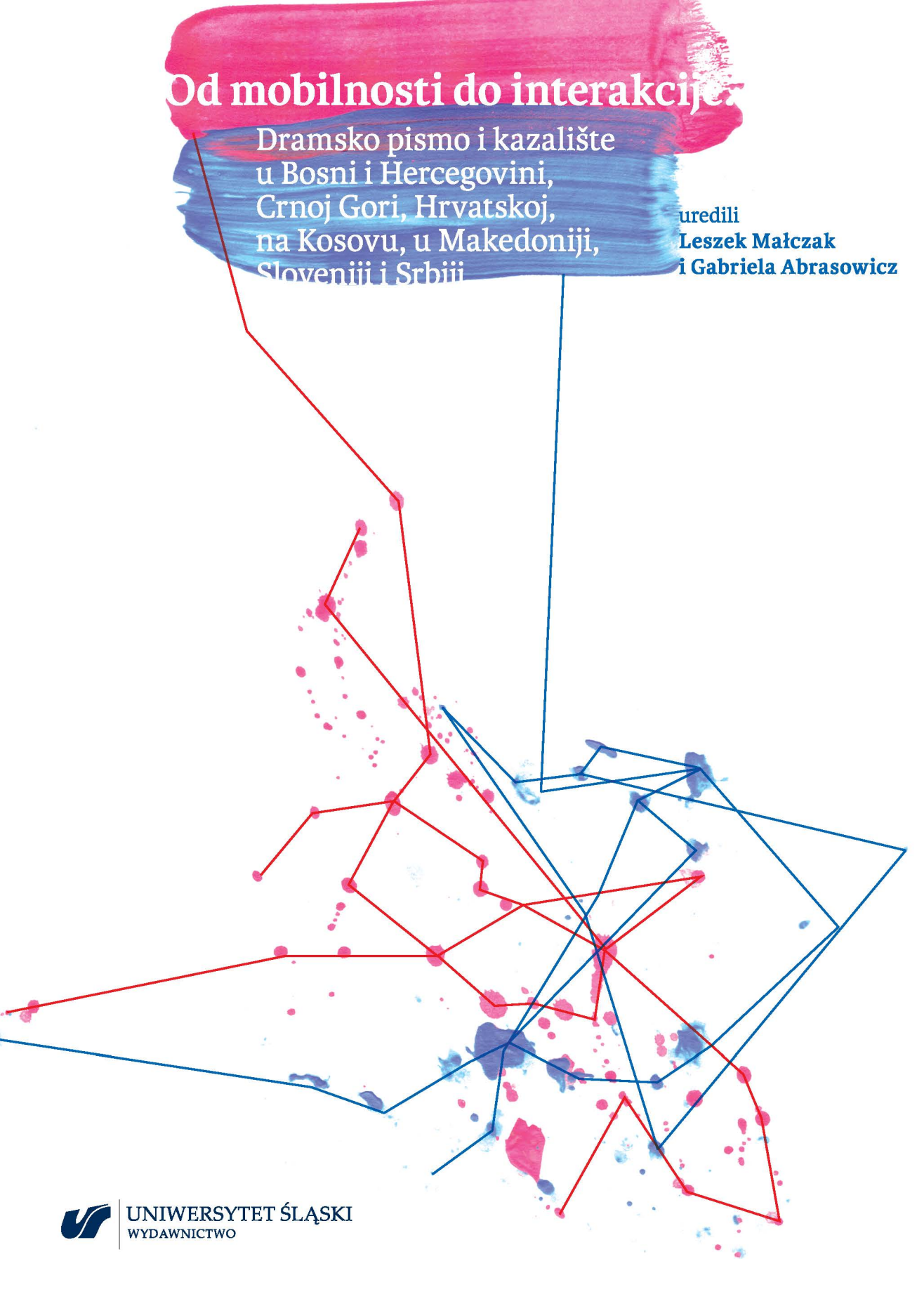


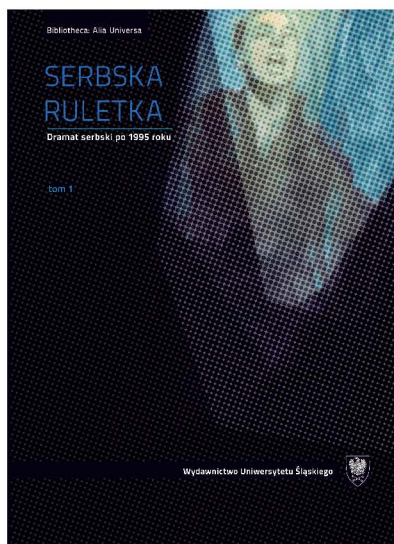
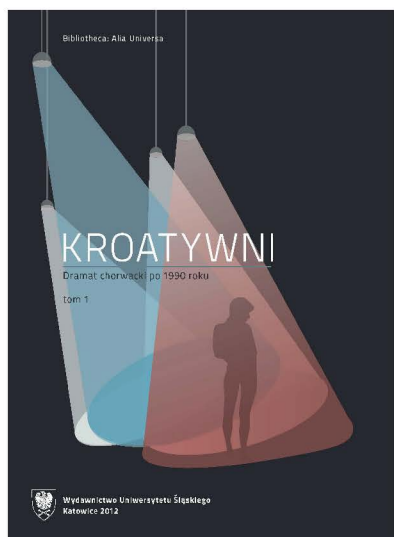
Od mobilności do interakcji:

Dramsko pismo i kazalište
u Bosni i Hercegovini,
Crnoj Gori, Hrvatskoj,
na Kosovu, u Makedoniji,
Sloveniji i Srbiji

uredili
Leszek Małczak
i **Gabriela Abrasowicz**



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Od mobilnosti do interakcije

**Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini,
Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu,
u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji**

Od mobilności do interakcji

**Dramsko pismo i kazalište
u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori,
Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji,
Sloveniji i Srbiji**

uredili

LESZEK MAŁCZAK i GABRIELA ABRASOWICZ

Urednik serije: Biblioteka Przekładów Literatur Słowiańskich

LESZEK MAŁCZAK

Recenzent

MAGDALENA BOGUSŁAWSKA

Programski odbor

ROBERT BACALJA, MAGDALENA BOGUSŁAWSKA, MAGDALENA DYRAS, JÁN GAVURA,
MAGDALENA KOCH, MICHAŁ KOPCZYK, AMELA LJEVO-OVČINA,
KRYSTYNA PIENIĄŻEK-MARKOVIĆ, BORIS ŠKVORC,
ЛИДИЈА ТАНУШЕВСКА (LIDIJA TANUŠEVSKA), IVANA VIDOVIĆ BOLT



Sadržaj

| | |
|---|----|
| Leszek Małczak: Uvodna riječ | 7 |
| Gabriela Abrasowicz: O kreativnom i intelektualnom potencijalu teme transnacionalne i transkulturne mobilnosti | 11 |

1. Pogled unatrag

| | |
|--|----|
| Magdalena Koch: Kulturni transfer kao šansa za očuvanje sećanja na sarajevske Sefarde. Drame Laure Papo Bohorete (1891–1942) | 19 |
| Ninoslava Vićentić: Uloga ruskih umetnika u razvoju srpske scenografije | 32 |
| Snježana Banović: Socijalistički realizam u hrvatskom kazalištu 1945.–1949. | 45 |
| Dimitrije Bužarovski, Milena Đurković-Pantelić, Trena Jordanoska: Refleksija društvenog i kulturnog okruženja u muzici za predstave pozorišta u Šapcu i Bitolju u periodu 1950.–1990. godine. | 65 |

2. Drama i kazalište u društvu

| | |
|---|-----|
| Sanja Nikčević: Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili između politike, emocije, praznine | 97 |
| Helena Peričić: Hrvatska drama druge polovice XX. st.: neki obrasci oblikovanja političke polemike. | 129 |
| Miroslav Radonjić: Savremeni dramski tekst u Srbiji (1995–2015) – od eskapizma do društvenog angažmana | 142 |

3. Prijevodna i izvedbena mobilnost

| | |
|--|-----|
| Lada Čale Feldman: Globalne riječi i lokalna tijela | 159 |
| Martina Petranović: Kulturna mobilnost i izbori suvremene hrvatske drame na stranim jezicima | 177 |
| Lucija Ljubić: Artistic Mobility of Miro Gavran's Plays | 196 |
| Anera Stopfer: Kazalište i dramski tekst na festivalu <i>Croatie, la voici</i> u Francuskoj | 209 |
| Željka Turčinović: Rad nacionalnoga Centra ITI (International Theatre Institute) na promociji hrvatskih drama i dramatičara u svijetu | 233 |

4. Tumačenja drama

| | |
|---|-----|
| Una Bauer, Agata Juniku, Goran Pavlić: Reprezentacije manjinskog u suvremenom hrvatskom kazalištu i drami, trijalog | 243 |
| Ivana Žužul: If one could leave oneself, depart from self, forget oneself? | 263 |
| Maja Đurinović: Postdramsko čitanje Krležine: rad s mladom glumicom i plesačicom Selmom Mehić na autorskom projektu – monokoreodrami <i>Krležina Saloma / Rekvijem za mladog umjetnika</i> | 283 |
| Tanja Šljivar: Self-referential reading in the performance <i>Rose is a rose is a rose</i> by Ivana Sajko | 293 |

5. Mobilnost umjetnosti

| | |
|---|-----|
| Sibila Petlevski, David Gazarov: Prekogranična estetika: inovativne metodologije proučavanja žive baštine | 311 |
| Gabriela Abrasowicz: Poreci (de)marginalizacije u dramskoj i pozorišnoj produkciji u postjugoslavenskom regionu. | 332 |
| Kazalo imena | 355 |
| Bilješke o autorima | 369 |

Uvodna riječ

Knjiga koju predajemo u ruke čitatelja rezultat je međunarodnoga umjetničko-znanstvenog skupa pod naslovom *Od mobilnosti do interakcije. (Re)vizije dramskog pisma i kazališta u Jugoslaviji i nove dramsko-kazališne produkcije u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji* koji je organizirao Zavod za teoriju književnosti i traduktologiju Instituta za slavensku filologiju Filološkog fakulteta Šleskog sveučilišta u Katowicama. Skup je dio većeg trogodišnjeg projekta pod naslovom *(Trans)pozicije ideja u hrvatskom i srpskom dramskom pismu i kazalištu (1990.–2020.)*. Transkulturalna perspektiva koji realizira na Šleskom sveučilištu dr. Gabriela Abrasowicz i koji financira u okviru projekta Sonatina 1 Poljski nacionalni centar za znanost. Skup se održao od 7. do 9. studenoga u Sosnowiecu i u Katowicama. Sudjelovalo je u njemu dvadeset osam sudionika: četiri s poljskih sveučilišta: Jaglonskog sveučilišta u Krakovu, Sveučilišta Adama Mickiewicza u Poznanju te predstavnici domaćina Šleskog sveučilišta u Katowicama i dvadeset četiri sudionika iz inozemstva (predstavnici Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišta u Zadru, Sveučilišta u Osijeku, Sveučilišta u Skopju, Univerziteta u Crnoj Gori, Univerziteta umetnosti u Beogradu, Univerziteta Singidunum u Beogradu te različitih kulturnih ustanova i slobodni umjetnici). Skup je bio organiziran u suradnji sa Šleskim muzejom te Institucijom za kulturu grada Katowice Ars Cameralis Silesiae Superioris koja je sufinancirala dolazak i boravak troje suvremenih dramskih pisaca: Tanje Šljivar, Milene Bogavac i Gorana Ferčeca. U skupu su sudjelovali istaknuti komparatisti, slavisti, teatrolozi, kazališni ljudi.

Popodne prvog dana skupa sudionici su pozvani u Teatar Zagłębia u Sosnowiecu koji zauzima značajno mjesto u povijesti hrvatsko-poljskih kazališnih veza kao pozornica na kojoj je održana 1958., među ostalim, poljska praiizvedba Držićeva *Dunda Maroja*. Istog su dana sudionici skupa također posjetili novu zgradu Šleskog muzeja u kojem se nalazi Centar poljske scenografije. Muzej je izgrađen na mjestu bivšeg rudnika Katowice čiji je teren revitaliziran i pretvoren danas u zonu kulture u kojoj

se osim muzeja nalazi sjedište i koncertna dvorana Nacionalnog simfonijskog orkestra Poljskog radija. Drugog dana u Teatru bez scene održala se predstava – monokoreodrama u izvedbi Selme Mehić pod naslovom *Krležina Saloma. Rekvijem za mladog umjetnika* (detalji su tog projekta predstavljani u jednom od tiskanih radova). Umjetnički je dio skupa zatvorio susret *Balkanski mostovi* organiziran 10. studenoga u Šleskom kazalištu u okviru 27. Festivala Ars Cameralis. Razgovor s piscima vodila je dr. Gabriela Abrasowicz. Pratilo ga je scensko čitanje ulomaka tekstova Milene Bogavac, Gorana Ferčeca i Tanje Šljivar. Na kraju se održao koncert Danijela Kovača i njegova ansambla Jesenji orkestar.

Autori su se u svojim izlaganjima, među ostalim, bavili kulturnom mobilnošću u drami i kazalištu, pitanjima kulturnog transfera, lokalnošću, globalizacijskim procesima, transgresijom, (de)konstrukcijom hibridnog identiteta, transkulturalnošću i translacijom. Skup je bio jedinstvena inicijativa ove vrste od trenutka raspada druge Jugoslavije. Kao što su naglašavali sudionici konferencije, koji su došli iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Crne Gore i Srbije, skup je bio prvi takav susret „na neutralnom terenu“, zahvaljujući kojem se moglo zajednički diskutirati i predstavljati svoje sredine i projekte. Od dvadeset osam izlaganja objavljujemo sedamnaest poslanih izlaganja. Osamnaesti rad je rad jednog od sudionika koji nije mogao doći u Poljsku.

