemu je Stoppard najdalje otišao u izvrtanju života, smrti, stvarnog i irealnog“ služeći se dvostrukom metaforom smrti – jedna se manifestira kroz tragičan kraj predstave, a druga kroz stvarno okončanje života (N. Bošnjak, 2007). Osmišljena kao putovanje gledatelja tragično-apsurdnim teatrom pospješeno prigodnim dizajnom svjetla i glazbom Sviben uspijeva uprizoriti Stoppardov predložak na krajnje velebn i upečatljiv način, kojim je potvrdio svoj već dugo prisutan trend režiranja predstava na toj manifestaciji.

Od ostalih premijernih naslova može se istaknuti predstava za djecu *Zlatni danci* u režiji Dubravke Crnojević-Carić dramatizirana prema istoimenom romanu Jagode Truhelke. Premijera predstave bila je u Dječjem kazalištu Branka Mihaljevića u Osijeku tijekom travnja 2008., ali je za program Osječkoga ljeta kulture iste godine ambijentalno izvedena u osječkoj Tvrđi. Redateljica je svrstava među predstave koje se bave osobnim i kolektivnim pamćenjem bilježeci promjene iz pozicije ženskoga lika koji u sebi istovremeno generira sjećanja proživljenoga iskustva i sjećanja pobuđena emocijama u domeni vlastite imaginacije (D. Crnojević-Carić, 2023). Pripovjedačica se kroz lik Anice prisjeća djetinjstva, prostora i ljudi koji su obilježili njezino odrastanje, no istovremeno „proživljava“ svoje snove koji „predstavljaju paralelnu realnost“ i izravno utječu na njezinu osobnu transformaciju (D. Crnojević-Carić, 2023: 21-22). Redateljica se vješto poigrava odnosom zbilje i mašte tvoreći zanimljiva scenografska rješenja zemaljskog (zbilja, java) i nebeskog (snovi) kroz razglednice (slike) doživljaja i trenutaka koje likovi proživljavaju, a sve je istovremeno uklopljeno u prikaz grada kao prostora koji je odigrao vrlo važnu ulogu u odrastanju kako pripovjedača (autorice) tako i redateljice.

Staro na suvremen način

Iako su autori stare hrvatske književnosti, ovisno o pojedinoj sezoni, prilično zastupljeni u kazališnim repertoarima, dramski program Osječkoga ljeta

kulture u prvom desetljeću postojanja te manifestacije gotovo da nije obuhvatio nijedan kazališni komad pripremljen prema nekom od brojnih predložaka starijeg razdoblja hrvatske književnosti. Iznimka je 2007., kada se pripremalo uprizorenje Marulićeve *Muke svete Margarite*, koju su trebali odigrati studenti osječke Umjetničke akademije, međutim predstava je bila otkazana. Tek sljedeće godine u organizacijskom se smislu posvetilo više pozornosti važnim obljetnicama, pa se u najavi Osječkoga ljeta kulture 2008. isticalo da se obilježava 500 godina od rođenja Marina Držića, Petra Zoranića i Nikole Šubića Zrinskog. Tom su se prigodom na programu manifestacije našle tri predstave: *Grižula* redateljica Zlatka Svibena nastala prema Držićevoj drami, lutkarsko prikazanje *Planine* Kazališta lutaka Zadar u režiji Marina Carića, odnosno Milene Dundov, i komorna opera *Eto vas* u režiji Marija Kovača nastala prema Držićevoj komediji *Pjerin*. Te su kazališne izvedbe zaokružile namjeru organizatora da se kroz različite pristupe promišljanja o djelovanju renesansnih autora istakne njihov doprinos hrvatskoj književnosti i pojavnosti u suvremenim oblicima umjetnosti.

Svakako najzapaženija bila je *Grižula*, koja je premijerno izvedena upravo na Osječkom ljetu kulture, i to u ambijentalnome obliku na lijevoj obali Drave. Važno je primijetiti da je Svibenovo čitanje Držićeva teksta osuvremenjeno i ponešto modernizirano - uz uobičajene prizore mitološko-pastoralnog svijeta i pojavu likova poput vila, božice Dijane, Kupida i pastira, u predstavi se pojavljuju satiri biciklisti koji izvode skokove i akrobacije, dizajn svjetla i glazba pridonijeli su idiličnom ozračju, a *Grižula* je postao ni manje ni više nego sam Držić. I dok u drami starac *Grižula* jadikuje zbog općinjenosti gorskom vilom, kreće u potragu za njom i upada u nezgodne situacije, a kraj donosi otrežnjenje i spoznaju da je sve ono što traži već imao pokraj sebe, *Grižula* u predstavi postaje komentator i kritičar dubrovačkoga društva, njegovih običaja i zakona. Iako se dade zaključiti, kako navodi Tatarin, da je „*Grižula* drama o rastanku s iluzijom da je do savršenstva moguće doći, a ako se to pokušava, prijeti opasnost da se propusti ono što čovjeku stoji na raspolaganju, koliko god bilo nesavršeno“ (M. Tatarin, 2009), Sviben pred gledatelje izlaže društvo sebičnosti, predano hedonizmu i vlastitim potrebama, koje ne mari pritom za životne probleme običnoga puka (pogotovo žena) te iskorištava potencijal Držićeva komada da mu bude supstrat za kritički pogled na društvo u kojem živi. Sviben u njemu pronalazi ono suvremeno i aktualno, čime gradi svojevrstni most između Držićeva i modernog doba ističući pritom mane suvremenog čovjeka (A. Tunjić, 2008).

Te, 2008., godine ustanovljena je i Nagrada *Julije Knifer* u vidu povelje kojom se željelo predstaviti Osječko ljetu kulture kao prepoznatljiv kulturni događaj u regiji, ali i šire, te odati priznanje umjetnicima i njihovim ostvarenjima tijekom održavanja same manifestacije. Upravo je jedna takva povelja pripala spomenutoj predstavi *Grižula* „za ambijentalno najdojmljivije i cjelovito

najzahtjevnije ostvarenje“, dok je posebno priznanje dodijeljeno Kazalištu lutaka Zadar za izvedbu lutkarskog prikazanja *Planine*, temeljenog na istoime-nom Zoranićevu romanu iz 16. stoljeća. Riječ je o komadu koje je obnovljeno upravo u povodu 500. obljetnice rođenja Petra Zoranića čiju je režiju svojedobno potpisivao Marin Carić, a ovdje je dodatno osvježena intervencijama Mile-ne Dundov. Poput Svibenova oživljavanja osječkih povijesnih lokaliteta kojim su se scenografski upotpunili kazališni komadi, Carić je svoje *Planine* osmislio kao šetnju Zadrom, čime je upotpunio putopisni karakter samoga djela. Predstava je nalik procesiji u kojoj se jasno očituje povezanost s izvornikom jer, prema riječima Peričić, „pjesnik Zoran hodočasti kroz razne predjele Planina (...) susreće pastire i vilenice ili grozne prispodobe u danteovskim prizorima“ pa „i gledateljstvo obilazi različite postaje na svom putu od crkve sv. Frane, preko Foruma, do crkve sv. Dominika, Kapetanove palače i konačno Perivoja kraljice Jelene, gdje šetnja i završava“ (H. Peričić, 2008: 42). *Planine* nisu tipična lutkarska predstava, u njoj se istovremeno pojavljuju glumci i lutke (uz primjetnu pojavu maski kao prijelaznog stupnja „od živoga glumca prema lutki“), a to je, prema mišljenju Vigato, bio jedini odgovarajući pristup interpretaciji Zoranićeva djela jer je lutkarski izraz „bliži romanu nego drami“ zbog njegove potrebe za promjenom vremena i mjesta radnje (T. Vigato, 2019: 31-42). Osječka izvedba, dakako, nije mogla nadomjestiti zadarski ambijent, ali su učinjene određene preinake kako bi se zadržao element prostora kao glavnog protagonista, pa je uprizorena ispod svodova Franjevačke ulice u blizini crkve Svetog Križa u Tvrđi, čime je predstava zadržala putopisnu dimenziju (izmještena je iz osnovnog prostora) jednako uspješno korespondirajući s novim prostorom. Takvim mi-ješanjem kazališnoga izričaja i suvremena promišljanja o njegovoj ulozi, predstvom je stvoren „čvrsti most između sadržajne starine i suvremenosti, približivši gledatelje tekstu i tekst gledateljima“ (I. Tretinjak, 2019: 404).

Komorna opera *Eto vas* nastala je prema Držićevoj komediji *Pjerin* u režiji Marija Kovača; glazbu za nju skladao je Frano Đurović, a dramaturški ju je obradio Dubravko Mihanović.⁷ Skladateljski pristup dominira komadom jer ne predstavlja tipičnu operu nego moderan kazališni senzibilitet kojim se na inovativan i domišljat način želi privući gledatelje. S jedne strane akustičnim je instrumentima suprotstavljen elektronički zvuk s računala kojim se upotpunjuje glazbena izvedba na sceni, a s druge strane fragmentarnost komedije autorima se pokazala kao potencijal za oblikovanje novih rješenja, pa se otvorila mogućnost da gledatelji sudjeluju u raspletu i kreiraju završetak. Tako su im ponuđena dva izbora - „Posvemašnja radost“ i „Okliznuće u posrnuće“ - a odba- birom jednog odlučilo se ima li opera sretan ili nesretan završetak. Đurović na- pominje da je glazbom želio prikazati „Držićevu lucidnu, alegoričnu duhovitost

7 Komad je premijerno izveden na 24. Muzičkom biennaleu u Zagrebu.

i katkad borbenu kritičnost prema nepravdi“ (M. Čogelja, 2007), a parodijom i komičnim situacijama predočiti sliku tadašnjega dubrovačkog društva u odnosu na suvremeno. Sve to upotpunjuje i autorska domišljatost da komad u sebi sadrži i poneki lokalni kuriozitet, pa je tako osječka izvedba ironizirala političku nestabilnost u gradu u kojem je vlast te godine uspostavljena prijevremenim i ponovljenim izborima – „demokratsko glasovanje jubilarni 28. put“ bila je dosjetka kojom su se protagonisti poslužili da bi izvedbu učinili dinamičnijom i privlačnijom gledateljima.

Kazališna gostovanja

Unatoč tome što su početne godine održavanja manifestacije Osječko ljeto kulture još uvijek bile prožete neizvjesnošću oko same organizacije i realizacije cjelokupnog programa, iz popisa ponuđenih sadržaja evidentan je angažman Organizacijskog odbora da cijeli događaj svake godine učini atraktivnim, raznovrsnim i nadasve kvalitetnim. U tome nije odstupao ni kazališni repertoar, koji iz godine u godinu svjedoči o nastojanju da se uspostavi suradnja sa svim eminentnim domaćim kazališnim ustanovama.

Već prve godine osječka je publika imala priliku gledati izvedbu Shakespeareova *Hamleta* poznate Glumačke družine Histrion, a Teatar EXIT gostovao je s predstavom *Eva Braun*, koja je ujedno bila i dio inauguracijskog programa *Osvajanje Barutane* kojim se predstavila Neovisna umjetnička scena Barutana – nova umjetnička organizacija koja je pretendirala postati utjecajna alternativna scena, obogatiti kulturnu ponudu grada i strateški se povezati s drugim srodnim scenama u Hrvatskoj i inozemstvu. Početnički entuzijazam i mlada umjetnička energija već su sljedeće godine iznjedrili novi kazališni komad u koprodukciji Neovisne umjetničke scene Barutana i Teatra EXIT, a riječ je o uprizorenju drame *Noževi u kokošima* škotskog autora Davida Harrowera u režiji Saše Anočića, što je ujedno bila i hrvatska premijera. Taj se izbor pokazao uspješnim po pitanju zanimanja publike i medija, podupirao je ideju organizatora i umjetnika da se program manifestacije obogati jakim autorskim rukopisima (*Njihanja* Damira Bartola Indoša, *Diderotov nećak* u koprodukciji Teatra &TD i Bad Co.), ali je izazvao i popriličan gnjev samog autora, koji se obrušio na Anočićevo uprizorenje govoreći da je prilično iznenađen što je redatelj bez dopuštenja i obrazloženja intervenirao u tekst.⁸ Unatoč tome, predstava je ostala primjerom uspješne koprodukcije i činilo se da Barutana kao umjetnička organizacija ima potencijala postati nezaobilaznom sponom između organizacije Osječkoga ljeta kulture, nezavisnih kazališta i alternativne umjetničke scene općenito. Ipak, istekom petogodišnjeg ugovora s Gradom Osijekom o

8 „Harrower tvrdi: Anočić mi je izmesario tekst!“, *Glas Slavonije*, Osijek, 25. listopada 2002., <https://www.glas-slavonije.hr/6741/5/Harrower-tvrdi-Anocic-mi-je-izmesario-tekst/t/David-Harrower> (25. studenoga 2023.).

korištenju Barutane istoimena je nezavisna umjetnička scena prestala s radom. Kao uzroci gašenja alternativne djelatnosti navode se nedostatak ulaganja u obnovu prostora Barutane i odlazak ključnih inicijatora ideje iz Osijeka.

Od ostalih važnih domaćih gostovanja tijekom prvog desetljeća manifestacije mogu se izdvojiti naslovi *Brat magarac* (Zagrebačko kazalište mladih), *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* (Kazalište Virovitica), *M.U.R.* (Zagrebački plesni ansambl), *Mali dućan strave* (Zagrebačko gradsko kazalište Komedia), nagrađivana predstava *Životx3* (Mala scena Zagreb), *Vilinska svirala* (Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb), *Mačak u čizmama* (Gradsko kazalište Požega), *Veliki svjetski teatar* (Gradsko kazalište Sisak), *Metastaze* (Satiričko kazalište Kerempuh), *Četvrta sestra* (Gradsko dramsko kazalište Gavella), *Kaćuše* (Gradsko kazalište Joza Ivakić, Vinkovci) i mnogi drugi. Iz toga proizlazi da je Osječko ljeto kulture, unatoč činjenici da je u to vrijeme bilo relativno nova kulturna manifestacija, nailazilo na brojne organizacijske probleme o kojima je bilo riječi, no po pitanju ponude gostujućih komada nije zaostajalo u kvaliteti programa za drugim dugovječnijim i poznatijim festivalima. Tome u prilog mogu se dodati i uspješno ostvarene suradnje sa svim hrvatskim nacionalnim kućama⁹ (osječko Hrvatsko narodno kazalište izravno je bilo uključeno u organizaciju manifestacije), što je dodatno istaknulo namjeru da kazališna umjetnost uistinu bude perjanica toga kulturnog događaja, a istovremeno se uspostavljala ravnoteža s ponudom avangardnih umjetnika i nezavisnih kazališnih scena.

Jednako atraktivnima činila su se i međunarodna gostovanja, kojih je iz godine u godinu bilo sve više i nisu nužno podrazumijevala predstave iz susjednih zemalja nego se suradnja širila i prema udaljenijim zemljama poput Danske, Tajvana i Burjatije (Ruska Federacija). Prema dostupnim podacima, u prvome je desetljeću Osječko ljeto kulture ugostilo gotovo 30 različitih komada nastalih u produkciji inozemnih kazališta i družina. Među zemljama gošćama najviše se ističe Slovenija, čija su se kazališta i družine gotovo svake godine svojim izvedbama predstavljali gledateljima. Prikazana je nekolicina naslova koji su nastali u koprodukciji s domaćim kazalištem (pr. *Snjeguljica – after party*, predstava u hrvatsko-slovenskoj koprodukciji 2004.; opereta *Šišmiš*, koprodukcija Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Narodnog pozorišta Sarajevo, 2007.; i *Dječaci Pavlove ulice*, koprodukcija Hrvatskog kazališta Pečuh i Dječjeg kazališta Branka Mihaljevića, 2010.), a velik broj preostalih izvedbi obuhvaćao je dramske, dječje i lutkarske predstave. Nešto drukčiji izričaj prikazala je danska kazališna skupina Batida svojom dramskom igrom *María Bonita* redateljica Sorena Ovesena (2007.), dok je češko kazalište Městské divadlo Brno izvelo komad *Priča sa zapadne strane* kao kombinaciju baleta, mjuzikla i jazza u režiji

9 Treba izdvojiti sljedeće naslove: *Kći pukovnije* (opera, HNK Zagreb, 2003.), *Ispod sunca zlatnog* (balet, HNK Split, 2003.), *Komšiluk naglavačke* i *Doživljaji dobrog vojaka Švejha* (HNK Rijeka, 2003.), *Petrica Kerempuh* i *spametni osel* i *Molière* (HNK Varaždin, 2007.).

Stanislava Moše (2004.). Od važnijih gostovanja i izvedbi ističu se balet *Grk Zorba* Slovenskoga narodnog gledališća iz Maribora u režiji Lorce Massinea (2010.) i plesna predstava *No.thing* koju izvodi Compagnie Linga (Théâtre de l'Octogone) iz Laussane (2010.). Općenito te je 2010. kazališni program Osječkoga ljeta kulture u velikoj mjeri obuhvaćao inozemna gostovanja jer se željelo oživiti prijateljske odnose Osijeka i drugih gradova poput Pečuha, Maribora, Tuzle, Nitre, Laussane, Ploiestija i Subotice, s kojima Osijek ima već dugu tradiciju suradnje kroz platformu gradova prijatelja. Takvo promicanje prijateljstva i uspostava suradnje kulturnih institucija dali su snažan doprinos širenju europskoga jedinstva i zajedništva na čijem se putu Hrvatska tih godina još uvijek nalazila kao nepridružena članica Europske unije.

Inozemna gostovanja svakako su bila važan segment pozicioniranja manifestacije Osječko ljeto kulture na međunarodnoj sceni kulturnih festivala. Obično je za takve programe vladao golem interes gledatelja, a to je dokaz da je, uz adekvatnu organizaciju, financijske resurse i povezanost kulturnih institucija, moguće ostvariti projekt međunarodne suradnje kojim se prije svega pruža pogled na drukčiji pristup kazališnom izričaju, ali se gledatelje izlaže i kulturološkim aspektima društva drugih zemalja. Tako se univerzalnim jezikom umjetnosti iznova nastoje premostiti i najmanje moguće jezične barijere.

III.

Kao polazišna točka ovoga rada izabrano je prvo desetljeće (2001.–2010.) kulturne manifestacije Osječko ljeto kulture, a istraživanjem se nastojala utvrditi zastupljenost dramske književnosti i kazališta u programima same manifestacije. Iz dostupnih podataka evidentna je programska sklonost takvim sadržajima koji su iz godine u godinu činili znatan postotak svih ponuđenih sadržaja. Sve su predstave bile namijenjene širokom krugu gledatelja (od dječjih i lutkarskih predstava do predstava namijenjenih starijoj publici), a godišnje se izvodilo između 10 i 20 kazališnih komada.

Zbog namjere organizatora da manifestacija obuhvati različite kulturne programe (kazalište, književnost, likovna umjetnost, film), ni kazališni repertoari nisu bili koherentni nego su podjednako sadržavali novu produkciju i postojeće predstave, spajalo se institucionalizirano kazalište s onim amaterskim, a unatoč ograničenim financijama, realizirane su brojne gostujuće domaće i inozemne predstave. Za potrebe realizacije takvih programa aktivirale su se sve postojeće kulturne ustanove grada, a primjetna je i namjera iskorištavanja atraktivnoga gradskog prostora koji je poslužio kao kulisa ambijentalnim predstavama, što je svakako pridonijelo i turističkomu razvoju grada.

Dramska književnost i kazalište neodvojivi su od programa manifestacije koja je do danas stekla priličan ugled među događajima sličnoga karaktera i evidentna je zastupljenost trendova u kazališnoj kulturi karakterističnih

za početak novoga tisućljeća – svojim predstavama mnogi su redatelji profilirali svoje poetike (Ivica Buljan, Zlatko Sviben, Oliver Frljić, Robert Walzl, Dražen Ferenčina i dr.), novoosnovana i relativno mlada kazališta i nezavisne organizacije (Gradsko kazalište Sisak, NUS Barutana, Teatar Rugantino, Trafik) dobili su platformu za promociju i predstavljanje svoje djelatnosti te je naglašen međunarodni karakter manifestacije, što se posebice očituje u gostovanjima inozemnih kazališnih družina iz mnogih zemalja (Slovenija, Mađarska, Bosna i Hercegovina, Češka, Slovačka, Danska, Srbija, Tajvan, Rumunjska, Švicarska, Republika Burjatija–Ruska Federacija). Takvim pristupom kulturi i umjetnosti, posebice kazališnoj, stvorene su sigurne predispozicije za razvoj manifestacije čiji će uzlet doći do izražaja u sljedećem desetljeću postojanja, što je svakako važno za one oblike kulturnih sadržaja koji pretendiraju postati tradicionalni i prepoznatljivi. ●

LITERATURA

- Bijuković Maršić, Mirta (2011), „Kulturni identitet grada Osijeka devedesetih godina 20. stoljeća – paradoks prostora“, *Kroatologija*, g. 1, br. 2, str. 1-18.
- Bertić, Željka (2002), „45 različitih sadržaja u tri tjedna“, *Glas Slavonije*, Osijek, 17. lipnja, <https://www.glas-slavonije.hr/3570/5/45-razlicitih-sadrzaja-u-tri-tjedna/t/osje%C4%8Dko-ljeto-kulture> (7. studenoga 2023.).
- Bošnjak, Narcisa (2007), „Svi smo u istom loncu“, *Glas Slavonije*, Osijek, 17. srpnja, <https://www.glas-slavonije.hr/69242/5/Svi-smo-mi-u-istom-loncu/t/zlatko-sviben> (15. studenoga 2023.).
- Crnojević-Carić, Dubravka (2023), „O polifoničnom glasu žene (*Tillina kutija – Zagreb 1945., Duga, Kneja, Zlatni danci, Poppins silazi*) na hrvatskoj pozornici u prvom desetljeću 21. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2022. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, prvi dio, pr. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 14-28.
- Čogelja, Miljenka (2007), „5. novih hrvatskih opera na Biennaleu“, *Nacional*, Zagreb, br. 597, <https://arhiva.nacional.hr/clanak/33716/5-novih-hrvatskih-opera-na-biennaleu> (20. studenoga 2023.).
- Dujmović, Mauro; Vitasović, Aljoša (2016), „Cultural Tourism – Croatian perspective“, *International Journal of Sustainable Development and Planning*, g. 11, br. 3, str. 407-415, <https://www.witpress.com/Secure/ejournals/papers/SDP110319f.pdf> (15. svibnja 2024.).
- Derđ-Dunđerović, Ivana (2005), „Početak ponovno obilježen organizacijskim nespretnostima“, *Glas Slavonije*, Osijek, 1. srpnja, <https://www.glas-slavonije.hr/34808/5/Pocetak-ponovno-obiljezen-organizacijskim-nespretnostima/t/osje%C4%8Dko-ljeto-kulture> (15. studenoga 2023.).
- Nikčević, Sanja (2008), *Što je nama hrvatska drama danas?*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Peričić, Helena, (2008), „Hrvatska književnost u repertoaru zadarskoga Kazališta lutaka u devedesetim godinama XX. stoljeća“, *Tekst, izvedba, odjek*, Erasmus naklada, Zagreb.
- Peternai, Kristina (2005), „Lepršavo i zaigrano“, *Vijenac*, Zagreb, br. 293, 25. svibnja.
- Selem, Petar (1986), „Kazalište – repertoar – redatelj“, *Dani Hvarškoga kazališta. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, knj. 12, str. 322-329.
- Tatarin, Milovan (2009), „Grizula“, *Leksikon Marina Držića*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://leksikon.muzej-marindrzc.eu/grizula/> (16. studenoga 2023.).
- Tretinjak, Igor (2019), „Carićeve Judite i Planine, putovanje u lutkarsku heterogenost i ritualnost“, *Dani Hvarškoga kazališta. Književnost, kazalište, domovina*, knj. 45, str. 386-407.
- Trojan, Ivan (2005), „Prokletstvo zatomljene ljubavi. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, HNK u Osijeku“, *Kazalište*, Zagreb, g. 8, br. 21-22, str. 16-21.
- Trojan, Ivan (2007), „Tragedija i absurd“, *Vijenac*, Zagreb, br. 354, 27. rujna.
- Tunjić, Andrija (2008), „Držićeva magija u baranjskoj šumi“, *Vijenac*, Zagreb, br. 375, 17. srpnja.
- Vigato, Teodora (2019). „Zoranićeve Planine na zadarskim ulicama“, *Zadarska smotra*, Zadar, g. 68, br. 1-3, str. 31-42.

Prilog¹⁰**Osječko ljeto kulture (kazališni program)****29. 6. – 26. 7. 2001.***Služavka gospodarica*, komična opera

G. B. Pergolesija

*Krabuljni ples**Anica i Danica*, lutkarska predstava,

Dječje kazalište Osijek

Eva Braun, Teatar Exit*Patkica Blatkica*, Dječje kazalište Osijek*Vrijeme za bajku*, Dječje kazalište Osijek*Hamlet* – Histrioni u Hrvatskome narodnom kazalištu*Vješticiji pir*, Dječje kazalište Osijek*Slučajni čovjek*, fragmenti, varijacije, Yasmina

Reza

Hrvatski bog Mars, monodrama, Đorđe Kukuljica*Bijeli dvor*, performans, Božidar Jurjević*Povratak iz neizvjesnog*, performans, Kata

Mijatović, Zoran Pavelić

Osječko ljeto kulture (kazališni program)**29. 6. – 21. 7. 2002.***Song, Song, Song*, Dječje lutkarsko kazalište,

Tajvan

Dolazi cirkus, Lutkarsko gledalište Maribor,

Marjan Pungartnik

Noževi u kokošima, Neovisna umjetnička scena

Barutana, Saša Anočić

Brat magarac, Zagrebačko kazalište mladih,

Rene Medvešek

Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja,

Kazalište Virovitica

Marlene Dietrich, monodrama, Ksenija Prohaska*Nemoćnik u pameti*, Zagrebačko gradsko

kazalište Komedija, Pero Kvirgić

Carmen, Opera Hrvatskoga narodnog kazališta

u Osijeku

Barun Trenk, Opera Hrvatskoga narodnog

kazališta u Osijeku

Djevojčica sa žigicama, dječja predstava*Mačak Marko*, dječja predstava*Patkica Blatkica*, dječja predstava*Diderotov nećak ili krv nije voda*, Teatar &TD i
Bad Co.

M.U.R., Zagrebački plesni ansambl

Gospođa Aoi, Nezavisna umjetnička scena

Barutana, Sanja Ivić

Njihanja, performans, Damir Bartol Indoš**Osječko ljeto kulture (kazališni program)****29. 6. – 20. 7. 2003.***Mali dimnjačar*, dječja opera, Veseljko

Barešić – premijera

Svršetak igre, koprodukcija Teatar

&TD – premijera

Čarobno kresivo, dramolet za djecu

i odrasle, Dječje kazalište Osijek, Robert

Waltl – premijera

To samo Bog zna, Nezavisna umjetnička

scena Barutana i Teatar &TD, Saša Anočić

(u nastajanju)

Govoriti s kamenom, Nezavisna umjetnička

scena Barutana

Solo Me, Bad Co.*Antigona u New Yorku*, Teatar Rugantino

i Teatar &TD, Joško Juvančić

Pipi Duga Čarapa, Gradsko kazalište Požega*Ptičice*, Narodno pozorište Sarajevo, Ozren Prohić*Ispod sunca zlatnog*, balet, Hrvatsko narodno

kazalište Split

Kći pukovnije, opera, Hrvatsko narodno kazalište

u Zagrebu

Udaljavanje, performans, Vlasta Žanić*Slet*, performans, Marijan Crtalić, Ines Kراسić*Svjetlo u noći*, performans, Tomislav Gotovac*Komšiluk naglavačke*, Hrvatsko narodno kazalište

Ivana pl. Zajca Rijeka, Saša Anočić

Doživljaji dobrog vojaka Švejka, komedija,

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca

Rijeka, Stanislav Moša

Ujak Vanja, ambijentalna predstava, Hrvatsko

narodno kazalište u Osijeku, Petar Veček

10 Prikaz kazališnog programa Osječkoga ljeta kulture 2001.–2010. prema građi prikupljenoj iz *Glasa Slavonije* i programskih knjižica. Popis predstava navodi se radi preglednosti održanih programa te se ovom bilješkom ograđuje od mogućih nenamjernih propusta nastalih uslijed nepotpunih ili pogrešnih informacija u izvorima.

History-us, performans, Josip Pino Ivančić
Perionica, lutkarska predstava, Lutkarsko kazalište Bóbita, Pečuh, Gábor Sramó
Čudnovate zgode šegrta Hlapića, lutkarska predstava, Mini teatar Ljubljana, Ivica Buljan i Robert Waltl
E, moj Pinokio, Kazalište Virovitica, Dražen Ferenčina

Osječko ljeto kulture (kazališni program)

29. 6. – 21. 7. 2004.

Kneja, ambijentalna predstava, Dubravka Crnojević-Carić, Dječje kazalište Osijek
Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi, Zlatko Sviben, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
Priča sa zapadne strane, balet, mjuzikl, jazz; Stephen Sondheim / Arthur Laurents / Leonard Bernstein, izvedba Městské divadlo Brno (Češka Republika), red. Stanislav Moša
Pas, žena, muškarac, Teatar Exit, Zijah A. Sokolović
Sluga dvaju gospodara, Carlo Goldoni, Narodno kazalište Subotica, red. Kokan Mladenović
Kamenje u njegovim džepovima, Maria Jones, Kazališna grupa Madhouse, Budimpešta / London, red. Magács László
Baltimorski valcer, Paula Vogel, Mestno gledalište Ptuj, red. Tomi Janežić
Snjeguljica – after party, Robert Waltl, koprodukcija Mini teatra Ljubljana, Cankarjevoga doma, Art radionice Lazareti Dubrovnik i Novoga kazališta Zagreb, red. Ivica Buljan
To samo Bog zna, red. Saša Anočić, Nezavisna umjetnička scena Barutana i Teatar &TD
Koreografije Renata Zanella, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu
Balkanski špijun, Dušan Kovačević, Satiričko kazalište Kerempuh, red. Mustafa Nadarević
Ženidba, N. V. Gogolj, Kazalište Virovitica, red. Dražen Ferenčina
Sjena, plesna predstava, Histeria Nova Đakovo
A night with a King, Atelier Choreographique Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, red. Mark Boldin
Camelot, Frederick Lowe, Alan Jay, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, red. Veseljko Barešić
Weekend Art: Hallelujah the Hill 1995 – 2004., performans, Aleksandar Battista Ilić, Ivana

Keser i Tomislav Gotovac
K-8, performans, Zlatko Kopljar
Timor, Vlatko Vincek

Osječko ljeto kulture (kazališni program)

29. 6. – 21. 7. 2005.

Cyrano de Bergerac, Edmond Rostand, red. Zlatko Sviben, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
Ivica i Marica, Andrej Rozman Roza, red. Robert Waltl, Dječje kazalište Osijek
Kada dođe zvijezda, predstava za djecu, Ludvig Strede / Pavel Polak, Lutkovno gledališće Maribor iz Slovenije, red. Pavel Polak
Adeus – Leptiri – Daj, daj, balet, triptih, Hrvatsko narodno kazalište Split
Dezdemoni, crna komedija, Paula Vogel, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, red. Rene Maurin
Život x 3, Yasmina Reza, Mala scena, Zagreb, red. Ivica Šimić
Vilinska svirala, Željka Turčinović, Gradsko kazalište Žar ptica, Zagreb, red. Ladislav Vindakijević
Jaques i njegov gospodar, Milan Kundera, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu / Scena Habunek, Zagreb, red. Marica Grgurinović
Tata, kupi mi sve, performans, Ivan Marušić Klif
Speed, performans, Boris Šincek
O boli i šahu, performans, Damir Bartol Indoš
Mačak u čizmama, braća Grimm / Luna Oblak, Gradsko kazalište Požega, red. Ivan Petar Marjanović
Nešto, možda, sasvim osobno, plesna predstava, Zagrebački plesni ansambl / Teatar &TD
Goblenistica i Kapetan, Jasminka Mitrić i Zlatan Dumančić: Čežnja za ljepšim životom, performans
Plaža, dramska predstava, skupina autora, komedija o nesnošljivosti, Teatar Exit, Zagreb, red. Sunny Suninsky
Svečanost, performans, Božena Končić Badurina
Kresivo, dramolet za djecu i odrasle, H. C. Andersen, Ivica Buljan, red. Robert Waltl, Dječje kazalište Osijek
Arapska noć, Roland Schimmelpfennig, Gradsko kazalište Požega i Kazalište Virovitica, red. Jasmin Novljaković

Osječko ljeto kulture (kazališni program)**29. 6. – 21. 7. 2006.**

- Trenk ili crveni divji baron*, pučki igrokaz s pjevanjem i mudroslovljem, T. Mujičić, B. Senker, N. Škrabe, red. Tahir Mujičić, Hrvatsko kazalište Pečuh
- Veliki svjetski teatar*, P. Calderon de la Barca, red. Jasmin Novljaković, Gradsko kazalište u osnivanju, Sisak
- Krčmarica Mirandolina*, C. Goldoni, P. Turrini, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, red. Nina Kleflin
- Kolbaba i Brzjavko*, N. Mitrović, prema motivima priče za djecu *Poštarska bajka* K. Čapeka, red. Robert Waltl, Kazalište Virovitica, Dječje kazalište Osijek
- Venera i Adonis*, W. Shakespeare, red. Branka Cvitković, Essek. UMAK.KOMPA SHAKEing SHAKESpeare, Teatar Exit, red. Matko Raguž
- Zeko, Zriko i Janje*, Dječje kazalište Osijek, red. Ivan Balog
- Kolbaba i Brzjavko*, dječja predstava, red. Robert Waltl
- Sa' će Božo, svaki čas*, I. Ivanišević, po motivima drame *U iščekivanju Godota*, red. Mario Kovač, Teatar Rugantino
- Vrata do*, Rene Medvešek, Zagrebačko kazalište mladih, red. Rene Medvešek
- Kako je Potjeh tražio istinu*, I. Brlić-Mažuranić, red. Tibor Vajda, Dječje kazalište Subotica
- Kvetch*, Steven Berkoff, red. Dražen Ferencina, Gradsko dramsko kazalište Gavella i Kazalište Virovitica
- Bajka o caru Saltanu*, A. S. Puškin, red. Aleksandar Anurov, Mini teatar Ljubljana
- Daissa – istočno od raja*, balet, Hrvatsko narodno kazalište Split
- Ime*, drama, Jon Fosse, red. Zlatko Sviben, Essek. UMAK.KOMPA Osijek

Osječko ljeto kulture (kazališni program)**25. 6. – 21. 7. 2007.**

- Velika, velika zemlja OZ*, Nina Mitrović, red. Zlatko Sviben
- Muke svete Margarite*, M. Marulić, prikazanje, studenti glume u Osijeku
- Cippolino*, balet, Karen Hačaturjan, Hrvatsko narodno kazalište Split
- U posjetu kod gospodina Greena*, Jeff Baron, red. Aida Bukvić, Planet Art Zg

- Šišmiš*, opereta, J. Strauss ml., Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i Narodno pozorište Sarajevo, red. Vlado Štefančić
- Vesela udovica*, opereta, Franz Lehár, Hrvatsko narodno kazalište u Osijek
- Kvartet*, Heiner Müller, Mini-teatar Ljubljana, red. Ivica Buljan
- Padobranci (ili o umjetnosti padanja)*, dječja predstava, Mala scena Zagreb, red. Ivica Šimić
- Maria Bonita*, dramska igra u crvenom, Soren Ovesen, Kazalište Batida – Danska, red. Soren Ovesen
- S druge strane*, Nataša Rajković, Bobo Jelčić, Zagrebačko kazalište mladih
- Pustolovine Toma Sawyera*, dječja predstava, M. Twain, Gradsko kazalište lutaka Rijeka, red. Saša Anočić
- Igra*, Mario Kovač, Dječje kazalište Dubrava
- Kako misliš mene nema?*, red. Ivica Boban, Teatar Exit
- Petrica Kerempuh i spametni osel*, dječja predstava, Dragutin Domjanić, Hrvoje Hitrec, red. Zlatko Bourek, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu
- Molière*, C. Goldoni, komedija, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, red. Ivica Boban
- Rosencrantz i Guildenstern su mrtvi*, Tom Stoppard, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku red. Zlatko Sviben

Osječko ljeto kulture (kazališni program)**25. 6. – 15. 7. 2008.**

- Grižula*, red. Zlatko Sviben
- Metastaze*, Ivo Balenović, Boris Svrtan, red. B. Svrtan, Satiričko kazalište Kerempuh
- Ogledala*, scenski kolaž, J. L. Borges, Goran Matović
- Didona i Eneja & Smrt u Veneciji & Kuga*, dramska predstava & opera, Teatar &TD, red. Oliver Frlić
- Gospođice Rice, puno prije geopolitike bila je glazba*, Teatar &TD, red. O. Frlić
- Reumatični kišobran*, dječja predstava, Željka Horvat-Vukelja, Gradsko kazalište „Žar ptica“, red. Lawrence Kliru
- Kos*, David Harrower, Dom kulture Kristalna kocka vedrine, Gradsko kazalište Sisak, red. Zijah A. Sokolović
- Cavalleria Rusticana*, opera, Hrvatsko narodno

kazalište u Osijeku, red. Joško Juvančić
Eto vas, komorna opera prema komediji *Pjerin*
 Marina Držića, red. Mario Kovač
Zlatni danci, Jagoda Truhelka, red. Dubravka
 Crnojević-Carić, Dječje kazalište Branka
 Mihaljevića Osijek
Briljantin, mjuzikl, Jim Jacobs, Zagrebačko
 gradsko kazalište Komedijska, red. Igor
 Barberić
Blizanke, Erich Kästner, Dječje kazalište Dubrava,
 red. Oliver Frljić
Četvrta sestra, Janusz Głowacki, Gradsko
 dramsko kazalište Gavella, red. Samo M.
 Strelec
Planine, lutkarsko prikazanje, P. Zoranić,
 Kazalište lutaka Zadar, red. Marin Carić,
 Milena Dundov

Osječko ljeto kulture (kazališni program)
29. 6. – 22. 7. 2009.
Petar Pan, balet, Bruno Bjelinski, red. Dinko
 Bogdanić
Svršetak igre (Završnica), S. Beckett, red. Zlatko
 Sviben, Osječko ljeto kulture i Gradsko
 kazalište Sisak
Kačuse, Davor Špišić, red. Dražen Ferenčina,
 Gradsko kazalište *Joza Ivakić*, Vinkovci
Pepeljuga, MOKI Theater, Beč, red. Jakub Krofta
Povratak Casanove, Arthur Schnitzler, Srpsko
 narodno pozorište, Novi Sad, red. Ana
 Tomović
Destinacija Trafik: Divljač, kazališno-plesna
 predstava, kazališna grupa Trafik, Rijeka
Pod vječnim svjetlom Kumalana, prema motivima
 evenkiskih legenda i mitova, Lutkarsko
 kazalište Ulger, Republika Burjatija
Šokica, Ilija Okrugić, Hrvatsko narodno kazalište
 u Osijeku, red. Dražen Ferenčina
Moje tijelo, mimska predstava za predškolski
 i školski uzrast, Ž. Valenta, Gradsko kazalište
 lutaka Rijeka, red. Žak Valenta
Pjevajuća strijela, epska priča s elementima
 magije prema motivima burjatskih bajki,
 Lutkarsko kazalište Ulger, Republika Burjatija
Vuk i tri prašćića, lutkarska predstava, Nagy
 Viktória Éva i Schneider Jankó, Kazalište
 lutaka Bóbita, Pečuh, red. Nagy Viktória Éva
 i Schneider Jankó
Ne, prijatelj, Nino d'Introna – Giacomo Ravicchio,
 Gradsko kazalište Trešnja, Zagreb

red. Rene Medvešek
Gost, David Pharao, Gradsko kazalište Sisak &
 Epilog teatar, red. Jasmin Novljaković
Baltazar i tenor Koko, praižvedba igrokaza s
 pjevanjem i superstrojem, Zlatko Bourek, Ana
 Tonković Dolenčić, Dječje kazalište Branka
 Mihaljevića u Osijeku, red. Zlatko Bourek
Ogoljeno, plesna predstava, Zagrebački plesni
 ansambl

Osječko ljeto kulture (kazališni program)

29. 6. – 21. 7. 2010.

Opera za tri groša, glazbeno-scenska predstava,
 Bertolt Brecht, Hrvatsko narodno kazalište
 u Osijeku, red. Željko Vukmirica
Grk Zorba, balet, red. Lorca Massine, Slovensko
 narodno gledališče, Maribor
Dječaci Pavlove ulice, Ferenc Molnar / Matko
 Botić, Dječje kazalište Osijek, koprodukcija
 Hrvatsko kazalište Pečuh, red. Janos Szikora
Palčica, lutkarska predstava, H. C. Andersen, Staro
 kazalište Karola Spišaka Nitra, Slovačka, red.
 Ivan Martinka
Čovječuljak, lutkarska predstava, Dječje kazalište
 Subotica, Srbija, red. Rita Kiš
Malograđanska svadba, B. Brecht, Narodno
 pozorište Tuzla, BiH, red. Jovica Pavić
Pinocchio, Gabriel Apostol / Carlo Collodi,
 Lutkarsko kazalište Ploiesti, Rumunjska,
 red. Gabriel Apostol
RazBoynici, Friedrich Schiller, Narodno pozorište
 Subotica, Srbija, red. Nikola Zavišić
Zašto se muhe lijepe na „ono“, monodrama
 Mire Perić Kraljik
Glumci u zamci, dječja predstava, autorski rad
 Petre Blašković, Franje Tončinića i Nenada
 Pavlovića, Umjetnička akademija u Osijeku
Tour-retour, kabaretski elementi, mimski teatar,
 Umjetnička akademija u Osijeku
No.thing, plesna predstava, Compagnie Linga
 Théâtre de l'Octogone, Laussane, Švicarska
Vodeni snovi, Umjetnička akademija Osijek,
 red. Saša Došen
Stvaranje svijeta, performans studenata
 Umjetničke akademije u Osijeku

Kim Cuculić

Kazališna kritičarka, teatrologinja i urednica

Novi list, Rijeka

Međunarodni festival malih scena Rijeka (2000.–2010.)

UDK 068.078:792(497.561)

Sažetak: Međunarodni festival malih scena Rijeka počeo je djelovati 1994. godine kao Hrvatski festival malih scena. Osnivač i prvi umjetnički voditelj bio je glumac Nenad Šegvić, a prvi izbornik kazališni kritičar Dalibor Foretić. U tom razdoblju tematski je taj festival bio okrenut komornom kazalištu, odnosno njegovim najboljim i najprogresivnijim ostvarenjima u institucionalnim i nezavisnim kazalištima u Hrvatskoj. Godine 1999. mjesto umjetničkog selektora preuzima kazališni kritičar Jasen Boko, a koncepcijski se to odrazilo na taj festival tako što je on postao i međunarodnim. Osim okrenutosti manjim kazališnim formama, „malim scenama“, po čemu je i dobio ime, izborom predstava naglašava se suvremeni kazališni izraz, bliskiji sraz izvođača i gledališta. Festival ima i natjecateljski i tematski karakter (izbor predstava u vezi je s nekom temom). Uz podsjećanje na povijest toga riječkog festivala, glavna tema ovog rada jest festivalsko razdoblje 2000.–2010. godine, s naglaskom na Međunarodni festival malih scena Rijeka kao mjesto susreta, komparacije i konfrontacije hrvatskog i inozemnog teatra.

Ključne riječi: male scene; komorno kazalište; institucionalna i nezavisna kazališta; suvremeni kazališni izraz; konfrontacija hrvatskog i inozemnog teatra

The International Small Scene Theatre Festival Rijeka (2000–2010)

Abstract: The International Small Scene Theatre Festival Rijeka began operating in 1994 as the Croatian festival of small scenes. The founder and first artistic director was actor Nenad Šegvić, and the first selector was theater critic Dalibor Foretić. In that period, the theme of this festival was focused on chamber theater, that is, its best and most progressive achievements in institutional and independent theaters in Croatia. In 1999, the position of artistic selector was taken over by theater critic Jasen Boko, and conceptually this was reflected in the fact that this festival became international. In addition to focusing on smaller theatrical forms, “small scenes”, from which it got its name, the selection of plays emphasizes contemporary theatrical expression, a closer meeting between performers and audience. The festival has both a competitive and thematic character (the selection of performances is related to a theme). In addition to recalling the history of this festival in Rijeka, the main theme of this paper is the festival period from 2000 to 2010, with an emphasis on the International Small Scene Theatre Festival Rijeka as a place of meeting, comparison and confrontation of Croatian and foreign theater.

Keywords: small scenes; chamber theatre; institutional and independent theaters; contemporary theatrical expression; confrontation of Croatian and foreign theater

Uvod

Međunarodni festival malih scena kazališni je festival koji se održava svakog svibnja u Rijeci u razdoblju od tjedan dana. Festival se počeo održavati 1994. godine, a pokrenut je u kontekstu tadašnjeg procvata takozvanih malih scena. Prije samoga festivala, na poticaj riječkoga glumca Nenada Šegvića (nekad člana Hrvatske drame Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka), u Rijeci je pokrenut HKD Teatar, koji je postavljao komornije predstave. Kao razloge toj pojavi kazališni kritičar Dalibor Foretić naveo je to što su male scene jeftinije, dok u umjetničkom smislu glumac želi obraniti egzistencijalno i sebe i svoju umjetnost - glumac želi sam pisati i režirati, jer je u velikim kazalištima često sveden na činovnika i nezadovoljan je ulogama (K. Cuculić, 2012: 22).

Intenzitet događanja na malim scenama potaknuo je Nenada Šegvića i Dalibora Foretića da pokrenu Festival malih scena. Na prvom festivalu, 1994. godine, prikazano je samo nekoliko predstava hrvatskih kazališta i tada nitko nije mogao predvidjeti u što će se razviti ta u početku relativno skromna manifestacija. Ne smije se zaboraviti da je to još uvijek bilo ratno vrijeme pa se nešto ambicioznije u tom trenutku i nije moglo očekivati. No već to „probno“ izdanje pokazalo je da u Rijeci postoji interes za komornije predstave, u kojima do izražaja dolazi blizak kontakt između izvođača i publike. Konceptija zacrtana u samim počecima nije napušтана ni sljedećih godina, premda je na gotovo svakom festivalu bilo i onih predstava koje izlaze iz okvira definicije „male scene“:

„Donijeti odluku o utemeljenju i pokretanju novog kazališnog festivala u Hrvatskoj 1993. godine, kada su i započele konačne pripreme za prvi Hrvatski festival malih scena u Rijeci, bilo je, naravno, protivno svakoj logici, pa čak i razumnoj odluci.“

(D. Lukić, 2009: 60)

Prije nego što je dobio status međunarodnoga, tadašnji Hrvatski festival malih scena bio je važan utoliko što je publika na njemu u samo nekoliko dana mogla vidjeti svojevrsni presjek najkvalitetnijih naslova s domaćeg repertoara, dok se dovođenjem predstava iz inozemstva hrvatska produkcija mogla staviti i u širi kontekst:

„Iako je po zamišljenoj koncepciji i po nazivu bio hrvatskim festivalom, riječki je HFMS zapravo od samog početka bio međunarodni. Iako izvan konkurencije, sve do službenog internacionaliziranja, 1998. godine, na svakom su Festivalu nastupali i inozemni umjetnici, u početku samo iz Hrvatskoj susjednih zemalja. Čak i u najskromnijim produkcijskim uvjetima prvog Festivala, 1994. godine, na njemu se pojavilo kazalište GLEJ

iz Ljubljane. Izvan konkurencije zatim 1995. dolaze sarajevski Kamerni teatar 55 i još dvije predstave Slovenskog mladinskog gledališča iz Ljubljane, a nakon toga, 1996., gostuje Primorsko dramsko gledališče iz Nove Gorice. Krug hrvatskog susjedstva postaje širi od država nastalih raspadom Jugoslavije godine 1997. kad gostuju susjedi Mađari s izvrsnim kazalištem Jozsef Katona iz Budimpešte, kao i tradicionalno zastupljene, regionalno najbliže slovenske predstave iz Maribora i Nove Gorice. Sve je to stvorilo dobre preduvjete da Festival već u zadnjoj godini prve petoljetke i službeno postane međunarodnim. Godine 1998. otvaraju ga umjetnici iz kazališne skupine The Shamans iz Budimpešte, a u natjecateljskom dijelu Festivala sudjeluju i SMG Ljubljana, Koreodramatheater iz Kolna, kao i Hrvatsko kazalište iz Pečuha (izvan konkurencije).

Dolazak predstava i umjetnika iz inozemstva bio je, razumije se, praćen i dolaskom predstavnika inozemnih medija, pa se glas o riječkom Festivalu širio i izvan granica Hrvatske.“

(D. Lukić, 2009a: 64-65)

Kao najsvjetlije trenutke Festivala treba spomenuti gostovanje glasovitoga moskovskog Teatra na Taganki s predstavama *Kronike* te *Marat i markiz de Sade* u režiji kazališnog velikana Jurija Ljubimova, a u Rijeci su gostovali i slavni Katona Jozsef Szinhaz, skupina Suspect Culture iz Glasgowa, Laboratory Sfumato iz Sofije, američki Dell' arte Company i drugi. Na tom su festivalu, osim domaćih hrvatskih, gostovale kazališne družine iz inozemstva: Belgije, Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Češke, Italije, Latvije, Makedonije, Mađarske, Njemačke, Poljske, Rumunjske, Rusije, SAD-a, Slovenije, Srbije, Švicarske, Ujedinjenog Kraljevstva i drugih zemalja.

Takvom je koncepcijom Međunarodni festival malih scena Rijeka postao i važnim mjestom komparacije i ogledanja hrvatskog kazališta s inozemnim teatrom pružajući istodobno uvid u aktualne tendencije u europskim, a ponekad i svjetskim kazalištima. Međunarodni festival malih scena utječe i na lokalnu, riječku kazališnu scenu, pa je tako primjerice Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca kasnije angažiralo neke od redatelja koji su imali predstave na tom festivalu, poput Jagoša Markovića, Bojka Bogdanova i Davida Doiashvilija.

„Osvajanje“ novih kazališnih prostora

Festival malih scena učinio je iskorak i „osvajanjem“ novih kazališnih prostora, pa su tako primjerice neke predstave izvedene u napuštenim objektima nekadašnjih tvornica u Rijeci (*Rikard Benčić*, *Rade Končar*, Tvornica papira). Glavnina predstava igra se u Hrvatskome kulturnom domu na Sušaku, ali i u

Filodrammatici i na velikoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca te u nekim drugim manjim prostorima.

Festival je prije svega okrenut komornom kazalištu, manjim kazališnim formama, „malim scenama“, po čemu je i dobio ime, odnosno njegovim najboljim i najprogresivnijim ostvarenjima u institucionalnim i neovisnim kazalištima u Hrvatskoj. Naglašava se suvremeni kazališni izraz, bliskiji sraz izvođača i gledališta. Festival ima i natjecateljski i tematski karakter (izbor predstava u svezi je s nekom temom). Predstave biraju izbornici, od kojih je svaki dao svoj „pečat“ pojedinom festivalu. Prvi selektor bio je Dalibor Foretić, a ovom prilikom osvrnut ćemo se na festivalsko razdoblje 2000.–2010. godine, odnosno na prvo desetljeće 21. stoljeća.

Nakon što su umjetnički direktor Nenad Šegvić i izbornik Dalibor Foretić u prvih pet godina postavili čvrste i kvalitetne temelje tadašnjemu Hrvatskom festivalu malih scena, godine 1999. mjesto izbornika preuzeo je kazališni kritičar Jasen Boko, koji uobličuje njegov program sljedeće tri godine. Konceptijski se to odrazilo tako što je festival postao i međunarodnim. U 2002. i 2003. izbor vodi književnik i dramaturg Darko Lukić, a od 2004. kazališni kritičar Hrvoje Ivanković. Od tog se razdoblja Međunarodni festival malih scena okreće podjednako i glavnoj kazališnoj struji i nekonvencionalnijim kazališnim ostvarenjima.

Hrvoje Ivanković slikovito je opisao Međunarodni festival malih scena Rijeke kao „bunt protiv sivila, rutine i kiča“, uz sljedeće pojašnjenje:

„Uz Međunarodni festival malih scena u Rijeci bio sam vezan na mnoge načine, kao selektor, član žirija, kazališni kritičar, gledatelj bez zadatka. Sjećam se raznih faza njegova razvoja, otkrivanja novih prostora, obnovljenih susreta s kazalištima iz najbližeg susjedstva, večeri u kojima su, uz popriličnu ignoranciju ‚svehrvatskih‘ zagrebačkih medija, na riječkim pozornicama gostovale predstave ponajboljih europskih redatelja i kazališta. No ako iz svih tih sjećanja trebam nešto posebno izdvojiti, onda su to ipak prve festivalske godine, kada se na rubovima hrvatskog glumišta rađao bunt protiv prevladavajućeg sivila, rutine i kiča našeg institucionalnog kazališta. Utjelovljen u nizu komornih i nekonvencionalnih predstava kroz koje su stvarane neke nove redateljske poetike i prvorazredni glumački teatar, bio je taj bunt tih i gotovo nesvjestan sebe sama. Velika je, stoga, zasluga utemeljitelja Festivala malih scena Nenada Šegvića te njegova prvog izbornika, kazališnog kritičara Dalibora Foretića, što su tu pojavu uočili i dali joj zajednički kontekst, uzdigavši je do razine malog kazališnog fenomena.

Renea Medveška, Matka Raguža, Natašu Lušetić, Laryja Zappiju, Bobu Jelčića i Natašu Rajković, kazališne autore koje je, pored ostalih, riječki festival tada prepoznao i okupio, nije povezivala zajednička poetika, no svakako ih je povezivala sklonost prema modernom, propulzivnom i istraživačkom kazališnom izrazu koji je bio u posvemašnjoj oporbi prema našoj kazališnoj tadašnjici. Okupljene na jednom mjestu njihove predstave dobile su novu naponsku snagu, a energija kojom su zračile evidentno se prenosila i na gledatelje, pa je upravo tada stvorena ona prepoznatljiva i dugo vremena održavana atmosfera okruglih stolova na kojima se poslije predstava razgovaralo i raspravljalo s autorima na način koji je za naše kazališne prilike bio posve neuobičajen. Te formativne godine riječkog festivala, bile su građenje temelja za njegovu daljnju afirmaciju, prvo u regionalnim, a potom i u europskim okvirima, pa bez ikakve dvojbe mogu reći da je sve što se kasnije događalo, uključujući i specifičnu simbiozu institucionalnog i neovisnog kazališta, bilo sazdana na konceptu i nadahnuću Nenada Šegvića i Dalibora Foretića, dvojice istinskih kazališnih poslanika i zanesenjaka.”

(H. Ivanković)¹

„Kronike“ Jurija Ljubimova

Jasen Boko od Dalibora Foretića preuzima princip koncepcijskog promišljanja: svaka godina ima određenu tematsku okosnicu. Tako je 1999. godina obilježena motom „U potrazi za novim prostorima“, a u sljedeće dvije godine Boko u prvi plan koncepcijskog promišljanja Festivala stavlja dramski tekst, tako da je tematska okosnica 2000. godine bila „Odnos između dramskog teksta i kazališta“, a 2001. „Nova europska drama“.

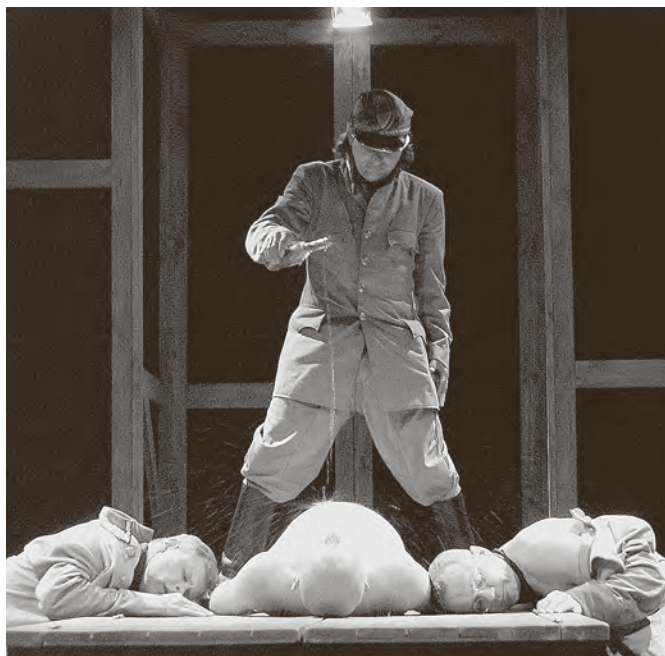
Godine 2000., od koje počinjemo pregled Međunarodnog festivala malih scena Rijeka u prvom desetljeću 21. stoljeća, na programu su bile predstave *Alma Mahler* Maje Gregl i Ivice Boban u izvođenju zagrebačkoga Teatra &TD, *Hodač – hommage à Janko Polić Kamov* riječkoga TRAFIK-a izveden na specifičnoj lokaciji Pothodnika na Piramidi u Rijeci, Shakespeareov *Hamlet* Primorskoga dramskog gledališča Nova Gorica u režiji Vite Taufera, *Grad u gradu* Bobe Jelčića i Nataše Rajković u izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih, *CABares*, *CABarei* Zijaha A. Sokolovića, *Kajin i Abel* Trpimira Jurkića u produkciji Gradskoga kazališta mladih Split, *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza u izvođenju Teatra Provisorium i Kompanije Teatr iz Lublina, *Istok* Stevena Berkoffa u izvedbi Teatra EXIT iz

1 Hroje Ivanković, „Bunt protiv sivila, rutine i kiča“, dostupno na: <https://www.theatrefestival-rijeka.org/povijest-festivala> (3. srpnja 2024.).

Zagreba, Krležino *Kraljevo* u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, *Marlene Dietrich* Hrvatskoga narodnog kazališta Split, *Mainstream* britanske skupine Suspect Culture, *U očekivanju kruha* Jana Ostermana u izvođenju Kazališta DASKA iz Siska, Euripidova *Ifigenija u Aulidi* HKD Teatra iz Rijeke te *Kronike* prema Shakespeareu moskovskoga Teatra na Taganki:

„Veliki događaj Festivala bilo je i gostovanje Teatra na Taganki i dolazak u Rijeku jedne od legendi kazališne režije – Jurija Ljubimova. Njegova je spektakularna, monumentalna predstava oduševila većinu gledatelja i osvojila nagradu publike, te ukoliko Festival ocjenjujemo zvučnošću redateljeva imena i euforijom publike, to je svakako bio najvažniji događaj u njegovoj tada sedmogodišnjoj povijesti.“

(T. Gašparović, 2009: 77)



Witold Gombrowicz, *Ferdynurke*, Teatr Provisorium i Kompania Teatr, Lublin, Poljska, 2000. Foto: Petar Fabijan, arhiva *Novog lista*.

Jasen Boko koncepciju osmog Festivala, 2001. godine, posvećuje dramskom tekstu te je utemeljuje na tada u Europi aktualnome teatarskom fenomenu koji je krenuo sredinom devedesetih iz Velike Britanije – pojavi *nove europske drame*. Na programu su tada bile predstave: *Otac* Elvisa Bošnjaka i *Ptičice* Filipa Šovagovića

u izvedbi Hrvatskoga narodnoga kazališta Split, *Crno runo* Margarite Mladenove i Ivana Dobčeva u produkciji Kazališnog laboratorija Sfumato iz Sofije, *Anna Weiss* Mikea Cullena u izvođenju Teatra &TD, *Ljepotica iz Leenanea* Martina McDonagha u izvedbi Iskon scene zagrebačke Male scene, *Pet vrsta tišine* Shelagh Stephenson u izvođenju HKD Teatra, *Nemreš pobjeć od nedjelje* Tene Štivičić i *Brat magarac* Renea Medvešeka u izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih, *Američka papisa* Esther Vilar u produkciji Argosytoursa iz Dubrovnika, *Vatreno lice* Mariusa von Mayenburga u izvedbi Mestnog gledališča ljubljanskog, *Noževi u kokošima* Davida Harrowera u izvođenju SNG-a Ljubljana i *Beogradska trilogija* Biljane Srbljanović u izvedbi Jugoslovenskoga dramskog pozorišta iz Beograda. Nakon toga selektor je 2002. bio Darko Lukić, čija je tematska okosnica bila „Dijalog s dramskim klasicima”, uz objašnjenje:

„Nakon što se prošlogodišnji festival uspješno bavio propitivanjem suvremenog dramskog pisma, pokušavajući ostvariti uvid u ono što danas jest, i (ili što pokušava biti), dramski tekst u Europi i u Hrvatskoj, učinilo mi se zanimljivim zagledati se u onaj dio suvremene kazališne produkcije, u nas i u svijetu, koji polazi od sasvim različite vrste tekstualnog predloška.

Unatoč čestoj (u našim kazališnim uvjetima, doduše, ne i posve neutemeljenoj) predrasudi kako bavljenje klasičnim dramskim tekstom nužno jest stvar kazališne arheologije, živa suvremenost kazališta pokazuje, međutim, nešto drugo i različito. Pohodi po vodećim europskim i svjetskim kazališnim festivalima ili tek letimični dnevni prolasci internetom po programima uglednijih svjetskih kazališta, neovisno o tome je li riječ o nacionalnim kućama ili alternativnim kazalištima, otkrivali su mi u posljednjih nekoliko godina upravo neočekivani broj naslova koji spadaju u književne klasike, od onih autora koji su pisali prije nekoliko stoljeća, pa do onih koji su pisali polovicom prošlog stoljeća, ali se već uvelike mogu smatrati (i smatraju) klasicima.“

(D. Lukić, 2002: <https>)

Te godine na programu su bili Miltonov *Izgubljeni raj* u izvođenju Dell'Arte Company iz Amerike, *Akvarij* Radovana Ivšića u izvedbi Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca iz Rijeke, Euripidove *Bakhe* u produkciji Kazališta József Katona iz Budimpešte, *Adam i Eva* Miroslava Krleže i *Tragedija mozgov* Janka Polića Kamova u izvođenju Kazališne družine KUFER iz Zagreba, Čehovljeve *Tri sestre* u izvedbi Slovenskoga mladinskog gledališča iz Ljubljane, *Ponoć* Adama Mickiewicza u produkciji kazališta Studium Teatralne iz Varšave, *Ha!Hamlet* Markus Zohner Theatera iz Lugana, *Quartett* Heinera Müllera HKD Teatra

iz Rijeke, *Sluškinje* Jeana Geneta u izvođenju Gradskoga dramskog kazališta Gvella iz Zagreba, *Malograđani* Maksima Gorkog u produkciji Crnogorskoga narodnog pozorišta iz Podgorice, *Zaljubljen u tri naranče* Carla Gozzija u izvedbi Teatraimmaginei iz Venecije, *Diderotov nećak ili krv nije voda* Teatra &TD i BADco. iz Zagreba, Senekin *Edip* u izvođenju Hrvatskoga narodnog kazališta Split i *Leda* Miroslava Krleže u izvedbi beogradskog Ateljea 212.

Jubilarno deseto izdanje

Jubilarno deseto izdanje Međunarodnog festivala malih scena 2003. godine bilo je bez tematskog usmjerenja te je ponudilo svojevrsan presjek dotadašnjih stremljenja Festivala. Kako je tim povodom napisao selektor Darko Lukić, od skromnih i ambicioznih početaka program je ubrzo uzmogao opravdati naslov međunarodnog festivala i ponešto se udaljio od strogosti ograničenja „malih scena“ (D. Lukić, 2003: [http](http://)). Usporedno s tim, razmatrao je većinu bitnih tema i pitanja suvremenoga kazališta odmjeravajući domaće stvaralaštvo najprije među vlastitim događanjima, a potom i u međunarodnom kontekstu, bilo da je riječ o suvremenom dramskom pismu, kazališnom izričaju, odnosu prema klasiци i baštini, društvenim temama i izazovima, bilo da je pak riječ o otvaranju prema drugima i drukčijima.

Te godine na programu su bili *Glorija* Ranka Marinkovića u izvedbi HKD Teatra iz Rijeke, Držičev *Skup* u izvođenju Jugoslovenskoga dramskog pozorišta iz Beograda, Danteov *Pakao* Compagnije Lombardi-Tiezzi iz Firence, *Nosi nas rijeka* Elvisa Bošnjaka u izvedbi splitskoga Hrvatskog narodnog kazališta, *Radnički cirkus* Kazališta Kretakor iz Budimpešte, *Prizori iz srednjoeuropskog života* Teatra Provisorium i Kompanije Teatr iz Lublina prema motivima teksta *Nemiri šticenika* Torlessa Roberta Musila, *Kraljice* Darka Lukića u produkciji Ex punta iz Ljubljane, *Tamo daleko* Caryl Churchill u izvođenju Slovenskoga narodnog gledališća iz Ljubljane, *Jelka kod Ivanovih* Aleksandra Vvedenskog u izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih, *Uho, grlo, nož* Vedrane Rudan u produkciji Ateljea 212 iz Beograda, *Sabrane priče* Donalda Marguileasa u izvođenju Ateljea 212, *Proljetno buđenje* Franka Wedekinda u izvedbi zagrebačkog Teatra &TD, *Vaginin monoloz* Eve Ensler u izvođenju Satiričkoga kazališta Kerempuh iz Zagreba i *Ay, Carmela* J. S. Sinisterre u izvedbi Sarajevskoga ratnog teatra.

Godine 2004. izbornik je postao kazališni kritičar Hrvoje Ivanković, koji je svoj prvi festival naslovio „Priča s istočne strane“, uz obrazloženje:

„U godini kada obilježavamo petnaestu obljetnicu pada Berlinskoga zida i svega onoga što je on simbolizirao, odlučili smo Međunarodni festival malih scena u potpunosti posvetiti istočnoeuropskom kazalištu. Naglasak smo stavili na predstave redatelja mlađe i srednje generacije koji su svoje originalne i influentne kazališne

poetike izgradili upravo u tom tranzicijskom razdoblju. Našli su se među njima Bojko Bogdanov, nova zvijezda mađarskog kazališta Bela Pinter, dvojica afirmiranih slovenskih redatelja – Samo M. Strelec i Tomi Janežič te jedan od onih koji – Rene Maurin, kao i hrvatski redatelji Rene Medvešek i Saša Anočić – obrazovanjem obojica glumci, čije predstave spadaju među poticajnije hrvatskog kazališta na razmeđu tisućljeća. Kulturni srpski redatelj Dejan Mijač dolazi nam s praižvedbenim uprizorenjem nove drame Biljane Srbljanović, na Zapadu najvažnije istočnoeuropske dramatičarke, a kao svojevrsna prenosnica između epoha, festival će svojim prisustvom uveličati i jedan od najvećih živućih svjetskih redatelja, Jurij Ljubimov.

Njihove predstave nastale su prema raznovrsnim tekstualnim predlošcima, počevši od dramskih klasika 20. stoljeća (Peter Weiss, Jean-Paul Sartre), preko recentnih dramskih djela (Biljana Srbljanović, Paula Vogel...), do djelomično ili u potpunosti ispisanih tijekom pokusa...”

(H. Ivanković, 2004: <https>)

Na programu Festivala 2004. bile su predstave: *Naš grad* Thorntona Wildera u produkciji Zagrebačkoga kazališta mladih, *Bolnica Bahony* Bele Pintera u izvođenju Kazališne družine Bele Pintera iz Budimpešte, *Debeli muškarci u suknjicama* Nicky Silver u izvedbi Slovenskoga narodnog gledališča iz Maribora, *Amerika, drugi dio* Biljane Srbljanović u izvedbi Ateljea 212 iz Beograda, *To samo Bog zna* u koprodukciji zagrebačkog Teatra Exit i Neovisne umjetničke scene Barutana iz Osijeka, *Marat i markiz de Sade* Petera Weissa u izvođenju Teatra na Taganki iz Moskve, *Iza zatvorenih vrata* Jean-Paula Sartrea u produkciji riječkoga HKD Teatra, *Baltimorski valcer* Paule Vogel u izvedbi Mestnoga gledališča Ptuj i *Gledaloto ili vječita balkanska hrčma* u izvođenju Novoga dramskog teatra Suza i smijeh iz Sofije.

Sljedeća, 2005. godina, također u Ivankovićevoj selekciji, bila je u znaku modela prezentacije tragičkog iskustva. Izvedeni su *Prije sna* Lade Kaštelan u produkciji Gradskoga dramskog kazališta Gavella, Čehovljeva *Galeb* u izvođenju Kazališta Krétakôr iz Budimpešte, *Antigona, kraljica u Tebi* Tončija Petrasova Marovića u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta Split, *Elektra* po Sofoklu i Euripidu Državnoga kazališta Oradea iz Rumunjske, *Velika bijela zavjera* Dimitrija Vojnova u izvedbi Ateljea 212, *Puši vjetriću!* Rainisa u izvođenju Latvijskoga narodnog kazališta iz Rige, Ionescova *Čelava pjevačica* u produkciji riječkoga HKD Teatra, *Nigdje nikog nemam* Edwarda Bonda u produkciji Crnogorskoga narodnog pozorišta, *Dan umorstava u povijesti o Hamletu* Bernarda Marije Koltesa u izvedbi ljubljanskog Mini teatra te *Bilježnica* i *Dokaz* Agote Kristof u izvođenju kazališta De Oderneming iz Belgije.



Eugene Ionesco, *Čelava pjevačica*, HKD Teatar, Rijeka, 2005.

Foto: Roni Brmalj, arhiva *Novog lista*.

Središnja tematska okosnica Festivala malih scena 2006. godine, u selekciji Hrvoja Ivankovića, bila je psihologija malih i izoliranih svjetova, a 2007. donijela je „Stotinu lica samoće“. Na tim festivalima našle su se predstave zvijezda europskoga kazališta: Emme Dante (*Živote moj*), Alvisa Hermanisa (*Sonja*), Cezarisa Graužinisa (*No Return*) i Viktora Boda (*Samljeveninestao*). Godine 2006. na programu su bile i predstave *Vrata do...* Svjetlana Lacka Vidulića u izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih, tekstualni kolaž *Maria Stuart – ubitačni casting* TART produkcije iz Stuttgarta, *Kaspar* Petera Handkea u produkciji Slovenskoga mladinskog gledališča iz Ljubljane, *Hodnik* Matjaža Zupančiča u izvedbi Slovenskoga narodnog gledališča iz Ljubljane, *Zločin na Kozjem otoku* Uga Bettija u izvođenju Talijanske drame riječkoga Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, *Žaba* Dubravka Mihanovića u izvođenju zagrebačkog Teatra &TD, *Rotšildova violina* A. P. Čehova u izvođenju Teatra mladoga gledatelja iz Moskve, *Sclavi – emigrantova pjesma* Kazališnog studija Farma u pećini iz Praga, *Dom Bernarde Able* prema drami F. Garcije Lorca u izvođenju Skupine Elene Panayotove iz Sofije, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana u produkciji HKD Teatra iz Rijeke, *Helverova noć* Ingmara Villqista u izvedbi sarajevskoga Kamernog teatra 55 i *Skakavci* Biljane Srbljanović u izvođenju Jugoslavenskoga dramskog pozorišta iz Beograda.



András Vinnai i Viktor Bodó, *Samljeveninestao*, Kazalište József Katona, Budimpešta, Mađarska, 2007. Foto: Petar Fabijan, arhiva *Novog lista*.

Potom, 2007. godine, na programu su u Ivankovićevoj selekciji bile predstave: *S druge strane* Nataše Rajković i Bobe Jelčića u izvođenju Zagrebačkoga kazališta mladih, *Cirkus historija* Sonje Vukičević u izvedbi BITEF-a i Jugoslavenskoga dramskog pozorišta iz Beograda, *Mačka na vrućem limenom krovu* Tennesseeja Williamsa u izvođenju HKD Teatra iz Rijeke, *Fragile!* Tene Štivičić u produkciji SMG-a Ljubljana, *Smisao života gospodina Lojtrice* Saše Anočića u izvođenju zagrebačkoga KNAP-a, *Sonja* Tatjane Tolstoj u produkciji Novoga riškog kazališta iz Rige i *Odumiranje* Dušana Spasojevića u izvedbi Ateljea 212 iz Beograda.

Majstori europskoga kazališta

Godine 2008. izbornik je i dalje Hrvoje Ivanković, a tematska odrednica bila je „Između pijanstva i sna”. Osvrćući se na predstave, Ivanković je objasnio:

“Mogli smo ih, da zadovoljimo uvriježene kriterije festivalskog odabira, okupiti pod zajedničkim nazivnicima (*Pijana noć* 1918., [*medea*];, *Edip u Korintu*, *Mrtvački ples* i *San Ivanjske noći* bi se, primjerice, zgodno svrstali pod egidu reinterpretacija klasika), no to smo namjerno odbili učiniti. Željeli smo petnaesto, jubilarno izdanje festivala, odraditi u neopterećenom, „revijalnom” izdanju, u kojem

će, uz neizbježne financijsko-organizacijske limite, presudni biti samo oni najosnovniji kriteriji: kvaliteta, originalnost i problemska usredotočenost predstava, autorski pristup i suvremenost izraza, glumačka nespupanost i uvjerljivost. Sretni smo, pritom, što ovaj mali jubilej možemo obilježiti dovođenjem novih uradaka četvero redatelja (M. Mladenova, V. Dočolomansky, D. Mustafić, E. Savin) koji su svojim predstavama obilježili neka od prethodnih izdanja ovog festivala, te što smo u prigodi da i ove godine riječkoj publici prvi put predstavimo neke od velikih majstora suvremenog europskog kazališta, poput Pippa Delbona i Grzegorza Jarzyne, koji stiže s predstavom napravljenom u produkciji jednog od najslavnijih europskih kazališta, bečkog Burgtheatera. Tako će se i ove godine na Festivalu malih scena jedni uz druge naći velike kazališne institucije i neovisna, istraživačka kazališta, što je još jedan od biljeaga trajne otvorenosti ove male, ali proodne i tvrdokorne manifestacije.”
(H. Ivanković, 2008: [https](https://))



Pippo Delbono, *Ova divlja tama*, Emilia Romagna Teatro Fondazione, Modena, Italija, 2008. Foto: Vladimir Čikić, arhiva *Novog lista*.

Na programu Međunarodnog festivala malih scena 2008. godine bile su predstave: *Pijana noć* Ive Štivičića i Miroslava Krleže u produkciji Kazališta Ulysses, *Čeif* Mirze Fehimovića u koprodukciji Beogradskoga dramskog pozorišta i sarajevskog MESS-a, *[mede:a]*: Burgtheatera iz Beča, *Narančina hora* Maje Pelević u izvođenju Ateljea 212, *Noć pjeva pjesme svoje* Jona Fosseu u izvođenju Zagrebačkoga kazališta mladih, *Čekaonica* Kazališnog studija Farma u pećini iz Praga, *Ova divlja tama* Pippa Delbona u produkciji skupine Emilia Romagna Teatro Fondazione iz Italije, *Mrtvački ples* Augusta Strindberga u izvođenju Kazališnog laboratorija Sfumato iz Sofije i *San Ivanjske noći* u izvedbi Gradskoga dramskog kazališta Gavella iz Zagreba.

Monografija Međunarodnoga festivala malih scena

Godine 2009., kada je objavljena i monografija *HKD teatar / Međunarodni festival malih scena Rijeka – 15 godina*, izbornik je iznova Jasen Boko. Njegova Riječ izbornika naslovljena je „Onaj koji kaže ne!”, uz objašnjenje:

„Birajući predstave za ovogodišnji, 16. Međunarodni festival malih scena, Nenad Šegvić i ja nismo se opterećivali nikakvim koncepcijama, kriteriji originalnosti i kakvoće bili su jedina bitna nit vodilja. No, kad smo poslali predstave koje će ove godine biti prikazane u Rijeci pokazalo se da one imaju zajedničku nit, koja se, zapravo, nastavlja na prošlogodišnju selekciju Hrvoja Ivankovića i produkcija koje ne pristaju na kazalište kao bijeg od stvarnosti. Ove su godine odnosi festivalskih predstava prema stvarnosti još zaoštreniji, riječ je u pravilu o angažiranom kazalištu koje ulazi u izravan sukob s društvenim okruženjem ili ga snažno kritizira u brehtijanskom duhu mijenjanja svijeta.”

(J. Boko, 2009: https)

Na programu su te godine bili Molièreov *Tartuffe* u izvedbi Jugoslavenskoga dramskog pozorišta iz Beograda, autorski projekt *Turbofolk* Olivera Frljića u izvođenju Hrvatske drame riječkoga Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, Euripidove *Bakhe* u produkciji Dramskog ansambla Splitskog ljeta, Shakespeareov *Hamlet* u izvođenju Gradskoga kazališta iz Vilniusa, Brechtov *Onaj koji kaže da, onaj koji kaže ne* u izvedbi kazališta Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz iz Berlina, *Seksualne neuroze naših roditelja* R. Barfussa u produkciji Narodnog pozorišta u Beogradu, *Tajbele i njezin demon* I. B. Singera u izvedbi HKD Teatra Rijeka, *Kos* D. Harrowera u izvođenju Kristalne kocke vedrine / Gradskoga kazališta Sisak, *Polet* G. Granouillet u izvedbi Zagrebačkoga kazališta mladih i *Djevuška* B. Pintera u produkciji kazališne družine Pinter Bela and Company iz Budimpešte.

Sljedeće, 2010., godine selektor je iznova Jasen Boko, a festival je koncipiran kao kombinacija svježih kazališnih „čitanja” klasika i suvremenih tekstova. Na programu su bili *Derviš i smrt* M. Selimovića u izvedbi Narodnog pozorišta u Beogradu, *Zagrebački pentagram* i *Oprostite, mogu li vam ispričati* u izvođenju Zagrebačkoga kazališta mladih i *Menažerija* u produkciji HKD Teatra Rijeka, Shakespeareov *Macbeth* u izvođenju kazališta Tbilisi Vaso Abashidze State Theatre of Music & Drama, *Sanjari* R. Musila u izvedbi beogradskog JDP-a, *Bliže* P. Marbera u izvođenju Drame Slovenskoga narodnog gledališča Maribor, *Žaba* D. Mihanovića u produkciji Kamernog teatra 55 iz Sarajeva, *Zečja jama* D. Lindsay Abaire u izvedbi Beogradskoga dramskog pozorišta i *Proklet bio izdajica svoje domovine* u izvođenju Slovenskoga mladinskog gledališča iz Ljubljane.

Zaključak

Umjesto zaključkom, završit ćemo riječima kazališnoga kritičara Bojana Munjina, koji Međunarodni festival malih scena Rijeka vidi kao „festival vlastite publike”:

„Ako pogledamo ovaj festival onako iz sredine, listajući program predstava jedne od njegovih sezona, onda ćemo osjetiti strujanje one energije i senzibiliteta koji su svih tih godina uglavnom bili isti: osjetit ćemo šarm festivala koji njeguje predstave male po formi, ali velike po kvaliteti, značaju, glumcima i redateljima. Od Bobe Jelčića do Pippa Delbona, od Ivica Buljana do Jurija Ljubimova, od Hrvatske do Urala; pravi dragulji teatarske umjetnosti bili su širokogrudno iznošeni pred riječku publiku... Ta publika itekako je bila svjesna da je čitavo to vrijeme - objektivno rečeno - imala neizreciv privilegij gledati taj neponovljivi bljesak koji je dolazio iz tih malih škatulja kazališnoga umijeća. I bila je na tome neizmjerljivo zahvalna. Kako kaže predsjednica zagrebačke kazališne filijale međunarodnog ITI centra i višegodišnja selektorica riječkih malih scena, Željka Turčinović, „na tom smo festivalu prvi puta vidjeli bitne europske redatelje poput Schillinga, Ginkasa, Emme Dante, Viktora Bodoa, Hermanisa... u predstavama koje su bile izvor informacija, koje su mijenjale naše kazališne ukuse, zbog kojih se dolazilo na festival i s čijim programom se uspoređivalo i natjecalo.’ To je više nego bitna ocjena za festival koji je već dosta dugo upisan na kazališnu mapu Europe, dok je u nazivu on tek festival ‘malih scena’ i koji je uvijek djelovao prvorazredno, čak i onda kada neka od njegovih sezona ‘nije baš najbolje rodila’.“

(B. Munjin, 2019: <https://>) ●

LITERATURA

- Cuculić, Kim (2012), *Peti red, parter – Kazališne kritike, osvrti, razgovori, 2007. – 2011.*, Društvo hrvatskih književnika – Ogranak u Rijeci, Rijeka.
- Gašparović, Tajana (2009), „Kazališni snovi u svijetu bez snova – Hrvatski/Međunarodni festival malih scena, 1999. – 2008.“, *HKD teatar / Međunarodni festival malih scena Rijeka – 15 godina*, HKD Teatar – Međunarodni festival malih scena Rijeka, Rijeka.
- Lukić, Darko (2009), „Prva petoljetka – krv, znoj i zlato (suza nije bilo) – Hrvatski festival malih scena, 1994. – 1998.“, *HKD teatar / Međunarodni festival malih scena Rijeka – 15 godina*, HKD Teatar – Međunarodni festival malih scena Rijeka, Rijeka.
- Munjin, Bojan (2009), „Skroman, uzbudljiv, razdragan – MFMS u kontekstu regionalnih kazališnih festivala“, *HKD teatar / Međunarodni festival malih scena Rijeka – 15 godina*, HKD Teatar – Međunarodni festival malih scena Rijeka, Rijeka.