Među autorima našle su se osobe iz različitih sredina, s različitim iskustvom i u različitoj fazi vlastitog profesionalnog djelovanja. Od svih radova možemo izdvojiti nekoliko tematskih odnosno problemskih ciklusa. Prvi – *Pogled unatrag* – čine članci Magdalene Koch, Ninoslave Vićentić i Snježane Banović koji govore o prošlosti, naime prvi o dramskom opusu Laure Papo, sefardske dramaturginje iz Sarajeva, drugi o ulozi ruskih umjetnika u razvoju srpske scenografije te treći o kratkoj epizodi socrealizma u hrvatskom kazalištu. Drugi – *Drama i kazalište u društvu* – čine članci koji su pokušaji svojevrstne sinteze hrvatske dramske i kazališne produkcije u drugoj polovici 20. stoljeća (Sanja Nikčević, Helena Peričić) te suvremene srpske drame nakon 1995. godine (Miroslav Radonjić). Treći – *Prijevodna i izvedbena mobilnost* – sastoji se od radova, da se poslužim terminom koji je upotrijebila u svom članku Lada Čale Feldman, o prijevodnoj i izvedbenoj mobilnosti, naime, o engleskoj recepciji drame Tene Štivičić pod naslovom *Tri zime / Three winters* (Lada Čale Feldman), o prijevodima hrvatske drame na strane jezike (Martina Petranović), o stranoj recepciji dramskog opusa Mire Gavrana (Lucija Ljubić), o francuskom festivalu *Croatie, la voici* (Anera Stopfer) ta na kraju o radu nacionalnoga Centra ITI na promociji hrvatskih drama i dramatičara u svijetu (Željka Turčinović). Četvrti – *Tumačenja drama* – čine radovi koji dublje ulaze u interpretaciju pojedinih drama i/ili predstava, a to su rad troje autora – Une Bauer, Agate Juniku i Gorana Pavlića koji vode trijalog o trima predstavama – *Govori glasnije* Bobe Jelčića, *Ciganin, ali najljepši*

Ivice Buljana i *Ljudski glas* Bojana Đorđeva te članak Ivane Žužul koji iz perspektive naratoloških studija nudi tumačenje Zajčeve drame *John Smith, Princeza od Walesa*. Zatim Maja Đurinović, u već najavljenom tekstu, opisuje nastajanje scenske interpretacije, dakle intersemiotičkog prijevoda Krležine *Salome*. Na kraju tog ciklusa dramska spisateljica Tanja Šljivar opisuje autoričino autoreferencijalno čitanje predstave *Rose is a rose is a rose is a rose* Ivane Sajko. Posljednji se ciklus – *Mobilnost umjetnosti* – sastoji od dvaju članaka: dvoje autora Sibile Petlevski i Davida Gazarova u kojem se govori, među ostalim, o virtualnoj mobilnosti umjetnika te članak suurednice Gabriele Abrasowicz, koja je istodobno autorica teme i poziva na skup. Njezin opis dramskog stvaralaštva i produkcije ostao je jedinstven u cijelom zborniku jer nijedan od drugih autora nije usvojio takvu perspektivu opisa sličnih, supostojećih, sinkronijskih pojava u „dramskoj i pozorišnoj produkciji u postjugoslovenskom regionu“.

Zahvaljujemo svima koji su sudjelovali u projektu. Posebno zahvaljujemo sudionicima skupa i recenzentici zbornika profesorici Magdaleni Bogusławskoj koja je svojim komentarima i primjedbama pomogla svima nama dati završni oblik ovome projektu. Nadamo se da će ubuduće mobilnost i nadalje pridonositi razumijevanju ne samo Drugog, nego kroz otkrivanje Drugog razumijevanju sebe.

Leszek Małczak

 <https://orcid.org/0000-0002-0665-3606>

<https://doi.org/10.31261/PN.3977.01>

O kreativnom i intelektualnom potencijalu teme transnacionalne i transkulturne mobilnosti¹

Nemoguće je govoriti o pozorištu bez uzimanja u obzir mobilne prirode kulture koja otvara dimenziju međusobne komunikacije, interakcije i saradnje na izgradnji zajedničkih ali i različitih jednakovrednih kulturnih identiteta. Pozorište koje predstavlja uključivanje sadržaja, prenošenje (lokalnih) ideja o sopstvenoj zemlji na drugo tlo i suočavanje sa novim primaocem, „može se posmatrati kao aktivni učesnik u procesu kulturne mobilnosti, kao putnik, drevni ili moderni nomad ili medij”².

Kulturna mobilnost – transfer ljudi, materijalnih predmeta, koncepcija i znakova – koja vodi ka interakciji ne svodi se isključivo na simetričnu razmenu između predstavnika susednih zajednica već predstavlja proces koji doprinosi različitosti i stvaranju novih kvaliteta. Zapažamo sve češće da kulturna kretanja prevazilaze lokalne podele i prekoračuju granice jezika, kulture, etničke pripadnosti ili nacionalnosti. Trebalo bi naglasiti da na lokalne kulturne artefakte koji se dinamično oblikuju često utiču ideje sa udaljenih područja³.

Najnoviji umetnički poduhvati pružaju još izrazitije dokaze da je pozorište prestalo da funkcioniše kao mesto susreta određene zajednice na određenom području, ali je postalo – kroz različite oblike konstruisanja afilijacija, preseljenja, reprodukcije, prenosa – sredstvo za demontažu geografije kao prostorne, teritorijalne kulturne baze. Stvaranje po preko tradicionalnih te-

¹ Tekst je rezultat istraživačkog projekta br. 2017/24/C/HS2/00436, koji finansira Nacionalni naučni centar, Republika Poljska / The text is an outcome of the research project No. 2017/24/C/HS2/00436, financed by the National Science Center, Poland.

² E. BAL: *Lokalność i mobilność kulturowa teatru Śladami Arlekina i Pulcinelli*. Kraków 2017, str. 13.

³ D. KŁAŃC: *Mobilność wyobraźni. Międzynarodowa współpraca kulturalna*. Przewodnik. Warszawa 2011, str. 25.

ritorijalnih i kulturnih podela nisu zaustavile krize ni konflikti i trendovi podupiranja nacionalističke određenosti.

Književnik i praktičar ideja Kšištof Čiževski (Krzysztof Czyżewski) u uvodnom tekstu⁴ za poljsko izdanje knjige *Mobilnost mašte: Priručnik za međunarodnu kulturnu saradnju* Dragana Klaića istakao je činjenicu da uspeh podizanja zgrade zajedničkog života, saradništva i stvaranja (koja se ne može temeljiti na ideologiji, licemerju ili prisili) zavisi ne samo od uzornog profesionalizma, čak i najvišeg kvaliteta, nego od onog „nečega“ što se može činiti nedostižnim, ali je nesumnjivo povezano sa međuljudskim odnosima, autentičnošću i životnim iskustvom određenih ljudi. Kao inicijatori našeg projekta, Lešek Malčak i ja došli smo sa do zaključka da je, kada je reč o mobilnosti, potrebna aktivna razmena mišljenja, prostor za diskusiju i višeglasje uz poštovanje različitih tački gledišta, kao i zajednička potraga za načinima interpretacije određenih pojava. Uspeli smo da organizujemo sastanak koji je uz dodatna dešavanja⁵, koliko prijatna toliko i korisna i poučna, podrazumevao intenzivan rad i doneo je vidne rezultate.

Postoji uverenje da spoljni posmatrači, pridošlice i autsajderi lakše primećuju okvire i strukture, pokrete i pravce, zavisnosti, veze i presečne tačke (trans)kulturnog sistema jer ih gledaju iz daljine, sa distance. Naš projekat je bio pokušaj da stvorimo model takve distance, što je omogućilo prezentaciju ključnih delova jedne celine, a rekla bih čak – konstelacije, i verovatno nas je nateralo da malo drugačije uokvirimo umetničku stvarnost koja nas okružuje i koju upoznajemo putem različitih kanala. Poljska, tačnije Gornja Šlezija: Katowice i Sosnovjec, postala je platforma za razmenu mišljenja, opservacija i strategija čitanja fenomena koji nas zanimaju. Naravno, ne tvrdimo da je takva konfrontacija bila nemoguća misija „na domaćem terenu“ i nije se mogla dogoditi na regionalnom nivou jer postoji dosta primera uspešnih skupova na kojim su stručnjakinje i stručnjaci osvetlili i naglasili vrednosti esencijalne za dramu i pozorište, komentarisali izlaganja koleginica i kolega, tražili pojašnjenja i dodatne informacije. Moglo bi se reći – sve je ovo već viđeno. Ipak, ovo „iseljenje“ u Poljsku, zemlju koja je dosta udaljena ali u kojoj postoji svest i znanje o (post)jugoslovenskom pozorištu i dramskom pismu⁶, dalo je šansu da naše gošće i gosti, uz slobodu komuniciranja i na

⁴ K. CZYŻEWSKI: *Kulturtraeger Dragan Klaić*. U: D. KŁAIĆ: *Mobilność wyobraźni. Międzynarodowa współpraca kulturalna*. Przewodnik. Warszawa 2011, str. 7–8.

⁵ Opisao ih je već detaljnije u *Uvodnoj reči* Lešek Malčak.

⁶ Neosporna je činjenica da se Poljska može pohvaliti dugom i bogatom prevodilačkom tradicijom, zahvaljujući kojoj su na tržištu prisutni dramski tekstovi bosansko-hercegovačkih, crnogorskih, hrvatskih, kosovskih, makedonskih, slovenačkih i srpskih autorki i/ili autora, na našim su scenama gostovale predstave iz (post)jugoslovenskog regiona, poljski reditelji su scenski obrađivali izabrane prevedene drame, pozorišne ustanove u Poljskoj efikasno sarađuju sa institucijama iz regiona u okviru različitih pro-

neutralnoj lokaciji, dožive na vlastitoj koži vrstu mobilnosti i posebne interakcije. Pre svega bila je to izvanredna prilika da se (još bolje) upoznamo i uz transfer znanja i iskustava učimo jedni od drugih, kao i da razvijemo svoje kapacitete i usavršimo kako individualna tako i kolektivna istraživanja i kreativne procese.

Rezultat našeg sastanka i zajedničkog rada je izuzetno zadovoljavajući. U ovoj su knjizi predstavljena zanimljiva teorijska i interdisciplinarna istraživanja koja se odnose na kulturnu mobilnost u dramskom pismu i pozorišnoj produkciji u (post)jugoslovenskom regionu. Razmišljanja su obuhvatila svojim opsegom široko i, mada iznutra heterogeno, više ili manje umreženo područje. Po našem mišljenju varijanta kulturne mobilnosti koja se ostvarila za vreme postojanja ali takođe i posle raspada Jugoslavije – u novonastalim državama zaslužuje posebnu pažnju. Postjugoslovenski region sa svojom tradicijom i istorijom shvatamo kao svojevrsnu laboratoriju specifičnih procesa vezanih za kulturni transfer i cirkulaciju koji potvrđuju da političke granice retko odgovaraju etničkim granicama i da čvrst temelj za saradnju mogu biti jezička povezanost i zajednička iskustva. Trebalo bi istaći da iako su se sudbine pojedinih scena razvijale u dijalogu, ponekad i u međusobnim zavisnostima, to ne menja činjenicu da su spoljni uticaji odigrali veliku ulogu u njihovom oblikovanju. Naslov zbornika sadrži problemski sklop i uslovne granice područja unutar kojega se kreće glavni i zajednički istraživački interes autorki i autora prikupljenih radova: mobilnost, dinamičnost i plastičnost kulturnih elemenata koji u drugom kontekstu i vremenu transformišu svoja značenja i uloge.

Mobilni status pozorišta i dramskog pisma više ne iznenađuje nikoga, a premeštanja povezana s proizvodnjom, promovisanjem, (re)formiranjem i podržavanjem razvoja dramsko-scenskog stvaralaštva manifestuju se naravno ne samo poslednjih godina, već su vidljivi i u procesu analize neka-dašnjih praksi koje su se odvijale za vreme Jugoslavije. Zato je prikazivanje kako istorijskih tako i savremenih praksi bilo ovde od velikog značaja. Primećivanje postojanja ovih mehanizama zahteva promenu i veću fleksibilnost i fluidnost dosadašnje istraživačke perspektive. Ono takođe poziva na kritički pogled na homogen, čist, separatistički i nacionalni karakter umetničkih predloga koji nastaju u zemljama bivše Jugoslavije jer kultura nije statična i izolovana a određeni vidovi umetnosti, naročito pozorište „ne može i ne bi trebalo da bude svedeno isključivo na poreklo, mesto nastanka i nacionalnu matricu, iako i dalje predstavlja važan segment kulturnog identite-

grama i na kraju, ali ne i najmanje važno, poljski stručnjaci s predanošću istražuju ovaj veliki i raznovrsni korpus, stoga su i za vreme sastanka poljske slavistkinje rado podelile u izlaganjima svoja zapažanja.

ta jedne države“⁷. Mobilnost je od ključne važnosti za pospešivanje susreta kreativnih ljudi, kao i stvaranja i razmene kulturnih dobara i usluga. Ona je postala uslov profesionalnog napretka umetnika i kulturnih profesionalaca, utiče bez ikakve sumnje na kooperacijske stvaralačke procese i *networking*, stoga je takođe bitna za istraživače koji u potrazi za redefinicijom mobilnosti intenzivno ispituju mogućnosti novih formata međunarodnog umrežavanja. Zaključili smo da je izuzetno potrebno paralelno razvijanje istraživačke mreže. U oba slučaja najpoželjnije postaje posmatranje izabranih umetničkih poduhvata kroz prizmu susreta i uzajamnog delovanja. U ovim razmatranjima vredelo bi uzeti u obzir postulate koje je u svom *Manifestu*⁸ postavio Stiven Grinblat (Stephen Greenblatt): mobilan i nestabilan status kulturnih komponenti, treperavost i promenljivost njihovih funkcija u zavisnosti od konteksta i vremena.

Učestalost ideja, protok informacija, mobilnost u različitim metaforičnim i doslovnim oblicima i sve druge globalizacijske promene koje svakodnevno osećamo toliko su brze i značajne da tradicionalni teorijski instrumentarij više nije u stanju da pruži zadovoljavajuće odgovore. Stoga je neophodno primeniti nov i adekvatan pristup ovim fenomenima, ukoliko se želi dopreti do suštine ovih procesa. Sve vidljivija je potreba da se u zajedničkoj diskusiji istraživača, kritičara, umetnika i predstavnika kulturnih ustanova nađe ključ za interpretaciju dinamike pojedinih kulturnih, pa čak i transkulturnih praksi. Čini se da je odgovarajuće rešenje pokušaj prekoračenja formule tradicionalne analize i komparatistike. Zbog toga smo insistirali na tome da se određena problematika transdisciplinarno razmotri u teorijskom i praktičnom aspektu.

Razmišljanje o kulturnoj mobilnosti koja se ispoljava u postjugoslovenskom pozorištu i drami otvorilo je opsežno polje istraživanja. Zanimale su nas između ostalog sledeće teme: odvojenost od lokalnosti, što omogućava uspostavljanje transnacionalne mreže kulturnih pripadnosti, razmena iskustava i programa u regionu i šire, saradnja umetničkih institucija i nevladinih organizacija na lokalnom i međunarodnom nivou, koprodukcije, rezidencijalni programi, translacija i tradaptacija, transfer ideja, izazovi, troškovi i limiti formiranja transnacionalnih platformi za saradnju. Ovo su bile polazne tačke za zajednička razmišljanja i (re)vizije pojava i tendencija koje su bile prisutne ranije i nastaju u savremenom dramskom pismu i pozorištu na prostoru koji je u žiži našeg interesovanja.

⁷ J. MARTINOVIĆ BOGOJEVIĆ: *Identitetski kodovi u crnogorskoj muzici: Od upotrebe folklornih elemenata do savremenog izraza*. U: *Crnogorske studije kulture i identiteta*. Zbornik. Ur. R. VOJVODIĆ, J. LJUMOVIĆ. Cetinje 2016, str. 136.

⁸ *Cultural Mobility: A Manifesto*. Ur. S. GREENBLATT et al. Cambridge 2009, str. 250–253.


Većina učesnica i učesnika našeg interaktivnog skupa pokušala je da odgovori na osnovno pitanje: šta se dešava kada se načini naracije i (re)prezentacije koji potiču sa određenog mesta i iz određenog vremena pojave u nekom drugom podneblju, prilagode se drugim uslovima i aktivizuju ljude? Naročito zanimljivim i iznenađujućim su se pokazali primeri neočiglednih ili osporivanih veza i odnosa, takođe signali dosad neotkrivenog iskorenjivanja, ukorenjivanja i transformacije.

Iako je ova tematska odrednica izuzetno zanimljiva, nije još proučena u onoj meri u kojoj zaslužuje. Nadamo se da će ova zbirka radova barem delimično popuniti postojeću prazninu. Krovni kompleksni pojam „mobilnosti u pozorištu“ oblikuje jedan doslovni horizont očekivanja koja smo se trudili ispuniti. Mogućnosti svakako nisu iscrpljene i ovaj obilan materijal zahteva još niz analiza. Verujem da ćemo u budućnosti izaći u susret ovoj potrebi. Neka ovaj zbornik bude dakle svojevrstni kamen temeljac i podsticaj za proširenje studija, dalju diskusiju i još dublje refleksije, ponovna čitanja poznatog materijala i reakcije na aktuelna pozorišna zbivanja.

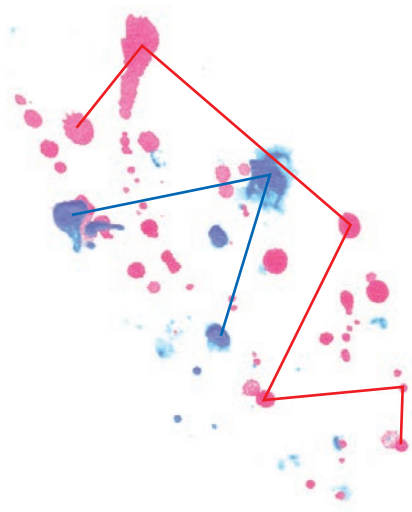
Čestitam svima nama što smo pokušali da detektujemo koncepte unutar naše kulturne imaginacije, da pronađemo novi način za tumačenje kulturnih predstava u naučnom diskursu, da definišemo orijentire i na kraju – da doprinesemo razvoju i jačanju perspektive koja uključuje dijalog koji nas sve obogaćuje.

Uz želju da nastavimo našu priču, da postanemo kreatori i mobilizatori realnih pozitivnih promena u kulturnim politikama, iskreno se zahvaljujem.

Gabrijela Abrasović

 <https://orcid.org/0000-0002-2977-4822>
<https://doi.org/10.31261/PN.3977.02>

1. Pogled unatrag →





MAGDALENA KOH (MAGDALENA KOCH)

Univerzitet 'Adam Mickjevič' u Poznaniu

Institut za slovenske studije

magdalena.jolanta.koch@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3239-8872>

Kulturni transfer kao šansa za očuvanje sećanja na sarajevske Sefarde. Drame Laure Papo Bohorete (1891–1942)

Cultural Transfer as a Chance for Saving a Memory on Sarajevo Sephardim
Dramas by Laura Papo Bohoreta (1891–1942)

Sažetak: Tekst pokušava da u kontekstu teatrologije obrati pažnju na dramski opus prve sefardske dramaturškinje iz Sarajeva, Laure Papo. Njene drame su proizvod vremena u kojem su nastale i imaju više istorijsko i kulturološko značenje nego umetničku vrednost. Međutim, kontekst, u koji se u ovom članku stavljaju drame te autorke (jako popularne u jevrejskoj zajednici kraljevske Jugoslavije međuratnog doba, a posle Drugog svetskog rata nakon Holokausta skoro zaboravljene i marginalizovane), pokazuje mehanizme centrifugalne i centripetalne kulturne mobilnosti u okviru dramske i pozorišne aktivnosti, koje je Laura Papo primenjivala tokom svog stvaralaštva. Članak skreće pažnju na različite strategije kulturne mobilnosti koje vode čuvanju sećanja na njenu dramsku i pozorišnu tradiciju, a završava se otvorenim pitanjem šta dalje da se radi sa tim zanimljivim materijalom koji je hiberniran u jevrejsko-španskom (ladino) jeziku u obliku digitalizovanih rukopisa?

Ključne reči: kulturni transfer, Laura Papo Bohoreta, jevrejska sefardska drama/pozorište, kultura pamćenja, centrifugalna i centripetalna kulturna i jezička mobilnost

Abstract: This text presents dramas of Laura Papo Bohoreta, a Sephardic woman author from Sarajevo. Although she was very popular in the interwar period in the Kingdom of Yugoslavia, after the World War II and Holocaust her works became almost completely forgotten. While discussing the context of the plays and performances, the paper focuses on the mechanisms of centrifugal as well as centripetal cultural mobility. The paper ends with an open question concerning the limits of cultural mobility and possibilities offered by such interesting material existing only in the manuscript form in the Ladino language.

Keywords: cultural transfer, Laura Papo Bohoreta, Sephardic Jewish drama/theatre, cultural memory, centrifugal and centripetal cultural and language mobility

Prva sefardska dramaturškinja: Laura Papo

U ovom tekstu želim da razmotrim problem kulturnog transfera i praktično značenje dinamike između slovenske (bosanske, srpske) i jevrejske mobilnosti na primeru dramske i pozorišne produkcije Laure Papo Bohorete. Ovom materijalu je dosad retko pristupano šire i detaljnije, a čak je i tada mahom rađeno u uskim okvirima judaistike, tačnije sefardskih studija¹. Nikada, međutim, nije bio predmet istraživanja među teatrolozima ni u teatrološkom kontekstu, iako – po mom mišljenju – pruža neobično važan uvid u pitanja kulturne mobilnosti.

Laura Papo Bohoreta bila je, naime, prva sefardska dramaturškinja², uz to i jedna od prvih obrazovanih sefardskih Jevrejki, pri tom vezana za Bosnu: intelektualka, spisateljica, sakupljačica folklor, feministkinja i društvena aktivistkinja, a pre svega čuvarica sećanja na vlastitu kulturu, najangažovanija za vreme Prvog svetskog rata i u međuratnom periodu. U kontekstu ove analize najvažnija je ipak činjenica da je Laura Papo autorka petnaestak dramskih tekstova, kao i da je, između dva rata, bila animatorka ladino amaterskog pozorišta „Matatja“ radničke omladine u Sarajevu, gde su njeni komadi izvođeni, neretko u njenoj režiji. No, još od Drugog svetskog rata, Bohoretini tekstovi ostaju zarobljeni u kapsuli ladino jezika, te su samim tim danas dostupni jedino stručnjacima-sefardolozima. Većinom neobjavljeni, hiberniraju otada isključivo u rukopisima. Njene se drame stoga – kako Jan Assmann to formuliše pozivajući se na Jana Vansinu – i dalje nalaze u „plutajućem jazu“ (*floating gap*)³ i u formi sklerocije. Ovo svojevrsno stanje

¹ U tom kontekstu sefardskih studija ili folklorne aktivnosti, pokazujući dublji kritički pristup, pisali su kao prvi i glavni istraživači: K. VIDAKOVIĆ-PETROV: *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu: XVI–XX vek*. Sarajevo 1990 i M. NEZIROVIĆ: *Jevrejsko-špansjolska književnost*, Sarajevo 1992. Jako aktivni su i Eliezer Papo and Željko JOVANOVIĆ. Videti: E. PAPO: *Laura Papo-Bohoreta: Kommentierte Forschungsbibliographie zum literarischen Werk einer bosnischen Sefardin*. „Transversal: Zeitschrift für Jüdische Studien“ 2013, br. 2, str. 65–80; VIDETI: Ž. JOVANOVIĆ: *Endangered Judeo-Spanish Folk Material: Collection, Recreation and Recovery by Twentieth-Century Sephardic Authors from the Former Yugoslavia* (Doktorska disertacija na University of Cambridge, odbranjena 2015. godine; mentori disertacije: Dr. Louise Haywood and Prof. Alison Sinclair). Jovanović je u doktoratu posvetio celo poglavlje Lauri Papo Bohoreti, naročito stranice 10–85. Na tom mestu mnogo se zahvaljujem Autoru te disertacije na prosleđivanju teksta u pdf formatu.

² VIDETI: E. PAPO: *Entre la modernidad y la tradición, el feminismo y la patriarcha: Vida y obra de Laura Papo ‚Bohoreta‘ – primera dramaturga en lengua jude-española*. „Neue Romania“ 2011, br. 40, str. 89–107.

³ J. VANSINA: *Oral Tradition as History*. Madison, 1985, s. 23. J. ASSMANN: *Pamięć kulturowa: Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Prev. A. KRYCZYŃSKA-PHAM. Warszawa 2008, str. 32.

uspavanosti omogućava, s jedne strane, opstanak elemenata vlastite kulture u nepovoljnim uslovima, dok s druge – kao uostalom u biologiji – ti oblici sklerocija mogu godinama da čekaju uspavani, čuvajući sposobnost za delovanje i povratak. Sačuvani rukopisi tako do danas predstavljaju „kapsulu spasa“, koja štiti sećanje od oksidacije. Upravo na njih i nastojim da skrenem ovde pažnju. Jer, delatnost Laure Papo između dva rata bila je vrlo dinamična, štaviše, spektakularna i, u kulturnom smislu, pokretačka. A kako je u današnje vreme bezmalo nepoznata, zapitala sam se šta bi to trebalo učiniti da njene drame ponovo uđu u kulturne tokove i ožive u sećanju na Sarajevo i bosansko pozorište, odnosno uvedu Bohoretino ime u tokove mišljenja o bosanskom pozorištu.

Dramsko stvaralaštvo Laure Papo Bohorete pruža nam mogućnost da govorimo o dva pravca kulturne mobilnosti u uzajamnim referentnim sistemima – **centrifugalnom** i **centripetalnom**, pokazujući kakve sve mogu biti uzajamne relacije i interakcije kultura na polju razmene i transfera. Važno je imati u vidu – prateći Stivena Grinblata (Stephen Greenblatt)⁴ – da je status elemenata kulture dinamičan, nepostojan, neretko i neizvestan. Njihove funkcije u različitim kulturnim kontekstima i istorijskim uslovima su nužno promenljive. Naročito je u tom smislu poučno iskustvo Holokausta, koje nas podseća na iznimnu opasnost od nepovratnog odlaska u zaborav, čak i od nestajanja⁵.

Drama je, budući da je aktivno oruđe proizvodnje slike i tekstualizacije određene kulture i društva, upravo kao i pozorište koje je faktor njene vizualizacije i performativnog dejstva, učesnik u diskurzivnom procesu konstruisanja veza u odnosu autora/autorki i glumaca/glumica, odnosno publike/recipienta, prema mestu i zajednici. Stoga predlažem da se na komade Laure Papo osvrnemo kroz prizmu njihove kulturne specifičnosti, to jest iz dve perspektive koje se međusobno dopunjuju: spoljne-outsajderske i unutrašnje-insajderske.

⁴ S. GREENBLATT et al.: *Cultural Mobility. A Manifesto*. Cambridge 2010.

⁵ U kontekstu etnografske studije Laure Papo *Sefardska žena u Bosni* (1931/2005) i strategija spašavanja sefardske kulture od zaborava više i detaljnije sam pisala u tekstu: M. KOCH: *Lost–Regained–Revised: Laura Papo Bohoreta, Sephardic Women in Bosnia, and Transcultural Survival Strategies in Memory*. „Studia Judaica“ 2018, br. 1/41, str. 7–30. <http://www.ejournals.eu/SJ/2018/41> [pristup: 15.02.2020].

Lokalna kultura i pozorište

Pozorište uvek izrasta iz lokalne kulture. Na to obraća pažnju (prema Marvinu Karlsonu (Marvin Carlson)) poljska teatrološkinja Aleksandra Koman, koja piše da se

pozorište uvek nadovezuje na određenu kulturnu zajednicu: na njeno sećanje, tradiciju, istoriju, dijalekte i čitav prtljag njenog iskustva koje proističe iz življenja na određenom geografskom području. Pozorište pokazuje i problematizuje ne samo specifičnost datog društva, nego doprinosi formiranju jezički i kulturno homogene zajednice⁶.