MREŽNI IZVORI

- Boko, Jasen (2009), „Onaj koji kaže ne!“, www.theatrefestival-rijeka.org (3. srpnja 2024.).
- Boko, Jasen (2010), „Život s traumom“, www.theatrefestival-rijeka.org (3. srpnja 2024.).
- Ivanković, Hrvoje (2004), „Priča s istočne strane“, www.theatrefestival-rijeka.org (3. srpnja 2024.).
- Ivanković, Hrvoje (2007), „Stotinu lica samoće“, www.theatrefestival-rijeka.org (3. srpnja 2024.).
- Ivanković, Hrvoje (2008), „Između pijanstva i sna“, www.theatrefestival-rijeka.org (3. srpnja 2024.).
- Ivanković, Hrvoje (2024), „Bunt protiv sivila, rutine i kiča“, <https://www.theatrefestival-rijeka.org/povijest-festivala/> (3. srpnja 2024.).
- Lukić, Darko (2002), „Riječ selektora“, <https://www.theatrefestival-rijeka.org/povijest-festivala/rijec-izbornika/darko-lukic-2002/> (3. srpnja 2024.).
- Lukić, Darko (2003), „Riječ selektora“, <https://www.theatrefestival-rijeka.org/povijest-festivala/rijec-izbornika/darko-lukic-2003/> (3. srpnja 2024.).
- Munjin, Bojan (2019), „Festival vlastite publike“, <https://www.theatrefestival-rijeka.org/povijest-festivala/> (3. srpnja 2024.).

Prilog Repertoar Međunarodnog festivala malih scena u Rijeci

Selektor: **Jasen Boko**

3. 5. 2000.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Teatar &TD, Zagreb – Hrvatska
Maja Gregl – Ivica Boban: ALMA MAHLER
Režija: Ivica Boban

Pothodnik na Piramidi
TRAFIK, Rijeka – Hrvatska
HODAČ (hommage à Janko Polić Kamov)
Autorica: Magdalena Lupi

4. 5. 2000.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Primorsko dramsko gledalište Nova
Gorica – Slovenija
William Shakespeare: HAMLET
Režija: Vito Taufer

5. 5. 2000.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb – Hrvatska
Bobo Jelčić – Nataša Rajković: GRAD U GRADU
Režija: Bobo Jelčić

Atrij Hrvatskoga kulturnog doma na Sušaku
CABAreI, CABAreI
Autor i izvođač: Zijah A. Sokolović

6. 5. 2000.

Novi Grad, Željeznički prolaz
Gradsko kazalište mladih, Split – Hrvatska
Trpimir Jurkić: KAJIN I ABEL
Režija: Želimir Orešković

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Teatr Provisorium i Kompania Teatr,
Lublin – Poljska
Witold Gombrowicz: FERDYDURKE
Režija: Janusz Opryński i Witold Mazurkiewicz

7. 5. 2000.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Teatar EXIT, Zagreb – Hrvatska

Steven Berkoff: ISTOK
Režija: Matko Raguž

8. 5. 2000.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca,
Rijeka – Hrvatska
Miroslav Krleža: KRALJEVO
Režija: Vito Taufer

Atrij Hrvatskoga kulturnog doma na Sušaku
Hrvatsko narodno kazalište, Split – Hrvatska
Ana Tonković-Dolenčić – Ivan Leo Lemo – V.
Broz: MARLENE DIETRICH
Režija: Ivan Leo Lemo

9. 5. 2000.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Suspect Culture, Glasgow – Velika Britanija
MAINSTREAM
Režija: Graham Eatough

10. 5. 2000.

Novi Grad, Željeznički prolaz
Kazalište DASKA, Sisak – Hrvatska
Jan Osterman. U OČEKIVANJU KRUGA

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
HKD Teatar, Rijeka – Hrvatska
Euripid: IFIGENIA U AULIDI
Režija: Lary Zappia

11. 5. 2000.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Teatar na Taganki, Moskva – Rusija
William Shakespeare: KRONIKE
Režija: Jurij Ljubimov

Selektor: **Jasen Boko**

3. 5. 2001.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Hrvatsko narodno kazalište, Split – Hrvatska
Elvis Bošnjak: OTAC
Režija: Nenni Delmestre

Napuštena Tvornica *Rade Končar*
Hrvatsko narodno kazalište, Split – Hrvatska
Filip Šovagović PTIČICE
Režija: Paolo Magelli

4. 5. 2001.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Kazališni laboratorij Sfumato, Sofija – Bugarska
Margarita Mladenova – Ivan Dobčev: CRNO
RUNO

Režija: Margarita Mladenova i Ivan Dobčev

5. 5. 2001.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Teatar &TD, Zagreb – Hrvatska
Mike Cullen: ANNA WEISS

Režija: Damir Munitić

Filodrammatica

Iskon scena Male scene, Zagreb – Hrvatska
Martin McDonagh: LJEPOTICA IZ LEENANEA
Režija: Ivica Šimić

6. 5. 2001.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
HKD Teatar, Rijeka – Hrvatska
Shelagh Stephenson: PET VRSTA TIŠINE
Režija: Lary Zappia

7. 5. 2001.

Filodrammatica
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb – Hrvatska
Tena Štivičić: NEMREŠ POBJEĆ OD NEDJELJE
Režija: Tea Gjergjizi

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb – Hrvatska
Rene Medvešek: BRAT MAGARAC
Režija: Rene Medvešek

8. 5. 2001.

Filodrammatica
Argosytours, Dubrovnik – Hrvatska
Esther Vilar: AMERIČKA PAPIŠA
Režija: Ozren Prohić

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Mestno gledališče ljubljansko,
Ljubljana – Slovenija
Marius von Mayenburg: VATRENO LICE
Režija: Samo M. Strelec

9. 5. 2001.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Slovensko narodno gledališče,
Ljubljana – Slovenija
David Harrower: NOŽEVI U KOKOŠIMA
Režija: Mateja Koležnik

10. 5. 2001.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Jugoslovensko dramsko pozorište,
Beograd – Jugoslavija
Biljana Srbljanović: BEOGRADSKA TRILOGIJA
Režija: Goran Marković

Selektor: **Darko Lukić**

3. 5. 2002.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Dell'Arte Company, Blue Lake – SAD
John Milton: IZGUBLJENI RAJ
Režija: Giulio Cesare Perrone

4. 5. 2002.

Dvorana Filodrammatica
HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka – Hrvatska
Radovan Ivšić: AKVARIJ
Režija: Mario Kovač

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Kazalište *József Katona*, Budimpešta – Mađarska
Euripid: BAKHE
Režija: Sandor Zsoter

5. 5. 2002.

Paviljon napuštene Tvornice *Rikard Benčić*
Kazališna družina KUFER, Zagreb – Hrvatska
Miroslav Krleža: ADAM I EVA
Režija: Franka Perković &
Janko Polić Kamov: TRAGEDIJA MOZGOVA
Režija: Dora Ruždjak Podolski

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Studium Teatralne, Varšava – Poljska
Adam Mickiewicz: PONOĆ
Režija: Piotr Borowski

6. 5. 2002.

Kulturni centar Kalvarija
Markus Zohner Theater, Lugano – Švicarska
William Shakespeare – Patrizia
Barbuiani – Markus Zohner: HA!HAMLET
Režija: Patrizia Barbuiani i Markus Zohner

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
HKD Teatar, Rijeka – Hrvatska
Heiner Müller: QUARTETT
Režija: Samo M. Strelec

7. 5. 2002.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Slovensko mladinsko gledališče,
Ljubljana – Slovenija
Anton Pavlović Čehov: TRI SESTRE
Režija: Tomi Janežič

8. 5. 2002.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Gradsko dramsko kazalište Gavella,
Zagreb – Hrvatska
Jean Genet: SLUŠKINJE
Režija: Damir Zlatar Frey

9. 5. 2002.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Crnogorsko narodno pozorište,
Podgorica – Jugoslavija
Maksim Gorki: MALOGRAĐANI
Režija: Paolo Magelli

10. 5. 2002.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Teatroimmagine, Venezia – Italija
Carlo Gozzi: ZALJUBLJEN U TRI NARANČE
Režija: Pino Costalunga

11. 5. 2002.

Kulturni centar Kalvarija
Teatar &TD, Zagreb & BADCo., Zagreb
DIDEROTOV NEČAK ILI KRV NIJE VODA
Režija: Goran Sergej Pristaš

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Hrvatsko narodno kazalište, Split – Hrvatska
Seneka: EDIP
Režija: Ivica Buljan

12. 5. 2002.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Atelje 212, Beograd – Jugoslavija
Miroslav Krleža: LEDA
Režija: Dejan Mijač

Selektor: **Darko Lukić**

3. 5. 2003.

Napuštena Tvornica Rade Končar u Vodovodnoj
ulici
Kazalište Krétakôr, Budimpešta – Mađarska
RADNIČKI CIRKUS
Prema motivima drame Woyzeck Georga
Büchnera i poezije Jozsefa Attile
Režija: Árpád Schilling

4. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Teatr Provisorium i Kompania Teatr,
Lublin – Poljska
PRIZORI IZ SREDNJOEUROPSKOG ŽIVOTA
Prema motivima teksta Nemiri štićenika Törlessa
Roberta Musila
Režija: Janusz Opryński i Witold Mazurkiewicz

5. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, atrij
EX PONTO, Kulturno društvo B-51,
Ljubljana – Slovenija
Darko Lukić: KRALJICE
Režija: Robert Raponja

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Slovensko narodno gledališče,
Ljubljana – Slovenija
Caryl Churchill: TAMO DALEKO
Režija: Meta Hočevar

6. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
HKD Teatar, Rijeka – Hrvatska
Ranko Marinković: GLORIJA
Režija: Lary Zappia

7. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb – Hrvatska
Aleksandar Vvedenski: JELKA KOD IVANOVIH
Režija: Nebojša Borojević

8. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, atrij
Atelje 212, Beograd – Srbija i Crna Gora
Vedrana Rudan: UHO, GRLO, NOŽ
Režija: Tanja Mandić Rigonat
(predstava izvan konkurencije)

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Atelje 212, Beograd – Srbija i Crna Gora
Donald Marguiles: SABRANE PRIČE
Režija: Tanja Mandić Rigonat

9. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Teatar &TD, Zagreb – Hrvatska
Frank Wedekind: PROLJETNO BUĐENJE
Režija: Ozren Prohić

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, atrij
Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb – Hrvatska
Eve Ensler: VAGININI MONOLOZI
Režija: Snježana Banović

10. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, velika scena
Jugoslovensko dramsko pozorište,
Beograd – Srbija i Crna Gora
Marin Držić: SKUP
Režija: Jagoš Marković

11. 5. 2003.

Kulturni centar Kalvarija
Sarajevski ratni teatar, Sarajevo – Bosna i
Hercegovina
José Sanchis Sinisterra: AY, CARMELA
Režija: Robert Raponja

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenca – Italija
Dante: PAKAO
Režija: Federico Tiezzi

12. 5. 2003.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Hrvatsko narodno kazalište, Split – Hrvatska
Elvis Bošnjak: NOSI NAS RIJEKA
Režija: Nenni Delmestre

Selektor: **Hrvoje Ivanković**

3. 5. 2004.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb – Hrvatska
Thornton Wilder: NAŠ GRAD
Režija: Rene Medvešek

4. 5. 2004.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena

Kazališna družina Béle Pintéra,
Budimpešta – Mađarska
Béla Pintér: BOLNICA BAKONY
Režija: Béla Pintér

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, atrij
Slovensko narodno gledališče, Maribor -Slovenija
Nicky Silver: DEBELI MUŠKARCI U SUKNJICAMA
Režija: Samo M. Strelec

5. 5. 2004.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Atelje 212, Beograd – Srbija i Crna Gora
Biljana Srbljanović: AMERIKA, DRUGI DIO
Režija: Dejan Mijač

6. 5. 2004.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Teatar Exit, Zagreb i Neovisna umjetnička scena
Barutana, Osijek – Hrvatska
TO SAMO BOG ZNA
Režija: Saša Anočić

7. 5. 2004.

Dvorana Dinko Lukarić
Teatar na Taganki, Moskva – Rusija
Peter Weiss: MARAT I MARKIZ DE SADE
Režija: Jurij Petrovič Ljubimov

8. 5. 2004.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
HKD Teatar, Rijeka – Hrvatska
Jean Paul Sartre: IZA ZATVORENIH VRATA
Režija: Rene Maurin

9. 5. 2004.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, atrij
Mestno gledališče Ptuj – Slovenija
Paula Vogel: BALTIMORSKI VALCER
Režija: Tomi Janežič

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Novi dramski teatar Suza i smijeh,
Sofija – Bugarska
GLEDALOTO ILI VJEČITA BALKANSKA KRČMA
Predstava Bojka Bogdanova i Večeslava
Parapanova
Režija: Bojko Bogdanov

Selektor: **Hrvoje Ivanković**

2. 5. 2005.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena
Gradsko dramsko kazalište Gavella,

Zagreb – Hrvatska

Lada Kaštelan: **PRIJE SNA**

Režija: Nenni Delmestre

3. 5. 2005.

Dvorana Filodrammatica

Kazalište Krétakôr, Budimpešta – Mađarska

Anton Pavlovič Čehov: **GALEB**

Režija: Árpád Schilling

4. 5. 2005.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena

Atelje 212, Beograd – Srbija i Crna Gora

Dimitrije Vojnov: **VELIKA BIJELA ZAVJERA**

Režija: Miloš Lolić

5. 5. 2005.

Napuštena Tvornica papira – Marganovo

Hrvatsko narodno kazalište, Split – Hrvatska

Tonči Petrasov Marović: **ANTIGONA, KRALJICA**

U TEBI

Režija: Matko Raguz

6. 5. 2005.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena

Letonsko narodno kazalište, Riga – Letonija

Rainis: **PUŠI VJETRIČU!**

Režija: Galina Poliščuk

7. 5. 2005.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, atrij

HKD Teatar, Rijeka – Hrvatska

Eugene Ionesco: **ČELAVA PJEVAČICA**

Režija: Lary Zappia

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, mala scena

Dramski teatar, Skoplje – Makedonija

Dejan Dukovski: **DRUGA STRANA**

Režija: Slobodan Unkovski

8. 5. 2005.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Crnogorsko narodno pozorište,

Podgorica – Srbija i Crna Gora

Edward Bond: **NIGDJE NIKOG NEMAM**

Režija: Egon Savin

Napušteno kino Kvarner

Mini teatar, Ljubljana – Slovenija

Bernard Marie Koltès: **DAN U MORSTAVU U
POVIJESTI O HAMLETU**

Režija: Ivica Buljan

9. 5. 2005.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

De Oderneming – Hoboken, Belgija

Agota Kristof: **BILJEŽNICA**

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

De Oderneming – Hoboken, Belgija

Agota Kristof: **DOKAZ**

10. 5. 2005.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Državno kazalište, Oradea – Rumunjska

Po Sofoklu i Euripidu: **ELEKTRA**

Režija: Mihai Maniutiu

Selektor: **Hrvoje Ivanković**

3. 5. 2006.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb – Hrvatska

Svjetan Lacko Vidulić: **VRATA DO...**

Režija: Rene Medvešek

4. 5. 2006.

Filodrammatica

TART produkcija, Stuttgart – Njemačka **MARIA**

STUART – UBITAČNI CASTING

Tekstualni kolaž: Sigrun Kilger, Johanna

Niedermüller i Christina Rast

Režija: Christina Rast

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Slovensko mladinsko gledališče,

Ljubljana – Slovenija

Peter Handke: **KASPAR**

Režija: Jaka Ivanc

5. 5. 2006.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Slovensko narodno gledališče,

Ljubljana – Slovenija

Matjaž Zupančič: **HODNIK**

Režija: Matjaž Zupančič

6. 5. 2006.

Napuštено kino Kvarner

Talijanska drama HNK Ivana pl. Zajca,

Rijeka – Hrvatska

Ugo Betti: ZLOČIN NA KOZJEM OTOKU

Režija: Damir Zlatar Frey

Hrvatski kulturni dom na Sušaku, atrij

Teatar &TD, Zagreb – Hrvatska

Dubravko Mihanović: ŽABA

Režija: Franka Perković

7. 5. 2006.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Teatar mladoga gledatelja, Moskva, Rusija

Anton Pavlović Čehov: ROTŠILDOVA VIOLINA

Režija: Kama Ginkas

8. 5. 2006.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Kazališni studio Farma u pećini, Prag – Češka

Republika

SCLAVI – EMIGRANTOVA PJESMA

Režija: Viliam Docolomansky

9. 5. 2006.

Filodrammatica

Skupina Elene Panayotove, Sofija – Bugarska

DOM BERNARDE ALBE

Prema drami Federica Garcie Lorce

Režija: Elena Panayotova

Selektor: **Hrvoje Ivanković****29. 4. 2007.**

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Zagrebačko kazalište mladih,

Zagreb – Hrvatska

S DRUGE STRANE

Autori: Nataša Rajković i Bobo Jelčić

30. 4. 2007.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Sud Costa Occidentale, Palermo – Italija

ŽIVOTE MOJ (VITA MIA)

Režija: Emma Dante

1. 5. 2007.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

BITEF i Jugoslovensko dramsko pozorište,

Beograd – Srbija

CIRKUS HISTORIJA

Režija: Sonja Vukićević

2. 5. 2007.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

HKD Teatar, Rijeka – Hrvatska

Tennessee Williams: MAČKA NA VRUĆEM

LIMENOM KROVU

Režija: Lary Zappia

Napuštena Tvornica papira Marganovo

Kazalište József Katona, Budimpešta – Mađarska

András Vinnai i Viktor Bodó:

SAMLJEVENINESTAO

Režija: Viktor Bodó

3. 5. 2007.

Dvorana Filodrammatica

Slovensko mladinsko gledališče,

Ljubljana – Slovenija

Tena Štivičić: FRAGILE!

Režija: Matjaž Pograjc

4. 5. 2007.

Dvorana Filodrammatica

KNAP – Zagreb, Hrvatska

SMISAO ŽIVOTA GOSPODINA LOJTRICE

Autor i redatelj: Saša Anočić

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Novo riško kazalište, Riga – Latvija

Tatjana Tolstoj: SONJA

Režija: Alvis Hermanis

5. 5. 2007.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Teatar Viirus, Helsinki – Finska

NO RETURN

Režija: Cezaris Grauzinis

6. 5. 2007.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Atelje 212, Beograd – Srbija

Dušan Spasojević: ODUMIRANJE

Režija: Egon Savin

Selektor: **Hrvoje Ivanković****3. 5. 2008.**

Hrvatski kulturni dom na Sušaku

Kazalište Ulysses, Brijuni/Zagreb – Hrvatska

Ivo Štivičić – Miroslav Krleža: PIJANA NOĆ 1918.
Režija: Lenka Udovički

4. 5. 2008.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Beogradsko dramsko pozorište, Beograd – Srbija
i MESS, Sarajevo – Bosna i Hercegovina
Mirza Fehimović: ČEIF
Režija: Egon Savin

Napuštena Tvornica papira
Burgtheater, Beč – Austrija
[MEDE:A]
Režija: Grzegorz Jarzyna

5. 5. 2008.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Atelje 212, Beograd – Srbija
Maja Pelević: NARANČINA KORA
Režija: Goran Marković

6. 5. 2008.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb – Hrvatska
Jon Fosse: NOĆ PJEVA PJESME SVOJE
Režija: Dino Mustafić

Napuštena Tvornica papira
Kazališni studio Farma u pećini, Prag – Češka
ČEKAONICA
Režija: Viliam Dočolomanský

8. 5. 2008.

Dvorana Dinko Lukarić
Emilia Romagna Teatro Fondazione i dr.,
Modena – Italija
OVA DIVLJA TAMA
Režija: Pippo Delbono

9. 5. 2008.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Kazališni laboratorij Sfumato,
Sofija – Bugarska
August Strindberg: MRTVAČKI PLES
Režija: Margarita Mladenova

10. 5. 2008.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Gradsko dramsko kazalište Gavella,
Zagreb – Hrvatska

William Shakespeare: SAN IVANJSKE NOĆI
Režija: Aleksandar Popovski

Selektor: **Jasen Boko**

3. 5. 2009.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca
Jugoslovensko dramsko pozorište,
Beograd – Srbija
J. B. P. Moliere: TARTUFFE
Režija: Egon Savin

4. 5. 2009.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca
HNK Ivana pl. Zajca Rijeka – Hrvatska
Oliver Frljić: TURBOFOLK
Režija: Oliver Frljić

4. 5. 2009.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
Narodno pozorište u Beograd, Drama – Srbija
R. Barfuss: SEKSUALNE NEUROZE NAŠIH
RODITELJA
Režija: Tatjana Mandić Rigonat

5. 5. 2009.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
HKD Teatar Rijeka
I. B. Singer: TAJBELE I NJEN DEMON
Režija: Egon Savin

6. 5. 2009.

Napuštena tvornica papira – Hartera, Marganovo
Dramski ansambl Splitskog ljeta – Hrvatska
Euripid: BAKHE
Režija: Oliver Frljić

7. 5. 2009.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
OKT Vilnius City Theatre, Vilnius – Litva
Shakespeare: HAMLET
Režija: Oskaras Koršunovas

8. 5. 2009.

Dvorana Filodrammatica
Kristalna kocka vedrine / Gradsko kazalište
Sisak – Hrvatska
David Harrower: KOS
Režija: Zijah A. Sokolović

9. 5. 2009.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz,
 Berlin – Njemačka

8. Brecht: ONAJ KOJI KAŽE DA, ONAJ KOJI KAŽE NE

Režija: Frank Castorf

10. 5. 2009.

Zagrebačko kazalište mladih
 Zagrebačko kazalište mladih

G. Granouillet: POLET

Režija: Jean-Claude Berutti

11. 5. 2009.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Pinter Bela and Company,
 Budimpešta – Mađarska

B. Pinter: DJEVUŠKA

Režija: Bela Pinter

Selektor: **Jasen Boko**

3. 5. 2010.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Narodno pozorište u Beogradu,
 Drama – Srbija

M. Selimović: DERVIŠ I SMRT

Režija: Egon Savin

4. 5. 2010.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Zagrebačko kazalište mladih – Hrvatska

ZAGREBAČKI PENTAGRAM

Režija: Paolo Magelli

5. 5. 2010.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Zagrebačko kazalište mladih – Hrvatska

OPROSTITUTE, MOGU LI VAM ISPRIČATI...

Režija: Anica Tomić

5. 5. 2010.

Dvorana Filodrammatica
 HKD Teatar Rijeka – Hrvatska

MENAŽERIJA

Režija: Anica Tomić

6. 5. 2010.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Jugoslovensko dramsko pozorište,

Beograd – Srbija

R. Musil: SANJARI

Režija: Miloš Lolić

7. 5. 2010.

Dvorana Filodrammatica
 Slovensko narodno gledališče, Drama,
 Maribor – Slovenija

P. Marber: BLIŽE

Režija: Dino Mustafić

8. 5. 2010.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Tbilisi Vaso Abashidze State Theatre of Music
 & Drama, Gruzija

Shakespeare: MACBETH

Režija: David Doiashvilli

9. 5. 2010.

Dvorana Filodrammatica
 Kamerni teatar 55, Sarajevo – Bosna
 i Hercegovina

D. Mihanović: ŽABA

Režija: Elmira Jukić

9. 5. 2010.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Beogradsko dramsko pozorište – Srbija

D. Lindsay Abaire: ZEČJA JAMA

Režija: Filip Grinvald

10. 5. 2010.

Hrvatski kulturni dom na Sušaku
 Slovensko mladinsko gledališče,
 Ljubljana – Slovenija

O. Frljić: PROKLET BIO IZDAJICA SVOJE
 DOMOVINE

Režija: Oliver Frljić

Ljubica Anđelković Džambić

Teatrologinja, Zagreb

Ponovo KRADU na ADU!: revitalizacija studentskoga kazališnog festivala

UDK 068.078(497.521.2):792

Sažetak: Kazališna revija Akademije dramske umjetnosti, poznatija pod akronimom KRADU, nastala je 1990-ih inicijativom ondašnjih studenata kazališnih odsjeka, ali se njihovim odlaskom s Akademije i ugasila. Nakon nekoliko godina stanke, u prvom desetljeću 21. stoljeća revija se obnavlja, a za njezin je dugoročnji opstanak trebalo osigurati stabilniju organizacijsku strukturu, institucionalnu financijsku potporu, ali i promjene u programskom usmjerenju. U ovom će se radu prikazati razvoj toga studentskog festivala tijekom navedenog razdoblja i idućeg desetljeća – *desetljeća obnove* i *desetljeća razvoja* – u kojima se revija KRADU uspijeva revitalizirati u konceptualnom, repertoarnom i produkcijskom smislu, uspostaviti kontinuitet, premijernim naslovima predstaviti mlade dramske pisce te privući nove publike. Uz uvodnu analizu organizacijskih specifičnosti studentskog festivala nastalog unutar visokoškolske ustanove te ključnih obilježja pojedinih festivalskih izdanja, u drugom dijelu ovog rada nudi se repertoarni prikaz revije KRADU 2006.–2018. godine, razdoblja koje se može razmatrati kao jedna zasebna etapa te revije.

Ključne riječi: KRADU; Kazališna revija ADU; Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu; studentski kazališni festival; repertoar; produkcija kazališnog festivala

KRADU Again at ADU!: the Revitalization of the Student Theatre Festival

Abstract: The student theatre festival of the Academy of Dramatic Arts, better known under the acronym KRADU, was created in the 1990s by the initiative of theatre students at the time, but it ceased to exist when they left the Academy. After a few years of break, in the first decade of the 21st century, festival was renewed, and for its long-term survival it was necessary to ensure a more stable organizational structure, institutional financial support, as well as changes in program direction. This paper will show the development of this student festival during the mentioned period (*decade of reconstruction*) and the next decade (*decade of development*), in which KRADU manages to be revitalized in terms of its concept, repertoire and production, establish continuity, present young playwrights with premiere titles and attract new audiences. Along with the introductory analysis of the organizational specifics of the student festival created within a higher education institution and the key features of individual festival editions, the second part of this paper offers a repertoire presentation of the KRADU festival from 2006 to 2018, which can be considered as one era of this festival.

Keywords: KRADU; Academy of Dramatic Arts in Zagreb; student theatre festival; repertoire; theatre festival production

Od desetljeća obnove do desetljeća razvoja

Prvo desetljeće 2000-itih u kazališni je život vratilo KRADU – Kazališnu reviju studenata Akademije dramske umjetnosti,¹ koja je nakon višegodišnje stanke ponovo organizirana 2006. godine, od kada se nadalje održava u bijenalnom kontinuitetu. Razvojna putanja revije, koja je predmet interesa ovoga rada, ukazuje na ključne razlike između nultog desetljeća, koje se u ovu svrhu može nazvati *desetljećem obnove* (2006. – 2010.), u kojem je valjalo učvrstiti organizacijsku strukturu revije, te idućeg razdoblja (2012. – 2018.) kao *desetljeća razvoja*, koje je obilježila kvalitativna i produkcijska nadogradnja te uspostava kontinuiteta koji se prekida 2020. godine, kada uslijed pandemijskih uvjeta dolazi do radikalnoga konceptualnog zaokreta revije. Ovaj će teatrološki pregled² obuhvatiti oba desetljeća, koja ukupno broje sedam festivalskih³ izdanja tijekom kojih se revija KRADU uspijeva revitalizirati u konceptualnom, repertoarnom i produkcijskom smislu, uspostaviti kontinuitet, premijernim naslovima predstaviti mlade dramske pisce te privući nove publike.

Studentska revija KRADU prvi je put organizirana 1998. godine na inicijativu tadašnjeg studenta druge godine kazališne režije i radiofonije Marija Kovača, koji će s nekoliko kolegica i kolega⁴ organizirati dvije revije. Odlaskom tih studenata s Akademije revija se prestala održavati neko vrijeme, pa početkom novog tisućljeća kazališna proizvodnja Akademije, osim javnih godišnjih ispita, nema adekvatno organiziranu manifestaciju kojom bi prezentirala svoj rad široj kulturnoj javnosti. S obzirom na to da je revija filmskih odsjeka F.R.K.A.⁵ tada već uspostavila određen kontinuitet,⁶ bilo je potrebno ponovo pokrenuti takav tip

1 Dalje u tekstu skraćeno ADU ili Akademija.

2 Podaci izneseni u ovome radu proizlaze iz dostupne arhivske dokumentacije Akademije, ali i osobnog uvida koji sam ostvarila radeći kao koordinatorica revije tijekom navedenih godina, kada sam bila zaposlena na Akademiji dramske umjetnosti kao stručna suradnica. Upravo je jedan od prvih zadataka koje sam dobila kao novozaposlena voditeljica kazališne nastavno-umjetničke produkcije (2004.) bila obnova revije KRADU, a tijekom godina u kojima su se mentori i studentski timovi mijenjali bila sam jedina osoba koja je u kontinuitetu uključena u provedbu svih aspekata revije. S obzirom na često neadekvatan pristup arhiviranju dokumentacije na Akademiji, ovaj rad moj je teatrološki pokušaj da se na jednome mjestu sumira i učini vidljivijim repertoarni presjek velikog broja predstava i ostalih izvedbi održanih na toj reviji.

3 Uz pojam revija, koji se ovdje koristi zato što je dio naziva manifestacije, u ravnopravnom će se smislu koristiti i pojam festivala, s obzirom na to da KRADU sadrži sva obilježja kazališnog festivala.

4 Revije su održane u bijenalnom ritmu, 1998. i 2000. godine. Uz Kovača su najaktivnije bile studentice kazališne režije Tea Gjergjizi, Morana Foretić i Ivana Peroš, a pomagali su im i studenti glume Dora Lipovčan i Nikša Marinović.

5 Puni naziv: Filmska revija kazališne akademije, skraćeno F.R.K.A.

6 Kontinuitet je bio moguć i zbog činjenice da je na Akademiji dramske umjetnosti već postojala zaposlena voditeljica filmske produkcije, a tek je uspostavljanje novoga radnog mjesta organizatora kazališne produkcije početkom 2000-itih omogućilo sustavniji rad u tom smislu.

dogadjanja na kazališnim odsjecima, za što se kao najspretnije rješenje pokazala obnova donedavno postojeće revije KRADU, ali sada uz čvršću koordinacijsku podršku ureda kazališne produkcije, kao i uprave Akademije dramske umjetnosti. Zbog organizacijskih specifičnosti koje su ponajprije proizlazile iz nedostatka određenih kapaciteta, ali i zahtjeva uklopljenosti u vremenik nastavnog procesa, dva glavna festivala odvijaju se bijenalno, međusobno se izmjenjujući.

Za razliku od F.R.K.A. -e, na kojoj se u nekoliko dana prikazivala cijela dvogodišnja produkcija filmova studenata Akademije te koja je zamišljena kao natjecateljski festival na kojem o najboljim filmovima odlučuje stručni žiri, KRADU je bila manifestacija revijalnog tipa na kojoj se u nekoliko dana mogao prikazati tek izbor nekoliko predstava kojima su se studenti željeli prezentirati široj kulturnoj javnosti. Prva izdanja revije KRADU programski su se sastojala od repriza ispitnih produkcija, uz popratne programe u smislu radionica, filmskih projekcija i sličnoga. Unatoč kasnijim mijenama, o kojima će ovdje biti riječ, sva izdanja revije zadržala su temeljnu strukturu glavnog programa s kazališnim predstavama te popratnog, u kojem se održavaju raznolikija događanja, a čija su kvantiteta i kvaliteta varirale od godine do godine.⁷ Revija se uobičajeno održavala tijekom pet dana, a na programu je u prosjeku bilo izvedeno desetak predstava.

Konceptualne dileme i produkcijski izazovi

U svojem temeljnom konceptu revija KRADU odmiče se od tipičnih profesionalnih ili studentskih kazališnih festivala, što će se pokazati njezinim specifikumom, ali i određenim nedostatkom. Za razliku od većine festivala nastalih u organizaciji umjetničkih akademija i fakulteta koji okupljaju gostujuće studentske kazališne predstave, revija KRADU od svojih je početaka zamišljena kao prezentacija rada same Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Više je bilo razloga takvom pristupu, od osvješćivanja potrebe za vidljivošću i *otvranjem* akademijske zajednice, često doživljene kao izrazito hermetične, široj javnosti, do činjenice da je dio ispitnih produkcija kazališnih odsjeka⁸ svojom kvalitetom zaslužio i reprizna izvođenja.⁹

7 Ovaj rad usredotočuje se samo na glavni dio programa revije.

8 Koje, kako to obično biva, primarno posjećuju kolege, prijatelji i rodbina.

9 Motivaciju za takav koncept nalazimo u dokumentaciji revije: „Revija KRADU je specifična i po tome što prezentira rad profesora i studenata koji nije nužno marketinški usmjeren. Također, program škole navodi studente i profesore da se bave s takvim tekstovima, ulogama i projektima s kojima se u profesionalnoj praksi neće baviti, a uvjeti u kojima nastaju njihove produkcije sigurni su, gotovo laboratorijski uvjeti rada. Unatoč ovim razlikama od uobičajene profesionalne kazališne prakse, njihove ispitne produkcije jednako su vrijedne i zanimljive kao i profesionalne predstave, a ponekad su čak i inovativnije od suvremene domaće kazališne prakse. Upravo su te specifičnosti zanimljive i treba ih prezentirati izvan uskog kruga akademije.“ (nav. prema: Izvješće o održanoj 9. KRADU (2014.), Arhiv ADU)

Taj manje uobičajen festivalski koncept, koji se usto u prvim godinama obnovljene revije i dalje zasnivao na repriznim izdanjima najuspjelijih ispitnih predstava Odsjeka glume i Odsjeka kazališne režije i radiofonije,¹⁰ nije međutim bio neproblematičan te je dovodio do ponavljanih unutarinstitucionalnih prijepora oko organizacije i temeljne svrhe revije KRADU. Primjerice programski odabir najuspješnijih studentskih izvedbi temeljio se na kriteriju najviših ocjena dodijeljenih ispitnoj produkciji, no u bijenalnom tempu nerijetko se događalo da se dio predstava ne uspijeva obnoviti iz različitih razloga,¹¹ čime se nije uvijek postizao cilj prezentacije najkvalitetnijih izvedbi. Nadalje, nepostojanje selekcijskog tima¹² dovodilo je do situacija u kojima su na odabir ponekad utjecale subjektivne procjene mentora ili studenata koji su inzistirali da njihova ispitna produkcija bude uvrštena u reviju, premda nije odgovarala tematskom kriteriju ili kriteriju kvalitete. Premda su ispitne produkcije imale mnogobrojnu publiku te se zbog toga opravdano činilo da ih treba i reprizirati, početne¹³ dvije festivalske godine, zbog nedovoljne vidljivosti u izvanakademskome kulturnom prostoru, nisu imale ni dovoljno posjetitelja, pa će razvoj festivalske publike postati prioritetom u idućim izdanjima revije. Vrlo se brzo pokazalo i da repertoar koji je sastavljen samo od repriznih ispitnih produkcija više nije u dovoljnoj mjeri odgovarao rastućoj potrebi studenata kazališnih odsjeka za oblikovanjem vlastitih ideja izvan pomalo uskih, zadanih okvira nastavnog procesa.

Sve spomenuto vodilo je konceptualnoj nejasnoći, pa i neslaganju između dijela nastavničkoga kadra i studenata oko pitanja je li primarna svrha revije KRADU reprezentacija rezultata nastavničkog rada sa studentima ili pak mjesto za slobodno studentsko umjetničko istraživanje, koje se, kao prijelazna faza prema budućem profesionalnom životu studenata, odvija u relativno zaštićenom okruženju u kojem imaju tehničku, financijsku, organizacijsku i, po potrebi, mentorsku podršku za vlastite ideje. Napetost između tih dvaju stremljenja, jednog koje vodi potpunoj kontroli izvedbenog procesa i njegova izlaganja javnosti te drugog koje traži dodatni prostor za kreativne zamahe, obilježiti će organizaciju te revije u *desetljeću obnove* te kulminirati u *revolucionarnoj 2010. godini*, u kojoj se u program revije uvode premijerne izvedbe predstava koje su u potpunosti osmislili studenti.¹⁴ U godinama koje slijede svojevrsni kompromis

10 U radu će se nadalje koristiti i skraćeni nazivi - Odsjek kazališne režije, Odsjek režije, Kazališna režija.

11 Najčešće je razlog nemogućnosti repriziranja bio odlazak studenata s Akademije, bilo zbog završetka studija bilo pauziranja semestra zbog vanjskih angažmana.

12 Točnije, selektori su nominalno bili sami studenti, no nisu imali potpunu slobodu u koncipiranju programa.

13 Misli se na „novi“ početak od 2006. godine, ovdje i dalje u tekstu.

14 Na ovome mjestu preširoko bi bilo upustiti se u analizu uzroka koji su doveli do te promjene, no moguće je da su ulogu u benevolentnijem stavu spram studentske kreativne autonomije

uspostaviti će se objedinjavanjem obaju koncepata na način da su se, uz reprizne izvedbe, uvodile i one premijerne, nastale u suradnji samih studenata.

Uz navedeno, premda primarno zamišljena kao prezentacija rada Akademije, revija KRADU imala je kao jedan od zadanih ciljeva¹⁵ i uspostavu domaće, regionalne i međunarodne međufakultetske suradnje, što se u festivalskoj praksi ostvarivalo ugošćivanjem studentske predstave koja nije nastala u produkciji Akademije dramske umjetnosti. Taj segment u cijeloj je strukturi i konceptu revije zapravo djelovao nedorečeno jer je gostovala samo jedna predstava koja se često nije uklapala u cijeli festivalski kontekst, a nejasan je bio i kriterij izbora gostujućeg fakulteta. U produkcijskom smislu taj je programski dio dodatno otežavao provedbu revije u njezinoj idejnoj cjelovitosti.¹⁶

Govoreći o produkcijskim posebnostima revije KRADU, one su, uz već navedeno, ponajprije proizlazile iz činjenice da je festivalski okvir, koji uvijek prolazi kroz jednake faze pretprodukcije, produkcije i postprodukcije, tu bio uklopljen u specifičan institucionalni i obrazovni kontekst, koji će dovesti do daljnjih organizacijskih izazova. Neki su od njih: (1) studentsku organizaciju obilježavali su neiskustvo, neorganiziranost i nagli padovi motiviranosti i entuzijazma, zbog čega su reviju često *iznijele* dvije do tri osobe, što je stvaralo atmosferu nezadovoljstva među sudionicima; taj je problem djelomično umanjen uvođenjem posebnog kolegija Organizacija festivala na Odsjeku produkcije za studente prve godine prijediplomskog studija (2006.), no i tada je mnogo ovisilo o nadzoru mentora, koji je ponekad izostajao; (2) nepodržavanje konceptualnog i organizacijskog kontinuiteta revije od strane uprave, zbog čega se nerijetko događalo da se dobre prakse i kvalitetno uspostavljena pravila procesa provedbe revije u idućim izdanjima izostave; (3) utjecaj politike upravljanja pojedinog dekana i uprave, u rasponu od cenzure do dopuštanja većih kreativnih sloboda; (4) nedovoljna podrška dijela nastavnika studentima koja se očitovala u izostanku interesa za praćenje njihova izvannastavnog rada, nedolaženju na

imale i promjene u nastavničkom kadru, koji u to doba doživljava smjenu generacija, a isto tako i u sve većem popuštanju nekad stroge odredbe da studenti glume do treće godine ne smiju nastupati javno u vlastitom angažmanu, za koje je glavni argument bio da se time studentima mogu ugroziti izvori financiranja za egzistencijalne potrebe te profesionalne prilike na sve izazovnijem tržištu rada.

15 Ciljevi su revije KRADU: predstavljanje rada Akademije dramske umjetnosti široj javnosti; prezentacija rada Akademije dramske umjetnosti kao institucije koja jednakovrijedno sudjeluje u kulturnom životu grada Zagreba; predstavljanje rada drugih hrvatskih akademija i akademija iz regije; komparacija rada različitih akademija; uspostava suradnje među studentima i profesorima različitih akademija; stvaranje temelja budućoj suradnji studenata i profesionalaca; uspostava međunarodne međufakultetske suradnje i umrežavanje zagrebačkoga umjetničko-obrazovnog procesa s drugim hrvatskim i europskim školama (nav. prema: Izvješće o 9. KRADU, 2014.).

16 Na Akademiji dramske umjetnosti tih se godina razmišljalo i o potpunoj promjeni koncepta revije u festival koji bi okupljao samo gostujuće predstave, no to se nije realiziralo.

programe i slično; (5) slaba financijska podrška relevantnih institucija, koja će, paradoksalno, biti sve manja kako festival napreduje;¹⁷ (6) početne godine obnovljene revije KRADU bilježe izostanak interesa publike zbog ograničenih promotivnih aktivnosti, te se razvoj publika nametnuo kao ključni zadatak te revije; (7) u početnim godinama revije primjetan je i izostanak promišljanja vizualnog identiteta revije, što će ključnu promjenu doživjeti uspostavom suradnje sa Studijem dizajna 2012. godine.

Dio će navedenih problematičnih aspekata tijekom godina u kojima slijede profesionalizacija i strukturalno učvršćivanje revije nestati ili biti minimaliziran. U daljnjem će se tekstu prikazati taj razvoj kroz temeljne značajke pojedinih izdanja KRADU koje se odnose na repertoar te konceptualne i produkcijske promjene počevši od 2006. godine, kada je ta studentska revija ponovo zaživjela te zadržala kontinuitet do 2018. godine.

RAZVOJNI PUT REVIFE KRADU: DESETLJEĆE OBNOVE¹⁸

5. KRADU / 2006. / *Ponovo KRADU na ADU!*

Pod sloganom *Ponovo KRADU na ADU!* održalo se prvo obnovljeno izdanje, sveukupno peto po redu. Programsko vodstvo predvodili su studenti glume, a organizacijski dio preuzimaju studenti prve godine produkcije. U konceptu petog izdanja KRADU zadržan je naglasak na reprizama ispitnih produkcija kazališnih odsjeka, no pomak se ostvario kroz presjek predstava bivših studenata Akademije koje su svoj kazališni život nastavile kroz različite oblike koprodukcija sa zagrebačkim kazalištima (ZKM, Teatar &TD), institucijama (CDU) ili unutar kazališnih družina; tako su na reviji KRADU gostovale skupine KUFER i FABRICA, čime se studente željelo potaknuti i uputiti na tada postojeće mogućnosti iskoraka studentske predstave iz obrazovne u profesionalnu sferu.

- 17 Primjerice Grad Zagreb početne je dotacije od 40.000,00 kn u 2006. godini smanjio na 25.000,00 kn i 20.000,00 kn za sljedeća dva izdanja, da bi 2012. godine financiranje bilo posve ukinuto. Ministarstvo kulture Republike Hrvatske financiranje KRADU prvi put odobrava 2008. godine, i to naknadno, te u tom i sljedećim izdanjima iznos dotacije varira od 10.000,00 kn (2008., 2012., 2018.) preko 15.000,00 kn za 2014. do maksimalnih 20.000,00 kn za 2016. godinu. Te iznose treba razmatrati u kontekstu povećanja troškova tijekom godina, a koji su slijedom recesija i inflacije bili barem udvostručeni: primjerice za reviju 2006. godine ukupno je utrošeno 67.000,00 kn, dok se produkcijski mnogo zahtjevnija revija 2018. godine morala realizirati sa samo 32.000,00 kn. Ostali izvori financiranja (Sveučilište u Zagrebu, Studentski zbor i sponzori) varirali su od revije do revije i nisu predstavljali siguran prihod (nav. prema financijskim izvješćima dostupnima u Arhivu ADU).
- 18 U daljnjem će se tekstu ukratko opisati temeljne značajke pojedinih izdanja KRADU (repertoar, organizacija, prostori izvedbe, nove suradnje i konceptualni pomaci), počevši od 2006. godine, kada je ta studentska revija ponovo zaživjela te zadržala kontinuitet do 2018. godine. U podnaslovima se uz podatak o godini i redoslijedu pojedine revije navodi i njezin glavni slogan.

U tom izdanju revije KRADU repertoarno dominiraju suvremeniji dramski autori: klasa Borne Baletića¹⁹ izvodi *Hajdemo skakati po tim oblacima* Elvisa Bošnjaka, student kazališne režije Saša Božić ispitnom predstavom iz inovativne režije jukstaponira *Sramotu* J. M. Coetzeea kulturnom filmu Ingmara Bergmana *Krici i šaputanja*, dok se Lana Šarić predstavlja dramom *Meso* u izvedbi Ane Karić i Maje Katić. Dio glavnog programa činili su i autorski koncepti poput predstave *Pariz Pula* Ksenije Zec s Ozrenom Grabarićem u glavnoj ulozi²⁰ te grupno osmišljeno kazalište klase Velibora Jelčića.

Revija te godine ugošćuje i tri predstave tada još *mlade* Umjetničke akademije u Osijeku (osnovana 2004. godine), koja se predstavlja suvremenim obradama Čehovljevih drama *Galeb* i *Tri sestre* te lutkarskom predstavom *Vuk, koza i tri kozlića*, koja će ujedno ostati i zabilježena kao jedina lutkarska predstava izvedena na reviji KRADU. Svečano otvorenje *Show Off* režirao je student kazališne režije Marko Juraga, a sve predstave bile su izvedene na Akademiji dramske umjetnosti.

6. KRADU / 2008. / Pogledaj, KRADU!

Zadržavajući i dalje koncept repriznih naslova, šesto izdanje KRADU u izboru ispitnih predstava Odsjeka glume ponovo balansira između tradicionalnijih kazališnih rješenja, kod kojih dominiraju izvedbe domaćih autora (Srđan Tucić, Dubravko Mihanović, Lada Kaštelan), te onih inovativnijih, kakve donose glumački ispiti klase Jelčić te ispiti iz scenskog pokreta pod mentorstvom Mladena Vasaryja i Pravdana Devlahovića. Dvije predstave, nastale na kolegiju Inovativne režije pod vodstvom Branka Brezovca, uvode u program smjeliji kazališni eksperiment: Anja Maksić režira *Lutkinu kuću / Zmiju mladoženju* Henrika Ibse na s tendencijom izmicanja interpretativnim klišejima psihološko-realističkih uprizorenja, a još značajniji odmak u propitivanju kazališnog čina donosi Marina Petković redateljsko-autorskim radom *Neka cijeli ovaj svijet ili o... / pokušaji 7, 8, 10*, kojim započinje svoj proces umjetničkoizvedbenih istraživanja na rubu realnosti i teatralnosti, po kojima je i njezin današnji profesionalni redateljski rad prepoznatljiv.

Za tadašnje akademijske prilike prilično hrabar iskorak predstavljalo je izvođenje žanra performansa, koje je donijelo pomake u percepciji o načinu i prostoru izvedbe. Performans studentice kazališne režije Tee Tupajić tematsko ishodište nalazio je u fenomenu ženskoga samoubilačkog terorizma,

19 U tekstu će se, zbog ekonomičnosti, koristiti skraćeni nazivi glumačkih klasa na Odsjeku glume u kojima će biti istaknuto ime i/ili prezime voditelja klase; puni naziv uključuje naslovno zvanje voditelja i sve nastavnike suradnike, a takvi se podaci mogu provjeriti na mrežnim stranicama Akademije dramske umjetnosti.

20 Predstava će kasnije biti uvrštena u repertoar Teatra Exit pod naslovom *Zapadni kolodvor* u izvedbi Ozrena Grabarića i Jelene Lopatić.

a studentice glume i dramaturgije Aleksandra Stojaković i Nataša Antulov u *Express or die trying* povlače analogiju između procesa pisanja i koreografiranja tijela. Klasični repertoar ponovo je na reviji KRADU izveden kroz program gostujuće škole, a ove godine to je bila ljubljanska Akademija za kazalište, film, radio i televiziju (AGRFT²¹) s izvedbama Molièreovih komedija.

Na 6. reviji KRADU organizacija je među studentima također podijeljena na umjetničko vodstvo zaduženo za programski odabir te sastavljeno od studenata Odsjeka glume, dramaturgije i kazališne režije koje je predvodio Ivan Đuričić, dok je produkcijski tim činilo deset studenata prve godine produkcije koje je koordinirala Antonija Putić, tadašnja studentica 2. BA godine produkcije. Premda svi studenti nisu jednakim angažmanom participirali u organizaciji, te godine počinje jasnije razdvajanje na umjetnički i produkcijski dio zadataka, a time i uspostava *vertikale odgovornosti* koja je nužna u svakoj festivalskoj produkciji. Pomak se događa i u prostorima održavanja revije, pa se predstave studenata u sklopu revije KRADU te godine prvi put izvode i izvan prostora Akademije, u Teatru &TD, što je pridonijelo živosti i mobilnosti festivala.

7. KRADU / 2010. / KR(iz)ADU

Sedma po redu revija KRADU organizirana je pod nazivom KR(iz)ADU kojim se reagiralo na posljedice recesije s kraja 2008. godine koja se osobito odrazila na kulturnu proizvodnju, a nije pošteđela ni tu reviju, kojoj su znatno smanjene dotacije. Umjetničko vodstvo u toj su godini preuzele studentice dramaturgije Nina Horvat i Kristina Gavran. Unatoč financijskom deficitu, to izdanje donijelo je snažan zaokret u konceptu revije koja prvi put u program uvodi nementrirane premijerne predstave studenata Akademije dramske umjetnosti, pripremane za samu reviju KRADU, rezultirajući sa šest premijernih naslova. Godina 2010. pokazat će se tako prijelomnom za tu reviju, koja je prvi put uspjela mobilizirati velik broj studenata s različitih odsjeka,²² a autorski rad studenata bio je zastupljen u svim segmentima, od teksta preko izvedbe sve do organizacijskih poslova oko predstave.

Nekoliko je razloga prethodilo toj promjeni: osim kulminacije višegodišnje *tinjajuće* želje i potrebe studenata za prilikom da stvaraju predstave prema vlastitom izboru i kreativnim zamislima, poticaj i osnaženje svakako su proizašli kao rezultat uspješno provedene revije studenata dramaturgije - DeSADU (2009. godine).²³ Uz to, prethodna revija KRADU (2008.) nosila se i s problemom

21 Akademija za gledalište, film, radio in televizijo.

22 Uključili su se i studenti filmskih odsjeka koji su, tada još dobrovoljno, sudjelovali u oblikovanju izvedbi te dokumentiranju događanja. Ti će zadaci od 2012. također biti inkorporirani u njihove nastavne programe.

23 DeSADU (Dramska sekcija ADU) nastaje iz potrebe studenata dramaturgije da u javnim izvedbama, koje su primarno bile zamišljene kao javna, tzv. koncertna čitanja, prikažu svoji

manjka publike, te je bilo jasno da su nužne određene promjene u programu. Revija DeSADU nenametljivo je ukazala da je stasala snažna generacija studenata dramaturgije kojoj je potrebno osigurati prostor za izvedbeno iskušavanje ideja prije ulaska u profesionalni život. Kako bi se dodatno osigurala²⁴ mogućnost premijernih studentskih radova na reviji, osmišljen je i koncept koji će povezati revije DeSADU i KRADU tako da pobjednički dramski tekst za nagradu biva uprizoren na kazališnoj reviji.²⁵

U četiri dana među osam prikazanih predstava čak ih je šest bilo praizvedeno, a među novim autorskim imenima predstavljeni su Marko Hrenović s dramom *Apokalipsa* na temu propasti čovječanstva, Dino Pešut s *Dislociranima*, dramom o raspadu institucije braka prikazanom kroz likove Hitlera i Eve Braun, Vedrana Klepica organizirala je koncertno čitanje dramskog teksta *J.A.T.O.* o pokušaju revolucionarnog pohoda na konzervativizam,²⁶ Kristina Gavran tematizirala je unutarjni svijet pjesnikinje Dore Pfanove dramom *Pfanova* te proces pisanja dramom *Zvonimir*, dok je Nina Horvat dramom *Dok nas smrt ne rastavi* na scenu donijela „psihijatrijski eksperiment suočavanja žrtava s ubojicama“²⁷. Za razliku od proteklih godina, na toj reviji nisu ugošćene predstave drugih umjetničkih akademija, no uspostavljena je jednokratna suradnja s festivalom TEST²⁸ koja je rezultirala gostujućom predstavom-performansom *Luda Antoninea* Artauda, te je nastavljena suradnja s Teatrom &TD, u kojem je u sklopu revije izvedena predstava studenata Akademije dramske umjetnosti Rone Žulj i Mirana Kurspahića *Žrtve zemljopisa 2*. Premijerno je izvedena i drama *Iza zatvorenih vrata J.-P. Sartrea* u režiji studentice Helene Petković, te je izvedena jedna reprizna ispitna produkcija, *Kako druga polovica voli* Allana Ayckbourn (klasa Damira Munitića).

Revija je tako primarno bila usmjerena na etabliranje mladih, novih dramskih autora, koji su s premijernim izvedbama vlastitih tekstova debitirali upravo u tom izdanju. U tu svrhu prvi se put događa i snažnija, organiziranija

rad. Prva revija DeSADU organizirana je 2009. godine, od kada se kontinuirano održava. Iako je u sljedećim godinama i revija DeSADU postala dio nastavnog programa, velik interes i angažman studenata proizlazio je upravo iz činjenice da je to bio projekt koji su osmislili samostalno i u kojem su imali najveće kreativne slobode.

24 Kako je ranije navedeno, dio nastavničkog kadra protivio se ideji da studenti nastupaju u nementoriranim projektima.

25 Kasnije će, dolaskom novih organizacijskih timova, taj koncept biti zanemaren, no u tom je trenutku odigrao važnu ulogu u osiguravanju uvjeta za izvedbe premijernih studentskih predstava.

26 *J.A.T.O.* je već iduće, 2011., godine praizvedeno u MKA Theatreu u Melbourneu, u režiji Tanyje Dickson (izvor: <https://www.artshub.com.au/news/reviews/j-a-t-o-184897-2297830/>, pristup 10. studenoga 2023.).

27 Izvor: programski letak 7. KRADU.

28 Teatar studentima, Zagreb.

suradnja studenata čak četiriju kazališnih odsjeka,²⁹ koja je do tada češće bila iznimka nego pravilo, pa se to izdanje KRADU, posljednje u *nultima* ili pak prvo u desetim godinama 21. stoljeća, pokazalo kao pokretač pozitivnih promjena i obrazac budućih kolaboracija, koje su uskoro postale *standard* na Akademiji. Osim što je mobilizirala studente, ta je godina premijernim naslovima privukla i mnogo više publike, pri čemu u *razvoju publika* nikako ne treba zaboraviti ni važan utjecaj društvene mreže *Facebook*, koja se kao sredstvo informiranja počela koristiti te godine, a u sljedećima će postati i ključni diseminacijski alat za privlačenje novih publika. Utjecaj digitalne tehnologije u novom će desetljeću znatno pridonijeti i osviještenosti o važnosti vizualne prezentacije revije, kojoj će se napokon pristupiti ozbiljno i s dozom profesionalizma.

2012. – 2020.: DESETLJEĆE RAZVOJA

Nakon *desetljeća obnove*, u kojem je uspostavljena jasna festivalska struktura te, još važnije, njezin produkcijski okvir s ljestvicom odgovornosti, ali je i *probi-jen led* s premijernim studentskim predstavama, iduće godine u repertoarnom smislu neće mnogo odstupati od revije održane 2010. godine: kombiniranjem premijernih i repriznih naslova glavnog programa uspostavlja se ravnoteža između suprotstavljenih ideja oko temeljnog koncepta revije, a svako će novo izdanje ostvariti stanovite pozitivne pomake prema uspostavi profesionalnijeg pristupa organizaciji te revije.

8. KRADU / 2012. / *Svi KRADU mi dramimo!*

Pod sloganom „Svi KRADU mi dramimo!“ organizirana je osma po redu revija KRADU, koja ponovo donosi premijerne naslove studenata dramaturgije u režiji studenata kazališne režije i radiofonije: *I živjeli su sretno...?* Nine Horvat režira Frana Marija Vranković, Kristina Gavran predstavlja se s dvije drame, *Ona i on* u režiji Lovre Krsnika te *Igrom* u režiji Marine Pejnović. Mali, ali značajan pomak čini i odluka studenta dramaturgije Dine Pešuta da samostalno režira tekst Gertrude Stein *Što se dogodilo*, a taj *prekršaj* nepisanog pravila strukovne podjele osnažit će i druge studente u realizaciji vlastitih kreativnih zamisli. Te godine angažmanom se ističe i student režije Paolo Tišljarić, koji ostvaruje dva premijerna naslova prema motivima Harmsovih i Balzacovih djela. Reprizni naslovi uključuju predstave *Zagrebački pentagram* (klasa Želimira Mesarića), *Kaos u kulisama* Michaela Frayna (klasa Borne Baletića) te dvije predstave klase Velibora Jelčića, *Oko stola* i *Maruzzela*.

Nakon snažnoga programskog zaokreta prethodne revije KRADU zadaća tog izdanja bila je u učvršćivanju koncepta te u formaliziranju dotadašnjih i uspostavi novih suradnji. Tišljarićeve i Pešutove predstave, premda poetski i

29 Odsjek glume, Odsjek kazališne režije i radiofonije, Odsjek dramaturgije, Odsjek produkcije.



Gertrude Stein, *Što se dogodilo*, KRADU, 2012. Foto: Ljubica Anđelković Džambić.



Daniil Harms, *Interes prema surovome životu nestao je poput dima*, KRADU, 2012.
Foto: Ljubica Anđelković Džambić.



Dizajn plakata za pojedine predstave, 10. KRADU, 2016.



Plakati za revije KRAĐU, 2006. – 2018.

zanatski realizirane na različitim razinama, donose novu vrstu promišljanja vizure scenskog prostora, za što je svakako zaslužna i prva generacija studenata Oblikovanja svjetla, koja se uključuje u pripremu premijernih naslova i ispitnih produkcija. Navedena godina reviji donosi i nove studentske suradnje: za dio predstava angažirani su i studenti Muzičke akademije u Zagrebu te studenti kostimografije sa zagrebačkoga Tekstilno-tehnološkog fakulteta, a suradnje će se nastavljati i nadalje.³⁰

Ipak, najvažnija suradnja ostvaruje se sa Studijem dizajna pri Arhitektonskom fakultetu, koja će započeti relativno neformalno,³¹ no u nadolazećim će se godinama institucionalizirati, pa će studenti vizualnih komunikacija u sklopu nastave svojih kolegija imati dva zadatka: oblikovanje vizualnog identiteta revije te dizajn plakata za pojedine predstave. Novo, timsko promišljanje identiteta revije bitno je pridonijelo kvaliteti tog aspekta festivalske produkcije te vizibilnosti revije u javnosti.

9. KRADU / 2014. / *kr'adu k(r)adu: kradu!*³²

Deveta po redu revija KRADU nastavlja s uspostavljenim konceptom ponovo stavljajući naglasak na studentski autorski pristup, pa među jedanaest predstava glavnog programa donosi šest premijernih naslova kojima se prezentira nova generacija studenata dramaturgije, ali i kazališne režije: dramu *Ovo je samo privremeno* Dine Vukelić režira Tamara Damjanović, *Ni tu, ni tamo* Nine Bajsic režira Arija Rizvić, Lovro Krsnik postavlja predstavu *Pa može se i tako reći* Borne Vujčića, Vid Adam Hribar s Ivanom Vuković piše adaptaciju drame *Uže* (Patrick Hamilton, 1929.), a Ivan Penović pojavljuje se u dvostrukoj ulazi dramskog pisca i redatelja te postavlja vlastitu dramu *Sva lica Kim Jong-Una*. Improvizacijski redateljsko-glumački pristup njeguje i premijerni naslov *Dva pečena jaja*. Na *oko*. u režiji Lee Anastazije Flegar, dok tri naslova posežu za dramskim klasicima poput *Ukročene goropadnice* Williama Shakespearea (klasa Bukvić/Šarić-Kukuljica, repriza), *Gospode Glembajevih* Miroslava Krleže (režija Paolo Tišljarić, premijera) i *Komedije V.* u režiji studentice Morane Novosel (repriza ispita iz Režije baštine).

30 Te su suradnje posljedica uspostave čvršće međufakultetske suradnje Akademije dramske umjetnosti s Akademijom likovne umjetnosti, Muzičkom akademijom, Tekstilno-tehnološkim fakultetom te Arhitektonskim fakultetom, koja se tih godina ostvaruje kroz uključivanje studenata u ispitne produkcije, ali i zajedničke suradnje sastavnica Sveučilišta u Zagrebu na većim glazbenim projektima.

31 Ideja je krenula od studentice produkcije Tene Gojić, koja je kroz vlastite kontakte povezala studente produkcije i Ured za kazališnu produkciju s nastavnicima i studentima studija dizajna. Kako se vrlo brzo našao zadovoljavajući okvir suradnje za obje strane, suradnja je nastavljena i formalizirana idućih godina, a proširila se i na reviju F.R.K.A.

32 Deveta revija KRADU nema konkretan slogan nego se kroz vizualni identitet koji se poigrava s interpunkcijskim znakovima i dramskim citatima oblikuju različite inačice naziva revije.

Uz predstave, organizirano je i prvo koncertno čitanje sedam kratkih drama na temu pravde odabranih na natječaju projekta *Regionalne mreže akademija*, koji je Akademija dramske umjetnosti s partnerskim akademijama i fakultetima započela u lipnju 2013. godine, čime je otpočeo dvogodišnji projekt koji će revija KRADU uključiti u svoj program i u idućem izdanju. U organizacijskom smislu nastavila se uspješna suradnja sa studijem dizajna pri Arhitektonskom fakultetu te s Muzičkom akademijom i Tekstilno-tehnološkim fakultetom kroz kreativnu participaciju njihovih studenata.

10. KRADU / 2016. / Već 10 godina KRADU!

Jubilarna, deseta revija KRADU među premijernim izvedbama donosi dva autorska projekta, *Kako nastaje kazališna predstava* prema tekstu Sunčice Sodar i Hrvoja Korbara, koji potpisuje i režiju,³³ te *Kad je mrak, zažmiri* Maje Ležaić i Nikoline Rafaj. Premijerne su i predstave *Vrijeđanje publike* Petera Handkea u režiji studenta dramaturgije Ivana Penovića te *Proletio je tihi andeo*, prema motivima *Galeba* A. P. Čehova, u dramaturgiji Nine Bajsić i režiji Tamare Damjanović. Uz nekoliko repriza ispitnih produkcija Odsjeka kazališne režije i Odsjeka glume (Fran Galović: *Tamara*, Milan Begović: *Giga Barićeva*, George Orwell:



Peter Handke, *Vrijeđanje publike*, KRADU, 2016. Foto: Marinko Marinkić.

33 *Kako nastaje predstava* ujedno je i jedina dječja predstava izvedena na reviji KRADU.



George Orwell, *Životinjska farma*, KRADU, 2016. Foto: Mateja Iljašev.



Nikolina Medak, „šš.šš...šš.šš.Š.šššššškrčkrshhššš...Šššššštktkt...tkkRrrč...ččkčššššššš.....šššššštk.
[šum].“, KRADU, 2016. Foto: Mateja Iljašev.

Životinjska farma), ove se godine prvi put plesnom predstavom pod nazivom ...šš.šš...šš.šš.Š.ššššškrčrhrshhššš...Šššššštktktk...kthRrrč...čkčkššŠšššš.....ššššštk. [šum]. uključuje novoosnovani Odsjek plesa³⁴, kojemu će revija KRADU tako postati prva platforma za prezentaciju rada. U popratnom se programu našla i predstava *Fuga o ljubavi* prema tekstu Alberta Camusa te u režiji Lovre Krsnika.

Važan produkcijski zadatak predstavljao je drugi, završni dio predstavljanja kazališne platforme međunarodnog projekta *Regionalna mreža akademija* koji je uključivao studentske timove sa sedam akademija i fakulteta iz regije³⁵ te uz njih i više desetaka studenata svih smjerova Akademije koji su sudjelovali u realizaciji premijere. Nakon na prethodnoj reviji KRADU izvedenog javnog čitanja dramskih tekstova, te godine oni su i praizvedeni kao dvosatni omnibus pod nazivom *Projekt: Pravda*, sastavljen od sedam kratkih dramskih komada: *Čačhalica* Kristine Bojanić u režiji Tamare Damjanović, *Ne čujem pečat*, *Josipe* Borne Vujčića u režiji Marka Jovičića, *Popokatepetl* Sare Radojković u režiji Mirka Radonjića, *Šah-mat* Mile Jovanović u režiji Sare Lucu, *Terapija* Mirze Skenderagića u režiji Dragane Stojčevske, *Tu sam ja Brecht* Balša Počeka u režiji Dine Pešuta te *Zežanje* Dine Pešuta u režiji Irfana Avdića. To se izdanje revije KRADU u organizacijskom smislu susreće i s izazovom provedbe programa na dvije lokacije: pokraj zgrade Akademije dramske umjetnosti na tadašnjem Trgu maršala Tita te na novoj pozornici naziva F22 - Nova akademijska scena u Frankopanskoj ulici koja se otvara 2015. godine. Unatoč tome što je balansiranje između dviju lokacija tražilo nove logističke strategije u provedbi revije, novi izvedbeni prostor, otvorenijeg tlocrta i većih tehničkih mogućnosti (za razliku od pozornice-kutije u *staroj* zgradi), omogućio je raznovrsnija scenska i scenografska rješenja, što je svakako predstavljalo motivirajući faktor za novu generaciju studenata. Također, F22 - Nova akademijska scena od početka se predstavljala i djelovala kao prostor besplatnih javnih kulturnih događanja za građanstvo, čime su privučene i nove publike.

11. KRADU / 2018./ #Nemoš ukrast predstavu

Nakon nekoliko *turbulentnih* izdanja s programskim izmjenama i nadogradnjama, jedanaesta revija KRADU odvija se unutar ustaljenog okvira. To će

34 Nastava na Odsjeku plesa započela je u akademskoj godini 2013./2014.

35 U projekt su bili uključeni AGRFT (Akademija za kazalište, film, radio i televiziju) iz Ljubljane, FDU (Fakultet dramskih umjetnosti) iz Beograda, AU (Umjetnička akademija) iz Novog Sada, FDU (Fakultet dramskih umjetnosti) iz Cetinja, FDA (Fakultet dramskih umjetnosti) iz Skoplja, ASU (Akademija scenskih umjetnosti) iz Sarajeva i ADU (Akademija dramske umjetnosti) iz Zagreba, a predstave su pripremane tijekom 2015. i 2016. godine tako da se svaki tim sastojao od studenata s triju ili više partnerskih fakulteta. Koordinatorice projekta bile su Aida Bukvić i Ljubica Anđelković Džambić, a nakon premijerne izvedbe na reviji KRADU omnibus *Projekt: Pravda* gostovao je 2016. godine na sarajevskome MESS-u, beogradskom BITEF-u te u Makedonskome narodnom kazalištu u Skoplju.

ujedno biti i posljednje uobičajeno, *tradicionalno* izdanje revije.³⁶ Revija će na scenu dovesti neka nova imena, među kojima će se naći studentica kazališne režije Rajna Racz s autorskim projektom *Fragmenti ljubavi* nastalim na temelju tekstova Rolanda Barthesa; u režiji studentice dramaturgije Lucije Klarić nastaje predstava po tekstu Josipe Ive Delić *Ne može se prevesti na hrvatski* koja tematizira sučeljavanje stvarnog i virtualnog svijeta, a studentice dramaturgije Nikolina Rafaj i Maja Ležaić izvedbom *Tiha noć* tematiziraju odnos usamljenosti, buke i tehnologije. Izbor repriza ispitnih produkcija sastojao se od drame *Samostan* Michaela Wynnea (klasa Bukvić, Šarić-Kukuljica) te *Bolera*, ispita iz Scenskog pokreta pod mentorstvom Pravdana Devlahovića i Nastasje Štefanić. Jedanaesta revija obnovila je već pomalo zaboravljenu tradiciju gostovanja inozemne umjetničke akademije na reviji KRADU ugovorivši moskovski GITIS, koji se zagrebačkoj publici predstavio *Glumačkim etidama*, kolažnom izvedbom dramskih djela klasičnijeg repertoara.

Od entuzijazma do profesionalizacije

Sedam izdanja revije KRADU održanih 2006. – 2018. godine predstavlja zaokruženu etapu³⁷ unutar koje je moguće pratiti kontinuiran razvoj kroz mijene u organizacijskim aspektima. Kvalitativne nadogradnje revije dolazile su postupno i ne bez teškoća, no omogućile su da taj Akademijin projekt iz početne pozicije koja se oslanjala na entuzijazam nekolicine *dobrovoljaca* izraste u festival sa samostalnom produkcijom studentskih predstava koje su nastajale u atmosferi kreativne slobode, neopterećene pritiscima i ograničenjima na kakve se kasnije može naići u profesionalnom okruženju. Upravo je zaokret prema premijernim naslovima 2010. godine doveo do mobilizacije i povezanosti studenata svih odsjeka Akademije u pripremi tog događanja.

36 Pandemijska 2020. donijela je prekid uspostavljenoga kontinuiteta, a „novo normalno“ ondašnje pandemijske stvarnosti dovelo je organizacijski tim pred izazov otkazivanja revije, kao što je to bio slučaj s mnogim drugim festivalskim događanjima. Revija je održana ujesen, ali u posve drugačijem formatu: središnje događanje trajalo je 24 sata, te se u epidemiološkim uvjetima odvijalo bez publike, samo za studente i nastavnike odsjeka kazališne režije i radiofonije, glume, plesa i dramaturgije, koji su u jednome danu, točnije unutar dvadeset i četiri sata, proizveli šest kratkih praižvedbi. Tako u programskim materijalima čitamo sljedeće upute: „Pravila su jednostavna: 1 tema, 6 novih dramskih tekstova napisanih u jednoj noći, 6 nasumično oformljenih autorskih timova ujutro, 8 sati proba i 6 novonastalih predstava revijalno praižvedenih navečer za publiku. Pripremite se, jer 10.10.2020. nema vremena za pripreme! U novoj stvarnosti unutar koje se pravila i ideje mijenjaju iz dana u dan, 12. revija KRADU je odlučila pauzirati mijenu i uzeti si termin od najmanje jedinice unutar koje može doći do promjene: 1 dan.“ (izvor: <https://www.facebook.com/kradu.adu>, pristup 10. svibnja 2024.).

37 Uz već spomenuto jednodnevno pandemijsko izdanje 2020. godine, i daljnja su izdanja revije KRADU imala nove, izmijenjene koncepte koji su primjerice uključivali i gostovanja profesionalnih predstava, čime je revija ušla u novu fazu.

Iz tog rakursa revija KRADU može osvijetliti i začetke redateljskih i dramaturških poetika nekih od ondašnjih studenata, a danas profesionalnih kazališnih umjetnika.

Nekadašnja pojedinačna studentska inicijativa s godinama je inkorporirana u nastavne programe na više odsjeka Akademije dramske umjetnosti, a postupna otvaranja novih studija ili studijskih programa, poput Oblikovanja svjetla ili Odsjeka plesa, dodatno će kreativno i umjetnički osnažiti reviju te otvarati nove prostore promišljanja izvedbe i izvedbenog prostora. Revija KRADU tako je u prikazanom razdoblju, korak po korak, postigla relativno visoku razinu profesionalizacije u svim segmentima, od pristupa kreativnom procesu do produkcijskog vođenja, u što se ubraja i tehnička podrška, kako u opremi tako i u osoblju, koje je u ovdje razmatranom vremenskom luku od nekolicine vanjskih suradnika za oblikovanje svjetla i scenu naraslo do cjelovitih produkcijsko-tehničkih timova sastavljenih od studenata i profesionalaca koji prate svaki segment revije.

Premda je ovdje riječ o studentskom kazalištu i izvedbama koje se ostvaruju u međuprostoru između amaterskoga i profesionalnoga kazališta, pogled na repertoar govori kako je revija KRADU u ovdje prikazanih sedam izdanja iznijela šezdeset i osam predstava, od kojih čak trideset i dvije praezvedbe, čime zaslužuje teatrološku pozornost kada je riječ o zagrebačkoj kazališnoj sceni s početka 21. stoljeća. ●

IZVORI

- Arhiv ADU: u prikupljanju i rekonstrukciji podataka kao izvori korišteni su digitalno pohranjeni dokumenti korišteni u produkciji revije KRADU, a koji obuhvaćaju natječajnu dokumentaciju, izvješća, fotografije, programske letke, plakate i slično.
1. Programski letak 7. KRADU (2010.), Akademija dramske umjetnosti, Zagreb
 2. Programska knjižica 10. KRADU (2016.), Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

3. Programska knjižica 11. KRADU (2018.), Akademija dramske umjetnosti, Zagreb
4. Izvješće o održanoj 9. KRADU (2014.), Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

DIGITALNI IZVORI

1. Facebook stranica revije KRADU: <https://www.facebook.com/kradu.adu> (31. svibnja 2024.).

Prilog

REPERTOAR REVIJE KRADU U RAZDOBLJU 2006. – 2018.³⁸

2006. / 5. KRADU / 27. 3.–2. 4. 2006.

PROGRAM PREDSTAVA

M. Krleža: BALADE PETRICE KEREMPUHA

Odsjek glume, kolegij Scenski govor, mentor:

Boris Svrtan, koprodukcija: ADU i GDK Gavella; igraju: Marija Borić, Lana Gojak, Sven Jakir / Ivan Đuričić, Luka Juričić, Helena Kalinić, Maja Katić, Ana Maras, Marija Tadić; kostimografija: Irena Sušac, glazba: Boris Svrtan, repriza ispitne predstave.

Autorski rad: PARIZ – PULA

Odsjek glume, kolegij Scenski pokret, mentorica:

Ksenija Zec; igraju: Ozren Grabarić, Jelena Lopatić, kostimografija: Zdravka Ivandija, glazba: Damir Šimunović, repriza ispitne predstave.

J. M. Coetzee: SRAMOTA

Režija: Saša Božić, apsoluten kazališne režije

i radiofonije, Odsjek kazališne režije i radiofonije, kolegij: Inovativna režija, mentor: Branko Brezovec; adaptacija: Olja Lozica, Ivor Martinić, Saša Božić; igraju: Linda Begonja, Barbara Matijević, Antonija Stanišić; dramaturgija: Ivor Martinić, Olja Lozica; glazba: Damir Šimunović; scenski pokret: Barbara Matijević, Saša Božić; koprodukcija ADU i ZKM-a, repriza ispitne predstave.

Autorski rad kolektiva: OPĆA MJESTA

Odsjek glume, mentor: Velibor Jelčić; igraju:

Stjepan Perić, Katarina Perica, Maja Katić, Damir Poljićak, Ana Maras, repriza ispitne predstave.

GOSTUJUĆE PREDSTAVE

Lana Šarić: MESO

Redateljica: Lana Šarić, Odsjek dramaturgije, produkcija FABRICA u suradnji s Teatrom &TD; igraju: Ana Karić (Majka), Maja Katić (Kčer); dramaturgija i scenografija: Una Radić; scenski pokret: Pravidan Devlahović.

K. Š. Gjalski: U NOĆI

Redatelj: Tomislav Pavković, igraju: Danijel Radečić, Ivan Glowacki, Živko Anočić, Ozren Grabarić, Filip Juričić, Asja Jovanović, Nataša Janjić, Renata Sabljak; produkcija: KUFER.

Autorski rad kolektiva: VUK, KOZA I KOZLIČI

Umjetnička akademija u Osijeku, kolegij glume i lutkarstva, mentor: Edi Majaron; igraju: Mladen Vujičić i Marta Bolfan (Koza), Jadran Grubišić i Hrvoje Perc (Vuk), Tomislav Bundić i Mirela Matošević (Crnko), Ivana Soldo (Crvenko), Aja Kobe (Maza), Nina Benović (Bjelka), Tamara Kučinović (Amalija), Majkl Mikolić (Ignacije); lutke osmislio: Zlatko Bourek; oblikovanje svjetla: Tamara Kučinović.

A. P. Čehov: TRI SESTRE

Umjetnička akademija u Osijeku, kolegij glume i lutkarstva, mentor: Tomi Janežić; igraju: Marta Bolfan (Irina), Nina Benović (Maša), Tamara Kučinović (Olga), Ivana Soldo (Nataša), Majkl Mikolić (Andrej).

A. P. Čehov: GALEB

Umjetnička akademija u Osijeku, kolegij glume i lutkarstva, mentor: Tomi Janežić; igraju: Aja Kobe/Mirela Matošević (Nina Zarečnaja), Mladen Vujičić / Hrvoje Perc (Konstantin Trepļov).

38 U repertoaru se navode podaci o izvedenim predstavama u glavnim programima pojedinih izdanja KRADU: gdje je bilo moguće rekonstruirati glumačke uloge, one su dopisane uz ime i prezime izvođača u zagradi; uz premijerne naslove navedeni su datum i mjesto prvog izvođenja; kod repriza ispitnih produkcija nastavnici su u manjoj ili većoj mjeri i režirali predstave, iako ih ne potpisuju kao redatelji, što je iskazano pojmom mentor/mentorica; također, kod repriza ispitnih produkcija zapisani su samo suradnici koji su autorski pridonijeli izvedbi. Uz te podatke navode se prostori održavanja pojedine revije te organizacijski timovi, tamo gdje ih je bilo moguće rekonstruirati iz postojeće dokumentacije.

Svečano otvorenje: *Show-off*

Redatelj: Marko Juraga; autori scenarija: Luka Rukavina, Marko Juraga, Ivan Đuričić; koreografija: Ana Majhenić; voditelji: Luka Juričić, Tena Jeić-Gajski; igraju: Petar Ćiritović (Rosenkrantz), Sven Jakir (Guildenstern), Goran Bogdan (Faca), Ivan Đuričić (Epizodist), Ana Maras (Žena), Marija Borić (Naivka), Ana Kraljević (Tremašica), Igor Kovač (Radišni), Sven Madžarević (Ex star), Maja Posavec (Instant); oblikovanje svjetla: Mladen Šolić; oblikovanje tona: Božo Orepčić, 27. 3. 2006., pozornica ADU.

Prostori održavanja: ADU, Teatar &TD.

2008. / 6. KRADU / 1. – 6. 4. 2008.

PROGRAM PREDSTAVA

Henrik Ibsen / nepoznati autor: LUTKINA KUĆA / ZMIJA MLADOŽENJA

Režija: Anja Maksić Japundžić, Odsjek kazališne režije i radiofonije, kolegij: Inovativna režija, mentori: Branko Brezovec i Darko Lukić; igraju: Ana Kraljević (Nora, Majka), Goran Bogdan (Helmer/Krogstad/Zmija), Maja

Posavec (Kristina Linde / Djevojka), Luka Juričić (Doktor Rank / Ca); dramaturgija: Ivor Martinić; glazba: Branko Radić; scenografija: Marta Crnobrnja; kostimografija: Mirella Protega; scenski pokret: Ana-Maria Bogdanović; izrada projekcija: Jadran Boban; produkcija: Vanja Sremac, repriza ispitne predstave.

Autorski rad: NEKA CIJELI OVAJ SVIJET ILI O.../POKUŠAJI 7, 8, 10

Režija: Marina Petković; Odsjek kazališne režije i radiofonije, kolegij: Inovativna režija, mentori: Branko Brezovec; igraju: Anastasija Jankovska, Sonja Pregrad, Helena Petković, Petar Sarjanović, Danijela Jurac, Franjo Kuhar, Alma Prica, Zlatan Krajina, Ivana Moškun; dramaturgija: Tena Bošnjaković; montaža: Anja Novković, repriza ispitne predstave.

Autorski rad kolektiva: ETIDE O SPORTU

Odsjek glume, kolegij: Scenski pokret, mentori: Pravdan Devlahović, Dražen Šivak; igraju: Sanja Crljen, Iskra Jirsak, Nika Mišković, Aleksandra Stojaković, Mirela Videk, Ivan Bošnjak, Petar Cvirn, Ivan Vukelić, Mia



Etide o sportu, KRADU, 2008. Foto: Arhiv ADU.



Gruss aus dem Cirkus Maine, KRADU, 2008. Foto: Arhiv ADU.

Biondić, Filip Križan, Jan Kerekeš, Zoran Pribičević, repriza ispitne predstave.

Autorski rad kolektiva: PRISTAJANJE

Odsjek glume, mentori: Velibor Jelčić, Daria Lorenci; igraju: Ivan Đuričić, Anastasija Jankovska, Damir Poljičak, Helena Kovačić, Ana Kraljević; produkcija: Ivan Kelava, repriza ispitne predstave.

Srđan Tucić: POVRATAK

Odsjek glume, mentorice: Helena Buljan, Doris Šarić-Kukuljica; igraju: Ivan Vukelić (Ivo), Aleksandra Stojaković (Jela), Nika Mišković (Kata), Zoran Pribičević (Stanko), Mia Biondić (Marta), Petar Cvirn (Luka), repriza ispitne predstave.

Dubravko Mihanović: BIJELO

Odsjek glume, mentorice: Franka Perković, Mirela Brekalo-Popović; igraju: Igor Kovač (Mali), Luka Barešić (Majstor), repriza ispitne predstave.

Lada Kaštelan: POSLJEDNJA KARIKA

Odsjek glume, mentorice: Franka Perković, Mirela Brekalo-Popović; igraju: Mihalić (Ona), Petra Sanader (Majka), Franka Klarić (Baka), Tena Jeić Gajski (Služavka), Andrej Dojkić

(Bakin muž), Silvio Vovk (Majčin ljubavnik), Igor Kovač (Njezin ljubavnik), repriza ispitne predstave.

Autorski rad kolektiva: GRUSS AUS DEM CIRKUS MAINE

Odsjek glume, kolegij: Scenski pokret, mentori: Mladen Vasary, Katarina Bistrović Darvaš; igraju: Ivan Đuričić, Anastasija Jankovska, Tomislav Krstanović, Ante Krstulović, Iva Mihalić, Una Širanović, Vanda Vinter; oblikovanje svjetla: Helena Petković; repriza ispitne predstave.

Aleksandra Stojaković / Nataša Antulov: EXPRESS OR DIE TRYING

Režija i izvođačice: Aleksandra Stojaković, Nataša Antulov; dramaturgija: Nataša Antulov, praizvedba 5.04.2008., ADU.

Tea Tupajić / Dragan Šiša: TREN / MULTIMEDIJALNI PERFORMANCE

Režija i izvedba: Tea Tupajić, Dragan Šiša, praizvedba 5. 4. 2008., ADU.

GOSTUJUĆA PREDSTAVA

J. P. B. Molière: SPOL / SOZIJ / ŠKOLA ZA MOŽE

AGRFT, Ljubljana, Slovenija; režija: Nika Melnik / Yulia Roschina / Jernej Kobal; Odsjek kazališne i radijske režije; igraju: Maruša Kink (Armanda/Henrieta), Tina Vrbnjak (Filaminta/Krizald), Lidija Sušnik (Agneza/Klitander), Miha Rodman (Arnolf/Trissotin), Blaž Šef (Merkur), Miha Bezeljak (Sozj), Predrag Mitrović (Artist), Peter Harl (Sganarel), Anže Zevnik (Valer), Nika Rozman (Izabela); dramaturgija: Nina Šorak, Blaž Rejec, Nuša Komplet, Eva Kraševac, gostujuća predstava.

Organizacija: umjetničko vodstvo: Ivan Đuričić; koordinatorica projekta: Antonija Putić, produkcijski tim: Marija Ratković, Irena Sarić, Tina Tišljar, Nerma Mehadžić, Valentina Orešić, Rea Rajčić, Ivan Mrđen, Hrvoje Belanović, Isa Živanović, Bianca Dagostin.

Redateljica otvorenja: Helena Petković; scenarij predstave otvorenja: Goran Bogdan, izvedba 1. 4. 2008., pozornica ADU.

Prostori održavanja: ADU, Teatar &TD.

2010. / 7. KRADU / 27.–31. 3. 2010.

PROGRAM PREDSTAVA

Kristina Gavran: PFANOVA

Režija: Lovro Krsnik, Kristina Gavran; igraju: Anja Matković, Ornela Vištica, Vera Ana Goldstein, Jakov Bilić, Ivan Magud, Marko Hergešić; scenografija: Marijana Gradečak, Katarina Matković; video: Marijana Gradečak, Katarina Matković, Juraj Primorac, Tamara Dugandžija; glazba: Katarina Višatički, praižvedba 27. 3. 2010., pozornica ADU.

Kristina Gavran: ZVONIMIR

Režija: Filip Povrženić; igraju: Erna Rudnički, Dado Ćosić, Marko Hergešić, Marija Šegvić, Nataša Kopeč, Karla Brbić; kostimografija: Matea Pasarić; produkcija: Anita Bastašić, praižvedba 29. 3. 2010., pozornica ADU.

Marko Hrenović: APOKALIPSA

Autorski tim: Marko Hrenović, Nina Gojić, Ivan Turković-Krnjak, Vedran Hleb, Asim Ugljen, Iva Babić, Filip Lozić, Miro Manojlović; praižvedba 29. 3. 2010., pozornica ADU.

Nina Horvat: DOK NAS SMRT NE RASTAVI

Režija: Marina Petković Liker; dramaturgija: Nina Horvat; produkcija: Mia Vitolić; igraju: Mia Biondić, Lada Bonacci, Iskra Jirsak, Dinka Vuković, Ivan Bošnjak, Filip Detelić, Davor

Kovač, Sven Mađarević, Zoran Pribičević; oblikovanje svjetla: Ivan Filipović, praižvedba 30. 3. 2010., pozornica ADU.

Vedrana Klepica: J.A.T.O.

Režija: Helena Petković; igraju: Maja Posavec, Goran Bogdan, Nika Mišković, Asim Ugljen, Ivica Gunjača, Iva Babić, praižvedba (koncertno čitanje): 30. 3. 2010., pozornica ADU.

Jean-Paul Sartre: IZA ZATVORENIH VRATA

Redateljica: Helena Petković; igraju: Mia Biondić, Karla Brbić, Petar Cvirn; produkcija: Mia Vitolić, praižvedba 31. 3. 2010.

Dino Pešut: DISLOCIRANI

Režija: Vedran Hleb; dramaturgija: Mila Pavičević; igraju: Ana Letunić (Eva), Jure Radnić (Adolf), Ostali: Iva Mihelić, Dino Pešut, Marijana Martelock; prijevod: Marijana Martelock; produkcija: Ana Letunić, praižvedba 31. 3. 2010., pozornica ADU.

Alan Ayckbourn: KAKO DRUGA POLOVICA VOLI

Odsjek glume, mentor: Damir Munitić; igraju: Filip Detelić (Dobroslav Skrbnik), Nataša Kopeč (Divna Skrbnik), Slaven Španović (Vjeko Šubić), Tara Rosandić (Tereza Šubić), Filip Lozić (Ljudevit Plazilet), Dinka Vuković (Milica Plazilet), repriza ispitne predstave.

GOSTUJUĆE PREDSTAVE

Miran Kurspahić i Rona Žulj: ŽRTVE

ZEMLJOPISA 2: POVRATAK ŽRTVE

Igraju: Sven Jakir, Dean Krivačić, Miran Kurspahić; video: Vanja Vascarac; produkcija: Petra Glad, Teatar &TD.

Antonin Artaud: LUDA

Suradnja s festivalom TEST; izvodi: Dejan Andrić.

Organizacija: umjetničko vodstvo: Kristina Gavran, Nina Horvat; produkcijski tim: Ana Cvitaš, Luka Jerković, Srđan Krnjaić, Marijana Martelock, Ivana Perišić.

Prostori održavanja: ADU, Teatar &TD.

2012. / 8. KRADU / 28. 3.–1. 4. 2012.

PROGRAM PREDSTAVA

Honoré de Balzac: KAKO LJUBE BLUDNICE

(prema motivima iz romana Honoréa de Balzaca *Sjaj i bijeda kurtizana*)

Režija i scenografija: Paolo Tišljarić; igraju: Mateo

Videk (Lucien), Ana Marija Žužul (Ester), Domagoj Janković (Vautrin), Filip Vidović (Barun Nucingen), Nikola Baće (Rastignac), Ana Vučak (Florine), Dubravka Lelas (Coralia), Mia Anočić Valentić (Aurelia), Dajana Čuljak (Gđa Serizy), Martina Čvek (Clotilde), Karlo Mrkša (Grof Chatelet), Adrian Pezdirc (Blondet), Ivan Magud (Finot); dirigent: Filip Šljivac; orkestar: Mislav Salopek, Lana Adamović, Luka Iverac, Matej Milošev, Tihomir Hojsak, Siniša Dorontić, Filip Šljivac; dramaturgija: Dina Vukelić; kostimografija: Ana Trišler; scenski pokret: Anja Đurinović; oblikovanje svjetla: Marino Frankola; produkcija: Ana Sikavica, praizvedba 28. 3. 2012., ADU.

Autorski rad: ONA I ON (SKICA SJENE JEDNOG ODNOSA)

Režija i scenografija: Lovro Krsnik; igraju: Romano Nikolić i Tihana Lazović; dramaturgija: Kristina Gavran; kostimografija: Ana Trišler; oblikovanje svjetla: Vesna Kolarec; glazba: Sandra Bastašić; produkcija: Nina Križan; praizvedba 29. 3. 2012., ADU.

Nina Horvat: I ŽIVJELI SU SRETNO...?

Režija: Frana Marija Vranković; igraju: Ivan Bošnjak (Trnoružičin princ), Ivan Magud (Pepeljugin princ), Adrian Pezdirc (Snjeguljičin princ), Filip Vidović (Sirenin princ); produkcija Luka Jerković, praizvedba 30. 3. 2012., ADU.

Gertude Stein: ŠTO SE DOGODILO

Režija: Dino Pešut; igraju: Dinka Vuković, Slaven Španović, Marija A. Šegvić, Adrian Pezdirc, Hrvojk Begović, Sanja Drakulić, Ana Mihelić; dramaturgija i prijevod: Ana Grlić Dizajn projekcija: Judita Gamulin Glazbenik: Vid Hribar, praizvedba 30. 3. 2012., ADU.

Kristina Gavran: IGRA

Režija: Marina Pejnović; igraju: Dajana Čuljak, Irena Tereza Prpić, Filip Vidović, Matija Čigir; kostimografija: Ana Trišler; scenografija: Paolo Tišljarić; oblikovanje svjetla: Vesna Kolarec i Marino Frankola; produkcija: Mario Gigović, praizvedba 31. 3. 2012., ADU.

Daniil Harms: INTERES PREMA SUROVOME ŽIVOTU NESTAO JE POPUT DIMA

Režija, scenografija i izbor glazbe: Paolo Tišljarić; dramaturgija: Valentina Galijatović;

kostimografija: Ana Trišler; igraju: Hrvojk Begović, Irena Tereza Prpić, Nikola Baće, Luka Bulović, Branka Matić; oblikovanje svjetla: Vesna Kolarec; scenski pokret: Anja Đurinović, praizvedba: 31. 3. 2012., ADU.

Autorski rad kolektiva: OKO STOLA

Odsjek glume, mentori: Velibor Jelčić, Marko Makovičić; igraju: Sanja Drakulić, Marija Šegvić, Anja Đurinović, Rade Radolović, Ivan Bošnjak, repriza ispitne predstave.

Autorski rad kolektiva: MARUZZELLA

Odsjek glume, mentori: Velibor Jelčić, Marko Makovičić; igraju: Romano Nikolić, Jure Radnić, Nika Burđelez, Anja Matković, Anja Đurinović, repriza ispitne predstave.

Michel Frayn: KAOS U KULISAMA

Odsjek glume, mentori: Borna Baletić, Marija Škaričić; igraju: Tihana Lazović (Dotty Otley), Tibor Knežević (Lloyd Dallas), Ivan Grčić (Gary Leyeune), Lukrecija Tudor (Brooke Ashton), Hrvojk Begović (Belinda Blair), Adrian Pezdirc (Frederic Fellowes), Ivan Ožegović (Selsdon Mowbray), Jure Radnić (Tim Allgood), Anja Matković (Poppy Norton-Taylor); oblikovanje svjetla: Luka Matić i Bojan Mrdenović, repriza ispitne predstave.

Filip Šovagović / Igor Rajki / Nina Mitrović / Damir Karakaš / Ivan Vidić: **ZAGREBAČKI PENTAGRAM**

Odsjek glume, mentori: Želimir Mesarić, Zlatko Ožbolt; igraju: Dado Ćosić, Vera Ana Goldstein, Ivan Magud, Ana Marija Percaić, Anđela Ramljak, Filip Riđički, Mia Anočić Valentić (k.g.), Tibor Knežević (k.g.); kostimografija: Paola Rilović, Linda Bilan, Dora Novak, Vesna Marinković i Ana Trišler; oblikovanje svjetla: Marino Frankola; repriza ispitne predstave.

Organizacija: Nina Horvat, Kristina Gavran, Mario Gigović, Tena Gojić, Petra Jagušić, Mia Matasović, Lorena Vlahovski.

Prostori održavanja: ADU, Teatar & TD.

2014. / 9. KRADU/ 13.-17. 3. 2014.

PROGRAM PREDSTAVA

Miroslav Krleža: GOSPODA GLEMBAJEVI

Režija: Paolo Tišljarić; igraju: Marija Šegvić, Mia Anočić-Valentić, Adrian Pezdirc, Anja Đurinović, Jure Radnić, Iva Mihalić;

dramaturgija: Valentina Galijatović;
kostimografija: Ana Trišler; scenografija:
Paolo Tišljarić; oblikovanje svjetla: Elvis
Butković; projekcije: Adam Luka Turjak;
produkcija: Ana Sikavica i Nina Križan;
praizvedba 13. 3. 2014., ADU.

Nina Bajsić: NI TU, NI TAMO

Režija: Arija Rizvić; igraju: Iva Šimić, Ivan Čuić;
glasovi: Tena Nemet Brankov, Fabijan
Pavao Medvešek, Pavle Brazzoduro Bajsić;
dramaturgija: Nina Bajsić; glazba: Martin
Bajsić; oblikovanje svjetla: Luka Božić;
produkcija: Matej Merlić; praizvedba 13. 3.
2014., ADU.

Autorski rad: DVA PEČENA JAJA. NA OKO.

Režija: Lea Anastazija Flegler; igraju: Katarina
Strahinić, Adrian Pezdirc; oblikovanje svjetla:
Petar Strmečki; produkcija: Ana Rajić, Nina
Vrdoljak; glazba: Ivan Končić (*American
beauty* varijacije), praizvedba 14. 3. 2014.,
ADU.

Borna Vujčić: PA MOŽE SE I TAKO REĆI

Režija: Lovro Krsnik; igraju: Filip Lozić (Veljko),
Nataša Kopeć (Ana), Tena Nemet Brankov
(Tara), Andrej Kopčok (Sin), Filip Detelić
(Joža); dramaturgija: Borna Vujčić;
kostimografija: Mirela Noršić; scenografija:
Lovro Krsnik, Mirela Noršić; produkcija:
Dunja Bovan, praizvedba 15. 3. 2014.,
ADU.

Patrick Hamilton / Vid Adam Hribar, Ivana Vuković: UŽE

Režija: Vid Adam Hribar, Ivana Vuković; igraju:
Adrian Pezdirc (Brandon), Ivan Čuić
(Grannilo), Matija Šakoranja (David), Tibor
Knežević (Rupert Caddell), Tihana Lazović
(Mrs. Atwater), Ivan Grčić (Mr. Kentley),
Iva Šimić (Služavka), Sara Stanić (Janet),
Robert Budak (Kenneth); dramaturgija: Vid
Adam Hribar, Ivana Vuković; glazba: Vid
Adam Hribar; kostimografija: Iva Šimunović;
scenografija: Tea Truta, Antea Divić;
produkcija: Ana Vidović, praizvedba 15. 3.
2014., ADU.

Ivan Penović: SVA LICA KIM JONG-UNA

Režija: Ivan Penović; igraju: Anđela Ramljak,
Dado Čosić, Matija Čigir, Domagoj Janković,
Bernard Tomić, Andrej Kopčok, Pavle Vrkljan;
produkcija: Mario Gigović, praizvedba 16. 3.
2014., ADU.

Dina Vukelić: OVO JE SAMO PRIVREMENO

Režija: Tamara Damjanović, igraju: Matija
Šakoranja (Sin), Filip Riđički (Stari), Klara
Mučibabić (Majka), Mia Anočić-Valentić
(Iskra), Andrej Kopčok (Žuti), Karlo Mlinar
(Javor); dramaturgija: Dina Vukelić i Tamara
Damjanović; scenografija: Cvijeta Franka
Škarić, glazba: Andrea Giordani; oblikovanje
svjetla: Luka Matić; oblikovanje tona:
Martin Bajsić; producentica: Romana Brajša,
praizvedba 16. 3. 2014., ADU.

KOMEDIJA V.

Odsjek kazališne režije i radiofonije, kolegij iz
režije baštine, mentor: Matko Sršen; režija:
Morana Novosel; igraju: Dajana Čuljak, Ivan
Magud, Tana Mažuranić, Marija Šegvić,
Mia Anočić-Valentić; kostimografija: Slavica
Motušić; scenografija: Denis Rubinić;
produkcija: Petra Jagušić, repriza ispitne
predstave.

William Shakespeare: UKROČENA GOROPADNICA

Odsjek glume, mentorice: Aide Bukvić i Doris
Šarić Kukuljica; igraju: Klara Mučibabić
(Katarina), Robert Budak (Petruccio),
Silvio Mumelaš (Baptista), Martina Čvek
(Bianca), Adnan Prohić (Grumio), Katarina
Strahinić (Curtis), Kruno Bakota (Lucenzio);
dramaturška obrada: Dora Golub; oblikovanje
svjetla: Petar Strmečki; kostimografija:
Selena Gazda, Dijana Dragišić, repriza ispitne
predstave.

Poseban program Regionalne mreže akademija (koncertno čitanje)

Čačkalica, Kristina Bojanić, AU, Novi Sad; *Ne
čujem pečat, Josipe*, Borna Vujčić, ADU,
Zagreb; *Popokatepetel*, Sara Radojković,
FDU, Beograd; *Šah-mat ljubavi moja*, Mila
Jovanović, FDU, Skoplje; *Terapija*, Mirza
Skenderagić, ASU, Sarajevo; *Tu sam ja Brecht*,
Balša Poček, FDU, Cetinje; *Zezanje*, Dino
Pešut, ADU, Zagreb.

Organizacija: Mario Gigović, Luka Jerković,
Adrijana Prugovečki, Ana Sikavica, Dora
Prpić, Ana Vidović, Matija Drniković, Arija
Rizvić, Tamara Damjanović, Paolo Tišljarić,
Ana Rajić.

Prostori održavanja: ADU, Teatar &TD.

2016. / 10. KRADU / 5.–10. 4. 2016.

PROGRAM PREDSTAVA

PROJEKT: PRAVDA (omnibus)

Regionalna mreža akademija / Kazališna platforma ADU, Zagreb, Hrvatska; FDU, Beograd, Srbija; AU, Novi Sad, Srbija; ASU, Sarajevo, BiH; FDU, Cetinje, Crna Gora; FDU, Skoplje, Makedonija; AGRFT, Ljubljana, Slovenija.

Predstave: Kristina Bojanić: ČAČKALICA, režija: Tamara Damjanović; Borna Vujčić: NE ČUJEM PEČAT, JOSIPE, režija: Marko Jovičić; Sara Radojković: POPOKATEPETL, režija: Mirko Radonjić; Mila Jovanović: ŠAH-MAT, režija: Sara Lucu; Mirza Skenderagić: TERAPIJA, režija: Dragana Stojčevska; Balša Poček: TU SAM JA BRECHT; režija: Dino Pešut; Dino Pešut: ZEZANJE; režija: Irfan Avdić, praižvedba 6. 4. 2016., Nova akademjska scena F22.

Sunčica Sodar: KAKO NASTAJE KAZALIŠNA PREDSTAVA

Režija: Hrvoje Korbar; igraju: Kruno Bakota, Karlo Mlinar, Silvio Mumelaš, Katarina Strahinić, Iva Šimić; scenski pokret i koreografija: Nikolina Medak; kostimografija: Anđelmar, Ana Mikulić; scenografija: Ivana Štulić; produkcija: Tajana Bakota; praižvedba 7. 4. 2016., ADU.

Peter Handke: VRIJEDANJE PUBLIKE

Režija, prijevod: Ivan Penović; igraju: Robert Budak, Matija Čigir, Domagoj Janković, Bernard Tomić, Pavle Vrkljan; oblikovatelj svjetla: Sven Čustović; suradnik za projekcije: Ivan Maras; produkcija: Romana Brajša, praižvedba 7. 4. 2016., Nova akademjska scena F22.

Fran Galović: TAMARA

Režija: Arija Rizvić; igraju: Petra Svrtan (Tamara), Lucija Dujmović (Robinja), Ivan Colarić (Putnik), Boris Barukčić, Marin Klišmanić, Ugo Korani, Martin Kuhar, Ivan Pašalić (Kor); dramaturgija: Tea Matanović; kostimografija: Tea Matanović, Ida Eckhel; scenografija: Pietro Boban; oblikovanje svjetla: Sven Čustović; produkcija: Nina Vrdoljak, praižvedba 9. 4. 2016., ADU.

Nikolina Medak: ..šš.šš...

šš.šš.š.šššššššššš...šššššššššššš...

ktkRrrr...čhčhšššššššš.....šššššššš. [šum] .

Koreografija: Nikolina Medak; izvodi: Danijela Vukadinović; scensko oblikovanje: Ivana Štulić; video: Iva Korenčić; glazba: Igor Mihajlović; produkcija: Tajana Bakota, Adrijana Dimić, praižvedba 9. 4. 2016., ADU (Frankopanska ulica).

Anton Pavlović Čehov: PROLETIO JE TIHI ANĐEO (prema motivima Galeba)

Režija: Tamara Damjanović; igraju: Mia Anočić-Valentić (Irina Nikolajevna Arkadina), Ugo Korani (Konstantin Gavrilovič Trepljov), Petra Svrtan (Nina Zarječnaja), Ivan Čuić (Boris Aleksejevič Trigorin), Karlo Mrkša (Semjon Semjonovič Medvjedenko), Vini Jurčić (Marija Iljinična); dramaturgija: Nina Bajsić, Tamara Damjanović; kostimografija: Lucija Smolčec; scenografija: Pietro Boban; oblikovanje svjetla: Luka Matić; produkcija: Romana Brajša, praižvedba 10. 4. 2016., ADU.

Maja Ležaić i Nikolina Rafaj: KAD JE MRAK, ZAŽMIRI

Režija: Maja Ležaić, Nikolina Rafaj, igraju: Katarina Strahinić, Lukrecija Tudor, Mateo Videk, Paško Vukasović; oblikovanje svjetla: Sven Čustović; produkcija: Romana Brajša, praižvedba 10. 4. 2016., ADU.

Anja Hilling: CRNA ŽIVOTINJA ŽALOST

Odsjek kazališne režije i radiofonije, mentor: Branko Brezovec; režija: Morana Novosel prijevod Marija Čačić; igraju: Luka Bulović, Ivan Colarić, Dajana Čuljak, Silvio Mumelaš, Tena Nemet Brankov, Roko Sikavica, Ana Vučak, Slavica Knežević/Urša Raukar, Damir Šaban; dramaturgija: Ivana Đula; scenski pokret: Marta Krešić i Lana Šprajcer; oblikovanje svjetla: Marino Frankola; scenografija: Denis Rubinić; kostimografija: Slavica Motušić; šminka i frizura: Laura Buljan; produkcija: Romana Brajša, repriza ispitne predstave.

George Orwell: ŽIVOTINJSKA FARMA

Odsjek glume, mentor: Rene Medvešek; igraju: Boris Barukčić, Denis Bosak, Lucija Dujmović, Vini Jurčić, Iva Kraljević, Ognjen Milovanović, Robert Španić; kostimografija: Viktorija Kulonja, Anamarija Prgomet; scenografija: Pietro Boban; oblikovanje svjetla: Lovro Krsnik; produkcija: Martina Roginić, repriza ispitne predstave.

Milan Begović: GIGA BARIČEVA

Odsjek glume, kolegij scenskog pokreta i scenskog govora, mentor: Ivana Legati i Blaženka Kovač Carić; igraju: Maruška Aras, Boris Barukčić, Tena Belčić, Ivana Gulin, Marin Klišmanić, Ugo Korani, Iva Kraljević, Veronika Mach, Pavle Matuško, Petra Tunjić; glazba: Damir Šimunović; oblikovanje svjetla: Elvis Butković i Paolo Tišljarić; kostimi: Zdravka Ivandija, repriza ispitne predstave.

Autorski rad kolektiva: STUDENTS OF IMAGES

Odsjek plesa; koncept i koreografija: Matija Ferlin; izvedba i koreografija: Antonia Dorbić, Marta Krešić, Sintija Kučić, Nikolina Medak, Lana Šprajcner, Nastasja Štefanić, Eleonora Vrdoljak, Danijela Vukadinović; glazba: Charles Ives; glas: Jadranka Đokić, izvedbena radionica.

Autorski rad kolektiva: LITTLE CROWD

Odsjek plesa, mentor: Milan Tomášik; izvode: Anđela Bugarija, Šimun Stankov, Eva Kocić, Ema Crnić, Una Štalcar Furač, Marta Habulin, Ivana Oršolić, Gendis Putri Kartini, izvedbena radionica.

Organizacija: Iris Tomić, Tjaša Ninić, Danijel Popović, Tajana Bakota, Romana Brajša, Marin Lisjak, Laura Vuksan, Marin Leo Janković, Ana Sikavica, Dalia Alić, Martina Roginić, Sabrina Smoković, Ante Ševo, Ivona Zulim.

Režija otvorenja: Hana Zrnčić-Dim.

Prostori održavanja: ADU, Nova akademjska scena F22.

2018. / 11. KRADU / 4.–8. 4. 2018.

PROGRAM PREDSTAVA**Maja Ležaić, Nikolina Rafaj: TIHA NOĆ**

Režija: Maja Ležaić, Nikolina Rafaj; igraju: Boris Barukčić, Elizabeta Brodić, Lucija Dujmović, Ognjen Milanović; produkcija: Ida Klemenčić; suradnica za pokret: Ivana Bojanić; kostimograf: Matej Dijanović; scenografija: Anamarija Šerbetar, praižvedba 7. 4. 2018., Nova akademjska scena F22.

Roland Barthes: FRAGMENTI LJUBAVI / BECAUSE I LOVE...

Režija: Rajna Racz; igraju: Filip Mayer, Toma

Medvešek, Lana Meniga, Dea Presečki; dramaturgija: Nika Korenjak; scenografija: Vanja Magić; kostimografija: Luiza Serblin; oblikovatelj zvuka: Luka Gamulin; produkcija: Lada Brnetić, praižvedba 8. 4. 2018., Nova akademjska scena F22.

Josipa Iva Delić: NE MOŽE SE PREVESTI NA HRVATSKI

Režija: Lucija Klarić, igraju: Elizabeta Brodić, Jakov Jozić, Mada Peršić, Tin Rožman, Eugen Stjepan Visić, dramaturgija: Josipa Delić, kostimografija: Mirela Mitak, oblikovanje svjetla: Klement Zaninović; produkcija: Laura Pribanić i Iris Tomić, praižvedba 8. 4. 2018., Nova akademjska scena F22.

Autorski rad kolektiva: BOLERO

Odsjek glume, kolegij scenskog pokreta, mentor: Pravdan Devlahović, Nastasja Štefanić; izvode: Laura Bošnjak, Dominik Dolenc, Leon Dubroja, Danijela Evđenić, Marko Kasalo, Toma Medvešek, Lana Meniga, Kristijan Petelin, Dea Presečki, Roko Protić, Korana Ugrina, Ante Vukov, repriza ispitne predstave.

Michael Wynne: SAMOSTAN

Odsjek glume, mentor: Aida Bukvić, Doris Šarić Kukuljica; igraju: Iva Kraljević, Rok Juričić, Filip Mayer, Tesa Litvan, Pavle Matuško, Iva Jerković, Tin Rožman; kostimografija: Gabrijela Krešić; scenografija: Tea Tomkić, Tamara Janjić; produkcija: Nikša Modrić, repriza ispitne predstave.

GOSTUJUĆA PREDSTAVA**A. P. Čehov, Alexander Valentinovič Vampilov, Maksim Gorki, Peter Levin Shaffer, Edward Albee: GLUMAČKE ETIDE**

The Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), mentor: Boris Morozov; igraju: Naboka Valeriia, Prokopeca Jekaterina, Sologub Ilia, Galchenko Andrei Savostianova Anastasiia, Shirokova Tatiana, Zakharov Pavel, Bochkina Elizaveta Volodin Vsevolod, gostujuća predstava.

Organizacija: Karla Abramović, Aleksandra Giljević, Kim Kukuruzović, Lucija Petrač, Dora Sabljčić, Bruna Trze, Helena Vizner.

Prostor održavanja: Nova akademjska scena F22.

Suzana Marjanić

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Pad kratodemije 2. dio ili festivalska prva dekada 21. stoljeća izvedbenih umjetnosti: nakon 2001. godine – od Festivala prvih do Noći performansa¹

UDK 7.091.8

Sažetak: Za razliku od devedesetih, kao što to sustavno dokumentira Dea Vidović, kad nije bilo formaliziranoga povezivanja između različitih aktera nezavisne scene/kulture, navedeno će od 2000. godine biti učestalo. Zbog toga se, za razliku od prvoga dijela teksta u kojem sam se zadržala na 2001. godini, kada su inicirana četiri festivala izvedbenih umjetnosti, u njegovu nastavku fokusiram na ostatak dekade, preostalih devet godina.

Ključne riječi: izvedbeni festivali; prva dekada 21. stoljeća; umjetnost performansa

1 Ovaj je tekst nastao u okviru projekta „Infrapolitičke prakse i promjene: od devedesetih do življenih budućnosti (INFRA)“.

The Fall of Kratodemija
Part 2 or the Festival's First
Decade of the 21st Century
Performing Arts: After
2001 – From the Festival
of the First to the Night
of Performances

Abstract: In contrast to the nineties, as systematically documented by Dea Vidović, when there was no formalized connection between different actors of the independent scene / culture, the aforementioned will be frequent from the year 2000. Thus, while in the first part of the text I focused on the year 2001, when four performing arts festivals were initiated, in its continuation I focus on the rest of the decade, the remaining nine years.

Keywords: performing arts festivals; first decade of the 21st century; performance art

► Dok sam se u prvome dijelu teksta zadržala na 2001. godini (usp. S. Marjanić, 2023), kada su inicirana četiri festivala izvedbenih umjetnosti - Dan performancea (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, osnivač, umjetnički direktor: Edvin Liverić; danas - David Belas), u njegovu nastavku zadržavam se na ostatku dekade, preostalih devet godina, dakako koliko je to moguće u ovome tekstualnom formatu. Naslovnu sintagmu *Pad kratodemije* (2003.) preuzela sam iz naslova performansa Ivana Meseka s Varaždinskih dana performansa, o čemu sam isto tako pisala u prvome dijelu ovoga teksta, a pojašnjenje naslova toga performansa uzela sam i kao moto prvoga dijela (usp. I. Mesek, 2011).² Krenimo dalje od te inicijalne godine prve dekade 2000-itih.

Godine 2003. pokrenut je Festival prvih (Zagreb) u organizaciji umjetničke organizacije Studio Artless (Željko Zorica Šiš); nadalje je pokrenuta FONA - Festival nove umjetnosti (2003. - 2007.) (M. M. C. Palach, Rijeka) te Zagreb Queer Festival, međunarodni festival kazališnih, plesnih i vizualnih umjetnosti (umjetnički direktor: Zvonimir Dobrović). Godine 2004. održan je (prvi) festival Sedam dana stvaranja - festival i angažirani kulturni događaj (Poreč, Pazin).

Specifičnost pazinskoga festivala Sedam dana stvaranja (7ds), od osnutka 2004. godine, ogleda se u susretištu umjetnosti i psihologije te procesa stvaranja s obzirom na to da je posljednji dan festivala posvećen radioničkim produkcijama. Razgovor začetnika ideje festivala članova udruge Veliki mali čovjek i Udruge I, odnosno psihologinje, specijalizantice kliničke psihologije i Gestalt psihoterapeutkinje Alenke Krivičić Jedrejčić i multimedijiskoga umjetnika Davida Belasa, kretao se u objedinjavanju susreta umjetnosti i psihologije. Principi Gestalt psihoterapijskoga pristupa provlače se na svim trima razinama festivala, posebice u inkubatoru i bazi festivala Sedam dana stvaranja (2004. - 2018.).³

2 Kao što je poznato, na vremenskoj lenti postsocijalizma 2001. jest specifična godina; smjena vlasti, otvaranje europskim integracijama, jačanje scene nezavisne kulture, donošenje novog Zakona o udrugama, generacijska smjena i sve navedeno bilo je dobar okvir za pokretanje, među ostalim, i tih četiriju festivala (V. Vuković, 2010, http). Prema istraživanju provedenom 2000. godine, svega sedam posto stanovnika Hrvatske koristi *web* (usp. D. Kršić, 2019: 57).

3 Festival je prve dvije godine održan u Poreču, a 2006. - 2018. održavan je u Pazinu svakoga kolovoza. Festival organiziraju udruge Veliki mali čovjek iz Poreča i MIG iz Pule, a plakate i vizuale dizajnirao je Davor Sanvincenti. Rad sustavno prati Tajana Reznik Brenko, koja je do sada objavila dvije knjige razgovora s umjetnicima vezanima uz navedeni festival. Primjerice 2009. godine (uzimam za ovu prigodu posljednju godinu ovdje tematizirane dekade) na 6. izdanju Festivala ukupno je izvedeno 17 performansa. Osnivači su Festivala Alenka Krivičić Jedrejčić, David Belas, Klara Galant Ardalić, Toni Erdfeld i Robert Rudan (usp. A. Krivičić Jedrejčić, 2016; S. Marjanić, 2014: istarski kronotop; T. Reznik Brenko, 2015).

Nadalje, 2005. godine Vlasta Delimar osniva umjetničku organizaciju Moja zemlja, Štaglinec, u okviru koje organizira festival performansa. Od 2011. godine Međunarodni susret umjetnika Moja zemlja, Štaglinec (2005.–2015.) nosi naziv Međunarodni susret umjetnika Antonio Gotovac Lauer. Godine 2006. pokrenuta je Slama, kiparska kolonija – *land art* festival. Godine 2008. pokrenut je DOPUST. Tema je prvoga festivalskog izdanja bila *Lokalni ridikul*, pod organizacijskim pojašnjenjem da je Split grad koji je poznat po tzv. „ridikulima“, osobenjacija koji su izazovni umjetnici i eksperimentatori, o čemu svjedoči i grupa Crveni Peristil, koja se oslanjala na njihovu otvorenu energiju grada. I kao posljednji pokrenuti festival u toj prvoj dekadi 21. stoljeća kronotopska lenta (usp. S. Marjanić, 2014) pokazuje festival Perforacije s programom Noć performansa (umjetnički direktor: Zvonimir Dobrović), pokrenut 2009. godine.

Godine 2009. u okviru Clubture Foruma raspravljalo se o prostornoj problematici nezavisne kulture i tom su se prilikom u Zagrebu okupile organizacije iz Bjelovara, Dubrovnika, Imotskog, Karlovca, Koprivnice, Pule, Rijeke, Varaždina, Zadra, Zagreba i Županje (D. Vidović, 2010: 33). Za razliku od devedesetih, kao što to sustavno dokumentira Dea Vidović, kad nije bilo formaliziranog povezivanja između različitih aktera nezavisne scene / kulture, navedeno će od 2000. godine biti učestalo.⁴ Novinar i povjesničar suvremene umjetnosti Marko Golub kolektivno događanje *Knjiga i društvo* – 22%, smatra početnom točkom kada je počeo razvoj nezavisne kulture što se tiče Zagreba jer su se tada „na jednom mjestu našli svi budući glavni protagonisti urbane scene“ (M. Golub u: D. Vidović, 2010: 23). Bila je to ujedno prva kolektivna *art* akcija u Republici Hrvatskoj, u organizaciji Igora Grubića i ATTACK!-a kao zajednički istup-reakcija tridesetak umjetnika zbog PDV-a na knjige.⁵ Jednako tako Golub smatra 25. Salon mladih iz 1998. godine jednim od prvih znakova prepoznavanja i uvažavanja novih kulturnih aktera u službenim krugovima. Zahvaljujući kustoskoj koncepciji

4 Naravno da je suradnja među nezavisnim kulturnim centrima devedesetih bila živa u formi *communitasa*, ako uporabimo Turnerov termin, no naglasak je 2000-itih na formalizaciji povezivanja nezavisne scene.

5 Tako je Filip Biffel, jedan od nepripitomljenih pripadnika nonkonformističke performans grupe Ujedinjeni Balkan Inc. – U. B. I., u antikvarijatu Jesenski i Turk u Gajevoj ulici kupio knjigu bez poreza na dodanu vrijednost (PDV) iz koje je prodavačica istrgnula 22 stranice, a članovi Schmrta teatra – koji se određuju kao grupa koja se bavi reciklažom starijih ideja o „modernosti“ i „političkom angažmanu“ kazališta, a tematika njihovih nastupa obuhvaća pitanja ljudskih prava, ekologije, kritike društva, modernog primitivizma, supkulturnih pokreta, autonomije kulture – izvode performans 22% u sklopu kojega su trebali iz knjižare Algoritam ukrasti 22 časopisa i aktivirati zvonjavu alarma (sve navedeno dokumentirano je u monografiji *Knjiga i društvo* 22% iz 1998. godine). Godinu dana nakon te akcije ukinut je PDV na knjigu. Inače, akcijom *Liber-libra* na Trgu Marka Marulića u Splitu 4. listopada 1997. Ante Kuštre prvi je reagirao na PDV na knjigu – u okviru te akcije kod Marulićeva je spomenika, a preko puta Znanstvene knjižare u Splitu, prodavao knjige na kile; 1 kg poezije stajao je 13 kuna, proze – 11, publicistike – devet, a razno – sedam kuna (S. Marjanić, 2014).



Plakati festivala Sedam dana stvaranja. Autor plakata: Davor Sanvincenti.

Tihomira Milovca, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika (HDLU) poziva predstavnike novih umjetničkih praksi da odaberu umjetnike/umjetnice i organiziraju izložbe (M. Golub u: D. Vidović, 2010: 24).

Ovom prigodom zadržavam se na Festivalu prvih (od 2003.), FONA-i (2003. - 2007.), Zagreb Queer Festivalu (od 2003.) i „Festivalu u Štaglinecu“ - Moja zemlja, Štaglinec (2005. - 2015.). Dakle uzela sam za ovu prigodu dva festivala koja još uvijek traju i dva festivala koja su pokrenuta u prvoj dekadi 21. stoljeća, no koja su i prestala djelovati. U ovo razmatranje nisu uključeni festivali koji su pokrenuti važne 2001. godine, o kojima sam pisala u prethodnom tekstu.⁶

6 Naime navedeno ponavljam zbog nekih „nadinterpretacija“ vezanih uz moju knjigu o kronotopu hrvatskoga performansa. Pritom iznimno čitanje kolege Jurja Šantorića (prezentirano na Zadarskim filološkim danima 2023. godine) otvara pitanje zbog čega nisam uključila i zadarsku scenu performansa kao zaseban kronotop, iako u razgovoru s Josipom Zankijem navedeni sudionik te scene dakle, što se tiče razdoblja do 2013. godine, kada *Kronotop* završava, ističe sljedeće: „- Nisam regionalno niti ikako drugačije određen. Svaka određenost

Festival prvih (od 2003.)

Festival prvih intermedijски umjetnik Željko Zorica Šiš pokrenuo je 2003. godine, a nakon njegove smrti produkcijski ga vodi njegova supruga Ana Janjantović-Zorica. Zorica Šiš poticaj je pronašao u tome da otvori prostor za radove i projekte debitantskih postignuća stvaratelja različitih (ne)umjetničkih profila. Osim inicijacijskoga trenutka prvoga nastupa, Festival prvih, riječima Željka Zorice Šiša (Šišmiša), omogućio je i drugima da se „usude napustiti profesionalno i zanatski sređene manirističke dvorce svojeg javnog istupa“⁷.

Teme festivala pokazuju da festival ima akcijski karakter, što dokazuju i teme ovdje promatrane dekade:

2010.- 8. Festival prvih - tema *Poslovi sa Suncem*; 2009.- 7. Festival prvih - tema *Besplatno obrazovanje*; 2008.- 6. Festival prvih - tema *Mediji i prava djeteta*; 2007.- 5. Festival prvih - tema *Društvena odgovornost kapitala*; 2006.- 4. Festival prvih - tema *Mine*; 2005.- 3. Festival prvih - tema *Dominacije*; 2004.- 2. Festival prvih - tema *GMO i biotehnologije*; 2003.- 1. Festival prvih - tema *Reklamokracija*.⁸

Ovom prigodom zadržat ću se na njegovu izdanju iz 2006. godine koje je bilo posvećeno temi *Mine*, a program je ugostio i dječju predstavu *Pazi mina!* Dječjega amaterskoga lutkarskoga kazališta Pinokio iz Knina te predstavu *Bembo i prijatelji protiv mina* Udruge Bembo koja na inovativan način obrađuje bitnu poduku o sigurnom ponašanju u blizini minsko-eksplozivnih sredstava. Bilo je zamjetno da su se mali gledatelji utišali kad se u predstavu uključio i pas treniran za otkrivanje minsko-eksplozivnih sredstava. Pas je uspješno pronašao eksploziv sakriven među cvijećem, a policijski službenik, zaštićen odijelom i kacigom, oprezno je minu demontirao te tako oslobodio svemirskog dječaka Bembu iz minskog polja.⁹

Od performansa iz navedenoga festivalskog izdanja 2006. godine navodim videoperformans i prostornu instalaciju *In memoriam ovo nije moj svijet* Roberta Francisztyja¹⁰ kojima je ukazao na stradavanje životinja i djece u Domovinskom ratu, kao što je upozorio i na činjenicu da od mina svakodnevno stradavaju najčešće djeca i životinje (usp. B. Lazarin, 2006). Tom sam prigodom prikaz 4. Festivala prvih (usp. S. Marjanić, 2006) otvorila upozoravajućim podacima o

vodi u ksenofobiju i zatvorenu cizelirsku kulturu. U Zadru cijenim nastojanja Fadića mlađeg i grupe oko njega; mislim da bi ta grupa mogla stvoriti scenu. Cijenim i festival novog kazališta Zadar snova, mada se godinama malo razvodnio.“ (J. Zanki, prema: S. Marjanić, 2014: 1759-1765) Kasnije, u knjizi *Topoi* (2017.) i knjizi *Kinizam* (2022.), nisam se bavila kronotopskim umrežavanjem u koje sam krenula iz *communitasa* nezavisne scene devedesetih, prije svega ATTACK!-a (zbog mjesta stanovanja) (ističem i navedeno jer je ono promaklo u navedenoj korektivnoj „nadinterpretaciji“).

7 Usp. „Intro FP prvo putovanje“, <https://www.studio-artless.hr/archives/913> (2. srpnja 2024.).

8 Usp. <https://www.studio-artless.hr/> (2. srpnja 2024.).

9 Opis predstave: <http://www.bembo.hr/> (2. srpnja 2024.).

10 Glazba: Igor Bogdanić; video: Dražen Jeren.

minskoj smrti: procjenjuje se da je u Hrvatskoj (tada, prema podacima iz 2006. godine) preostalo oko 240.000 mina unutar minski sumnjivih područja. Nadalje: u Hrvatskoj je od mina od 1998. do srpnja 2006., u doba održavanja Festivala prvih, stradalo 269 osoba, od kojih 101 smrtno. Osim što stradavaju u ratnoj iščašenoj svakodnevnici, životinje se, a posebice psi, afrički štakori, pčele te fluorescentne GMO-biljke, koriste u uklanjanju mina zaostalih u ratu. Tako se na poligonima u Škabrnji i Benkovcu ispituje pasivna metoda korištenja pčela za detekciju eksploziva; u ispitivanje je uključeno deset košnica, a u svakoj obitava između 50.000 i 80.000 pčela. U pasivnoj metodi košnice i hranilice postave se jedne nasuprot drugima, na granicama minski sumnjive površine, te u preletima od košnica do hranilica i obrnuto pčele na svojim dlačicama u košnice donose i molekule eksploziva. Da bi se utvrdilo postoje li molekule eksploziva, iz košnica se pomoću filtra uzima uzorak zraka i potom analizira, a pčele se prije toga obučavaju (G. Petrovčić, 2005: 25). Kao centralni simbol prostorne instalacije odabrana je dječja igra *školice* koja je, dobro se sjećamo, dječja inicijacijska igra. Prestankom igre ulazimo u svijet odraslih, što je veliko minsko polje. Osim toga u djetinjstvu je igra nešto što nas praiskonski zbližava sa životom životinja (*homo ludens, animal ludens*). Umjetnik posvećuje svoj rad Željku Jermanu i njegovu psu, kako Franciszty ističe, koji su dokraja ustrajali u igri školice. Otvorenje izložbe 4. Festivala prvih bilo je označeno duo-performansom *Minirana masnicom* Slavice Jakobović Fribec i Jasenke Kodrnje, u kojemu su riječ *mine* umjetnice-aktivistice semantički protegnule i na vidljive i nevidljive ožiljke, duševne i tjelesne tamnoljubičaste, zelenkasto-smečkaste modrice, masnice, podljeve nastale kao rezultat obiteljskoga nasilja koje su autorice označile kao „minsko polje patrijarhalnog nasilja“. Pritom je Slavica Jakobović Fribec interpretirala pjesmu *Danas sam dobila cvijeće* Paulette Kelly, a Jasenka Kodrnja šest vlastitih pjesama o sadističkim modusima patrijarhalnog nasilja. I kako su recitirale stihove, koje su podsjetile na bol nekih anonimnih žrtava, tako su i polagale na pod bukete umjetnoga cvijeća na kojima su ispisale sljedeća upozorenja: OPASNOST OD MINA!, OPREZ, MINE!... Podsjetimo na strahotne završne stihove pjesme *Danas sam dobila cvijeće*: „Danas sam dobila cvijeće. / Danas je vrlo poseban dan. / Bio je dan mog pogreba. / Prošle me je noći konačno ubio. / Nasmrt me je prebio. / Da sam samo skupila dovoljno / hrabrosti i snage da ga ostavim, / danas ne bih dobila cvijeće.“

Na četiri izložene fotografije pod nazivom *4 MINE* Haris Rekanović odabrao je četiri ženska lika u fotoperformansima koja nose tradicionalno bosansko ime Mina, koje, nažalost, izumire, a u simbolizaciji, kako autor navodi, četiriju Mjesečevih mijena: „*Mina - starobosanski*, mijena Mjeseca; *Mina - ar.* ime doline blizu Mekke značajne za obavljanje hadža.“ Dakle autor je fotografirao četiri Mine - Minu Fajković (16 godina), Minu Fazlić (19 godina), Minu Malkoč (46 godina) i Minu Mašić (20 godina). Pritom tradicionalno žensko ime Mina kao

simbol protoka vremena autor ujedno povezuje i s tehničkim simbolima modernizacije koja halapljivo nivelira tradiciju. Istoimeni performans autor je zamislio kao intervenciju, aplikaciju duginim bojama i etičkim molbama na *jumbo* plakatu s likom Mine Malkoč, a na kojemu je ispisan i njezin iskaz: „Imam ja tamo kućerinu. Da mi je doći do nje, sve bi' rasprodala...“ Tako je, osim crteža, autor ispisao i niz antikonzumerističkih utopijskih molbi i savjeta: npr. „Ne kupujte što vam ne treba“; „Ne stavljajte životinje u konzerve“... Inače, plakat je bio postavljen ispod željezničkog nadvožnjaka u Savskoj ulici preko puta Cibonina tornja, a tik uz njega, što se ostvarilo kao čista podudarnost, nalazio se i *jumbo* plakat s porukom-molbom: „Idući put udari loptu“ koja razotkriva tempirane mine uvijek nevidljivoga obiteljskog nasilja.

Osim spomenutih performansa i ostalih, brojnih radova u drugim medijima, a o kojima možemo više doznati na mrežnoj stranici www.studio-artless.hr, u Galeriji Nova u Zagrebu bila je izložena i fotografska dokumentacija gerilske akcije/performansa *Ovaj most je opasan, ali mine su opasnije* Srdana Petrija, Ivane Biočine i Srećka Horvata, koji su dokumentirali vlastitu noćnu gerilsku akciju ispisivanja grafitu spomenute naslovne odrednice na Hendrixovu mostu u Zagrebu.



Otvorenje izložbe 4. Festivala prvih (2006.) označeno je duo-performansom *Minirana masnicom* Slavice Jakobić Fribec i Jasenke Kodrnje; minsko polje patrijarhalnoga nasilja.

Foto: Suzana Marjanić.

Uz navedene performanse, zadržimo se, završno što se tiče toga izdanja Festivala prvih, ukratko i na potresnom videoradu *Ubojite misli* pjesnikinje Stanke Gjurić koji tematizira životinjski strah od ljudske agresije kojim umjetnica podsjeća kako je njezina „kujica“ (možemo koristiti i riječ *psica*, koji je nešto manje specistički) Hooper početkom Domovinskoga rata, tijekom uzbuna, *stjenjala* od straha pred strahotnim zvukovima samo ljudima svojstvene vječno ponovljive ratne, ratničke gluposti. Kao i sve traume, i ta je trauma ostala duboko upisana u sjećanjima te životinje, te u vrijeme novogodišnjih blagdana, kada se nemilosrdno koriste pirotehnička sredstva, Hooper reagira potpuno isto – lajanjem i režanjem kao i u traumatičnim ratnim iskustvima buke i bijesa.

Festival nove umjetnosti Rijeka (FONA, 2003. – 2007.)

Riječku FONA-u utemeljio je 2003. godine Multimedijalni centar Rijeka (MMC Rijeka) u sklopu kojega djeluje Galerija O. K. Multimedijalni centar Rijeka nalazio se u prostoru kulturnoga riječkoga Kluba Palach, utemeljenoga 1969. godine, te se od proljeća 1998. godine od rock-kluba i alternativnoga okupljališta modificirao u jedan od tada najagilnijih galerijsko-multimedijalnih izložbenih prostora u Hrvatskoj, kako su to često isticali Damir Čargonja, Branko Cerovac i Krešo Kovačiček. Najvažniji umjetnički projekti Multimedijalnog centra Rijeka bili su Goli otok – Novi hrvatski turizam, Festival nove umjetnost – FONA te Galerija O. K., koja je dobila status relevantnoga galerijskog prostora u Hrvatskoj (D. Čargonja, 2012: 99). U sklopu prvog festivala 2003. bilo je održano šest samostalnih/skupnih izložaba/projekata – na poziv organizatora, u spomenutim galerijskim prostorima.¹¹ Drugi festival 2004. započeo je performansom *Odgovor-rov* Damira Čargonje u Rupji (na granici Hrvatske i Slovenije). Inače, kao prvi performans nakon povratka u Rijeku, Krešo Kovačiček izvodi performans *Odgovor-rov* kod graničnog prijelaza Rupa 3. srpnja 2004., na dan ulaska Slovenije u Europsku uniju, a koji je ujedno označio i otvorenje druge FONA-e. Njegov nastavak *Odgovor-rov II* izveden je 14. prosinca 2004. u Piranskom zaljevu kao izvedbeni odgovor na projekt Družbe Adria.¹² U neformalnom dijelu FONA-e,

11 „Kustosi su prve FONA-e bili Branko Cerovac, Branko Franceschi, Olga Majcen, Sunčica Ostojić, Ivica Župan i Krešo Kovačiček, a održavala se na disperziranim lokacijama – u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, u kompleksu bivše tvornice Torpedo, Galeriji Kortil, Galeriji Gal i Galeriji Mali salon.“ (K. Podobnik, 2023) Za velik segment akcija i performansa riječke scene vezane uz Multimedijalni centar Palach mogu se primijeniti odrednice kao što su participativna umjetnost, društveno angažirana umjetnost ili umjetnost u zajednici (A. Avgitidou, 2023: 79).

12 U performansu *Odgovor-rov I*, osim Kreše Kovačičeka, sudjelovali su i Damir Čargonja, Marko Offenbach i Zoran Grubešić, a u performansu *Odgovor-rov II* – Krešo Kovačiček, Zoran Grubešić i Filip Ličanin. U vrijeme projekta Družba Adria udruga Otvoreni krug oštro je izrazila negodovanje u medijima, peticijama i uličnim kazališnim predstavama te u suradnji s Forum teatrom i udrugom Alarm organizira forum predstava.

nazvanom „Riječki angažman“, dan je pregled riječke alternativne produkcije osamdesetih koja je prvi put sustavno dokumentirana serijom autorskih kataloga (Krešo Mustać, Poet Teatar, Predrag Kraljević, Zlatko Kutnjak, dizajn ‘80-ih, grupa Grč, Sven Stilinović, Marijan Blažina, Romano Grozić itd.). FONA 2005. godine bila je posvećena temi nesvrstanosti, a 2006. održana je na temu *Anatomija slike*.¹³ Tako je bilo do 2007. godine, kada su gradske strukture odlučile oduzeti prostor Multimedijalnom centru Rijeka. Te godine Festival of New Art FONA 07 održan je na temu *Umjetnost na rubu / onkraj ruba zakona / sustava* kao relacija/ interakcija pojmova o umjetnosti/zločinu/kriminalu – „što je implicite ili eksplicite još od antičkoga doba (Platon: *Fedar, Fedon, Država...*) do danas jedna od ‚crvenih linija‘ rasprava i sukoba plejade estetičara i moralista o pitanjima umjetnosti“, kako su organizatori istaknuli u festivalskoj pozivnici, a o čemu je sustavno pisao povjesničar umjetnosti Branko Cerovac (usp. B. Cerovac, 2012: 114-123).

Godine 2006. Multimedijalni centar Palach i Galerija O. K. najavili su program Festivala nove umjetnosti / FONA na različitim riječkim gradskim lokacijama, i to pod programskim nazivom *Anatomija slike*, propitivanje mogućnosti različitih shvaćanja pojma slike, gdje ovom prigodom izdvajam performans *Rapture* Kreše Kovačićeka.¹⁴ U okviru navedene žive slike, anatomije *duende*, izuzetno je potresno bilo slušati Antony & the Johnsons na živu sliku Kreše Kovačićeka i njegova prijatelja *whippeta* Čefa gdje se umjetnik koristi sjećanjem na Stjepana Lahovskog, koji je prvi *gej* autor prihvaćen u našoj povijesti umjetnosti – riječ je o njegovu stolcu, na kojemu Krešo Kovačićek sjedi u/na navedenoj živoj slici. Umjetnikovim opisom toga ispovjednog performansa – žive skulpture ispred grafitnoga natpisa *GAY*:

„Natpis *GAY* na zidu nađen je na ovoj lokaciji. Čim sam ga ugledao, shvatio sam da je to moje mjesto; jednostavno sam se prikopčao na njega jer nitko drugi nije htio tu lokaciju. Inače, znao sam da će selekcija performansa ići u sasvim drukčijem smjeru – prema korištenju tijela u smislu čak dekorativnih efekata – krvi i takvih stvari. Za mene je to dosta prošla stvar; naime, mislim da to od bečkih akcionista i ne govori previše. Ipak, pojedini autori ne mogu se riješiti tog simboličkog kapitala, jer čim koristite krv i ono što pripada unutrašnjosti tijela, jasno je da neće izostati reakcija publike. Naša civilizacija previše pati od mučenja i samomučenja, ali osobno je za mene to previše; inače, i sâm sam to prije radio. Svidjeli su mi se svi performansi, ali ponavljam, mislim da je to inzistiranje na krvi, samoranjavanju i samomučenju ipak prošla stvar. Isto tako nikad ne bih rezao životinjsko meso ili jeo nešto što je životinjskog

13 Kronologija događanja preuzeta je prema festivalskim pozivnicama. Usp. monografiju *Riječke devedesete* (2006., ur. Krešo Kovačićek), što je prva domaća monografija o umjetničkim devedesetima protagonista nezavisne scene.

14 Usp. <http://www.rirock.com/rirock-scena/festival-nove-umjetnosti-fona-06/> (2. srpnja 2024.).

podrijetla tijekom performansa. Ja sam eritrofob. Moj se pas *whippet* Ćef za trajanja izvedbe relaksirao u mom krilu. Ja sam pokušavao dokučiti razliku u kvaliteti i okusu Vranca iz tetrapaka na jednoj i Vranca iz staklene boce na drugoj strani. Mislim da je u tom dijelu publika sasvim razumjela moje intencije. U nekim dijelovima gladio sam svog usnulog psa i otvoreno gledao u publiku. Glazba nije bila reproducirana s portabla, iako je to tako izgledalo. Sinkronizacija je konačno djelovala. Nitko nije primijetio. Simulacija. To je sve.“ (K. Kovačiček, 2006)



Performans/hepening *Odgovor-rov*, izveden 2004. godine na graničnom prijelazu Rupa, prilikom ulaska Slovenije u Europsku uniju. Damir Čargonja: „Tada su, osim mene, sudjelovali Krešo Kovačiček, Zoran Grubišić i prisutna publika.“ (D. Čargonja u: S. Marjanić, 2017: 69) Foto: Tajči Čekada.

Queer Zagreb festival (2003.)

Godina 2003., kao početak Queer Zagreb festivala, bila je najavljena aktivnosti- ma prethodne godine kada su LGBTIQ aktivisti organizirali i prvi Gay Pride (Po- vorku ponosa) u Zagrebu. Nakon toga udruge, inicijative, festivali i internetski portali za LGBTIQ zajednicu rastu i brojem i raznolikošću te postaju važan fak- tor u oživljavanju stalne LGBTIQ kulturne scene u Zagrebu i Rijeci, nešto ka- snije i u Splitu, kao i u kreiranju javnih politika na nacionalnoj razini. Nadalje, *queer* aktivisti još su 2004. godine na Povorci ponosa skrenuli pažnju na tran- srodne osobe, a danas je zastupanje transosoba i borba za njihova jednaka pra- va jedna od misija udruga Zagreb Pride i Trans Aid. LGBTIQ aktivizam, kako je to snažno nadalje poentirala antropologinja Sanja Đurin, mobilizira perfor- mativni potencijal prostora kako bi transformirao grad Zagreb iz heteroseksu- alnog prostora u prostor koji prihvaća kulturne različitosti i one drugačije, u ovom slučaju nehetero ili queer seksualne identitete (S. Đurin, 2018: 75). Krenimo memorijskim bljeskovima te 21 godine Festivala.¹⁵

Queer Zagreb 2003.: ta prva festivalska godina bila je obilježena napadima *skinheads*, kada je uz jaku policijsku zaštitu inauguriran prvi Queer Zagreb. Na- vodim zatim isječak sjećanja na performativni rad *Dobrodošli u pustinju slike* ka- zališnoga redatelja Bojana Đorđeva i vizualnoga umjetnika Siniše Ilića, koji na- staje kao transžanr između vizualnih i izvedbenih umjetnosti. Predstavili su se kao suosnivači i članovi uredničkoga kolektiva *ThH – Teorija koja Hoda* – teo- rijske umjetničke platforme iz Beograda (osnovana 2001.) u okviru koje djelu- ju umjetničkim i teorijskim akcijama te radom na području kulturne politike. Kao memorijski otisak navodim i zbornik radova *Dobro došli u pustinju postso- cijalizma* (englesko izdanje Verso, 2015.; Fraktura, 2015.) Srećka Horvata i Igo- ra Štiksa, koji su i pisali o njihovim radovima iz niše postkolonijalne kritike ili – kao što je postsocijalizam sumirao redatelj Bojan Đorđev – „Svijet u kojemu smo rođeni više ne postoji.“

Nakon Queer Zagreba 2004., koji je bio posvećen prizmi glazbe i filma, godine 2005. na dadaistički način organizatori Queer Zagreba uvode u program protest Crkve cjelovitog evanđelja, *Protest protiv održavanja Queer Zagreb festivala*. Riječ je o gotovo antireklamnoj praksi *Dadaističke matineje* iz 1922. godine u Osijeku, kada je Dragan Aleksić novinskim negativnim reklamnim trikom privukao pu- bliku na tu dada-matineju, odnosno, kao što je istaknuo jednom prigodom Zvo- nimir Dobrović da je protest Crkve cjelovitog evanđelja bio sastavni dio otva- ranja Queer Zagreb festivala do 2005. godine, kada su njihov prosvjed uvrstili u službeni program prvog dana festivala. „Nakon toga više nisu dolazili.“ Što se umjetnosti performansa tiče, te su se godine Takao Kawaguchi i Fuyuki Yama- kawa (Japan) predstavili fizičkim i audiovizualnim performansom *D. D. D.* (što

15 Ovom prigodom donosim ulomak iz veće cjeline koju sam pisala za portal udruge Domino.

je bio dio otvorenja Festivala), kojim su *srčano* (metaforički i doslovno) rastvorili pitanje koliko će njihovo srce zakucati prije samoga kraja. Navedenu somatisku praksu Fuyuki Yamakawa istražuje kroz svoju tuvansku tehniku grlenog pjevanja kojom se manipulira kontrolom otkucaja srca.¹⁶

Godine 2007. posebno se sjećam postavljanja spomen-ploče na proplanku na križanju Nazorove i Kovačićeve ulice; naime Željko Zorica i njegov izvedbeni alter ego iz njegovih fantastičnih i ekoloških bestijarija H. C. Zabludovsky izveli su *Otkrivanje spomen ploče satiru Vladimiru Nazoru i kentauru Ivanu Goranu Kovačiću*, kako su ih zoomorfno odredili, kao uspomenu na pjesničko međusobno poštovanje, uvažavanje I. G. Kovačića i V. Nazora (usp. M. Protrka Štimec, 2022).¹⁷ Na navedeni su spoj fantastičnoga bestijarija reagirali pojedini povjesničari umjetnosti zaboravljajući da su spomen-ploču ipak otkrili H. C. Zabludovsky i Željko Zorica Šiš, koji nastupaju kao ego i alter ego u paralelnim svjetovima, odnosno, kao što je Zvonimir Dobrović istaknuo (zezatorski) pri otkrivanju spomen-ploče, da „srce ipak nije kamen“.¹⁸

Prema kraju prve dekade 21. stoljeća

Završno ću podsjetiti na 2009. godinu i ambijentalno događanje *Moja zemlja, Štaglinec* (2005.-2015.).¹⁹ kada je Tomislav Gotovac aka Antonio G. Lauer, rodonačelnik umjetnosti performansa kod nas, izveo svoj posljednji samostalni performans *Gibanje* (2009.). Prisjećanje Vlaste Delimar na taj Lauerov performans: „To je bio njegov zadnji nastup u Štaglincu kojega je obožavao. Štaglinec je za njega bio posebno kultno mjesto. Tamo je definirao neke svoje segmente života (kao performans iz 2006. kada je zapalio naftom i benzinom svoje ime TOM, što je bilo i končano brisanje vlastitoga imena). Njegov performans *Gibanje* autobiografski je pristup kroz koji još jednom preispituje govornu manu koje se uspio riješiti uz brojne terapije i uporne vježbe. Tom je u svom performansu

16 Jyh Wee Sew, D. D. D., *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific Issue 20*, April 2009. Dostupno na http://intersections.anu.edu.au/issue20/sew_review.htm (2. srpnja 2024.).

17 Usp. <https://www.youtube.com/watch?v=rEM8UgdJm64> (2. srpnja 2024.).

18 Iz arhive *Globusa*: „Nazor i Goran ipak nisu bili ljubavnici“. Dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/globus/nazor-i-goran-ipak-nisu-bili-ljubavnici-4093482> (2. srpnja 2024.).

19 Godine 2005. Vlasta Delimar u suradnji s Milanom Božićem, Vlatkom Vincekom, Marijanom Špoljarom i Galerijom S iz Koprivnice osniva umjetničku i neprofitnu organizaciju *Moja zemlja, Štaglinec* (kasnije Međunarodni susret umjetnika Antonio G. Lauer, Štaglinec). Prvo ambijentalno događanje u Štaglincu održano je 2. srpnja 2005., a umjetnica ga je posvetila pokojnom ocu napisavši u pozivnici da je *padre padrone* „nestao a s njim glavna snaga postojanja svih aktivnosti koje su davale smisao i korist jedne zemlje“ (kao što je poznato, umjetnica je očevu istinu prihvatila tek nakon 25 godina, i to nakon njegove smrti; podsjetimo da Antonio G. Lauer nikada nije mogao prihvatiti očevu istinu), i pritom je uputila poziv umjetnicima i udrugama koje su posvećene ekologiji, geomantiji, energetskim sustavima te raznim oblicima duhovnosti da se pridruže vlastitim idejama vezanima uz koncept „zemlje“ (usp. V. Delimar, 2019).

sricao samoglasnike i suglasnike (kao vježba) koji su bili problematični u njegovu govoru. Božić i ja smo izgovarali pojedinačno slova njegovog imena da bismo na kraju izgovorili njegovo oficijelno ime i prezime – Antonio Gotovac Lauer te prijašnje ime i prezime – Tomislav Gotovac.“ (V. Delimar u: S. Marjanić, 2010: 42)

U okviru toga posljednjeg samostalnog performansa umjetnik je nag izgovarao suglasnike i samoglasnike koje je u mladosti radio u vježbama za oslobađanje govornih poteškoća. To su samoglasnici i suglasnici s kojima se osobe s govornim poteškoćama najviše muče – u paru: k-g, t-d, p-b, m-n. Taj svoj posljednji štaglinečki performans posvećuje mladenačkom hemungu – mucanju, ali i kao završno propitivanje o vlastitome ostarjelom tijelu, odnosno kako je zapisao u katalogu navedenoga projekta:

„Kako sam ušao u sedamdesete godine svoga života, stalno su me obuzimale teme neke vrste odlaska, jer tijelo se počelo lomiti. Počeo sam razmišljati o najjednostavnijim stvarima i pojavama gdje više nema ostatka, a to su tijelo i priroda. Znači – drveće, nebo, šumovi koje proizvodi tijelo. Kroz život borio sam se sa svojim govorom. Imam govornu manu koju sam pokušavao ispraviti vježbama, pretežno u koncentraciji i manipulaciji s glasovima, samoglasnicima *a o i u e*, i suglasnicima na kojima većina osoba s govornom manom ima poteškoća, a to su *h g t d p b m n*.“

(T. Gotovac u: S. Marjanić, 2012)

Tako je *hommage* performans *Osjećaj 1, Gibanje 1 (Sjećanje na Toma)* (Trg bana Jelačića, Zagreb, 2010.), koji su Vlasta Delimar i Milan Božić označili kao pretprojektni performans, osmišljen po uzoru na spomenuti posljednji performans Tomislava Gotovca u Štaglincu. Vlasta Delimar 4. srpnja 2020. na navedenom imanju izvela je *re-enactment* performansa *Gibanje* (2009.) Antonija G. Lauera aka Tomislava Gotovca. Umjetnica naga tijela premazana u plavo (u simbolizaciji muške boje) i s Gotovčevom šiltericom (jednim od posmrtnih objekata – dara koji je ostao nakon prijatelja) na glavi označila je simbolički vlastitu rodnu transformaciju. Okupljeni su za njom ponavljali, slovo po slovo, njegovo novo-rođeno ime i prezime – „Antonio Gotovac Lauer“ da bismo na kraju isto tako ponavljali, slovo po slovo, njegovo prvotno ime i prezime – „Tomislav Gotovac“ (usp. M. Božić; V. Delimar, 2020). I dok je prvi festival na imanju Vlaste Delimar u Štaglincu održan kao *hommage* Ivanu Delimaru, njezinu ocu, obrtniku – užaru, pri čemu je dana i glavna okosnica budućih festivalskih okupljanja u znaku zelenih ideja – poticanje rasprava o umjetnosti, zemlji, ekologiji i održivosti, od 2011. godine Međunarodni susret umjetnika u Štaglincu nosi naziv „Antonio Gotovac Lauer“.

2007



2006.
ROBERT SOŠIĆ – *Spavač*
(Zavičajni muzej, Rovinj).
Seriju performansa spavanja u galerijama umjetnik je započeo 2006. godine (Sošić, usp. razgovor u prilogu 9. poglavlja).



2006.
BOŽENA KONČIĆ BADURINA – *Privremeno tijelo* (ix. trije-nale hrvatskog kiparstva, Gliptoteka, Zagreb).

2006.
Osnovana Udruga za suvremenu umjetnost Kwart (Milan Brkić, Rino Efendić, Boris Šitum) ispred lokalnog kafića u Ulici Dinka Šimunovića (Split).

2006.
Slama, kiparska kolonija
– *land art festival*



2007.
BACAČI SJENKI – *Bilježenje grada – bilježenje vremena: Zidne novine br. 2* (Bacači Sjenki i [BLOK] – Lokalna baza za osvežavanje kulture, u suradnji s Centrom dramskih umjetnosti i Hrvatskim filmskim savezom, Zagreb). U okviru navedenoga projekta odabrana je forma zidnih novina u oglasnim ormarićima Kinoteke, gdje je izložena fotodokumentacija i pisana građa (teoretski članci, eseji, novinski članci, odlomci intervjua) o uličnim akcijama i performansima koji su se dogodili upravo na mjestima tih sedam oglasnih ormarića ili u njihovoj blizini.

2007.
Božidar Jurjević: *O-KRUŽENJE, Imperial-Hilton 1991 – 2007*. (Lazareti, u sklopu projekta *Ogledi društvene stvarnosti*, 2007)

2008



2008.
IGOR GRUBIĆ – *366 rituala oslobođenja*, cjelogodišnji umjetnikov projekt u produkciji Galerije Miroslav Kraljević (Zagreb), u sklopu projekta *Land of Human Rights*.



2008, 28. studenoga
NEMANJA CVIJANOVIĆ – *Aplauz!* (Zagreb, Cvjetni trg).
U navedenom je političkom hepeningu sudjelovalo otprilike dvije stotine plaćenih statista koji su demonstrirali protiv divljeg neoliberalnog kapitalizma.



2008.
pokrenut DOPUST. Tema je prvoga DOPUST-a bila 'Lokalni ridikul', pod organizacijskim pojašnjenjem da je Split grad koji je poznat po tzv. 'ridikulima', ljudima koji su izazovni umjetnici i eksperimentatori.



2008.
SANDRA STERLE – *Mučnina* (1. DOPUST).



2008, 17. svibnja
DALIBOR MARTINIŠ – *Vječna vatra gnjeva – Projekt neregularnog privremenog spomenika (Data Recovery)* (*Subversive Film Festival*, ispred stare tvornice Badel u Šubićevoj ulici, Zagreb).

2009



2009.
PASKO BURDELEZ I RODION – *Zagrlit ću svog novog prijatelja*. Umjetnici se međusobno grle i jedan drugome na leđa urezuju simbole zastave Europske unije i element grba Republike Hrvatske. Rodion na Paskovim leđima urezuje dvanaest zvijezda, a on na Rodionovim leđima jedan kvadrat.



2009, 20. lipnja
TOMISLAV GOTOVAC A.K.A. ANTONIO G. LAUER – *Gibanje*, performans koji izvodi u okviru projekta Moja zemlja, Štaglinec (Štaglinec), a posvećuje ga mladenačkom hemungu – mucanju.

2009, proljeće
STUDENTSKA BLOKADA (performativni modus blokada) (Juraić, usp. razgovor u prilogu 15. poglavlja).

2009.
Pokrenut festival Perforacije s programom Noć performansa (umjetnički direktor: Zvonimir Dobrović).



2009.
IGOR GRUBIĆ I VLADIMIR TATOMIR – *Tanka crvena nit*. Podrška studentskoj blokadi Filozofskog fakulteta u Zagrebu.



2009.
Pored teorijskoga dijela o konceptu *re-enactmenta* Performance Studies international (psi) posvetio je i jednu *smjenu*, pod naslovnom odrednicom *Narančasti pas i druge priče (još bolje od stvarnosti)* (koncept: Kontejner, redatelj: Mario Kovač).



2009, 19. studenoga
TORCIDA – *Žuti Peristil*, urbana intervencija protiv kerumizacije Splita.



2009, 2. rujna
MILAN BOŽIĆ, VLASTA DELIMAR I ANTONIO G. LAUER ostvarili su zajednički performans *Dva muškarca i jedna žena (Hrvatska remek-djela)*, što su ga izveli u llici (od Gundulićeve prema Oktogonu) 2. rujna 2009. godine u 6.30. Posljednji performans Antonija G. Lauera.

2009.
MILAN BRKIĆ – *Skok* (2. DOPUST, Split). Iz vrećice za smeće umjetnik vadi kartonsku kutiju na kojoj je ispisano velikim crnim slovima SPLIT; stavlja kutiju na pod, skače i gazi je, smoždi.



2009, 30. svibnja i 10. prosinca
OLIVER FRLJIĆ – rekonstrukcija kao reinterpretacija Gotovčeva zvukovnog objekta *Akcija 100 (Fućkanje)* iz 1979. godine, dakle na tridesetu obljetnicu Gotovčeve izvedbe, kada je konceptualni umjetnik završio na policiji zbog razgoličivanja u tom zvukovnom objektu. Rekonstrukcija je izvedena dva puta – u Beču (30. svibnja 2009) i u Zagrebu (glavni zagrebački trg, 10. prosinca 2009).

2010



2010, 25. lipnja
TOMISLAV GOTOVAC umire u 74. godini života, 25. lipnja 2010. u 20 sati; posmrtno i *posredno* (BADCO.) dolazi i na 54. venecijanski bienale.



2010.
SINIŠA LABROVIĆ – *Obilježavanje* (UrbanFestival, Zagreb). Umjetnik iscrtava apotropejski krug vlastitom mokraćom točno u podne, i to između zgrade Sabora i Banskih dvora, dakle na prostoru ispred crkve sv. Marka, što svjedoči i o prostornom rasporedu vjerske vlasti točno između nositelja zakonodavne vlasti i Vlade.

Fragment kronotopske lente umjetnosti performansa u Republici Hrvatskoj za prvu dekadu 21. stoljeća (usp. S. Marjanić, 2014).

I prema kraju: kao posljednji festival pokrenut u toj prvoj dekadi 21. stoljeća kronotopska lenta pokazuje festival Perforacije s programom *Noć performansa* (umjetnički direktor: Zvonimir Dobrović); pokrenut je 2009. godine i danas je jedini festival performansa kod nas s obzirom na to da su varaždinski i osječki festival performansa 2021. samoukinuti (o navedenom sam pisala u prvome dijelu ovoga teksta 2023. godine). Tako je već prvo izdanje Perforacije 1 i Noć performansa 2009. godine u Zagrebu i Dubrovniku okupilo oko 30 performansa i interdisciplinarnih izvedbenih projekata. Sve to, uz ostale festivale i produkcije, pokazuje da udruga Domino sustavno i znalački vlada i scenom interdisciplinarnih izvedbenih projekata. Naime udruga Domino danas pokriva nekoliko festivala izvedbenih i vizualnih umjetnosti: Noć performansa, *Sounded Bodies*, *Queer Zagreb festival*, *Festival Perforacije*, *QueerMoMenti*, uz bogatu izdavačku praksu i vizualni program.²⁰ ●

LITERATURA

Avgitidou, Angeliki (2023), *Performance Art: Education and Practise*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, London.

Baraniuk, Chris (2021), „How bees and drones team up to find landmines“, <https://www.bbc.com/news/business-56344609> (27. travnja 2024.).

Cerovac, Branko (2012), „Sve što ste ikada željeli znati o Palachu“ (razgovarao Robert Paulić), *Fantom slobode*, Zagreb, Dubrovnik, g. 10, br. 1, str. 84-109.

Čargonja, Damir (2012), „Deset godina MMC-a“ *Fantom slobode*, Zagreb, Dubrovnik, g. 10, br. 1, str. 114-123.

Delimar, Vlasta, ur. (2019), *Užarska radionica Ivana Delimara*, Atelieri Koprivnica, Koprivnica.

Delimar, Vlasta; Božić, Milan (2020), *Štaglinec za Antonia G. Lauera, 2020.*, Sveučilišna tiskara, Zagreb.

Đurin, Sanja (2018), „Queer aktivizam i transformacija grada: kako se LGBTIQ zajednica bori za svoje prostore u Gradu Zagrebu“, *Narodna umjetnost*, Zagreb, br. 55/2, str. 75-103.

Kovačiček, Krešo (2006), „Otrov u ime digniteta“ (razgovarala Suzana Marjanić), *Zarez*, Zagreb, br. 190, 19. listopada, str. 34-36.

Kovačiček, Krešo, ur. (2006), *Riječke devedesete*, MMC Palach, Rijeka.

Krivičić Jedrejčić, Alenka (2015), „Ljuštenje slojeva do sebe“ (razgovarala Suzana Marjanić), *Zarez*, Zagreb, g. 17, br. 418-419, str. 36-37.

20 S obzirom na to da je prva fusnota ovoga teksta posvećena vremenskoj lenti postsocijalizma, i to 2001. godini, završimo tekst 2009. godinom, kada je Republika Hrvatska primljena u NATO, kada se šire studentski prosvjedi sa zahtjevom za besplatno obrazovanje, kada je održan je 11. Istanbulski bijenale *What Keeps Mankind Alive?* u kustoskoj koncepciji kolektiva što, kako i za koga/WHW (D. Kršić, 2019: 59) navedenim citatom iz Brechtove *Opere za tri groša*, objavljene 1928. godine, u posljednjim godinama Weimarske Republike, kada se približavala nacistička vlast putem popločanim gospodarskom krizom. 11. Istanbulski bijenale tematski je bio usmjeren na politička i ekonomska ljudska prava u vrijeme krize neoliberalnoga kapitalizma.

- Kršić, Dejan (2019), „Nacrt periodizacije“, *Fragmenti dizajnerske povijesti: dokumenti*, Hrvatsko dizajnersko društvo, Zagreb, str. 38-61.
- Lazarin, Branimira (2006), „Počinje Festival prvih u novom mediju“, <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/pocinje-festival-prvih-u-novom-mediju-3758703> (2. veljače 2024.).
- Marjanić, Suzana (2006), „Mine: u političkoj ne/ravnoteži i snovima“, *Zarez*, Zagreb, g. 8, br. 193, 30. studenoga, str. 32.
- Marjanić, Suzana (2010), „Performansi sjećanja i odavanja počasti“, *Zarez*, Zagreb, g. 12, br. 297-298, 9. prosinca, str. 42.
- Marjanić, Suzana (2012), „Posveta Velikom Tomu. Prijateljska monografija posveta je anarhoco našeg performansa“, *Zarez*, Zagreb, g. 14, br. 347, 6. prosinca, str. 37.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku i Školska knjiga, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2017), *Topoi umjetnosti performansa: lokalna vizura*, HS AICA, Durieux, Zagreb.
- Marjanić, Suzana (2023), „Festivalska 2001.: Dan performansa (Varaždin), Performance Art Festival (Osijek), UrbanFestival (Zagreb) i Street Art Festival (Poreč)“, *Krležini dani u Osijeku 2022. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*, ur. Martina Petranović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 394-409.
- Mesek, Ivan (2011), „Aktivizam: slučaj Varaždin“, *Kazalište*, Zagreb, br. 47-48, str. 84-89.
- Petrovčić, Gordana (2005), „Alternativne metode uklanjanja mina zaostalih iz rata. Uz pse, mine pronalaze štakori, pčele i biljke“, *Vjesnik*, Zagreb, 11. i 12. lipnja, str. 25.
- Protrka Štimec, Marina (2022), „Auto/biografija dvojca dr. Zabludovsky i Zorica: transgresija umjetnosti“, *Dani Hvarškoga kazališta. Biografsko i autobiografsko u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 48, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 301-320.
- Podobnik, Katarina (2023), „Rijeka na prijelazu milenija: institucionalna medijacija i nezavisna umjetnička scena“, <https://artkvart.hr/rijeka-na-prijelazu-milenija-institucionalna-medijacija-i-nezavisna-umjetnicka-scena/> (1. travnja 2024.).
- Reznić Brenko, Tajana (2015), „Kratak izlet u vremenoprostor Davida Belasa“ *Kazalište*, Zagreb, br. 63-64, str. 68-75.
- Turner, Victor (1977), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Cornell, Paperback, Cornell University Press, Ithaca, New York.
- Vidović, Dea (2010), „Nezavisna kultura u Hrvatskoj (1990-2010.)“, *Dizajn i nezavisna kultura*, ur. Maroje Mrduljaš i Dea Vidović, Savez udruga Klubtura/Clubture, UPI-2M PLUS d.o.o., KURZIV – Platforma za pitanja kulture, medija i društva, Zagreb, str. 8-39.
- Vuković, Vesna (2010), „Titranje na margini“ (razgovarala Antonija Letinić), <https://abcdnk.hr/arhiv-usmene-povijesti/titranje-na-margini> (1. veljače 2023.).

Ana Lederer

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

Časopis *Kazalište*

UDK 792+070.488

Sažetak: Dvije godine nakon gašenja *Prologa* 1993. godine započinje izlaziti *Frakcija*, koja prati pojave „novoga teatra“, a tek početkom 1998. i *Glumište* kao časopis za institucionalnu kazališnu produkciju. *Glumište* 1999., nakon četiri broja, prestaje izlaziti, a 2000. pokreće se časopis *Kazalište*, u dva dvobroja godišnje sve do danas ostvarujući kontinuitet objavljivanja. Nastojeći pratiti pojavnosti i fenomene važne za određeni kazališni trenutak, redakcija *Kazališta* uobličava stalne rubrike, a prostor za suradnju otvara kazališnim profesionalcima svih generacija – teatrolozima, kritičarima, dramatičarima, redateljima i glumcima. Uz izdvajanje premijera i praćenje hrvatskih i inozemnih festivala, *Kazalište* je uobličavalo blokove tekstova u povodu važnih obljetnica i aktualnih tema, razgovore s istaknutim hrvatskim i inozemnim kazališnim umjetnicima, portrete glumaca i dramatičara, sjećanja i predstavljanja inozemnih kazališta i naših umjetnika u svijetu, doticalo je trendove i vrlo široko shvaćene različite aktualnosti te je objavljivalo nove prijevode teorijske literature, kolumne iz pera glumaca, tematske blokove o dodirima kazališta i drugih medija i osvrte na nove knjige o kazalištu. Časopis *Kazalište* posebice je važan kao prostor objavljivanja dramskih tekstova suvremenih hrvatskih i inozemnih autora koji su obilježili i prvo, ali i iduća teatarska desetljeća 21. stoljeća.

Ključne riječi: časopis; *Glumište*; *Kazalište*; *mainstream*; hrvatska drama

Kazalište Magazine

Abstract: Two years after *Prolog* was shut down in 1993, *Frakcija* began to be published, following the emergence of “new theatre”, and only at the beginning of 1998 did *Glumište* appear as a magazine for institutional theater production. After four issues, *Glumište* ceased to be published in 1999, and in 2000, the magazine *Kazalište* was launched, in two double issues a year until today, achieving continuity of publication. Striving to follow the occurrences and phenomena important for a chosen theatrical moment, the editorial board of *Kazalište* magazine creates permanent sections, and opens space for collaboration with theater professionals of all generations – theatre scholars, critics, playwrights, directors and actors. In addition to highlighting opening productions and monitoring Croatian and foreign festivals, the *Kazalište* magazine created blocks of texts on the occasion of important anniversaries and burning theatre issues, interviews with prominent Croatian and foreign theatre artists, portraits of actors and playwrights, memories, presentations of foreign theatres as well as our artists in the world; it touched trends and very widely different current affairs, published new translations of theoretical literature, columns written by actors, thematic blogs about the touches of theater and other media, and reviews of new books about theater. The *Kazalište* magazine is particularly important as a space for the publication of plays written by contemporary Croatian and foreign authors who marked both the first and the following decades of theater in the 21st century.