[teatr zawsze odwołuje się do konkretnej wspólnoty: do jej pamięci, tradycji, historii, dialektu oraz całego bagażu wspólnotowych doświadczeń wynikającego z zamieszkiwania danego terytorium. Teatr nie tylko ukazuje i problematyzuje specyfikę danej społeczności, ale przyczynia się także do kształtowania wspólnoty jednorodnej językowo i kulturowo.]

I to izvrsno pokazuje način delovanja i mišljenja Laure Papo u odnosu na dramu, a pre svega na pozorište. Ona upravo koristi (čak i amatersko) jevrejsko pozorište „Matatja“ sa ciljem (pre)oblikovanja sistema kulturnih vrednosti sarajevske sefardske zajednice. S jedne, naime, strane, njena dramska, a pre svega upravo pozorišna aktivnost predstavlja primer umetnosti koja je snažno ukorenjena u lokalnom – utemeljena je na hermetičkom (ladino/jevrejsko-španskom) jeziku, (komunikacijskom i kulturnom) sećanju i istoriji (Sefarda), na senzibilitetu, lokalnom folkloru i potrebama konkretne zajednice, nastanjene na konkretnom području. S druge, pak, strane, predlažem da se zapitamo nad mogućnostima transfera (mobilnosti) sveta ovekovečenog u tekstu, a fizički gotovo već nepostojećeg, u druge i drugačije, ponajbolje lokalne i susedne zajednice, sa kojima je njegova kultura ulazila u interakcije te, naposletku, njegovog konfrontiranja sa novim, savremenim čitaocem. Upravo mislim na tu potrebu pažljive kohabitacije, formiranja kulturnog „lokalnog susedstva“ i građenja mostova (*bridging the gap*) između graničnih kultura koje – bez obzira na to što su različite – žive (živele su) jedna pored druge u zajedničkom kontekstu i geografskoj bliskosti, na koju je mislio Dra-

⁶ A. KOMAN: *Komedia dell'arte: między lokalnością a globalnością*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, br. 17, str. 241. http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_24917_20811853_17_21 [provereno: 14.02.2020].

gan Klaić, pišući sasvim nedavno priručnik međunarodne kulturne saradnje *Mobility of Imagination*⁷.

A pošto želim da predstavim ili barem obratim pažnju na dramsko stvaralaštvo sefardske jevrejske zajednice iz Sarajeva, dužna sam da podsetim i na činjenicu da je kulturna mobilnost – u onom Grinblatovskom višestrukome i višeslojnom smislu – neosporna kada je u pitanju jevrejska kultura. Mobilnost je čak upisana u kulturni kod ove etničke grupacije, kako u pozitivnom, tako i negativnom značenju te reči. Pozitivna su u tome svakojaka trgovačka i akademska putovanja (*peregrinatio academica*), a sa njima i intelektualno kruženje ideja i svojevrsna transkulturalnost⁸. Negativna je pak osobena sudbina prinudne mobilnosti Jevreja, koja je sa sobom nosila iznuđene migracije (što je najbolje ovekovčeno u toposu Lutajućeg Jevrejina/Ahaswerusa), proterivanja, pogrome, seobe usled ratova, te najzad Holokausta kao svirepi, masovni proces proterivanja ljudi i njihove kulture sa ovog sveta i zatiranja tragova geno- i tekstocida.

Laura Papo Bohoreta pripadala je grupaciji Sefarda, koji su se, nakon progonstva (koje je bilo neka vrsta ne samo geografske nego i kulturne mobilnosti onog istorijskog trenutka) sa Pirinejskog poluostrva 1492. godine, od XVI veka naovamo nastanjivali na Balkanskom poluostrvu (u Istanbulu, Solunu, ali i Skoplju, Bitolju, Dubrovniku, Zagrebu, Splitu, Sarajevu, Beogradu, Bukurešti, Sofiji). Sa jednog poluostrva na drugo preneli su svoje kulturno nasleđe, svoj jezik ladino (jevrejsko-španski), koji je pripadao romanskoj grupi, svoje običaje, koji su se vremenom mešali sa običajima lokalnog stanovništva. Pa ipak, u svom okruženju su uvek predstavljali etničku manjinu, silno izloženu procesima karakterističnim za dva suprotna modela odnosa: asimilaciji, odnosno izolaciji. Tako je njihova grupacija na Balkanu veoma dugo i duboko bila uronjena u stihiju multikulturalnosti okolnih, dominantnih kultura i urezana u mozaik jezika: najpre osmanske kulture (odnosno i turski jezik, od XVI do druge polovine XIX veka), a zatim i nemačke i mađarske u strukturama Habzburške monarhije (četiri decenije: od 1878–1918). Posle 1918. godine, to jest osnivanja zajedničke države Južnih Slovena – Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (preimenovane 1929. u Kraljevinu Jugoslaviju), dolazi pak do intenzivne dominacije slovenske stihije i bosanskog/srpskog/hrvatskog idioma (sve do 1941. – izbijanja drugog svetskog

⁷ D. KLAIĆ: *Mobility of Imagination. A companion guide to international cultural cooperation*. CEU, Budapest 2007. Poljsko izdanje: D. KLAIĆ: *Mobilność wyobraźni. Międzynarodowa współpraca kulturalna. Przewodnik*. Prev. Marcin TURSKI. Warszawa 2011.

⁸ Pisao je o tome Moshe Rosman: "Wherever they lived, Jews were a minority, usually a colonized one, whose identity depended on being defined apart from the majority while in truth **they were more a part of the society in which they lived than separate from it.**" [podvukla – M.K.]. M. ROSMAN: *How Jewish is Jewish History?*. Oxford 2007, str. 32.

rata u Jugoslaviji i Holokausta). Na te procese spoljnih, jezičkih uticaja na-dovezivalo se unutarnje negovanje vlastite kulture, a s njom i ladino jezika.

Laura Papo Bohoreta rodila se u Sarajevu, 1891. godine, kao Luna Levi. Pošto je bila najstarija kći u porodici, po jevrejskom običaju dobila je nadimak Bohoreta⁹. Od 1900. do 1908. živela je sa roditeljima, braćom i sestrama u Istambul, gde je na francuskom jeziku pohađala školu za Jevreje, Alliance Israélite Universelle. Da bi se što bolje prilagodili okruženju i što manje isticali svoje sefardsko poreklo, roditelji su joj tada promenili i ime: Luna je postala Laura¹⁰. Godine 1916. Laura Levi se udala za Danijela Papo i sve svoje tekstove je potpisivala muževljevim prezimenom, zato je Luna Levi u kulturi poznata kao Laura Papo (i to je neka crta identitetske fluidnosti i svojevrsna mobilnost). Godine 1928. provela je šest meseci u Parizu, usavršavajući svoje znanje francuskog u Alliance Française. Između dva rata uključila se u rad jevrejske opštine u Sarajevu i Bosni, razvijajući kulturu na jevrejsko-španskom jeziku i prerastajući u jednu od ključnih ličnosti tadašnjeg kulturnog života Jevreja¹¹. Preminula je u istom gradu tokom rata 1942. godine u bolnici katoličkih milosrdnih sestara, a grob joj je ostao neobebežen. Sasvim je moguće da nije bila svesna da su oba njena sina – Leon (rođen 1918.) i Bar-Kohba (rođen 1919.) stradali prilikom deportacije u koncentracioni logor u Jasenovcu¹².

Njena višejezičnost i neobična jezička mobilnost su od izuzetnog značaja: balansirala je između brojnih jezika – od maternjeg ladino, preko španskog (jezika izgubljene i mitologizovane otadžbine), nemačkog (zvaničnog jezika države u kojoj se rodila), francuskog (jezika svog obrazovanja), pa sve do srpskog/hrvatskog/bosanskog (zvaničnih varijanti jezika Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca). Potpisnica je, da podsetim, oko petnaestak pozorišnih komada – svi još uvek u rukopisima, nikada nisu štampani.

Centrifugalna mobilnost

Karakteristično je da je najpre, 1907. godine (kao šestanestogodišnjakinja), Laura Papo sa francuskog na ladino prevela komediju, jednočinku Delfine de Žirarden (Delphine de Girardin, 1804–1855), *La Joie fait peur/La alegrija*

⁹ J. VEČERINA TOMAIĆ: *Bohoreta, najstarija kći*. Zagreb 2016, str. 23.

¹⁰ Ibidem, str. 24.

¹¹ K. VIDA KOVIĆ-PETROV: *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu: XVI–XX vek*. Sarajevo, 1990 (prvo izdanje 1986). M. NEZIROVIĆ: *Jevrejsko-španjolska književnost*. Sarajevo, 1992, posebno str. 7–72.

¹² Detaljno je o njenom životu i delatnosti pisala hrvatska istraživačica-sefardološkinja, Jagoda Večerina Tomaić. Navedeno delo.

espanata (Veselje plaši), iz 1854. godine. Prvu pak vlastitu originalnu dramu, pod naslovom *Elvira* (od najavljenih pet činova sačuvan je samo jedan), napisala je 1908. sa nepunih sedamnaest godina, i to na francuskom, po povratku porodice Levi iz Istambula u Sarajevo. Karakteristično je i to da nije, dakle, pisala u ono vreme na maternjem, jevrejsko-španskom jeziku, niti čak na srpsko-hrvatsko-bosanskom. Radnja drame se pri tom odvija u Odesi, u Rusiji, u (po svemu sudeći) nejevrejskom okruženju. Međutim, ono što je važnije jeste emancipovani pogled na svet mladih devojaka koje sazrevaju za život, na njihovu žudnju za nezavisnošću i obrazovanjem.

Svoje dramske početke, kao što vidimo, Laura Papo ne vezuje za svet Sefarda. Piše iz pozicije naučenog jezika, stranog vlastitoj kulturi. Pa ipak, svesna je u potpunosti da je to svetski jezik, *lingua franca* tadašnje (kulturne) Evrope, iza kojeg stoji bogata književna (pri tom dramska i pozorišna) tradicija. To nam pokazuje da je u mladosti, na pragu stvaralaštva, za nju bio važniji kontekst velike kulture, čija je pozicija centralna. Bohoretina kulturna i jezička mobilnost tada poprima centrifugalne odlike, dok ona sama stremi ka vodećoj kulturi, okrenuta prenošenju zapadnjačkih vrednosti, odnosno modela ponašanja shvaćenog kao univerzalno ili napredno u odnosu na vlastitu, maternju kulturu.

No ta etapa ne traje dugo. Po okončanju Prvog svetskog rata, u novoj državi Karaljevini SHS, Laura Papo čini zaokret i počinje da piše drame (a takođe priče i pesme) od 1924. godine isključivo na ladino jeziku¹³. Upravo od tada jevrejsko-španski postaje njen glavni medij za kulturu, a recipijenti – Sefardi u Sarajevu i Beogradu, kao i ostalim gradovima Jugoslavije, jer amatersko pozorište „Matatja“ nastupa i u drugim jevrejskim zajednicama. „Matatja“ je bilo kulturno društvo jevrejske omladine koje je osnovano 1923. godine u Sarajevu. U njegovom okviru su radile tri sekcije: kulturna, muzička i upravo – pozorišna. Najaktivnija u tom društvu je bila pozorišna sekcija, zahvaljujući pre svega aktivnosti Laure Papo i njenom dramskom delu. „Matatja“ je „prepoznala Bohoretin dramski opus u kojem se eksplicitno izražavaju njezini socijalni stavovi, uz poštovanje tradicionalnih vrednosti i nasljeđa sefardske obitelji kao izvrsni izvor folklornih elemenata i socijalnih poruka“ – kako je naglasila Jagoda Večerina Tomaić¹⁴. A mnogi sefardolozi su par puta obraćali pažnju da Bohoreta nije imala ambicije da postane vrhunaska dramska autorka, da radi u pravcu razvijanja estetskih, formalnih merila ladino drame i jevrejskog pozorišta¹⁵. Ona nije imala pretenzije te vrste, nego je pre svega imala planove didaktičke prirode i na primeru predstavljenog jevrejskog sve-

¹³ Upor. J. VEČERINA TOMAIĆ: *Bahoreta, najstarija kći...*

¹⁴ Ibidem, str. 34.

¹⁵ K. VIDAKOVIĆ-PETROV: *Kultura španskih Jevreja...*, s. 106; J.J. VEČERINA TOMAIĆ: *Bohoreta, najstarija kći...*, str. 29.

ta, jezika i moralnih dilema obrazovati socijalne probleme, da bi se jevrejsko društvo promenilo, modernizovalo i išlo s duhom vremena. Svoje drame je inkrustirala i sefardskim pesmama (*romanseros*), i plesom i muzikom, da bi bitne elemente sefardske kulture i tradiciju, s jedne strane, spasla od zaborava, a s druge strane, davala primere za modernizovanje savremene sefardske zajednice. Ta aktivna saradnja između nje i pozorišne družine „Matatja“ je trajala sve do 1941., dakle, godine izbijanja Drugog svetskog rata u Jugoslaviji. To svedoči o radikalnoj promeni vektora ka suprotnom pravcu u međuratno doba – od centralne, dominantne, spoljne kulture (francuske ili nemačke) – ka vlastitoj, maloj, unutarnjoj, hermetičkoj kulturi. Stoga možemo da govorimo o promeni referentnog sistema ka **centripetalnoj mobilnosti**. Vremenom, dakle, važnije od preuzimanja matrica drugih kultura postaje okretanje ka nutrini vlastite tradicije¹⁶. Taj zadatak je bio utoliko značajniji što se ova tradicija od kraja XIX veka mahom zasnivala na usmenosti, te je zajedno sa jevrejsko-španskim jezikom, polako odlazila u zaborav.