Keywords: magazine; *Glumište*; *Kazalište*; mainstream; Croatian drama

► U kontekstu svih mijena u sustavu hrvatske kulture turbulentnih devedesetih godina 20. stoljeća, pa tako i onih kazališnih, ali i stanja različitih medija kao prostora njegove recepcije, ostao je prazan i prostor za novi kazališni časopis nakon gašenja *Prologa*, a koji je - u varijacijama svojega imena kao *Prolog*, *Prolog/teorija/tekstovi*, *Novi Prolog* te opet *Prolog* - ostvario kontinuitet izlaženja 1968.-1993. godine.¹ U travnju 1996., u nakladi Akademije dramske umjetnosti i Centra za dramsku umjetnost, objavljen je prvi broj *Frakcije*, „magazina za izvedbene umjetnosti“ kojemu je glavni urednik bio Vjeran Zuppa, a uredništvo su tvorili Nikola Batušić, Vladan Švacov, Martina Aničić, Zlatko Bourek i Goran Sergej Pristaš. U nepotpisanom uvodniku *Frakcija* se jasno (samo)određuje kao časopis u kojemu će se pratiti pojave novoga teatra², odnosno pisati „o onim umjetnicima hrvatskog kazališnog konteksta koji su u 1995. godini zakoračili izvan institucije u bilo kojem zamislivom obliku i stvorili virtualni svijet nove hrvatske kazališne scene“ (*Frakcija*, 1996: 1): u tome prvom broju objavljeni su, između ostaloga, razgovori s Borutom Šeparovićem, Bornom Baletićem, Bobom Jelčićem, Reneom Medvešekom, Vilijem Matulom. Ostao je tako i nadalje neispunjen golem prostor za recepciju mnogih drugih izvedbenih oblika, žanrova i estetika, ali je prošlo još dosta vremena dok se nije pokrenuo časopis koji će pratiti pojavnosti institucionalne kazališne produkcije.

Tek početkom 1998. godine objavljen je prvi broj časopisa *Glumište* u nakladi AGM-a kojega je glavni urednik bio Borislav Vujčić, a uredništvo su tvorili Marin Carić, Miro Gavran, Pavo Marinković, Sanja Nikčević i Željka Turčinović.³ Glavni urednik Vujčić u uvodniku je esejizirao o važnosti kulture dijaloga i posebice o nezamislivosti kazališta bez dijaloga ne misleći samo na dramsku riječ nego na sve konotacije značenja dijaloga te uvažavanje različitih mišljenja i članova redakcije i suradnika; naglasio je nakraju da se prvi broj novoga časopisa zahtjevno namjerava postaviti „kao zrcalo zbilje glumišta *ovdje i sada*“ (B. Vujčić, 1998: 5) u ishodištu kojega jest glumac: „Stavljajući glumca u ishodište ispisa kazališnog kruga i vezujući uza nj sve što je kazališno, čini nam se da smo, imenujući ovaj časopis GLUMIŠTEM, otvorili duhovno poljište

1 U devedesetima glavna urednica „časopisa za kazališnu umjetnost“ bila je Mani Gotovac. Pod imenom *Novi Prolog* godine 1990. izašao je dvobroj 17/18, a pod imenom *Prolog* izlaze potom još četiri sveska: VI (XXIII)/1990/1991., 19/20/21, zima/proljeće; VI (XXIII)/1991., 22, ljeto/jesen; VII (XXIV)/1992., 23/24/25, proljeće/ljeto; VIII (XXV)/1993., 26/27/28/29, ljeto.

2 „Zanimljiv teatar nije tamo gdje ga možemo očekivati i gdje bi ‘trebao’ biti. Teatar koji želi sama sebe izgraditi bježi iz prostora očekivanja i ulazi u prostore neiskusnog, virtualnog i drukčijeg. Teatar dvadesetog stoljeća ima barem jednu konstantu: bježi od institucije, poriče je dolazeći na rub poricanja samog sebe, razbija instituciju da bi je napustio i ponovno sebe ustrojio kao instituciju nekog drugog kazališta. Svaki novi kazališni čin nova je institucija. Svaka nova institucija balast je novom teatru. Svaki novi teatar nova je FRAKCIJA.“ (*Frakcija*, 1996: 1)

3 Broj je zaključen 15. siječnja 1998.

prožimanja svega onoga što dar i volja takovog izbora rasiplje u osjetljivim nijansama kazališnog, filmskog i televizijskog svjetla.“ (B. Vujčić, 1998: 5) Časopis velikoga formata, opsega 193 stranice, crno/bijeli, na kvalitetnom papiru, u sadržajnom smislu orisao je strukturu budućih stalnih rubrika: izbor predstava iz aktualne institucionalne produkcije, razgovori, dramski tekstovi, osvrti na objavljene knjige, aktualne teme i eseji. U prvom broju *Glumišta* objavljena su čak tri dramska teksta (Tanja Radović, *Iznajmljivanje vremena*; Hrvoje Barbir-Barba, *Telemah*; Ariel Dorfman & Tony Kushner, *Udovice*), tematski blok *Hrvatska TV serija*, razgovori s redateljima koji su trasirali nove kazališne pristupe – Matkom Raguzem i Reneom Medvešekom, kao i prvi nastavak razgovora Marina Carića s Božidarom Viočićem pod naslovom „Ispod razine krize“. U drugom broju *Glumišta*, zaključenom 30. lipnja 1998. – istoga formata, kvalitete papira te opsega i skiciranoga sadržajnog profila – iz tekuće kazališne produkcije izdvojene su tri premijere (W. Shakespeare, *Kralj Lear*, HNK u Zagrebu; I. S. Turgenjev, *Mjesec dana na selu*, GDK Gavella; R. Marinković, *Never more*, HNK u Zagrebu i Teatar Kiklop, Zagreb), slijedio je i drugi dio razgovora Carića s Viočićem, ali i razgovori Zorana Mužića i Borislava Vujčića („Kazalište je život u kutu“), Nenni Delmestre i Lade Kaštelan („Pustolovi pred vratima“), potom i razgovor petero suvremenih hrvatskih dramatičara srednje generacije pod naslovom „Pisanje i bivanje“ (Miro Gavran, Borislav Vujčić, Lada Kaštelan, Mislav Brumec, Pavo Marinković), koji je održan u organizaciji Hrvatskog centra ITI i *Glumišta*, te Dagmar Ruljančić s Jiřijem Menzelom („Ljudi se smiju, a meni je drago gledati kako sam ih razveselio“). Naposljedku, objavljene su i tri drame: *Paučina pučine* Borislava Vujčića, *Slamnata stolica* Sue Glover i *Ospice* Ivana Vidića. Iako je u uvodniku novoga časopisa naglašeno da je glumac u središtu, u drugom su broju tek dva portreta netom preminulih glumaca (Krešimir Zidarić i Drago Krča), a najveći su prostor govora zapremili dramatičari te njihova perspektiva, što i ne čudi s obzirom na sastav redakcije. U anketi „Trebamo li kazališnu enciklopediju“ koju su priredili Miro Gavran i Željka Turčinović tri pitanja o nepostojanju i pokretanju kazališne enciklopedije postavljena su Branku Hećimoviću, Nikoli Batušiću, Borisu Senkeru, Daliboru Brozoviću i Marijanu Radmiloviću, ali na tri posebna pitanja odgovorio je i Ante Peterlić kao glavni urednik netom realizirana projekta *Filmske enciklopedije*. Obrazlažući zašto imamo filmsku a još nemamo kazališnu enciklopediju te iznoseći argumente zbog čega se ona ne može napraviti *preko noći* samo da bismo rekli „imamo Enciklopediju!“, odnosno o ozbiljnosti i dugotrajnosti takva projekta u kojemu se previdi i greške ne smiju događati, Boris Senker za primjer uzima upravo prvi broj *Glumišta* oštro replicirajući redakciji zbog površnosti: „Pogledajte 1. broj *Glumišta*. Niste ga radili na brzinu, nije ga radio samo jedan čovjek, a ipak ima nedosljednosti, propusta i netočnosti.“ (B. Senker, 1998: 103) Potom nizom protupitanja precizno nabraja doista zavidan niz propusta u prvome broju *Glumišta*, „koji

se mogu oprostiti jer će ih u sljedećim brojevima, vjerujem, biti sve manje“, naglašavajući da bi kazališnu enciklopediju „takvi previdi učinili posve neuporabljivom, ne samo bezvrijednom nego i štetnom“ (B. Senker, 1998: 103). Međutim greške i propuste u prvom broju u potpunosti je zasjenio upravo taj drugi broj *Glumišta* učinivši ga dizajnerskim egzibicionizmom u opremi i prijelomu tekstova, ujedno i rijetkim i jedinstvenim primjerom časopisa na rubu čitljivosti, kojega se sadržaj jedino suvislo može pročitati na *bookmarku*, a u toj inventivnosti grafičkoga oblikovanja, uz naslove i podnaslove te imena i prezimena autora, *stradale* su i izabrane fotografije, pa tako među njima i ona samoga Borisa Senkera. Grafički oblikovatelji drugoga broja *Glumišta* pritom nisu propustili čak u četiri varijante potpisati različite autorske duete svojega dizajnerskog uratka - kao *grafičko uredništvo* (Toni Uroda, Jelenko Herzog), *vizualni dijalog* (Jelenko Herzog, Toni Uroda), potom i kao *vizualni monolog* (Marko Kuvač) - a što je ujedno i najtočniji opis prijeloma - te što god to značilo, *svjetlo i sjena* (Tanja Kljaić, Toni Uroda). Kao nova glavna urednica *Glumišta* dvobroj 3-4/1999. potpisuje Sanja Nikčević: između ostaloga, sadržaj tvore tekstovi o pet premijera iz aktualne produkcije (I. Brešan, *Utvare*, HNK u Osijeku; J. Reza, *Art*, Teatar u gostima; M. Gavran, *Veseli četverokut*, Kazalište Epilog; A. Ayckbourn, *Č.P.G.A.*, ZKM; C. Churchill, *Top Girls*, Teatar ITD), razgovori s Elizabetom Kukić, Stevenom Kentom i Zlatkom Crnkovićem, tematski blok o televizijskom scenariju, izlaganja s međunarodnog seminara *Kazališna kritika danas* u organizaciji Hrvatskog centra ITI-UNESCO, eseji Petera Brooka i Richarda Schechnera, niz recenzija knjiga o kazalištu i dvije drame (Pavo Marinković, *Dom od kiše*; Lars Noren, *Trio do kraja vremena*). Kao zadnji pod naslovom *Glumište*, dvobroj 3-4/1999. pokazuje obrise svoje fizionomije koja će se u potpunosti profilirati u svojem nastavku, ali sada pod imenom *Kazalište*, dvobroj 1-2/2000., koji je zaključen 15. veljače 2000., s nadnevkom stavljenim u namjeri da se godišnje objave četiri broja: kao i *Glumište* broj 3-4/1999., časopis je manjega formata, lakše „gramaže“ papira, naposljetku i čitljivo likovno oblikovan s nizom fotografija i jasno razgraničenim rubrikama već od samoga prijeloma sadržaja. Tijekom idućih godina časopis *Kazalište* izlazi u dva dvobroja godišnje te nastavlja tamo gdje je *Glumište* (posu)stalo, a da je ipak riječ o kontinuitetu, potvrđuje i sastav nove redakcije: glavna urednica Sanja Nikčević, zatim Željka Turčinović, Marin Carić i Pavo Marinković, Nives Madunić Barišić kao tajnica redakcije te Bernard Bunić kao likovni urednik.⁴ Glavna urednica u prvoj rečenici svojega uvodnika naglašava: „Novi kazališni časopis, kojega prvi broj imate u rukama, nastavak je bavljenja potpisane redakcije idejom upravo ovakvog časopisa pod drugim nazivima. Nadamo se da će ovaj početak uroditi trajnijim plodovima to više što je od

4 Na portalu znanstvenih i stručnih časopisa Hrčak navedeno je kako *Kazalište* izlazi od 1998., a prva godina izlazenja označena je kao 3. godišće.

ovog broja redakcija ojačana dobronamjernim Savjetom.“ (S. Nikčević, 2000: 4) Nakon iskustva s *Glumištem* Bože Čović u ime nakladnika AGM-a imenuje i respektabilan savjet časopisa u sastavu Pero Kvirgić, Boris Senker, Ivica Kunčević, Dubravko Jelačić Bužimski i Miro Gavran. Tijekom pet godina u redakciji *Kazališta* naglasila bih i da se redakcija sa Savjetom sastajala jednom godišnje, pa s istim sastavom (iz kojega je nakon broja 3-4/2000. otišao Boris Senker) i tri godine poslije - kada je od dvobroja 13-14/2003. nakladnik časopisa postao Hrvatski centar ITI-UNESCO.

U uvodniku *Kazališta* 1-2/2000. Sanja Nikčević naglašava da je časopis zamišljen istovremeno kao „čitljivo štivo o kazalištu i kao dokument koji će svjedočiti o sadašnjem kazališnom trenutku i nakon što se spuste zastori“ (S. Nikčević, 2000: 4), kao kazališna kronika koja pod pojmom i imenom časopisa ne označava „sveukupnost kazališnih događanja unutar granica Republike Hrvatske, nego jednu vrstu kazališne estetike“ (S. Nikčević, 2000: 4), one koju obuhvaća engleska riječ *mainstream*. Stoga je i logičan uvod u novi kazališni časopis bila anketa - kao svojevrsna arena različitih mišljenja i prijedloga - u kojoj je redakcija kazališnim profesionalcima postavila pitanja što podrazumijevaju pod pojmom *mainstreama* i kako bi ga preveli na hrvatski, a na nju su se odazvali Marin Carić, Miro Gavran, Joško Juvančić, Darko Lukić, Nives Madunić Barišić, Igor Mrduljaš, Sanja Nikčević, Georgij Paro, Goran Sergej Pristaš, Boris Senker, Asja Srnc Todorović, Davor Špišić, Željka Turčinović i Gordana Vnuk.

Gotovo nezaobilazno pitanje za *Kazalište* u kontekstu pokretanja novoga časopisa bilo je definiranje pojma *mainstream*, odnosno koju će i kakvu vrstu kazališne produkcije i kazališne estetike pratiti. Sudionici ankete u mnogim nijansama različito su definirali odnos matice/glavnoga toka s rubom (off/eksperimentalnom/alternativnom scenom), s obzirom na organizacijske, produkcijske, umjetničko-estetske ili sociološke aspekte i vizure, slažući se da *mainstream* nije vrijednosna kategorija, odnosno da vrijednost i kvaliteta pojedine predstave ne ovise o pripadnosti matici ili eksperimentalnoj sceni. Prijedlozi pak o prijevodu termina *mainstream* kretali su se također u širokom rasponu promišljanja, različitih polazišta i rakursa, od onih što smatraju da ga ne treba prevoditi do konkretnih prijedloga od kojih se s vremenom pak nijedan nije uvriježio u našoj terminologiji - glavni tok, glavni tijek, središnja struja, glavna struja, kazališna matica. Među sudionicima je najkraće odgovorio redatelj Joško Juvančić iz opisa pojma isključujući umjetničko-estetski aspekt: „Kazališni *mainstream* su subvencionirana kazališta - sva kazališta koja su na proračunu: državnom, županijskom i gradskom.“ (J. Juvančić, 2000: 8) Redatelj Georgij Paro kazališni *mainstream* sagledava na dva plana - organizacijskom i estetskom - smatrajući da je estetsko nerazdvojivo od organizacijskog, pa bi se *mainstream*, prema njemu, mogao prevesti kao *stalno profesionalno kazalište*. Dakle časopis *Kazalište* namjerava pratiti institucionalnu kazališnu produkciju

ne ograničavajući se, dakako, samo na prostor hrvatskoga glumišta nego prateći i pojavnosti u *mainstream* poetikama izvan Hrvatske. U koncipiranju časopisa uobičajeno je uspostaviti stalne rubrike, svojevrsne čvrste točke, odnosno stupove konstrukcije sadržaja, pa ih je orisalo i *Kazalište* u prvom dvobroju 2000.: hrvatska scena (kritike predstava), razgovori na temu, portreti, kazalište u ratu, mediji/radio/TV, međunarodna scena, teorija, recenzije časopisa i knjiga na kazališne teme i, nakraju - objavljivanje novih drama, i hrvatskih i inozemnih. *Hrvatska scena* kao rubrika kojom se otvara i svaki budući broj časopisa izbor je pojedinih premijernih predstava koje su, prema mišljenju redakcije, „značajne za određeno razdoblje“ (Uvodnik, 2000: 5), a svaku od izabranih predstava nastojalo se prikazati iz različitih kutova, pogledom iznutra (jednoga od autora predstave) i pogledom izvana (kritičkim okom gledatelja, čak i ne nužno profesionalnoga) te izborom citata iz kritika: „Izbor tema, ljudi i predstava o kojima se piše u časopisu je vrijednosni - ono što redakcija smatra vrijednim i značajnim u hrvatskoj kazališnoj glavnoj tendenciji prikazuje se u časopisu.“ (Uvodnik, 2000: 5)

Nakon izlaska prvoga dvobroja Marin Carić predložio me za članicu redakcije, pa sam se *Kazalištu* pridružila u radu na broju 3-4/2000.⁵ ni ne sluteći da će se upravo u tom broju naći i nekrolog posvećen prerano preminulom redatelju i našem kolegi. Svakako, broj 3-4/2000. u namjeri da hvata signale vremena, odnosno prati pojavnosti i fenomene izdvajajući ih kao važne za određeni kazališni trenutak, uobličio je stalne rubrike te je časopis nastojao otvarati sve većem broju suradnika. Važno je naglasiti i da *Kazalište* od svojih početaka, poput mnogih književnih časopisa, pa i *Prologa* u trenutku osnivanja 1968., nije bio generacijski časopis, a što je očito po otvorenosti njegova prostora objavljivanja prema svim kazališnim profesionalcima - teatrolozima, kazališnim kritičarima, dramatičarima i književnicima, ali i kazališnim praktičarima - od Nikole Batušića i Branka Hećimovića do tada najmlađih Lucije Ljubić i Martine Petranović, odnosno Ive Brešana, Pere Kvirgića, Anje Šovagović Despot, Božidara Vilića i Renea Maurina. U pokretanju novoga časopisa uvijek se podrazumijeva da je potrebno neko vrijeme za njegovo prihvaćanje kao ozbiljnoga i relevantnoga za praćenje i prosudbu suvremenoga institucionalnoga kazališta, a koliko je upravo takav nedostajao, potvrdila je recepcija stručne javnosti, pa i odziv pozivanih suradnika već odmah nakon izlaska prvih brojeva: vidljivo je to i po imenima brojnih suradnika u svim rubrikama, primjerice u rubrici *Nove knjige*, gdje je u svakom broju objavljeno desetak prikaza iz aktualne produkcije knjiga o kazalištu.

5 Redakcija *Kazališta* broja 3-4: Sanja Nikčević (glavna urednica), Željka Turčinović (zamjenica gl. urednice), Marin Carić, Pavo Marinković, Ana Lederer, Katarina Brajković (tajnica redakcije), Bernard Bunić (likovni urednik).

Nakon ankete o definiranju *mainstreama* i dvobroj 3-4/2000. otvoren je anketom pokazujući da redakcija časopisa namjerava sustavno reagirati na aktualne teatarske teme, pa i skandale, kao što je tada bio pokušaj promjene koncepcije festivala hrvatske drame Marulićevi dani.⁶ Na pitanja treba li nam festival hrvatske drame i kakav bi taj festival trebao biti odgovorili su Nikola Batušić, Ivo Brešan, Darko Gašparović, Miro Gavran, Ana Lederer, Darko Lukić, Igor Mrduljaš, Sanja Nikčević i Želimir Orešković. Na istu temu posve se prirodno problemski nadovezala i tema o vjernosti dramskom tekstu kao odnosu redatelja i kazališta u interpretiranju dramskoga teksta te pitanje definicije autorskoga kazališta, odnosno koliko je pristup dramskom tekstu, ponajprije redatelja, ali i ostalih sudionika kreativnoga procesa prenošenja teksta publici, važan i „koliko je on interpretacija, koliko je rekonstrukcija a koliko destrukcija teksta“ (Anketa, 2000: 15). S vremenskim odmakom u odnosu na vlastito sudjelovanje u radu redakcije različitih osobnosti kazališnih profesionalaca nedvojbeno otvorenih dijalogu - a čitajući *Kazalište* danas u svjetlu istraživanja prvoga desetljeća 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu - očito je da se od trećega dvobroja 5-6/2001. učvrstila prethodno trasirana koncepcija i stvorio velik broj stalnih i pouzdanih suradnika. U rubrici *Hrvatska scena* koja je pratila izabrane premijere protekle sezone još se uvijek uspijevao održati model dvaju pogleda - pogleda iznutra i pogleda izvana, odnosno iz rakursa i produkcije i recepcije - ali se već nakon godinu dana pokazalo da je problem uglavnom u dobivanju teksta sudionika procesa iznutra, pa se s vremenom dosljednost u provedbi takve koncepcije rasplinula i zadržavao se pretežito kritičarski pogled, onaj iz mraka gledališta. Glavna je tema kojom se otvarao broj 5-6/2001. pedesetgodišnjica postojanja Akademije dramske umjetnosti, a u blok je bila uključena i anketa o njezinoj važnosti među bivšim studentima, potom se u povodu 25 godina Daske razgovaralo s Nebojšom Borojevićem Borkom, kritički se pisalo o Marulićevim danima (Ivo Brešan) i 8. međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci (Hrvoje Ivanković) te o različitim fenomenima („Fenomeni - nova drama“) koji su se u tom trenutku pojavljivali u glavnoj struji hrvatskoga teatra: o dubrovačkoj Libertini kao fenomenu kazališta u nastavcima, o novoj europskoj drami, kao i o novoj hrvatskoj drami s glumcima u ulozi pisaca uz tri teksta - Filipa Šovagovića, Elvisa Bošnjaka i Trpimira Jurkića. Također, od dvobroja 5-6/2001. pa sve do 2007. godine, u *Kazalište* smo kao teorijski blok uključili i objavljivanje izlaganja s teatroloških međunarodnih znanstvenih savjetovanja koja su se održavala u organizaciji Odjela za kazalište, film i TV u Matici

6 „Na odluku o izboru teme za anketu ovog broja potaknuo nas je skandal o festivalu Marulićevi dani, koji nije prijetio samo promjenom koncepcije jednog od rijetkih festivala u zemlji koji koncepciju imaju nego je prijetio samoj ideji festivala hrvatske drame i svemu onome dobrome što ta ideja podrazumijeva, a što redakcija smatra važnim i potrebnim.“ (Anketa, 2000: 4)

hrvatskoj, a kojima sam bila stručna koordinatorica, započevši taj kontinuitet od drugoga po redu savjetovanja pod naslovom *Hrvatska komedija 20. stoljeća*.⁷ Glavno obilježje tih znanstvenih savjetovanja bila je tematizacija suvremenoga kazališta i drame, pa su se i tekstovi tih teorijskih blokova posve prirodno uklapali u časopis, jer su izlagači također bili i teatrolozi i kazališni kritičari, ali i književnici i kazališni praktičari.

Naposljetku valja naglasiti da je časopis i opstao i da traje do danas zahvaljujući upravo od toga broja uspostavljenoj kontinuiranoj financijskoj potpori Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba. Inače, Sanja Nikčević bila je glavna urednica sve do dvobroja 9-10/2002., kada napušta *Kazalište*, redakciji se na idućem dvobroju 11-12/2002. pridružio redatelj Ozren Prohić, a od dvobroja 13-14/2003. isti sastav redakcije izabrao je mene za glavnu urednicu časopisa, što sam bila zaključno s dvobrojem 21-22/2005., kada odlazim u teatarsku praksu, a zamjenjuje me Željka Turčinović. Sudjelovala sam dakle u ranom razdoblju rada *Kazališta*, pa ću se i fokusirati na prvu polovicu desetljeća kao na vrijeme u kojemu se časopis profilirao otvarajući se na sve kazališne strane u Hrvatskoj i inozemstvu. Trudeći se da u takvome dvobrojnom ritmu izlaženja uhvatimo sve reflekse svojega teatarskog vremena - pri čemu je, s obzirom na opseg pristiglih materijala, ponekad broj bio tanji, a ponekad voluminozan - kao redakcija nikako nismo bili *zagrebocentrični* ili samo *kroatocentrični*, kao što smo i s vremenom razvili široku mrežu suradnika koji su pratili i inozemne festivale i recentnu teorijsku literaturu. Svaki časopis nije samo prostor kronike kulturnoga, književnoga ili kazališnoga razdoblja nego - i s obzirom na izdvojene predstave te umjetnike s kojima se razgovara ili koje se portretira - istodobno uspostavlja i implicitno vrednovanje nekoga kazališnog trenutka: u redakciji *Kazališta* raspravljali smo o svakoj predstavi iz tekuće hrvatske produkcije nastojeći svoju subjektivnost prosudbi svesti na najmanju moguću mjeru te izabirući za rubriku *Premijere* uvijek nekoliko isključivo umjetnički relevantnih predstava koje su podjednako odjeknule kod publike i kod kritike. Izgubio se dakle pogled iznutra, ali ostao je afirmativan pristup ili možda, bolje rečeno, stav redakcije po kojemu časopis nikako nije prostor dnevne polemike i neargumentiranih kritičarskih arbitraža.

7 Suvremena hrvatska drama u osamdesetim i devedesetim godinama (9. - 11. ožujka 2000.), Hrvatska komedija 20. stoljeća (22. - 24. veljače 2001.), Hrvatska drama kao refleksija društvene zbilje u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća (21. - 23. veljače 2002.), Suvremena hrvatska drama: kazalište, mediji, proza (20. - 22. veljače 2003.), Tematske i stilske posebnosti hrvatske drame i kazališta (26. - 28. veljače 2004.), Suvremena hrvatska drama 1980 - 2005 (24. - 26. veljače 2005.), Autorske osobnosti u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu - pisci, redatelji, glumci (24. - 25. veljače 2006.), Kazališne struke u suvremenom hrvatskom kazalištu (25. - 26. listopada 2007.).

Uz izdvajanje premijera i praćenje hrvatskih i inozemnih festivala, od Festivala glumca u Vinkovcima do moskovske Zlatne maske (rubrika *Festivali*), *Kazalište* je uobličavalo blokove tekstova u povodu važnih obljetnica (npr. 50 godina GDK Gavella), ali i temate (npr. *Dijalekti i govori u komediji*), razgovore s istaknutim kazališnim umjetnicima, i hrvatskim i inozemnim (Vladimir Gerić, Rimas Tuminas), portrete glumaca, sjećanja, predstavljanja inozemnih kazališta (Kanada, Meksiko, Mađarska, Slovačka, London, Prag...), ali i naših umjetnika u svijetu (*Mi u svijetu*), doticalo je trendove (*Nova europska drama*) i vrlo široko različite *Aktualnosti*, objavljivalo nove prijevode teorijske literature, portrete važnih suvremenih dramatičara (Jon Fosse, 2002.), otvorilo kolumnu *Vox histrionis* iz pera Anje Šovagović Despot, pa i rubriku *Anegdota*, povremeno i rubriku *Mediji* s nizom zanimljivih tema koje se tiču dodirnih točaka kazališta i drugih medija („Kazalište na TV“, „Filmski mjuzikl“, suvremene filmske adaptacije Shakespearea) te je naposljetku, u rubrici *Nove knjige*, pratilo izdanja dramskih knjiga i knjiga o kazalištu svih žanrova. Danas čitajući *Kazalište*, držim da je časopis posebice važan i zbog objavljivanja dramskih tekstova i hrvatskih i inozemnih autora koji su potom obilježili i to prvo, ali i iduća teatarska desetljeća: 1-2/2000. Tena Štivičić, *Nemreš pobjeć od nedjelje*; 5-6/2001. Filip Šovagović, *Ptičice – zatvor zvan čežnja*, Elvis Bošnjak, *Otac*, Trpimir Jurkić, *Nevažne priče – mala drama s perona*; 7-8/2001. Ratne drame – Biljana Srbljanović, *Beogradska trilogija*, Hristo Bojčev, *Pukovnik ptica*, Matko Sršen, *Farsa od gvere*; 9-10/2002. Marius von Mayenburg, *Vatreno lice*; 11-12/2002. Asja Srnc Todorović, *Odbrojanje*, Ivan Vidić, *Veliki bijeli zec*; 13-14/2003. Miro Gavran, *Kako ubiti predsjednika*, Nikolaj V. Koljada, *Mur-lin Monro*; 15-16/2003. Sarah Kane, *Fedrina ljubav*; 17-18/2004. Dubravko Mihanović, *Žaba*, Darko Lukić, *Nada iz ormara*; 19-20/2004. Edward Albee, *Koza ili što je Silvia?*; Conor McPherson, *Dablinska božićna priča*, Jon Fosse, *Ime*; 21-22/2005. Miro Gavran, *Nora danas*, Pavo Marinković, *Dnevnik učitelja plesa*, Nina Mitrović, *Fragmenti*).

Naposljetku, gledajući iz današnje perspektive sve rubrike, teme i fenomene – a, što je najvažnije, i zavidan broj suradnika – za *Kazalište* što je započelo svoj život 2000. godine i traje sve do danas može se zaključiti da je riječ o nezaobilaznome časopisu kada je riječ o prvome desetljeću 21. stoljeća. ●

LITERATURA

(1996), „[Uvodnik]“, *Frakcija*, Zagreb, g. 1, br. 1, str. 1.
 (2000), „Anketa“, *Kazalište*, Zagreb, br. 3-4, str. 4-13.
 (2000), „Uvodnik – Vjernost dramskom tekstu“, *Kazalište*, Zagreb, br. 3-4, str. 14-15.
 Juvančić, Joško (2000), „Anketa – Mainstream“,

Kazalište, Zagreb, br. 1-2, str. 6-13.
 Nikčević, Sanja (2000), „[Uvodnik]“, *Kazalište*, Zagreb, br. 1-2, str. 4-5.
 Senker, Boris (1998), „Trebamo li kazališnu enciklopediju“, *Glumište*, Zagreb, br. 2, str. 99-105.
 Vujčić, Borislav (1998), „?“, *Glumište*, Zagreb, br. 1, str. 4.

Zlatko Vidačković

Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Zagreb

Nikša Sviličić

Komunikologija, mediji i novinarstvo, Sveučilište Sjever, Koprivnica

Časopis *Hrvatsko glumište* 2000.–2010.: balansiranje između inovacija i stabilnosti uz izazov očuvanja redovitosti

UDK 792+070.488

Sažetak: U povodu završetka dugoočekivane digitalizacije svih brojeva časopisa, ovim se radom analiziraju osobitosti, sličnosti i razlike programskih koncepcija, rubrike koje su očuvale kontinuitet i one koje su vezane za samo jedno uredništvo te ključne kazališne teme časopisa za vrijeme mandata različitih urednika časopisa *Hrvatsko glumište* u razdoblju 2000.–2010. godine. U prvom desetljeću 21. stoljeća časopis je često mijenjao urednike, formate, dizajn i koncepcije. U tom su ga periodu uređivali Zlatko Vitez (2000.–2001., br. 10-14), Marko Torjanac (od zadnjeg broja 2001. do 2002., br. 15-17), Zinka Kiseljak (2003., br. 18), Zlatko Krilić (2004., br. 19-20), Lidija Zozoli (2004.–2006., br. 21-31) i Dubravka Lampalov (2007.–2010., br. 32-43). U desetljeću kojim se bavimo ovim radom najviše su brojeva uredile Lidija Zozoli i Dubravka Lampalov (po 6), a zatim slijede Zlatko Vitez (5), Marko Torjanac (2) te Zinka Kiseljak i Zlatko Krilić (po 1). Uredništvo Zlatka Viteza odlikuje nostalgичni

koncept, posebna pozornost posvećena obljetnicama i preminulim umjetnicima, povremeni osobni polemički tonovi (korespondencija Viteza i Foretića) i raznovrsnost novinarskih žanrova (autobiografski zapisi, poezija, aforizmi, karikature, galerije fotografija) te najučestalije izlaženje – pet brojeva u godinu i pol. Uredništvo Marka Torjanca bilo je kratko (dva broja), ali je donijelo znatne koncepcijske promjene, prvenstveno vezane za probleme pripadnika profesije i analizu kulturne politike, te početak popisivanja premijerno izvedenih predstava. Zinka Kiseljak uvodi praćenje kazališnih festivala, a Zlatko Krilić, Lidija Zozoli i Dubravka Lampalov zadržavaju standardne rubrike s nekim varijacijama i povremenim inovacijama, no koncepcija se u tom razdoblju stabilizirala.

Ključne riječi: časopis; kazalište; *Hrvatsko glumište*; HDDU; digitalizacija

Hrvatsko glumište Theatre Magazine (2000–2010): Balancing between Innovation and Stability while Trying to Stay Regular

Abstract: On the occasion of the completion of the long-awaited digitization of all issues of the magazine, this paper analyses the peculiarities, similarities and differences of the program conceptions, sections that have preserved continuity and those that are related to only one editor, and the key theatrical themes of the magazine during the mandate of different editors of the *Hrvatsko glumište* magazine (*Croatian Theater*) from 2000 to 2010. In the first decade of the 21st century, it often changed editors, formats, designs and concepts. In that period, the magazine was edited by Zlatko Vitez (from 2000 to 2001, no. 10-14), Marko Torjanac (from the last issue in 2001 to 2002, no. 15-17), Zinka Kiseljak (2003, no. 18), Zlatko Krilić (2004, no. 19-20), Lidija Zozoli (from 2004 to 2006, no. 21-31), Dubravka Lampalov (from 2007 to 2010, no. 32-43). In the decade we analyse in this work, most issues were edited by Lidija Zozoli and Dubravka Lampalov (6 each), Zlatko Vitez 5, Marko Torjanac 2, Zinka Kiseljak and Zlatko Krilić 1 each. The editorial period of Zlatko Vitez is

characterized by a nostalgic concept, special attention paid to anniversaries and deceased artists, occasional personal polemical tones (correspondence between Vitez and Foretić), as well as a variety of journalistic genres (autobiographical writings, poetry, aphorisms, caricatures, photo galleries) and the most frequent publication – 5 issues in a year and a half. The editorship of Marko Torjanac was short (two issues). Still, it brought significant conceptual changes, primarily related to the problems of members of the profession and the analysis of cultural policy, and the beginning of the listing of premiere productions. Zinka Kiseljak introduced the monitoring of theatre festivals, and Zlatko Krilić, Lidija Zozoli, and Dubravka Lampalov kept the standard sections with some variations and occasional innovations, but the concept stabilized in that period.

Keywords: magazine; theatre; *Hrvatsko glumište*; HDDU; digitization

Nastanak i korijeni časopisa *Hrvatsko glumište*

Nakon što se časopis *Glumište* koji su vodili Borislav Vujčić (br. 1 i 2) i Sanja Nikčević (br. 3 i 4) tijekom 1999. podijelio na *Hrvatsko glumište* i *Kazalište* pod vodstvom spomenutih urednika, *Kazalište* je nastavilo s postojanom koncepcijom kakva je postavljena u *Glumištu*, zadržavši čak i istovjetan dizajn *Glumišta* 3 i 4, a *Hrvatsko se glumište* pod vodstvom prvog urednika *Glumišta* Borislava Vujčića odlučilo za novi koncept s većim brojem kraćih tekstova proglašivši ga kazališnom revijom i napustivši velike eseje o predstavama i objavljivanje dramskih tekstova, što je zadržao časopis *Kazalište*.

Podjela *Glumišta* na dva časopisa

Uspoređujući ta dva časopisa nakon podjele, može se reći da je u razvodu *Hrvatsko glumište* dobilo ime, a *Kazalište* dizajn i uređivačku koncepciju. Oba časopisa s pravom smatraju *Glumište* svojim prethodnikom, premda *Hrvatsko glumište* nastavlja numeraciju prethodnika, a *Kazalište* kreće ispočetka.

Nužno je istaknuti i pitanje nakladnika: nakladnik *Glumišta* bila je nakladnička kuća AGM, koja je nastavila izdavati *Kazalište* (dok ga nije preuzeo Hrvatski centar ITI, koji ga objavljuje i danas), a nakladnik *Hrvatskoga glumišta* od početka je Hrvatsko društvo dramskih umjetnika (HDDU).

MIM i *Glasilu Hrvatskoga društva dramskih umjetnika*

U nepotpisanom proslavu prvog broja iz proljeća 1999. stoji da su „kazališnu reviju hrvatsko *Glumište* izlučila tri uzajamno bliska ali i različita iskustva: *MIM*, *Glasilu Hrvatskoga društva dramskih umjetnika* i časopis *Glumište*. Svojedobnim pokretanjem revije *MIM* unutar udruge kazalištaraca htjelo se pozornost usredotočiti na središnju i nezaobilaznu činjenicu: na glumca!“. U proslavu se nadalje tvrdi da „u sjeni favorizirane teorijske onodobne misli i čestog zaobilaženja istinskog života kazališta, revija je bila u pokušaju nefriziranog ukazivanja na činjenično stanje duha i života u kazalištu. Izišao je jedan jedini broj i zakinut je za svoju perspektivu vještim birokratskim sustavom. Nije bio podoban!“.

Tijekom Domovinskog rata pokrenuto je pri HDDU-u *Glasilu Hrvatskoga društva dramskih umjetnika*, koje je, unatoč ratnim prilikama i inim tegobama, obavilo časnu zadaću da na jednome mjestu svih ratnih godina okupi činjenice postojanosti hrvatskoga glumišta.

Nedostatak časopisa pokušao se popuniti pokretanjem časopisa *Glumište*, koji je po koncepciji utemeljen kao zrcalo i prizma naše kazališne zbilje, no objavljeni brojevi nisu dospjeli do kazališne publike.

Koncepcija novog časopisa

Uredništvo je najavilo da kazališna revija *Glumište* želi imati svoje čitatelje ne samo unutar okružja dramskih umjetnika nego da želi prodrijeti i do kazališne

publike, koja je ključ kazališta. Najavilo je i da će revija nastojati bilježiti i problematizirati kazališnu djelatnost u dobrom i zdravom duhu onih kojima doista kazališne daske život znače.

Uredništvo naglašava da revija *Glumište* neće biti isključiva, jednodimenzionalna, niti će favorizirati bilo koji kazališni segment – no to nije bilo baš posve tako, o čemu najbolje svjedoči da reviju otvara rubrika „Šnajderaj kazališne laži“, kojom se već s prva dva teksta – glavnog urednika Vujčića i memoarskim Elize Gerner o „Hrvatskom Faustu“ – krenulo prilično polemički.

Kazališni ceh u fokusu

U proslavu se nadalje tvrdi da reviju zanima i kazališni ceh, utjecaj kazalištara na društvene tokove i njihov napor da dosegnu svoje mjesto i prostor u društvu te da je otvorena svim ljudima dobre kazališne volje, autorskim i skupnim viđenjima kazališta, glumačkim zazivima i izazovima. Ta otvorenost znači i poziv svim kazalištarcima da svojim idejama, priložima i sugestijama kreativno pripomognu u sadržajnijoj plovidbi kroz buduće stranice. Već tako koncipiranim i uređenim brojem želi se ukazati na temeljnu zamisao revije: na njezin bliski savez s kazališnim životom i na obuhvat svega onoga što kazalište čini takvim kakvo ono danas doista jest i kakvo bi moglo biti – bolje, kaže se u proslavu.

Zajedničko svim brojevima časopisa *Hrvatsko glumište* jest gotovo potpun fokus na nacionalno kazalište izvan međunarodnoga konteksta. Petar Selem u tekstu *Hrvatsko glumište u europskom kontekstu*, napisanom sredinom osamdesetih godina prošlog stoljeća, ističe da hrvatsku kulturu ne možemo promatrati kao izoliranu od ostatka svijeta nego da ona spada pod nešto što se naziva europskom kulturom te odbija koncept polarizacije koji se temelji na doživljaju glumišta kao našega ili stranog i dodaje: „Kad bismo prihvatili tu polarizaciju našeg i stranog, morali bismo se i zapitati sto je to naše. Vidjeli bismo da se ono može identificirati u dramskoj tematici, u specifičnostima govora vezanim uz narav hrvatskog jezika, ali kad je riječ o globalnim modelima kazališta, to naše što bismo željeli obraniti od stranog, uopće ne postoji.“ (P. Selem, 1984: 128, 129) Nakladnik (Hrvatsko društvo dramskih umjetnika) i redakcije *Hrvatskoga glumišta* europski su kontekst odlučili ostaviti drugim časopisima, prvenstveno danas ugasloj *Frakciji*, a u manjem opsegu časopisu *Kazalište*, koji ponekad piše o djelima inozemnih pisaca i teoretičara.

Je li potreba da *Hrvatsko glumište* bude fokusirano primarno na nacionalno kazalište i kulturu bila potaknuta odnosom prema hrvatskom kazalištu u vrijeme Jugoslavije? Igor Mrduljaš naglašava da je jugokomunistički režim „dopuštao strogo omeđenu slobodu umjetničkoga stvaralaštva znajući da među umjetnicima ima dostatno svojih podupiratelja kupljenih za šaku sitniša koji će mu vazda biti na usluzi kad zatreba. Ali istodobno je među hrvatskim

piscima imao snažnu i žilavu oporbu, osobito od sedamdesetih godina i sloma Hrvatskoga proljeća.“ (I. Mrduljaš, 2003: 154) Za razliku od toga razdoblja, časopis *Hrvatsko glumište* izlazio je nakon proglašenja neovisnosti Republike Hrvatske i neobično je da nije bio pokrenut već početkom devedesetih nego tek 1998. Većina brojeva časopisa objavljena je nakon smrti prvoga hrvatskog predsjednika Franje Tuđmana.

U kojoj je mjeri časopis fokusiran na Zagreb, a koliko je pratio cijelu Hrvatsku? Martina Petranović u recenziji knjige *Riječko glumište: rasprave o drami i Kazalištu* autorica Adriane Car-Mihec i Ive Rosande Žigo izdvaja da je hrvatska kazališna historiografija velikim dijelom bila zagrebocentrična i usredotočena na Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, ali da to više nije slučaj, te dodaje kako je nacionalna kazališna historiografija dugo bila usredotočena na kazališni izričaj na hrvatskome jeziku, dok su strani jezici poput talijanskoga doživljavani kao prijetnja nacionalnom identitetu (M. Petranović, 2014: 150, 151). Jednako tako, i časopis *Hrvatsko glumište* pratio je cijelu Hrvatsku, osobito u brojevima objavljenima u prvom desetljeću 21. stoljeća, od popisa premijera i sjećanja na preminule kazališne umjetnike do intervjua s laureatima i slavljenicima obljetnica umjetničkog djelovanja i kazališnih festivala.

Česte promjene urednika

U prvom desetljeću 21. stoljeća časopis je često mijenjao urednike, formate, dizajn i koncepcije. Časopis su nakon Borislava Vujčića (1999.) uređivali Zlatko Vitez (2000.-2001., br. 10-14), Marko Torjanac (od zadnjeg broja 2001. do 2002., br. 15-17), Zinka Kiseljak (2003., br. 18), Zlatko Krilić (2004., br. 19-20), Lidija Zozoli (2004.-2006., br. 21-31) i Dubravka Lampalov (2007.-2010., br. 32-43), dok u drugom desetljeću 21. stoljeća časopis uređuje Zlatko Vidačковиć (od 2010., br. 44). Časopis izlazi u tiskanom obliku 1998.-2016., a od 2019. godine digitalno, kada je broj 72 (koji obuhvaća događanja iz 2017. i 2018. godine) objavljen u formatu PDF, dok se od 2020. godine tekstovi svakog tjedna objavljuju u formatu HTML. *Hrvatsko glumište* danas je elektronička publikacija na adresi www.hrvatskoglumiste.hr.

U povodu završetka dugoočekivane digitalizacije svih brojeva časopisa, u ovome se radu analiziraju osobitosti, sličnosti i razlike programskih koncepcija, rubrike koje su očuvale kontinuitet i one koje su vezane za samo jedno uredništvo te ključne kazališne teme časopisa za vrijeme mandata različitih urednika časopisa *Hrvatsko glumište* 2000.-2010. godine. Digitalna arhiva časopisa omogućuje listanje časopisa, pretraživanje svih brojeva odjednom po ključnoj riječi te izdvajanje i citiranje čistoga teksta.

U desetljeću kojim se bavimo u ovome radu spomenimo da su Lidija Zozoli i Dubravka Lampalov uredile po šest brojeva, Zlatko Vitez pet, Marko Torjanac dva, a Zinka Kiseljak i Zlatko Krilić po jedan.

U navedenom razdoblju funkciju urednika obnašala su tri muškarca i tri žene. Ako promatramo isključivo broj različitih urednika prema spolnoj zastupljenosti, oba su spola jednako zastupljena. Međutim, prema broju izdanja, situacija se razlikuje. Urednici su u analiziranom razdoblju potpisali osam brojeva, dok su urednice bile odgovorne za njih trinaest. Promotrimo li kronološki raspored objavljivanja, možemo uočiti da najveći broj brojeva potpisuju posljednje dvije urednice toga razdoblja, Lidija Zozoli i Dubravka Lampalov. Prvi urednik u analiziranom razdoblju, Zlatko Vitez, nalazi se sljedeći na listi. Između njih časopis su uređivala trojica urednika koja se nisu dulje zadržala.

Uredničko razdoblje Zlatka Viteza

Prvi glavni urednik *Hrvatskoga glumišta* u 21. stoljeću, Zlatko Vitez, rođen je u Varaždinu 1950. godine, a Akademiju dramske umjetnosti u Zagrebu završio je 1972. te je postao poznat kao glumac, redatelj i kazališni organizator. U svojoj bogatoj karijeri obnašao je funkcije predsjednika Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske (UDUH) (1984. – 1986.), predsjednika Saveza udruženja dramskih umjetnika Jugoslavije (SUDUJ) (1986. – 1990.), ministra kulture Republike Hrvatske (1994. – 1995.), savjetnika za kulturu predsjednika Republike (1996. – 1998.), zastupnika u Županijskome domu Hrvatskoga državnog sabora (1998. – 2000.) te predsjednika Hrvatskoga društva dramskih umjetnika (HDDU) (1998. – 2001.). Njegovo kazališno djelovanje, osim uz matično Dramsko kazalište Gavella, uvelike je vezano uz Glumačku družinu Histrioni, koju je osnovao 1975. (nav. prema: *Enciklopedija.hr*).

U uredništvu Zlatka Viteza (koji je u trenutku imenovanja glavnim urednikom *Hrvatskoga glumišta* imao 50 godina) bili su Katarina Bahunek (tajnica HDDU-a) i Marijan Radmilović, a krajem 2000. godine priključuje im se i Želimir Ciglar. Glavne teme posvećene su preminulim glumcima – od Ene Begović do Fabijana Šovagovića (prvi Vitezov broj dvije stranice na početku posvećuje Franji Tuđmanu) i drugim kazališnim umjetnicima. Obilježavaju se i obljetnice: pet godina od raketiranja Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, 25 godina od osnutka Histriona i sl. U doba njegova uredništva još su uvijek vidljivi povišen nacionalni naboj i domoljublje. To je posebno uočljivo u uvodnim tekstovima urednika časopisa. U prvome broju donosi tekst pod naslovom *Suza*, u kojemu govori o svojem odnosu s tada nedavno preminulim prvim predsjednikom Hrvatske Franjom Tuđmanom, kojega je imao priliku dobro upoznati. Drugi broj donosi tekst naslovljen „Deset godina (glumačke) slobode“ u kojemu ističe da u tome vremenskom razdoblju nije ukinut nijedan ranije utemeljen projekt te je došlo do novih inicijativa. Navodi i primjere: Marulićevi dani (Split), Festival glumca (Vinkovci, Županja, Ilok, Vukovar), Hrvatski festival malih scena (Rijeka), Krležini dani (Osijek), Nagrada hrvatskog glumišta i procvat

glumačkih inicijativa. Poimence spominje niz glumaca koji su prekoračili svoje okvire i osjetili potrebu da učine nešto više. Ponosno stavlja hrvatsku samostalnost u prvi plan objavljujući citate dobro poznatih pjesnika poput Antuna Gustava Matoša u kojima se spominju riječi *Hrvatska i Sloboda*. Još jedan primjer jesu stihovi koji počinju pitanjem „Što je glumac bez slobode?“. Navodi i kako kao datum za povijest vrijedi zapamtiti 24. ožujka 2000., kada su otvorene nove prostorije HDDU-a. U uvodniku pod naslovom „Magla za guske“ dotiče se političkih događanja i proziva srpske kazališne umjetnike jer se devedesetih godina nisu otvoreno suprotstavili rušiteljima Hrvatske. Iste je tematike i tekst „Tišina para uši“, a u istome broju na stranici pokraj sadržaja stoji pjesma Vladimira Nazora „Hrvatski jezik“. Objavljuje i tekst Dubravka Jelačića Bužimskog „Budite ljudi i budite Hrvati“ koji govori o Franji Tuđmanu u rubrici *Godišnjica*. Kod razgovora s Vanjom Drachom, izbornikom Festivala glumca, istaknuta je fotografija na kojoj se vidi kako je primio odlikovanje od predsjednika Tuđmana. U rubrici *Šnajderaj kazališne laži* objavljuvani su polemički tekstovi s političkom dimenzijom, poput polemike s kazališnim kritičarem Daliborom Foretićem ili „Deset godina s Krležom“, gdje Vitez navodi kako je SDP organizirao obilježavanje godišnjice njegove smrti te kako je prvih deset godina hrvatske samostalnosti pod HDZ-om proglasio antikrležijanskim, pa polemizira s tezama iznesenima na obilježavanju obljetnice. Vitez kao dokaz da HDZ nije bio antikrležijanski navodi i popis kazališnih predstava temeljenih na Krležinim djelima koje su izvedene u tom razdoblju. Tekst je prethodno objavljen u *Glasu Slavonije*, što je simptomatično za časopis pod Vitezovim uredništvom, kada su se prenosili tekstovi iz drugih medija, ponekad uz citiranje izvora, a nerijetko i bez njih. Povezanost hrvatskoga naroda s vjerom moguće je vidjeti u eseju Karola Wojtyły, tadašnjega pape, „O kazalištu riječi“. Vjerske su tematike i tekst „Muka Isusova u Hrvata“, objavljen u povodu Uskrsa, te tekst Miroslava Krleže „Veliki petak“.

Rubrike specifične za vrijeme Vitezova uredništva jesu: poezija, priča, esej, portret umjetnika, *Bobijeve kazalištarije* (Josip Bobi Marotti), *Šnajderaj kazališne laži* (rubrika koja je karakteristična za Vujčićevo uredništvo, no Vitez ju je obnovio radi polemike s Daliborom Foretićem), *Iza kulisa* (rubrika s fotografijama), *Aforizmi* (Zoran Zec), *Felix* (strip karikature Srećka Puntarića), *Posebna bilješka* (kraći tekst na kraju o razmišljanjima poznatih o značaju umjetnosti). Bilo je još nekih rubrika: *Klasa*, *Akademaska scena*, *Razmišljanja*, *Sjećanja*, *Kazališni fenomeni* i *Prenosimo*. *Priče Dubravka Jelačića Bužimskog* bile su redovna rubrika za vrijeme uređivanja Zlatka Viteza, u nešto manjoj mjeri bili su zastupljeni i tekstovi Ivana Kušana, a prisutan je i dramski tekst autora Božidara Alića *Nihil Horvat ili smrt nepoznatog*. Takvi i slični tekstovi, u formi proze, ali i pjesama, specifični su za Vitezovo uredništvo. Tematika stihova varira od Antuna Gustava Matoša, koji govori o ljubavi, do Borisa Marune, koji donosi naslov *Udbaši*.

Dramski i slični tekstovi kod ostalih su urednika bili zastupljeni u neusporedivo manjem opsegu.

Kod Viteza su u manjoj mjeri zastupljene teme vezane uz formalne aspekte glumišta. Jedan od rijetkih primjera jest tekst „Umjetnost poslovnosti i poslovnost umjetnosti“ koji govori o važnosti umjetnosti, ali i njezine organizacije. Rubrika *HDDU* donosi sažeto djelovanje udruge razvrstano po datumima. U povodu Svjetskoga dana kazališta objavljena su dva teksta: „Međunarodna poruka“ i „Hrvatska poruka“ i to je ostalo prisutno kod svih urednika u promatranom razdoblju.

Osvrnimo se i na odabir intervjuiranih osoba. Prenesen je intervju Borisa Svrtana iz *Večernjeg lista* u povodu nove predstave *Zlatno tele* u izvedbi Kazališta Gavella. Prilika za intervju pružena je i onima koji dolaze, točnije glumcima četvrte godine glume, a to su bili: Ivana Jelić, Hrvoje Kečkeš, Robert Kurbaša, Hana Hegeđušić, Blanka Bukač i Dora Lipovčan. Jedno od pitanja koje im je postavio bilo je žude li jako za ulogom u nekome hrvatskom filmu, npr. *Četveroredu*. To ukazuje na nešto drugačiji tretman filmova Jakova Sedlara u tom razdoblju koji su sakupili velik broj negativnih kritika, ali imaju i određenu publiku koja ih cijeni. Razgovor je vođen i s tadašnjim intendantom Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Georgijem Parom. Niz nastavlja Velimir Chytil, glumac i redatelj poznat po lutkarskom djelovanju.

Standardne rubrike (i teme) za vrijeme različitih urednika s nekim varijacijama jesu: *Razgovor s povodom*, *Festival glumca*, *Obljetnica*, *In memoriam*, *Iz rada HDDU*, *Nagrade*, *Kazališni vremeplov*, *Film*, *Knjige* i *Kazališna sezona*. Za vrijeme Vitezova uredništva objavljena su sjećanja na glumce koji su nas tada napustili: Mladen Crnobrnja Gumbek, Ena Begović, Frano Krtić, Kruno Valentić, Nevenka Stazić, Aleksandar Čakić, Đorđe Rapajić, Marin Carić, Etta Bortolazzi i Fabijan Šovagović. Spominje se kako je taj velikan hrvatskoga glumišta preminuo baš prvoga dana novoga tisućljeća, odnosno 1. siječnja 2001.

Na pretposljednjoj stranici pokraj općih informacija o časopisu redovito se nalazio kratki tekst u kojemu se citira nečije razmišljanje o glumačkoj ili redateljskoj profesiji (primjerice Jiříja Menzela), koji je u pravilu napisan u prilično inspirativnom tonu.

Na naslovnu stranicu najčešće stavlja fotografije prepoznatljivih glumaca na kazališnim daskama u aktualnim predstavama (Sandra Lončarić i Darko Milas, *Povratak Filipa Latinovicza*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek; Jagoda Kralj Novak; Goran Grgić, *Hamlet*, Glumačka družina Histrion; Jasna Palić Picukarić, *Gospodsko dijete*, Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska). Iznimka je naslovna fotografija skulpture Fabijana Šovagovića, čime je obilježena njegova smrt i napravljena razlika u odnosu na ostale glumce s naslovnice. Na naslovnici je prisutan i niz bilješki koje govore o temama broja. Specifičnost uredničke politike Zlatka Viteza jest i neobjavlivanje dvobroja. Svih pet brojeva koji su

izašli s njim na čelu bili su pojedinačni brojevi. Svaki od njih imao je stotinjak stranica te nakladu od 2.000 primjeraka.

Uredničko razdoblje Marka Torjanca

Marko Torjanac rođen je 1967. u Zagrebu, dok je na Akademiji dramske umjetnosti diplomirao 1990. godine. Više se istaknuo kazališnim ulogama nego filmskim i televizijskim. Taj zagrebački glumac izražajna glasa, poznat i po brojnim sinkronizacijama animiranih filmova i serija, u ranim godinama 21. stoljeća ujedno je postao osnivač i ravnatelj kazališta Planet Art. Torjančeve poglede na svijet i glumište predstavio je opisom djelovanja toga kazališta: bavljenje suvremenim, problemskim, često tabuiziranim ili zanemarenim temama prisutnima u našoj svakodnevnici i našem okruženju, postavljanje dramskih tekstova u čijem se središtu nalazi pojedinac suočen s društvenim konceptima koji utječu na njegovu slobodu, integritet i sreću, prekidanje šutnje, postavljanje pitanja, afirmiranje dijaloga, razvijanje osjetljivosti i poticanje osobne refleksije kao ishodišta šire društvene promjene (nav. prema: <https://www.planet-art.hr/>).

U uredničkom razdoblju tada mladog Marka Torjanca (izabranog za urednika u 34. godini života) koje je trajalo samo dva broja došlo je do bitnih konceptijskih promjena i časopis više nije izgledao kao ranije. U uredništvu su bile: Aida Bukvić, Marija Filipović, Stephanie Jamnicky i Anita Jelić. Teme specifične za tog urednika jesu analize repertoara hrvatskih kazališta 2001. i 2002. godine, uspon i pad umjetničkih vijeća, objavljuje se popis dodijeljenih sredstava Ministarstva kulture i zagrebačkoga Gradskog ureda za kulturu, popisuju se godišnja filmska i TV produkcija te premijerno izvedene predstave, što je vrlo vrijedna inovacija koja je zadržana do današnjih dana i predstavlja iznimno vrijedan izvor podataka o hrvatskoj kazališnoj produkciji. Uvodnik urednika Torjanca okrenut je konkretnim problemima pripadnika profesije. Torjanac je najavio kako mu je želja stvoriti časopis koji će biti koristan kao mjesto dijaloga i pružanja informacija svim članovima Hrvatskog društva dramskih umjetnika. Spomenuti dio ostvaruje u rubrici *Vaš prostor: prijedlozi, reagiranja, polemike*, u kojem je i pismo Vitomire Lončar upućeno Upravnom odboru HDDU-a. Najavio je kako će se uredništvo potruditi zadržati ritam izlaženja od tri mjeseca, odnosno četiri broja godišnje. To mu ipak nije pošlo za rukom, a ritam je nešto s čime su urednici i prije i poslije njega (osim Zlatka Viteza) imali problema. Torjanac moli zainteresirane da mu se jave s prijedlozima vezanima uz izradu novoga statuta Društva, pravilnika ili prijedloga zakona o kazalištima te podsjeća da je otvorena nova mrežna stranica HDDU-a. Osim toga zamolio je članove da ispune upitnik u kojemu je, osim osnovnih informacija, potrebno navesti i poslovni status, kratak životopis, popis priznanja, nagrada ili nominacija, posebna znanja i vještine, ali i izjasniti se o određenim pitanjima, poput onih koja

se odnose na riješenost stambenoga pitanja i vođenje poslovnih knjiga, odnosno na to jesu li obveznici PDV-a, osnivač neke umjetničke organizacije ili član stručnih udruženja. U drugome broju podsjeća da su ti podatci potrebni i za isplaćivanje tantijema za reprizne izvedbe na Hrvatskome radiju.

Novе su rubrike *Mi u svijetu* (o gostovanjima domaćih kazališta u inozemstvu), *Pravni i ekonomski savjeti*, *Sindikalni blok*, *Kazališni život grada*, *Kazališni život zemlje*, *Članovi* i *Kutak za samostalne umjetnike* te *Kazališna zbivanja*. Torjanac zadržava i standardne rubrike i teme s nekim varijacijama. Za vrijeme njegova uredništva rubrika *Napustili su nas* bila je posvećena: Minji (Miroslavi) Nikolić, Tomislavu Durbešiću, Daliboru Foretiću, Đokici Milakoviću, Eli Špicmiler i Petru Šarčeviću. Njegove brojeve odlikuje i nestandardno velik format, što ga je činilo nepraktičnim za slanje poštom. Dobitnicima u 22 različite kategorije postavljena su ista pitanja i pruženo im je jednako prostora. Pitali su ih što im znači Nagrada hrvatskog glumišta, što ih je najviše inspiriralo za rad na nagrađenoj predstavi ili ulozi te što misle o mjestu umjetnika i umjetnosti u suvremenom društvu. Kao i ostali urednici, posebnu pozornost posvećuje svakom nagrađenom za svekoliko umjetničko djelovanje u kategoriji drame i opere. Karijera nagrađene u kategoriji drame Nade Subotić opisana je s tri teksta, dok je nagrađenoj u kategoriji opere Mirki Klarić posvećen još jedan tekst na četiri stranice. Uz Nagradu hrvatskog glumišta i Festival glumca (dvije manifestacije u organizaciji nakladnika HDDU) ostaje festival koji je najviše popraćen. Osim spomenutih najvažnijih, ostali festivali, manifestacije i smotre popraćene su nizom kraćih tekstova.

Torjanac u većoj mjeri od ostalih urednika naglašava pravne i formalne aspekte vezane uz glumište. Stoga donosi rubriku *Pravni i ekonomski savjeti*. U rubrici *Kutak za samostalne umjetnike* donosi popis novih članova HDDU-a te njihovih prava i obveza. Za temu broja postavlja uspon i pad umjetničkih vijeća. Tema je popraćena tekstom i mišljenjima niza istaknutih dramskih umjetnika. Odabir intervjuiranih osoba također je često vezan uz osobe koje obnašaju važne funkcije. Tako je za rubriku *Sindikalni blok* obavljen intervju s Ferdodom Bobanom, glavnim tajnikom Hrvatskog sindikata djelatnika u kulturi. Ista rubrika donosi i intervju s Nadom Abrus, tadašnjom predsjednicom Sindikata hrvatskih glumaca. Obavljen je i intervju s novoizabranom predsjednicom HDDU-a Helenom Buljan te s Vladimirom Stojsavljevićem, pročelnikom Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba. U cijelosti objavljuje prosvjedno pismo zbog Nacrta prijedloga zakona o doprinosima za obvezna osiguranja kojima se honorari umjetnika dodatno oporezuju doprinosima za mirovinsko, invalidsko i zdravstveno osiguranje te otvoreno pismo Vladi Republike Hrvatske.

Urednik je sam pisao tekst o međunarodnim organizacijama vezanima uz glumište, jer je smatrao da u Hrvatskoj nisu svi dovoljno upoznati s njima. Stoga u svojem prvom broju objašnjava što je FIA (*International Federation of*

Actors), dok u drugome navodi što je AEPO (*The Association of European Performers Organisations*). Zakon o kazalištima objašnjen je u tekstu „Problem hrvatskog glumišta“. Spominje i Fond solidarnosti zbog ostvarivanja uzajamne pomoći dramskih umjetnika i objašnjava na koji način funkcionira.

Nastoji upoznati čitatelje s kazalištima u raznim krajevima Hrvatske, ali i kazališnom scenom diljem svijeta, što nije tipično za taj časopis. Stoga u rubrici *Kazališni život grada* govori o Osijeku i Dubrovniku, dok u rubrici *Kazališni život zemlje* donosi tekst o Češkoj i Švedskoj. Još jedna rubrika koja govori o internacionalnome karakteru kazališta zvala se *Mi u svijetu*. Naveden je i opisan niz gostovanja hrvatskih kazališta u raznim zemljama svijeta, na nekoliko kontinenata. Primjerice Zagrebačko kazalište mladih gostovalo je u Venezueli, Kerempuh je posjetio Kanadu, Teatar &TD boravio je u Njemačkoj, Gavella je nastupila u Meksiku, Hrvatsko narodno kazalište Varaždin u Turskoj, GDK Gavella u Bosni i Hercegovini, Špiro Guberina u Kanadi i SAD-u, a Komedijska u Češkoj. Još su jedan detalj tipičan za njegovo uredništvo popisi. Osim već ranije spomenutog popisa premijerno izvedenih predstava, navodi i popis kazališnih sredstava za 2001. godinu što su ih odobrili Ministarstvo kulture i Gradski ured za kulturu Grada Zagreba. Navedena je i filmska i TV produkcija u 2002. godini. Glavna tema jednog od dva broja koja je uređivao naslovljena je „Dramski repertoari hrvatskih kazališta u 2002. godini“, a popraćena je vrlo zanimljivim i kvalitetnim analitičkim tekstom Borisa Senkera kojim je na šest stranica stručno analiziran repertoar, dok je na rubovima stranica, poput popisa, naveden sam repertoar kazališta. Na još dvije stranice dodana su mišljenja istaknutih osoba glumišta o repertoaru iz prethodne godine.

Kao i ostali urednici, nastoji dostojno obilježiti obljetnice umjetničkog rada glumaca.

Marko Torjanac na naslovne stranice stavlja fotografije vezane uz glumu, ali više se ne radi o poznatim glumcima nego o nepoznatim ljudima. Torjanac kao urednik objavljuje jedan dvobroj (15-16) i jedan pojedinačni broj časopisa (17). Vidljivo je da se za vrijeme njegova obnašanja dužnosti glavnog urednika časopisa primjetno povećao broj stranica. Dvobroj je imao impresivne 192 stranice, što je rekord u analiziranom razdoblju. Radi se o većem broju stranica od nekih izdanja drugih urednika koji su potpisani kao trostruka izdanja. Pojedinačni broj imao je 112 stranica. Istovremeno zadržava nakladu od 2.000 primjeraka.

Uredničko razdoblje Zinke Kiseljak

Zinka Kiseljak, dramaturginja (zaposlena u Zagrebačkome kazalištu lutaka 1998.-2002.), spisateljica i urednica u Dramskom programu HTV-a od 2002. do danas, uređuje jedan broj u proljeće 2003. Uredništvo čine: Aida Bukvić, Dora Delbianco, Marija Filipović i Siniša Ružić te Zinka Kiseljak (koja dužnost preuzima u 35. godini života). U uvodniku prvoga broja spominje kako su ih

financijska sredstva probudila iz jednogodišnje stanke te je, poput prošloga urednika, izrazila želju da časopis uhvati tromjesečni ritam izlaženja. Spominje kako je Marko Torjanac dao ostavku te mu zahvaljuje na pomoći. Tematiku kojom se bavila uvelike je odredila jednogodišnja pauza od posljednjeg broja te su morali popratiti zaostatke iz toga razdoblja. Izrazila je i želju da se u budućnosti objave informacije iz svjetskih kazališnih centara. Poput urednika prije nje, naglašava kako je taj časopis uvijek otvoren za prijedloge i tekstove te poziva sve da ih šalju jer smatra važnim mišljenje struke.

Tema broja jest kazališni zakon. Njega smatra aktualnim i bitnim te donosi kraći prikaz rasprave i cjeloviti tekst prijedloga novog zakona. Uvodi nove rubrike: *Festivalski višeboj* (Festival glumca, Marulićevi dani, Dani satire, Međunarodni festival malih scena Rijeka, Splitsko ljeto, Dubrovačke ljetne igre, PIF, Zlatni lav i Festival obitelji), *Skandal* (Siniša Ružić), *Kazališni šušlavac* i *Kazališni kompas*. Od prethodnog uredništva, s manjim izmjenama, preuzima rubrike: *Kazalište u gradu*, *Slike s gostovanja* (domaćih kazališta u inozemstvu, umjesto rubrike *Mi u svijetu*), *Sindikata* i *Kutak za samostalne umjetnike*, a ustaljuju se i rubrika *Premijerno izvedene predstave* (popis). Z. Kiseljak zadržava i standardne rubrike i teme za vrijeme različitih urednika s nekim varijacijama. Za vrijeme njezina uredništva u rubrici *Sjećanje* ispraćeni su: Đurđica Dević, Ružica Lorković, Irena Kolesar i Zoja Mihelac.

Popraćena je i dodjela Nagrada hrvatskog glumišta održana u studenome 2002. godine. Slično kao i ranije, opisan je tijek svečane ceremonije te je naveden popis nominiranih i nagrađenih. Nagrade hrvatskog glumišta za svekoliko umjetničko djelovanje u kategorijama Drama i Balet popraćene su posebnim tekstovima. Dobitnicima važnih nagrada, kao i kod svih urednika, nastoji se pružiti prilika za veliki intervju. Stoga je obavljen intervju i s Nevom Rošić, dobitnicom Nagrade *Vladimir Nazor* za životno djelo. Umjesto rubrike *Vremeplov* javlja se rubrika *Retrovizor*, a ovoga puta govori o Festivalu glumca. Umjesto rubrike *Kazališni život grada* pojavljuje se rubrika *Kazalište u gradu*, a govori o Rijeci. *Kazališni šušlavac* donosi kraće obavijesti duljine do jedne stranice, a *Kazališni kompas* pruža prikaz jednoga od najpoznatijih europskih kazališnih festivala – Wiener Festwochen. Rubrika *Mi u svijetu* preimenovana je u *Slike s gostovanja*. Primjerice: Hrvatsko narodno kazalište Osijek gostovalo je u Bosni i Hercegovini, GDK Gavella u Mađarskoj, Teatar &TD u Kanadi, Gustl teatar u Sloveniji, Italiji i Cipru, a Hrvatsko narodno kazalište Split u Albaniji. Rubrika *HDDU info* standardno donosi popis novih članova društva i niz vijesti. *Književni sandučić* govori o nešto više knjiga nego ranije, ali su tekstovi nešto kraći te ostaje na sličnom broju stranica. Festivali dobivaju nešto više prostora. Primjerice Međunarodni festival malih scena u Rijeci popraćen je na cijeloj stranici. Stječe se dojam da uredništvo nastoji obraditi slične rubrike kao i ranije u nešto izmijenjenom obliku, ovisno o okolnostima.

Jedini broj koji je uređivala Zinka Kiseljak na naslovnici ima fotografiju Neve Rošić, koja je u spomenutom broju popraćena u *Portretu umjetnika*. Kao i raniji urednici, stavlja tekst vezan uz teme broja na naslovnu stranicu. Časopis zadržava sličan broj stranica kao i ranije - 108. Naklada s druge strane znatno opada, sa 2.000 na 1.000 primjeraka. Prvi se put na poleđini časopisa pojavljuju oglasi. Navodi se prvi put i predstavnik nakladnika Gorana Grgića, koji će u tom svojstvu biti potpisan sve do kraja analiziranog razdoblja.

Uredničko razdoblje Zlatka Krilića

Zlatko Krilić rođen je u Osijeku 1955. godine. Objavio je niz romana za djecu i mlade (*Čudnovata istina, Zabranjena vrata, Zagonetno pismo, Krik*), a pisao je i novele te igrokaze. Taj osječki književnik u velikoj je mjeri vezan uz dječju književnost i poznat je po njoj. Zaslužan je za inovacije u suvremenoj hrvatskoj prozi za djecu načinom obrade tema bolesti i smrti te korištenja elemenata ironije i fantastike. Režirao je više lutkarskih predstava prema vlastitim tekstovima te je pisao i nekoliko televizijskih scenarija (nav. prema: *Enciklopedija.hr*). Kad je dvadesetak godina nakon uređivanja časopisa *Hrvatsko glumište* obnašao funkciju predsjednika Društva hrvatskih književnika, u jednom je intervjuu dao izjavu koja govori o načinu upravljanja tim društvom, a koja se može primijeniti i na njegovo uređivanje časopisa: „Rad DHK treba usmjeriti prema životu, živosti, bez ičega radikalnoga i revolucionarnoga. Zato ne volim riječ promjene. U hrvatskom političkom životu riječ promjena toliko je prostituirana da ju ne kanim spominjati. U programu govorim o smjeru u kojem bi DHK trebalo nastaviti razvoj. Dakle, govorim o razvoju, ne o promjenama.“ (Z. Krilić u: A. Tunjić, 2020) U istom intervjuu dotaknuo se i odnosa prema časopisima: „U kriznim gospodarskim situacijama moraju se povećati honorari u časopisima i opseg časopisa, jer je to mnogim kolegama jedan od važnih izvora prihoda. Tako bi se pomoglo piscima koji žele pisati, a napisano nemaju gdje objaviti i za to dobiti honorar.“ (Z. Krilić u: A. Tunjić, 2020)

Krilić uređuje jedan broj u proljeće 2004., a za urednika je postavljen s 49 godina. Uredništvo, uz njega, čine: Tajana Gašparović, Marija Filipović, Morana Foretić, Ivana Peroš i Davor Svedružić. Ni on ne bježi od činjenice da časopis u prethodnom razdoblju nije uspio ostvariti glavni cilj, odnosno kontinuitet izlaženja. Kao glavne ciljeve naveo je formiranje čvrste redakcije i mreže suradnika kako bi se ubuduće urednici mogli lakše mijenjati bez narušavanja kontinuiteta izlaženja novih brojeva časopisa. Poput urednice prije njega, i on u prvi plan stavlja odrađivanje zaostalih tema koje nisu bile popraćene, poput festivala, nagrada, premijernih izvedbi, novih knjiga i sjećanja na preminule. Naglašava da je u spomenutom broju časopisa ispravljen propust otprije, kada dobitnici Nagrade hrvatskog glumišta za svekoliko glumačko ostvarenje nije pružena prilika za veliki intervju. Riječ je o Milki Podrug Kokotović, čiju je

fotografiju ujedno stavio na naslovnicu toga broja. Spomenuti broj nije imao glavnu temu, osim standardnih rubrika (u *Uvodniku* se spominje da su morali sređivati zaostatke). Časopis zadržava standardne rubrike i teme za vrijeme različitih urednika s nekim varijacijama. Za vrijeme njegova uredništva u rubrici *Napustili su nas* ispraćeni su: Katarina Bahunek, Mladen Budišćak Budilica, Darko Ćurdo, Janko Marinković, Saša Dabetić, Branko Supek, Ivan Katić, Dalibor Šatalić, Anita Jelić, Ivan Đani Šegina, Zdravka Krstulović i Ivana Jelić.

Na uobičajeni način popraćena je i dodjela Nagrada hrvatskog glumišta 2003. godine. Intervju, odnosno razgovor s Vladimirom Gerićem, dobitnikom Nagrade za svekoliko umjetničko djelovanje, ističe se na neuobičajeno dugih deset stranica. Sve rubrike, a osobito *Nagrada hrvatskog glumišta* i *Festival glumca*, popraćene su s više fotografija nego u ranijim godinama. Popis premijerno izvedenih predstava kao novost donosi manju popratnu naslovnu fotografiju predstave.

Kazališna scena u svijetu popraćena je u rubrici *Gostovanja i putovanja* i govori o Ukrajinskoj kazališnoj platformi. Popraćeno je i gostovanje Gradskog kazališta lutaka Rijeka u Rusiji, no gostovanja su popraćena u manjoj mjeri nego ranije.

Jedna od novih rubrika nosi naziv *Nagrade kazališnih kuća*. Izdvojimo primjere: Nagrada *Mila Dimitrijević* Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, Nagrade Hrvatskoga narodnog kazališta Split, Nagrade za najbolja umjetnička ostvarenja u Dramskom programu Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca Rijeka, Najhistrion 2003. godine. Objavljen je i tekst bivšeg urednika Zlatka Viteza o Josipu Bobiju Marottiju, kojeg naziva najmlađim histrionom. Standardno je priložen i popis novih članova HDDU-a. Festivali, manifestacije i smotre dobivaju sve više prostora. Međunarodni festival malih scena Rijeka popraćen je na četiri stranice.

Za razliku od Zinke Kiseljak, Krilić ne uspijeva uvesti nikakve značajnije inovacije. Najavio je kako će ubuduće glavna tema broja biti najavljena kako bi čitatelji mogli pisati i pružiti svoje mišljenje o spomenutoj tematici. Kao temu idućeg broja najavio je školovanje i usavršavanje glumaca, redatelja i dramaturga. No nije se zadržao dovoljno dugo – i on je uredio samo jedan primjerak časopisa, ali ovoga puta radilo se o dvobroju (19-20), koji je objavljen na 156 stranica. Zadržava istu nakladu od 1.000 primjeraka.

Uredništvo Lidije Zozoli

Lidija Zozoli rođena je u Varaždinu 1970. godine, a diplomirala je kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kazališnu kritiku i radove o kazališnoj umjetnosti kontinuirano piše od 1994. Radila je u zagrebačkome Gradskom uredu za kulturu (1997.–1999.), a iduće dvije godine suradnica je u Hrvatskome centru ITI (uređuje i dva sveska biltena *Hrvatska drama*). Uređivala je kazališnu

rubriku *Vijenca* (1999. – 2001.). Status samostalne umjetnice imala je 2002. – 2014. Dramaturškim se radom bavi od 2004., a od 2014. zaposlena je u Ministarstvu kulture i medija.

Lidija Zozoli preuzima časopis u proljeće 2004. i vodi ga kroz šest brojeva sve do kraja 2006. Uredništvo čine: Marija Filipović, Daria Knez, Tanja Pacek, Andrija Tunjić, a u zadnjem se broju, umjesto Darije Knez, priključuju Marijan Radmilović i Tea Gjergjizi Agejev. L. Zozoli spada u generaciju urednika koji su obnašali tu funkciju u tridesetim godinama života (imenovana je u 35.). Ponovno se kao glavni cilj uredništva u *Uvodniku* spominje održavanje kontinuiteta izdavanja časopisa od četiri puta godišnje, kako je navedeno unutar samoga časopisa. Najbliže cilju došla je 2004. i 2006. godine, kada je časopis objavljen tri puta, uz napomenu da su u spomenutim godinama izašla tri, odnosno dva dvo-broja. Opisuje analizirani časopis kao zajednički časopis svih članova HDDU-a. Poput niza urednika prije nje, poziva spomenute da joj šalju priloge, prijedloge i ideje jer su iskustva iz prve ruke najdragocjeniji prilog za svaki strukovni časopis. Navodi kako se nada da časopis nije izgubio na kvaliteti i zanimljivosti zbog težnje da bude što informativniji. Za vrijeme njezina uredništva dolazi i do promjene u grafičkom dizajnu časopisa, za koji je zaslužan Kapitol.

Glavne teme: slučaj Akademije dramske umjetnosti (kad su se studenti kazališne režije bunili zbog nepostojanja plana i programa ili barem korektno održane nastave), kazališni zakon, nova kazališta, početak radova na histrionskom kazalištu, glumci u sapunicama, a nova je rubrika *Osobno iskustvo*. Povod za predstavljanje prvoga navedenog slučaja bilo je objavljeno pismo studenata treće godine režije i radiofonije Vjeranu Zuppi – tadašnjem dekanu Akademije dramske umjetnosti, koje je prvobitno objavljeno na internetskom portalu www.teatar.hr, kao i komentar objavljen na Radiju 101. Prate se kazališne udruge, događanja, publikacije, premijerno izvedene predstave, gostovanja i putovanja. Ostaju i standardne rubrike i teme s nekim varijacijama. Za vrijeme njezina uredništva u rubrici *Napustili su nas* popraćeni su: Anton Marti, Ljiljana Plavšić Jelačić, Damir Kovačević Mus, Jelica Lovrić-Vlajki, Janko Kichl, Vjekoslav Vidošević, Vladan Švacov, Zvezdana Ladika, Boris Lučić, Kosovka Kužat Spaić, Josipa Bepi Gatara, Tomica Milanovski, Marija Maša Perenčević, Mia Sasso Berčić, Đorđe Bosanac i Boris Vujčić (prvi urednik časopisa *Glumište*).

Novu rubriku *Osobno iskustvo* u svakom broju pišu različiti glumci i umjetnici: Dora Fišter, Slavko Šestak, Vjenceslav Kapural, Zdenka Heršak, Magdalena Lupi, Asta Alifakovac, Borna Armanini, Mato Ergović, Bobo Jelčić, Zdenko Jelčić. Rubrika koja se tiče gostovanja hrvatskih kazališta u inozemstvu preimenovana je u naziv *Sa svih strana*. Vijesti i događaji vezani uz kazališta u drugim zemljama objavljuvani su u rubrici *S raznih strana*. Nijedna od tih rubrika nije bila standardna. Neke od intervjuiranih osoba za vrijeme urednice Lidije Zozoli bile su: Joško Ševo, dramski umjetnik i izebornik Festivala glumca, Anja Šovagović

Despot, izbornica Festivala, Špiro Guberina, domaćin Festivala, Pero Kvrđić, Bojan Navojec (BOK festival), Branko Ivanda, tadašnji dekan Akademije dramske umjetnosti, Miše Martinović, dobitnik Nagrade hrvatskog glumišta za svekoliko umjetničko djelovanje, a isto se može reći i za Miljenka Vikića. Nagrada hrvatskog glumišta popraćena je i izjavama glumaca koji su sudjelovali na dodjeli, ali koji nisu nužno bili i nominirani. Prisutan je i standardni pregled po kategorijama, popis nominiranih nagrađenih i njihove fotografije.

Naslovnice časopisa koje je uređivala Lidija Zozoli u pravilu donose jednu fotografiju umjetnika na kazališnoj sceni, na temelju koje je teško utvrditi o kome se radi. Iznimke su fotografija Fabijana Šovagovića u povodu broja u kojemu se govori o Festivalu glumca i kompilacija manjih fotografija vezanih uz dodjelu Nagrade hrvatskog glumišta. Istaknuti tekst na naslovnici varira od prikaza niza tema koje se obrađuju u spomenutom broju do spominjanja samo jedne teme, što je bio najčešći slučaj, a u jednome broju na naslovnici nije istaknuta nijedna tema.

Od šest brojeva koje je uređivala, čak njih pet ima formu dvobroja. Naklada se prvobitno zadržava na 1.000 primjeraka, a potom u zadnja dva broja raste na 1.200. Broj stranica varira. Dvobroj s najmanjim brojem stranica imao ih je 116, a dvobroj s najviše stranica 148. Najčešće je broj stranica bio blizu 120, a jedini pojedinačni broj imao je 84 stranice. Može se primijetiti kako je u tom razdoblju časopis imao nešto manji broj stranica, ali je, za razliku od prijašnjih, u većoj mjeri uspio uhvatiti zacrtani ritam izdavanja novih brojeva.

Uredništvo Dubravke Lampalov

Dubravka Lampalov, teatrologinja, bavila se novinarstvom i kazališnom kritikom, bila je često festivalska selektorica i članica raznih žirija, od 2004. samostalna je umjetnica, a 2008. – 2010. ravnateljica Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu, gdje je pokrenula i Festival hrvatskih dramskih predstava za djecu Mali Marulić.

Dubravka Lampalov bila je glavna urednica *Hrvatskoga glumišta* 2007. – 2010. Uz nju su članovi uredništva bili: Livio Badurina, Goran Ivanišević, Tomislav Kurelec i Darko Lukić. Poseban naglasak stavlja na kazališne festivale. Svoje uredništvo započinje dojmljivim trobrojem (32–34), jedinim takve vrste u analiziranom razdoblju. Uvodnik urednice napisan je poetično, više lirski u odnosu na ranije uvodnike. Često u uvodnoj riječi citira djela raznih autora.

Nema klasične teme broja. U jednom broju bile su rubrike *Kazalište je* (eseji Atač, Ivić, Lukić) i *Dossier* (o programu revitalizacije hrvatskih kazališta). Nova je rubrika kolumna *Čitaća proba* (koju pišu Pero Kvrđić, Trpimir Jurkić, Željko Vukmirica, Enes Kišević). Prenose se poruke u povodu Svjetskog dana kazališta, Svjetskog dana kazališta za djecu i mlade i Svjetskog dana lutkarstva. Za vrijeme njezina uređivanja časopisa rubrika *Napustili su nas* bila je posvećena

sljedećim umjetnicima: Mladenu Domašu Fljufu, Neli Eržišnik, Aleksandri Fideršeg-Jelić, Nevenki Filipović, Krsti Krnicu, Vladimiru Krstuloviću, Milici Nemeth-Panežić, Edi Peročeviću, Mirku Švecu, Zvonimiru Črnku, Anti Dulčiću, Luciji Otržan, Galianu Pahoru, Borisu Dvorniku, Anatoliju Kudrjavcevu, Tomislavu Lipljinu, Marijanu Radmiloviću, Ivi Rogulji, Semki Sokolović-Bertok, Peri Budaku, Asimu Bukvi, Dubravki Gall Oreščanin, Ivanu Lovričeku, Miroslavu Supancu, Velimiru Chytilu, Augustinu Halasu, Bogdanu Jerkoviću, Miri Marottiju, Zoranu Pokupcu Pinkyju, Čedi Prici Plitvičkom, Vanji Drachu, Emilu Gladu, Niki Kovaču, Nadi Murat, Josipu Pichleru, Vladimiru Puhalu, Iliji Zovku i Radovanu Ivšiću.

Iako su nas tada napustile neke glumačke veličine poput Borisa Dvornika ili Vanje Dracha, za razliku od ranijih urednika, takvi odlasci bili su popraćeni isključivo u rubrici koja je namijenjena sjećanjima. Nije bilo značajnijih posveta kao za vrijeme urednika Zlatka Viteza, koji je odlazak Fabijana Šovagovića te Ene Begović stavio za temu broja te im je posvetio između deset i petnaest stranica časopisa. Vanja Drach nije dobio ni autorski tekst, tek preneseno pripćenje Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu s jednom malom fotografijom i pjesmu Enesa Kiševića.

D. Lampalov svoje uredništvo počinje nizom tekstova različitih autora. Početni dio naslova glasilo je *Kazalište je*, te su potom stavljene tri točke, a na njih se nadovezuju četiri različita autora s različitim naslovima. Zlatko Kauzlarić Atač u naslovu navodi „Mimohod oblaka nad krajolikom“, Sanja Ivić „Tinta mi se proli“, Darko Lukić piše „Tržište – to su ljudi“, a naslov Livija Badurine glasi „*Showcase*. Mjesto koncentracije i šutnje“. Poput Zlatka Viteza, navodi stihove različitih autora. Taj je aspekt za vrijeme urednika prije nje često bio zanemaren. Glavne rubrike jasnije su odvojene, cijelom stranicom. Festivali i ostale rubrike popraćeni su prikladnim fotografijama, ponekad i nešto krupnijeg formata. Za Svjetski dan kazališta objavljena je i hrvatska i međunarodna poruka, ali novost je da tri domaća i tri strana umjetnika, a ne samo jedan, daju svoj tekst. Formalne stvari manje su zastupljene. Iznimka je Izvješće Upravnog odbora Skupštini HDDU-a o radu HDDU-a u proteklom razdoblju.

Zaključno se može reći da, nakon brojnih inovacija prethodnika, Dubravka Lampalov i Lidija Zozoli zadržavaju standardne rubrike s nekim varijacijama i povremenim inovacijama, no koncepcija se u tom razdoblju stabilizirala.

Naslovnice analiziranog časopisa za vrijeme uredništva D. Lampalov raznolikije su nego za vrijeme ranijih urednika. Postoje primjeri pojedinačnih fotografija iz predstava, kompilacija sastavljena od triju fotografija te kompilacija sastavljena od većeg broja fotografija raznih predstava i glumaca, dok se na naslovnici prvoga broja koji je uređivala spomenuta urednica nalazi kip biskupa svetog Vlaha (32-34) u povodu Dubrovačkih ljetnih igara. U najvećem broju slučajeva na naslovnici se nalazio veći broj fotografija koje su uvijek posložene

na različite načine, bez teksta na naslovnici. Od šest brojeva koje je uređivala, njih četiri dvostruka su izdanja. Javlja se još jedan slučaj trobroja (32-34) i jedan slučaj pojedinačnog broja (35). Naklada se zadržava na 1.200 primjeraka, a broj stranica ponovno opada. Pojedinačno izdanje imalo je 84 stranice, dvobroji su se sastojali od 92 stranice, dok je trostruko izdanje sadržavalo 148 stranica. Kontinuitet izdavanja novih brojeva prisutan je u manjoj mjeri nego za vrijeme prethodne urednice Lidije Zozoli. Dugogodišnja jasno izražena težnja urednika toga časopisa jest ta da se novi brojevi izdaju svaka tri mjeseca. U razdoblju kada je Dubravka Lampalov obnašala tu funkciju često su izlazila četiri broja godišnje, ali su objavljivani kao dvobroji po dva puta u godini.

Zaključak: Kontinuitet i razvoj uredničkih koncepcija

Pojedine rubrike specifične su samo za jednog urednika ili manji broj njih, dok postoje i rubrike koje se pojavljuju kod svih urednika. Zlatko Vitez stavljao je veći naglasak na umjetnost, pri čemu su rubrike specifične za njegovo uredništvo uključivale: *Poeziju*, *Priču*, *Bobijeve kazalištarije*, *Šnajderaj kazališne laži*, *Aforizme*, *Felix* (strip), *Posebnu bilješku* i *Dramski tekst*. Uvodnici su bili stalna rubrika, a najopsežniji su bili upravo za vrijeme Zlatka Viteza. Rubrika posvećena preminulim glumcima bila je prisutna kod svih urednika, iako pod različitim nazivima, kao i rubrike vezane uz obljetnice posvećene glumcima i kazalištima te festivale. Rubrika *HDDU info* pojavljuje se kod urednikâ M. Torjanca, Z. Kiseljak, Z. Krilića i L. Zozoli, dok su Z. Vitez i D. Lampalov također obrađivali te teme, no ne u obliku formalne rubrike nego u pojedinačnim člancima.

Svi urednici pridavali su posebnu pažnju Nagradi hrvatskog glumišta i Festivalu glumca često izdvajajući navedene teme u posebne dijelove časopisa, ponekad i na samom početku. Rubrika posvećena knjigama bila je također redovna. Svjetski dan kazališta obilježavao se redovito, putem tekstova ili rubrika koje su sadržavale hrvatsku i međunarodnu poruku. Rubriku s popisom premijerno izvedenih predstava uveo je Marko Torjanac, a zadržali su je svi urednici nakon njega. Torjanac je, osim toga, uveo i velik broj rubrika specifičnih za njegovo uredništvo, kao što su: *Članovi* (HDDU), *Natječaji*, *Pravni i ekonomski savjeti* te *Vaš prostor: prijedlozi, reagiranja, polemike*. Njegovo uredništvo fokusiralo se više na formalne i pravne aspekte glumišta. Rubrika *Sindikalni blok* bila je specifična za M. Torjanca, dok je Z. Kiseljak koristila sličnu rubriku pod nazivom *Sindiklat*. Rubrika *Vremeplov* javlja se kod M. Torjanca, a slična rubrika pod nazivom *Retrovizor* korištena je kod Z. Kiseljak – obje su se fokusirale na važne povijesne događaje vezane uz kazalište. M. Torjanac uveo je i rubrike *Kazališni život grada* i *Kazališni život zemlje*, pri čemu je prva zadržana u jednom broju urednice Z. Kiseljak, uz promijenjeni naziv *Kazalište u gradu*.

Rubrika *Mi u svijetu*, posvećena gostovanjima hrvatskih kazališta u inozemstvu, koristila se za vrijeme M. Torjanca, dok ju je Z. Kiseljak preimenovala u

Slike s gostovanja, a Z. Krilić u *Gostovanja i putovanja*. Lidija Zozoli koristila je naziv *Sa svih strana*, no ta rubrika kod nje nije bila redovna. Raznolike vijesti vezane uz kazalište ponekad su imale zasebnu rubriku, dok su u drugim slučajevima bile obrađene u sklopu drugih rubrika ili kao pojedinačni članci.

Što se tiče tematskih brojeva, Z. Vitez često je isticao određene teme, ali bez njihova izravnog navođenja u sadržaju. Kod M. Torjanca, Z. Kiseljak i L. Zozoli tema broja bila je jasno istaknuta kao rubrika u sadržaju, često obrađena na desetak stranica. U posljednjem broju urednice L. Zozoli tema je obrađena na samo dvije stranice, dok sljedeća urednica, D. Lampalov, nije nastavila s tom rubrikom, čak ni na naslovnoj stranici. L. Zozoli uvela je rubriku *Osobno iskustvo*, dok je D. Lampalov uvela rubriku *Čitaća proba*; L. Zozoli uvela je i rubriku *Kazališne udruge*, iako ona nije bila redovna, dok je D. Lampalov, osim Svjetskomu danu kazališta, davala prostor i Svjetskomu danu lutkarstva te Svjetskomu danu kazališta za djecu i mlade.

Urednici koji su naslijedili svoje prethodnike često su zadržavali slične rubrike, izuzev M. Torjanca, koji je napravio znatan zaokret u odnosu na uredništvo Z. Viteza. Zinka Kiseljak i Z. Krilić imali su rubrike slične rubrikama M. Torjanca, a L. Zozoli i D. Lampalov nastavile su u istome smjeru, uz manje izmjene. Kod D. Lampalov mogu se primijetiti određene sličnosti sa Z. Vitezom, posebno u objavljivanju stihova, no u mnogo manjem opsegu nego što je to bio slučaj kod Z. Viteza.

Svi urednici imali su problema s održavanjem redovnog ritma izlaženja časopisa te su se morali prilagođavati okolnostima i napraviti posao najbolje što su mogli u za to predviđenom roku.

Zaključno, različiti urednici časopisa uveli su specifične rubrike i stilove, pri čemu su neki isticali inovacije, dok su drugi preferirali očuvanje standardnih formata. Zlatko Vitez naglašavao je posebice umjetnost, s posebnim fokusom na poeziju i kazališne rubrike, dok je Marko Torjanac izvršio velike promjene usmjeravajući se na formalne, pravne i sindikalne aspekte kazališne scene. Kasniji urednici, poput Zinke Kiseljak i Zlatka Krilića, kombinirali su Vitezov i Torjančev model uz manje prilagodbe, dok su Lidija Zozoli i Dubravka Lampalov održavale kontinuitet uz nekoliko manjih inovacija. Unatoč različitim uredničkim pristupima, određene rubrike ostale su trajne i prepoznatljive kroz sva razdoblja, poput uvodnika, rubrika o nagradama, obljetnicama, sjećanjima i svjetskim kazališnim danima. Svaki urednik suočavao se s izazovom održavanja redovitosti izlaženja časopisa balansirajući između inovacija i stabilnosti. ●

LITERATURA

- Mrduljaš, Igor (2003), „Kušan ad portas ili zašto je glumište devedesetih zaboravilo važnog dramatičara“, *Kazalište*, Zagreb, g. 7, br. 13-14, str. 154-156. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/188860> (11. rujna 2024.).
- Petranović, Martina (2014), „Suvremeni teatrološki pristup riječkim kazališnim temama (Adriana Car-Mihec, Iva Rosanda Žigo, Riječko glumište: rasprave o drami i kazalištu, Redak, Split, 2012.)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 17, br. 57-58, str. 150-152. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/186249> (11. rujna 2024.).
- Selem, Petar (1984), „Hrvatsko glumište u europskom kontekstu“, *Dani Hvarskoga kazališta. 1955. – 1975.*, knjiga 11, Književni krug, Split, str. 328-336. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/100922> (11. rujna 2023.).
- Tunjić, Andrija (2020), „Rad DHK treba usmjeriti prema životu i živosti“, e-izdanje *Vijenca*, <https://www.matica.hr/vijenac/695/rad-dhk-treba-usmjeriti-prema-zivotu-zivosti-30832/> (1. rujna 2024.).

MREŽNI IZVORI

- Arhiv *Hrvatskoga glumišta*, <https://hrvatskoglumiste.hr/arhiv/> (1. rujna 2024.).
- Enciklopedija.hr (28. rujna 2024.).
- Planet Art, <https://www.planet-art.hr/> (28. rujna 2024.).

Maja Đurinović

Odsjek za kazališnu umjetnost

Akademije za umjetnost i kulturu

Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Osijek

Dnevnik jedne ljubavi: *BoNeT* i *The Morning After the Night Before* Maše Kolar i Zorana Markovića, dvije profesionalne plesne produkcije Gradskoga kazališta Sisak

UDK 793::792(497.527)

Sažetak: Nastavljajući stavljati fokus na suvremenu plesnu scenu i pojavu novih autora koji su svojim koreografskim radom dublje zagrebli u međuprostor plesa i kazališta, ovaj rad posvećen je Maši Kolar kao još jednoj međunarodnoj umjetnici koja je u prvom desetljeću 21. stoljeća, još uvijek na vrhuncu plesačke moći, ali već u neobičnoj umjetničkoj zrelosti promišljanja struke, odabrala povratak u Hrvatsku (plesачki se prvi put vraća 2007. u predstavi Mirjane Preis *Maraton*) da bi svojim djelovanjem uznemirila uspostavljene odnose pokrećući velike promjene najprije na suvremenoj hrvatskoj plesno-kazališnoj sceni, a kasnije, do danas, i na baletnoj. Plesачkim znanjem, izvođačkom izražajnošću i visokom razinom tehnike podigla je kriterije tjelesne

dimenzije plesa, ali onda i koreografskim projektima destabilizirala uvijek nanovo postavljaju granicu između suvremenoga plesa i modernoga baleta. Iznimno su važni njezini prvi koreografski radovi nastali u izvođačko-autorskom partnerstvu sa Zoranom Markovićem: *BoNeT* (2009.) i *The Morning After the Night Before* (2010.), koji su izašli u produkciji Gradskoga kazališta Sisak kao, između ostalog, jedan od pokušaja dencentralizacije scene, odnosno šire kazališne vizije repertoara tadašnjeg ravnatelja sisačkoga kazališta Jasmina Novljakovića.

Ključne riječi: Maša Kolar; Zoran Marković; plesno kazalište; Gradsko kazalište Sisak

One Love Diary: *BoNeT* and *The Morning After* *The Night Before* by Maša Kolar and Zoran Marković, Two Professional Dance Productions of the City Theater Sisak

Abstract: Continuing the focus on the contemporary dance scene, and the emergence of new authors who, with their choreographic work, scratched deeper into the space between dance and theater, this work is dedicated to Maša Kolar, international artist who, in the first decade of the 21st century, is still at the peak of the dance power. At the same time, in an unusual artistic maturity of thinking about the profession, she chooses to return to Croatia, where with her actions she upset the established relations, initiating major changes first in the contemporary Croatian dance theater scene, and later, to this day, in the ballet scene as well. With her dancing knowledge, performance expressiveness and high technique, she raised the criteria of the physical dimension of dance. And with her choreographic projects, she has destabilized the ever-new boundary between contemporary dance and modern ballet. Her first choreographic works created in a performing-author partnership with Zoran Marković in the production of the City Theatre Sisak are extremely significant. This was part of the program vision of the director of the Sisak theater at the time, Jasmin Novljaković, and one of the attempts to decentralize the Croatian scene.

Keywords: Maša Kolar; Zoran Marković; dance theater; City Theatre Sisak

► Ove jeseni (2023.) Balet Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca prikazao je balet *Adam i Eva*. Autori su baleta kreiranog prema predlošku Krležine dramske jednočinke iz 1922. koreografkinja Maša Kolar i skladatelj Višeslav Laboš, a balet je u posljednjih mjesec dana gostovao i u Osijeku, Splitu, Varaždinu i Goriziji. Maša Kolar, koja od 2017. vodi riječki Balet, iznimno je neobična, zanimljiva, hrabra i inspirativna umjetnička osobnost kazališnog plesa koja neprestano preskače barikade i ruši predrasude kojom naša plesna zajednica, koliko god bila mala, obiluje. Naime ples je umjetnička vokacija Maše Kolar; odrasla je u plesačkoj obitelji i od prvih je sjećanja vezana za dvorane gdje se vježba i pozornice na kojima se pleše.¹ Izašla je iz zagrebačke Škole suvremenog plesa, pa onda i belgijske *Vlaamse Dansacademie* u Bruggeu, nakon čega nastavlja internacionalnu karijeru. Od 1992. angažirana je u Baletu Dresden, gdje je, već kao solistica Baleta, 1997. nagrađena prestižnom Nagradom *Mary Wigman* za posebna plesna dostignuća u koreografijama Johna Neumeiera, Stephana Thossa i Matsa Eka. Plesala je Ekovu Carmen na velikoj azijskoj turneji lyonskog Baleta, nastupala je s *Queensland Balletom* u Brisbaneu (Australija), predavala je na sveučilišnim plesnim akademijama u Stockholmu (Švedska) i Interlochenu (SAD), asistirala je u *Aalto Balletu* u Essenu (Njemačka); plesala u *Aterballettu* u Italiji... i tako dalje.

Nastavljajući međunarodnu karijeru slobodne plesne umjetnice, početkom 2000-itih Maša Kolar započinje polagan, oprezan povratak u domovinu ispitujući „teren“ hrvatske plesne scene, tražeći mjesto u koje bi se mogla uklopiti, jer, naravno, po mnogočemu odudara. Konačno nastupa u Hrvatskoj u srpnju 2000. na netom pokrenutom Festivalu suvremenog plesa i neverbalnog kazališta u Svetvinčentu, nakon čega daje vrlo zanimljiv razgovor za časopis *Vijenac*. Na pitanje zašto je do sada nismo vidjeli na domaćoj sceni i festivalima Maša Kolar odgovara: „Oduvijek sam se željela predstaviti Zagrebu i pokazati ono što radim i u što vjerujem. Pokušavala sam na sve moguće načine dogovoriti gostovanje posredovanjem Biennala, Tjedna suvremenog plesa, Kulturnog centra, no do sada mi to nije uspjelo. Pretpostavljam da se nismo uklapali u programske sheme festivala ili u danom trenutku nije bilo dovoljno novca.“ (M. Kolar u: O. Međugorac, 2000: 47) To pitanje „uklapanja“ u postojeće sheme pokazalo se u slučaju Maše Kolar višestrukim problemom. Kamo je smjestiti? U koji ansambl i programski kontekst? Svakako, ona nije balerina niti nasljeđuje baletnu tradiciju koju čuvaju nacionalne kazališne kuće, ali može li biti dio suvremene, izvaninstitucionalne (jer druge nema) scene kad kod nas ne postoji podržana forma, nešto kao *mainstream* suvremenoga plesnog kazališta u kojem

1 Njezini roditelji, Branka i Darko Kolar, bili su članovi Studija za suvremeni ples i kasnije su ostali djelovati u ansamblu Zagrebačkoga gradskoga kazališta Komedija, u kojem i Maša Kolar započinje profesionalnu plesačku karijeru.

bi profesionalni plesači imali primjereno i sistematično uređen program treninga, rada na repertoaru i nastupa, recimo poput Lada?² A baletni ansamblu nacionalnih kazališta u svojem repertoaru zapravo pokrivaju jake europske koreografe kako modernog baleta tako i suvremenoga plesnog rječnika.³

Svoj plesački jezik ona je izbrusila plešući u radovima velikih koreografa suvremene plesne/baletne scene čija se djela i danas izvode s baletnim ansamblima nacionalnih kazališta diljem svijeta. Stilski i izražajno, najviše je vezana uz rad Stephana Thossa, za kojeg „kažu da je dalje razvio njemački ekspresivni ples, *Ausdrucktanz* u suvremenom smislu“. Tu moramo naglasiti da je Maša na bliskom „terenu“ s obzirom na to da je zagrebačka škola bazirana također na izražajnom plesu, metodama i postavkama Rudolfa Labana, koji je bio veliki reformator i teoretičar modernoga, ekspresivnog plesa. „Iako mi koristimo jako mnogo klasičnih i modernih elemenata. Klasiku treniramo svaki dan i za mene je klasičan balet esencijalan. Ne kažem da se s modernim tehnikama ne postižu rezultati, no ja osobno još nisam pronašla tehniku koja bi me toliko pripremila. Pri tome mislim na klasični balet bez ruskoga kiča. Od treninga očekujem da me ugrije, smjesti, da mi postavi prvu i petu poziciju, da znam gdje sam, a to mi daje balet. Za Stephanove koreografije trebam čiste skokove i pružena stopala, a s klasikom najbrže dolazim do traženih tehničkih rezultata.“ (M. Kolar u: O. Međugorac, 2000: 47)

Pri tome, tog ljeta 2000., kada nastupa u Svetvinčentu, Maša Kolar još uvijek smatra da nije spremna na poziciju koreografa, koju – kao i poziciju pedagoga – smatra iznimno zahtjevnom. „Što se koreografije tiče, mišljenja sam da ima jako mnogo loših i malo dobrih koreografa i još jedan loš koreograf društvu nije potreban. Nekoliko lijepih koraka ili pokreta može osmisлити i pokazati svatko, no dokle god se ne osjeti potreba da se ljudima nešto prenese ili kaže, nema smisla koreografirati.“ (M. Kolar u: O. Međugorac, 2000: 47)

Na festivalu u Svetvinčentu Maša Kolar nastupila je u dva rada Stephana Tossa, u partnerstvu sa Zoranom Markovićem, tada još samo kolegom s kojim je plesala još u Dresdenu. Prva koreografija, koja kao da je dubinski obilježila i najavila daljnji tijek i desetljeće životnoga i umjetničkog partnerstva bila je *Mak, Mohnblume*, na glazbu Gustava Mahlera, njegov klavirski kvartet koji je napisao u šesnaestoj godini. „Muzika je predivna, na trenutke vrlo slatka, a ponekad opet potpuno isječena, istrzana. Takva je i koreografija, priča o ljubavnom paru koji se čini sasvim normalnim, dok je njihov intimni odnos postao apatičan, dosadan i izobličen. Oni se nisu u stanju razići i u jednom trenutku jednostavno odluče ostati i dalje zajedno.“ (M. Kolar u: O. Međugorac, 2000: 47)

2 Hrvatska suvremena plesna scena mora se prilagoditi i zadovoljiti bržim i jednostavnijim, odnosno više konceptualnim rješenjima stvaranja izvedbe; o postprodukciji da i ne govorimo.

3 Tako naprimjer na zagrebačkoj pozornici Balet pleše *Decadance*, dakle gaga tehniku Ohada Naharina koja nema nikakve veze s baletnom tradicijom.

Ideju o povratku u Hrvatsku Maša Kolar stavit će na višegodišnje čekanje. Intenzivno pleše u Europi, no uskoro dugogodišnji umjetnički kolege na međunarodnoj sceni – zagrebačka plesačica Maša Kolar i beogradski plesač Zoran Marković – započinju osobnu partnersku, ljubavnu priču, koju 2006. i legaliziraju. Kako plešu u različitim europskim kompanijama, taj nedostatak blizine potiče ponovno razmišljanje o povratku. Nastupaju u Zagrebu: Maša Kolar 2007. pleše u predstavi *Maraton*⁴ Mirjane Preis, a Zoran Marković godinu dana kasnije nastupit će u novoj premijeri iste koreografkinje, *Gyehenyes Band*.⁵

„Povratak u Hrvatsku je bio nova faza života, a istovremeno i šok. Bila sam godinu dana u Hrvatskoj, nakon čega sam ponovno otišla u Italiju, plesati u kompaniju. Nedostajala mi je struktura, svakodnevni rad... U Hrvatskoj ideš iz projekta u projekt, sav si razbacan, razvučen, ne možeš se ničemu adekvatno posvetiti. Radiš sto tisuća stvari istovremeno, što mi se i sviđjelo, ali je i zamorno. Nedostajala mi je disciplina koju možeš dobiti samo ako imaš rutinu. Ali... ponovno sam se vratila i počela se baviti koreografijom, pedagoškim radom i to me obuzelo.“ (M. Kolar u: K. Barešić, 2021)

Na Platformi mladih koreografa, u Tvornici 16. listopada 2008., u okviru svečane večeri Dodjele strukovnih nagrada za minulu sezonu, Maša Kolar i Zoran Marković izvode svoj prvi zajednički koreografski rad: *BoNeT* je, prema programskoj najavi, plesni duet, „minijatura, groteska koja reflektira nesklad muško-ženskog odnosa. Plesni duet plesača i plesačice koji ne mogu zajedno, ali niti odvojeni. Slijepljeni u ritualne obrasce kretanja, u odavno proživljenu emociju, zarobljeni u prostoru i vremenu, perpetuiraju svoj ples.“

BoNeT je s razlogom izvrsno primljen. Plesna groteska, „priča“ o namćorastom, zajedno ostarjelom paru („Dvoje sretnih ljubavnika“ koji se, Nerudinim riječima, bez kraja i smrti za vrijeme života mnogo puta rađaju i umiru), koji unaprijed zna i poznaje svaki impuls i trzaj drugog tijela, zalijepljenom uz veliki stol, odnosno povezanom njime kao starom sponom i sada već nužnim osloncem, izvedena je s tolikom količinom energije, brzine, glumačke izražajnosti i izrađene tehnike u kombinaciji s nizom duhovitih, osobnih detalja, ukratko, na način koji baš nije viđen na domaćoj suvremenoj sceni. Reakcije publike i kritike dale su dodatnog vjetra u krila umjetničkom paru sklonom samokritici, te se on konačno odvažio na ideju o svojoj samostalnoj programskoj večeri.

4 Premijera 18. i 19. siječnja 2007. na Sceni Polanec Zagrebačkoga kazališta mladih. Uz M. Kolar nastupaju Ivana Miletić Piškor i Branko Banković, članovi Studija za suvremeni ples.

I koreografkinja M. Preis također je, kao i roditelji Maše Kolar, nekadašnja članica Studija.

5 Premijera 20. studenoga 2008. u Histrionskom domu. U *Gyehenyes Bandu* nastupaju Dina Ekštajn, Ivana Miletić Piškor, Branko Banković i, prvi put u Zagrebu, Zoran Marković, koji se, iako očito iz drugoga artistsčkog miljea, iznimne tehnike i lakoće, trudi prilagoditi grupi svoj visokokultivirani pokret. O predstavi sam pisala na: <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=347> (19. lipnja 2024.).



BoNeT, Gradsko kazalište, Sisak, 2009. Foto: Arhiv Gradskog kazališta Sisak.

Maša Kolar i Zoran Marković imali su koncept trodijelne večeri i dobar dio materijala, ali ne i producenta, odnosno profesionalni prostor za rad, završnicu i izvedbu. Tu dolazi do sretnog susreta s Gradskim kazalištem Sisak, koje tih nekoliko godina vodi Jasmin Novljaković, nekadašnji član poznate sisačke Daske i poljski đak, koji je nakon povratka iz Poljske 1998. prvo uspostavio suradnju s Plesnim kazalištem Doma kulture Kristalna kocka vedrine u Sisku koje je s iznimnim uspjehom vodila Jasminka Petek Krapljan.⁶ Kada 2006. Novljaković postaje ravnatelj Doma kulture Kristalna kocka vedrine, on pokreće i Gradsko kazalište Sisak, koje vrlo brzo pronalazi svoje mjesto u profesionalnome kazališnom životu. „Cijelo je vrijeme“, prisjeća se Novljaković, „bila prisutna ideja da pokrenemo Plesni teatar, profesionalnu produkcijsku grupu, a tada se, idealno, događa ideja o suradnji s Mašom Kolar i Zoranom Markovićem koji su odlučili nastaviti svoju karijeru u Hrvatskoj. Njihova prva produkcija ne može pronaći partnera u Zagrebu, pa me kontaktirao Vladimir Končar, video umjetnik s

6 Suradnja J. Novljakovića i J. Petek Krapljan bila je višestruka, kako u njegovim dramskim predstavama, gdje ona radi kao suradnica za scenski pokret, ali osobito u radu s najstarijim članovima i članicama Plesnog studija s kojima su realizirali nekoliko važnih plesno-kazališnih predstava: *Soba cimetove boje*, *Iza zatvorenih vrata*, *Slučajni susreti*, *Inside*, *Republika mašte*, *Let me go*, koje izvode diljem Europe na kazališnim festivalima u Norveškoj, Rusiji, Mađarskoj, Češkoj, Poljskoj, Austriji i Belgiji.

kojim sam ranije surađivao. “Naime predstava je osmišljena kao triptih („noćna mora“, „eksperiment“ i „bajka“), uz *BoNeT*, kojim je završavala večer, tu je bila koreografija još jednoga mladog povratnika i međunarodnog umjetnika na početku koreografske karijere Lea Mujića, koji je za par Kolar - Marković kreirao novi duet *Do You Still Feed The Animal?* A između te dvije iznimno energetske zahtjevne koreografije projicirao se film *Colour-lab*, koji je, prema scenariju i u izvedbi Maše Kolar i Zorana Markovića, režirao Vladimir Končar.⁸

„Prvi sastanak i dogovor s Mašom, Zoranom i Leom“, ispričao je Novljaković, „bio je vrlo zanimljiv; oni su bili dosta zbunjeni oko ideje da cijelu produkciju rade u Sisku. No, ipak su uvjeti, kazališna dvorana i scena od prve probe, smještaj uz samo kazalište i, nadam se, naša istinska želja da im pomognemo u realizaciji njihovih ideja prevagnule i oni su došli u Sisak.“

Tako je u Sisku izveden njihov prvi program u produkciji Gradskoga kazališta Sisak i Maše Kolar. Premijerne izvedbe bile su 17. i 18. lipnja 2009. na otvorenoj pozornici u lijepom ambijentu sisačkoga Staroga grada. U programskoj knjižici (koja je ujedno plakat predstave kad se otvori) piše: „*BoNeT* je večer triju minijatura. Minijature kao kreativne tvorevine dijelova naših noćnih mora, eksperimenata te naših bajki. One su poput naših života gdje se zadovoljavamo mini-porcijama ljubavi, vremena, novca, užitka, strasti i strpljenja. I što nam nedostaje? Na svoj način jesmo potpuni, cjeloviti, čak prepunjeni! Jesu li naše minijature u svom sažetku cjelovite? Ako nisu, sljedeći put s maxi-porcijom novca, vremena, strpljenja, strasti, ljubavi i užitka potruditi ćemo se više.“

BoNeT je izvrsno primljen, gostovao je na više međunarodnih festivala, dobitnik je produkcijske nagrade 27. Tjedna suvremenog plesa, nagrađen je u Kopenhagenu i Varni, te je nova produkcija sljedeće godine bila logičan nastavak. Novljaković te Maša Kolar i Zoran Marković nastavljaju uspješnu suradnju s predstavom *The Morning After the Nigh Before*, „koja je“, sjeća se Novljaković, „imala premijeru u tvrđavi Stari grad i koja je tada, na premijeri u gostila dva autobusa iz Zagreba prepuna plesača, koreografa i ljubitelja plesa uz veliki broj gledatelja iz Siska. Te dvije večeri spadaju u najljepše događaje u mojih četiri godine vođenja Doma kulture i Gradskog kazališta.“

The Morning After the Nigh Before, prva u cijelosti njihova i cjelovečernja predstava, imala je sisačku premijeru 16. lipnja 2010., a 19. lipnja u Zagrebačkome

- 7 Brz i žestok susret, „u suprotnosti od nježne, ljubavne pjesme Henryja Purcella, i u kvalitetama prenapregnutih tijela koja zele iskoristiti trenutak *ukradena vremena*, bića koja žive i djeluju u letu, daju i gube, zadovoljavajući se, citiram iz programa, ‘mini-porcijama ljubavi, vremena, novca, užitka, strasti i strpljenja’“ (M. Đurinović, 2009).
- 8 „Film je pomaknut i duhovit u praćenju nastranog *doktora* koji eksperimentira s bojama na pacijentici / oživljenoj *lutki* (koju je čuvao zaključanu u ormaru). A promjene boja rezultiraju različitim, vrlo zanimljivim asocijacijama, odnosno reakcijama i promjenama u ponašanju *pacijentice*.“ (M. Đurinović, 2009)



The Morning After the Nigh Before, Gradsko kazalište, Sisak, 2010.

Foto: Arhiv Gradskog kazališta Sisak.

plesnom centru. No to je i zadnja predstava koju zajedno izvode. Riječ je o zornom raspadu partnerstva, ekstremno intimnom, snažnom i bolnom. Očita je njihova nevjerojatna tjelesna kompatibilnost, u prepoznavanju, u svakom djeliću, dodiru i impulsu; u profinjenim nijansama kvalitete. Pokret između njih teče i prelijeva se bez ograničenja, i tim je očitiji prijemor između tijela likova koja se slažu i duša koje se svađaju, nijemo vrišteći, urlajući kroz kožu. Postajemo svjesni da smo usred raspada odnosa koji postaje sve čudniji, bolniji i opasniji.

U nastavku koristim veći dio svojeg osvrtu „Zastrašujuće bolno“, napisanog nakon premijere, pod jakim dojmom predstave, i objavljenog na mrežnoj stranici Plesna scena:

„Kad se dvoje ljudi nalazi pod utjecajem maksimalno divljih, maksimalno ludih, potpuno iluzornih i nadasve kratkotrajnih strasti, obavezno se moraju zakleti jedno drugome da će zauvijek, sve dok ih SMRT ne rastavi ostati u tom stanju povišene, abnormalne i iscrpljujuće ekstaze“ – piše u programu. Ironično i zastrašujuće pomaknuto djeluje ovaj par koji, ulazeći, zatičemo u stop poziciji u kuhinji: on s nožem, ona s čašom, oboje u sivom

(u smislu posivjelom) ali skladnom, u smislu plesnog partnerstva, kostimu, i s pregačama (kostim Petra Dančević).

Nismo još sigurni o čemu je riječ, ali je očito nadigravanje, podmetanje, nešto što kipi ispod kože, ispunjava prostor nečim prijetećim. I kad joj on na kraju kuhinjske scene gurne glavu u pećnicu, očito je da su stvari već otišle predaleko i da nema nazad.

Tragična ljubavna drama ima tri čina: kuhinju, dnevni boravak i spavaću sobu. Scena se, poput listanja slikovnice, vrlo spretno i u jednom potezu povlačenja zastora mijenja čime se likovi nađu u drugom interijeru (scenografija: Marta Crnobrnja).

Središnji dio je smirenje, zatišje pred buru. Oni zajedno sjede na kauču, opuštenih, bezvoljnih tijela i kao da gledaju televiziju. A zapravo nam puštaju *svoj film* (video: Vladimir Končar), ukratko sjećanjima prolaze kroz svoju priču, ono što je prethodilo i što je (i zašto je?) dovelo do ovog sada. Sve je i počelo od noža za kojim su oboje, u samoposluzi posegnuli, ali tko bi tada pomislio nešto tako morbidno? Niz duhovitih, manje ili više groteskno interpretiranih, pomaknutih situacija kao *flash back...* i onda treći tragični čin. Spavaća soba nalikuje mrtvačnici a krevet odru. Bespoštedna borba do posljednjeg daha u kojoj krevet leti, odjeća se izbacuje iz ormara, nož pada, tijela se muče i gnječe i izvijaju i gone. I nema više ni malo erosa u tom ubilačkom zanosu. Ostaje mučni osjećaj u želucu i stisnuto grlo.“

(M. Đurinović, 2010)

Jasmin Novljaković: „Na žalost, životna situacija prekida suradnju Maše i Zorana, a i moja pozicija u Sisku se mijenja i kazalište ima sve slabiju potporu od gradske vlasti. U situaciji kad postajem svjestan nemogućnosti nastavka rada kazališta kako sam ga zamislio odustajem od pozicije ravnatelja. Ono što je trebalo započeti s ove dvije predstave – stvaranje produkcijskih mogućnosti za profesionalne plesne predstave više nije bilo moguće. Pokušao sam još jednom, kao formalni ‚umjetnički voditelj‘ Doma kulture Sisak, ostvariti suradnju s Mašom, ali nakon vrlo neugodnog debakla s novom ravnateljicom započeo je moj rastanak sa Siskom koji će se dogoditi dvije godine kasnije.“

Pokušaj sisačkoga kazališta nije uspio, kao što nije potrajalo privatno, a onda ni umjetničko partnerstvo plesačkog para. No Maša Kolar samostalno je nastavila ozbiljno, autorsko promišljanje plesnoga kazališta. Opisana epizoda, bez obzira na to koliko intimno bila traumatična, ipak ju je potaknula i ohrabрила, osamostalila i pripremila za kreativni uron u nove prostore koreografije. ●

LITERATURA

- Barešić, Katarina (2021), „Ne možemo se odreći umjetnosti“, *PLESNA SCENA.hr*, 21. siječnja 2021. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=2505> (19. lipnja 2024.).
- Đurinović, Maja (2009), „Eksplozija plesačke energije“ *KULISA.eu*, 23. lipnja 2009. <https://www.plesnascena.hr/index.php?p=article&id=886> (19. lipnja 2024.).
- Đurinović, Maja (2010), „Zastrašujuće bolno“, *KULISA.eu*, 21. lipnja 2010. <https://plesnascena.hr/index.php?p=article&id=1117> (19. lipnja 2024.).
- Međugorac, Olivera (2000), „Naivnost i ljepota plesa“ (razgovor s Mašom Kolar), *Vijenac*, Zagreb, g. 8, br. 167-69, 27. srpnja, str. 47.

Radovi u čast
150. godišnjice
postojanja kazališne
zgrade u Varaždinu

Ljerka Šimunić

Varaždin

Miljenko Bituh

Varaždin

Sve mijene stare dame. 150 godina postojanja zgrade varaždinskoga kazališta

UDK 725.1:792(497.523)

Sažetak: Rad je sastavljen od dva dijela. Prvi obrađuje izgradnju, obnovu i dogradnju kazališne zgrade u Varaždinu u razdoblju 1873.–1980., dok je drugi posvećen njezinoj adaptaciji, sanaciji i rekonstrukciji 1980.–2011. godine. U sto i pedeset godina postojanja zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu dogodile su se mnoge promjene, obnove, dogradnje i prilagođavanja novim potrebama teatra sukladno zahtjevima vremena. Zgradu je prema nacrtima i pod nadzorom arhitekta Hermana Gottlieba Helmera 1873. izgradio zagrebački graditelj Janko Jambrišak u suradnji s brojnim obrtnicima i tvrtkama iz Varaždina, Zagreba, Maribora, Graza i Beča. Do današnjih dana zgrada je doživjela nekoliko opsežnih adaptacija, rekonstrukcija i preuređenja interijera, o čemu svjedoče sačuvani dokumenti, planovi, nacrti i crteži. Prva opsežna nadogradnja s intervencijama u unutrašnjem prostoru i novim dekoracijama izvedena je prema projektu Aleksandra Freudenreicha u razdoblju između 1948. i 1955. godine. Taj izgled kazalište je sačuvalo do današnjih dana. Između 1980.

i 2011. trajali su radovi adaptacije, sanacije i rekonstrukcije kazališne zgrade pod vodstvom dipl. ing. arhitekture Miljenka Bituha. Tom je prilikom izvedena snimka postojećeg stanja zgrade i idejni projekt obnove kao temelj za cjelovito rješavanje svih potrebnih zahvata, od uklanjanja vlage, izmjene dotrajalih dijelova krovišta i podova, ugradnje klimatizacijskih uređaja do uređenja gledališta, balkona, stubišta, predvorja i radnih prostora. Reprezentativno zdanje sagrađeno u stilu historicizma druge polovice 19. stoljeća svojim gabaritima, izgledom i smještajem dominira južnim dijelom grada, a svojom djelatnošću potvrđuje Varaždin gradom kulture.

Ključne riječi: **Varaždin; Herman G. Helmer; Janko Jambrišak; historicizam; adaptacija; rekonstrukcija i sanacija**

All the Changes of an Elderly Lady. 150 Years of the Varaždin Theatre Building

Abstract: The paper is composed of two parts. The first deals with the construction, renovation and extension of the theatre building in Varaždin from 1873 to 1980, while the second is dedicated to its adaptation, restoration and reconstruction in period from 1980–2011. In the one hundred and fifty years of the building of the Croatian National Theatre in Varaždin, there have been many changes, renovations, additions, and adaptations to the new needs of the theatre in accordance with the requirements of the times. The building was built according to the plans and under the supervision of the architect Herman Gottlieb Helmer in 1873 by the Zagreb builder Janko Jambrišak and in cooperation with numerous craftsmen and companies from Varaždin, Zagreb, Maribor, Graz and Vienna. Until today, the building has undergone several extensive adaptations, reconstructions and interior remodelling, as evidenced by preserved documents, plans, drafts and drawings. The first extensive upgrade, with interventions in the interior and with new decorations was carried out according to the project of Alexander Freudenreich

in the period between 1948 and 1955. The theatre has preserved that appearance to this day. Between 1980 and 2011, works of adaptation, restoration and reconstruction of the theatre building took place under the leadership of Engineer of Architecture Miljenko Bituh. On that occasion, a recording of the existing state of the building and a preliminary renovation project were made as a basis for a comprehensive solution to all necessary operations, from moisture removal, replacement of worn-out parts of the roof and floors, installation of air conditioning devices to the arrangement of the auditorium, balcony, staircase, lobby and work areas. This representative building, built in the historicism style of the second half of the 19th century, dominates the southern part of the city with its dimensions, appearance and location, and its activity confirms Varaždin as a city of culture.

Keywords: Varaždin; Herman G. Helmer; Janko Jambrišak; historicism; adaptation; reconstruction and restoration/ remediation

Izgradnja

Iako se Varaždin smatra *najbaroknijim* hrvatskim gradom, s mnogim baroknim obilježjima urbane jezgre, grad su definirale mnoge zgrade u stilu historicizma. Jedan od najreprezentativnijih primjera jest zgrada varaždinskoga kazališta koja je 2023. godine proslavila 150 godina postojanja. U vrijeme izgradnje, 1873. godine, svojom veličinom, položajem i raskošnim *neorenesansnim* fasadama bila je vizualna točka južnog ulaza u grad, što je više-manje ostala do danas usprkos nekim kasnijim gradnjama poput zgrade pošte, podignute u istom povijesnom stilu tridesetak godina kasnije. Bez obzira na to što je kazališni život u Varaždinu bio prisutan i ranijih stoljeća u obliku srednjovjekovnih crkvenih prikazanja i baroknih predstava u isusovačkoj lauretanskoj kapeli i plemićkim palačama, posebno u vrijeme najvećeg procvata grada u drugoj polovici 18. stoljeća,¹ ideja za izgradnjom kazališne zgrade pojavila se u godinama najvećeg procvata Varaždina, između 1756. i 1776., kad je u gradu zasjedao Hrvatski sabor i Kraljevsko namjesničko vijeće za Hrvatsku koje je osnovala carica i kraljica Marija Terezija.

Grof Franjo Patačić, vlasnik dviju reprezentativnih baroknih palača u gradskoj jezgri, kupio je zemljište na trgu² nedaleko od Staroga grada s namjerom da izgradi kazalište. Do izgradnje nije došlo zbog grofovih financijskih problema, pa se u sljedećem stoljeću za kazališne predstave počela koristiti plesna (ili redutna) dvorana u kući građanske obitelji Mekovec.

Utemeljiteljsko doba (*Gründerzeit*³), koje je zamijenilo dotadašnji romantični ilirizam, donijelo je životni stil s težnjom napretku na različitim područjima kulture, umjetnosti (s naglaskom na primijenjenoj umjetnosti), znanosti, obrazovanja i posebno urbanizma, što je pridonijelo razvoju gradova i izgradnji reprezentativnih zgrada javne namjene. Mnoge su građevine do danas zadržale istaknuta mjesta u svojim sredinama i svoju prvotnu namjenu. Sukladno svjetonazoru historicizma u drugoj polovici 19. stoljeća, reinterpretiraju se oblici povijesnih stilova ranijih razdoblja, ali u novim urbanističkim mjerilima s izraženim odnosom prema *hramovima kulture* kao što su kazališta, muzeji i knjižnice, namijenjenima javnoj upotrebi. Osim kulturnim sadržajima, posebna se pažnja posvećuje rasonodi, pa novosagrađene kazališne zgrade imaju i plesne dvorane, kavane, restorane i kasina. S obzirom na brojne gradnje kazališta diljem Europe pojavili su se specijalizirani arhitekti i projektni biroi poput tvrtke Fellner & Helmer, osnovane 1873. u Beču, prema čijim je projektima

1 U razdoblju između 1756. i 1776. u Varaždinu su zasjedali Hrvatski sabor i Kraljevsko namjesničko vijeće, koje je carica i kraljica Marija Terezija osnovala za Hrvatsku.

2 U dokumentima tog vremena trg se naziva *Forum Theatri*.

3 Vrijeme u hrvatskoj kulturi i umjetnosti (1870.-1883.) koje određuje želja za napretkom, vrijeme razvitka naših gradova, pa i Varaždina, kad se intenzivira izgradnja javnih zgrada koje postaju ključna mjesta u gradskim sredinama.

u Europi izvedeno 48 kazališta. U Hrvatskoj su, uz varaždinsko, projektirali riječko (1885.) i zagrebačko (1895.) kazalište. Bili su izuzetno traženi zbog brze i kvalitetne realizacije te razumnih troškova projektiranja i izgradnje. Djelovali su do 1919. godine.⁴

Prije udruživanja s Ferdinandom Fellnerom, Hermann Gottlieb Helmer kao mlad arhitekt, na početku karijere, 1870. pobijedio je na natječaju koji je raspisao *Kazališni građevni odbor* u Varaždinu za izgradnju kazališta s redutnom dvoranom. Tekst arhitektonskog natječaja i projektnog programa bio je vrlo precizan i uključivao je sve potrebne prostore i njihove okvirne dimenzije, od podruma i prizemlja do prvoga i drugoga kata. Pozornica je trebala biti prostrana, opremljena svim potrebnim sadržajima i pomoćnim prostorijama, dok je u gledalište trebalo smjestiti 500 - 600 sjedala za posjetitelje raspoređenih u lože, parter i galerije sa sjedećim i stajaćim mjestima.⁵ Helmer je sastavio troškovnik za 17 vrsta radova koji su uključivali zidarske, tesarske, klesarske, štukaterske, terazzo, krovopokrivačke, stolarske, bravarske, staklarske, soboslikarske, limarske i keramičarske radove, zatim izradu i nabavu namještaja i stolarije te tapetarske, kiparske, pozlatarske i slikarske radove, u ukupnom iznosu od 148.500 forinti. Gradnja je putem natječaja bila povjerena uglednom zagrebačkom graditelju Janku Jambrišaku.⁶ Za Varaždin, koji je u to vrijeme imao oko 12.000 stanovnika, tako zahtjevan projekt bio je uistinu vizionarski. Za *hram umjetnosti*, prema tekstu u varaždinskom tjedniku *Pučki prijatelj*, odabrana je jedna od najljepših gradskih lokacija, na rubu šetališta i Kapucinskog trga. U skladu s novom organizacijom zemljišta nastalog nasipavanjem grabišta osigurani prostor bio je dovoljno prostran kako bi zgrada bila vidljiva sa svih strana. Sukladno duhu vremena, uz prostore namijenjene kazališnoj djelatnosti, projekt je uključivao raskošnu plesnu dvoranu, kavanu, restoran i čitaonicu.⁷ Prema troškovniku, ukupni radovi iznosili su 148.500 forinti te je Odbor za gradnju zatražio od projektanta smanjenje troškova jer je gradska uprava za tako veliku investiciju podignula dva kredita ukupne vrijednosti od 120.000 forinti. Helmer je smanjio troškove izmjenom nacрта krovništva i izmjenama u proporcijama restorana i kavane. Radovi su započeli u srpnju 1871. i tekli su do kolovoza 1873., kad je objavljeno da je zgrada gotova. Uvođenjem vodovoda, nekih novih projektnih rješenja, povećanjem troškova materijala i izvođača konačna je vrijednost porasla na 228.568,24 forinte, što je opet iziskivalo podizanje novih kredita.

4 Rad utemeljitelja nastavili su njihovi sinovi do 1919.

5 Zapisnik sa sjednice Gradskog poglavarstva od 9. ožujka 1870., HR-DAVŽ-GPV-Kazalište.

6 Janko Jambrišak (1834. - 1892.), zagrebački graditelj i građevni poduzetnik, graditelj brojnih zgrada u Zagrebu i reprezentativnih vila u njegovoj okolini u drugoj polovici 19. stoljeća. Njegova tvrtka sagradila je zgradu kazališta u Varaždinu.

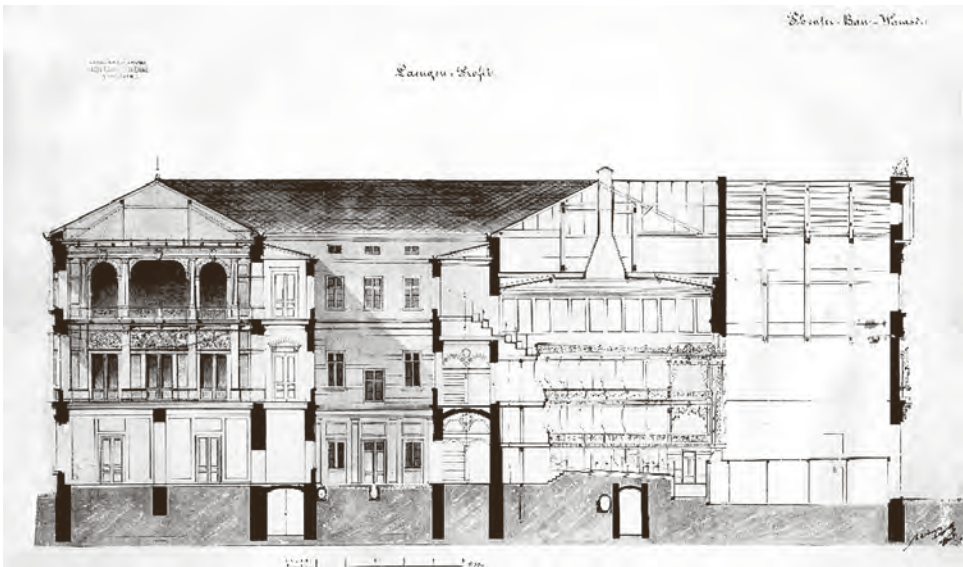
7 Predlog odbora za građenje kazališta, 1. studenoga 1870., HR- DAVŽ-GPV-Kazalište.

Na obojenom crtežu tušem F. Karbe koji se čuva u Gradskom muzeju Varaždin (GMV 3646) prikazano je zemljište na nekadašnjemu južnom grabištu s novoplaniranom cestom i šetalištem iz 1825. godine, u vrijeme urbanizacije prostora za nove sadržaje.

Projektant je zgradu projektirao na atraktivnom prostoru južnoga grabišta kao uglovnicu s četiri vanjska pročelja, od kojih su dva glavna ulična pročelja, zapadno i južno, orijentirana prema velikom trgu i šetalištu. Zapadno pročelje s plesnom dvoranom okrenuto je prema Kapucinskom trgu, dok je južno s kazališnim dijelom zgrade okrenuto prema šetalištu. Sjeverno i istočno pročelje, okrenuta prema parku, imaju sporedne ulaze u zgradu. Položaj na toj lokaciji omogućio je Helmeru projektiranje monumentalnog objekta trodijelne strukture, s pročeljima tretiranim s jednakom pažnjom, koji je dominirao velikim slobodnim prostorom omeđenim trgov i šetalištem. Taj će dojam biti umanjen nakon 1888. izgradnjom velike poštanske zgrade nasuprot kazališta.

Zbog podzemnih voda, tlo se prije početka gradnje moralo učvrstiti drvenim pilotima. Nažalost, cjelovita projektna dokumentacija Hermana G. Helmera koju je izradio i predao varaždinskom odboru za gradnju kazališne zgrade nije se, po svemu sudeći, sačuvala.

Nekoliko tjedana uoči svečanog otvorenja, 26. kolovoza 1873., tjednik *Pučki prijatelj* u broju 34 od 26. rujna 1973. objavio je iscrpni članak o uređenju interijera. Spominju se raskošne dekoracije na pozornici, stolci presvučeni crvenom kožom u gledalištu i crvenom svilom u ložama te crveno-bijelo-modri



Herman Helmer, *Poprečni profil kazališta*, 1871., crtež, HR-DAVŽ.

svod bogato ukrašen pozlatom s oslikanim grbom grada Varaždina i Trojedne Kraljevine. Prema procjeni autora osvrtu, pozlate je mjestimično bilo čak i previše. Posebno je istaknut foaje s balkonom smještenim ispred gledališta i okrenutim prema šetalištu, širokim mramornim stubištem, a spomenut je i prostor za pohranu rekvizita, scenografskih pomagala i kostima te garderobe za glumce. U prizemlju je bila smještena kavana, na katu kasino, a prostor prvoga i drugoga kata zauzimala je velika, dekoracijama bogato ukrašena plesna dvorana okružena galerijama.

Uz brojne varaždinske majstore, svoj doprinos izgradnji i opremanju dali su obrtnici, umjetnici i tvrtke iz Beča, Maribora i Graza. O tome svjedoči sačuvani dokument od 24. srpnja 1875. s popisom računa za izgradnju i unutrašnje uređenje kazališta, kasina, plesne dvorane i restorana te popis naknadno dostavljenih računa iz prosinca 1875. i s kraja 1876. godine. Rekapitulacijom računa, glavne knjige i blagajničkog dnevnika gradnje navedeni su domaći i strani majstori i tvrtke: H. Helmer bio je zadužen za natječajni projekt, detaljne nacрте, reviziju ukupne gradnje i konzultacije, a njegov suradnik A. Buhbe bio je voditelj gradnje. J. Jambrišak, graditelj iz Zagreba, bio je zadužen za sve građevinske radove uključujući fasade, popločenja i štukature. A. Hallaker iz Maribora opremio je pozornicu, čije je temelje projektirao F. Barot iz Beča. Od varaždinskih izvođača bili su angažirani: graditelj C. Preatz za zidarske radove, A. Goger za stolariju, M. Steinklauber za tesarske radove, I. Mayer za klesarske radove, S. Stöger za stolariju; rezbar i kipar J. Dusany izradio je kapitule stupova, limar E. Söhnel izvodio je radove na krovu, C. Jankowic bravarske radove, J. Steinkus kovačke radove, J. Grims, R. Gordan i C. Paar staklarske, J. Sidoschek soboslikarske; keramičar R. Atzinger obavio je radove popločenja i radove vezane uz peći, a tapetar J. Schwendenwein bio je zadužen za sjedala i draperije. Trgovci Leitner, Halbauer i Pust isporučili su željeznariju. Bečki majstori bili su zaduženi za grijanje toplim zrakom (J. Podsucka), prekrivanje krovova (C. Nirnsee), postavljanje gromobrana (L. Wilhelm), opremu od lijevanog željeza (Echinger i Fernauer), staklo (J. Reitermazer), mozaike (B. Lamezan), zidne oslike (Koth i Petersin), mramorne spomen-ploče (G. Francini), namještaj za pozornicu i tapeciranje loža, rasvjetna tijela (Löwit i Kaufmann) te izvedbu kipa Ivana Gundulića (C. Umbreit). Oslike zidova i dekoracija izveli su majstori iz Graza (B. Lamp i H. Rostock), za stubišta u salonu bio je zadužen mariborski majstor (J. Wabisch) a namještaj je isporučila tvrtka iz Nürnberga (V. Trampuscha). Bečkom kiparu Karlu Umbreitu bilo je povjereno klesanje kipova na pročeljima, među kojima je skulptura Ivana Gundulića.⁸ Iz troškovnika i ispostavljenih računa vidljivo je da su neki klesarski radovi⁹ na stubištima naručeni i

8 Zapisnik sa sjednice Odbora od 5. listopada 1872., HR-DAVŽ-7.

9 Svečano i bočno stubište, HR-DAVŽ-7 Dokumenti Gradskog poglavarstva, kutija 3, 1872.

plaćeni atelijeru Helmer. Sačuvan je koncept dokumenta o narudžbi kipova za pročelja,¹⁰ a u drugom su navedene narudžbe za dekoraciju interijera.¹¹ Na izgradnji i opremanju kazališta bilo je angažirano sedamdeset različitih izvođača, tvrtki i trgovina. U tijeku procesa izgradnje dolazilo je do izmjena nacрта, pa tako i odmaka od prvotno osmišljene izvedbe¹² poput podrumskih stuba, instalacija za grijanje i plinskih cijevi za rasvjetu. Helmer nije dozvolio izmjene projekta partera i prilaznih stubišta zbog protupožarne zaštite i akustike. Sukladno zaštiti od požara, 1873. godine u atriju je izveden zdenac za vodu. U varaždinskom arhivu čuva se nacrt bunara gradskog mjernika Wohnassa pod nazivom *Nacrtak za spuštanje lagvah u podrumu kazališne zgrade*.¹³ Uz Helmerovu suglasnost, masivni zidani stupovi u restoranu i kavani zamijenjeni su laganijim željeznim, što je omogućilo proširenje prostora kavane.¹⁴ Predviđeni *terazzo* pod u vestibulu i foajeu zamijenjen je mramornim mozaik-pločama naručenim u austrijskoj tvornici u Oberalmu kod Salzburga. Sandor Jaray,¹⁵ poznati bečki majstor za izradu umjetničkog namještaja i ukrašavanje interijera, opremio je kazališnu i plesnu dvoranu. Usprkos mnogim poteškoćama pri gradnji i opremanju, radovi su tekli prema hodogramu. Na sjednici Odbora za gradnju 27. kolovoza 1873. zaključeno je da je zgrada završena i komisijski pregledana, pa time i spremna za useljenje.

Kazalište je svečano otvoreno 24. i 25. rujna 1873. Program svečanosti otvorenja tiskan je u varaždinskoj tiskari Brzotiskom Platzera i sina. Program je sastavio Odbor za svečanost. Posebno je naglašena želja da Narodno kazalište iz Zagreba izvede hrvatsku predstavu.

Proslov svečanog otvorenja povjeren je gradskom zastupniku Vladislavu Vežiću. Tom prilikom pročitana je spomenica te su je potpisali nazočni predstavnici kazališno-građevinskog odbora, gradski načelnik i vijećnici. Načelnik je u govoru naglasio da su Varaždinci u nekoliko godina vlastitim naporom sagradili zgrade gimnazije i kazališta jer su obrazovanje i kultura temelj razvoja grada. Spomenicu su ugradili u zid na stubištu koje vodi prema velikoj plesnoj dvorani ispod uokvirene mramorne ploče. Na ploči je ispisan tekst zlatnim slovima: *Obćina slobodnoga i kraljevskoga grada Varaždina sazda godine 1873. Arkitekt Herman*

10 Četiri alegorijske figure, konzole, zaključni kamenovi, krovni vijenac, girlande na zidnoj ogradi terase i krova, balustri, vijenci, nosači greda, medaljoni, grbovi, rozete, DAV dokumenti Gradskog poglavarstva, kutija 3, 1872.

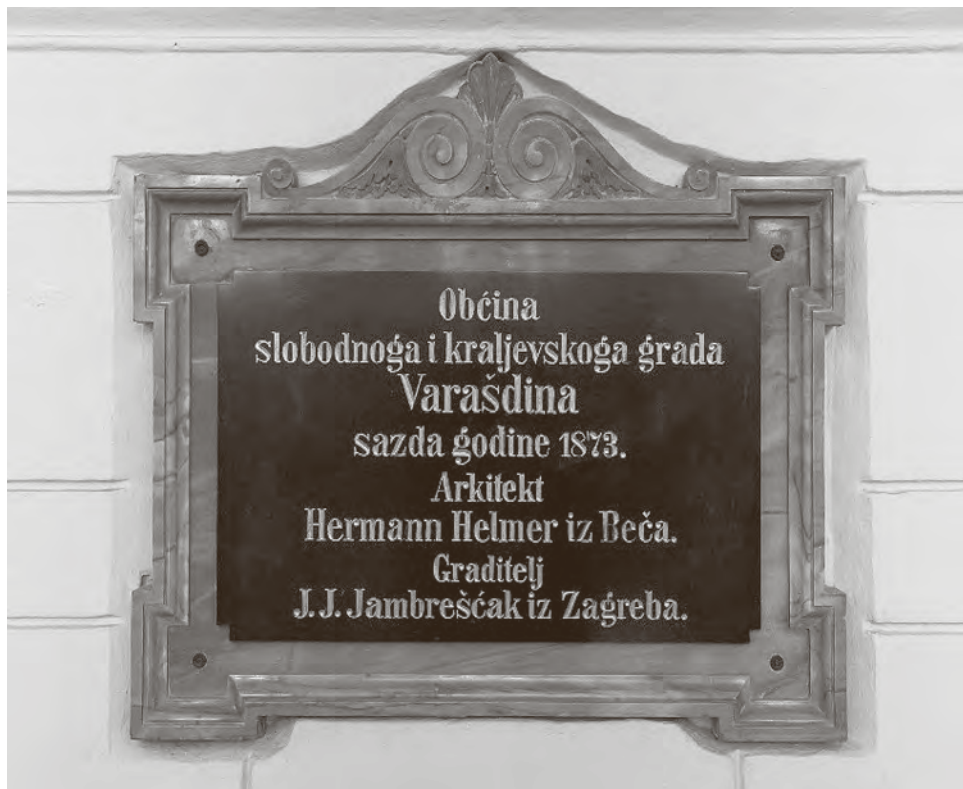
11 162 konzole, 28 korinjskih kapitela i pilastara, zaključni kamenovi, balustri, vijenci.

12 Zbog postavljanja instalacija za grijanje, izmijenjene su dimenzije i raspored restorana, kuhinje i blagovaonice te razina dijela poda velike dvorane.

13 HR-DAVŽ -7 1874/bb.003.

14 Danas vidljivi u prostoru bivše knjižnice.

15 Sandor Jaray (1845.- 1916.) bavio se uređenjem interijera; prema njegovim nacrtima izrađivali su stolari, tapetari, kipari i modelari stilski namještaj i dekorativne predmete. Suradivao je s bečkom manufakturom namještaja F. Goldscheidera.



Spomen-ploča ugrađena u zid stubišta.

Helmer iz Beča. Graditelj J. J. Jambreščak iz Zagreba. Varaždin je tako, nakon Osijeka (1865.), bio drugi grad u Hrvatskoj s novom, za tadašnje prilike modernom i reprezentativnom zgradom - prije Rijeke (1885.), Splita (1893.) i Zagreba (1895.).

Pri ulasku kroz vestibul u atrij kazališne zgrade dolazi se do glavnoga trokrakog stubišta i dvaju sporednih, za posjetitelje galerije i službu održavanja. Zapadno od glavnog ulaza bili su prostori kavane i restorana u prizemlju, dok prvi i drugi kat zauzima prostrana dvorana okružena galerijama namijenjena zabavama s plesom. Na suprotnoj je strani gledalište i pozornica s pomoćnim prostorijama. Parter u obliku potkove sa 108 sjedala okružen je s trideset loža na dva kata s po četiri sjedala u svakoj loži i po dvije proscenijske lože sa svake strane pozornice. Na balkonu je bilo devedeset i osam sjedala, dok je na galeriji bilo predviđeno sto stajaćih mjesta. Ukupno je kazalište moglo primiti 542 posjetitelja. Visoka plesna dvorana koja zauzima dva kata izdužena je oblika s nizom prozora na zapadnom pročelju, dok su ostale tri strane okružene galerijama. Kazališna dvorana bila je namijenjena drami i komediji, ali su se tijekom vremena prikazivale i opere, posebno operete i balet. Društveni život

grada odvijao se u kavani, kasinu,¹⁶ prostoriji za čitanje - knjižnici i restoranu nudeći različite sadržaje kao što su predavanja, manji koncerti, izložbe u predvorju te zabavne igre poput biljara ili tombole. Pomoćne prostorije služile su kao muška i ženska garderoba, prostori za pohranu rekvizita, kostima i sanitarije. Na trećoj etaži bila su tri stana, od kojih su dva bila namijenjena ravnoteľju kazališta i nadgledniku, dok se treći iznajmljivao.¹⁷

U gradnji se od materijala koristila zidna opeka, drveni konstruktivni elementi, engleski škriľjevac za pokrivanje krovova, kamen za isklesane dijelove i dekoracije te kiparska djela u interijeru i na pročeljima koja je isporučila tvrtka Helmer. Od lijevanog cementa izrađeni su vijenci, akroteriji, konzole, balustri, rozete, zabati i medaljoni. Uz kovačke radove, izvedene su i brojne ukrasne profilacije, pozlate i oslikavanja. Zgrada je u vrijeme nastanka bila suvremeno opremljena, uveden je vodovod i odvod, ugrađene su moderne instalacije, grijanje na topli zrak, ventilacija i gromobran. Vodio se računa o sigurnosti zgrade te su u dvorištu iskopana dva bunara s vodom kao dio protupožarnih mjera uz organizirani nadzor vatrogasaca za vrijeme izvođenja rizičnih predstava. Gradnja je dobro napredovala uz probleme koji su se promptno rješavali i uz angažman velikog broja radnika, a ponekad je istovremeno bilo i do dvjesto uposlenih.¹⁸ Usprkos oduševljenju varaždinske i hrvatske javnosti predivnim kazalištem, već su sljedeće, 1874., obavljeni prvi popravci na instalacijama za grijanje i ventilaciju te popravci soboslikarskih radova. U popisu inventara Gradskog kazališta sastavljenog 1. travnja 1897. nailazimo na precizno zatečene predmete u pojedinim prostorijama; tako su naprimjer u foajeu, uz lustere, svijećnjake i zrcala, navedene „statue ljeto i jesen i poprsa Gundulić“¹⁹. Za skulpture i Gundulićevu bistu nije nam poznato gdje su. Zahvaljujući tom popisu, saznajemo da su lože bile opremljene *preobučenim* stolicima s naslonima i bez naslona (*štokrli*), stolićem, zrcalom i sagom. Plesna dvorana bila je opremljena s 54 stolca bez naslona, klupama s naslonima i bez njih, velikim pozlaćenim zrcalima, lusterima i svijećnjacima, satom u zlatnom okviru i velikim uokvirenim plesnim redom. Na okolnim galerijama bilo je 118 stolaca, a u prostoru za orkestar šesnaest.

Posljednjih godina 19. stoljeća zasađen je drvored na Kapucinskom trgu, prikazan na razglednici iz 1899., sa željom da se trg pretvori u perivoj. Godine 1902. podignuta je velika poštanska zgrada nasuprot kazališta, a na istoj strani kazališta zgrada podružnice Austro-ugarske banke, što je donekle umanjilo dominaciju kazališta kao uporišne vizualne točke tog prostora.

16 Kasino se nalazio uz plesnu dvoranu na prvom katu.

17 *Pučki prijatelj*, br. 29, 22. kolovoza 1873., str. 214.

18 *Pučki prijatelj*, br. 27, 1. rujna 1871., str. 112.

19 HR-DAVŽ-GP-5-Kazalište 1874-1918.



*Kazalište u Varaždinu, A. Stawikovsky, olovka i tuš na papiru, poslije 1873.,
GMV KPO 3696.*



*Pogled na kazalište od strane šetališta (istočno pročelje), razglednica,
oko 1920., HR-DAVŽ.*

Pročelja na sačuvanim fotografijama i razglednicama snimljenim između 1873. i 1940.

Istočno pročelje izvorno je sagrađeno prema Helmerovu nacrtu, a izmijenjeno je sredinom 20. stoljeća tijekom adaptacije i dogradnje provedene prema projektu arhitekta Aleksandra Freudenreicha. Helmerovo pročelje sastavljeno je od troklatnoga centralnog dijela i dva pokrajnja, sjevernog i južnog na dva kata s pomoćnim prostorijama, dok se u centralnom dijelu nalazi pozornica. Kato- vi su odvojeni razdjelnim vijencima, dok rizaliti naglašavaju vertikalni ritam pročelja. Centralnu građevinu pokriva jedinstveni krov cijele zgrade, dok po- krajnji dijelovi imaju vlastita krovišta. Prizemlje sva tri dijela raščlanjeno je trima lučno nadsvođenim vratima. Središnji dio prvoga kata ispunjavaju veli- ke lučno nadsvođene niše; u središnjoj je bio kip Ivana Gundulića,²⁰ a u bočnim po jedna ukrasna vaza. Iznad niša, na drugom katu, tri su prozora, koja također završavaju lučno. Kompozicija završava zabatom s profiliranim vijencem i sre- dišnjim okulusom.

Južno pročelje također ima trodijelnu organizaciju. Kao i kod istočnog pročelja, središnji dio ima tri kata odijeljena razdjelnim vijencima s jedinstvenim krovom, dok zasebni krov imaju pomoćni prostori uz pozornicu. Naglašenije je izveden središnji rizalit. U prizemlju se nalaze tri ulaza istaknuta ulaznim tri- jemom koji podupiru četiri stupa. Do terase poduprte konzolama ulazi se kroz troja vrata koja su flankirana karijatidama. Iznad vijenca prvoga kata između pilastra nalaze se tri bifore. Pročelje završava niskom atikom. Stupovi s kapite- lima i visokim bazama naglašavaju središnji ulaz. Na prvom katu prozore i bal- kon ističu prozorske balustrade, dok je na drugom katu niz bifora.

Zapadno pročelje sastoji se od prizemlja i dva kata međusobno razdjelje- nih vijencima i natkrivenih krovom koji prekriva cijelu zgradu osim južnog i sjevernog krila s pomoćnim prostorijama, koji su jedan kat niži od ostalog dijela zgrade. U prizemlju, sa svake strane, smjestio se po jedan lučno svođen ulaz naglašen pilastrima do kojeg se dolazi s četiri stube. Iznad oba ulaza nala- zi se po jedan balkon na konzolama i s balkonskim vratima smještenim izme- đu pilastara koji nose postamente s po dvije velike alegorijske figure u laganom iskoraku sa svake strane bifore. Prikazane su djevojke s lirom i kazališnim ma- skama i mladići s rogom i frulom. Vertikalnu ulaza, balkona i bifora s kipovima naglašava krovni završetak u obliku lunete s reljefnim prizorom. Između ulaza u prizemlju i balkona prvog kata nalazi se po pet prozora s balustradama i bifo- rama na drugom katu.

Sjeverno pročelje riješeno je na sličan način kao i južno, ali bez balkona i tri- jema te s nešto drugačijim arhitektonsko-dekorativnim elementima i razlika- ma u oblikovanju prozora.

20 Rad kipara Karla Umbreita.

Obnove kazališta (1873. – 1948.)

Različiti su razlozi za provedbu adaptacija kazališta od 1875. do danas: potreba redovitog održavanja objekta, dogradnja zbog pomanjkanja prostora, modernizacija tehničkih elemenata, posebno instalacija, primjena novih građevnih regulativa, prenamjena funkcija pojedinih prostorija sukladno suvremenim potrebama teatra, nova estetika ukrašavanja.

U godinama nakon otvorenja kazališta gradska blagajna bila je osiromašena velikim kreditima za koje se grad zadužio. Predviđanja vezana uz mogućnost samoodrživosti kazališta nisu se ostvarila, stoga se pribjegli racionalnoj štednji u održavanju objekta i financiranju programa. Sve su češće nezadovoljni građani upućivali kritike zbog lošeg stanja gledališta i pozornice i nedostatka suvremenih scenskih pomagala. Ipak, unatoč teškom financijskom stanju, od 1875. kontinuirano su se obavljali popravci manjih razmjera ili zamjene određenih elemenata poput 26 stupova koji su na drugom katu podupirali lože i galerije. U povodu dvadeset i pete obljetnice kazališta 1898. osigurana su sredstva za zaštitne radove, ali čini se da većih radova nije bilo jer je zbog smrti kraljice Jelisavete svečanost proslave odgođena. U prosincu 1895. u kazalištu je održana proslava u povodu elektrifikacije Varaždina, a to je bio povod za uvođenje električne rasvjete u zgradu. Te su godine obnovljene oslikane dekoracije interijera, 1904. provedene su protupožarne mjere sukladno novom zakonu, 1921. obnovljene su draperije i zavjese na pozornici, a dvije godine kasnije pozornica je dobila novu rasvjetu. Tih je godina popravljeno krovšte. Godine 1923. preuređena je i modernizirana pozornica s električnim efektima. Iste su godine obnovljena i pročelja, ali nije poznato što je točno obnovljano. U dopisu Gradskoga kazališta upućenog Gradskom poglavarstvu 19. rujna 1924. ukazana je potreba za popravkom okvira pozornice i pomičnog svjetla, nabavom nužne opreme i materijala poput saga²¹ za cijelu binu i žarulja te zapošljavanjem kazališnog majstora, dvaju radnika (vjerojatno binških) i blagajnice.²²

Očito je bila riječ o loše obavljenim radovima jer 1938. u lokalnim novinama, *Varaždinskim novostima* od 23. lipnja 1938. (br. 447, str. 4), piše da „zgrada izgleda bijedno“ zbog loše obnove prije petnaest godina. Bilo je ozbiljnih prigovora i na projekt pozornice, koja nije imala svod te je vjetar prodirao kroz crjepove izravno u gledalište i na pozornicu (A. Femen). Također se, tijekom vremena, pokazalo da je u prostoru predviđenom za orkestar moglo svirati između 16 i 18 glazbenika, što je bilo premalo za veća glazbena djela.

Iste je godine u parku, uz kazalište, otvorena vrtna restauracija. Tridesetih godina prošlog stoljeća izvodili su se popravci u parteru gledališta, plesnoj

21 7 x 5 m.

22 HR-DAVŽ-6-GP-Kazalište, 1875.-1947.

dvorani i čitaonici, kao i radovi na pročelju. Izvori za navedene radove troškovenici su i računi radova sačuvani u gradskom arhivu. Gradsko zastupstvo Varaždina uputilo je 25. travnja 1934. poziv gradskim obrtnicima, posebno slikarima, štukaterima i soboslikarima, za podnošenje prijedloga „kako da se foajer, vestibul i stubište uredi i obnove u stilu same zgrade“,²³ a pritom posebno upućuju na ton boje koji bi prevladavao u tim prostorijama. Čini se da konačni rezultat uređenja nije bio najsretniji jer je uklanjanje izvornih kapitela stupova i originalnih modro-zlatnih oslika u gledalištu izazvalo negodovanje građana. Iste godine prilikom uređenja vestibula, predvorja i stubišta dogodile su se veće intervencije u odnosu na izvorno Helmerovo rješenje. Tom su prilikom uklonjeni kapiteli stupova i zlatno-modri oslici u svečanom ulaznom prostoru, što je izazvalo negativne reakcije javnosti. Bilo je primjedaba da predvorje nakon obnove više sliči ambulanti nego svečanom ulazu u kazalište, kako bilježe *Varaždinske novosti* od 9. svibnja 1935. (br. 285, str. 2).

Sve su očigledniji bili nedostaci građevine koja nije mogla ispunjavati sve zahtjevnije zadatke brojnih korisnika. Puno je primjedaba bilo vezano uz konstrukciju krovništva, koje nije bilo prikladno za naše podneblje, a koje je bilo promijenjeno u odnosu na izvorni projekt kako bi se smanjili troškovi gradnje. Iako je kazališna dvorana bila namijenjena prvenstveno izvedbi dramskih predstava, povremeno se koristila za opere i operete, rjeđe za balet, ponekad za koncerte, a neko vrijeme u njoj su se održavale i kino predstave. Za vrijeme Prvoga svjetskog rata u restoranu, kasinu i čitaonici provodili su se regrutacija i cijepljenje, a 1917. nakratko je u njoj bila smještena pučka škola. U razdoblju između dva svjetska rata tamo je djelovao Francuski klub, a 1944.-1945. u dvorani se održavala gimnazijska nastava jer je zgrada gimnazije privremeno korištena za potrebe vojske. Pozornica se često koristila kao radionica za izradu scenografija. U vrijeme i nakon Velikog rata bilo je pokušaja uvođenja novih sadržaja u kazalište poput pučke i stručne škole, što, srećom, nije zaživjelo. U članku objavljenom u *Varaždinskim novostima* 23. lipnja 1938. spominje se loše stanje zgrade, a pisac teksta krivnju za takvo stanje vidi u pogrešnoj procjeni gradske vlasti da bi zgrada namijenjena kulturi trebala poslovati prihodovno, te se zbog toga u proteklom vremenu premalo sredstava ulagalo u njezino održavanje (br. 447, str. 4). Gradska je uprava poticala na štednju električne energije pri zagrijavanju prostorija tijekom zime, što je utjecalo na smanjen broj posjetilaca kazališta i loše radne uvjete djelatnika i glumaca. Tadašnji ravnatelj kazališta navodi brojne nedostatke u gledalištu i ložama, upozorava na pocrnjelu pozlatu na stropu i u ložama te posebno na zastarjelo stanje pozornice i tehnike.

23 HR-DAVŽ-5-GP-Kazalište, 1875.-1947.

Freudenreichova dogradnja i adaptacija kazališta

Razmišljanja o cjelovitoj adaptaciji i dogradnji kazališne zgrade zbog potrebe za novim prostorima uoči i za vrijeme Drugoga svjetskog rata rezultirala su suradnjom Rudolfa Kutnjaka, voditelja Društva hrvatskih kazališnih dobrovoljaca²⁴, koje je upravljalo kazalištem, i zagrebačkog arhitekta i kazališnog djelatnika Aleksandra Freudenreicha (1892.-1974.). U troškovniku radova iz 1941.²⁵ među najvažnijim su radovima generalni popravak glavne kazališne dvorane i restauriranje stropa prvoga kata *velike* (plesne) dvorane. Radovi, po svemu sudeći, nisu obavljani te je Freudenreich 1943. i 1944. izradio nacрте proširenja kazališne zgrade i intervencija u dijelu unutrašnjih prostora (F. Vukalović, 1955: 94), ali uz naglasak da se pritom neće bitno mijenjati unutrašnji izgled kazališta. Očito ni taj put nije došlo do realizacije projekta.

Zadaća Freudenreichova projekta bila je rješavanje problema koji su se očitovali tijekom proteklih sedamdeset i pet godina, stoga je suradnja Varaždina s arhitektom Freudenreichom nastavljena nakon rata. Godine 1948., zbog ograničenih financijskih mogućnosti, započelo se samo s nužnim popravcima da bi ubrzo gradu Varaždinu bio odobren kredit u visini od 5.000.000 dinara, što je omogućilo sveobuhvatniji pristup proširenju i obnovi zgrade. U *Izvjestaju o radu Kazališta u mjesecu listopadu iz 1948.*²⁶ upućenom Odjelu za kulturu Ministarstva prosvjete, u trećem odjeljku *Život i rad u kazalištu*, pod točkom *Općenito opažanje*, intendant Josip Vrhovski obavještava da je u listopadu između uprave kazališta i gradskoga nadzornog odbora s jedne te Građevnog poduzeća Zagorje s druge strane sklopljen ugovor o adaptaciji i nadogradnji kazališne zgrade. Radovi su započeli 15. listopada prema nacrtima koje je izradio arhitekt A. Freudenreich za proširenje pozornice, dogradnju nove zgrade u dubini od 10 m i u širini zgrade prema istoku. Nadalje, navodi se da će „kazališna zgrada [će] dobiti dva nova ulaza i nove stepenice, promenuare, sva nova sjedišta u parketu i na balkonu. Sav novi uređaj za pokretnu pozornicu, dvije pokrajnje pozornice, sve potrebne nuz prostorije, pokraj same pozornice /garderoba itd./dvorane i prostorije za muzičku granu i dramsku granu, prostorije za Upravu kazališta, pušionice, biffe, tuševе itd.“ Troškovi bi trebali iznositi 15.000.000 din. U nastavku se uprava kazališta obvezala da će, ako bude potrebno, poslati Ministarstvu dodatne podatke poput nacрта. Prema ugovoru, unutrašnje uređenje trebalo je biti završeno do 1. travnja 1949., a cijela zgrada s dogradnjama, uređenjem koncertne dvorane i knjižnice godinu dana poslije. Početkom radova nije bio prekinut rad kazališta jer su se predstave izvodile u koncertnoj dvorani, u kojoj je, uz novopostavljenu pozornicu, predstave moglo pratiti oko 400 gledatelja s

24 Društvo je osnovano krajem 1942. radi osnutka stalnoga kazališta u Varaždinu.

25 25. siječnja 1941., HR-DAVŽ-5-GP Kazalište.