Oživljavanje domaće sefardske kulture i njena tekstualizacija, kao i razvoj i osavremenjivanje jezika, sakupljanje i uvođenje u upotrebu starih poslovice, običaja, nošnje i pesama (npr. *romenceros*) kao suštinskih skladišta sećanja, za nju otada prerasta u prioritet. Bohoretini tekstovi tako nastoje da spasu od zaborava, da poslažu parčice tradicije i prenesu je dalje. I to je isto tako jedna od uloga kulturne mobilnosti: od oralnog oblika ka pismenom, od tuđih jezika (takozvanih „velikih“ u odnosu na sopstvenu kulturu) ka sopstvenoj, maloj, hermetičkoj. A dramski tekst i moć pozorišta uopšte imaju u tom transferu neprocenljiv značaj.

Centripetalna mobilnost

Dvadesetih i tridesetih godina XX veka Laura Papo je stvorila preko deset dramskih tekstova. Tematsku dominantu čine društveno-običajne drame, scene iz života sefardske zajednice, dok sa formalno-strukturne strane dominiraju jednočinke ili drame u tri čina. To su:

1919 – *Las Hadrás de Pesah* (*Spremanje za Pesah*) iz 1919, izvedena u Visokom, mali komad sa pesmom i plesom, koji su izvodile autorkine sestre

¹⁶ O sličnoj pojavi sam pisala detaljno u vezi s njenom etnografskom studijom *La mušer Seferdi de Bosna*, koju je na početku počela da piše na nemačkom kao polemiku s pogrešnim ocenama Jelice Belović-Bernadžikovske o emancipaciji sarajevskih Jevrejki (1916. godine u sarajevskom listu „Bosnische Post“ koji je izlazio od 1884 do – najverovatnije – 1917.), da bi na kraju ostavila nemački i napisala knjigu na latinu. Upor. M. Koch: *Lost-Regained-Revised...* Studija ta je bila tek 2005. objavljena u prevodu na bosanski jezik. L. Papo BOHORETA: *Sefardska žena u Bosni*. S jevrejskošpanjolskog preveo prof. dr. Muhamed Nezirović. Sarajevo 2005.

- 1929 – *Ajudeмос la fraqua del Kal-Kadoš* (Pomozimo izgradnju Velikog hrama), prigodan komad
- 1930 – *Avia de ser. Escena de la vida de un tirmo kon romanceros* (Bilo nekad. Slika iz nekadašnjeg života sa romansama)
- 1930 – *Esterka. Ritrato social de nueastro dias in tres actos* (Esterka. Društvena slika iz našeg doba u tri čina)
- 1931 – *Ožos mios. Pedazo de folklor sefardi de Bosna en tres actos* (Oči moje. Komad iz sefardskog bosanskog folkloru u tri čina)
- 1931 – *Los aprežos de hanuka* (Pripremanje za hanuku), šaljivi komad u jednom činu
- 1932 – *Renado mi nuera grande* (Renando, moja velika snaha), komad u tri čina
- 1033 – *Shuegra ni de baro buena. Retrato social de nuestros dias en tres actos* (Svekrva ni od blata dobra), socijalna drama
- 1934 – *Hermandat-Madastra el nombre le abasta* (Bratstvo-Maćeha. Ime dovoljno govori)
- 1939 – *Tiempos pasados* (Prošla vremena).

Svi navedeni tekstovi nalaze se u rukopisu, na ladino jeziku. Kao svojevrstne partiture, solidno napisani, sa uspehom izvođeni na sceni amaterskog pozorišta kulturnog društva. Ova trupa, čija je glumačka zvezda bio Šalom Daniti (poznat po raznim ženskim ulogama), zapravo je izvodila isključivo njene komade. Integralni element svih inscenizacija drama Laure Papo bile su sefardske romanse i plesovi. Krinka Vidaković Petrov kaže da je „Bohoreta pisala komade koji su predstavljali kolaže folklornog materijala, uvodili jezik svakodnevnog, viševjekovnog običaja“. Sami tekstovi obilovali su poslovicama, a predstava izvođena kroz živi dijalog i interakciju sa gledaocima. Glavni cilj – osim zabave – bio je didaktički, obrazovni, društveni¹⁷. Autorka je promovisala sefardsko nasleđe, tradiciju, folklor, jezik. Dramska forma je za nju bila u tom smislu veoma funkcionalna. Kako podvlači Cecilia Prenez Kopušar „njeni su teatralni postupci direktno povezani s ciljevima koje je sebi postavljala: prenijeti svoja razmišljanja, podučiti narod“¹⁸.

Novinu u njenim dramama predstavlja i feministička dimenzija, kao i osavremenjena slika junakinja. Bohoreta se borila protiv stereotipa pasivne, patrijarhalne sefardske Jevrejke, ističući modele aktivnih, umnih, obrazovanih žena, koje su se prihvatale profesionalnog rada, a ponajviše naglašava njihov intelektualni i ekonomski imperativ. Uz pomoć prijemčive formule pozorišne predstave prenosila je sadržaje domaće kulture zajednici ugroženoj procesima postupne, ali sve snažnije asimilacije. Tako je kroz uko-

¹⁷ Detaljno sadržaj-rezime ovih drama s prevodima mnogih citata na bosanski predstavlja u uvodnoj reči Cecilia Prenez Kopušar. Upor. C. PRENEZ KOPUŠAR: *Uvodna riječ*. U: L. PAPO BOHORETA: *Rukopisi*. Knjiga 1. Sarajevo 2015, str. 12–22.

¹⁸ Ibidem, str. 22.

renjenost u tradiciji – prizore iz života Sefarda izvedene na sceni – gradila instrumentarijum kojim je nastojala da dopre do publike. Zahvaljujući performativnosti i transferu teksta zapisanog na papiru na pozorišne daske, mogla je da postigne brz a direktan efekat uticaja na sefardskog primaoca. Najlakše je bilo neposredno i neodložno ovekovječiti običaje, isticati matrice. Voditi dijalog sa tradicijom i transmitovati je u razum i osećajnost sefardske ondašnje publike, formirati njen ukus, ali i potrebu da produbi znanje o vlastitim korenima – o tradiciji i njenom savremenom funkcionisanju; učiti jezik kroz direktan i atraktivan kontakt – na audio i vizuelan način. Jer dodatno, upletena u dramski tekst i izvedbu, forma pesme i igre činila je njenu poruku privlačnijom, popularišući usput folklor kroz muzičko i mudrosno izvođenje romancerosa i sevdalinki. Pesme su inkrustirale tekst i pojedine scene, dok su u naslovima mnogih komada figurirale poslovice.

Laura Papo Bohoreta smatrala je riznicu sefardskog folkloru autentičnim izvorom identiteta i šansom za očuvanje kontinuiteta generacijskog transfera. Trudila se da pozorišnim amaterskim predstavama – i kao dramaturškinja, i kao rediteljka, i kao osoba odgovorna za mužičku opremu – revitalizuje jevrejsko-špansku narodnu tradiciju, još uvek živu među sefardskom manjinom Sarajeva i Beograda, okruženom drugim kulturama, ali i neprekidno izloženu slabljenju i ugroženu zaboravom, odnosno asimilacijom koju je sa sobom nosio dolazak novog političkog poretka u izmenjenim istorijskim okolnostima.

Zaključak

Na osnovu do sada predstavljenog materijala, može se zaključiti da su drama i pozorište odigrali suštinsku ulogu u kulturnom transferu vrednosti sefardske tradicije u Bosni i međuratnoj Jugoslaviji. Laura Papo načinila je prvi korak u tom pravcu: prevalila je put od oralnosti i narativa (najpre je saslušala usmene priče o običajima i tradiciji sefardske zajednice), ka tekstualnosti (pišući drame), te najzad performativnosti (prenoseći ih na amatersku scenu). Međutim, predratna kulturna mobilnost njenog pozorišnog stvaralaštva ne bi bila održiva nakon Drugog svetskog rata i pogroma Jevreja, da nisu sačuvani rukopisi njenih dramskih tekstova, to jest da nije spaseno nasleđe Laure Papo u porodičnom, kućnom arhivu u Beogradu. Ranih šezdesetih (1961), naime, ti su rukopisi na ladino jeziku, koje je Bohoretina sestra, Blanka Levi Kuić (majka Gordane Kuić, rođene 1942. u Beogradu, srpske autorke brojnih romana i pripovetki o sefardskoj sredini) prevezla tokom Drugog svetskog rata iz NDH u Srbiju, predati potom Arhivu grada Sarajeva¹⁹.

¹⁹ J. VEČERINA TOMAIĆ: *Bahoreta, najstarija kći...*

Treća etapa mobilnosti njenih drama odvila se u periodu od 2015. do 2017. godine, zahvaljujući projektu pod nazivom *Digitalizacija i publikovanje ličnog fonda Laure Papo Bohorete*. Ovog puta značajnu ulogu je odigrala međunarodna saradnja akademskih – sefardoloških – krugova. Uz pomoć naprednih oruđa digitalne humanistike i tehnosfere, tekstovi i rukopisi ove zaboravljene autorke (a među njima i drame) sačuvani su od zaborava i publikovani u elektronskom obliku na Internetu (a takođe u određenom broju u obliku štampanih knjiga). Moguće im je pristupiti i u javnoj sferi, što njihovu dostupnost čini znatno većom, štiteći ih time od materijalnog uništenja. Digitalizovane su i štampane u tri toma – osim drama – i njene priče, pesme, članci, predavanja. Za to se postarala učenica i nastavljačica dela Muhameda Nezirovića (1934–2008), univerzitetskog profesora-romaniste iz Sarajeva, ali i vrhunskog stručnjaka sefardskih studija, profesorka sa Sarajevskog univerziteta, romanistkinja, Edina Spahić, zajedno sa profesorkom Cecilijom Prenez Kopušar sa Univerziteta u Trstu, te Sejdalijom Gušić iz Istorijskog arhiva u Sarajevu, a uz finansijsku podršku i angažovanost Ambasade Kraljevine Španije u Bosni i Hercegovini. Time je – zahvaljujući međunarodnoj saradnji između različitih institucija u regiji (akademskih centara, kulturnih ustanova, pa čak i diplomatskih krugova) opasnost od nepovratnog gubitka pojedinih Bohoretinih rukopisa zauvek otklonjena. Uz to je njena zaostavština uključena u kulturno nasleđe čitave Bosne i Hercegovine putem revitalizacije ugroženih dobara. Godine 2015. pojavila se prva od tri sveske, koja sadrži rukopise drama Laure Papo: *Ožos mios*, *Avia de ser*, *La pasiensia vale mučo*, *Tiempos pasados*. Druga sveska je izašla u jesen 2016. godine, donevši drame *Shuegra ni de baro buena*, *Hermadat-Madrasta – el nombre le basta*, *Esterka*. Treća je pak izdata u junu 2017., i u njoj su se našli eseji, pesme, tekstovi o sefardskim običajima, jednočinke i sefardske romanse koje je Bohoreta u prvim decenijama XX veka zabeležila i spasla od zaborava.

Ne smemo, međutim, da zaboravimo, da je objavljivanjem tri toma rukopisa iz Istorijskog arhiva načinjen tek prvi korak, s obzirom da oni i dalje postoje jedino na ladino/jevrejsko-španskom jeziku, koji je stekao status ugroženog idioma, što krug čitalaca sužava i svodi na sefardologe. Delo Laure Papo osvojilo bi polje šireg uticaja na kulturu regiona (BiH, ali i postjugoslovenskog prostora) tek kada bi – poput studije *Sefardska žena u Bosni* – bilo prevedeno na bosanski/srpski/hrvatski jezik. **Taj je korak tek pred nama**²⁰.

²⁰ Na margini vredelo bi dodati da je 1986. godine, par godina pre raspada SFRJ, nastala drama Rikice Ovadije *Bohoreta i njeni*. Kao radio-drama je bila izvedena u režiji Mladena Ovadije (1947–2019, sina autorke teksta) i Mirsada Tukića u okviru dramskog programa Radio-Sarajeva u seriji pod naslovom *Tragom dokumenata – žene prosvjetiteljice*

Šansa da se spase zaostavština ove sefardske autorke iz Bosne još jednom je u prevodu i štampi, ili još bolje, digitalizaciji i objavljivanju na Internetu tih prevoda na b/h/s jezike. Jer samo će tako međukulturni dijalog biti proširen, a tekstovima omogućen izlazak iz isključivo unutrašnje upotrebe. Drugim rečima, dakle, prilika da zažive u savremenoj kulturi ponovo se krije u **centrifugalnoj kulturnoj mobilnosti** – opet u promeni vektora od unutrašnjosti nekadašnje sefardske kulture (drame i pozorišta) ka bliskim, regionalnim kulturama, među kojima se razvijala i kojima mnogo duguje.

Na kraju se ipak nameće pitanje: koja je (mogla bi biti) danas funkcija – osim nesumnjivog spasavanja tekstova i istorijskog faktora – jednog takvog kulturnog-jezičkog transfera? Rukopisi drama i pozorište uopšte pokazali su se kao izvrstan instrument kulture mobilnosti u jevrejskim zajednicama između dva rata. Šta bi pak doneo savremeni prevod komada Laure Papo? Svakako bi imao **istorijski i izvorni, dokumentarni značaj**, kao ilustracija, odnosno revitalizacija, rekonstrukcija bogatog – između ostalog i dramskog/pozorišnog – raznovrsnog života međuratnog Sarajeva. S druge strane, smatrale bi se anahronima i verovatno ne bi bile pogodne za izvodjenje na savremenim scenama. Pre svega, verovatno ne bi bile razumljive bez uvodnih napomena. Uz to bi mogle da odišu kulturnim skansenom ili etnografskom pojedinošću ako ne i da se izrode u nostalgичne predstave koje prizivaju nepovratno zaboravljeni svet. Mogli bismo se u tom slučaju pitati – **da li ipak postoje granice kulturne mobilnosti?** No ne nužno. To bih pitanje ostavila otvorenim – vredelo bi o njemu prodiskutovati. Možda je potencijal kulturne mobilnosti još uvek nedovoljno istražen, možda se nađe neki izlaz – ali ne za istorijsko spasavanje Bohoretinih drama, to je već do neke mere urađeno. Ono što me interesuje više je potraga za savremenim mehanizmima koji bi omogućili revitalizaciju i reaktivaciju dramskih tekstova Laure Papo u savremeni prostor, kao što je to bio slučaj sa njenom etnografskom studijom *Sefardska žena u Bosni*, koja je bila preko sedamdeset godina potpuno zaboravljena, a koja se pomoću jezičke mobilnosti (prevoda) opet vratila kao zajedničko kulturno blago Bosne i Hercegovine. Da li je sličan postupak moguć i vredan tog tipa kulturne mobilnosti u odnosu na Bohoretine dramske tekstove?

u Bosni i Hercegovini. Korišćena u naslovu drame leksema *njeni* odnosi se pre svega na amaterske glumce Laure Papo sa kojima je izvodila svoje dramske tekstove, jer – kako R. Ovadija piše u sinopsisu: “drama govori ne samo o našoj književnosti nego i o glumcima njenog pozorišta koji su i scene folklornih porodičnih komada, kao i s poprišta života, nestali pred naletom rasističkog istrebljenja Jevreja u Drugom svjetskom ratu”.

Literatura

- ASSMANN J.: *Pamięć kulturowa: Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Prev. Anna KRYCZYŃSKA-PHAM, Warszawa, 2008.
- GREENBLATT S. et al.: *Cultural Mobility. A Manifesto*. Cambridge 2010.
- JOVANOVIĆ Ž.: *Endangered Judeo-Spanish Folk Material: Collection, Re-creation and Recovery by Twentieth-Century Sephardic Authors from the Former Yugoslavia*, Cambridge 2015, pdf forma (doktorska disertacija odbranjena na University of Cambridge 2015. godine; mentorke disertacije: Dr. Louise Haywood and Prof. Alison Sinclair).
- KLAIĆ D.: *Mobility of Imagination. A companion guide to international cultural cooperation*. CEU, Budapest 2007.
- KLAIĆ D.: *Mobilność wyobraźni. Międzynarodowa współpraca kulturalna. Przewodnik*. Prev. Marcin Turski. Warszawa 2011.
- KOCH M.: *Lost–Regained–Revised: Laura Papo Bohoreta, Sephardic Women in Bosnia, and Transcultural Survival Strategies in Memory*. „Studia Judaica” 2018, br. 1/41, str. 7–30. <http://www.ejournals.eu/SJ/2018/41> [pristup: 15.02.2020]
- KOMAN A.: *Komedia dell'arte: między lokalnością a globalnością*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2017, br. 17.
- NEZIROVIĆ M.: *Jevrejsko-španjolska književnost*. Sarajevo, 1992.
- PAPÓ BOHORETA L.: *Sefardska žena u Bosni*. S jevrejskošpanjolskog preveo prof. dr. Muhamed Nezirović, Sarajevo 2005.
- PAPÓ E.: *Entre la modernidad y la tradición, el feminismo y la patriarquía: Vida y obra de Laura Papo 'Bohoreta' – primera dramaturga en lengua judeo-española*. „Neue Romania” 2011, br. 40, str. 89–107.
- PAPÓ E.: *Laura Papo-Bohoreta: Kommentierte Forschungsbibliographie zum literarischen Werk einer bosnischen Sefardin*. „Transversal: Zeitschrift für Jüdische Studien” 2013, br. 2, str. 65–80.
- PRENEZ KOPUŠAR C.: *Uvodna riječ*. U: L. PAPÓ BOHORETA: *Rukopisi*. Knjiga 1. Sarajevo 2015, str. 12–22.
- ROSMAN M.: *How Jewish is Jewish History?*. Oxford 2007.
- VANSINA J.: *Oral Tradition as History*. Madison 1985.
- VEČERINA TOMAIĆ J.: *Bohoreta, najstarija kći*. Zagreb 2016.
- VIDAKOVIĆ PETROV K.: *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu: XVI–XX vek*. Sarajevo, 1990 (prvo izdanje 1986).



NINOSLAVA VIĆENTIĆ

Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti

nina.vicentic@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4204-5683>

Uloga ruskih umetnika u razvoju srpske scenografije

The role of Russian artists in development of Serbian scenography

Sažetak: Dugo je čitava oblast scenografije bila zanemarena nedovoljnom teorijskom pažnjom, pa rad nastaje sa ciljem da se označe prvi umetnici koji su u Srbiji dovršili proces profesionalizacije i postavili temelje savremene pozorišne prakse. Zahvaljujući ruskim umetnicima koji u Beogradu borave i stvaraju između dva rata, scenografija je pored režije, preuzela vodeću ulogu u uobličavanju polifoničnih autorskih tekstova – jedin-stvenih scenskih celina. Ovim je obezbeđena estetska podloga kao povod za razvijanje interakcije između autora, izvođača i posmatrača i utemeljen put razvoja scenografije i odgovornosti koju ona preuzima, u prevodu dela na drugi znakovni sistem. Praksa ruskih scenografa istorijski je primer na koji način polje pozorišne umetnosti omogućava prostor i stimuliše zajedničko stvaralaštvo i obostrano, i domaćinima i gostima, korisnu umetničku saradnju.

Ključne reči: Scenografija, Narodno pozorište u Beogradu, Leonid Brailovski, Vladimir Zagorodnjuk, Vladimir Žedinski

Summary: The paper has been set in order to remind of the most prominent Russian theatre painters being the first in Serbian theater to successfully implement some of the basic principles of modern scenography and can be credited for defining an authentic artistic expression. Along with a review of their work and impact on foundation of Serbian scenography, this article aims at defining the characteristics and functions that make up the contemporary art of scenography.

Keywords: Scenography, National Theatre in Belgrade, Leonid Brailovski, Vladimir Zagorodnjuk, Vladimir Žedinski

Na početku XX veka, sa željom da se podstakne umetnička reforma u duhu važećih estetskih definicija i aspiracija, pozorišta u najvećim grado-

vima Srbije i Balkana započinju proces ubrzane profesionalizacije, modernizacije i približavanja evropskim uzorima, u svim segmentima svog rada. Razvoj srpske scenografije usko je vezan za stvaralaštvo Narodnog pozorišta u Beogradu, najveće i najaktivnije pozorišne institucije, i može se smestiti upravo u prve dve decenije XX veka, kada u Beogradu borave istaknuti ruski pozorišni umetnici.

Sve do tada, ceo dekor je slikan na rikvandima, zavesama ili kulisama. Pozorišta raspolažu malim brojem rekvizita i jedan te isti nameštaj uvek se iznova koristi na pozornici. Još uvek je neutemeljena potreba da se likovna oprema scene organizuje i individualizuje kao deo jedinstvene scenske postavke, pa se dekor često ponavlja. Pozorišno slikarstvo je počivalo na tradicionalnim tehnikama akademskog, koje su sa više ili manje uspeha adaptirane scenskim potrebama sa namerom da igri obezbede ubedljivost, a publici (očekivanu) informaciju sa podacima o epohi i mestu radnje. Sa željom da se prenesu geografski i istorijski podaci, često se na ovim slikama nude konvencionalni ambijenti, bez karaktera i originalnosti, uz neselektivno gomilanje detalja, bez doslednosti, sinteze i estetske selekcije. "Nije se tražila ni psihološka, ni likovno logična veza koja mora da postoji između reči i slike na sceni. Trebalo je da prođe dosta vremena, da pozorište pretrpi mnoge izmene, pa da scenografija postane umetnost i da slikari umetnici zamene "mašiniste" i "molere"¹.

Prelomni trenuci koji omogućavaju da pokrenute promene dovedu do razvoja novih pozorišnih profesija, originalnih, autonomnih i kompetentnih umetničkih izraza bili su:

1) Uvođenje električne energije u pozorišnu tehnologiju.

Bezbedno, kontrolisano, fleksibilno, stimulatívno, lako za otkrivanje i modelovanje scenskog prostora, električno osvetljenje omogućilo je da dvodimenzionalni dekori i velika platna slikana uz važeće konvencije tradicionalnog dekorativnog slikarstva budu konačno prevaziđena i zamenjena, sondiranjem scenskog prostora i osvajanjem dimenzije dubine. Od pojave električnog svetla scenski prostor se ubrzano oslobađa za eksperiment i zadobija novi oblik i karakteristike, postaje inspirativan, savladiv, igriv, tajanstven, fleksibilan. Ovo sve bio je osnovni preduslov da scenografija počne da se izražava ne samo kao likovna, već i kao narativna umetnost – da se oblikuje, čita i tumači u prostorno-vremenskom kontekstu. Već sa početkom XX veka, kada se električno osvetljenje i obnovljena tehnika u kratkom vremenskom periodu odomačila u upotrebi, na scenu je, pored umetnika, privukla i inženjere, projektante i tehničare koji će svoj izraz vrlo brzo razviti do visokog umetničkog nivoa.

¹ V. KRAUT: *Scenografi Narodnog pozorišta u Beogradu do 1914. godine*. Knjiga XIV. Beograd 1967, str. 317.

2) Dolazak akademskih slikara, od kojih su najznačajniji bili ruski umetnici.

Godine 1911. Milan Grol je postavljen za upravnika Narodnog pozorišta u Beogradu, a Milan Predić za dramaturga, ali ubrzo preuzima dužnost sekretara pozorišta. Njih dvojica bili su najzaslužniji za pokretanje dugo očekivane pozorišne reforme. Regulisali su osnovne zakone i uredbe koje su, između ostalog, definisale i ulogu, obaveze, zaduženja i prava reditelja i pozorišnih slikara-dekoratera, „pomoćnika i saradnika reditelju u dekorativnoj opremi dela u koju spadaju: nacrt i izrada dekora, stilovi kostima, oružja, nameštaja, kompozicija slika, boja i svetlosti². Ovim je postavljen zakonski okvir koji je omogućio temeljnu rekonstrukciju Narodnog pozorišta – tehničku (spoljnu) i umetničku (unutrašnju), organizaciju svih sektora složenog mehanizma i usklađivanje njihovog rada, sa ciljem da svoju produkciju profesionalizuje, stilski ujednači i približi savremenim standardima i novim očekivanjima pozorišne publike. Rad pozorišnih zanatlija (dekorateri, mašinisti, moleri i tapecireri) postepeno počinju da organizuju akademski, tehnički i umetnički obrazovani scenografi, rediteljima ravnopravni saradnici od kojih potiču i koji obezbeđuju originalna i vešta vizuelna rešenja – razlog da se tekst ne samo čuje već i razume i zapamti.

„Grol i Predić u Beograd pozivaju stručne poznavaoce pozorišne umetnosti sa originalnim izrazom i umetničkim rešenjima, koji raspolažu bogatim književnim i umetničkim znanjem i veštinama u korišćenju scenskog prostora i tehnike. Među njima je reditelj Aleksandar Ivanović Andrejev (1875–1940), gost iz Rusije, na čiji poziv u Beograd dolazi Vladimir Vladimirovič Baluzek (1881–1975), pozorišni slikar iz Moskve, koji stvara pod uticajem Đagiljeva i ruskog baleta i koji je pozorišno-dekorativnoj umetnosti u Srbiji obezbedio neobičnu popularnost i skrenuo pažnju na značaj ove umetničke discipline. Sve Baluzekove i Andrejevljeve postavke predstavljale su uzbudljive pozorišne događaje koje je beogradska publika cenila i volela. Ovaj prvi rediteljsko-scenografski tandem u srpskom pozorištu kroz sopstvene inscenacije i obnovu repertoara velikim dramskim delima ostaje upamećen po profesionalizmu, praktičnom upoznavanju srpskog pozorišta sa novim rediteljskim principima, svestranosti, erudiciji i iskrenom entuzijazmu“³.

Po uzoru na prakse mnogih evropskih pozorišta toga doba, akademski slikari i umetnici koji dolaze po pozivu angažovani su sa namerom da doprinesu aktuelizaciji pozorišta, pokrenu i osveže umetnički izraz, istaknu originalnu estetiku i vizuelno usklade sve neverbalne komponente scenske slike. Specifična veza slikarstva i pozorišta doprinela je promeni ne samo

² O. MILANOVIĆ: *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*. Beograd 1983, str. 95.

³ N. VIĆENTIĆ: *Rađanje srpske scenografije – od zanata do (savremene) umetnosti*. U: *Zbornik radova sa XI međunarodnog naučnog skupa na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu*. Knjiga III. Kragujevac 2017, str. 315.

konvencija tadašnjeg pozorišnog slikarstva, već i celokupne pozorišne estetike. A ta nova pozorišna estetika bila je uticajna i na kulturološkom planu, prodirući u šire umetničke, socijalne i kulturne tokove. Iako su se mnogi od velikih slikara samo privremeno zadržavali u pozorištu, za pozorišni izraz oslobodili su nove prostore i jednom za svagda promenili odnos prema scenskoj slici.

Kratak period reformacije i uzleta iznenada je, na četiri godine, prekinut izbijanjem Velikog rata. Prekid je bio drastičan a Narodno pozorište, u ratu do temelja srušeno, našlo se ponovo na početku. Zahvaljujući istoj upravi, prikupljeni su i dovedeni novi, mladi i stručni ljudi, pa je brzo formiran nov tim reditelja i pozorišnih slikara različitog porekla, starosti, umetničkih afiniteta i izraza. Period od dve decenije između dva rata, započet na ruševinama materijalnih i kulturnih tekovina, odvijao se ispunjen novim elanom i duhom, u znaku profesionalne stabilizacije i konstantnih umetničkih iskoraka. Vrlo brzo obnovljen je pozorišni život, dok se na polju primenjenog pozorišnog slikarstva simultano odvija dvostruki proces. Istovremeno sa procesom profesionalizacije i savladavanja tehnika klasičnog akademskog slikarstva prilagođenog scenskim zahtevima, otkrivaju se i razvijaju potrebe za novim oblicima i odnosima prema scenskom prostoru.

Proces profesionalizacije se nije do kraja mogao sprovesti bez stručne pomoći autoriteta koji su morali da budu angažovani sa strane i po pozivu, kako bi svojim iskustvom i praktičnim primerom edukovali buduće autore, tehničare i izvođače. Velika pažnja se pridavala izboru autora – reditelja, scenografa, baletskih, pevačkih pedagoga i repertoara koji će obezbediti povod i prostor za novi izraz.