26 *Izvjestaj o radu Kazališta u mjesecu listopadu*, 1948., HR-DAVŽ-6-Kazalište, 10. studenoga 1948., str. 1-2.

obzirom na to da je bilo osigurano 275 sjedećih i oko stotinu stajaćih mjesta. U dopisu se govori i o poteškoćama vezanim uz nemogućnost zapošljavanja krojača, stolara, garderobijera i radnika jer se nitko nije javio na nekoliko oglasa. Usprkos svemu, kazalište je funkcioniralo i u tako otežanim uvjetima.

Prilikom izrade skica te idejnog i izvedbenog rješenja naglašeno je da se „stil zgrade kako ponutrice tako i vanjski dio, strogo zadrži“ (F. Vukalović, 1955: 95). Nažalost, usprkos navedenom uvjetu, došlo je na pojedinim dijelovima zgrade do određenih odnosa od originala. Radovi su bili izvođeni u tri faze: prva je trajala 1948.-1951., druga 1952.-1953. i posljednja 1953.-1954. godine. Nekoliko puta došlo je do privremenih prekida zbog nedostatka materijala u poslijeratnim godinama i zbog drugih prioritetnijih investicija u zemlji. U drugoj fazi obnove, 1952., osnovan je Odbor za gradnju čiji su članovi bili ugledni građani: Krešimir Filić, Ivo Tolić, Ivan Milčetić, Branko Pleše i Franjo Vukalović. Odbor je ubrzo bio proširen stručnjacima iz različitih područja graditeljstva i unutrašnjeg uređenja. Osim što je upravljao izvedbom obnove Odbor se uključio i u prikupljanje sredstava i dobrovoljnih priloga. Autor idejnog i izvedbenog projekta A. Freudenreich bio je i voditelj nadzora, izvođenje građevinskih radova i izrada glavnog projekta povjerena je varaždinskomu Građevnom poduzeću *Zagorje*, dok su na unutrašnjem uređenju bili angažirani mnogi obrtnici i tvrtke koji su bili zaduženi za razne radove: Pačanadi i S. Ostrog za montažu štukatura, J. Pascutini za kamenoklesarske poslove, G. Šavor iz Dravskog središta za štukaterske i kiparske radove i Z. Novak za dekoraterske i soboslikarske radove i oslikavanje koncertne dvorane. Poslovi kao što su nadogradnja bočnih pomoćnih prostorija za jednu etažu, pregradnje unutar zgrade, opremanje novodobivenih prostora, zamjena postojećega dotrajalog inventara, izmjena drvene krovne konstrukcije i provođenje sigurnosnih mjera poput preseljenja trafostanice koja se nalazila ispod pozornice znatno su povećali ukupne troškove obnove. U tekstu „Dogradnja i adaptacija zgrade Narodnog kazališta August Cesarec u Varaždinu“ intendant Franjo Vukalović piše da je kredit za povećani opseg investicije dobiven potporom Državnog rukovodstva na čelu s Josipom Brozom Titom.

Između 1948. i 1952. provedena je najcjelovitija dogradnja i adaptacija zgrade s prenamjenom prostora te je današnji izgled kazališta definiran u to vrijeme. Na izmjene vanjskih gabarita utjecala je dogradnja uvjetovana novim potrebama vremena i kazališne djelatnosti. Freudenreichovom intervencijom zgrada je produžena istočnom nadogradnjom i povišena za jednu etažu. Kao posljedica toga srušeno je originalno istočno pročelje uz djelomične izmjene južnog i sjevernog pročelja. Novooblikovano pročelje nije replika Helmerova izvornika već Freudenreichova interpretacija izvornika. Središnji dio zgrade ostao je sačuvan, a na bočnim stranama podignut je jedan kat, s nizom kružnih prozora na sjeveru i jugu, tako da su nekadašnje dvokatne pomoćne prostorije sada



Južno pročelje s nadogradnjama, 2024. Foto: Andrej Švoger.

dograđene i povišene za jednu etažu. Tri ranija lučno svedena ulaza u prizemlju bila su zatvorena, ali su istovremeno ugrađena dva nova, kao i tri prozora. Iznad novoprojektiranih ulaza ugrađen je po jedan okrugli prozor. Drugi kat i završna atika sačuvali su prijašnji izgled, dok su u prizemlju, na istočnim pročeljima pomoćnih prostora uz pozornicu, ranija lučno svedena vrata zamijenjena nišama koje se ponavljaju na katu iznad. Novoizgrađena etaža na vrhu završava prostranom terasom s balustradom. Ispod terase, na dograđenom i produženom južnom i sjevernom pročelju, Freudenberg je projektirao po devet okruglih prozora - okulusa. Promijenjena je veličina prozora prizemlja i prvog kata; Helmerovi prozori manjih dimenzija na prvom katu zamijenjeni su većim. Na južnom pročelju, ispred glavnog ulaza i na zapadnom ulazu u knjižnicu, uklonjen je donji red stepenica, a ostale su obnovljene, kao i glavni ulaz. Prilikom zamjene dotrajalih prozora i vrata te arhitektonskih detalja i ornamenata na fasadi majstori su se morali pridržavati originalnih rješenja.

Nekadašnje tri niše, na prvom katu sa skulpturom Ivana Gundulića u središnjoj niši i klasicistički izvedenim vazama u bočnim nišama, zamijenjene su velikim prozorima kojima su pridodana dva nova. Nakon što su s pročelja skinuti kip Ivana Gundulića i dekorativne vaze zameo im se svaki trag te su nepovratno izgubljeni. Najveće promjene na pročeljima dogodile su se na istočnom i djelomično južnom i sjevernom pročelju, a zapadno je doživjelo tek manje

izmjene. Zahvaljujući tome, dobiveni su novi funkcionalni prostori sjeverno, južno i istočno od pozornice koji su bili namijenjeni smještaju dramskih i glazbenih sadržaja te uprave i tehnike, što je osiguralo bolje radne uvjete za stalni kazališni ansambl. Još prilikom izgradnje zgrade bilo je primjedaba na prostorno rješenje kazališne dvorane zbog premale dubine gledališta. Novim rješenjem prostor za orkestar približen je pozornici te se tako produžio prostor partera. U gledalištu je ugrađen niz polukružno postavljenih stupova koji nose lože. Strop gledališta reljefno je izveden i oslikan prema originalnim uzorcima. Osnovne boje - modra, bijela i bordocrvena - u kontrastnom su odnosu prema sivkastom fondu i raskošnim pozlaćenim detaljima. Njegovim središnjim dijelom dominira velika rozeta smještena u kvadratno polje i obrubljena s tri kružna vijenca ukrašena stiliziranim pozlaćenim ukrasima. Ritam središnjega, šireg vijenca prekinut je s osam cvjetnih glavica. Prostor unutar vijenaca ispunjen je četverolisnom formom ucrtanom u kvadrat naglašenih rubova. U rubnom je dijelu svake latice po jedan reljefno izveden medaljon s portretom određene osobe. S obzirom na to da nemamo podataka o prikazanim osobama, komparacijom možemo pretpostaviti da je riječ o znamenitim osobama iz hrvatske kulture i umjetnosti: Ivanu Gunduliću, Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom, Vatroslavu Jagiću (?) i Luki Sorkočeviću (?) neutvrđenog autora.

Obnovljeni su i okvir pozornice, proscenij i ograde te pročelja loža uz njih. Originalni kiparski i arhitektonski detalji ostali su sačuvani, a u slučaju potrebe za izradom novih izrađivali su se prema sačuvanim originalima.

Okvir pozornice s ukrasima i profilima definirao je projektant prema originalnom uzorku, iako nije moguće utvrditi je li to bio i koliki odmak od ranijeg izgleda. Alegorijski prikaz plesa po uzoru na scene antičkog teatra smješten je ispod reljefno izvedenih nizova ispunjenih stiliziranim ornamentom. U posljednjoj, trećoj fazi adaptacije izveden je pod pozornice.

U skladu s poimanjem historicističkog stila, prema kojemu je arhitektura nezamisliva bez raskošnoga dekorativnog ukrašavanja vanjskih fasadnih obloga, isto vrijedi i za dekoraciju interijera, pri čemu važnu ulogu ima ornamentalno oslikavanje zidova. Nadahnuće se tražilo u stilskim uzorima prethodnih razdoblja koja su transformirana prema ukusu vremena. U drugoj polovici 19. stoljeća europsku arhitekturu odlikuju živopisno obojeni interijeri s kontrastnim odnosima boja i istaknutim profilacijama, s motivima stiliziranih ornamentata, florealno-vegetabilnih uzoraka, rozeta, romboidnih oblika naglašenih bordura, frizova s alegorijskim scenama te korintskih kapitela ukrašenih lišćem akantusa s mnogo pozlaćenih detalja. Bečka historicistička arhitektura snažno je utjecala na gradnju u Hrvatskoj u drugoj polovici 19. stoljeća, a posebno se to odnosi na javnu izgradnju jer su arhitekti školovani u Beču donijeli duh bečke škole arhitekture. Taj duh prisutan je na zgradi varaždinskoga kazališta kako u oblikovanju pročelja tako i u rasporedu i ukrašavanju interijera.

U gledalištu lože nose pilovi s bazama i kapitelima, dorskim na prvome katu, korintskim u obliku stiliziranog akanta na drugom katu i polukružnim timpanom s cvjetnim vijencem i zvijezdom na parapetu balkona. Raskošne pozlaćene girlande unutar pozlaćenih bordura na proscenijskim parapetima loža nastavljaju frizovi s neprekinutim nizovima isprepletenih lisnatih i cvjetnih motiva.

Preuređenje unutrašnjosti zgrade proširilo se i na preuređenje prostora knjižnice i koncertne dvorane te je na taj način obnovom obuhvaćena cijela zgrada. Restoran i kavana u zapadnom krilu zgrade bili su dugo mjesto okupljanja građana. Uz ugostiteljske usluge, u tom su se prostoru održavala različita društvena i kulturna događanja. Godine 1948., u vrijeme velike obnove, taj je prostor prenamijenjen u gradsku knjižnicu i čitaonicu. Pritom je većim dijelom sačuvan izvorni raspored prostorija, osim izmjena u zapadnom dijelu zgrade zbog potreba bibliotekarske djelatnosti, odnosno pohrane knjižne građe.

Plesna ili *redutna* dvorana u razdoblju između dva svjetska rata sve je više služila za koncerte. Konačna promjena namjene u koncertnu dvoranu dogodila se između 1948. i 1951. godine. Za novu namjenu podignut je podij visine 65 cm na prednjoj strani dvorane i cijelom dužinom smještenom uz omanju prostoriju predviđenu za ulazak i izlazak glazbenika.²⁷ Uz veliku koncertnu dvoranu nalazi se omanja dvorana s pozornicom koja se nastavlja na pokrajnji prostor Europe Medije, čiji je produžetak Crveni salon. Taj prostor, nazvan mala koncertna dvorana, namijenjen je različitim javnim događanjima kao što su predstavljanja knjiga, manje scenske i glazbene izvedbe i slično. Strop velike koncertne dvorane riješen je geometrijskom podjelom na polja s rozetama i romboidnim oblicima ispunjenima stiliziranim florealno-vegetabilnim motivima. Južni zid raščlanjen je nizom visokih prozora odijeljenim s po dva kanelirana pilastra s korintskim kapitelima ukrašenima akantusom. Iznad novopodignutog podija, a ispod središnje galerije, sa svake strane središnjih lučno svođenih vrata, između pilastara, nalaze se figuralni prikazi grčkih bogova s atributima, Atene sa štitom, kopljem i sovom i Zeusa s orlom i svežnjem munja.

Pedesetih godina prošlog stoljeća Miljenko Stančić, umjetnik koji je u svojim radovima ovjekovječio rodni Varaždin, izradio je na stropu odmorišta na stubištu koje vodi prema velikoj koncertnoj dvorani alegorijsku kompoziciju sa skupinom krilatih nagih dječaka, *putta* (ili Amora), okupljenih oko reljefno izvedene središnje rozete. Simetrično raspoređeni u četiri cjeline lebde među oblacima s različitim glazbalima (citra, mandolina, frula), kazališnim maskama, atributima temeljnih dramskih vrsta, komedije i tragedije, te lovorovim vijencem i šahovnicom. Odnos slikanih ploha koje su geometrijski komponirane,

27 Uz veliku koncertnu dvoranu, koja je zauzimala drugi i treći kat, nalazila se i manja dvorana.

odnosi ploha, svijetlo-tamni kontrasti i likovi u bestežinskom stanju nagovještaj su slikara nadrealističkih situacija.²⁸

Adaptacija, sanacija i rekonstrukcija zgrade kazališta 1980. – 2011.

Tridesetak godina nakon Freudenreichove obnove pripremljena je projektna dokumentacija za novu opsežnu obnovu kazališta s naglaskom na sanaciji glavnoga ulaznog hola, predvorja koncertne dvorane, sjevernog stubišta, koltovnice i krovišta, na potrebnim intervencijama u gledalištu i na pozornici te na obnovi garderobe i sanitarnih prostorija i uklanjanju vlage. Godine 1987. Hrvatski restauratorski zavod iz Zagreba izvršio je istraživanja i obnovu dekoracija koncertne dvorane. Zatečeni dekorativni elementi izvedeni su u tehnici žbuke, gipsanih odljeva i oslikavanja s pozlatom. Nažalost, višekratnim obnovama nestale su izvorne boje i tehnike dekoracija, zbog čega je izgubljena izvorna cjelovitost ukrašavanja. Prilikom prenamjene plesne dvorane u koncertnu narušena je arhitektonska simetrija prostorije podizanjem podija na prednjem dijelu dvorane. Rezultati provedenih istraživanja omogućili su povratak ukrasnih dijelova u prvobitno stanje, a ishod su obnovljeni dekorativni elementi s kolorističkim i tonskim odnosima prema izvornomu Helmerovu projektu.

U dva teksta objavljena u *Večernjem listu* 27. rujna 1972. i 4. listopada 1973. ukazuje se na potrebu hitnih popravaka zgrade, posebno koncertne dvorane, kojoj prijeto urušavanje, krova, koji prokišnjava, i žbuke, koja pada s pročelja. Pritom je bilo upućeno dosta kritika na propuste Helmerova projekta, posebno krovista koje nije bilo primjereno našem podneblju već je bilo prvotno projektirano za neko grčko kazalište.

Tridesetogodišnji proces obnove kazališta sastoji se od idejnog rješenja sanacije i adaptacije, uređenja i opremanja gledališta, procjene o nosivosti podova velike i manje koncertne dvorane i tavanskog prostora te projekta pozornice s tehničkom opremom za montažu i demontažu. Želja naručitelja obnove bila je bolja i funkcionalnija iskoristivost pojedinih prostorija interijera sukladno potrebama suvremenoga kazališta i knjižnice. Prije izrade glavnog projekta arhitekti Miljenko Bituh i Radimir Čačić prikazali su postojeće stanje zgrade iz kojeg je vidljiva potreba za sanacijom na svim razinama zgrade, od podruma preko prizemlja i katova do tavana. Godine 1983. dovršena je projektna dokumentacija adaptacije i dobivene su sve potrebne dozvole za početak radova, na temelju čega je mogla započeti prva etapa rekonstrukcije.

Intervencije u podrumu odnosile su se na uređenje Scene *Zvonimir Rogoz*, namijenjene izvođenju manjih komornih predstava. Najveći problem bila je

28 Prema navodima suvremenika, u izradi freske, uz Miljenka Stančića, sudjelovala je i Stančićeva supruga, slikarica i ilustratorica Melita Abramović Stančić.

loša izoliranost tog prostora. Prostor za orkestar trebao se prostorno proširiti kako bi se mogli smjestiti glazbenici stalnoga kazališnog orkestra.²⁹ Uredio se kazališni klub za djelatnike, izvođače i posjetitelje, a i prizemlje je doživjelo izmjene. U gledalištu je uklonjen središnji prolaz³⁰ kako bi se objedinio raspored sjedala, a u varaždinskoj tvornici namještaja Florijan Bobić naručene su nove fotelje za parter, lože i balkon. Kako bi gledatelji imali bolju vidljivost, pod je lagano povišen u smjeru od pozornice prema pozadini, a sjedala su postavljena lučno, sa središtem u ravnini s pozornicom. Zbog povećanja prostora za orkestar i uspostave novog prostora za smještaj tehničke opreme za upravljanje scenskim i tonskim efektima i rasvjetom, gledalište je smanjeno za dva metra. Projekt nove pozornice uključivao je izmjenu cijelog poda, koji je ujedno bio i strop podrumškoga scenskog prostora, Scene *Zvonimir Rogoz*. Površina glavne pozornice povećana je natkrivanjem prostora iznad orkestra. Višedijelna pozornica s fiksnom pozadinom sastavljena je od glavne pozornice kružnog oblika, koja je izmjenom projekta dobila višekutni oblik, prednjeg montažno-mobilnog dijela (*proscenium*) dobivenog prekrivanjem prostora za orkestar i od dviju bočnih pozornica.

Godine 2000. hrvatski slikar i grafičar Antun Boris Švaljek sa sinom Josipom Švaljekom oslikao je veliki kazališni zastor veličine 10 x 7,5 m. Platno je signirano „u celosti izradili otac i sin Antun i Josip Švaljek A. D. MMX“. Slikar prepoznatljiva likovnog izraza osebnih kompozicija i poetske imaginacije *preslikao* je do posljednjeg sjedala ispunjeno gledalište u trenutku iščekivanja kazališnog događaja - uprizorenja predstave. Pritom je publika u kojoj su mnoga zanimljiva, prepoznatljiva i pomalo groteskna lica prožeta blagom ironijom odjevena u povijesne kostime. Švaljek je ovjekovječio jednu uobičajenu scenu iz kazališnog života na svoj *švaljekovski*, humorni način respektirajući prostor, duhovnost i sam kazališni čin.

Sa svake strane vestibula uređene su po dvije garderobe sa sanitarnim prostorijama. Na drugome katu uređen je frizerski salon sa spremištem perika, a na trećoj etaži, posebno u koncertnim dvoranama, poboljšana je akustika te su sanirani truli i dotrajali podovi, nosiva konstrukcija i strop.

U jednom od radnih prostora kazališta godinama je svoj atelijer imao Pavao Vojković (1912. - 2006.), varaždinski umjetnik; slikar, scenograf, kostimograf, ilustrator, kipar i autor javnih spomenika. Od scenografije za *Diogeneša* T. Brezovačkog 1943. do odlaska u mirovinu 1975. autor je šezdesetak scenografskih rješenja i kostima. Svoj atelijer u kazališnoj zgradi zadržao je do smrti, a njegov djelić s umjetničkim radovima sačuvan je do danas.

I posljednje dvije etaže doživjele su preuređenje, a prostor balkona preoblikovan je za novi raspored sjedećih mjesta.

29 Prostor površine 58,5 m² za 60 - 70 glazbenika.

30 Vidljiv na fotografiji gledališta iz 1916., GMV 102646.



Zatečeno stanje grandiozne građevine velebnoga kazališta u Varaždinu početkom 1980. godine postaje velik problem gradskoj upravi i osoblju kazališta. Možda zvuči grubo, ali izostala je kontinuirana briga za održavanje, popravke i restauracije s obzirom na takvo reprezentativno arhitektonsko djelo hrvatskog historicizma. Današnji izgled kazališna zgrada dobila je polovicom pedesetih godina prošlog stoljeća (1948. - 1955.), kada je izvršena dogradnja i nadogradnja zapadnog dijela prema parku, u liniji današnjeg zastora. Potreba za izradom projekta postojećeg stanja javila se 1980., u razdoblju upravljanja kazalištem pod ravnanjem Petra Večeka, dugogodišnjega umjetničkog ravnatelja, režisera i scenografa (ravnatelj 1976. - 1983.).

Nacrti dogradnje Aleksandra Freudenreicha prikazuju dograđeni, zapadni dio građevine, sa spojem na postojeće, od proscenija prema parku, bez zapadnoga i središnjega dijela građevine. Drugim riječima, nisu prikazani cjeloviti nacrti građevine.

Idejni projekt zgrade (temelj za cjelovito sagledavanje nužnih i za budućnost potrebnih adaptacija, organizacija, funkcionalnost) 1 : 100

Idejni projekt (1980.) trebao je dati i prikazati cjelokupnost sadržaja i mogućnost korištenja postojećeg zdanja i sadržaja koje će ono pružiti građanima kao hram kulture. I to gradu Varaždinu. S velikim respektom. Kompleksnost građevine očituje se u djelovanju teatra (Velika scena), velike koncertne dvorane, Komorne (podrumske) scene *Zvonimir Rogoz*, Komorne scene '99, kluba Europa Media i Crvenog salona. U sklopu zgrade djeluju samostalno i Gradska knjižnica i čitaonica *Metel Ožegović* osnovana još davne 1838. godine. U novije vrijeme prostor Knjižnice dobiven je na upravljanje pod nazivom Kazališna dvorana Petra Večeka. Zgrada je upisana u Registar kulturnih dobara Republike Hrvatske. Najveći se dio ni prostorno ni oblikovno nije mijenjao od originalnih rješenja Helmera i dogradnje Freudenreicha nego je pažnja bila usredotočena prvenstveno na novo rješenje partera i proširenje orkestra, uz rješenja koja su slijedila modernizaciju u pogonskom i tehnološkom smislu. Uza sve potrebne sanacije pojedinačnih segmenata u smislu održavanja i restauracije te uza sva uvođenja novih tehnoloških rješenja, koncepcija je bila istražiti i vratiti izvorni izgled u što većoj mjeri, a nove intervencije (formiranje novih prostora, rasvjetne i tonske kabine-parterska pozadina) ostvariti u što manje zamjetnom opsegu. Povećan je i produbljen prostor orkestra, a broj sjedala partera morao se smanjiti i zbog formiranja komandnih prostora za tonsku produkciju i videokabine (u pozadini gledališta partera). Već se u toj fazi projektiranja definirala i formirala zračna komora ispod poda prizemlja gledališta u parteru. Iz prostorije klimatizacijske komore vodio se kondicionirani i grijani zrak koji

se upuhivao kroz postolje sjedala partera. (Detalj - postolje je kasnije, u sklopu glavnog projekta, u institutu u Rijeci atestirano za prolaz zraka, bešumnost i dr.).

Sanacija vlage vanjskih zidova podruma s drenažnim sistemom te vanjski pristup podrumu (sjeverozapadni dio zgrade) – sjeverna fasada, ispod knjižnice

Zbog problema vlage i proboja podzemne vode u podrumске prostorije, poplavljen je dio sjevernog hodnika (1980.), uza strojarnicu i kotlovnicu (hodnik upušten za tri stepenice). Zahvaljujući iskopu zemlje oko zgrade duž cijeloga sjevernog i zapadnog pročelja (prema parku) te uvučenoj fasadi južnog pročelja prema ulazu, omogućena je sanacija vanjskih podrumskih zidova i s vanjske strane i, u konačnici, izvedba hidroizolacije te njezina zaštita uz drenažu pomoću drenažnih bunara na sjeveroistoku i na jugoistoku. Južna i zapadna strana (uz koje se ne pružaju podrumске prostorije) pliće su iskopane i sanirane su hidroizolacijom te drenirane. Izolacije su izvršene u ono vrijeme novim premazima na tržištu (Stonosol, KGK Karlovac). Zahvaljujući uspješno izvedenom rješenju temeljenja (postavljanje temelja s drvenim trupcima) i ostale gradnje, danas, 150 godina kasnije, pokazalo se da bolju lokaciju od te naizgled „nezgodne“ i nepovoljne (zatrpano bivše južno grabište) ne bismo mogli odabrati. Srećom, ostavljena je nekadašnja razina sjevernije od servisnog puta i od kazališta, kao i cjelokupni gradski park, šetalište Vatroslava Jagića. Najviše su bili ugroženi sami stupovi i glavna, drvena ulazna vrta. U to se doba onuda odvijao promet iz Zagreba za Čakovec te Mađarsku. Kasnije se i cijelo raskrižje saniralo, a izgradnjom obilaznice ulice su postale gradske.

Sanacija terasa iznad prvoga kata, sjever/jug i balkon prvoga kata iznad ulaza u kazalište

Sanacija zbog oštećenja hidroizolacije ravnih prohodnih terasa na južnoj i sjevernoj strani istočnoga, dograđenog dijela zgrade te balkona iznad glavnog ulaza. Izvršeno je skidanje svih slojeva te klasično obnovljene prohodne krovne terase uključujući toplinsku izolaciju, završni sloj te betonske kulir ploče. Sanirane su i donje provlažene konstrukcije. Ujedno su izvršeni i restauratorski radovi na balustradama ograde ravnih krovova te je saniran i sam glavni ulaz. Sjećanje na ulaz dosta je izbljedjelo, tako da nisam siguran, ali nekako mi se u magli prikazuje zamjena kamenih stupova u prizemlju. Došli su gotovi, profilirani, te su zamijenjeni. Od bračkoga kamena. Jer je baš taj, centralni dio prizemlja bio izrazita točka gdje su automobili, a osobito kamioni, prolazeći preko mlaka, zapljuskivali vodu s ceste po građevini.

Grijanje, ventilacija i klimatizacija: kotlovnica – strojarnica (u velikoj suradnji s kolegom Francom Wagnerom, koji je podnio najveći teret u projektiranju i nadzoru)

Podnaslov „Kotlovnica – strojarnica“ simbolički je naziv kojem sam pridružio sve potrebne projekte instalacija. Projekti centralnoga grijanja, klimatizacije i ventilacije za cjelokupnu građevinu uključujući projekte vodovoda i kanalizacije, elektroinstalacija te strojarskih projekata grijanja, ventilacije i klimatizacije. Za svaki sadržaj pojedinačno omogućeno je autonomno upravljanje vlastitim sustavom, tako da nisu ovisni jedno o drugom. Osim u gore navedene projekte instalacija, golem trud uložen je u rješavanje tehničkih rješenja vezanih uz mikroklimu (npr. vlažnost zraka). To je bilo izuzetno važno, kojiput najvažnije, s obzirom na instrumente, opremu i ispravan osjećaj ugodnosti boravka. Mora se priznati da je u već postojećem prostoru akustika bila jako dobra. Mjere zaštite od zvuka malo su zapinjale oko koncertne dvorane, ali to je bilo zahtjevnije. Pažnja je kod akustike bila usmjerena na površine koje bi svrsishodnije funkcionirale u smislu potrebe apsorpcije zvuka ili drugih korekcija. (Sjećam se da su metalna podnožja sjedalica partera atestirana u jednom laboratoriju u Rijeci. Ispod poda partera iz zračnoga se prostora distribuirao kondicionirani (grijani) zrak u gledalište kroz perforacije u metalnim postoljima sjedala.) Stoga upućujem zahvalu kolegama iz biroa na suradnji i njihovoj ulozi u projektiranju. Žao mi je zbog „blindiranja“ vanjskog pristupa kotlovnici zbog dobro dizajniranog stepeništa *štokanim* kamenom i metalnom ogradom koja izgleda kao „kovana“, jer je i za taj detalj bilo potrebno ishoditi odobrenje konzervatora iz Zagreba.

Zamjena pokrova salonitnih ploča ravnim bakrenim limom; projektirani otvori u fasadi ispod žlijeba za ventilaciju potkrovlja; žljebovi i odvodne vertikalne grijane strujom

Zamjenom pokrova ravnim bakrenim limom sa stojećim preklopima obuhvaćena je i ostala limarija te žljebovi i odvodne cijevi. Postavljen je gromobran s distantnim pločicama od olova. Toplinska izolacija slobodno je položena po podu potkrovlja, s položenim daskama radi hoda za kontrolu prostora. Vezano za ventilaciju potkrovlja, izvedeni su otvori pri podu potkrovlja oblikovani zbog izgleda po pročeljima.

Adaptacija svih sanitarnih čvorova zgrade i garderoba za posjetitelje te sanitarni čvorovi (toalet i tuš-kabina) za glumice i glumce uz njihove garderobe; ukupno 33 sanitarna čvora

Postojeći sanitarni prostori zadržani su kao takvi, uz dva novoformirana – u prizemlju (uz garderobu) za osobe s invaliditetom te na petoj etaži (istok), u

nastavku stubišta na novoformiranom polupodestu, za potrebe dvorane za probu. Sa zidova je uklonjena žbuka, podna konstrukcija skinuta je do nosive betonske ploče, izvedeni su plivajući podovi, iznova su ožbukani zidovi te je postavljeno opločenje keramičkim pločicama do stropa. Pregrade su izrađene od tankih tehničkih ploča.

Adaptacija i uređenje uprave kazališta

Upravni trakt kazališta nalazi se na prvom katu, uz istočno pročelje prema parku, s vlastitim ulazom; funkcionalno je dobro povezan sa svim sadržajima zgrade. Na istoj je etaži s koncertnom dvoranom, Crvenim salonom i klubom Europa Media, ali na suprotnoj strani. Zahvat je u tome dijelu bio sveobuhvatan po pitanju standardnog osvježenja prostora, no bez većih građevinskih intervencija. Renoviran je i pod (parket) te je izvedena temeljita obnova ožbukanih zidova i stropova uz prilagodbu instalacija s naglaskom na elektroinstalacije i slabu struju. Komornoj sceni *Zvonimir Rogoz* koja se nalazi u podrumu pristupa se po istome stepeništu koje vodi u podrum. Stepenište je lijepo opremljeno Bučanovim plakatima.

Sanacija urušenog poda garderobe (jug, III. etaža); urušena podna konstrukcija te izvedba kompletne podne konstrukcije, kao prethodno postojeća

Podna konstrukcija (klasične tavanice) popustila je zbog provlaženja i istrunulosti drvenih nosivih greda kod ležaja, uza sam fasadni zid. Procurenje je bilo moguće preko balkona iznad ulaza, ali i iz smjera sanitarnog čvora, nakon uklanjanja poda u području cijele garderobe.

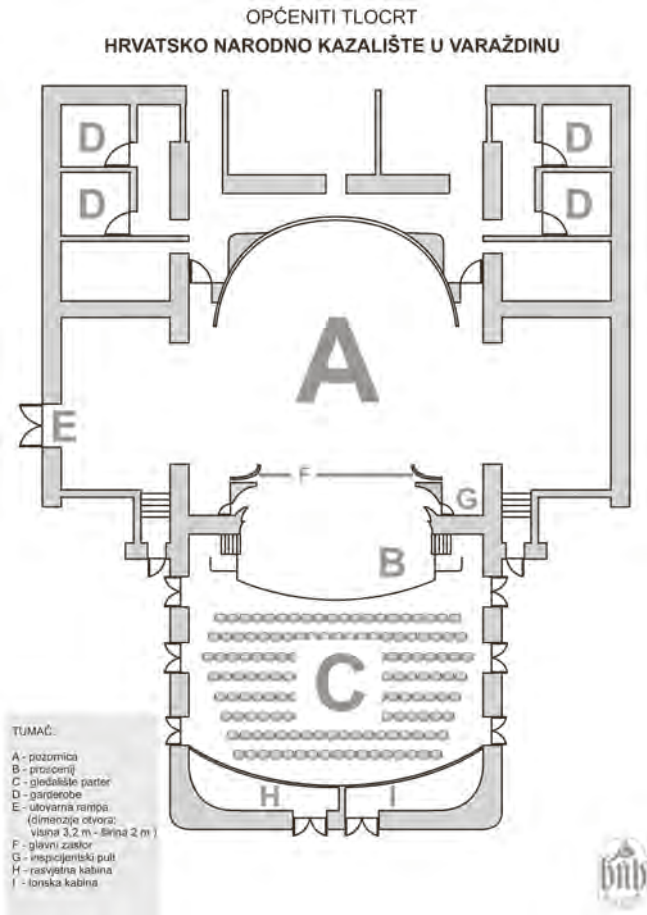
Uređenje kluba Europa Media i Crvenog salona, postava pozornice EM u dijelu prostora pozadine velike koncertne dvorane te obnova zidova i stropa, s naglaskom na ozvučenje i rasvjetu

Zahvaljujući vibracijama koje su se stvarale tijekom žustrijeg hoda pri kontroli i otvaranju poda, detektirana je slabija nosivost postojeće podne drvene konstrukcije. Nosivost je povećana statičkim ojačanjem obostranim postavljanjem čeličnih L-profila međusobno povezanih u jedinstvenu nosivu gredu. Zatvaranje konstrukcije izvedeno je klasično, kao i kod drvenih tavanica.

Sanacija glavnoga ulaznog hola

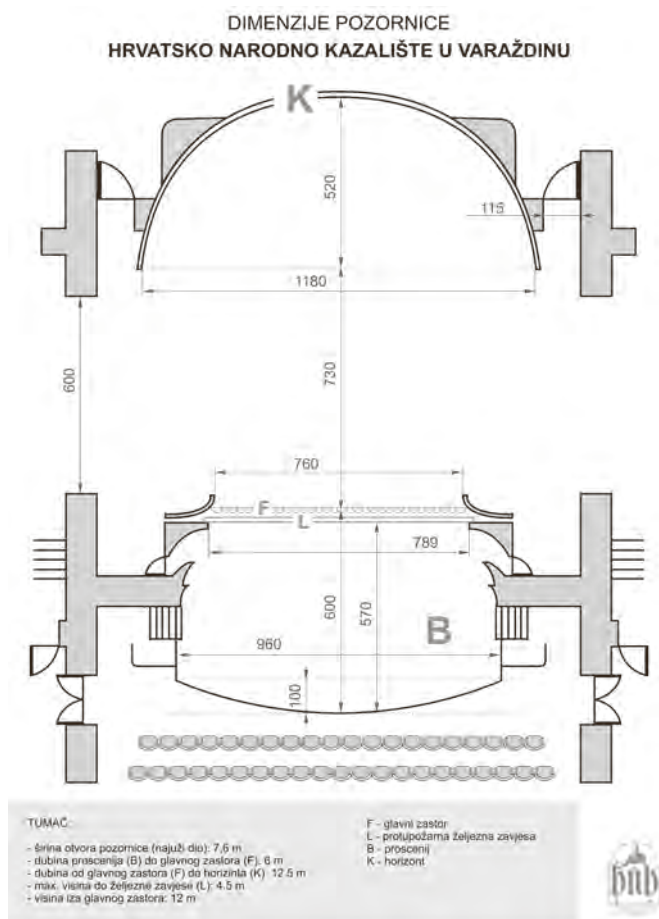
Prije opisa sanacije ulaza htio bih dati opis zgrade varaždinskoga kazališta. Negdje sam našao ovaj citat, iščupan ne znam odakle ni čiji je: „Izgled izvana skladan, gotovo klasičan, definiran veličinom, proporcijama. Raskoš enterijera odaje bogat život pun strasti i uživanja. Kuća sa paralelnim stvarnostima

uživanja u građanskom šarmu starog Varaždina.“ Meni je to primjeren opis. Zgradu kazališta odlikuju ugodan sklad i monumentalnost, a osobiti izgled ima zgrada koju daje kompozicija zasnovana na proporcijama i simetriji. Već je izvana najavljeno da je to veličanstvena zgrada reprezentativne namjene. Glavni ulaz u ravnini pročelja naglašen je s četiri flankirana isklesana kame-
na stupa grčke ljepote, ispod bogata balkona s kamenim balustradama. Možda nam iz podsvijesti priziva zdanje grčkih hramova zbog pogleda na kapitele, ar-
hitrav, napose na skladnost i proporcije (os simetrije koristi u drugom smjeru). Ulaskom kroz dvostruka drvena masivna hrastova vrata (funkcija vjetrobrana)



<https://www.hnk.vz.hr/wp-content/uploads/2020/04/HNK-u-Vara%C5%BEdinu-Tehni%C4%8Dki-podaci-za-glavnu-pozornicu.pdf>

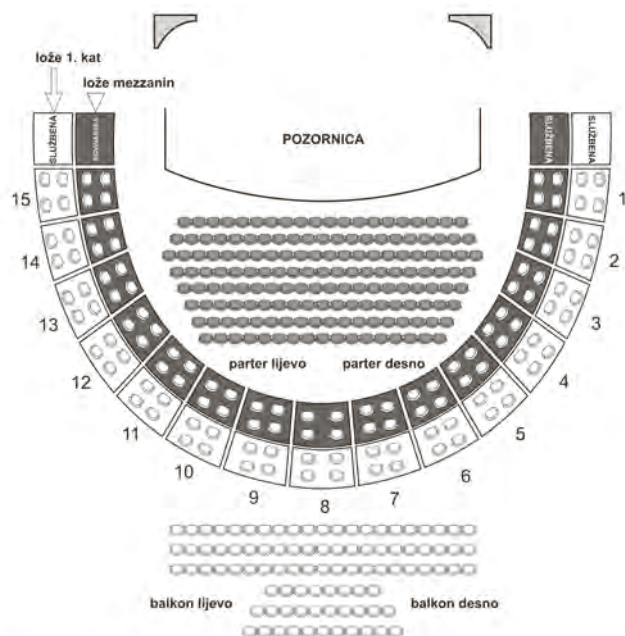
u ulazni prostor zasjat će raskoš interijera arhitekture klasicizma. Prolaskom kroz ulaz dolazi se na prvi kat u očaravajući foaje, gdje se traži odluka posjetitelja - da se uputi desno, u predvorje velike koncertne dvorane, ili lijevo, u smjeru loža gledališta kazališta. Umješno je Helmer osmislio glavni ulaz u zgradu kompleksnog sadržaja. Ali su tu, u neposrednoj blizini, još dva stubišta, pa još dva te jedno na istoku, službeno. Adaptacija ulaznog hola obuhvatila je uklanjanje



<https://www.hnk.vz.hr/wp-content/uploads/2020/04/HNK-u-Vara%C5%BEdinu-Tehni%C4%8Dki-podaci-za-glavnu-pozornicu.pdf>

žbuke do cigle s čišćenjem fuga na glatkim, ravnim dijelovima zida, ali je pažljivo sačuvana profilacija piona i ožbukanih lukova. Prostorija veličine 13,85 x 5,58 m imala je i bočne obostrano otvorene prolaze, nadsvodene lukom, sve u ciglenom zidu. Uklonjeni su slojevi poda do čvrste konstrukcije te je izveden novi pod, s hidroizolacijom i toplinskom izolacijom, završne obrade *gres* keramikom. Unutar poda postavljeno je podno grijanje.

BROJ I RASPORED SJEDALA
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U VARAŽDINU



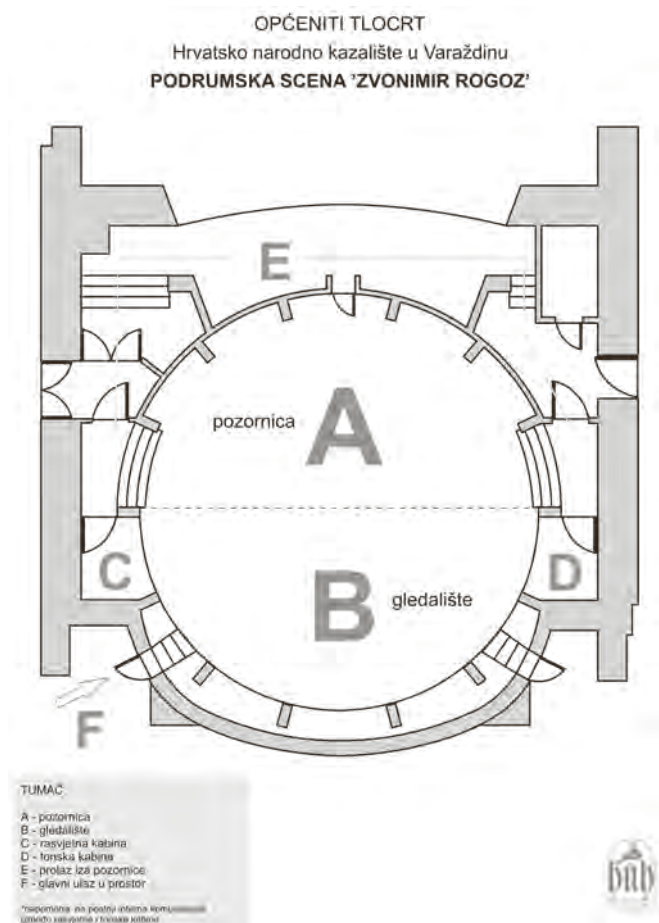
parter - 158 sjedala
lože mezzanin - 60 sjedala
lože 1. kat - 60 sjedala
balkon - 92 sjedala
UKUPNO: 370



<https://www.hnkzv.hr/wp-content/uploads/2020/04/HNK-u-Vara%C5%BEdinu-Tehni%C4%8Dki-podaci-za-glavnu-pozornicu.pdf>

Podsjetimo, prema prvobitnom Helmerovu rješenju, u gledalištu je bilo 206 sjedala u parteru i na balkonu, 34 lože te stajaća mjesta na galeriji i na balkonu za ukupno 542 posjetitelja.

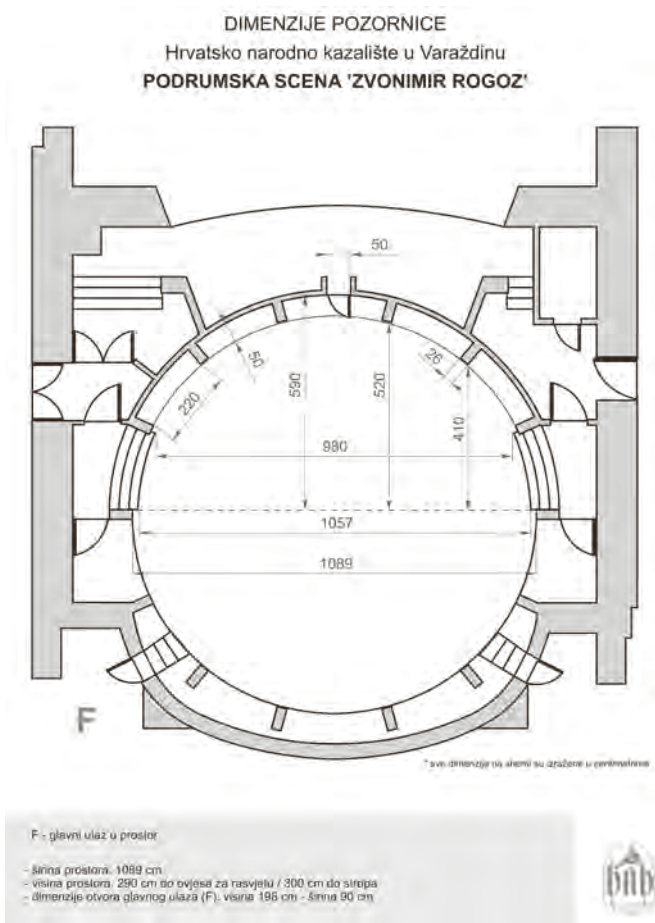
Projektom iz 1980. godine izveden je novi raspored gledališta u parteru te nagib podne ravnine gledališta u parteru, proširen je orkestar, izrađene su nove stolice u parteru i restaurirana su originalna sjedala loža, sanirani su zidovi te su obnovljena postojeća vrata. Izvedena je nova čelična konstrukcija poda i postavljen je novi pod. Osobno smatram da je to bio najvažniji dio cijele adaptacije.



<https://www.hnk.vz.hr/wp-content/uploads/2023/02/HNK-u-Varazdinu-Tehnicky-podaci-za-podrumsku-scenu-Zvonimir-Rogoz-2023.pdf>

Adaptacijom zgrade kazališta ostvareni su sljedeći kapaciteti gledališta: Velika scena sada ima 370 sjedala, od toga u parteru 150, u loži na mezaninu 60, u ložama prvoga kata 60, a na balkonu 90 sjedala, uz jednu novinarsku ložu i tri službene lože za koje ulaznice nisu u prodaji.

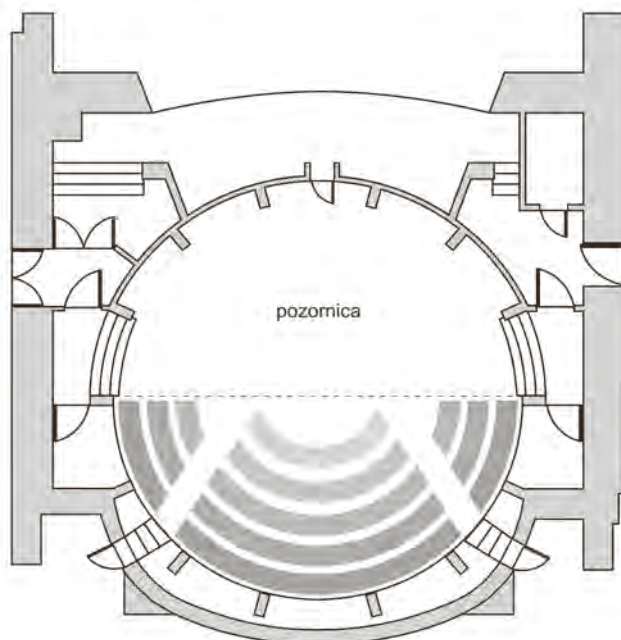
U velikoj je koncertnoj dvorani 300 sjedala, na Komornoj sceni *Zvonimir Rogoz* 100, na Komornoj sceni '99 ukupno 90, a u klubu Europa Media također 90 sjedala.



<https://www.hnk.vz.hr/wp-content/uploads/2023/02/HNK-u-Varazdinu-Tehnicki-podaci-za-podrumsku-scenu-Zvonimir-Rogoz-2023.pdf>

Gradska knjižnica i čitaonica, nakon preseljenja u vlastite prostore, predala je 4. svibnja 2022. kazalištu na korištenje prostore kojima se koristila u kazališnoj zgradi. Navedeni se prostor uređuje i bit će namijenjen kazališnoj djelatnosti. ●

BROJ SJEDALA
Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu
PODRUMSKA SCENA 'ZVONIMIR ROGOZ'



- montažno gledalište složeno s drvenim praktikablama i stolicama
- na slici iznad je prikaz standardnog složenog gledališta
- max. broj stolica 100



<https://www.hnk.vz.hr/wp-content/uploads/2023/02/HNK-u-Varazdinu-Tehnicky-podaci-za-podrumsku-scenu-Zvonimir-Rogoz-2023.pdf>

LITERATURA

- (1955), *Narodno kazalište August Cesarec u Varaždinu (1873.-1955.)*, Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.
- Batušić, Nikola (2017), *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Filić, Krešimir (1968), „Postanak i razvitak varaždinskog šetališta“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, br. 1206, str. 5.
- Galjer, Jasna (2000), „Arhitektura kazališta u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća“, *Historicizam u Hrvatskoj*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, str. 127-137.
- Lentić Kugli, Ivy (1977), *Povijesna urbana cjelina grada Varaždina*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb.
- Lentić Kugli, Ivy (2001), *Zgrade varaždinske povijesne jezgre*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Mrduljaš, Igor, ur. (1973), *100 godina kazališta u Varaždinu*, *Kazalište u Varaždinu 1873-1973*. Hrvatsko narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.
- Vukalović, Franjo (1955), „Dogradnja i adaptacija zgrade Nar. Kazališta August Cesarec u Varaždinu od 1945. do 1955.“, *Narodno kazalište August Cesarec u Varaždinu 1873.-1955.*, Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

IZVORI

- Gradski muzej Varaždin (GMV)
- Zbirka fotografija i razglednica
- Dokumentarna zbirka
- Hrvatski državni arhiv u Varaždinu (HR-DAVŽ)
- Građevinska dokumentacija Varaždina i okolice, signatura nacрта 1870./bb 01-013
- Dokumenti varaždinskog Gradskog poglavarstva, kutija 1 – oznaka 1851-1870.
- Dokumenti varaždinskog Gradskog poglavarstva, kutija 3 – oznaka 1872.
- Dokumenti varaždinskog Gradskog poglavarstva (kutija 4 – oznaka Kazalište 1873.)
- Dokumenti varaždinskog Gradskog poglavarstva, (kutija 5 – oznaka Kazalište 1874. – 1918.)
- Novine i časopisi
- (1871), „Domaće viesti“, *Pučki prijatelj*, Varaždin, br. 27, 1. rujna, str. 112.
- (1873), „Kazališna sgrada u Varaždinu“, *Pučki prijatelj*, Varaždin, br. 29, 22. kolovoza, str. 214.
- (1873), „Svečanost otvorenja gradskoga kazališta“, *Pučki prijatelj*, Varaždin, br. 34, 26. rujna, str. 239.
- Žuljević, Petar (1938) „Kazalište“, *Varaždinske novosti*, Varaždin, br. 447, 23. lipnja, str. 4.

Marijan Varjačić

Varaždin

Od Stanislavskog do postmoderne. Uza 150. godišnjicu podignuća kazališne zgrade u Varaždinu

UDK 792.05(497.523)

Sažetak: U članku se tematiziraju utjecaji strujanja, teorija i poetika u europskom teatru 20. stoljeća na djelovanje varaždinskoga kazališta (sustav Stanislavskog, epsko kazalište, egzistencijalistički teatar, kazalište okrutnosti, siromašno kazalište, posvećeni teatar i postmoderno kazalište). Izdvojena su i odgovarajuće imenovana razdoblja u kojima je utjecaj gibanja u europskom teatru bio najizraženiji: intimni teatar Branka Tepavca i njegov kritičar (1924. – 1925.), Gavellini i Stupičini učenici u Varaždinu (1956. – 1963.), Miroslav Međimorec i Varaždin (1977. – id.), kazališni *fin de millénaire* (devedesete godine 20. stoljeća).

Ključne riječi: intimni teatar; MHAT; psihološki realizam; *Nova scena*; egzistencijalizam; fizički teatar; teatar riječi; postmoderna

From Stanislavsky to Postmodernism. Regarding the 150th Anniversary of Theater Building in Varaždin

Abstract: The article examines the influence of styles, theories and poetics of the 20th century European theater in the history of Varaždin theater (Stanislavski's system, epic theatre, existentialist theatre, theater of cruelty, poor theatre, holy theatre, postmodern theatre). The periods in which the influence of the European theater movements was most pronounced are singled out and appropriately named: the intimate theater of Branko Tepavac and his critic (1924 – 1925), students of Gavella and Stupica in Varaždin (1956 – 1963), Miroslav Međimorec and Varaždin (1977 – Id.), theatrical *fin de millénaire* (1990s).

Keywords: Intimate theater; MHAT; psychological realism; *New scene*; existentialism; physical theater; theater of words; postmodern

1. Intimni teatar Branka Tepavca i njegov kritičar

U srpnju 1924. za ravnatelja varaždinskoga kazališta imenovan je glumac i redatelj Branko Tepavac. Tepavac nije bio jedini kandidat za ravnatelja. Ponudu je dao i Tito Strozzi: „G. Strozzi, koji je prije dvadesetak dana bio osobno u Varaždinu, namjeravao je urediti u gradu *stogo umjetničko kazalište* (istaknuo M. V.). Namjeravao je angažirati najbolje mlade glumce s najvećih naših kazališta u državi koji bi tijekom sezone naučili šest komada *na način Hudožestvenika* (istaknuo M. V.), bez šaptalaca, s kojima bi, nakon svršetka sezone u Varaždinu, pošli na gostovanje u Zagreb, Ljubljanu, Beograd, Sarajevo itd. G. Strozzi vezao je svoj dolazak time, da grad povisi gradsku subvenciju, što je bilo nemoguće, jer je proračun već prihvaćen. Prema tome je ideja g. Strozziya za ovu godinu neostvariva.“ (*Naše pravice*, 1924: 1)

I Branko Tepavac predložio je „vrlo ozbiljan, dobro smišljen, program rada sa popisom glumaca i djela koja namjerava u slijedećem razdoblju prikazati“ (B. Hećimović, 1981: 73). Rukopis nacрта Tepavčeva programa čuva se u Muzejsko-kazališnoj zbirici Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Branko Tepavac, glumac i redatelj, rođen je u Krstinji kod Vojnića 1896., a umro je, za vrijeme godišnjeg odmora, u Fužinama 1936. godine. Prvi glumački angažman bio mu je u Varaždinu 1919.–1922., zatim je kao redatelj kratko vrijeme u Splitu, a 1922.–1924. kao glumac i redatelj u Mariboru. Kao 28-godišnjak dolazi za ravnatelja Gradskog kazališta u Varaždinu. Od 1925. u angažmanu je Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. „Bio je jedan od najdarovitijih interpretara karakternih uloga u tadašnjem ansamblu, inteligentan i krajnje savjestan, svaku je ulogu studiozno gradio na temelju psihološke analize lika dajući joj punu životnu uvjerljivost.“ (Enciklopedija HNK, 1969: 650) Predavao je glumu u Državnoj glumačkoj školi. U povodu njegove prerane smrti Kalman Mesarić zapisao je: „Kazalište je izgubilo mladog radnika, najsavjesnijeg među savjesnima, glumca rijetkih intelektualnih kvaliteta, odličnog i sasvim različitog kreatora karakternih uloga.“ (Enciklopedija HNK, 1969: 650)

Branko Tepavac, djelomično ostvarivši svoj program u Varaždinu u samo jednoj sezoni (1924./1925.), izazvao je velik odjek u hrvatskoj kazališnoj javnosti, no njegov pothvat povijest hrvatskoga kazališta zaboravlja sve do 1981. i članka Branka Hećimovića. Tepavac je svoje kazalište, zapravo svoj program, nazvao „intimnim teatrom“ jer se opredijelio za jedan oblik komornoga kazališta, a i zbog „ograničene ekonomske baze“ (M. Varjačić, 1994: 10). Sam termin „intimni teatar“, po svemu sudeći, potječe od naziva maloga kazališta osnovanog u Stockholmu 1907. U tom intimnom teatru (pozornica sedam metara širine i četiri dubine) u početku su postavljani isključivo Strindbergovi komorni komadi, njih čak 24. Intimni teatar u Stockholmu djelovao je 1907.–1910., a ponovno je osnovan 2002. kao *Strindbergs Intima Teater*.

Branko Hećimović na prvome mjestu ističe Tepavčev „promišljeno sastavljeni repertoar“ (B. Hećimović, 1981: 74). Međutim, na temelju nacрта programa rada, uključujući repertoar i ostvarenja na sceni, *intimni teatar* Branka Tepavca ima nacionalni značaj po tome što je bio pokušaj osnivanja „umjetničkog“ („hudožestvenoga“) kazališta i u nas jedan od prvih primjera recepcije Stanislavskog. U nacrtu programa rada ističe se „jedinstvenost i familijarnost“ u ansamblu, da „teatar mora tek izrasti i to postepeno sistematskim, idealnim radom i potpunom harmonijom članova s upravom“, mora se „igrati samo kao cjelina, isticanje pojedinaca... ne smije biti ‚doma‘ u ovom teatru“, a „sufler otpada uopće i kod proba i kod predstava“. „Moja bi želja bila da se recimo nakon jedne sezone Teater specijalizira na domaći repertoar“, a osim dramske književnosti izvodile bi se i dramatizacije „onako kako to Rusi čine“ (B. Hećimović, 1981: 74).

„G. Tepavac sakupio je oko sebe sve same mlade i inteligentne ljude, kojim je pozornica hram i svetište. Prema intencijama radnog programa ansambl se je formirao u jednu drugarsku strogo disciplinovanu grupu, koja provodi potpuno harmoničan život i na pozornici i izvan nje, te sačinjava jednu *umjetničku radnu koloniju*, koja živi jednim životom i diše jednim dahom.“ (S. Tomašić, 1924: 436-438, istaknuo M. V.) Očita je podudarnost s opisom priprema uoči otvaranja *Moskovskog hudožestvenog teatra*, koje su se odvijale u koloniji „na imanju trideset vrsta od Moskve“, gdje su glumci, redatelji i drugi suradnici organizirali rad i život, od čišćenja prostorija do kuhanja (K. S. Stanislavski, 1988: 176-178).

Utjecaj Stanislavskog na Tepavčev program i način njegova ostvarivanja ogleđa se u ozbiljnosti i sustavnosti u pripremanju predstava, *psihološkoj analizi* (psihološki realizam) uloga i *skupnoj igri* („protiv zvijezda koje su kvarile ansambl“, K. S. Stanislavski, 1988: 138). Glede pokusa i predstava bez šaptača, Stanislavski je od petog pokusa tražio da se uloge znaju napamet. Tepavac, kao i Stanislavski, drži da je za kazalište kao umjetnost bitna nacionalna dramatika.

Godine 1924. bilo je živo sjećanje na gostovanje MHAT-a (ruski: *Moskóvskij hudožestvennyj akademičeskij téatr*) u Zagrebu 1920.-1922. i MHT-a (disidentska grupa), koji je gostovao u Zagrebu 10.-19. veljače i 21.-22. svibnja 1924. Disidentska grupa MHT-a gostovala je i u Varaždinu 24., 25. i 26. svibnja 1924. Prikazala je *Višnjik* i *Ujaka Vanju* A. P. Čehova u režiji N. O. Masalitinova, koji je i glumio. Masalitinova je Stanislavski, uz Kačalova, Knipperovu, Gzovsku i Znamenskog, ubrojio među „krupne figure u svjetskim razmjerima“ (K. S. Stanislavski, 1988: 316). „Premda je bilo teško pratiti ruski govor, usprkos odlične vokalizacije, ipak je djelovanje savršene i izjednačene glume bilo neopisivo. Još danas, kad se sjećam toga doživljaja, prolaze me trnci i obuzima neka čežnja doživjeti tako nešto još jednom u životu.“ (K. Filić, 1955: 60)

Tek poslije gostovanja MHT-a 1922. u Zagrebu u nas se više piše o Stanislavskom. Svoj „sistem“ Stanislavski je počeo primjenjivati u sezoni 1910./1911. (K.

S. Stanislavski, 1945: XXXIX). Prvi „književni oblik“ sistem je dobio 1907. u časopisu *Ruski glumac*. Do izlaska knjige *Moj život u umjetnosti* (na engleskom u Bostonu 1924., potom prvo rusko izdanje 1926.) objavio je više članaka u ruskim časopisima, od kojih se ističe članak „O zanatu“ 1921. u *Kulturi kazališta* (K. S. Stanislavski, 1945: 1). Prvi prijevodi (nekih poglavlja) knjige *Moj život u umjetnosti* na hrvatski objavljeni su 1940. i 1943. (*Hrvatska pozornica*, br. 3-7, prevoditelj Drago Ivanišević). Gostovanje ruske trupe u Varaždinu 1924. bilo je koliko otežavajuća toliko i olakotna okolnost i dobra priprema duhovne klime za djelovanje *intimnog teatra* Branka Tepavca.

Sada je jasno da su i planovi Tita Strozziya vezani uz Varaždin bili inspirirani gostovanjem *hudožestvenika* i interesom za Stanislavskog, o kojemu se otada u nas sve više govori i piše. Među prvim sljedbenicima Stanislavskog u Hrvatskoj bio je Rado Pregarc, glumac i redatelj koji je djelovao u mnogim hrvatskim kazalištima, a najdulje u Splitu (1921. - 1927.). U biografiji mu ističu da se usavršavao u europskim kulturnim središtima. Pregarc i Tepavac kratko su vrijeme u Splitu zajedno djelovali kao redatelji. Na recepciju Stanislavskog u Hrvatskoj utjecali su i ruski emigranti Georgij (Jurij) Erastovič Ozarovski, Aleksandr Vereščagin, Lidija Mansjetova i dr.

Za ostvarenje svojega programa Tepavac je „sakupio oko sebe mlade, obrazovane i ambiciozne ljude“ (*Hrvatsko jedinstvo*, 1924: 3). U glumačkom ansamblu bili su: Mary Koretić, Mara Orlović, Leopolda Šturm-Jurišić, Lea Vladić, Nikola Divjak, Milan Orlović, Petar Petrović, Vladimir Skrbinšek, Hinko Tomašić i Franjo Tovornik. Od 15 predstava, Tepavac je režirao 12, a u 10 je i glumio. Dvije predstave režirao je Milan Orlović, a jednu Vladimir Skrbinšek. Hinko Tomašić bio je scenograf u 11 predstava, a književnik Stanko Tomašić prvi je stalni dramaturg u varaždinskome kazalištu. Zanimljivo je da je Tepavac imao zaposlenog arhivara (Jelisava Wagner).

Repertoar je kritika dijelila na „literarni“ i „pučki“. Reprezentativna djela literarnog repertoara bila su *Sluga Jernej* I. Cankara, *Gogoljeva smrt* U. Donadinija i *Ponoć* J. Kulundžića. Nekako „između“ bile su izvedbe *Scampolo* D. Niccodemija i *Ljubakanje* A. Schnitzlera. Pučki repertoar predstavljale su *Svadba* Suhovo-Kobilina, *Običan čovjek* B. Nušića te *Čvor* i *Seja* P. Petrovića Pecije. Četiri uprizorenja bila su hrvatske premijere (*Sluga Jernej*, *Scampolo*, *Svadba*, *Ono* K. Schönherra). Od 15 naslova, devet je „domaćih“ (hrvatskih, osim Cankara i Nušića), čime je Tepavac potvrdio svoje opredjeljenje „na domaći repertoar“. Ni približno tolika zastupljenost domaćih autora nije bila te sezone u druga tri hrvatska stalna kazališta (Zagreb, Osijek i Split). Kazališna je kritika Tepavčevu sezoni u Varaždinu ocijenila vrlo poćudno. Pohvale su kulminirale u slučaju izvedbe *Ponoć* J. Kulundžića, o kojoj će mariborski kritičar napisati: „Prav nič ne pretiravam će rećem, da je bil to najintimnejši večer letošnjje sezone (...) Šest mladih umetnikov varždinskega gledališta je vezalo našo pozornost s toliko potenco in harmonijo,

da je teško ločeno kvalificirati: Skrbinšeka, Šturmovo, Tepavca, Koretićevo, Tomašića in Vladićevo (...) Tudi scenarja je skušala biti modernija, brez onih salonskih lesenih kulis.“ (*Jutro*, 1924: 10) Zvonko Milković svoju kritiku *Ponoći* zaključuje: „Kazalište je bilo posve rasprodano. Publika zanesena, gotovo ne vjerujući, da je na našoj bini moguća jedna takva dobra izvedba.“ (Z. Milković, 1924: 3) U predstavi *Ponoć* u jednoj izvedbi u Varaždinu kao gost glumio je prvak Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Dubravko Dujšin.



Intimni teatar Branka Tepavca inspirirao je pjesnika Zvonka Milkovića na pisanje kazališnih kritika; u varaždinskom tjedniku *Naše pravice*, od listopada 1924. do početka 1925., objavio je 10 članaka o *intimnom teatru* u kojima je prikazao 13 premijernih izvedaba.

Milković je bio *par excellence* europejac. U Varaždinu je završio klasičnu gimnaziju (1899.-1907.), a pravo je studirao u Zagrebu (1907./1908.), Pragu (1908.), Beču (1908./1909.) i ponovo u Zagrebu, gdje je 1913. promoviran za doktora prava. Od studentskih dana do starosti putovao je Europom; u putopisima je opisao boravke u Parizu, Veneciji, Firenci, Rimu, Leipzigu, Dresdenu, Berlinu, Ateni, Napulju, Amsterdamu, Londonu, Varšavi, Krakovu itd. Godine 1922. boravi kao dopisnik *Jutarnjeg lista* u Njemačkoj (Leipzig, Berlin, Dresden, Hamburg, Nürnberg, München). Pripadao je naraštaju Matoševih *discipulusa*, koji su, po uzoru na Učitelja, držali da je znanje, erudicija, ono što daje sjaj talentu. Čitao je literaturu i pratio kulturna i druga zbivanja na šest jezika.

Milković je svjedočio o uzletu njemačke kulture i umjetnosti za vrijeme Weimarske Republike (1919.-1933.). Cijeli je život, osim za literaturu, njegovao interes za druge umjetnosti, posebno za likovnu umjetnost i arhitekturu te kazalište i glazbu. Obilazio je najveće izložbe toga vremena. Npr. pohodio je izložbu *Grosse Berliner Kunstausstellung 1922*. Bila je to jedna od najvećih likovnih izložaba u Europi toga vremena, na kojoj je u 23 hale izlagalo nekoliko stotina slikara, kipara i arhitekata. Dvadesetih godina Milković je odlazio i na Venecijanski bienale. U to vrijeme čitao je knjigu Vasilija Kandinskog *Das Geistige in der Kunst (Duhovno u umjetnosti)* i glasoviti almanah o novoj umjetnosti *Der blaue Reiter*. Pratio je i ruski časopis za književnost *Vješć / Predmet*, koji je izlazio u Berlinu na ruskom, francuskom i njemačkom, a jedan od urednika bio je Ilja Ehrenburg. Upoznao je urednika berlinskoga futurističkog časopisa *Der Futurismus* Ruggera Vasarija, koji mu je, kako kaže, „dao neke svoje književne sinteze, lirske i kazališne, pa više futurističkih manifesta na francuskom i na talijanskom“ (Z. Milković, 1968: 321-322), te urednika čuvenog časopisa *Der Sturm* Herwartha Waldena. Walden je bio promicatelj eksperimentalnih pokreta u umjetnosti prvih desetljeća 20. stoljeća (ekspresionizam, futurizam, dadaizam, *Neue Sachlichkeit*). U Berlinu često radi u državnoj biblioteci čiju ažurnost i opremljenost

ilustrira time da je u katalogima naišao na vlastito ime: „Nisam mogao vjerovati! Radilo se o mojoj knjizi *Pjesme...* Našao sam i A. G. Matoša, a i neke druge naše pisce.“ (Z. Milković, 1968: 322) U Berlinu i u drugim gradovima posjećuje kazališne predstave, pa je tako zabilježio: „S Gustavom Krklecom sreo sam se jednom u kazalištu u Berlinu.“ (Z. Milković, 1968: 322)

U Njemačkoj je Milković upoznao ne samo najnovije kazališne tendencije nego i značenje kazališta u kulturnom i sveukupnom životu društva. U Weimarskoj Republici postojalo je oko 150 kazališta koja je potpomagala država, to jest koja su financirana javnim novcem. Više od četvrtine nalazilo ih se u provinciji s regionalnim centrima u Münchenu, Hamburgu, Frankfurtu na Majni, Dresdenu i Düsseldorfu. Apsolutno središte kazališta bio je glavni grad Berlin. Poznati kazališni kritičar Herbert Ihering piše: „U Berlinu je teatar pripadao *dišnim organima* / plućima grada (*Atmungsorganen der Stadt*), on je bio sam po sebi jedan dio, nužan kao ulice, podzemna željeznica, stanovi i restorani, potreban kao *der Spee, der Wannsee i Grunewald*, nužan kao posao, tvornice i *Potsdam*, potreban i tako samorazumljiv kao oni. Kazalište je bilo više nego ijedan blagdan, svečanost ili neka druga stvar. Ono je bilo svakidašnjica, napeta, ljutita, budna, vedra, potičuća svakidašnjica. Na preko 30 scena igralo se svake večeri u glavnom gradu.“ (P. Simhandl, 2007: 232) Vodeći stvaraoci u njemačkom kazalištu tada su bili redatelji Erwin Piscator, Leopold Jessinar i Jürgen Fehling, koji je stvaralački bio potaknut od Stanislavskog. Inače, MHAT je gostovao u Berlinu već 1906., a *Kamerny teatr* Tairova 1923. U to vrijeme Milković čita i donosi u Varaždin npr. opsežnu *Die Kunst der Bühne* Carla Hagemanna (Stuttgart – Berlin, 1922.) te glasovite *Redateljeve bilješke* Aleksandra Tairova, koje su u Rusiji tiskane 1921., a ubrzo, 1923., prvi prijevod objavljen je u Njemačkoj pod nazivom *Das entfesselte Theater*. Čitajući Tairova, Milković je upoznao i najnovija stremljenja u ruskom kazalištu, s obzirom na to da su njegove „bilješke“ zapravo svojevrsna polemika s kazališnom praksom Stanislavskog i Mejerholjda. Iz Berlina je donio i manifest futurističkog slikara i kazališnog scenografa Enrica Prampolinija „*Scénographie futuriste*“ objavljen u časopisu *Der Futurismus* (1922., br. 4). Zvonko Milković bio je u prijateljskim odnosima s Titom Strozijem, kao i obitelj Milković s obitelji Strozzi. Marija Ružička Strozzi glumila je na svečanom otvorenju kazališne zgrade u Varaždinu 1873. i na obilježavanju 50. godišnjice otvorenja 1923. godine.

2. Gavellini i Stupičini učenici u Varaždinu (1956. – 1963.)

U prvom članku u *Varaždinskim vijestima* o početku kazališne sezone 1956./1957. ističe se da su novi članovi drame postali Sanda Langerholz, Branka Lončar, Žuža Egreny, Ivo Rogulja i Martin Bahmec (*Varaždinske vijesti*, 1956b: 4). Nešto prije (1955.) angažiran je Martin Sagner, a 1957. doći će još Zvonimir Jurić i Ivo Serdar. Većinu mladih glumaca varaždinska je publika vidjela u njihovim

ispitnim predstavama koje su odigrane i u Varaždinu 26. i 27. lipnja 1955. (A. P. Čehov, *Na glavnoj cesti*, u režiji Borislava Mrkšića; J. W. Goethe, *Ifigenija na Tauridi* u režiji Koste Spaića). U stalni angažman dolaze (1956. i 1957.) mladi redatelji Mladen Feman, Slavko Andres i Vladimir Gerić. Svi spomenuti glumci i redatelji daci su zagrebačke Akademije za kazališnu umjetnost; bila je to najveća obnova ansambla poslije rata, a ni potom se slično neće dogoditi sve do devedesetih godina 20. stoljeća. Dolazak akademaca u Varaždin odjeknuo je u Hrvatskoj, pa će ga zabilježiti i danas već legendarni časopis za književnost i kulturu *Krugovi*: „Prošle sezone na AKU je diplomirala pod vodstvom Dr. Gavelle i ing. Stupice jedna veoma talentirana generacija mladih glumaca. Od te generacije troje su angažirani u Zagrebačkom dramskom kazalištu, a dvoje u Hrvatskom narodnom kazalištu. Međutim, ostalo je još pet glumaca iz te generacije... A njihove diplome krasile su također odlične ili vrlo dobre ocjene. Otišli su u Varaždin.“ (B. Grgin [D. Šošić], 1957: 233-237) U Varaždin ih je uputio sam Branko Gavella držeći da će to biti vrlo dobro za njihov glumački razvoj, što će se i obistinuti.

Prva novost, koja se podudara s dolaskom nove generacije glumaca i redatelja, jest otvaranje Komorne pozornice i pokretanje kazališnog lista znakovitog naziva - *Nova scena*. Otvaranje Komorne pozornice najavio je u intervjuu Mladen Feman nazvavši je „filijalom“: „U toj - nazovimo je tako - filijali izvodit ćemo samo *suvremene autore* (istaknuo M. V.). Počinjemo s O’Neilliovom aktovkom - monologom *Prije doručka* i Sartreovom *Obzirnom bludnicom*. Ako publika primi naša nastojanja, davat ćemo vjerojatno Anouilhovu *Antigonu*, jednog Brechta, Fryevu *Udovicu iz Efeza* i *Ljubav don Perlimplina* Garcíe Lorce.“ (*Varaždinske vijesti*, 1956a: 4) Termin „filijala“ što su ga u to doba znali rabiti najvjerojatnije se uvriježio po uzoru na MHAT, koji je imao glavnu scenu i filijale ili podružnice.

Nameće se analogija s Komornom pozornicom Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu koja je bila uređena u zgradi Akademije za kazališnu umjetnost i otvorena 1. ožujka 1957. Sartreovim komadom *Iza zatvorenih vrata*. U Varaždinu je Komorna pozornica otvorena nešto prije, 10. listopada 1956., također izvedbom jednoga Sartreova djela - *Obzirne bludnice*. Gotovo istodobno, dapače u Varaždinu nekoliko mjeseci prije, ostvarile su se težnje mladih glumaca i redatelja za alternativnom scenom. Doduše, Komorna pozornica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu otvorena je i zbog toga što je kazalište osnivanjem Zagrebačkoga dramskog kazališta (danas: Zagrebačko dramsko kazalište Gavella) ostalo bez druge scene u Frankopanskoj. U Zagrebu i u Varaždinu na Komornoj pozornici djelovali su mladi ljudi približno istog naraštaja, a na repertoaru su bili pretežno suvremeni strani pisci, uglavnom jednočinke s manjim brojem lica. U Zagrebu su na Komornoj pozornici glumili npr. Ivka Dabetić, Zlatko Crnković, Krunoslav Valentić i Špiro Guberina, a svoje prve predstave režirali su Georgij Paro, Davor Šošić, Vjekoslav Vidošević, Petar Šarčević i dr. Na

Komornoj pozornici u Zagrebu izvođeni su i recitali poezije pod nazivom *Jutra poezije* (Pupačić, Gotovac, Slaviček, Sudeta). Glumci u Varaždinu u isto su vrijeme također izvodili recitale poezije (Ujević, Galović, Rilke, Heine). Te podudarnosti nisu slučajne; bio je to, ponovimo, isti naraštaj glumaca i redatelja (rođenih oko 1930.) koji su studirali na istoj Akademiji koju je tada vodio Branko Gavella. I prvo gostovanje varaždinskoga kazališta u tom razdoblju u Zagrebu bilo je 25. ožujka 1957. s predstavama Komorne pozornice *Prije doručka* i *Obzirna bludnica* (netom nakon što je i u Zagrebu otvorena Komorna pozornica Hrvatskoga narodnog kazališta). U povodu gostovanja *Varaždinske vijesti* prenose članak iz zagrebačkog dnevnika *Vjesnik*: „Varaždin je grad velike kazališne tradicije i bogatog kazališnog života. Iz godine u godinu predstave varaždinskog kazališta postaju sve bolje, a u zadnje vrijeme tu se okupio i lijepi broj mladih kazališnih ljudi, pretežno školovanih na zagrebačkoj Akademiji za kazališnu umjetnost, pa je razumljiva težnja ovog kolektiva, da se oproma i na djelima komorne scene.“ (*Varaždinske vijesti*, 1957: 5)

Komorno je kazalište posebnost varaždinske kazališne tradicije, koja se zčinje *intimnim teatrom* Branka Tepavca. Komorni teatar živi u Varaždinu od 1956. do danas; usporedno igranje na Komornoj pozornici (danas: Komorna scena Zvonimir Rogoz) i na velikoj pozornici bitno je utjecalo na umjetnički profil kazališta i razvoj glumaca.

Na Komornoj pozornici, osim navedenih djela, uprizoreni su *Kraljevo* i *Maskerata* M. Krleže, *Nesporazum* A. Camusa i *Sedam vapaja na oceanu* A. Casona. *Maskerata* i *Kraljevo* prvi put u Hrvatskoj uprizoreni su u Varaždinu 28. srpnja 1957., u režiji Slavka Andresa i inscenaciji Vladimira Gerića, pod zajedničkim nazivom *Dvije ljubavi*. U *Maskerati* su glumili novi članovi ansambla Ivo Serdar, Martin Bahmec, Sandra Langerholz, Ivo Rogulja, Martin Sagner i Branka Lončar. *Varaždinska Maskerata* 30. ožujka 1958. prikazana je na netom osnovanoj Televiziji Zagreb; predstava je prenošena „uživo“ iz studija i to je prvo Krležino djelo prikazano na televiziji.

Nesporazum Alberta Camusa, prvi put u Hrvatskoj, izveden je na *Komornoj pozornici* 11. studenoga 1961., u režiji i inscenaciji Vladimira Gerića; bila je to jedna od najvažnijih predstava u tom razdoblju. U povodu premijere Đorđe Šaula piše: „(...) glumci jedva našminkani i maskirani ulaze zajedno s publikom u dvoranu i sjedaju u gledališni prostor, da bi onda, nakon vrlo sugestivne muzičke uvertire: igre svjetlosnim efektima, koji signaliziraju pojedinim glumcima izlazak, započeli čudnu kamijevsku igru, u kojoj se, kroz fabulu neke vrste kriminalne drame, iznose tipične kamijevske pesimistične misli o *bezizlaznosti* i *bezvrijednosti* bilo čega (istaknuo M. V.), što bi čovjek mogao poduzeti; dobro ili zlo.“ (Đ. Šaula, 1961: 4) Šaula će na koncu zaključiti da je opća atmosfera, more, izgubljenosti i bezizlaznosti „najbolja strana čitave realizacije i ujedno najkamijevskija“. U godini smo 1961.!

Dana 16. svibnja 1962. „pred dupkom punim gledalištem Komorne pozornice našeg kazališta predana je glumcima prva nagrada Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske za predstavu *Nesporazum*“. Nagradu je predao dr. Ivo Hergešić, koji je tom prigodom, između ostalog, rekao: „Malo ima kazališta na području naše Republike, koja su u mogućnosti da svojim gledaocima pruže taj umjetnički užitak, koji su pružili glumci publici Varaždina izvođenjem tog vrijednog djela. *Nesporazum* prelazi okvire ne samo Varaždina nego i naših republičkih centara. To je predstava s kojom bi se ponosile i sve svjetske metropole.“ (*Varaždinske vijesti*, 1962: 5) Ivo Hergešić predložio je varaždinsku izvedbu *Nesporazuma* za festival *Teatar nacija* u Parizu; njegov prijedlog „nije prošao“.

U broju 3 *Nove scene* (sezona 1957./1958.) tiskan je Brechtov *Govor glumcima*. Ispred Brechtova je teksta uvodna bilješka pod nazivom *O stilu* u kojoj se uime cijelog ansambla iznosi: „Smatramo da će, *Govor glumcima*; koji ovdje donosimo donekle osvijetliti naša gledanja na kazalište i njegovo mjesto u životu i društvu, prema tome i obrazložiti naš izraz i shvaćanje stila.“ Neka su mjesta u *Govoru glumcima* masno otisnuta; očigledno naši glumci žele na njih posebno upozoriti. Jedno takvo mjesto glasi: „I sa iznenađenjem pogledajte još nešto: kako se podražavalac taj u podražavanju nikad ne gubi. On se ne mijenja nikad potpuno u onoga koga podražava.“ To je u opreci sa sustavom Stanislavskog. Naši glumci dakle, uz pomoć Brechta (koji je i ideološki prihvatljiv!), zagovaraju novi, suvremeniji „stil“ glume.

U članku *Ševa* (također br. 3 *Nove scene*) čitamo: „U našoj izvedbi (...) nastojali smo, kolikogod smo najviše mogli, lišiti predstavu onog nepotrebnog i često puta banalnog operetnog scenskog iluzionizma, vodeći i ovdje računa o našem shvaćanju teatra: jednostavan, neposredan, bliz i suvremeni scenski izraz.“ Ni taj članak nije potpisan; iza „našem“ stoji ansambl. Vidimo da su svoje novo shvaćanje kazališta nastojali primijeniti čak i u izvedbi Leharove operete *Ševa*.

U članku „Kvantitativni Krleža“ (*Nova scena*, br. 3) potpisan inicijalima *as* (zastigurno Slavko Andres) iznosi se i dan-danas aktualno stajalište: „Nije nam potrebno da poznamo Galiciju, rat, zagrebačku aristokraciju i zagrebačke purgare, prostitutke, manire - dovoljno je da imamo njegov tekst, a taj nam danas dozvoljava izvedbu *Kraljeva bez mase* (istaknuo M. V.), dozvoljava nam još nepokušan realizaciju *Glembajevih u apstraktnoj inscenaciji* (istaknuo M. V.), bez ikakvih asocijacija na Međimurje, Zagreb ili barake. Jednog takvog vremenskog Krležu fiksirao je u svojim režijama dr. Gavella, i sve u tom vremenskom je samo varijacija njegovih ostvarenja na našim pozornicama.“ Članak je pisan u povodu praiizvedbi *Maskerate* i *Kraljeva*.

Navedeni primjeri iz *Nove scene* slažu se tako u svojevrsni *kazališni manifest* nove generacije glumaca i redateljja.



Egzistencijalizam 1940-ih i 1950-ih, slično kao i filozofija života na početku 20. stoljeća, ne ostaje u uskim akademskim krugovima nego postaje svojevrсна intelektualna moda. Zanimanje za egzistencijalističko kazalište (Sartre, Camus) javlja se i u nas, kako u Zagrebu tako i u Varaždinu. U tome je, kao i u slučaju teatra apsurdna (Ionesco, Beckett, Adamov), važnu ulogu imao Ivo Hergešić. Prvi prijevodi autora egzistencijalističkoga kazališta, kao i teatra apsurdna, javljaju se 1950-ih. Prihvatljivost egzistencijalizma povezana je i s pokretanjem časopisa *Praxis* (1964.) od strane grupe antidogmatskih marksista na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te s činjenicom da je Sartre, za razliku od Camusa, egzistencijalizam smatrao sastavnim dijelom marksizma. Godine 1964. objavljen je prvi prijevod nekoga Sartreova filozofskog djela (*Egzistencija i humanizam*), no za to je već prije stvorena počudna duhovna klima.

Konkretna ljudska sudbina, egzistencija ili način ispunjenja ljudske opstojnosti zajednička su tema različitih tipova filozofskog mišljenja i kazališta, od antike do danas. Emmanuel Mounier u *Uvodu u egzistencijalizme* (1947.) smatra da genealoško stablo pojma egzistencija ide od Sokrata, Augustina i Pascala preko Kierkegaarda, fenomenologije, Nietzschea, Jaspersa i Heideggera do danas. Analogno Mouniereu, korijen i glavne grane genealoškog stabla u tematiziranju egzistencije u povijesti kazališta bile bi: veliki grčki tragičari, od kojih su Sofoklo i Euripid suvremenici Sokrata, Aristofan, Seneka (stoik i tragičar), Calderon de la Barca (*Život je san*), Shakespeare, Molière i Racine, Goethe (*Faust*), Čehov, Hofmannsthal (*Jedermann*), Beckett, Ionesco, Camus, Sartre i dr.