Posleratna obnova beogradskog pozorišta započinje dolaskom gostiju iz Rusije, pozorišnog reditelja Jurija Rakitina i bračnog i umetničkog (scenografsko-kostimografskog) para Brailovski. Leonid Mihailovič Brailovski (1868–1937)⁴, rođen je u Harkovu, a studirao je na Arhitektonskom odseku Slikarske akademije u Petrogradu. Po završetku umetničke akademije putuje po Rusiji i izučava staro slikarstvo i arhitekturu, dok se praktično bavi pozorišnim slikarstvom i opremom scenskog prostora. U Beograd dolazi sa suprugom Rimom⁵ kao jedan od pet vodećih ruskih pozorišnih slikara i dekoratera. Bračni par Brailovski u Beogradu provodi tri pozorišne sezone (1921–24), a za vreme svog boravka Leonid će likovno opremiti sedamnaest

⁴ Postoji neslaganje i u godini rođenja Leonida Brailovskog, s obzirom da Milan Predić kao godinu rođenja navodi 1862., dok se u Sovjetskoj pozorišnoj enciklopediji navodi da je godina rođenja 1868. Kako se dr Olga Milanović na čije se tekstove sa najvećim poštovanjem oslanjamo odlučila (uz dodatne argumente) za podatak sa izvora i ovde navodimo kao godinu rođenja 1868.

⁵ Rimena Nikitišna Brailovska bila je prvi kostimograf u Srbiji.

scenskih postavki (osam drama, osam opera i jedan balet). Pokrenuo je i sistematizovao rad Slikarnice Narodnog pozorišta, prve radionice za izradu kompletne likovne opreme scene, čime je omogućeno da vešta i originalna rešenja, koja prate zahteve teksta, stimulišu razvijanje autentične produkcije, oblikuju ukus i očekivanja publike. Svoje veliko pozorišno iskustvo Brailovski je delio sa svojim saradnicima, a naročito sa prvim srpskim scenografom, Jovanom Bijelićem (1884–1964)⁶. Ovaj istaknuti srpski slikar naslediće Brailovskog na funkciji šefa slikarnice Narodnog pozorišta i njemu duguje sistematizaciju rada i pokretanje svih neophodnih sektora profesionalne radionice za samostalnu izradu celokupne opreme scene.

Tokom svog boravka u Beogradu, Brailovski su bili cenjeni umetnici koji su se nametali autoritetom, slikarskim veštinama, pozorišnim profesionalizmom, erudicijom i snagom svojih ličnosti. Postavke Brailovskog poseduju brojne odlike scenografske škole „Mira iskustva“, počevši od shvatanja pozorišne dekoracije kao autohtone scenske slike, sklonosti ka bogatom i razigranom narodnom koloritu i stvaralaštvu, naivnoj ornamentici i dekorativnim detaljima, objedinjenih na likovno uravnoteženim rikvandima, sa kojih se uz vešte svetlosne efekte mogu dobiti neočekivane i raznorodne senzacije. Za izuzetno popularne istorijske drame kakav je bio Nušićev *Nahod Momir* (1923), da bi što tačnije prikazao XIV vek u Srbiji i u želji za što adekvatnijim rešenjem Brailovski se upoznaje sa arhitekturom, koloritom i ornamentikom srpskih manastira i nošnji, knjiga, pehara, slika.

Leonid Brailovski ostvario je ideju o nezavisnim i originalnim scenografskim rešenjima, po kojima se svaka postavka odvija u zasebnom estetskom ključu. Snaga mašte sputana je zahtevima teksta i očekivanjima publike kojima se pažljivo i s pijaletom prilazi. Uz dijalog sa rediteljem i ostalim autorima, likovno su uravnoteženi svi elementi jedinstvenog spektakla u harmonična i skladna likovna rešenja. Bio je najzaslužniji umetnik za konačnu profesionalizaciju izrade opreme scenskog prostora, dok će njegovo stvaralaštvo ostati obeleženo tradicionalnim shvatanjima i akademskim kanonima. „Leonid Brailovski je doneo na našu scenu jednu više od decenije zakasnelu koncepciju pozorišne inscenacije, koja je svojim žarkim sjajem i odsjajem zablesnula Evropu, u trenutku kada moderno pozorište traga za novim formama scenskog oblikovanja prostora, potčinjenog u mnogo većoj meri celini rediteljskog ostvarenja. Ostajući specifično ruska (...) ova poetsko-simbolična varijanta pozorišnog slikarstva i pored nesumnjivih kvaliteta u estetizova-

⁶ Želja pozorišta da angažuje slikare osobenog izraza koji su i društveno, a ne samo likovno aktivni nastaje kao potreba da se pozorište progresivno uključi u savremeni život i kulturu i posledica je svesti o njegovoj ulozi u (masovnom) oblikovanju umetničkog ukusa, društvene odgovornosti i moralnih shvatanja pojedinca. U rad Narodnog pozorišta Jovan Bijelić se uključio u izuzetno teškim uslovima, 1920. kao slikar I klase.

nju scenske realnosti podstakla je u Beogradu i aktuelna reagovanja u pravcu integralnijeg učešća scenografije u pozorištu modernog doba⁷. Nije bilo ni za očekivati od umetnika koji dolazi u Beograd u zalasku svoje stvaralačke moći da pozorište pokrene u nešto progresivnijem pravcu, pa će za ove korake biti zaslužni njegovi mlađi sunarodnici i naslednici koje je Brailovski u Beogradu dočeka, usmerio i ostavio otišavši dalje svojim umetničkim putem. Na njima je bilo da isprobavaju nove mogućnosti i funkcije koje za sebe osvaja scenografija koja se u tom periodu i definisala kao zasebna grana primenjene pozorišne umetnosti.

Pomenućemo još dva beogradska gosta, umetnika koji su u isto vreme, sa prvim talasom emigranata nakon Oktobarske revolucije 1921. došli u Narodno pozorište na poziv Brailovskog. U Beogradu će ostati dvadesetak godina, dovoljno da svojim umetničkim angažovanjem podrže i daju značajan doprinos započetom procesu osavremenjivanja scenskog izraza i formiranja nove, scenografske profesije.

Vladimir Pavlović Zagorodnjuk (1889–1976), rođen je u Odesi, gde je završio Umetničku školu. Studirao je na Akademiji likovnih umetnosti (Ecole nationale des Beaux Arts) u Parizu, gde učestvuje na izložbama Jesenjeg salona. U Narodno pozorište dolazi 1921. na poziv Brailovskog kao već formirani umetnik, kako bi organizovao vajarsko-kaširerski segment slikarnice Narodnog pozorišta gde su se izrađivali vajarski elementi dekora, tada uglavnom tehnikom *papier mache*-a. Radi kao pozorišni vajar inscenacije Brailovskog, njegovo stvaralaštvo postepeno dobija na originalnosti i kompetentnosti, pa od sezone 1923–24 započinje samostalnu scenografsku i kostimografsku delatnost.

Kao dekorativni vajar, nije neobično što je pristupio problematici scenskog prostora tako što ga je u svojim postavkama osvajao i modelovao, i to po uzoru na stvaralaštvo Krega (Edward Gordon Craig 1872–1966)⁸ i Jesnera (Leopold Jessner 1878–1945)⁹, umetnika čiji su principi i estetika dotad osvojili veliki broj evropskih pozorišta. Tamo gde je to bilo opravdano i moguće, Zagorodnjuk nudi stilizovana i uprošćena likovna rešenja čija simbolika odgovara monumetalnosti popularnih produkcija klasičnih dramskih dela svetske književnosti i narodnih legendi. Njegov umetnički izraz sazrevao je u skladnom ritmu sa našom režijom, koja tih godina traga za plastičnim

⁷ O. MILANOVIĆ: *Doprinos ruskih umetnika u razvoju scenografije u Srba*. U: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka*. Zbornik radova. Tom II. Ur. Miodrag SIBINOVIĆ. Beograd 1994, str. 97.

⁸ Engleski glumac, reditelj, scenograf i teoretičar, jedan od najuticajnijih umetnika i najzaslužnijih reformatora estetike savremenog pozorišta.

⁹ Nemački reditelj, upravnik berlinskog Državnog pozorišta i Šiler teatra, inspirisan umetnošću Gordona Krega, u svojim inscenacijama često koristi stepenice na uprošćenoj ili ogoljenoj sceni.

oblikovanjem scenskog prostora. U želji da velike dramske tekstove osavremeniti i približi publici, Zagorodnjuk pročišćava scenski prostor, raščlanjuje ga po nivoima i planovima, koristi arhitektonske elemente koji utiču na mizanscen i dozvoljavaju izolaciju, grupisanja, isticanja, uzlete ili padove. Mnoga rešenja ovog umetnika koje odlikuje dobro poznavanje arhitekture i istorije umetnosti, imaju simboličan, monumetalni karakter, odbacuju nepotreban ornament, dok ukras koriste promišljeno i u detalju. Upotrebom praktikabala, stepenica, kosina, svetla i ostalih elementa modeluje i „vaja“ scenski prostor, koristeći uglavnom prirodne materijale i jednostavan kolorit.

Do odlaska iz Beograda, 1940. godine, inscenirao je trideset jednu scenografiju, devetnaest za drame i dvanaest za opere sarađujući sa najistaknutijim rediteljima Narodnog pozorišta (Mihailom Isailovićem, Aleksandrom Vereščaginom, Jurijem Rakitinom, Erihom Hecelom, Velimirom Živojinovićem, Mirkom Polićem i drugima). Zagorodnjukova najznačajnija ostvarenja se vezuju za saradnju sa Isailovićem sa kojim je izradio scenografska rešenja za svetske i srpske dramske klasike. Zalagao se da rešenje scenografije i kostima treba da bude delo jednog autora. Slikarsko obrazovanje, poznavanje literature i istorije kostima omogućilo mu je da sa lakoćom nudi i kostimografska rešenja. Ipak, kada se kostimografijom intenzivno počinju baviti Milica Babić i Vladimir Žedrinski, Zagorodnjuk se povlači i nastavlja gotovo isključivo scenografski rad.

Njegove scenografije značajno su uticale na razvoj srpskog pozorišnog stvaralaštva. Do tada pretežno dvodimenzionalna i slikana, razvio je i unapredio u prostorna, plastična, rešenja. Od međunarodne izložbe primenjene umetnosti u Parizu 1925. Zagorodnjuk je istaknut kao scenograf modernih tendencija (za scenografiju Vojnovičeve drame *Smrt majke Jugovića* osvaja drugu nagradu izložbe). Pored pozorišnog rada Zagorodnjuk ostavlja značajan trag i kao primenjeni vajar koji izrađuje plastiku, dekoraciju i skulpture koje i danas krase neke od beogradskih fasada.

Najmlađi od istaknutih ruskih umetnika bio je Vladimir Žedrinski (1899–1974). Poreklom iz Moskve, iz porodice visokih državnih činovnika. Žedrinski završava gimnaziju i studira u Peterburgu i na Ukrajinskoj akademiji umetnosti u Kijevu. Pripadao je najmlađoj generaciji ruskih scenografa, koji su uvažavajući tradiciju *Mira iskustva* zainteresovano pratili i savremena pozorišna kretanja. U Kijevu je 1919. ostvario saradnju sa rediteljem Mardžanovim, sledbenikom Mejerholda. Kao mladi, ali talentovani i odlično obrazovani umetnik, bio je opremljen znanjima koja su ga činila prilagodljivim širokom dijapazonu pozorišnih autora i njihovih postavki, od klasičnih do savremenih.

Po dolasku u Beograd, iako veoma mlad, odmah se aktivno uključio u rad Narodnog pozorišta, prvo kao slikar-izvođač, prikupljajući znanja i veštine akademskog pozorišnog slikarstva ruske tradicionalne škole od Brailovskog.

Sa naprednim idejama savremenog slikarstva susreće se preko Jovana Bijelića, koji će ga i praktično uvesti u beogradski slikarski i pozorišni svet. Otkako je u sezoni 1923–24 potpisao svoju prvu scenografiju za jedan balet, bio je član Narodnog pozorišta u kome je sedamnaest sezona proveo angažovan kao honorarni ili stalni saradnik. Posedovao je sve segmente složene scenografske ličnosti – izoštren ukus, umetničku radoznalost i entuzijazam, sposobnost da viđeno usvoji, akumulira i kasnije preradi i iskoristi, mogućnost da se originalno izrazi, što mu omogućava brz umetnički i profesionalni napredak. Linije skica koje su nam ostale ukazuju da je bio vešt i sugestivan i kada se izražavao, strogim i smirenim geometrijskim linijama, i kada su njegove scenografije razigrane baroknom strašću.

Kontinuiran i plodan rad, ovog umetnika velikog crtačkog dara i izoštrene estetike, koji lako, ujednačeno i ubedljivo kombinuje raznih stilove i epohe, smelo nabraja i ponavlja dekorativne elemente, nudi prostor za duhovitu opasku, eksperiment i moderne, umetničke izazove, čini s razlogom najistaknutijim i najproduktivnijim scenografom i kostimografom beogradskog pozorišta između dva rata. Tokom svog boravka realizovao je preko sto pedeset inscenacija, (osamdeset dramskih, oko trideset operskih i skoro četrdeset baletskih dela)¹⁰.