U kontekstu traženja „novog stila“ varaždinski glumci ne spominju sustav Stanislavskog. Poslije rata u nas su metode Stanislavskog bile gotovo obavezne. Naprimjer na studiju režije u Zagrebu korištena je kao udžbenik knjiga sljedbenika Stanislavskog – N. Gorčakova – *Predavanja o režiji* (izdao Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949.). Prema kazivanju Georgija Para, još za vrijeme njegova studija režije korišten je taj udžbenik. Inače, knjiga K. S. Stanislavskoga *Sistem (teorija glume)* objavljena je već 1945. u Beogradu. Naši se glumci pozivaju na Brechta, stoga nam je zanimljiv odnos Brechta prema Stanislavskom. Prihvatao je neke elemente njegova sustava (npr. glavni zadatak, obaveza istinitosti, skupna igra), a nije prihvaćao „umjetnost proživljavanja“ (njem. *Kunst des Erlebens*) koja traži od glumca da proživi svoju ulogu u danim okolnostima komada da bi spoznao „život njezina ljudskog duha“, da je živi na sceni svaki put, na prvoj kao i na stotoj predstavi, uvijek sada i ovdje (K. S. Stanislavski, 1991: 327). „Gledatelj se“, kaže Brecht, „mora osloboditi hipnoze a glumac rasteretiti zadatak da se potpuno preobražava u lik koji prikazuje. On mora moći kritizirati. Osim djelovanja njegovog lika još jedno djelovanje mora postati vidljivo,

tako da bude moguć izbor i upravo kritika.“ Umjesto identifikacije Brecht razvija postupak distanciranja. Na to upućuje *Govor glumcima* na koji se pozivaju varaždinski glumci.

O Brechtu i njegovim glumcima Peter Brook piše: „Brechtovi glumci međutim, nikada nisu bili hladni ili apstraktni; hranila ih je bogata srednjoeuropska tradicija, jedra i psihološki uzgajana naturalizma. Kad je Brecht, što sam vidio na djelu, gradio sa glumcima vanjski obrazac ponašanja, a da nikada ne raspravlja o unutarnjem životu karaktera ili njihovoj psihologiji jer su takvi termini bili tabu, glumci su ispunili te shematske nacрте svojim unutarnjim kreativnim materijalom, humanizirali ih toplinom svog osobnog umijeća.“ (P. Brook, 2003: 88-89) Brecht nije sasvim odbacivao uživljanje: uživljanje se može koristiti samo kao jedna od više metoda promatranja, i to samo na pokušajima, a ne pri izvedbi (B. Brecht, 1970: 244).

Grotowski: „Ako glumac želi igrati tekst, on čini onu najlakšu stvar. Tekst je napisan, on ga osjećajno izgovara i oslobađa se obaveze da išta sam učini. Ali ako on radi kao što smo mi činili tokom tečaja, govori tekst samo u mislima, on demantira pomanjkanje vlastite akcije i reakcije. Tada je glumac prisiljen obratiti se sebi i vlastitoj sadržajnosti...“ (iz razgovora s Jerzyjem Grotowskim 1967. u njujorškoj *School of Arts*). Ne asocira li ovo izravno na Brechta?

Grotowski će kazati (J. Grotowski, 1976: 171) i da umjetnost pomaže „da izađemo iz tame u punu svjetlost“, što podsjeća na shvaćanje istine kao *a-letheia* (neskrivenost, raskrivanje). Učiteljima kazališta u 20. stoljeću, poput Stanislavskog, Brechta, Brooka i Grotowskog, uza sve njihove razlike, zajednički je osjećaj za iskonsko jedinstvo istine, *ethosa* i umjetnosti. U tom kontekstu vidimo i nastojanja varaždinskih kazalištaraca u promatranom razdoblju.

Novom stilu glume Gavellininih učenika u Varaždinu odgovarala je estetika ogoljele pozornice Jacquesa Copeaua, koju je kao scenograf slijedio Vladimir Gerić. Za svoje „arhitektonsko rješenje“ (*la solutione architekturnale*) Copeau kaže da se „na taj način mogu vidjeti riječi“ (*Comme ça, on pent voir les mots*, istaknuo M. V.), to jest pojačano je djelovanje glume i teksta. Glumac i tekst bili su i ostali za Vladimira Gerića, redatelja, okosnica kazališne umjetnosti. S Copeauovim scenografskim postupcima bio je upoznat i Pavao Vojković, slikar i scenograf u varaždinskom kazalištu, koji je za studijskog boravka u Francuskoj neposredno prije Drugoga svjetskog rata stekao neposredna saznanja o suvremenom kazalištu i pribavio literaturu o scenografiji (Piérre Sonrel, *Traité de scénographie*). „Moje inscenacije tendirale su stilizaciji i nikad nisam podnosio prizemnu ilustrativnost i naturalizam (...) Pokušao sam izraziti duševnost koja se dešava u prostoru.“ (M. Varjačić, 1994: 10) Iako Vojković nije bio ekstremni antiiluzionist, njegov je rad bio na tragu Copeaua.

3. Miroslav Međimorec i Varaždin

Petar Veček bio je *ravnatelj* varaždinskoga kazališta od 1. rujna 1976. do 13. siječnja 1983. Diplomirao je režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu 1971., na kojoj je asistent na Odsjeku glume 1972.-1976. Pripadao je generaciji mladih kazališnih redatelja čija afirmacija počinje sedamdesetih godina 20. stoljeća (Miroslav Međimorec, Želimir Mesarić, Ivica Kunčević, Marin Carić).

Dolaskom Večeka varaždinsko kazalište postaje predvodnik kretanja u hrvatskom teatru koja su potaknuta u okviru SEK-a (Studentsko eksperimentalno kazalište u Zagrebu) i IFSK-a (Internacionalni festival studentskih kazališta u Zagrebu, 1962.-1973.). U SEK-u je od studentskih dana djelovao redatelj Miroslav Međimorec, kojega Veček angažira kao svojega glavnog suradnika odmah nakon dolaska u Varaždin. Najpoznatija predstava koju je Miroslav Međimorec režirao u SEK-u jest *Ars longa, vita brevis* Johna Ardena 1967. (iste godine prikazana na IFSK-u). U Međimorčevoj režiji, na IFSK-u 1971. prikazana je i *Svrha od slobode* I. Kušana. Njegove predstave u SEK-u „nadovezuju se na teorijska stajališta Artauda, Grotowskog i Brooka“ (B. Hećimović, 2002: 504). Znakovito je da je Ardenov komad *Ars longa, vita brevis* režirao Peter Brook 1964. u Londonu zajedno s Charlesom Marowitzem. Na tradiciji IFSK-a nastaju Dani mladoga teatra u Zagrebu (1974.-1977.) i potom u Dubrovniku (1980.-1983.), koji, ne samo simbolički nego i vremenski, koincidiraju s Večekovim i Međimorčevim djelovanjem u Varaždinu.

Za Večekova ravnateljstva Miroslav Međimorec režirao je u Varaždinu dramu *Metastaza* S. Šnajdera (1977.), *Vježbe u Goethe-institutu* I. Bakmaza (1977), predstavi *Emerički*, prema romanu *Zastave* M. Krleže (1978.), i *Školjka šumi* S. Novaka (1979.). Poslije će još režirati *Povratak Filipa Latinovicza* M. Krleže (1985.) i *U noći* K. Š. Gjalskog (1989.).

Uz rad na predstavi *Metastaza*, Međimorec je u Varaždinu vodio i svojevrstan studio za mlade, u koji su bili uključeni i neki članovi ansambla. „Uz već bogato kazališno iskustvo, iz rada sa studentima u SEK-u, pri vođenju tog studija koristio sam se i znanjem s Akademije i već nizom uspješnih profesionalnih kazališnih predstava, ali i poslijediplomskim usavršavanjem u Royal Shakespeare Company, sa znanjima o usavršavanju glasa metodom Cicely Berry i vježbama za tjelesnu pripremu koje su se koristile u RSC-u.“ (M. Međimorec, 2019: 32-33)

Članak Miroslava Međimorca „Tjelesno u teatru“ (M. Međimorec, 1968: 5-10) danas, poslije 40 godina, čitamo u povijesnom kontekstu. Prvo izdanje knjige (na engleskom) Jerzyja Grotowskog *Prema siromašnom kazalištu / Towards a Poor Theatre* tiskano je 1968. u Danskoj (prijevod *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd, 1976.). Iste 1968. izašlo je prvo izdanje knjige Petera Brooka *Prazan prostor / The Empty Space* u Londonu (prijevod: Split, 1972.). *Kazalište i njegov dvojniki / Le Théâtre et son double* Antonina Artauda pojavljuje se u prijevodu na srpski jezik 1971. (*Pozorište i njegov dvojniki*), a velika studija o Artaudu *Surovo pozorište* Mirjane Miočinović objavljena je 1976. Grotowski osniva *Teatar laboratorij* 1959. u Opolu, a Brooke režira dramu

Marat-Sade Petera Weissa 1965. i Senekina *Edipa* 1968.: tada je u fazi redateljskog rada, kada se „pokušao približiti artoovskom idealu“ (M. Miočinović, 1976: 341).

Međimorčev članak otkriva nam kazališni svijet i ideje koje on donosi u Varaždin. Međimorec piše da suvremeni teatar u prvi plan ističe element tjelesnosti. Pri tome se poziva na Artauda, Brooka, Marowitza i Grotowskog: „njihov rad tvori danas najznačajniji kazališni pokret“ (M. Međimorec, 1968: 6). Opširno će citirati Brookova iskustva o radu s glumcima iz njegove artoovske faze, uključujući i opise pojedinih vježbi, što neposredno asocira na njegov način rada na pokusima za predstavu *Vježbe u Goethe-institutu* s glumicom Jagodom Kralj-Novak i glumcem Ivicom Plovanićem. *Marat-Sade* u Brookovoj režiji za Međimorca primjer je „u kojem će se naći prava mjera duhovnog i fizičkog, govora i tijela“ (M. Međimorec, 1968: 9). Istaknut će stajalište Grotowskog da je osnovni element teatra glumac, a sve je ostalo sporedno: „To je teatar za sve čiji je ideal grčki teatar, to je glumačka interpretacija koja osvjetljava najskrivenije regione duše pomoću tijela u njegovoj cjelokupnosti i konačno to je teatar primjeren vremenu.“ (M. Međimorec, 1968: 9)

Na Danima mladog teatra u Zagrebu 1977., u konkurenciji od čak 22 predstave iz cijele ondašnje države, nagradu za najbolju predstavu dobivaju *Vježbe u Goethe-institutu*, a Ivica Plovanić nagrađen je za najbolju mušku ulogu (Hans u istoj predstavi). Nagradu Sedam sekretara SKOJ-a 1977. dobila je Jagoda Kralj Novak za ulogu Grete, također u *Vježbama*. Predstava *Emerički* u režiji Miroslava Međimorca Udruženje dramskih umjetnika proglasilo je najboljom u Hrvatskoj 1978. godine.



Teorije, neki kažu prije kazališne vizije, Antonina Artauda (1896.-1948.) doista su revolucionirale kazalište 20. stoljeća u Europi i Americi. Utjecao je na pisce (Jean Genet, Peter Weiss, Fernando Arrabal), na redatelje, glumce i rukovoditelje kazališta (Peter Brook, Jerzy Grotowski, Julian Beck, Judith Malina, isto tako J.L. Barrault, Roger Blin i Antoine Vitez). Utjecao je naprimjer na odbacivanje teksta, davanje prednosti fizičkim elementima, odbacivanje granice između scene i gledališta, isticanje instinkta nasuprot razumu, izvođenje predstava u neuobičajenim prostorima (ulica, hangari, garaže itd.).

Artaud piše da se valja odreći „pretjeranog kazališnog kulta/obožavanja teksta i diktature pisca“ (*superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain*) te o stvaranju „istinskog fizičkog jezika na temelju znakova, a ne više na temelju riječi“. Ipak, Artaud se neće sasvim odreći riječi; ona će se koristiti, osim u logičkom smislu, i u svojem „čarobnjačkom, uistinu magijskom smislu“ (A. Artaud, 2000: 114-115).

Opreka između fizičkog teatra i teatra riječi ili tzv. literarnog teatra odraz je ontološkog i antropološkog dualizma. Problem međudnosa dvaju samostalnih

principa (tijelo i duh - duša - riječ) objašnjava se kao uzajamno uzročno djelovanje, kao funkcionalna međuzavisnost ili kao paralelizam. Monistička redukcija provodi se stavljanjem težišta na jedan princip (tijelo ili duh ili neko sveobuhvatno treće). Gluma je demonstracija dvije strane ljudskog bitka; čovjeka kao tjelesno osjetilnog bića i duhovnog subjekta. Parafrazirajući Detleva von Uslara, gluma je tjelesni postupak, a u tom postupku događa se duh.

Artaud, kao i Edward Gordon Craig, vodio je takoreći križarski rat protiv „književnog kazališta“, a za kazališni „totalni spektakl“. André Veinstain govori o trećoj mogućnosti, koja obuhvaća najvrednije manifestacije zapadnjačkoga kazališta i odlikuje se skladom različitih elemenata. Takvo je kazalište antičke Grčke, elizabetinsko kazalište i francusko klasično kazalište. Elizabetinsko je kazalište bilo uzor i Peteru Brooku. Miroslav Međimorec već u *Vježbama u Goethe-institutu*, zatim i u *Emeričkom*, bliži je „trećoj mogućnosti“, skladu različitih elemenata, proskribiranom tzv. građanskom kazalištu.

U žaru antinaturalizma Artaud inzistira na tezi da je imitacija, oponašanje zbilje, uz neke izuzetke, istočni grijeh zapadnjačkoga kazališta. Kazalište antičke Grčke i umjetnost uopće (kiparstvo, arhitektura, glazba) nije puko oponašanje osjetilne stvarnosti nego *mimesis* idealnih uzora, ideja. Isto vrijedi i za elizabetinsko i francusko klasično kazalište, kao i za svako istinsko kazalište, npr. „posvećeni teatar“ ili „Teatar Nevidljivoga“ Petera Brooka (P. Brook, 1972: 41).

U pogledu Platonove tzv. kritike umjetnosti kao *mimesisa* suvremeni platoničari (u nas Jure Zovko) smatraju da je Platon zapravo podvrgao kritici ne umjetnost kao takvu nego trivijalnu koncepciju umjetnosti. Već je F. W. J. Schelling kazao da Platon polemizira „protiv poetskog realizma“. Pukom oponašanju Platon suprotstavlja *mimesis* idealnih uzora, ideja (*Zakoni* 668 b, *Država* 597 b). U tom smislu Hans-Georg Gadamer kaže da u oponašanju postaje vidljiva prava bit stvari.

Antonin Artaud pokušao je u kazalištu „prijeći granice u svim smjerovima“ (V. Manfred Brauneck, 2009: 409.). Artaudovo kazalište *ne postoji*, ali su neke njegove ideje/vizije ozbiljene ili su potaknule brojna kazališna istraživanja i razvoj kazališta kao autentične umjetnosti. U tom kontekstu djelovao je i Miroslav Međimorec u svojem ranom razdoblju, kojem pripada i značajna epizoda u varaždinskom kazalištu.

4. Kazališni *fin de millénaire*

Imenom postmoderna označuju se raznoliki novi fenomeni (kasno 20. stoljeće i početak 21. stoljeća) koji se javljaju u društvu, u umjetnosti i unutar filozofije (M. Krivak, 2000: 160 i M. Krivak, 1998: 951-962). Temeljni motiv postmoderne koji dolazi do izražaja u različitim područjima jest osporavanje velikih univerzalnih koncepata moderne; negira se njihova isključivost i obuhvatnost: npr. primjer ideja stalnog napretka i shvaćanje vremena, bilo kao linearnog bilo kao

cikličkog. U filozofiji su to veliki sistemski nacrti kao prosvjetiteljstvo, Hegelova filozofija duha, ali i Marxova filozofija emancipacije ili logički empirizam, odnosno pozitivizam. Prema nekim autorima, postmodernizam ne čini modernu zastarjelom nego samo stavlja na nju novi naglasak, a primjenjuju se estetske strategije i tehnike moderne u novom kontekstu. Danas se uviđa srodnost moderne i secesije, umjetnosti s kraja 19. i početka 20 stoljeća, s postmodernom i postpostmodernom. Nezaobilazni Viktor Žmegač o tome lapidarno kaže: „*Fin de millénaire* pogledom na *fin de siècle* otkriva svoju autentičnu prošlost.“ Postmodernizam u umjetnosti, pa i u kazalištu, djeluje u stalnoj napetosti između tradicije i inovacije.

Razdoblje varaždinskoga kazališta na mijeni tisućljeća, odnosno stoljeća pripada postmoderni. Europski i svjetski teatar na mijeni tisućljeća pokazuje stilska obilježja od kojih neka možemo otkriti u kazališnoj praksi u Varaždinu: perfekcioniranje odnošaja s audiovizualnim medijima te ukinuće granica između različitih žanrova kao što su govorno kazalište, ples, performans i s time u vezi zajednički rad umjetnika s različitih područja. Uočljivo je i da je došlo do ponovnog ustoličenja teksta, koji opet više, iako ne isključivo, služi kao temelj kazališnog organiziranja. Istodobno su prisutne adaptacije dramskih i nedramskih tekstova koji se sastavljaju u citatima ili kolažima i grade okvir mnogih inscenacija (G. van Dyk, 2007: 489).

Više postmodernističkih obilježja sadrži već i predstava s početka devedesetih *Elizabeta Bam* Daniila Harmsa u režiji Ranke Mesarić. To je već sam Harmsov tekst, naime poznata je sklonost postmodernizma „poetici rascjepa“ i paradoksa (J.-Ph. Juccard, 1987: 1189-1197). Ključni element u izvedbi jest pokret, odnosno ples, pa je posebno zapažena bila suradnja slovenskog plesača i koreografa Matjaža Fariča. Zadivljujuću ljepotu izvedba duguje i esteticu plesnog teatra Pine Bausch. Godinu dana poslije Matjaž Farič ostvaruje u Varaždinu predstavu *Istočni plesni projekt Emotional*, predstava je ostvarena u koprodukciji Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, Cankarjeva doma Ljubljana, C. I. D. M.-a iz Ljubljane i ZKM-a – Tjedna suvremenog plesa iz Zagreba.

U devedesetim godinama značajna je bila suradnja umjetnika kao što su Goran Petercol i Ivan Faktor. Petercol je poznat po svojim instalacijama u kojima sjena postaje ključni konstruktivni element. Izlagao je na 22. bijenalu u Sao Paulu i 46. bijenalu u Veneciji. Prvu scenografiju uopće ostvario je na poziv varaždinskoga kazališta u predstavi *Kraljevo* Miroslava Krleže 1995. Poslije je u Varaždinu ostvario još dvije scenografije, u predstavama *Antigona* Sofokla 1996. i *Vjera i zavičaj* Karla Schönherra 1998., u režiji Ivice Boban. U suradnji s Denijem Šesnićem, majstorom kazališne rasvjete, ostvario je fascinantnu scenografiju *Antigone* čija se tvarnost sastoji gotovo isključivo od svjetlosti i sjena. Knjiga rasvjete, koja je ujedno i knjiga scenografije, korištena je kao primjer na umjetničkim školama u inozemstvu. Ivan Faktor fotograf je i videoumjetnik, bavi se

eksperimentalnim filmom, blizak je konceptualizmu i istražuje osobine i prirodu medija. U Varaždinu je bio scenograf i autor videoprojeksija u predstavama *Hrvatski bog Mars* M. Krleže i *Edip* Sofokla, u režiji Ozrena Prohića.

Nastanak predstave *Promatranja*, za koju je tekst stvaran u suradnji glumaca, redatelja i dramaturga, blizak je postmodernističkom shvaćanju. Bobo Jelčić u toj je predstavi slijedio neke ideje prerano preminuloga njemačkog redatelja i umjetnika akcija Christoph Schlingensiefela (1960.–2010.). Schlingensiefel je isticao da s glumcima i drugim ljudima može raditi samo ako su u potpunosti istrgnuti iz svojega normalnog, zaštićenog životnog stanja ili ako s njima može dogovoriti zajedničku pustolovinu. Jelčić je u Varaždinu podjelu i ansambl predstave ostvario upravo kao dogovor o „zajedničkoj pustolovini“; u predstavi su sudjelovali samo glumci koji su poslije upoznavanja s idejom o načinu rada na to pristali. Schlingensiefel kaže: „Ja želim uvjeriti da je život najvećim dijelom insceniran, a kazalište da bez života uopće ne može opstati.“ Jelčić u svim scenama *Promatranja* polazi od života kako je on već „insceniran“. Carl Hagemann, u povodu djelovanja Schlingensiefela, govori o izazovu „da se umjetničkim sredstvima intervenira u inscenaciju svakodnevnice“, a Peter Sloterdijk kaže u razgovoru s Christophom Schlingensiefelom da je avangardistička temeljna operacija bila da se sve više realnost integrira u prošireni pojam umjetnosti. Očigledna je Jelčićeva namjera u *Promatranjima* da se u predstavu što više „integrira realnost“, a to je i način da se sruši odmak gledateljstva, što je temeljni poriv i moderne i postmoderne umjetnosti (G. Vnuk, 2003: 189-213). Okret pak prema „malim pričama“, svakodnevnici i intimi karakterističan je postmodernistički motiv.

Borna Baletić koristi elemente ekspresionističke poetike u svojim najuspješnijim režijama: *Kraljevo* i *Dvije legende* (*Kristofor Kolumbo* i *Michelangelo Buonarroti*) Miroslava Krleža, *Lilium* Ferenc Molnára i *Glumište čudesa* Cervantesa/Arraballa. Refleks je ekspresionizma takoreći konstanta u europskom teatru, uvijek je plodonosan u novom kontekstu i kao takav karakterističan u razdoblju postmoderne. Baletić je vrlo uspješno surađivao s konceptualnim umjetnikom i fotografom Svenom Stilinovićem.

Devedesetih godina 20. stoljeća u varaždinskom kazalištu i u kazališnom dizajnu Gorana Merkaša nalazimo obilježja postmoderne; naprimjer: u plakatu za predstavu *Proces* F. Kafke povezuje se ekspresionistička poetika izobličenosti i dramatičnost izraza (*Krik* i *Strah* Edvarda Muncha), motiv pop-arta (Marilyn Monroe Andyja Warhola) i postupak preobrazbe realizma (Renéa Magrittea). Zaključimo: varaždinsko kazalište kao, kako se nekad govorilo, pokrajinsko kazalište izlazilo je iz sjene kazališne metropole uvijek u razdobljima kada su, po pravilu, mlađi naraštaji kazalištaraca ondje stvarali bez provincijskog kompleksa, u dosluhu sa strujanjima u europskom teatru. ●

LITERATURA

Leksikoni

- (1969), *Enciklopedija HNK Zagreb*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- (1997), *Hrvatski leksikon*, Naklada Leksikon i izdavački zavod Miroslav Krleža, Zagreb.
- (2007), *Theaterlexikon* 1. i 2., ur. Manfred Brauneck i Gérard Schneilin, Rowohlt Verlag, Hamburg.
- (2014), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, ur. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch i Matthias Warstat, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar.

Knjige i članci

- (1924a), „Gradsko kazalište – intimni teatar“, *Hrvatsko jedinstvo*, Zagreb, br. 28, 15. kolovoza, str. 3.
- (1924b), „Mariborsko gledališče (o gostovanju Varaždinaca)“, *Jutro*, Maribor, br. 282, 30. rujna, str. 10.
- (1956a), „Pred početak kazališne sezone“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, br. 551, 20. rujna, str. 4.
- (1956b), „Promjene u ansamblu“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, br. 541, 12. srpnja, str. 4.
- (1957), „Uspjeh varaždinskih glumaca u Zagrebu“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, br. 579, 4. IV, str. 5.
- (1962), „Prva nagrada našem kazalištu“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, br. 848, 24. svibnja, str. 5.
- Artaud, Antonin (2000), *Kazalište i njegov dvojniki*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Brauneck, Manfred (2009), *Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt Verlag, Hamburg.
- Brecht, Bertolt (1970), *Mali organon za teatar*, u: Darko Suvin, *Uvod u Brechta*, Školska knjiga, Zagreb, str. 225-255.
- Brook, Peter (1972), *Prazni prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split.
- Brook, Peter (2003), *Niti vremena*, ITI – UNESCO, Zagreb.
- Dyk, Grit van (2007), „Welt-Theater um die Jahrtausendwende: eine Annäherung“, u: Peter Simhandl, *Theatergeschichte*, Henschel, Berlin, str. 489-506.
- Filić, Krešimir (1955), „Varaždinsko kazalište od prvih početaka“, *Varaždinsko kazalište* 1873.-1955., Varaždin, str. 54-61.
- Grgin, B. [Davor Šošić] (1957), „Akademija, komedija, provincija i slično“, *Krugovi*, Zagreb, g. 6, br. 2-3, Zagreb, str. 233-237.
- Grotowski, Jerzy (1976), *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd.
- Hećimović, Branko (1981), „Intimni teatar Branka Tepavca“, *Kazališna građa Varaždina, Kronika zavoda za književnost i teatrologiju*, JAZU, Zagreb, g. 7, br. 21, str. 73-78.
- Hećimović, Branko (2002), „Studentsko eksperimentalno kazalište, Zagreb“, u: *Repertoar hrvatskih kazališta*, knj. 3, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb.
- Hećimović, Branko, ur. (1981), *Kazališna građa Varaždina, Kronika Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU*, Zagreb, g. 7, br. 21.
- Hećimović, Branko, ur. (1990), *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 – 1960 – 1980*, knj. 1 i 2, Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnost, Zagreb.
- Hećimović, Branko, ur. (2002), *Repertoar hrvatskih kazališta*, knj. 3, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM, Zagreb.
- Juccard, Jean-Philippe (1987), „Poetika rascjepa. Apsurd i strah u djelu Daniila Harmsa“, *Filozofska istraživanja*, Zagreb, br. 24, str. 1189-1197.
- Krivak, Marijan (1998), „Postmoderna kao Epoha?“, *Filozofska istraživanja*, Zagreb, br. 71, str. 951-962.
- Krivak, Marijan (2000), „Filozofijsko tematiziranje Postmoderne (Post festum)“, *Filozofska istraživanja*, Zagreb, br. 76, str. 160.
- Međimorec, Miroslav (1968), „Tjelesno u teatru“, *Prolog*, Zagreb, br. 2, str. 5-10.
- Međimorec, Miroslav (2019), „Gipkost tijela, bogatstvo intonacija, začudna govorna rješenja“, u: *Jagoda Kralj Novak*, ur. Marijan Varjačić, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin, str. 32-35.
- Milković, Zvonko (1924), „Intimni teatar“, *Naše pravice*, Varaždin, br. 19, str. 3.
- Milković, Zvonko (1968), „Autobiografija“, u: Zvonko Milković, *Krenimo u rano jutro*, Kulturno-prosvjetno vijeće općine Varaždin,

- Varaždin, str. 321-322.
- Miočinović, Mirjana (1976), *Surovo pozorište*, Prosveta, Beograd.
- Simhandl, Peter (2007), „Zeitstück und Volksstück in der Weimarer Republik“, *Theater Geschichte*, Henschel, Berlin, str. 232-237.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1945), *Sistem (teorija glume)*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1988), *Moj život u umjetnosti*, Cekade, Zagreb.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989), *Rad glumca na sebi*, Prvi dio, Cekade, Zagreb.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1991), *Rad glumca na sebi*, Drugi dio, Cekade, Zagreb.
- Šaula, Đorđe (1961), „Mnoge novosti na varaždinskoj sceni. Povodom premijere Camuseve drame *Nesporazum* na Komornoj sceni“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, br. 820, 9. studenoga, str. 4.
- Tomašić, Stanko (1924), „Rad varaždinskog gradskog kazališta“, *Jugoslavenska njiva*, Zagreb, br. 11, str. 436-438.
- Varjačić, Marijan (1994), „Gradsko kazalište u Varaždinu 1922.-1925.“, *Kazalište*, Varaždin, br. 2, str. 3-16.
- Varjačić, Marijan (1994), „Ljetni razgovori s Pavlom Vojkovićem“, *Kazalište*, Varaždin, br. 3, str. 5-21.
- Varjačić, Marijan (2009), „Vrhunci kazališta u Varaždinu u 20. stoljeću“, *Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog 3. i 4. prosinca 2009. godine u Varaždinu (povodom 800 godina slobodnog kraljevskog grada Varaždina)*, HAZU, Zavod za znanstveni rad u Varaždinu, Grad Varaždin, Zagreb, Varaždin, str. 644-656.
- Varjačić, Marijan (2012), „Homoapsconditus. Zvonko Milković i kazalište“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 140-148.
- Varjačić, Marijan (2013), „Varaždinski kazališni *fin de millenaire*“, *Krležini dani u Osijeku 2012. Kazalište po Krleži*, HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 169-174.
- Vnuk, Gordana, ur. (2003) „Christoph Schlingensiefel – kazalište je posljednje ritualno mjesto u našem društvu“, *Gordogan*, Zagreb, g. 1 (20), br. 1 (45), str. 189-213.

Dubravko Torjanac

Redatelj, prevoditelj, lutkar

Varaždin

Predstave za djecu u varaždinskome kazalištu do osnutka Dječje i lutkarske scene

UDK 792.97(497.523)

Sažetak: Polazeći od općenitih kazališnih ideja i zasada koje nalazimo u tekstu Friedricha Schillera „Kazalište kao moralna ustanova“ i u praktičnom djelovanju lutkara Josefa Leonharda Schmida, a koje se tiču koncepta građanskoga (gradskoga) repertoarnoga kazališta, odnosno stalnoga kazališta za djecu, od šire europske slike kao analitičkog očišta prelazimo na dva perioda varaždinskoga kazališta koja reflektiraju i stvaralački realiziraju rečene zasade i ideje. Uz to, statističkim pregledom repertoara i učestalosti igranja predstava za djecu dolazimo do sintagme „isprekidanog kontinuiteta“ kao bitne odrednice koncipiranja i igranja predstava za djecu u varaždinskome kazalištu.

Ključne riječi: uređenost; isprekidanost; kontinuitet; proširenje; oponašateljsko (kazalište)

Performances for Children in the Varaždin Theatre until the Establishment of the Children's and Puppet Scene

Abstract: Starting from the general theatrical ideas that can be found in F. Schiller's text "Theatre as a Moral Institution", as well as in the practical actions of the puppeteer Josef Leonhard Schmid, which concern the concept of a civic (city) repertory theatre, i.e. a permanent theatre for children, from the wider European picture as an analytical perspective, we move on to two periods of Varaždin theatre, which reflect and creatively realize the aforementioned ideas. In addition, through a statistical review of the repertoire and the frequency of performances for children, we arrive at the phrase of "interrupted continuity" seen as an important determinant of conceiving and performing plays for children in the Varaždin theatre.

Keywords: arrangement; discontinuity; continuity; expansion; imitative (theatre)

► U okviru uvriježenog tipa gradskoga repertoarnoga kazališta, koje široj građanskoj publici prikazuje dramu, komediju, pa operetu i operu, kazalište za djecu uvijek se javlja sa stanovitom *uređenošću* cjelokupne kazališne situacije, u organizacijskom, repertoarnom i estetskom smislu, ili kad se ukaže potreba da se građanska kazališna publika *proširi*, odnosno da se i preko dječje publike, izvođenjem prigodnih predstava uglavnom za božićne i slične praznike, namaknu dodatna financijska sredstva.

U kontekstu *uređivanja* europskoga građanskog, slijedom toga nužno i hrvatskoga kazališta, najbolji i najjasniji opis idejne situacije koja je temelj idućih kazališnih razvoja pronalazimo u Schillerovu eseju „Kazalište kao moralna ustanova“. Kazalište građana i pozornica za građane jest kazalište oponašateljskog, gotovo odgojnog tipa, ono je „(...) zajednički kanal, u kojem se od mislećeg, boljeg dijela naroda slijeva svjetlost mudrosti, te se otud u blažim zrakama širi kroz cijelu državu. Točniji pojmovi, razbistrena načela, čišći osjećaji teku otud svim žilama naroda; iščezava magla barbarizma, mračnog sujevjerja (...). Među tolikim krasnim plodovima bolje pozornice istaknut ću samo dva. Do koje je mjere, u posljednjih nekoliko godina, općim postala snošljivost religija i sekta? – (...) kazalište je u naše srce usadilo ljudskost i blagost (...). S takvim bi se sretnim ishodom s pozornice mogle suzbiti greške i zablude odgoja; (...). Samo bi kazalište moglo u dirljivim, potresnim slikama (...) pokazati nesretne žrtve zapuštenog odgoja; tu bi se naši očevi mogli odreći tvrdokornih načela, a naše majke naučiti razumnije voljeti. Pogrešni pojmovi zavode i najbolje srce odgojitelja; to gore ako se još razmeću metodom, pa nježnu mladicu u odgojnim ustanovama sustavno upropaštavaju. Poriv što trenutno vlada, da se sad s božjim stvorenjima igra kao s figuricama s božićnog sajma, to glasovito ludilo koje se naziva *djeljati ljude*, jednako kao Deukalion (s razlikom dakako, da se iz ljudi sad pravi kamenje, kao što je on iz kamenja pravio ljude), zaslužuje osjetiti bič satire više od svih drugih zastranjenja razuma.“ (F. Schiller, 1879: 39-46)

Sredinom 19. stoljeća lutkarsko, uglavnom marionetsko, kazalište u Njemačkoj bilo je sastavnim dijelom godišnjih sajмова, a publika se sastojala i od djece i od odraslih. Profesionalne kazališne družine bile su putujuće, dok se njihov repertoar - formiran praksom privlačenja pažnje, oslušivanjem pomodnih i popularnih trendova te odgovaranjem na potražnju svih uzrasta i staleža u konzumiranju zabave, moralnih pouka, svjetskih ili lokalnih novosti i zanimljivosti - sastojao od saga i legendi, bajki, inačica poznatih opera (poput Mozartove *Čarobne frule*) ili tema i likova koji su (poput Fausta, Eulenspiegela, lijepe Magelone, Genoveve ili Fortunatusa - što su sve likovi iz njemačkih pučkih romana) već dugo bili ustaljenom repertoarnom svojinom lutkarskoga kazališta. Dakle, iako je postojala svijest o nužnoj razlici u repertoaru za po dobi različitu publiku, uglavnom se nije pomišljalo ni na kakvo drugo specijaliziranje osim minimalnog prilagođavanja u osnovi jednoga te istoga zabavljačkog repertoara.

Prijelomnom je stoga 1858. godina, kada njemački lutkar Josef Leonhard Papa Schmid (1822. - 1912.) dolazi na ideju da iskoristi lutkarsko kazalište u pedagoške svrhe. Pridobivši za svoju ideju Franza von Poccija (1807. - 1876.), njemačkog ilustratora, pisca i glazbenika, osniva u Münchenu prvo stalno marionetsko kazalište, *Münchner Marionettentheater*. Neputujuće kazalište Pape Schmidta otvoreno je 5. prosinca 1858., dok konačno 1900. Papa Schmid, uz potporu grada Münchena, nije otvorio vlastitu zgradu sagrađenu prema planovima arhitekta Theodora Fischera (1862. - 1938.). Prvo sagrađeno lutkarsko kazalište izvana je klasicističko, a unutrašnjost, pozornica i gledalište sagrađeni su prema baroknim uzorima. Papa Schmid uspio je na dva plana spojiti i pomiriti ono što je dotad bilo raznorodno ili čemu se nije poklanjala pažnja. Ne odbacujući prastaru sajmišnu tradiciju putujućih lutkara, usmjerio ju je prema građansko-pedagoškom kazalištu za djecu, dok je, zbog pažnje koju je posvetio insceniranju, njegovo kazalište predstavljalo začetničku i pionirsku pojavu u smislu afirmiranja lutkarskoga kazališta kao umjetničkog oblika na početku 20. stoljeća. Sažmimo dakle: ustabiljeno i sad *uređeno* kazalište postalo je u svijesti i praksi građanstva sastavni i sustavni dio (moralno-etičkog) obrazovanja, primjernog ugledanja, zabavljanja te identitetskog i kućnog odgoja. I takvo je, poglavito dječje i lutkarsko, usprkos svim političkim mijenama te mijenama u mišljenju i koncepcijama, gledano po autorima, naslovima i repertoarnim odrednicama, ostalo i opstalo sve do posljednjih desetljeća 20. stoljeća.

A kod nas je pak još u 18. stoljeću Juraj Franjo Dijanić (1753. - 1799.), profesor zagrebačke arhigimnazije i književnik, 1796. - 1797. za štampu priredio knjižicu za djecu (i roditelje) pod naslovom *Horvatzki detcze priatel ili Hisna knisica*, u kojoj se nalazi i „šalnoigra“ (šaljiva igra) za djecu *Narodéni dan*, što bi bio prvi naš igrokaz za djecu. Dijanićeva komedija za djecu nije bila pisana za profesionalce nego je iz pedagoške i edukativne nakane pretpostavljala djecu kao glumce, a plemićku ili građansku kuću kao mjesto gdje se kroz igru igra i kazalište.

Kontinuitet predstava za djecu u varaždinskome kazalištu možemo pratiti kod svakoga sustavnog promišljanja kazališnoga djelovanja, pa ih do osnutka Dječje i lutkarske scene (1994.) nalazimo tijekom dva perioda, onog Mitrovićeva i tijekom djelovanja Narodnoga kazališta August Cesarec, odnosno Hrvatskoga narodnoga kazališta u Varaždinu.

U brošuri tiskanoj pod naslovom *Sedam sezona Gradskog Kazališta u Varaždinu, 1915./16. - 1921./22. pod upravom ravnatelja Andra Mitrovića* autor Mitrović, „napuštajući mjesto ravnatelja Gradskog Kazališta (...)“, nalazi se „ponukanim“ izdati „kratki pregled (...) rada kroz ovo sedam prvih sezona (...)“, pa pod natuknicom „igrokazi za djecu“ navodi devet izvedenih autora/naslava, od kojih je jedan hrvatski (A. Mitrović, 1922), a riječ je o hrvatskome glumcu Vatroslavu Hladiću (1898. - 1965.) i njegovu igrokazu *Badnja noć* (1917.), uz *Večer priča uz projekciju slika* koje je „predavala“ glumica Mica Hadžić. U sedam sezona dakle, koje potpisuje

Mitrović, izvedene su 143 drame, 4 opere, 29 opereta i vodvilja, 11 pučkih igrokaza s pjevanjem, 18 koncerata, 9 plesnih, operetnih, silvestarskih i kabaretnih večeri, 16 gostovanja domaćih umjetnika te 10 izvedbi za djecu, što bi u prosjeku bila jedna po sezoni, a to ni brojem ni nakanom nije zanemarivo.

U razdoblju 1915.-1922. varaždinska dječja publika odgledala je već spomenutu Hladićevu *Badnju noć* (u podnaslovu *Božićnu priču s pjevanjem*, izvođenu najprije u amaterskom kazalištu u Bjelovaru 1914./1915., a zatim, osim u profesionalnom kazalištu u Varaždinu 1917., i u Osijeku 1928. i 1938. te u Sarajevu 1943.). Slijede *Snješka* i *Trnoružica*, dramatizacije klasičnih bajki popularnoga njemačkog glumca, redatelja i pisca C. A. Görnera (1806.-1884.), čiji su igrokazi bili i stalan repertoar putujućih marionetskih kazališta, te su se zadržali na pozornicama sve do danas. Zatim slijedi bajka s pjevanjem i plesanjem *Kako su patuljci pobijedili orijaše* autorice Elly Peiskar i austrijskoga kompozitora i dirigenta L. G. Grünecke (1848.-1921.), koji je pisao glazbu za mnogobrojna djela bečkih pučkih pozornica. Na repertoaru se našla i dječja komedija s pjevanjem i plesom u dva čina *U dječjem carstvu* libretista Ferenc Martosa (1875.-1938.) i skladatelja Victora Jacobija, (1883.-1921.) koja je 1915./1916. izvođena i u Zagrebu. Preostaje nam još spomenuti djela *Crvenkapica* Bachmana, *Obuveni mačak* Henniga te *Kako je Nevenka išla tražiti malenog Isusa* i *Mali mornar* Lehmana, no za te igrokaze ni za autore nema relevantnih podataka.

Mitrović piše da su kazališne „sezone u Varaždinu trajale po šest mjeseci, dočim se ostalo vrijeme u godini upotrebilo za gostovanja po drugim pokrajinskim gradovima (...). Za vrijeme sezona u Varaždinu, igralo se poprečno četiri puta na tjedan (radi nedovoljnog broja stanovništva nije se moglo više), a na turneji svaki dan.“ (A. Mitrović, 1922) Iako Mitrović spominje manjak publike, on svejedno, ili baš stoga, ne zaobilazi ni dječju publiku. Dakako, djecu u kazalište vode roditelji ili im makar predlažu posjećivanje kazališta i potiču ih na to, ali i obrnuto, djeca će *htjeti* ići u kazalište i u kazalište će ih voditi roditelji. Bilo kako bilo, mislim da smijemo reći da je pred nama tada aktualan i istančan Mitrovićev odabir naslova i činjenica o deset predstava za djecu u sedam sezona.

Od prestanka djelovanja Mitrovićeva Gradskoga kazališta u Varaždinu do osnivanja Narodnog kazališta August Cesarec autori koji su se bavili poviješću i bilježili kazališna zbivanja u Varaždinu (Filić, Drašković, Varjačić) sporadično, sukladno raspoloživim informacijama, spominju predstave za djecu. Tako je, recimo, zabilježena „uspjela priredba“ koju je Dječje kazalište iz Zagreba odigralo 26. ožujka 1939. (K. Filić, 1955: 7-66). U I. hrvatskom povlašćenom radničkom kazalištu, osnovanom 1942. godine, glumac Miran Remar (1921.-2011.) pripremao je igrokaze za djecu (M. Varjačić, 2007: 11-39). Godine 1945. Varaždin je posjetilo Pionirsko kazalište iz El Shatta (M. Drašković, 1955: 66-68).

U listopadu 1945. počinje s radom stalan profesionalni ansambl i to je početak službenog djelovanja Narodnoga kazališta August Cesarec, koje od 1991.

godine nosi naziv Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Od svibnja 1948., kad je izvedeno *Veliko putovanje*, vesela igra za pionire N. J. Šestakova (ponovljeno 1950. i 1957.), do 1994. (dakle unutar 46 godina) izvedeno je 36 naslova (od toga dvije baletne predstave) i odigrano, prema dostupnim podacima, oko 600 repriza.

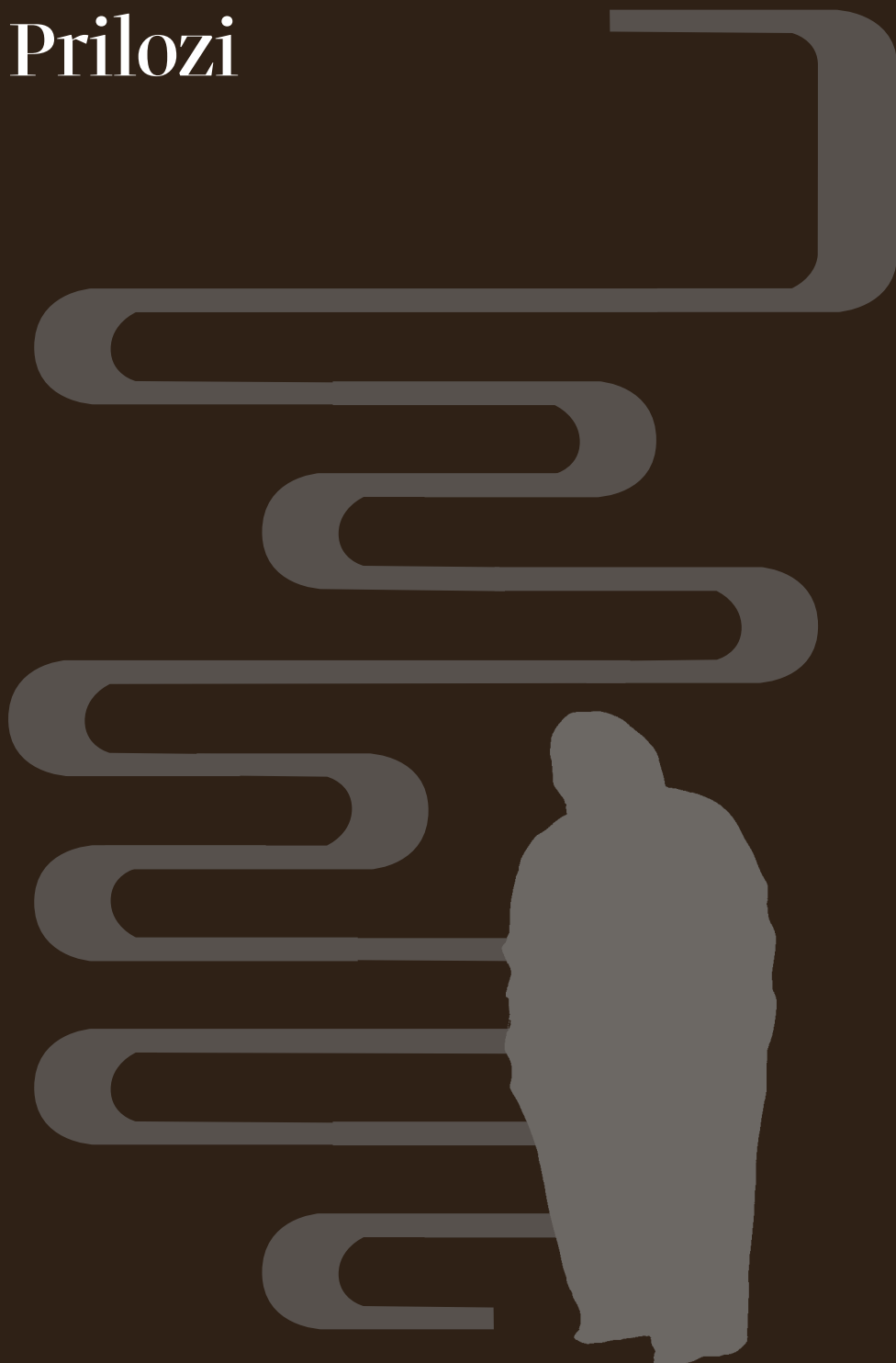
Najviše repriza imali su igrokaz *Mokito* D. Georgijevskoga (44), mjuzikl *Osvajanje kazališta* D. Jelačića Bužimskoga i L. Tulača (46) te *Ribar Palunko i njegova žena* I. Brlić-Mažuranić, M. Čečuka i L. Tulača (58). Predstave za djecu većinom se igraju godišnje/sezonski jednom, s iznimkom tri dvogodišnja perioda te tri perioda kad se unutar tri godine/sezone ne bilježe predstave za djecu. S obzirom na to da se takvi periodi smjenjuju, mislim da se svejedno može govoriti o kontinuitetu igranja za djecu. Godine 1952. izvodi se *Winnetou* Karla Maya (redatelj R. Opolski, ponovljeno 1971. i 1972. u režiji D. Georgijevskoga) u dramatisaciji glumca B. Špoljara (knjiga sa Špoljarovom dramatisacijom tiska se u Zagrebu 1943., filmovi o istoimenome indijanskom junaku, u njemačko-jugoslavenskoj koprodukciji, snimaju se 1960.-1968.). Mladen Širola (1894.-1967.) zastupljen je u repertoaru s dva svoja klasika kazališta za djecu, s *Čarobnom frulicom* (1952.) i *Dugonjom, Trbonjom i Vidonjom* (1967.). Varaždinski glumac Dane Georgijevski javlja se kao autor (ujedno i redatelj) triju igrokaza, *Mokito* (1964.), *Strašilo* (1966.) i *Tajna zakopanog blaga* (1970.), gdje kao glumci nastupaju djeca. Dvojac Zvezdana Ladika (1921.-2004.), redateljica, i Ladislav Tulač (1939.-2017.), skladatelj, u razdoblju 1972.-1989. realiziraju šest predstava/mjuzikla na tekstove domaćih i stranih autora (I. B. Mažuranić, D. J. Bužimski, V. Parun, A. E. Greidanus). Krajem sedamdesetih te početkom osamdesetih godina izvode se komadi tada aktualnih i prodornih društvenokritičkih GRIPS-ovaca R. Hachfelda, V. Ludwiga i C. Krügera *Žburkova djeca* (1977.), *Štrokoloko i Malapala* (1979.) te *Maksimilijan Zviždukalo* (1980./1985.). Na koncu svakako valja spomenuti i dvije baletne izvedbe baletne grupe varaždinske mladeži u kojoj su krajem pedesetih te početkom šezdesetih kao koreografkinje djelovale Z. Lacković i Z. Kolnago. Riječ je o naslovima koje kao koreografkinja potpisuje Z. Lacković, naime o *Petji i vuku* (1958.) S. S. Prokofjeva i o baletu u jednom činu *Vila lutaka* (1958.) austrijskoga skladatelja J. Bayera (1852.-1913.).

Iako se razdoblja igranja predstava za djecu smjenjuju s onima bez njih, svejedno se može govoriti o kontinuitetu - isprekidanom, kao što je isprekidana čitava povijest varaždinskoga kazališta od otvorenja zgrade. Stalna težnja za kontinuitetom dramske i glazbene umjetnosti prisutna je od samog početka, no zbog niza okolnosti, do 1945. godine varaždinskom kazalištu to u punom smislu uspijeva u razdoblju 1915.-1922., za vrijeme Mitrovićeva vodstva. I kasnije, nakon 1945., varaždinsko kazalište ima repertoarnih praznina, no važno je istaknuti da u svakom razdoblju repertoarnoga kontinuiteta (su)postoje i predstave za djecu. ●

LITERATURA

- Drašković, Milan (1955), „Kazalište od Oslobođenja do danas“, *Narodno kazalište August Cesarec u Varaždinu 1873. – 1955.*, Narodna tiskara Varaždin, Varaždin.
- Filić, Krešimir (1955), „Varaždinsko kazalište od prvih početaka do godine 1941.“, *Narodno kazalište August Cesarec u Varaždinu 1873. – 1955.*, Narodna tiskara Varaždin, Varaždin.
- Feuchter-Schawelka, Anne (1988), *Kasperl Larifari Blumenstraße 29a, Das Münchner Marionettentheater 1858-1988*, München Stadt- und Stadtmuseum und Stadtarchiv, Heinrich Hugendubel Verlag, München.
- Jembrih, Alojz (1984), „Juraj Dijanić i njegovo djelo“, *Kaj*, Zagreb, g. 2, br. 84.
- Mitrović, Marija (1961), „Narodno kazalište u Varaždinu“, *Nova scena*, Varaždin, br. 4.
- Mitrović, Marija (1973), „Stvoriti svoje. Kazališni život Varaždina do izgradnje kazališta“, *100 godina kazališta u Varaždinu*, Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.
- Mitrović, Andro (1922), *Sedam sezona gradskog kazališta u Varaždinu 1915./16. – 1921./22. pod upravom ravnatelja Andra Mitrovića*, Varaždin.
- Schiller, Friedrich (1879), „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“, *Sämmtliche Werke*, Vierter Band, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart.
- Varjačić, Marijan (2007), „Varaždinsko kazalište od početaka do danas (1637. – 2007.)“, *Varaždinska kazališna stoljeća / Saecula scenica varasdiniensia*, TIVA Tiskara Varaždin, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.
- Varjačić, Marijan (2009), „Vrhunci kazališta u Varaždinu u 20. stoljeću“, *Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog 3. i 4. prosinca 2009. u Varaždinu*, HAZU, Zavod za znanstveni rad u Varaždinu, Grad Varaždin, Varaždinska županija, Zagreb, Varaždin.

Prilozi



Martina Petranović

Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2023.

U razdoblju 7. – 10. prosinca 2023. u Osijeku su, u organizaciji Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i Filozofskoga fakulteta u Osijeku održani 34. Krležini dani u Osijeku. Nadovezujući se na novopokrenuti istraživački ciklus Krležinih dana posvećen proučavanju recentnije povijesti hrvatske dramske književnosti i kazališta te na tri 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.) i nultim godinama novoga stoljeća (*Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio*, 2023.), skup pod naslovom *Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, drugi dio* nastavio se baviti osvjetljavanjem mnogostrukih i raznovrsnih vidova dramske i glumišne aktivnosti u nultim godinama novoga milenija, koje je započelo 2022. godine.

Trideset i četvrti po redu Krležini dani u Osijeku svečano su otvoreni retrospektivnom izložbom istaknute hrvatske kostimografkinje i vizualne umjetnice Ivane Bakal *Ogledala o2* priređenom u foajeu osječkoga kazališta u organizaciji Krležinih dana u Osijeku i Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Na otvorenju izložbe govorili su intendant osječkoga teatra Vladimir Ham, teatrologinja Martina Petranović i autorica. Nakon izložbe uslijedila je i prva od tri kazališne predstave uvrštene u program Krležinih dana u Osijeku 2023., predstava *55 kvadrata*, prema tekstu suvremene hrvatske autorice Ivane Vuković, u režiji Ivana Plazibata i u izvedbi ansambla Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu. Sutradan je izvedena predstava kazališta domaćina, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, nastala prema romanu suvremene osječke spisateljice Ivane Šojat *Jom kipur ili pomirenje*, a u režiji Želimira Mesarića. Pretposljednje je pak večeri Dana, u Svečanome foajeu

Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Zijah Sokolović izveo monodramu oblikovanu prema novopronađenom tekstu Miroslava Krleže, *Goya*, u režiji Selme Parisi.

Sam znanstveni skup svečano je otvoren pozdravnim govorima Mirande Glavaš Kul, pročelnice Upravnoga odjela za obrazovanje i mlade Osječko-baranjske županije, Jasenke Crnković, zamjenice gradonačelnika Grada Osijeka, prorektora za umjetnost, kulturu i međuinstitucijsku suradnju Roberta Raponje u ime Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, dekana Filozofskoga fakulteta u Osijeku Ivana Trojana, intendanta Vladimira Hama u ime Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i, dakako, akademika Borisa Senkera u ime Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, ujedno i predsjednika Organizacijskoga odbora Krležinih dana.

Prvi simpozijски dan svečano je otvoren izlaganjem dramske autorice Nine Mitrović o vlastitoj stvaralačkoj poetici i estetičkim, pa i etičkim načelima. Isti se dan nastavio u znaku dramskih tema te hrvatske dramske produkcije nultih godina 21. stoljeća s posebnim osvrtom na autore kao što su Nina Mitrović, Tena Štivičić, Ivor Martinić, Asja Srnec Todorović, Diana Meheik, Amir Bukvić ili Slobodan Šnajder imajući u vidokrugu dramske reprezentacije ženskih identiteta, tranzicijskih trauma, teatra apsurdna, konceptualizacije vremena i sl., ili pak na rezimiranje pojedinih dramskih opusa. Drugi i treći dan skupa pozornost istraživača hrvatske drame i kazališta bila je usredotočena na djelovanje različitih hrvatskih kazališta tijekom prvoga desetljeća 21. stoljeća (Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, *Žar ptica*, Zagreb, Tigar teatar, Zagreb), 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 koje su obilježile nulte godine 21. stoljeća – kazališne skupine i festivale poput Međunarodnog festivala malih scena u Rijeci ili Osječškoga ljeta kulture, časopise poput *Kazališta* ili *Hrvatskoga glumišta* i obrazovne ustanove, poput primjerice festivala KRADU na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Istodobno se iz različitih kutova kao što su prostorne prakse, fluidnost granica kazališnih profesija na institucionalnoj i nezavisnoj sceni ili suradničko stvaralaštvo i djelovanje problemski pristupilo događanjima na izvaninstitucionalnoj izvedbenoj sceni (Eksperimentalna slobodna scena, Festival prvih, Noć performansa), a mnogolikosti pogleda na razmatrano razdoblje pridonijele su i analize redateljskih i plesnih poetika, od Olivera Frlića do Maše Kolar. Treći, posljednji dan skupa bio je dijelom posvećen i 150. obljetnici postojanja zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu te je protekao u znaku proučavanja kazališnih kretanja, ravnateljskih i redateljskih poetika toga teatra i nekih važnih trenutaka u njegovoj povijesti te njegovih znamenitih protagonista.

U okviru Krležinih dana u Osijeku 2023., kako već nalaže i dugogodišnja tradicija, najprije je predstavljen zbornik radova s prethodnih Dana, *Krležini dani u Osijeku 2022. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio* (Zagreb, Osijek, 2023.), a zbornik su predstavili Boris Senker i Ana Lederer. Potom je osječkoj publici predstavljen i reprezentativni izbor novijih hrvatskih teatroloških izdanja. Igor Tretinjak i autorica Livija Kroflin predstavili su njezinu novu knjigu posvećenu lutkarstvu, *Lutkarska čuda svijeta*, objavljenu u nakladi Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. Potom je predstavljena knjiga Ane Gospić Županović o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu *Oko izvedbe*, o kojoj su govorile Martina Petranović i sama autorica, te knjiga Nataše Govedić o kazališnoj kritici naslovljena *Oscar Wilde izlazi iz zatvora ili Vaša omiljena umjetnost zove se kritika*, a predstavile su je urednica izdanja Ivana Slunjski i autorica Nataša Govedić. Naposljetku, Boris Senker, Lucija Ljubić, Martina Petranović i autorica govorili su o knjizi *Zakulisje* Ane Lederer posvećenoj njezinu osmogodišnjemu mandatu provedenom na čelu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, ujedno i prvoj knjizi nove teatrološke biblioteke Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, biblioteke eKstempora. Sudionici Dana, prema dobrome običaju, nakon prvoga dana izlaganja položili su i vijenac na spomenik Miroslavu Krleži.

U plodnoj i ugodnoj atmosferi, na znanstvenim izlaganjima i brojnim popratnim događanjima i neformalnim druženjima, Dani su uspješno nastavili analizirati, problematizirati i zaokruživati tematiku hrvatske dramske književnosti i kazališta u 21. stoljeću.

Repertoar
Krležinih dana u Osijeku
2023.



Ivana Vuković:

55 KVADRATA

Hrvatsko narodno kazalište u Splitu

RED.: **Ivan Plazibat.**

DRAM.: **Ivana Vuković.**

SC.: **Tea Truta.**

KOST.: **Petra Pavičić.**

SC. POKRET: **Damir Klemenić.**

SKLADATELJ: **Damir Šimunović.**

IZBOR GL.: **Ivan Plazibat.**

OBL. SVJETLA: **Srđan Barbarić.**

OPERATER VIDEOPRIJENOSA: **Ivica Kalinić.**

IZVOĐAČI:

Tino – Goran Marković.

Fani – Arijana Čulina.

Lena – Ana Marija Veselčić.

Luka – Roko Sikavica.

Nataša – Snježana Sinovčić Šiškov.

Đuro – Nikola Ivošević.

7. prosinca 2023.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.



Ivana Vuković, *55 kvadrata*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 2022. Foto: Matko Biljak.



Ivana Vuković, *55 kvadrata*, Hrvatsko narodno kazalište, Split, 2022. Foto: Matko Biljak.





Ivana Šojat:

JOM KIPUR ILI POMIRENJE

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek

REDATELJ I SURADNIK NA DRAMATIZACIJI: **Želimir Mesarić.**

DRAMATIZACIJA ROMANA: **Maja Gregl.**

DRAMATURGINJA: **Ivana Klaić.**

SC.: **Miljenko Sekulić.**

KOST.: **Katarina Radošević Galić.**

KOR.: **Vuk Ognjenović.**

OBL. SVJETLA: **Tomislav Kobia.**

SC. GL.: **Igor Valeri.**

PROJEKCIJE: **Josip Grizbaheer.**

IZVOĐAČI:

Josip Matijević, branitelj u mirovini – Ivan Čačić.

Grgur Romić, Josipov doktor, psihijatar – Duško Modrinić.

Dubravka – Matea Grabić Čačić.

Doktor Mravović – Nikola Radoš.

Glavna sestra Ana – Antonija Pintarić.

Magdalena, Grgurova majka – Jasna Odorčić.

Milan, Josipov otac – Davor Panić.

Kruno, Josipov djed, Milanov otac – Davor Panić.

Ružica, Josipova majka – Anita Schmidt.

Baka Marija, Milanova majka – Ljiljana Krička Mitrović.

Crni – Matko Duvnjak Jović.

Mandica, pacijentica – Mateja Tustanovski.

Krešo Zajec, pacijent – Dominik Karaula.

Zatvorska liječnica – Antonija Pintarić.

Bolničar Ante – Mirko Ilibašić.

Susjeda Ksenija – Mateja Tustanovski.

Zatvorski čuvari – Matko Duvnjak Jović, Dominik Karaula.

Zapovjednik – Mirko Ilibašić. *Krešina žena* – Mateja Tustanovski.

Medicinska sestra – Katarina Milićević Drahotuski.

Ciganka – Maja Frankić.

8. prosinca 2023.

Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Ivana Šojat, *Jom Kipur ili pomirenje*, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 2023.

Foto: Kristijan Cimer.





Ivana Šojat, *Jom Kipur ili pomirenje*,
Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 2023.
Foto: Kristijan Cimer.





Miroslav Krleža, Goya, Zijah Sokolović, Zagreb, 2023. Foto: Kristijan Cimer.

Miroslav Krleža:

GOYA

Zijah Sokolović, Zagreb.

RED.: **Selma Parisi.**

KOST.: **Lejla Hodžić.**

IZRADA MASKI: **Narda Nikšić.**

IZRADA REKVIZITA: **Mirza Huntić.**

MUZIKA: **Veljko Nenadić.**

IZVOĐAČ: **Zijah Sokolović–Goya.**

9. prosinca 2023.

Svečani foaje Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku

Predstavljanje knjiga na
Krležinim danima u Osijeku
2023.





Zbornik *Krležini dani u Osijeku 2022.*

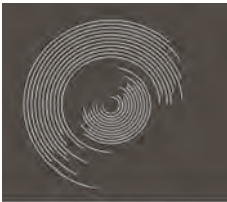
Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, prvi dio, HAZU, Filozofski fakultet u Osijeku, HNK u Osijeku, Zagreb, 2023.

O knjizi su govorili Boris Senker i Ana Lederer.



Livija Kroflin, *Lutkarska čuda svijeta*, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek, 2023.

O knjizi su govorili Igor Tretinjak i autorica.



Ana Gospić Županović, *Oko izvedbe.*

Analitička čitanja suvremene hrvatske drame i kazališta, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2023.

O knjizi su govorile Martina Petranović i autorica.



Nataša Govedić, *Oscar Wilde izlazi iz zatvora ili Vaša omiljena umjetnost zove se kritika*, HDKKT, Zagreb, 2023.

O knjizi su govorile Ivana Slunjski i autorica.

Ana Lederer, *Zakulisje. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. 2005.-2013.*, HAZU, Zagreb, 2023.

O knjizi su govorili Boris Senker, Lucija Ljubić, Martina Petranović i autorica.



Izložba na
Krležinim danima u Osijeku
2023.



Ogledala 02.
Izložba kostimografkinje i vizualne umjetnice
Ivane Bakal.

Izložba u organizaciji Krležinih dana u Osijeku
 i Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Osijek.

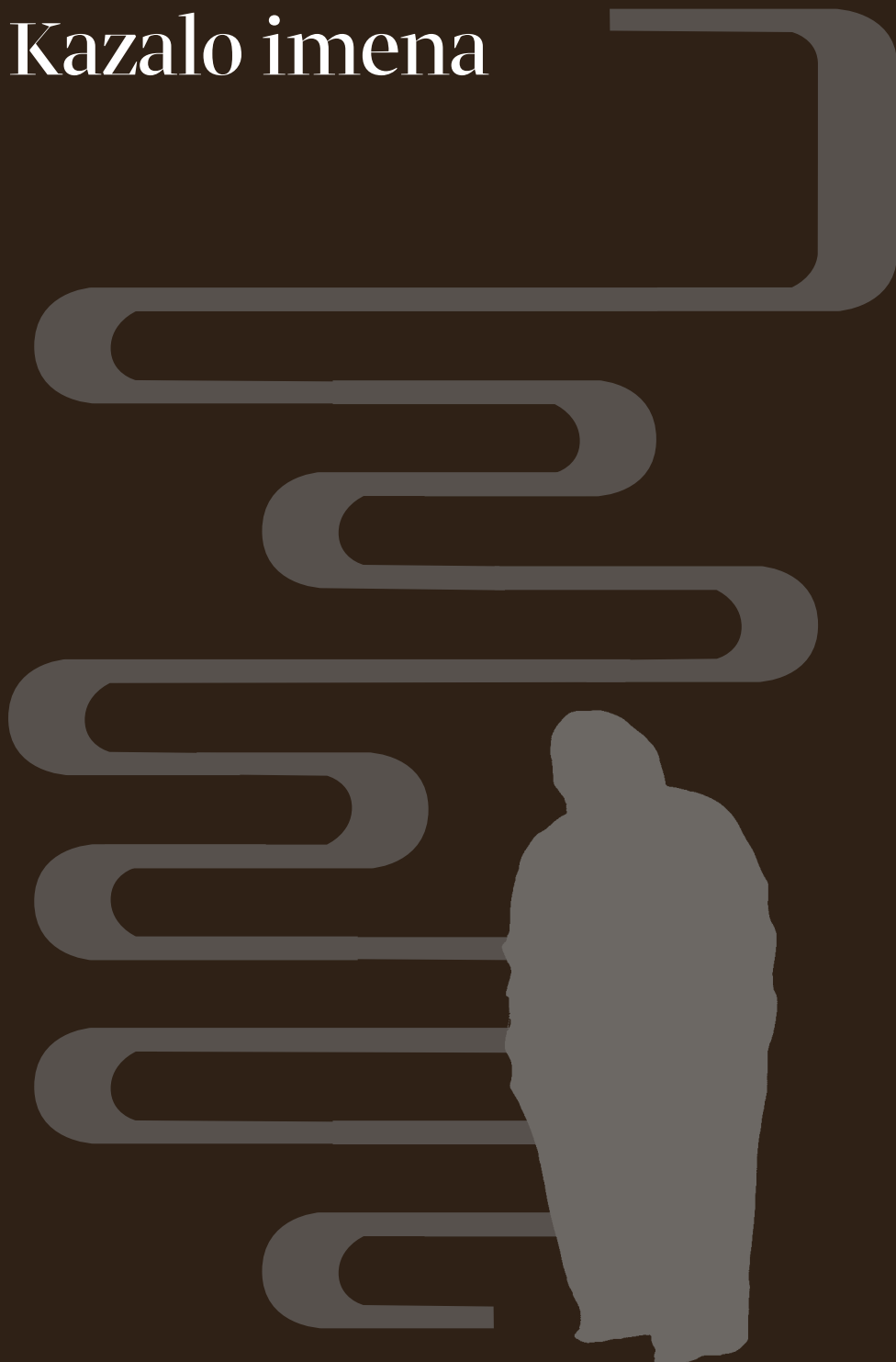
GRAFIČKI DIZAJN: Mario Aničić.

7. - 10. prosinca 2023. Foaje Hrvatskoga narodnog kazališta,
 Osijek.

Na otvorenju su govorili Vladimir Ham, Martina Petranović
 i autorica.



Kazalo imena



A

Abashidze, Vaso 312, 321
 Abbate, Carolyn 163
 Abramović, Karla 349
 Abramović Stančić, Melita 433
 Abrasowicz, Gabriela 73
 Abrus, Nada 389
 Adamov, Arthur 62, 456
 Adamović, Lana 346
 Adiseshiah, Siân 123, 126
 Adorno, Theodor 38, 56
 Adulmar, Adi 348
 Agamben, Giorgio 88, 89, 91, 94, 95, 99,
 105, 106
 Albee, Edward 62, 349, 377
 Aleksić, Dragan 361
 Alić, Božidar 386
 Alić, Dalia 349
 Alifakovac, Asta 394
 Allsopp, Ric 275
 Amico, Silvio D' 202
 Andersen, Hans Christian 214, 239, 240,
 282, 295, 297
 Andres, Slavko 453, 454, 455
 Andrić, Dejan 345
 Anđelković Džambić, Ljubica 322, 333,
 339
 Aničić, Ivica 39
 Aničić, Mario 491
 Aničić, Martina 268, 370
 Anočić, Saša 220, 282, 289, 294, 295, 296,
 307, 309, 317, 319
 Anočić, Živko 342
 Anočić Valentić, Mia 346, 347, 348
 Anouilh, Jean 453
 Antulov, Nataša 330, 344
 Antunac, Suzana 188
 Anurov, Aleksandar 296
 Apollinaire, Guillaume 63

Apostol, Gabriel 297
 Aras, Maruška 349
 Arden, John 458
 Aristofan 456
 Aristotel 162, 163, 222
 Armanini, Borna 394
 Arrabal, Fernando 62, 459, 462
 Artaud, Antonin 268, 270, 331, 458, 459,
 460, 463
 Asmus, Walter 37, 56
 Attila, Jozsef 316
 Atzinger, R. 420
 Augustin, Aurelije 456
 Avdić, Irfan 339, 348
 Avgitidou, Angeliki 358, 366
 Ayckbourn, Allan 331, 345, 372
 Aymé, Marcel 23, 30

B

Babačić, Anđelko 188, 189
 Babić, Iva 345
 Bachman 469
 Baće, Nikola 189, 346
 Badurina, Livio 395, 396
 Bahmec, Martin 452, 454
 Bahunek, Katarina 385, 393
 Baily, Helen 38, 56
 Bair, Deidre 37, 56
 Bajsić, Martin 347
 Bajsić, Nina 336, 337, 347, 348
 Bajsić, Zvonimir 35
 Bakal, Boris 271
 Bakal, Ivana 473, 491
 Baker, Josephine 184
 Bakmaz, Ivan 458
 Bakota, Kruno 347, 348
 Bakota, Tatjana 348, 349
 Bal, Mieke 162, 163, 167, 171
 Balenović, Ivo 296

- Baletić, Borna 23, 30, 329, 332, 346, 370, 462
- Balin, Ante 177, 178, 188, 189
- Balog, Ivan 296
- Balog, Zvonimir 238
- Balzac, Honoré de 332, 345
- Bandić, Milan 30
- Banich, Selma 252, 253, 254, 256, 257, 263
- Banić Göttlicher, Ana 256
- Banić Naumovski, Sandra 252, 253, 256, 257, 263
- Banković, Branko 405
- Banović, Snježana 196, 205, 216, 245, 317
- Banville, John 35
- Baraniuk, Chris 366
- Baranović, Neva 188
- Barbarić, Srđan 477
- Barberić, Igor 297
- Barbić, Jakša 90, 106
- Barbir-Barba, Hrvoje 371
- Barbuiani, Patrizia 315
- Barešić, Katarina 405, 410
- Barešić, Luka 344
- Barešić, Veseljko 282, 284, 294, 295
- Barnjak, Miro 194
- Baron, Jeff 296
- Barot, F. 420
- Barrault, Jean-Louis 459
- Barthes, Roland 162, 163, 171, 259, 340, 349
- Barukčić, Boris 348, 349
- Basseler, Michael 164, 171
- Bastašić, Anita 345
- Bastašić, Sandra 346
- Bašić, Ankica 188
- Battista Ilić, Aleksandar 295
- Batty, Mark 55, 56
- Batušić, Nikola 32, 267, 268, 370, 371, 374, 375, 445
- Baudelaire, Charles 199
- Baudrillard, Jean 163
- Bauer, Fritz 216
- Bauer, Una 266, 268
- Bausch, Pina 461
- Bayer, Joseph 470
- Bärfuss, Lukas 311, 320
- Beck, Julian 459
- Beckett, Edward 37
- Beckett, Samuel 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 72, 171, 286, 297, 456
- Begonja, Linda 342
- Begović, Ena 210, 385, 387, 396
- Begović, Hrvojka 346
- Begović, Milan 20, 337, 349
- Belanović, Hrvoje 345
- Belas, David 352, 367
- Belčić, Tena 349
- Benčić, Rikard 301, 315
- Benko, Lucija 82, 86
- Benović, Nina 342
- Berber, Mersad 206
- Berghof, Herbert 35
- Bergman, Ingmar 329
- Bergotz, Max 207, 216
- Berić, Dušan 188
- Berkoff, Steven 296, 303, 314
- Bernstein, Leonard 295
- Berry, Cicely Frances 458
- Bertić, Željka 281, 283, 293
- Berutti, Jean-Claude 321
- Betti, Ugo 308, 319
- Bezeljak, Miha 345
- Biffel, Filip 353
- Bijuković Maršić, Mirta 280, 293
- Bilan, Ivan 188
- Bilan, Linda 346
- Bilić, Jakov 189, 345
- Biljak, Matko 479, 480
- Bingula, Marija 39
- Biočina, Ivana 357

- Biondić, Mía 343/344, 345
 Biskupović, Alen 58
 Bistrović Darvaš, Katarina 344
 Biškupić, Božo 21
 Bitanga, Iva Matija 248
 Biti, Vladimir 171
 Bituh, Miljenko 413, 416, 433
 Bjelinski, Bruno 297
 Blašković, Petra 297
 Blau, Herbert 38
 Blažević, Marin 211, 266, 268, 276
 Blažina, Marijan 359
 Blažinović, Antun Toni 26
 Blin, Roger 35, 37, 459
 Bloom, Harold 56
 Boban, Ferdo 389
 Boban, Ivica 23, 244, 296, 303, 314, 461
 Boban, Jadran 343
 Boban, Pietro 348
 Boban, Vanda 195
 Bobinac, Marijan 138
 Bochkina, Elizaveta 349
 Bodó, Viktor 308, 309, 312, 319
 Bogdan, Goran 343, 345
 Bogdanić, Dinko 284, 297
 Bogdanić, Igor 355
 Bogdanov, Bojko 301, 307, 317
 Bogdanović, Ana-Maria 343
 Boić, Gemma 21, 22
 Bojanić, Ivana 349
 Bojanić, Kristina 339, 347, 348
 Bojčev, Hristo 377
 Boko, Jasen 112, 206, 298, 299, 302, 303,
 304, 311, 312, 313, 314, 321
 Boldin, Mark 295
 Bolfan, Marta 342
 Boljkovac, Ivanka 210
 Bonacci, Lada 345
 Bond, Edward 307, 318
 Bonito Oliva, Akile 222
 Bordwell, David 163
 Borges, Jorge Luis 296
 Borić, Marija 342, 343
 Borojević, Nebojša 30, 316, 375
 Borowski, Piotr 315
 Bortolazzi, Eta 387
 Bosak, Denis 348
 Bosanac, Đorđe 394
 Bošnjak, Elvis 304, 306, 314, 317, 329,
 375, 377
 Bošnjak, Ivan 343, 345, 346
 Bošnjak, Laura 349
 Bošnjak, Narcisa 286, 293
 Bošnjaković, Tena 343
 Botić, Matko 297
 Bourek, Zlatko 30, 247, 268, 296, 297,
 342, 370
 Bovan, Dunja 347
 Bozonnet, Marcel 39
 Božić, Luka 347
 Božić, Milan 362, 363, 365, 366
 Božić, Saša 257, 329, 342
 Bradby, David 35, 37, 38, 39, 55, 56
 Brajković, Katarina 374
 Brajša, Romana 347, 348, 349
 Brandabur, Clare 39, 56
 Brater, Enoch 35, 56
 Bratoš, Mara 116
 Braun, Eva 289, 294, 331
 Brauneck, Manfred 460, 463
 Braut, Helena 44, 56, 129, 138
 Brazzoduro Bajsić, Pavle 347
 Brbić, Karla 345
 Brčić Kuljiš, Marita 90, 92, 93, 106
 Brecht, Bertolt 20, 27, 63, 162, 271, 297, 311,
 321, 339, 347, 348, 366, 453, 455, 456, 457,
 463
 Brečić, Petar 231
 Brekalo, Mirela 232, 344
 Bremond, Claude 162, 163
 Brešan, Ante 188
 Brešan, Ivo 143, 173, 174, 175, 176, 177, 178,

- 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 308, 372, 374, 375
- Brešić, Vinko 273
- Brezovački, Tito (Tituš) 434
- Brezovec, Branko 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32,
271, 329, 342, 343, 348
- Britten, Benjamin 282
- Brkić, Ivan 189
- Brkić, Milan 364, 365
- Brek, Tomislav 268
- Brić-Mažuranić, Ivana 142, 238, 296, 470
- Brmalj, Roni 308
- Brnetić, Lada 349
- Brodić, Elizabeta 349
- Brook, Peter 372, 457, 458, 459, 460, 463
- Broz, Dragutin 189
- Broz, Vlatka 217, 314
- Broz Tito, Josip 214, 339, 429
- Brozović, Dalibor 371
- Brumec, Mislav 269, 371
- Brzozowicz, Grzegorz 145
- Bubica, Šime 189
- Bučan, Boris 438
- Budak, Mile 206
- Budak, Pero 396
- Budak, Robert 347, 348
- Budišćak Budilica, Mladen 393
- Bugarija, Anđela 349
- Buhbe, A. 420
- Bujanec, Velimir 213, 214
- Bukač, Blanka 387
- Bukovac, Vlaho 206
- Bukva, Asim 396
- Bukvić, Aida 246, 296, 336, 339, 340, 347,
349, 388, 390
- Bukvić, Amir 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
83, 84, 85, 86, 474
- Bulat, Vedran 188
- Bulović, Luka 346, 348
- Buljan, Helena 344, 389
- Buljan, Ivica 268, 274, 292, 295, 296, 312,
316, 318
- Buljan, Laura 348
- Buljan, Marija 194
- Bumbak, Denis Borna 189
- Bundić, Tomislav 342
- Bunić, Bernard 372, 374
- Burdelez, Nika 346
- Burdelez, Pasko 365
- Buschman, John E. 86
- Bušić, Ankica 189
- Butković, Elvis 347, 349
- Butković, Hrvoje 90, 106
- Buzzati, Dino 62
- Büchner, Georg 316

C

- Calderón de la Barca, Pedro 296, 456
- Camillo, Giulio 266
- Camus, Albert 63, 64, 339, 454, 456, 464
- Canetti, Elias 20
- Cankar, Ivan 295, 450, 461
- Car-Mihec, Adriana 61, 73, 195, 202, 384,
399
- Carić, Marin 192, 197, 287, 288, 293, 297,
370, 371, 372, 373, 374, 387, 458
- Carpaccio, Vittore 163
- Casona, Alejandro 454
- Castellanos, Giovanni 144
- Castorf, Frank 321
- Cattrysse, Patrick 54, 56
- Cerovac, Branko 358, 359, 366
- Cervantes y Saavedra, Miguel de 199, 462
- Cesarec, August 228, 429, 445, 468, 469, 471
- Chabina, Jarmil 232
- Chakraborty, Thirthankar 35, 56
- Chan, Paul 39
- Chaplin, Charlie 53
- Chatman, Seymour 163, 165, 166, 167, 171
- Chico, Giuseppe 257, 259

Christiane F. (Christiane Vera Felscherinow) 23, 30
 Churchill, Caryl 306, 316, 372
 Chytil, Velimir 387, 396
 Ciglar, Želimir 21, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 385
 Cimer, Kristijan 482, 486
 Ciulli, Roberto 20
 Claycomb, Ryan 164, 171
 Coetzee, John Maxwell 35, 329, 342
 Colarić, Ivan 348
 Colin, Marjorie 35, 56
 Collodi, Carlo 297
 Conquergood, Dwight 273, 277
 Copeau, Jacques 457
 Costalunga, Pino 316
 Craig, Edward Gordon 460
 Craig, George 37, 56
 Cremona, Kilina 274
 Critchley, Simon 288
 Crljen, Jadran 188, 189
 Crljen, Sanja 343
 Crnić, Ema 349
 Crnković, Jasenka 474
 Crnković, Zlatko 210, 372, 453
 Crnobrnja, Marta 343, 409
 Crnobrnja Gumbek, Mladen 387
 Crnojević-Carić, Dubravka 217, 228, 246, 284, 286, 293, 295, 297
 Cronin, Anthony 38
 Crtalić, Marijan 294
 Cuculić, Kim 298, 300, 313
 Cullen, Mike 305, 315
 Culotta Andonian, Cathleen 35, 56
 Cvetko, Nenad 45, 189
 Cvijanović, Nemanja 364
 Cvijetić, Darko 220
 Cvirn, Petar 343, 344, 345
 Cvitan, Grozdana 173, 185, 186
 Cvitaš, Ana 345
 Cvitković, Branka 249, 296

Č

Čačić, Radimir 433
 Čačinović-Puhovski, Nadežda 228
 Čakić, Aleksandar 387
 Čala, Filip 188
 Čala, Lana 188
 Čala, Pave 188
 Čale Feldman, Lada 205, 216, 266, 273, 277
 Čapek, Karel 284, 296
 Čargonja, Damir 358, 360, 366
 Čavajda, Mislav 209, 210
 Čečuk, Milan 470
 Čehov, Anton Pavlovič 23, 162, 305, 307, 308, 316, 318, 319, 329, 337, 342, 348, 349, 449, 453, 456
 Čekada, Tajči 360
 Čigir, Matija 346, 347, 348
 Čogelja, Miljenka 289, 293
 Čolović, Milanka 231, 232, 250
 Čović, Bože 373
 Črnko, Zvonimir 396
 Čubrilo, Zoran 30
 Čuić, Ivan 347, 348
 Čulina, Arijana 477
 Čuljak, Dajana 346, 347, 348
 Čustović, Sven 348
 Čvek, Martina 346, 347

Ć

Ćaćić, Ivan 482
 Ćaćić, Marija 348
 Ćaleta, Svjetlana 189
 Ćikić, Vladimir 310
 Ćiritović, Petar 343
 Ćirlić, Dorota Jovanka 144, 145, 159
 Ćosić, Dado 345, 346, 347

Ćotić, Zdeslav 195

Ćurdo, Darko 393

D

Dabetić, Ivka 453

Dabetić, Saša 393

Dagostin, Bianca 345

Damjanović, Tamara 336, 337, 339, 347,
348

Dančević, Petra 409

Dante Alighieri 194, 306, 317

Dante, Emma 308, 312, 319

Davies, Howard 112

Davis, William 38, 56

Dedić, Arsen 247

Delbianco, Dora 390

Delbono, Pippo 310, 311, 312, 320

Deleuze, Gilles 163

Delgado, Maria M. 109, 126

Delić, Josipa Iva 340, 349

Delimar, Ivan 363, 366

Delimar, Vlasta 353, 362, 363, 365, 366

Dellantonio, Sara 138

Delmestre, Nenni 314, 317, 318, 371

Demmery, Sylvia 236

Despot, Dragan 23, 206, 210

Detelić, Filip 345, 347

Dević, Đurđa (Đurđica) 231, 391

Devlahović, Pravdan 329, 340, 342, 343,
349

Dickson, Tanya 331

Diderot, Denis 306, 316

Dietrich, Marlene 294, 304, 314

Dijanić, Juraj Franjo 468, 471

Dijanović, Matej 349

Dimić, Adrijana 348

Dimitrijević, Mila 393

Dimović, Milan 285

Divić, Antea 347

Divjak, Nikola 450

Dobčev, Ivan 305, 315

Dobrović, Zvonimir 352, 353, 361, 362,
365, 366

Dobrowolska-Kierył, Marta 146

Dočolomanský, Viliam 310, 319, 320

Doiashvili, David 301, 321

Dojkić, Andrej 344

Dolečki, Jana 216

Dolenc, Dominik 349

Dolenčić, Krešimir 206, 234

Domaš Fljuf, Mladen 396

Dominkuš, Darja 125, 126

Domjanić, Dragutin 296

Donadini, Ulderiko 450

Dorbić, Antonia 349

Dorčić, Nataša 30

Dorfman, Ariel 371

Dorontić, Siniša 346

Dorst, Tankred 20

Došen, Saša 297

Douglas, Mary 205, 216

Drach, Vanja 386, 396

Dragišić, Dijana 347

Drakulić, Sanja 346

Drašković, Milan 469, 471

Drniković, Matija 347

Držić, Marin 36, 77, 86, 110, 195, 283, 287,
288, 293, 297, 306, 317

Dubroja, Leon 349

Dugandžija, Tamara 345

Dujmović, Lucija 348, 349

Dujmović, Mauro 280, 293

Dujšin, Dubravko 451

Dukovski, Dejan 318

Dulčić, Ante 396

Dulić, Vlatko 195, 197

Dumanić, Zlatan 295

Dundov, Milena 287, 288, 297

Durbešić, Tomislav 389

Durieux, Tilla 217, 219, 224, 293

Dusany, J. 420
 Dusper, Zvonimir 247
 Duvnjak Jović, Matko 482
 Dvornik, Boris 396
 Dyk, Grit van 461, 463

Đ

Đerđ-Dunđerović, Ivana 285, 293
 Đokić, Jadranka 349
 Đorđev, Bojan 361
 Đula, Ivana 348
 Đuričić, Ivan 330, 342, 343, 344, 345
 Đurin, Sanja 361, 366
 Đurinović, Anja 346
 Đurinović, Maja 400, 407, 409, 410
 Đurović, Frano 288

E

Eatough, Graham 314
 Echinger 420
 Eckhel, Ida 348
 Efendić, Rino 364
 Egreny, Žuža 452
 Ehrenburg, Ilja Grigorjevič 451
 Eiffel, Gustave 47
 Ek, Mats 403
 Ekštajn, Dina 405
 Ensler, Eve 306, 316
 Erdfeld, Toni 352
 Ergović, Mato 394
 Errico, Ezio d' 62
 Eržišnik, Nela 396
 Esslin, Martin 38, 56, 58, 60, 62, 63, 65, 67,
 68, 69, 70, 71, 73
 Euripid 209, 210, 304, 305, 307, 311, 314, 315,
 318, 320, 456
 Evdenić, Danijela 349

Evrard, Frank 57
 Ezop 242, 245, 247

F

Fabijan, Petar 304, 309
 Fadić, Davor 355
 Fajković, Mina 356
 Faktor, Ivan 352, 461, 462
 Farfan, Penny 120, 126
 Farič, Matjaž 461
 Fassin, Didier 215, 216
 Fazlić, Mina 356
 Feher, Tatjana (Tanja) 192, 194
 Fehimović, Mirza 311, 320
 Fehling, Jürgen 452
 Fehsenfeld, Martha Dow 37
 Feldman, Matthew 38, 57
 Fellner, Ferdinand 417, 418
 Feman, Mladen 453
 Femen, A. 426
 Ferencina, Dražen 23, 189, 292, 295, 296,
 297
 Ferlin, Matija 349
 Fernauer 420
 Ferris, Leslie 120, 126
 Feuchter-Schawelka, Anne 471
 Fiamengo, Jakša 188, 250
 Fideršeg-Jelić, Aleksandra 396
 Fijan, Vid 231
 Fila, Slavica 231
 Filić, Krešimir 429, 445, 449, 463, 469, 471
 Filipović, Ivan 345
 Filipović, Marija 388, 390, 392, 394
 Filipović, Nevenka 396
 Finkielsztejn, Mariusz 138
 Fischer, Theodor 468
 Fischer-Lichte, Erika 463
 Fišter, Dora 394
 Flaker, Aleksandar 268, 277

Flaker, Vida 32
 Flegar, Lea Anastazija 336, 347
 Fludernik, Monika 167, 168, 171
 Fontaine, Jean de La 238, 239
 Foretić, Dalibor 21, 198, 298, 299, 300,
 302, 303, 379, 381, 386, 389
 Foretić, Morana 324, 392
 Fosse, Jon 296, 311, 320, 377
 Foucault, Michel 75, 76, 78, 79, 86, 94
 Franceschi, Branko 358
 Francini, G. 420
 Francisztry, Robert 355, 356
 Frankić, Maja 482
 Frankola, Marino 346, 348
 Franov, Marin 41
 Franjo Asiški 25
 Frayn, Michael 332, 346
 Freud, Sigmund 94
 Freudenreich, Aleksandar 413, 415, 425,
 428, 429, 430, 433, 435
 Friganović, Branko 181, 188, 189
 Frisch, Max 62
 Fritz, Darko 271
 Frljić, Oliver 203, 204, 205, 206, 207, 208,
 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 245,
 292, 296, 297, 311, 320, 321, 365, 474
 Frua, Darko 188
 Fry, Christopher 453
 Furlan, Mira 21, 212

G

Gaćina, Filip 49
 Gadamer, Hans-Georg 460
 Gadžić, Gordana 39, 40, 41, 56
 Gaj, Ljudevit 278
 Galant Ardalić, Klara 352
 Galchenko, Andrei 349
 Galijatović, Valentina 346, 347
 Galilei, Galileo 199

Gall Oreščanin, Dubravka 396
 Galović, Fran 337, 348, 454
 Galjer, Jasna 445
 Gamulin, Judita 346
 Gamulin, Luka 349
 García Landa, José Ángel 171
 García Lorca, Federico 308, 319, 453
 Gardiner, Michael E. 134, 138
 Garner, Stanton B. 171
 Gašparović, Darko 375
 Gašparović, Tatjana 304, 313, 392
 Gatara, Josipa Bepi 394
 Gavella, Branko 110, 210, 216, 220, 231, 290,
 296, 297, 306, 307, 311, 316, 318, 320, 342,
 371, 385, 387, 390, 391, 446, 447, 452, 453,
 454, 455, 457
 Gavran, Kristina 330, 331, 332, 345, 346
 Gavran, Miro 143, 193, 197, 200, 201, 202,
 370, 371, 372, 373, 375, 377
 Gazda, Selena 347
 Genet, Jean 62, 306, 316, 459
 Genette, Gerard 162, 163, 165, 166, 167
 Georgijevski, Dane 470
 Gerić, Vladimir 231, 377, 393, 453, 454, 457
 Gerner, Eliza 383
 Giacomoni, Paula 138
 Gigović, Mario 346, 347
 Giljević, Aleksandra 349
 Ginkas, Kama 312, 319
 Giordani, Andrea 347
 Given, Lisa M. 86
 Gjalski, Ksaver Šandor 342, 458
 Gjergizi, Tea 113, 315, 324, 394
 Gjurić, Stanka 358
 Glad, Emil 396
 Glad, Petra 345
 Glamočanin, Zjena 226
 Glavaš Kuš, Miranda 474
 Gligorić, Meri 188
 Glover, Sue 371
 Glowacki, Ivan 342

- Glunčić-Bužančić, Vinka 159
 Głowacki, Janusz 297
 Goethe, Johann Wolfgang von 453,
 456, 458, 459, 460
 Goger, A. 420
 Gogić, Zoran 189
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 295
 Gojak, Lana 342
 Gojić, Nina 345
 Gojić, Tena 336, 346
 Golden, John Lionel 35
 Goldoni, Carlo 295, 296
 Goldschneider, F. 421
 Goldstein, Vera Ana 345, 346
 Golub, Dora 347
 Golub, Marko 353, 354
 Golubović-Trebješanin, Borka 138
 Gombrowicz, Witold 303, 304, 314
 Gontarski, Stan 57
 Goodstein, Elizabeth S. 134, 138
 Gorčakov, Nikolaj Mihajlovič 456
 Gordan, R. 420
 Gorke, Maksim 306, 316, 349
 Gortat, Jakub 208, 216
 Gospić Županović, Ana 127, 199, 202,
 475, 489
 Gošljević, Ivica 188
 Gothov-Grünecke, Ludwig 469
 Gotovac, Mani 370
 Gotovac, Tomislav 294, 295, 362, 363,
 365
 Gotovac, Vlado 454
 Gotovac Lauer, Antonio (Tomislav
 Gotovac) 353, 362, 363, 365, 366
 Goulish, Matthew 266, 276
 Govedić, Nataša 44, 56, 203, 475, 489
 Gozzi, Carlo 306, 316
 Görner, Carl August 469
 Grabarić, Ozren 329, 342
 Grabić Čačić, Matea 482
 Grabócz, Marta 163
 Gračan, Giga 21
 Gradečak, Marijana 345
 Granouillet, Gilles 311, 321
 Grass, Günter 62
 Grauzinis, Cezaris 308, 319
 Gregl, Maja 303, 314, 482
 Greidanus, Aad Edmond 470
 Greimas, Algirdas Julien 162
 Grčić, Ivan 189, 346, 347
 Grgičević, Marija 33, 34, 44, 56, 244,
 250
 Grgić, Goran 387, 392
 Grgić, Milan 193, 194
 Grgin, B. (Davor Šošić) 453, 463
 Grgurinović, Marica 295
 Grimm, Jacob i Wilhelm 239, 295
 Grimm, Matthias 164, 171
 Grims, J. 420
 Grinvald, Filip 321
 Grizbaher, Josip 482
 Grlić, Ana 346
 Grotowski, Jerzy 457, 458, 459, 463
 Grozić, Romano 359
 Grubešić, Zoran 358
 Grubić, Igor 353, 364, 365
 Grubiša, Iva 92, 93, 106
 Grubišić, Jadran 342
 Grubišić, Zoran 360
 Grübel, Reiner 268
 Grünwald, Dražen 177
 Guberina, Špiro 44, 45, 390, 395, 453
 Guérin, Jeanyves 38, 39, 56
 Gulin, Ivana 349
 Gulin, Mate 177, 188, 189
 Gulin, Mirjana 188
 Gundulić, Ivan 206, 365, 420, 423,
 425, 430, 431
 Gunn, Dan 37
 Gunjača, Ivica 345
 Gverić Katana, Petra 143, 144, 159
 Gzovska, Olga Vladimirovna 449

H

- Habulin, Marta 349
 Habunek, Vladimir 64, 110, 295
 Hachfeld, Rainer 470
 Hačaturjan, Karen 296
 Hadžić, Fadil 143
 Hagemann, Carl 452, 462
 Haladyn, Julian Jason 134, 138
 Halas, Augustin 396
 Halbauer 420
 Halbwachs, Maurice 216
 Hadžić, Mica 468
 Halilbašić, Senad 216
 Hall, Peter 35
 Hallaker, A. 420
 Ham, Vladimir 473, 474, 489
 Hamilton, Patrick 336, 347
 Hamzagić, Nermin 130, 131, 138
 Handke, Peter 20, 308, 318, 337, 348
 Haramija, Predrag 77, 86
 Harl, Peter 345
 Harms, Daniil Ivanovič 332, 333, 346,
 461, 463
 Harrower, David 289, 296, 305, 311, 315,
 320
 Hasanbegović, Zlatko 213, 214
 Hauser, Kaspar 122
 Hauthal, Janine 171
 Havel, Václav 35
 Hećimović, Branko 73, 159, 202, 371,
 374, 448, 449, 458, 463
 Hegedušić, Hana 387
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 176,
 461
 Heidegger, Martin 133, 456
 Heine, Heinrich 454
 Helmer, Hermann Gottlieb 413, 414,
 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422,
 423, 425, 427, 429, 433, 435, 440, 442
 Hendrix, James Marshall (Jimi) 357
 Hennig 469
 Hercigonja, Želimir 242, 244, 245
 Hergešić, Ivo 64, 73, 455, 456
 Hergešić, Marko 345
 Herman, David 171, 172
 Hermanis, Alvis 308, 312, 319
 Hermann, Kai 30
 Hern, Nick (Nicholas) 112, 146, 159
 Heršak, Zdenka 394
 Herzog, Jelenko 372
 Hildesheimer, Wolfgang 62
 Hilling, Anja 348
 Hirsch, Marianne 163
 Hitler, Adolf 331
 Hitrec, Hrvoje 296
 Hladić, Vatroslav 468, 469
 Hleb, Vedran 345
 Hocenski, Ines 54, 57
 Hocke, Gustav René 221, 228
 Hočevar, Meta 316
 Hodžić, Lejla 487
 Hoffert, Yannick 35, 56
 Hofmannsthal, Hugo von 456
 Hojsak, Tihomir 346
 Hollman, Hans 20
 Hornby, Richard 77, 86, 166, 169, 171
 Horvat, Nina 330, 331, 332, 345, 346
 Horvat, Srećko 357, 361
 Horvat Vukelja, Željka 242, 296
 Howarth, Donald 37
 Hrenar, Sanja 30
 Hrenović, Marko 331, 345
 Hribar, Vid Adam 336, 346, 347
 Hrovat, Boris B. 245, 250
 Hrvatin, Emil 266, 268, 275
 Hugendubel, Heinrich 471
 Hulfeld, Stefan 216
 Hulle, Dirk van 57
 Huntić, Mirza 487
 Hutcheon, Linda 53, 56, 163

Hutcheon, Michael 163
Hühn, Peter 171, 172

I

Ibsen, Henrik 57, 329, 343
Ihering, Herbert 452
Ilibašić, Mirko 482
Ilić, Siniša 361
Iljašev, Mateja 338
Indoš, Damir Bartol 289, 294, 295
Ingenhaag, Andreas 23
Innes, Christopher 57
Introna, Nino d' 297
Ionesco, Eugène 62, 307, 308, 318, 456
Ipša, Biserka 249
Ivakić, Joza 290, 297
Ivanc, Jaka 318
Ivančić, Josip Pino 295
Ivančić, Viktor 21, 209, 216
Ivanda, Branko 395
Ivandija, Zdravka 342, 349
Ivanišević, Drago 450
Ivanišević, Goran 229, 230, 231, 233,
235, 236, 245, 246, 247, 248, 249, 250,
251, 395
Ivanišević, Ivica 33, 34, 36, 40, 41, 42, 43,
44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
56, 296
Ivanković, Hrvoje 33, 34, 44, 56, 302, 303,
306, 307, 308, 309, 310, 313, 317, 318,
319, 375
Ivanković, Vjera 189
Ivanov, Aleksandar (Sunny Sunninsky)
238
Iveković, Ozana 25, 202
Iverac, Luka 346
Ives, Charles 349
Ivić, Sanja 294, 395, 396
Ivković, Ivana 254, 263, 266, 268

Ivošević, Nikola 212, 477
Ivšić, Radovan 64, 72, 305, 315, 396
Izabel 226

J

Jacobi, Victor 469
Jacobs, Jim 297
Jagić, Vatroslav 431, 436
Jagušić, Petra 346, 347
Jahn, Manfred 163, 171
Jakir, Sven 342, 343, 345
Jakobović Fribec, Slavica 356, 357
Jakovljević, Ilija 23, 25, 28, 29
Jambrišak, Janko 413, 414, 415, 416,
418, 420, 422
Jamnicky, Stephanie 61, 388
Janda, Krystyna 145, 146
Janežić, Tomi 295, 307, 316, 317, 342
Janković, Domagoj 346, 347, 348
Janković, Marin Leo 349
Jankovska, Anastasija 343, 344
Jankowic, C. 420
Janjatović-Zorica, Ana 355
Janjić, Nataša 342
Janjić, Tamara 349
Jaracz, Stefan 144
Jaray, Sandor 421
Jarzyna, Grzegorz 310, 320
Jaspers, Karl Theodor 456
Jay, Alan 295
Jeger, Rujana 143, 145
Jeić-Gajski, Tena 343, 344
Jelača, Petra 248, 251
Jelačić Bužimski, Dubravko 373, 386,
470
Jelačić Bužimski, Josip 363
Jelčić, Velibor Bobo 23, 192, 269, 274,
296, 303, 309, 312, 314, 319, 329, 332,
342, 344, 346, 370, 394, 462

Jelčić, Zdenko 394
 Jelić, Anita 388, 393
 Jelić, Ivana 30, 189, 387, 393
 Jelinek, Elfriede 20
 Jelisaveta (Elizabeta Austrijska) 426
 Jembrih, Alojz 471
 Jeren, Dražen 355
 Jergović, Miljenko 272
 Jerković, Bogdan 396
 Jerković, Iva 349
 Jerković, Luka 345, 346, 347
 Jerman, Željko 356
 Jessinar, Leopold 452
 Jiménez López, Lucina 233
 Jirsak, Iskra 343, 345
 Jokić, Suzana 188
 Jones, Maria 295
 Jong, Irene J. F. de 171
 Jong-Un, Kim 336
 Jonke, Gert 23
 Jouanneau, Joël 54, 55
 Jovanović, Asja 342
 Jovanović, Dušan 23, 30, 129
 Jovanović, Mila 339, 347, 348
 Jovičić, Marko 339, 348
 Jović, Ljubica 231
 Jozić, Jakov 349
 Juccard, Jean-Philippe 461, 463
 Jugović, Adela 188
 Juka, Slavica 93, 106
 Jukica, Kristina 188
 Jukić, Elmir 321
 Juniku, Agata 268
 Jurac, Danijela 343
 Juraga, Marko 329, 343
 Juraić, Silvija 365
 Jurčec, Džimi 232
 Jurčić, Vini 348
 Juričić, Filip 342
 Juričić, Luka 342, 343
 Juričić, Pero 231

Juričić, Rok 349
 Jurić, Zvonimir 452
 Jurjević, Božidar 294, 364
 Jurkić, Trpimir 303, 314, 375, 377, 395
 Jurlin, Krešimir 277
 Juvančić, Joško 190, 191, 192, 193, 194, 195,
 197, 198, 199, 200, 201, 231, 294, 297, 373,
 377
 Juzbašić, Stanko 271

K

Kačalov, Vasilij Ivanovič 449
 Kačić Rogošić, Višnja 29, 32, 264
 Kafka, Franz 462
 Kalinić, Helena 342
 Kalinić, Ivica 477
 Kalita, Halina 145
 Kandinski, Vasilij Vasiljevič 451
 Kane, Sarah 377
 Kapural, Vjenceslav 394
 Karadorđević, Aleksandar I., 29
 Karakaš, Damir 346
 Karaula, Dominik 482
 Karba, F. 419
 Kardov, Kruno 92, 106
 Karić, Ana 249, 329, 342
 Kasalo, Marko 349
 Kaštelan, Lada 143, 307, 318, 329, 344,
 371
 Katić, Ana 329
 Katić, Ivan 202, 393
 Katić, Maja 342
 Katona, József 301, 305, 309, 315, 319
 Kaufmann 420
 Kauzlarić Atač, Zlatko 395, 396
 Kawaguchi, Takao 361
 Kästner, Erich 297
 Kečkeš, Hrvoje 387
 Kelava, Ivan 344

- Kelly, Paulette 356
 Kempa, Iwona 146
 Kenan, Amos 62
 Kent, Steven 372
 Kerekeš, Jan 344
 Keser, Ivana 295
 Kiberd, Declan 39, 56
 Kica, Janusz 129
 Kichl, Janko 394
 Kierkegaard, Søren 456
 Kiiru, Lawrence 296
 Kilger, Sigrun 318
 Kink, Maruša 345
 Kiseljak, Zinka 378, 379, 380, 381, 384,
 390, 391, 392, 393, 397, 398
 Kiš, Rita 297
 Kišević, Enes 249, 395, 396
 Klaić, Bratoljub 12
 Klaić, Ivana 482
 Klarić, Franka 189, 344
 Klarić, Lucija 340, 349
 Klarić, Mirka 389
 Kleflin, Nina 23, 193, 198, 246, 296
 Kleist, Heinrich von 21
 Klemenčić, Ida 349
 Klemenić, Damir 477
 Klepica, Vedrana 331, 345
 Klišmanić, Marin 348, 349
 Klobučar, Krunoslav 45
 Kluckhohn, Clyde 77
 Kljaić, Tanja 372
 Kljaković, Vanča 36, 193, 194
 Knez, Daria 394
 Knezović, Ivo 248
 Knežević, Slavica 348
 Knežević, Tibor 346, 347
 Knifer, Julije 287
 Knipper-Čehova, Olga Leonardovna
 449
 Knowlson, James 37, 38, 57
 Kobal, Jernej 345
 Kobe, Aja 342
 Kobia, Tomislav 482
 Kocić, Eva 349
 Kodrnja, Jasenka 356, 357
 Kohn, Marija 231, 248
 Kolar, Branka 403
 Kolar, Darko 403
 Kolar, Maša 400, 401, 402, 403, 404, 405,
 406, 407, 409, 410, 474
 Kolarec, Vesna 346
 Kolega, Katarina 120, 126
 Kolesar, Irena 231, 391
 Kolesch, Doris 463
 Koležnik, Mateja 315
 Kolnago, Zora (Colnago) 470
 Koltés, Bernard-Marie 307, 318
 Koljada, Nikolaj Vladimirovič 377
 Komadina, Dragan 190
 Komplet, Nuša 345
 Končar, Rade 301, 314, 316
 Končar, Vladimir 406, 407, 409
 Končić, Ivan 347
 Končić Badurina, Božena 295, 364
 Kopčok, Andrej 347
 Kopeč, Nataša 345, 347
 Kopljar, Zlatko 295
 Koprivčević, Ivan 26
 Korani, Ugo 348, 349
 Korbar, Hrvoje 337, 348
 Kordić, Jelena 195, 197
 Korenčić, Iva 348
 Korenjak, Nika 349
 Koretić, Mary 450, 451
 Koršunovas, Oskaras 320
 Kosača, Stjepan Vukčić 193
 Kostanić, Marko 266
 Kostić, Svetlana 188
 Koth 420
 Kovač, Davor 345
 Kovač, Igor 189, 343, 344
 Kovač, Mario 33, 34, 36, 39, 44, 54, 55,

- 247, 248, 283, 287, 288, 296, 297, 315,
324, 365
- Kovač, Niko 396
- Kovač Carić, Blaženka 349
- Kovačević, Anica 189
- Kovačević, Boris 23, 30
- Kovačević, Dušan 295
- Kovačević Mus, Damir 394
- Kovačićek, Krešo 358, 359, 360, 366
- Kovačić, Helena 196, 197, 344
- Kovačić, Ivan Goran 362
- Kovačić, Jelena 122, 220
- Kozarac, Josip 192
- Kozloff, Sarah 163
- Krajač, Marjana 256, 259, 263
- Krajina, Zlatan 343
- Kralj, Ivan 210, 211, 212, 216
- Kralj Novak, Jagoda 387, 459, 463
- Kraljević, Ana 343, 344
- Kraljević, Iva 348, 349
- Kraljević, Miroslav 364
- Kraljević, Predrag 359
- Kraljević, Radojka 93, 106
- Krasić, Ines 294
- Kraševac, Eva 345
- Kraus, Karl 20
- Krča, Drago 371
- Krešić, Gabrijela 349
- Krešić, Marta 348, 349
- Krgo Soldo, Sanda 192, 194, 197, 198,
199
- Krička Mitrović, Ljiljana 482
- Krilić, Zlatko 242, 378, 379, 380, 381,
384, 392, 393, 397, 398
- Kristeva, Julia 88, 89, 91, 93, 95, 99,
105, 106, 222, 228
- Kristóf, Ágota 307, 318
- Krivačić, Dean 345
- Krivak, Marijan 460, 463
- Krivičić Jedrejčić, Alenka 352, 366
- Križan, Filip 344
- Križan, Nina 346, 347
- Krklec, Gustav 452
- Krleža, Miroslav 20, 21, 23, 26, 27, 32, 110,
112, 121, 126, 145, 159, 162, 172, 202, 254,
284, 293, 304, 305, 306, 311, 314, 315,
316, 320, 336, 342, 346, 367, 385, 386,
403, 454, 455, 458, 461, 462, 463, 464,
473, 474, 475, 486, 487, 489, 491
- Krnic, Krsto 396
- Krnjajić, Srđan 345
- Kroflin, Livija 475, 489
- Krofta, Jakub 297
- Krsmanović, Asja 130, 131, 138
- Krsnik, Lovro 332, 336, 339, 345, 346,
347, 348
- Krstanović, Tomislav 344
- Krstulović, Ante 344
- Krstulović, Vladimir 396
- Krstulović, Zdravka 393
- Kršić, Dejan 352, 366
- Krtić, Frano 387
- Krüger, Carsten 470
- Kučić, Sintija 349
- Kučinović, Tamara 342
- Kudrjavcev, Anatolij 187, 188, 396
- Kuhar, Franjo 343
- Kuhar, Martin 348
- Kuhn, Thomas 228
- Kukić, Elizabeta 372
- Kukuljević Sakcinski, Ivan 431
- Kukuljica, Đorđe 294
- Kukuruzović, Kim 349
- Kulonja, Viktorija 348
- Kulundžić, Josip 450
- Kunčević, Ivica 30, 373, 458
- Kunčić, Oriana 188
- Kundera, Milan 295
- Kurbaša, Robert 387
- Kurelec, Tomislav 395
- Kurspahić, Miran 331, 345
- Kushner, Tony 371

Kušan, Ivan 285, 386, 399, 458
 Kuštre, Ante 353
 Kutija, Gabrijela 187
 Kutnjak, Rudolf 428
 Kutnjak, Zlatko 359
 Kuvač, Marko 372
 Kužat Spaić, Kosovka 394
 Kvrgić, Pero 212, 249, 294, 373, 374,
 395

L

Laban, Rudolf 404
 Laboš, Višeslav 403
 Labov, William 163
 Labrović, Siniša 365
 Lacko Vidulić, Svjetlan 308, 318
 Lacković, Zora 470
 Lacmanović, Mladen 188, 189
 Lacmanović, Zvonko 188
 Ladika, Zvezdana 394, 470
 Lahovski, Stjepan 359
 Lalić, Milan 188
 Lalić Novak, Goranka 93, 106
 Lambert-Wild, Jean 39
 Lamezan, B. 420
 Lamp, B. 420
 Lampalov, Dubravka 245, 246, 247, 249,
 251, 378, 379, 380, 381, 384, 385, 395,
 396, 397, 398
 Langerholz, Sanda 452, 454
 Lasić, Maja 192, 202
 Laurents, Arthur 295
 Lazarin, Branimira 355, 366
 Lazić Ukrainczyk, Nensi 252, 253, 260,
 261, 263
 Lazin, Miloš 21
 Lazović, Tihana 346, 347
 Lämmert, Eberhard 165
 Lease, Bryce 109, 126
 Leckie, Gloria J. 86
 Lederer, Ana 195, 202, 368, 374, 375,
 475, 489
 Legati, Ivana 349
 Lehár, Franz 296, 455
 Lehmann 469
 Lehmann, Hans-Thies 166, 171, 196,
 202, 275, 277
 Leigh Foster, Susan 163
 Leitch, Thomas 57
 Leitner 420
 Leko, Kristina 271
 Lelas, Dubravka 346
 Lemo, Ivan Leo 245, 314
 Lentić Kugli, Ivy 445
 LePage, Louise 123, 126
 Lepecki, André 255, 263
 Lepetić, Jozo 192
 Letinić, Antonija 272, 274, 277, 367
 Letunić, Ana 345
 Ležaić, Maja 337, 340, 348, 349
 Ličanin, Filip 358
 Lindgren, Astrid 242, 247
 Lindsay-Abaire, David 312, 321
 Linić, Slavko 22
 Lipljin, Tomislav 396
 Lipovčan, Dora 324, 387
 Lisjak, Marin 349
 Litvan, Tesa 349
 Livaković, Alemka 184
 Livaković, Ivo 184, 185, 187
 Liverić, Edvin 352
 Lofting, Hugh 30
 Lolić, Miloš 318, 321
 Lončar, Branka 452, 454
 Lončar, Marija 177, 186, 187
 Lončar, Vitomira 388
 Lončarić, Sandra 387
 Lopatić, Jelena 329, 342
 Lorenci, Daria 344
 Lorković, Ružica 391

Lovriček, Ivan 396
 Lovrić Caparin, Branko 189
 Lovrić Caparin, Sara 189
 Lovrić-Vlajki, Jelica 394
 Lowe, Frederick 295
 Lozica, Olja 342
 Lozić, Filip 345, 347
 Löwit 420
 Luburić, Vjekoslav Maks 29
 Lucu, Sara 339, 348
 Lučić, Boris 394
 Ludwig, Volker 470
 Lukarić, Dinko 317, 320
 Lukić, Darko 193, 195, 232, 233, 251, 301,
 302, 305, 306, 313, 315, 316, 343, 373,
 375, 377, 395, 396
 Lupi, Magdalena 314, 394
 Lušetić, Nataša 303
 Luxemburg, Rosa 311, 321

Lj

Ljubić, Lucija 159, 198, 202, 374, 475,
 489
 Ljubimov, Juri Petrovič 303, 304, 307,
 312, 314, 317

M

Maar, Paul 242
 Mach, Veronika 349
 Madunić Barišić, Nives 129, 130, 135,
 138, 242, 244, 372, 373
 Madžarević, Sven 343, 345
 Mađarić, Damir 193, 194
 Magács, László 295
 Magelli, Paolo 20, 23, 314, 316, 321
 Magić, Vanja 349
 Magritte, René 462

Magud, Ivan 345, 346, 347
 Mahler, Alma 303
 Mahler, Gustav 404
 Majaron, Edi 342
 Majcen, Olga 358
 Majdak, Nikolina 226
 Majhenić, Ana 343
 Makovičić, Marko 346
 Maksić Japundžić, Anja 129, 329, 343
 Malaguerra, Lorenza 39
 Malina, Judith 459
 Malkoč, Mina 356, 357
 Małczak, Leszek 73, 139, 143, 158, 159
 Mandić, Joško 187
 Mandić, Marijana 74
 Mandić Rigonat, Tanja 316, 317, 320
 Manojlović, Miro 345
 Manojlović Varga, Natalija 252, 253, 262
 Mansvjetova, Lidija 450
 Maras, Ana 342, 343
 Maras, Ivan 348
 Marat, Jean-Paul 301, 307, 459
 Marber, Patrick 312, 321
 Marchig, Silvia 252, 253, 262
 Marečić, Olivije 26, 247, 248
 Marguier, Florence 38, 57
 Marguiles, Donald 306, 317
 Maričić, Livio 39
 Marić, Ante 193
 Marić, Nikolina 197, 199
 Marija I. (Stuart) 308, 318
 Marija Terezija 417
 Marin, Gorana 249
 Marin, Marijana 188
 Marinkić, Marinko 337
 Marinković, Janko 393
 Marinković, Pavo 370, 371, 372, 374, 377
 Marinković, Ranko 306, 316, 371
 Marinković, Vesna 346
 Marinović, Nikša 324
 Marion, Divina 228

- Marjanić, Suzana 350, 352, 353, 355, 357,
360, 363, 365, 366, 367
- Marjanović, Ivan Petar 295
- Marker, Frederick J. 57
- Marković, Goran 315, 320, 477
- Marković, Jagoš 301, 317
- Marković, Zoran 400, 401, 402, 404, 405,
406, 407, 409
- Marotti, Josip Bobi 386, 393, 397
- Marotti, Miro 396
- Marović, Tonči Petrasov 307, 318
- Marowitz, Charles 458, 459
- Martelock, Marijana 345
- Marti, Anton 394
- Martić, Anđelka 142
- Martin, Jean 37
- Martinić, Ivor 122, 127, 128, 129, 131, 133,
134, 135, 136, 137, 138, 342, 343, 474
- Martinis, Dalibor 364
- Martinka, Ivan 297
- Martinović, Miše 395
- Martos, Ferenc 469
- Marulić, Marko 196, 287, 296, 353, 375,
385, 391, 395, 463
- Maruna, Boris 386
- Marušić Klif, Ivan 271, 295
- Marx, Karl Heinrich 461
- Masalitinov, Nikolaj Osipovič 449
- Masnjak, Igor 269, 273
- Massine, Lorca 291, 297
- Mašić, Mina 356
- Matanović, Tea 348
- Matasović, Mia 346
- Matić, Anita 113
- Matić, Branka 346
- Matić, Luka 346, 347, 348
- Matijević, Barbara 252, 253, 257, 259,
263, 342
- Matišić, Mate 189, 193, 197, 198, 201, 202
- Matković, Anja 345, 346
- Matković, Katarina 345
- Matoš, Antun Gustav 24, 370, 373,
386, 451, 452
- Matošec, Milivoj 242, 245
- Matošević, Mirela 342
- Matović, Goran 296
- Matula, Vilim 26, 210, 269, 370
- Matuško, Pavle 349
- Maurin, Rene 295, 307, 317, 374
- Mavrović, Željko 232
- May, Karl 470
- Mayenburg, Marius von 305, 315, 377
- Mayer, Filip 349
- Mayer, I. 420
- Mazurkiewicz, Witold 314, 316
- Mažuranić, Tana 347
- Măniutu, Mihai 318
- McCloud, Scott 163
- McDonagh, Martin 305, 315
- McDonald, Ronan 38, 57
- McPherson, Conor 377
- Medak, Nikolina 338, 348, 349
- Medak, Tomislav 266
- Medenica, Ivan 129, 138
- Medvešek, Fabijan Pavao 347
- Medvešek, Rene 23, 24, 25, 26, 30, 32,
269, 294, 296, 297, 303, 305, 307, 315,
317, 318, 348, 370, 371
- Medvešek, Toma 349
- Međimorec, Miroslav 446, 447, 458,
459, 460, 463
- Međugorac, Olivera 403, 404, 410
- Mehadžić, Nerma 345
- Meheik, Diana 87, 88, 89, 91, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105, 106, 135/136,
138, 474
- Meister, Jan Christoph 172
- Mejerholjd, Vsevolod Emiljevič 452
- Mekovec, obitelj 417
- Melchinger, Siegfried 27, 32
- Melnik, Nika 345
- Meniga, Lana 349

- Menzel, Jiří 371, 387
Mercier, Vivian 35
Merkaš, Goran 462
Merlić, Matej 347
Mesarić, Jasminka 283
Mesarić, Kalman 26, 448
Mesarić, Ranka 36, 461
Mesarić, Želimir 332, 346, 458, 473, 482
Mesek, Ivan 352, 367
Metesi Deronjić, Željka 82, 83, 84, 86
Metz, Christian 163
Mickiewicz, Adam 305, 315
Mićanović, Krešimir 273, 277
Mihajlović, Igor 348
Mihalić, Iva 344, 345, 346
Mihaljević, Branko 217, 219, 224, 281, 286, 290, 297
Mihanović, Dubravko 109, 143, 288, 308, 312, 319, 321, 329, 344, 377
Mihelac, Zoja 391
Mihelčić, Jelena 256, 263
Mihelić, Ana 346
Mijač, Dejan 307, 316, 317
Mijatović, Jadranka 226
Mijatović, Kata 294
Mikac, Nevenka 32
Mikelin, Danijela 188
Mikić, Krešimir 25, 26, 30, 32, 285
Mikolić, Majkl 342
Mikuličin, Ivana 234, 235, 251
Mikulić, Ana 348
Mikulić, Marijana 196, 197
Milaković, Đokica 389
Milanović, Ognjen 349
Milanovski, Tomica 229, 230, 231, 232, 394
Milardović, Anđelko 90, 106
Milas, Darko 387
Milat, Petar 266
Milčetić, Ivan 429
Miletić, Stjepan 31, 235
Miletić Piškori, Ivana 405
Milićević Drahotuski, Katarina 482
Milković, Zvonko 451, 452, 463, 464
Milohnić, Aldo 266, 268
Milošev, Matej 346
Milošević, Iva 129, 130, 138
Milovac, Tihomir 26, 28, 354
Milovanović, Ognjen 348
Milton, John 305, 315
Mioč, Pero 177, 180, 183, 188, 189
Miočinović, Mirjana 458, 459, 464
Mišković, Nika 343, 344, 345
Mitak, Mirela 349
Mitrić, Jasminka 295
Mitrović, Andro 468, 469, 470, 471
Mitrović, Dušan 188
Mitrović, Marija 471
Mitrović, Nina 11, 15, 109, 296, 346, 377, 474
Mitrović, Predrag 345
Mittel, Jason 163, 171
Mladenova, Margarita 305, 310, 315, 320
Mladenović, Kokan 220, 295
Mlikota, Vedran 198
Mlinar, Karlo 347, 348
Modrić, Nikša 349
Modrinić, Duško 482
Mofčan, Jura 39
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 296, 311, 320, 344, 456
Molnár, Ferenc 297, 462
Monroe, Marilyn 462
Morin, Emilie 38, 57
Moritz, Karl Philipp 132
Morozov, Boris 349
Morrison, Kristin 171
Moser, Benjamin 39, 57
Moša, Stanislav 291, 294, 295
Moškun, Ivana 343
Motušić, Slavica 347, 348
Mounier, Emmanuel 456

Mrduljaš, Igor 373, 375, 383, 384,
399, 445
Mrduljaš, Maroje 267, 367
Mrđen, Ivan 345
Mrđenović, Bojan 346
Mrkonjić, Zvonimir 63, 73
Mrkša, Karlo 346, 348
Mrkšić, Borislav 453
Mrozek, Sławomir 73
Mučibabić, Klara 347
Mujičić, Tahir 283, 296
Mujić, Leo 407
Mumelaš, Silvio 347, 348
Munch, Edvard 462
Munitić, Damir 315, 331, 345
Munjina, Bojan 22, 32, 125, 126, 312, 313
Munjiza, Ankica 188
Murat, Nada 396
Murphy, Peter John 35, 57
Muselimović, Josip 193
Musil, Robert 306, 312, 316, 321
Mustać, Krešo 359
Mustafić, Dino 310, 320, 321
Muzaferija, Gordana 197, 202
Mužić, Zoran 371
Müller, Heiner 20, 296, 305, 316

N

Naboka, Valeriia 349
Nadarević, Mustafa 295
Nagy, Viktória Éva 297
Naharin, Ohad 404
Navojec, Bojan 395
Navojec, Goran 45
Nazor, Vladimir 362, 386, 391
Nećak, Marjan 122, 124, 125, 126
Nedić, Nikola 206
Neill, Eugene O' 453
Nemet Brankov, Tena 347, 348

Nemeth-Panežić, Milica 396
Nenadić, Veljko 487
Neumeier, John 403
Niccodemi, Dario 450
Niedermüller, Johanna 318
Nietzsche, Friedrich 456
Nikčević, Sanja 25, 32, 61, 62, 64, 65,
73, 147, 148, 158, 159, 284, 293, 370,
372, 373, 374, 375, 376, 377, 382
Nikitas, Zafiris 77, 86
Nikodijević, Hrvojka 188
Nikolić, Minja (Miroslava) 389
Nikolić, Romano 346
Nikšić, Narda 487
Ninić, Tjaša 349
Nirnsee, C. 420
Nixon, Mark 38, 57
Nola, Filip 36
Nola, Marijana 242
Norac, Mirko 205
Noren, Lars 372
Noršić, Mirela 347
Novak, Dora 346
Novak, Sonja 91, 106
Novak, Slobodan 458
Novak, Slobodan Prosperov 202, 206
Novak, Z. 429
Novković, Anja 343
Novković, Saša 237, 238, 239, 240
Novljaković, Jasmin 295, 296, 297, 401,
402, 406, 407, 409
Novosel, Morana 336, 347, 348
Nušić, Branislav 450
Nünning, Ansgar 162, 164, 166, 167,
169, 171
Nünning, Vera 171

Nj

Njavro, Đuro 77, 86

O

Oblak, Luna 295
 Odak, Zoja 210
 Odorčić, Jasna 482
 Offenbach, Marko 358
 Ognjenović, Vuk 482
 Ogresta, Zrinko 129
 Ogrizović, Milan 20
 Okrugić, Ilija 297
 Olson, Greta 172
 Olsson, Michael R. 78, 86
 Omašić, Goran 188
 Opolski, Rudolf 470
 Opryński, Janusz 314, 316
 Oremović, Mía 231
 Orepić, Božo 343
 Orešić, Valentina 345
 Orešković, Božidar 45
 Orešković, Želimir 192, 194, 314, 375
 Orlić, Damir 113
 Orlović, Mara 450
 Orlović, Milan 450
 Oršolić, Ivana 349
 Orwell, George 337, 338, 348
 Osterman, Jan 304, 314
 Ostojić, Sunčica 358
 Ostojić, Toni 245
 Ostović, Gordana 246, 250, 251
 Ostrog, S. 429
 Otržan, Lucija 396
 Ovčar, Ivan 192, 197, 200
 Overbeck, Lois More 37
 Ovesen, Søren 290, 296
 Ozarovski, Georgij (Jurij) Erastovič
 450
 Ožbolt, Zlatko 346
 Ožegović, Ivan 346
 Ožegović, Metel 435

P

Paar, C. 420
 Pacek, Tanja 394
 Pačanadi 429
 Pahor, Galiano 396
 Pakalović, Olga 285
 Palić Picukarić, Jasna 387
 Panayotova, Elena 308, 319
 Panić, Davor 482
 Panić, Vlatko 247
 Panovski, Naum 21
 Papić, Krsto 184, 185
 Parapanov, Večeslav 317
 Parisi, Selma 474, 487
 Paro, Georgij 205, 206, 211, 271, 373,
 387, 453, 456
 Parun, Vesna 142, 470
 Pasarić, Matea 345
 Pascal, Blaise 176, 456
 Pascutini, J. 429
 Pašalić, Ivan 348
 Patačić, Franjo 417
 Pattie, David 35, 38, 57
 Pauković-Kan, Darko 261
 Paulić, Robert 366
 Pavel, Thomas G. 172
 Pavelić, Zoran 294
 Pavičević, Mila 345
 Pavičić, Iva 263
 Pavičić, Petra 477
 Pavić, Jovica 297
 Pavić, Luciano 189
 Pavković, Tomislav 342
 Pavletić, Vlatko 32
 Pavličić, Pavao 221
 Pavlović, Nenad 297
 Pavlović, Niko 192
 Pavlović, Vladimir 192, 202
 Pawliuk, Nick 35, 57

- Pedrolo, Manuel de 62
 Pegan, Katja 239
 Pehar, Robert 199
 Peić, Matko 29
 Peiskar, Elly 469
 Pejnović, Marina 332, 346
 Pelević, Maja 311, 320
 Penović, Ivan 336, 337, 347, 348
 Perc, Hrvoje 342
 Percaić, Ana Marija 346
 Perenčević, Marija Maša 394
 Pergolesi, Giovanni Battista 294
 Perica, Katarina 342
 Peričić, Helena 202, 288
 Perić, Stjepan 342
 Perić Kraljik, Mira 297
 Periš, Lucija 58
 Periša, Radovan 189
 Perišić, Ivana 345
 Perišić, Marko 188
 Perišin, Frane 198
 Perković, Franka 315, 319, 344
 Peročević, Edo 396
 Peroš, Ivana 324, 392
 Perrault, Charles 239
 Perrone, Giulio Cesare 315
 Peršić, Mada 349
 Pešut, Dino 331, 332, 339, 345, 346, 347, 348
 Petek Krapljan, Jasminka 406
 Petelin, Kristijan 349
 Peter-Dragan, Iva 224, 226
 Petercol, Goran 461
 Peterlić, Ante 185, 371
 Peternai Andrić, Kristina 160, 162, 164, 172, 285, 293
 Peterschik, Azra 92, 106
 Petersin 420
 Petković, Helena 331, 343, 344, 345
 Petković Liker, Marina 329, 343, 345
 Petrač, Lucija 349
 Petri, Srđan 357
 Petranović, Martina 73, 107, 110, 126, 158, 159, 172, 254, 293, 367, 374, 384, 399, 473, 475, 489, 491
 Petrovčić, Gordana 356, 367
 Petrović, Petar 450
 Petrović Pecija, Petar 450
 Peymann, Claus 20
 Pezdirc, Adrian 346, 347
 Pfanova, Dora 331, 345
 Pfister, Manfred 137, 138, 165, 172, 202
 Pharao, David 297
 Pichler, Josip 396
 Pier, John 171
 Pilić, Sanja 242
 Pilling, John 38, 57
 Pinget, Robert 62
 Pintarić, Antonija 482
 Pinter, Harold 62, 171
 Pintér, Béla 307, 311, 317, 321
 Pirandello, Luigi 57, 82, 83, 84, 86
 Piscator, Erwin 27, 452
 Pivac, Olga 231
 Platon 359, 460
 Platzer 421
 Plavšić Jelačić, Ljiljana 394
 Plazibat, Boris 189
 Plazibat, Ivan 473, 477
 Pleše, Branko 429
 Plovanić, Ivica 459
 Poček, Balša 339, 347, 348
 Podobnik, Katarina 358, 367
 Podrug, Živana 182, 187
 Podrug Kokotović, Milka 392
 Podsucka, J. 420
 Pograjc, Matjaž 144, 319
 Pokupec Pinky, Zoran 396
 Polac, Michel 36
 Polak, Pavel 295
 Polak, Sanja 242, 245
 Polanec, Tihomir Miško 405

- Polić Kamov, Janko 25, 27, 28, 29, 30,
 32, 303, 305, 314, 315
 Poliščuk, Galina 318
 Polombito, Sanja 188
 Poljičak, Damir 342, 344
 Popik, Olena 91, 99, 104, 105
 Popović, Danijel 349
 Popović, Davor 39
 Popović, Helena 92, 106
 Popović, Mića 35
 Popovski, Aleksandar 320
 Posavec, Maja 343, 345
 Potemkin, Grigorij Aleksandrovič 213
 Potočnjak, Žarko 210
 Povrženić, Filip 345
 Požar-Perković, Draženka 184
 Prampolini, Enrico 452
 Preatz, C. 420
 Predan, Alja 129
 Pregarc, Rado (Rade) 450
 Pregrad, Sonja 343
 Preis, Mirjana 400, 405
 Premec, Goran 271
 Prenkaj, Amanda 249
 Presečki, Dea 349
 Prga, Marinko 189
 Prgomet, Anamarija 348
 Pribanić, Laura 349
 Pribičević, Zoran 344, 345
 Prica, Alma 23, 343
 Prica Plitvički, Čedo 396
 Primorac, Jaka 277
 Primorac, Juraj 345
 Prince, Gerald 167
 Pristaš, Goran Sergej 264, 265, 266, 268, 272,
 274, 275, 277, 316, 370, 373
 Prohaska, Ksenija 294
 Prohić, Adnan 347
 Prohić, Ozren 206, 294, 315, 317, 376, 462
 Prokofjev, Sergej Sergejevič 470
 Prokopeca, Jekaterina 349
 Prolić, Ana 268
 Protega, Mirella 343
 Protić, Roko 349
 Protrka Štimec, Marina 362, 367
 Prpić, Barbara 30
 Prpić, Dora 347
 Prpić, Irena Tereza 346
 Prugovečki, Adrijana 347
 Pšeničnik Njirić, Velimir 192, 194, 199
 Puccini, Giacomo 194
 Puhalo, Vladimir 396
 Puhovski, Nenad 271
 Pulić, Ante 178, 180
 Pungartnik, Marjan 294
 Puntarić, Srećko 386
 Pupačić, Josip 454
 Purcell, Henry 407
 Pust 420
 Puškin, Aleksandar Sergejevič 237, 239,
 296
 Putić, Antonija 330, 345
 Putniković, Drago 178, 180, 181
 Putri Kartini, Gendis 349
 Pyrhönen, Heta 164
- ## R
- Rabadan, Vojmil 231, 239
 Racine, Jean 456
 Racz, Rajna 340, 349
 Radačić, Biserka 188
 Radaković, Zorica 23
 Radečić, Danijel 342
 Radić, Branko 343
 Radić, Una 342
 Radmilović, Marijan 371, 385, 394, 396
 Radnić, Jure 345, 346
 Radojević, Dino 211
 Radojković, Sara 339, 347, 348
 Radolović, Rade 346

- Radonić, Dinka 258
 Radonjić, Mirko 339, 348
 Radoš, Erika 189
 Radoš, Nikola 482
 Radošević Galić, Katarina 482
 Radović, Slavica 248
 Radović, Tanja 371
 Rafaj, Nikolina 337, 340, 348, 349
 Rafolt, Leo 112, 143, 159
 Raguz, Matko 296, 303, 314, 318, 371
 Rainis 307, 318
 Rajčić, Rea 345
 Rajewsky, Irina O. 170, 172
 Rajić, Ana 347
 Rajki, Igor 346
 Rajković, Nataša 23, 274, 296, 303, 309,
 314, 319
 Rakoš, Janko 189
 Ramadža, Dane 188
 Ramljak, Anđela 346, 347
 Rapajić, Đorđe 387
 Raponja, Robert 192, 193, 194, 197, 244,
 316, 317, 474
 Rast, Christina 318
 Raškaj, Slava 25, 29
 Ratković, Marija 345
 Raukar, Urša 30, 348
 Ravicchio, Giacomo 297
 Raw, Laurence 54, 57
 Rebellato, Dan 109, 126
 Reitermazer, J. 420
 Rejec, Blaž 345
 Rekanović, Haris 356
 Relja, Mate 182, 183, 184, 185, 186, 187
 Remar, Miran 469
 Reza, Yasmina 282, 294, 295, 372
 Režnić Brenko, Tajana 352, 367
 Richardson, Brian 166, 167, 172
 Riđički, Filip 346, 347
 Rieck, Horst 30
 Rilke, Rainer Maria 454
 Rilović, Paola 346
 Ristić, Jadranka 188
 Rizvić, Arija 336, 347, 348
 Rodari, Gianni 242
 Rodion 365
 Rodman, Miha 345
 Roginić, Martina 348, 349
 Rogoz, Zvonimir 433, 434, 435, 438, 442,
 443, 444, 454
 Rogulić, Darko 188
 Rogulja, Ivo 396, 452, 454
 Romeike, Sanya 208, 216
 Ronen, Ilan 39
 Rosandić, Tara 345
 Roschina, Yulia 345
 Rostand, Edmond 285, 293, 295
 Rostock, H. 420
 Rošić, Neva 391, 392
 Rozman, Nika 345
 Rozman Roza, Andrej 295
 Rožman, Tin 349
 Rubinić, Denis 347, 348
 Rudan, Robert 352
 Rudan, Vedrana 139, 141, 143, 145, 146,
 306, 316
 Rudež, Božo 20, 21, 32
 Rudnički, Erna 345
 Rukavina, Ivana 90, 106
 Rukavina, Luka 343
 Ruljančić, Dagmar 371
 Ruždjak Podolski, Dora 315
 Ružička Strozzi, Marija 452
 Ružić, Igor 243, 244, 245, 246, 247, 251
 Ružić, Siniša 390, 391
 Ryan, Marie-Laure 162, 164, 172
- S**
- Sabljak, Renata 342
 Sabljčić, Dora 349

- Sade, Donatien Alphonse François,
Markiz de 301, 307, 459
- Sagner, Martin 452, 454
- Sajko, Ivana 23, 30, 109, 143, 144, 268, 274
- Salopek, Mislav 346
- Samardžija, Višnja 90, 106
- Sanader, Ivo 205, 212
- Sanader, Petra 344
- Sanchis Sinisterra, José 306, 317
- Sančanin, Željka 252, 253, 257, 258, 259
- Sanvincenti, Davor 352, 354
- Sarić, Irena 345
- Sarjanović, Petar 343
- Sartre, Jean-Paul 307, 317, 331, 345, 453,
456
- Sasso Berčić, Mia 394
- Savić, Žarko 231
- Savin, Egon 310, 318, 319, 320, 321
- Savin, Igor 224
- Savostianova, Anastasiia 349
- Schechner, Richard 372
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 460
- Schenk-Haupt, Stefan 170, 172
- Schiller, Friedrich 37, 297, 465, 466, 467,
471
- Schilling, Árpád 312, 316, 318
- Schimmelpfennig, Roland 295
- Schlingensief, Christoph 462, 464
- Schmid, Josef Leonhard 465, 466, 468
- Schmidt, Anita 482
- Schneider, Alan 35, 36, 37
- Schneider, Jankó 297
- Schneilin, Gérard 463
- Schnitzler, Arthur 297, 450
- Schonmann, Shifra 236, 237, 251
- Schönherr, Karl 450, 461
- Schwanecke, Christine 164, 169, 170, 171
- Schwendenwein, J. 420
- Seaton, Douglass 163
- Sedlar, Jakov 206, 212, 387
- Seferović, Sonja 232, 236, 251
- Sekelez, Marija 229, 230, 231, 232, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 239, 248, 249, 250, 251
- Sekulić, Miljenko 39, 224, 482
- Selem, Petar 283, 293, 383, 399
- Selimović, Meša 312, 321
- Semijalac, Adam 256
- Seneka, Lucije Anej 306, 316, 456, 459
- Senker, Boris 18, 20, 31, 32, 61, 73, 159, 206,
216, 283, 296, 371, 372, 373, 377, 390, 474,
475, 489
- Serblin, Luiza 349
- Serdar, Ivo 452, 454
- Sertić, Nives 256, 263
- Sew, Jyh Wee 362
- Shaffer, Peter Levin 349
- Shakespeare, William 199, 284, 286,
289, 296, 303, 304, 311, 312, 314, 315,
320, 321, 336, 347, 371, 456, 458
- Shirokova, Tatiana 349
- Sidoschek, J. 420
- Sikavica, Ana 346, 347, 349
- Sikavica, Roko 348, 477
- Silver, Nicky 307, 317
- Simhandl, Peter 452, 463, 464
- Simpson, Alan 35
- Simpson, Norman Frederick 62
- Sindičić Sabljo, Mirna 33, 36, 37, 54, 57,
64, 68, 73
- Singer, Isaac Bashevis 311, 320
- Sinovčić Šiškov, Snježana 477
- Skenderagić, Mirza 339, 347, 348
- Skrbinšek, Vladimir 450, 451
- Skrozić, Azem 188
- Slaviček, Milivoj 454
- Sloterdijk, Peter 462
- Slunjski, Ivana 252, 475, 489
- Smith, Valene L. 280
- Smith Blackburn, Susan 111
- Smoković, Sabrina 349
- Smolčec, Lucija 348
- Sobel, Bernard 55

- Sodar, Sunčica 337, 348
 Sofoklo 307, 318, 456, 461, 462
 Sokolović, Zijah A. 295, 296, 303, 314,
 320, 474, 486, 487
 Sokolović-Bertok, Semka 396
 Sokrat 456
 Soldo, Ivana 342
 Sologub, Ilia 349
 Sommer, Roy 162, 166, 167, 171, 172
 Sondheim, Stephen 295
 Sonrel, Pierre 457
 Sontag, Susan 39, 57
 Sorkočević, Luka 431
 Soros, George 267
 Sošić, Robert 364
 Söhnle, E. 420
 Spaić, Kosta 453
 Spajić, Iris 87
 Spasojević, Dušan 309, 319
 Spångberg, Mårten 266
 Spišák, Karol 297
 Sramó, Gábor 295
 Srbljanović, Biljana 305, 307, 308, 315,
 317, 377
 Sremac, Vanja 343
 Srnec Todorović, Asja 58, 59, 60, 61, 64,
 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 373,
 377, 474
 Sršen, Matko 347, 377
 Stahuljak, Višnja 142, 242
 Stamać, Ante 228
 Stančić, Miljenko 432
 Stanić, Sara 347
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič
 446, 447, 449, 450, 452, 455, 456, 457,
 464
 Stanišić, Antonija 342
 Stankov, Šimun 349
 Stanzel, Franz Karl 162, 167
 Stawikovsky, A. 424
 Stazić, Darko 189
 Stazić, Nevenka 387
 Stein, Gertrude 332, 333, 346
 Steiner, Rudolf 163
 Steinklauber, M. 420
 Steinkus, J. 420
 Stephenson, Shelagh 305, 315
 Stepinac, Alojzije 22
 Sterle, Sandra 364
 Stewart, Paul 35, 57
 Stilinović, Sven 359, 462
 Stojaković, Aleksandra 330, 343, 344
 Stojaković, Branko 188
 Stojanović, Dragana 94, 106
 Stojčevska, Dragana 339, 348
 Stojsavljević, Vladimir 238, 389
 Stoppard, Tom 285, 286, 296
 Stošić, Ivona 188
 Stöger, S. 420
 Strahinić, Katarina 347, 348
 Strauss, Botho 20
 Strauss, Johann ml. 296
 Strede, Ludvig 295
 Strelec, Samo M. 297, 307, 315, 316, 317
 Strindberg, August 57, 311, 320, 448
 Strmečki, Petar 347
 Strossmayer, Josip Juraj 58, 74, 87, 160,
 229, 283, 400, 474, 489
 Strozzi, Tito 448, 450, 452
 Stupica, Bojan 446, 447, 452, 453
 Subotić, Nada 234, 248/249, 389
 Sudeta, Đuro 454
 Suhovo-Kobylin, Aleksandr Vasiljevič
 450
 Sunara Ramljak, Jasenka 178
 Sunninsky, Sunny (Alexandar Ivanov)
 242, 243, 244, 248, 295
 Supanc, Miroslav 396
 Supek, Branko 393
 Sušac, Irena 342
 Sušnik, Lidija 345
 Suvin, Darko 26, 32, 463

Svedružić, Davor 392
 Svendsen, Lars 132, 133, 134, 136, 137,
 138
 Sviben, Zlatko 281, 284, 285, 286, 287,
 288, 292, 295, 296, 297
 Sviličić, Nikša 378
 Svračak, Jere 188, 189
 Svrtan, Boris 189, 296, 342, 387
 Svrtan, Petra 348
 Szikora, János 284, 297
 Szondi, Péter 202

Š

Šaban, Damir 348
 Šakoronja, Matija 347
 Šantorić, Juraj 354
 Šarčević, Petar 389, 453
 Šarić, Lana 329, 342
 Šarić-Kukuljica, Doris 336, 340, 344,
 347, 349
 Šatalić, Dalibor 393
 Šaula, Đorđe 454, 464
 Šavor, G. 429
 Šef, Blaž 345
 Šegina, Ivan Đani 393
 Šegvić, Marija 345, 346, 347
 Šegvić, Nenad 298, 299, 300, 302, 303,
 311
 Šeparović, Borut 370
 Šerbetar, Anamarija 349
 Šesnić, Deni 461
 Šestak, Slavko 394
 Šestakov, Nikolaj Jakovljević 470
 Ševo, Ante 349
 Ševo, Joško 210, 394
 Šimić, Iva 347, 348
 Šimić, Ivica 235, 295, 296, 315
 Šimunić, Ljerka 413
 Šimunović, Damir 342, 349, 477
 Šimunović, Dinko 242, 246, 364
 Šimunović, Iva 347
 Šincek, Boris 295
 Širanović, Una 344
 Širola, Mladen 470
 Šiša, Dragan 344
 Šitum, Boris 364
 Šivak, Dražen 269, 343
 Škare-Ožbolt, Vesna 234
 Škaričić, Marija 189, 346
 Škarić, Cvijeta Franka 347
 Škiljan, Alka 45, 52, 54, 56
 Škrabe, Nino 283, 296
 Škrinjarić, Sunčana 238, 242
 Škrinjarić, Tihana 238
 Škugor, Nikola 189
 Šljivac, Filip 346
 Šnajder, Slobodan 18, 19, 20, 21, 22, 23,
 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 211,
 212, 383, 386, 397, 458, 474
 Šodan, Damir 23, 30
 Šojat, Ivana 473, 482
 Šolić, Mladen 343
 Šoljan, Antun 193, 199, 202
 Šorak, Nina 345
 Šošić, Davor 453, 463
 Šovagović, Fabijan 36, 385, 387, 395, 396
 Šovagović, Filip 143, 304, 314, 346, 375,
 377
 Šovagović Despot, Anja 206, 374, 377,
 394/395
 Španić, Robert 348
 Španović, Slaven 345, 346
 Špicmiler, Ela 389
 Špišić, Davor 119, 126, 297, 373
 Špoljar, Branko 470
 Špoljar, Marijan 362
 Šprajcer, Lana 348, 349
 Štalcar Furač, Una 349
 Štefančić, Vlado 296
 Štefanić, Nastasja 340, 349

- Štiks, Igor 361
 Štivičić, Ivo 112, 311, 320
 Štivičić, Tena 87, 88, 89, 91, 94, 95, 96, 97,
 98, 99, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118,
 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,
 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148,
 150, 158, 159, 193, 196, 200, 201, 202,
 305, 309, 315, 319, 377, 474
 Štrkalj, Damir 188, 189
 Štrljić, Milan 215
 Štulić, Ivana 348
 Šturm-Jurišić, Leopolda 450, 451
 Šubić Bribirski, Pavao I. 364
 Šubić Zrinski, Nikola 287
 Šupe, Ivan 189
 Šupe, Ivica 188
 Šupuk, Ante 183
 Šuput, Tatjana 242, 244
 Šutić, Katja 179, 187
 Šuvak, Dragan 194
 Švacov, Vladan 267, 268, 370, 394
 Švaljek, Antun Boris 434
 Švaljek, Josip 434
 Švec, Mirko 396
 Švob-Đokić, Nada 267, 277
 Švoger, Andrej 430
- T**
- Tadić, Marija 342
 Tagore, Rabindranath 186
 Tairov, Aleksandr Jakovljevič 452
 Tamarut, Anton 22
 Tarasti, Eero 163
 Tardieu, Jean 62
 Tarle, Kruna 23, 25, 29, 30, 32
 Tataragić, Vehbija 189
 Tatarin, Milovan 287, 293
 Tatomir, Vladimir 365
 Taufer, Vito 303, 314
 Telalović, Jasmin 28
 Tepavac, Branko 446, 447, 448, 449,
 450, 451, 454, 463
 Tesla, Nikola 23, 30
 Thompson, Kristin 163
 Thoss, Stephan 403, 404
 Tiezzi, Federico 317
 Tišljar, Tina 345
 Tišljarić, Paolo 281, 332, 336, 345, 346,
 347, 349
 Todorov, Tzvetan 162
 Todorović, Predrag 35, 57
 Todorović Radetić, Ana 129, 138
 Tolić, Ivo 429
 Tolstoj, Tatjana 309, 319
 Tomaš, Marko 231, 251
 Tomašić, Hinko 450, 451
 Tomašić, Stanko 449, 450, 464
 Tomášik, Milan 349
 Tomić, Anica 27, 91, 220, 321
 Tomić, Bernard 347, 348
 Tomić, Iris 349
 Tomkić, Tea 349
 Tomović, Ana 297
 Tončinić, Franjo 297
 Tonković Dolencić, Ana 297, 314
 Toohey, Peter 132, 133
 Toribio Vasquez, Juan Luis 35, 56
 Torjanac, Dubravko 465
 Torjanac, Marko 210, 378, 379, 380,
 381, 384, 388, 389, 390, 391, 397, 398
 Torre, Robert 247
 Tovornik, Franjo 450
 Trampuscha, V. 420
 Trenk, Franjo 283, 294, 296
 Tretinjak, Igor 229, 243, 244, 245, 246,
 247, 248, 251, 288, 293, 475, 489
 Trišler, Ana 346, 347
 Trojan, Ivan 285, 286, 293, 474
 Tropp Frühwald, Sanja 263

Truhelka, Jagoda 286, 297
 Truta, Tea 347, 477
 Trze, Bruna 349
 Tucić, Srđan 329, 344
 Tudor, Lukrecija 346, 348
 Tudor, Marin 195
 Tuđman, Franjo 22, 24, 205, 206, 209, 210,
 214, 272, 384, 385, 386
 Tulač, Ladislav 470
 Tuminas, Rimas 377
 Tunjić, Andrija 24, 32, 287, 293, 392, 394,
 399
 Tunjić, Petra 349
 Tupajić, Tea 262, 344
 Turčinović, Željka 192, 202, 234, 242,
 295, 312, 370, 371, 372, 373, 374, 376
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 371
 Turina, Drago 189, 285
 Turjak, Adam Luka 347
 Turković, Hrvoje 166, 172
 Turković-Krnjak, Ivan 345
 Turner, Victor 367
 Turrini, Peter 296
 Tustanovski, Mateja 482
 Twain, Mark 296

U

Udovičić, Željka 189
 Udovički, Lenka 320
 Ugljen, Asim 345
 Ugrešić, Dubravka 139, 141, 142, 143,
 145,
 Ugrina, Korana 349
 Ujević, Tin 454
 Ulip, Elvira 39
 Umbreit, Karl 420, 425
 Unkovski, Slobodan 318
 Upton, Carole-Anne 56
 Uroda, Toni 372

Urukalo, Nikola 179, 180, 187
 Uslar, Detlev von 460
 Ustinov, Peter 184
 Ušić, Eric 132, 133, 138
 Utješanović, Drago 250
 Uzelac, Alan 209, 216

V

Vajda, Tibor 296
 Valenta, Žak 283, 297
 Valentić, Krunoslav 387, 453
 Valentini, Nicolò 138
 Valeri, Igor 482
 Vampilov, Alexander Valentinovič
 349
 Varga, Dejan 278
 Varjačić, Marijan 446, 448, 453, 454,
 455, 457, 463, 464, 469, 471
 Vasari, Ruggero 451
 Vasary, Mladen 329, 344
 Vascarac, Vanja 345
 Veček, Petar 21, 22, 234, 294, 435, 458
 Veinstein, André 460
 Velagić, Zoran 54, 57
 Vereščagin, Aleksandar Aleksandrovič
 450
 Veselčić, Ana Marija 477
 Vežić, Vladislav 421
 Vian, Boris 62
 Vican, Ante 192
 Vidačković, Zlatko 378, 384
 Vidak, Mirela 343
 Videk, Mateo 345/346, 348
 Videk, Nevenka 247
 Vidić, Ivan 30, 346, 371, 377
 Vidić Flika, Branimir 189, 194
 Vidošević, Vjekoslav 394, 453
 Vidović, Ana 347
 Vidović, Dea 350, 351, 353, 354, 367

- Vidović, Filip 346
 Vidović, Ivica 40, 41, 45, 49, 56
 Vidušić, Marica 30
 Vigato, Teodora 288
 Vikario, Pavao 189
 Vikić, Miljenko 395
 Vilar, Esther 305, 315
 Villqist, Ingmar 308
 Vinček, Vlatko 295, 362
 Vindakijević, Vladislav 231, 238, 295
 Vinnai, Andräs 309, 319
 Vinter, Vanda 344
 Violić, Božidar 36, 61, 371, 374
 Visić, Eugen Stjepan 349
 Visković, Velimir 20, 32
 Višatički, Katarina 345
 Višnić, Emina 266, 268
 Višnjić, Branko 188
 Višnjić, Goran 188
 Vištica, Ornela 345
 Vitasović, Aljoša 280, 293
 Vitez, Antoine 459
 Vitez, Zlatko 24, 32, 206, 210, 272, 378,
 379, 380, 381, 384, 385, 386, 387, 388,
 393, 396, 397, 398
 Vitolić, Mía 345
 Vizner, Helena 349
 Vladić, Lea 450, 451
 Vlahovski, Lorena 346
 Vlašić Smrekar, Nataša 32, 124, 126
 Vnuk, Gordana 28, 274, 275, 373, 462,
 464
 Vodeničar, Branko 39
 Vogel, Paula 295, 307, 317
 Vojković, Pavao 434, 457, 464
 Vojnov, Dimitrije 307, 318
 Vojnović, Ivo 20
 Volodin, Vsevolod 349
 Vovk, Silvio 344
 Vranković, Frana Marija 332, 346
 Vranjković, Nikolina 188
 Vrbnjak, Tina 345
 Vrdoljak, Eleonora 349
 Vrdoljak, Nina 347, 348
 Vrgoč, Dubravka 22, 24, 25, 26, 27, 28,
 29, 32, 61, 73, 236, 251
 Vrhovski, Josip 428
 Vrkljan, Pavle 347, 348
 Vučak, Ana 346, 348
 Vučenović, Andrija (Andrej Mirčev)
 257
 Vujčić, Borislav 192, 370, 371, 377, 382,
 383, 384, 386, 394
 Vujčić, Borna 124, 126, 336, 339, 347, 348
 Vujičić, Mladen 342
 Vujović, Olga 248, 249, 251
 Vukadinović, Danijela 348, 349
 Vukalović, Franjo 428, 429, 445
 Vukasović, Paško 348
 Vukelić, Dina 336, 346, 347
 Vukelić, Ivan 343, 344
 Vukelić, Leo 248
 Vukićević, Sonja 309, 319
 Vukmirica, Željko 23, 297, 395
 Vukov, Ante 349
 Vukov, Vice 176, 187
 Vukov-Colić, Davorka 176, 187
 Vuković, Dinka 345, 346
 Vuković, Ivana 336, 347, 473, 477, 479,
 480
 Vuković, Vesna 266, 352, 367
 Vuksan, Laura 349
 Vulić-Budanko, Dragana 228
 Vvedensky, Aleksandar Ivanovič 30,
 306, 316

W

- Wabisch, J. 420
 Waddell, Martin 234, 239, 242
 Wagner, Jelisava 450

Walden, Herwarth 451
 Waldinger, Adolf 281
 Watl, Robert 282, 284, 292, 294, 295,
 296
 Warhol, Andy 462
 Warstat, Matthias 463
 Washington, George 192
 Weber-Kapusta, Danijela 62, 73
 Wedekind, Frank 306, 316
 Weidle, Roland 163, 172
 Weiss, Peter 307, 317, 459
 Wigman, Mary 403
 Wilde, Oscar 475, 489
 Wilder, Thornton 25, 30, 307, 317
 Wilhelm, L. 420
 Williams, Tennessee (Thomas
 Lanier Williams) 309, 319
 Wirthmüller, Britta 262
 Wohnass 421
 Wojtyła, Karol Józef
 (Ivan Pavao II.) 386
 Wolf, Werner 166, 168, 169, 172
 Worton, Michael 36, 57
 Wynne, Michael 340, 349

Y

Yamakawa, Fuyuki 361, 362

Z

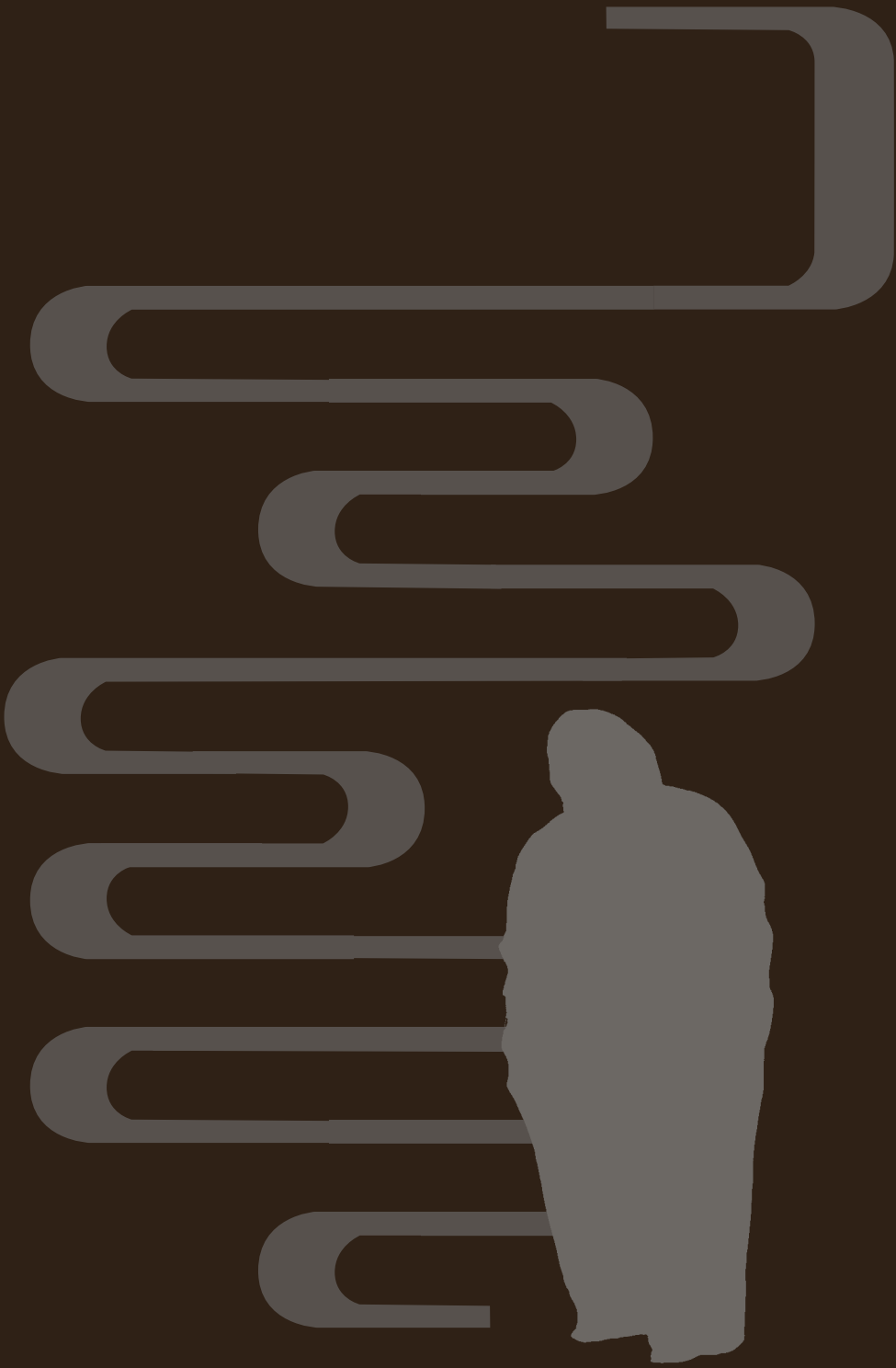
Zabludovsky, Hans Christian
 (Željko Zorica Šiš) 362, 367
 Zagorac, Ljiljana 224
 Zajc, Ivan pl. 15, 21, 142, 294, 300,
 301, 302, 303, 305, 308, 311, 314, 315,
 319, 320, 393, 403
 Zajec, Tomislav 23, 109, 143, 162, 172,
 268

Zakharov, Pavel 349
 Zanella, Renato 295
 Zangl, Tibor 234
 Zaninović, Klement 349
 Zanki, Josip 354, 355
 Zanki, Petra 257, 262, 263
 Zappia, Lary 36, 303, 314, 315, 316, 318,
 319
 Zavišić, Nikola 297
 Zec, Ksenija 329, 342
 Zec, Zoran 386
 Zekan, Mirta 111
 Zelić, Mirna 228
 Zevnik, Anže 345
 Zidarić, Krešimir 371
 Zlatar Frey, Damir 316, 319
 Zlatar Violić, Andrea 267, 277
 Znamenski, Nikolaj 449
 Zohner, Markus 305, 315
 Zoranić, Petar 287, 288, 293, 297
 Zorica Šiš, Željko 352, 355, 362, 367
 Zovko, Ilija 396
 Zovko, Jure 460
 Zozoli, Lidija 378, 379, 380, 381, 384,
 385, 393, 394, 395, 396, 397, 398
 Zrnčić-Dim, Hana 349
 Zsótér, Sándor 315
 Zulim, Ivona 349
 Zupančič, Matjaž 308, 318
 Zupčević, Miralem 197
 Zuppa, Vjeran 30, 176, 213, 266, 267,
 268, 370, 394

Ž

Žanić, Vlasta 294
 Žeravica, Katarina 87
 Žigo, Iva Rosanda 384, 399
 Žigo, Lada 22, 23, 32
 Živanović, Isa 345

- Živković, Milan 268
Žmegač, Viktor 461
Žulj, Rona 331, 345
Žuljević, Petar 445
Župan, Ivica 358
Županov, Josip 77, 80, 81, 86
Županović, Ivica 189
Župarić-Ilijić, Drago 92, 106
Žužul, Ana Marija 346
Žužul, Ivana 162, 172, 196, 202





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

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2023.

Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj
dramskoj književnosti i kazalištu

DRUGI 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 studenome 2024.

ISBN 978-953-347-544-8 [CJELINA]

ISBN 978-953-347-591-2 [2. DIO]

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 001246009.

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]

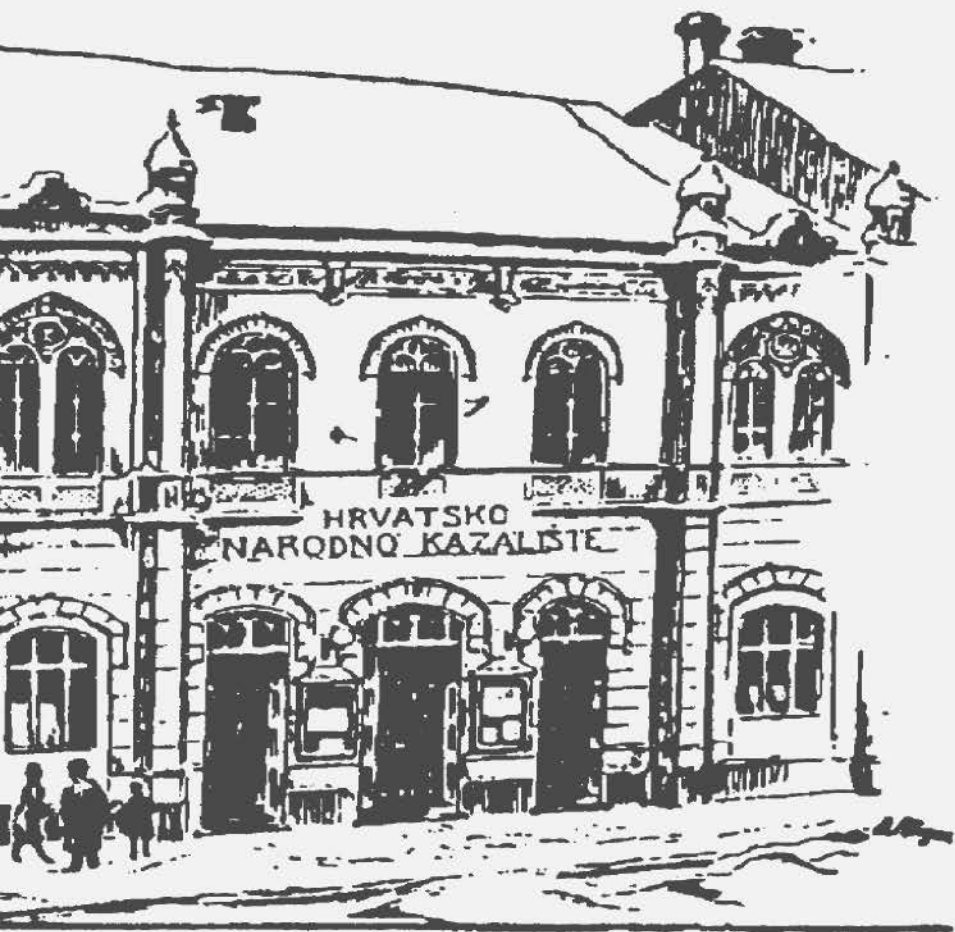
KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2023.

Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu

DRUGI DIO







Ili, riječima jednog od utemeljitelja Krležinih dana u Osijeku i njihova dugogodišnjeg voditelja, Branka Hećimovića: „Krležini dani su na neki način stvorili jednu školu u kojoj se razmjenjuju mišljenja i zajednički stvara kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta, koja se stalno nadopunjuje.“



**KRLEŽINI
DANI
U OSIJEKU
2023.**

Prvo desetljeće
21. stoljeća
u hrvatskoj
dramskoj
književnosti
i kazalištu

DRUGI DIO

PRIREĐILA

Martina Petranović

AUTORI PRILOGA

Nina Mitrović

Boris Senker

Mirna Sindičić Sabljo

Alen Biskupović

Lucija Periš

Marijana Mandić

Katarina Žeravica

Iris Spajić

Martina Petranović

Ana Gospić Županović

Leszek Malczak

Kristina Peternai Andrić

Grozdana Cvitan

Dragan Komadina

Nataša Govedić

Dubravka Crnojević Carić

Igor Tretinjak

Ivana Slunjski

Višnja Kačić Rogošić

Dejan Varga

Kim Cuculić

Ljubica Anđelković Džambić

Suzana Marjanić

Ana Lederer

Zlatko Vidačković

Nikša Sviličić

Maja Đurinović

Ljerka Šimunić

Miljenko Bituh

Marijan Varjačić

Dubravko Torjanac



Marijana Nola, *Zločestobija*, Gradsko kazalište Zar ptica,
Zagreb, 2008. Foto: Saša Novković.



ISBN 978-953-347-591-2



CIJENA: 25,00 €