U sva tri domena u kojima se od početka paralelno izražava, Žedrinski postiže izuzetne stvaralačke rezultate, kojima prevazilazi svoje učitelje. Od simbolično poetskih slikarskih rešenja kojima se u prvim godinama oslanja na uzore Brailovskog, Baksta i ostale umetnike koje ceni, Žedrinski postepeno u svoj prostor za igru uvodi stilizovanu arhitekturu, da bi kasnije za simbolične i ekspresionističke postavke intenzivno koristio i vešto savladao mogućnosti rotacione bine, brzih promena, podržanih efektima svetla i projekcija. „U svim njegovim ostvarenjima zajedničku komponentu čini ekspresija dekorativne stilizacije i bezuslovna pozorišna transformacija“¹¹. (sl. 1)

Najveći broj dramskih postavki ostvario je sa Jurijem Rakitinom, koji je vrlo autoritativno zastupao revolucionarne principe ruske rediteljske škole. Među tridesetak scenografija koje je ovaj autorski par potpisao, Žedrinski je često, odmereno i iskusno, koristio raspoloživu rotaciju (okretnu binu), koja omogućava različite uglove gledanja, ili ogoljen i demistifikovan scenski prostor, sa upaljenim radnim svetlom i dekoraterima koji vrše promene naočigled gledalaca, bez spuštene zavese, uvek sa akcentom na glumcu i njegovoj igri. Rakitinu olakšava rešenja kojima stimuliše nesmetanu glumačku

¹⁰ Po odlasku iz Beograda, boravi i stvara u Zagrebu, a često gostuje i u slovenačkim pozorištima, dolazeći prvo iz Zagreba, a potom iz Pariza. U Beograd se u nekoliko navrata sa projektima, kao autor, vraćao.

¹¹ O. MILANOVIĆ: *Doprinos ruskih umetnika u razvoju scenografije u Srba...*, str. 100.

ekspresiju. „Dugogodišnja saradnja Žedrinskog i Rakitina počivala je na zajedničkoj otvorenosti prema mogućnostima variranja scenske igre u duhu njene uslovnosti za koju se godinama u našem pozorištu zalagao ovaj reditelj. Stavljajući u prvi plan glumce, kao živi stvaralački medijum teatra, težio je takvim rešenjima scenskog prostora, koja će omogućiti nesmetanu i dinamičnu scensku igru. Otuda je, uz Rakitinovu pomoć, Žedrinski vrlo rano ušao u traganje za modernim rešenjima scenskog prostora“¹².

Dugogodišnju saradnju ostvario je sa velikim hrvatskim rediteljem dr Brankom Gavelom. „Dolazak zagrebačkog reditelja Branka Gavele u Narodno pozorište 1925. godine i njegov rad u njemu tokom četiri godine, predstavljali su dalju etapu razvoja beogradske pozorišne režije, u kojoj se, možda po prvi put, javljaju pokušaji stvaralačkog procesa koji se nije zasnivao na metodi podražavanja ili ugledanja, već je sa stvarnim poznavanjem evropskih prilika u teatru ulazio u probleme savremenih inscenacija“¹³. Vrlo brzo Žedrinski i Gavela uspostavljaju blizak stvaralački odnos koji se nastavlja i nakon njihovog odlaska iz Beograda. Na sceni Narodnog kazališta u Zagrebu i na scenama centralne Evrope, dugo godina potom, ova dva umetnika nastavljaju zajednički rad.

U Beogradu će sa Gavelom realizovati pet scenografija i jednu kostimografiju za dramska dela i jednu scenografiju za operu. Kao scenograf sintetički stilizuje dramski prostor prilagođavajući ga aktuelnim uslovnim rešenjima. Sa postavkama Šekspirovih dela uspeva da obezbedi, po prvi put na sceni srpskog pozorišta, dekor koji aktivno učestvuje u razvoju dramske radnje. Za veoma uspešno primljenu i ocenjenu postavku Šekspirove komedije *Ukroćena goropad* (1926) Žedrinski je kao okvir eklektične režije svog kolege, koji se poziva na komediju del arte i japanski no teatar, i izvesnih rajnhartovskih principa, ponudio jednostavnu pozornicu koja liči na elizabetansku. U sredini scenskog prostora je izdignuta improvizovana scena koja je polukružno oivičena stilizovanim rustičnim srednjovekovnim zidom. U scenama enterijera na ovoj sceni se pojavljuju izvesni komadi nameštaja, dok se u scenama eksterijera pojavljuje niz malih arhitektonskih objekata u visini ljudske figure koji asiciraju na manji mediteranski grad. Iznad scene visi zavesa od zastavica koja dodatno ograničava i teatralizuje scenski prostor. Na zadnjem rikvandu oslikana je silueta srednjevekovnog grada. Reditelj je podstakao maštu scenografa koji zauzvrat nudi prostor koji je služio kao stimulans glumačkoj igri koja je obojici postala okosnica ove postavke.

Za Šekspirovu tragediju *Magbet* (1927) isti autorski tim nudi prostor ograničen sa dve kule, postavljene sa leve i desne strane, obavijene spiralnim

¹² O. MILANOVIĆ: *Beogradske godine Vladimira Žedrinskog*. U: *Vladimir Žedrinski scenograf i kostimograf*. Beograd 1987, str. 21.

¹³ Ibidem, str. 25.

stepenicama i povezane dugim mostom, koji se oštro ocrtava prema nebu u pozadini. Scene enterijera prikazane su na stepenasto nivelisanim površinama, ukusno raspoređenim, masivnim nameštajem¹⁴.

Dr Erih Hecel¹⁵ bio je istaknuti reditelj sa kojim je Žedrinski u periodu od 1934–1940 radio i opere i drame. Saradnja sa Hecelom obogatila je scenografsko iskustvo Žedrinskog, koji u svoj rad unosi nove elemente i rešenja, dok je srpsku operu značajno približila dotad nedostižnim evropskim uzorima. Oni često kombinuju rešenja slikane i prostorne scenografije, promene rotacijom se obavljaju na otvorenoj sceni, naočigled publike, komplikovani i raščlanjeni arhitektonski elementi opravdano ispunjavaju scenski prostor, jer se reditelji uveliko služe stepenicama, kosinama, stepeništem, balkonom...

Posebno polje delatnosti ovog autora čine scenografije i kostimi za balet, u čemu je on, u tom periodu, autor bez premca. Sarađuje sa baletskim koreografima Margaritom Froman, Mihailom Pianovskim, Ninom Kirsanovom, Piom i Pinom Mlakar... (Fot. 1). Balet je bio povod da se pozornica isprazni, oslobodi balasta nepotrebnog dekora, prisutnog makar i kao dvodimenzionalna šara, i osvoji prostor za stilizovana grafička rešenja i ekspresivnost svetlosnih efekata. Kada u Beogradu već boravi kao honorarni saradnik, Žedrinski sarađuje sa baletskim koreografom svetskog glasa, Borisom Georgijevičem Romanovim, članom i koreografom Ruskog baleta Đagiljeva, sa kojim u sezoni 1939–40 postavlja na scenu tri baleta: *Tamaru* Balakireva, *Bolero* Ravela i *Balerinu i bandite* Mocarta. Ova tri baleta bila su „najlepše, najskladnije, najživopisnije baletske predstave koje je Beograd video od svog poštovanja dostojnog ansambla“¹⁶.

Uz saradnju sa velikim rediteljima Žedrinski istražuje nove oblike izražajnosti scenskog prostora, ističući celovitosti umetničkog ostvarenja. Njegovo grafičko i likovno majstorstvo, tehnička veština, sklonost ka duhovitoj stilizaciji, smelo i vešto korišćenje opisnih i dekorativnih elemenata, oblika i boje, nadahnuta vera u pozorišnu univerzalnost čine ga jedinim predstavnikom koji u svom izrazu neguje izvesne domete ruske avangardne umetnosti, koristi slobodno improvizovani ili uslovni dekor. „Njegov realizam i naturalizam nikada nisu otuđeni od predstave već su prožeti atmosferom

¹⁴ Ibidem, str. 27.

¹⁵ Iskusni i cenjeni nemački reditelj jevrejskog porekla čiji rad i udeo u modernizaciji srpskog pozorišta zaslužuje temljinije istraživanje. Beogradskom pozorištu doneo je profesionalizaciju u radu, a svoja znanja nesebično delio i obrazovao mnoge naše glumce, pevače i umetnike. U Beogradu ostaje i radi, doduše ilegalno, i tokom nemačke okupacije. Nesrećno gine u jednom od poslednjih bombardovanja Beograda pred kraj rata, 1944.

¹⁶ M. MILANOVIĆ: *G. Romanov ostvaruje tri baletska jednočina na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu*. „Politika“, 16.09.1939, str. 12.

koju delo sugerira¹⁷, pa scenografija postaje neodvojivi deo postavke, razlog da se odgledanoj radnji veruje i način da se ista zapamti. (Fot. 2)

Žedrinski je pored kontinuiranog i veoma plodnog rada u pozorištu bio angažovan i u mnogim drugim oblastima beogradske umetničke scene. Radi karikature i ilustracije za dnevne novine i knjige, aktivno izlaže svoje crteže i skice¹⁸, prati aktuelna svetska pozorišna zbivanja, prisustvuje i izlaže na internacionalnim izložbama pozorišne umetnosti, prati razvoj ruske scenografije, tehnološka dostignuća i primenu filmske tehnologije i mogućnosti upotrebe svetla i projekcija u pozorišnim postavkama, organizuje postavku i dizajnira plakat i katalog prve izložbe pozorišnog slikarstva u Beogradu, u Paviljonu Cvijete Zuzorić, 1938. god.

Uloga ruskih umetnika koji se u Beogradu pojavljuju posle Oktobarske revolucije od presudnog je značaja u procesu konačne definicije i autonomije mnogih disciplina pozorišne umetnosti i pokretanje svih segmenata neophodnih kompleksnom pozorišnom stvaralaštvu. Oni u Beograd donose pozorišno iskustvo, široku erudiciju, poznavanje akademskih umetničkih referenci, ali i posvećeno i konstantno interesovanje za savremena i napredna umetnička kretanja i nove forme. Od septembra 1922. godine otvoreno je obnovljeno Narodno pozorište u svim sektorima – Drami, Operi i Baletu, a 1923. g. oformljena je i Slikarnica Narodnog pozorišta u Beogradu, opremljena kadrom koji je bio iskusan da realizuje dekore po svim profesionalnim standardima. Novom, profesionolanom radionicom dekora i tehnički opremljenom velikom scenom koja nudi mogućnosti rotacione bine, moderne scenske tehnike, električnih uređaja, nadbinskog i podbinskog prostora i sl., pred slikare su postavljeni novi zahtevi, a uspostavljeni svi preduslovi za evoluciju i konačno sazrevanje scenografije. U godinama koje slede scenografija će se, zahvaljujući dobro postavljenim osnovama, konačno emancipovati od slikarstva i režije i postati kompetentna i odgovorna za samostalne (likovne) izbore. Rad ruskih pozorišnih umetnika, predvođenih Leonidom i Rimom Brailovski, Jurijem Rakitinom, Vladimirom Zagorodnjukom, Vladimirom Žedrinskim, Ananijem Verbickim, Pavlom Fromanom i ostalima, dao je snažan pečat ne samo beogradskoj scenografiji u fazi njenog konačnog umetničkog sazrevanja već i celom kulturnom životu prestonice u kojoj su neki od njih proveli najznačajnije stvaralačke godine. Njihov doprinos je istovremeno bio utemeljivački, s mnogo akademskog znanja i umetničkog dara, a ponekad istraživački i avangardan – skladan sa rediteljskim

¹⁷ O. MILANOVIĆ: *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983, str. 265.

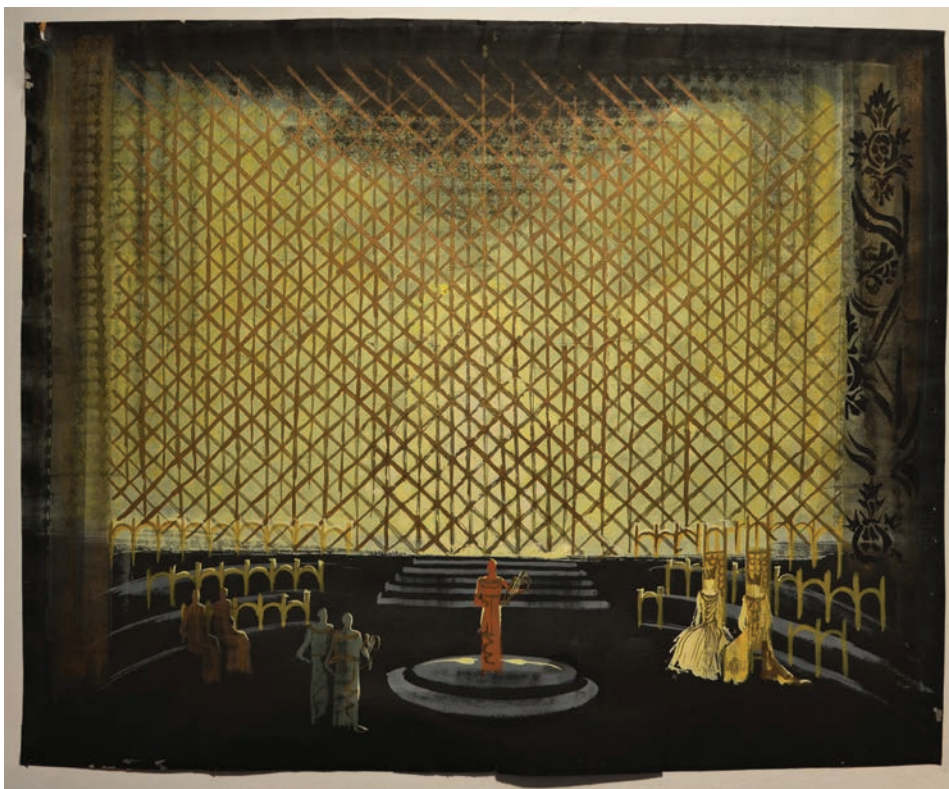
¹⁸ Godinama pored učešća na međunarodnim izložbama scenografije i pozorišne umetnosti izlaže sa članovima umetničkih grupa *Krug* koja okupljaju slikare, vajara, arhitekte. Član je, i aktivni izlagač, umetnički angažovane grupe *Oblik*.

inovacijama i savremenim tendencijama tadašnjeg evropskog pozorišta. Ipak, i pored svih interesovanja za savremene umetničke tokove oni zauvek ostaju vešti pozorišni slikari sa jakim literarnim i likovnim obrazovanjem, maštoviti i ekspresivni, uslovljeni talentom, iskustvom i nepresušnom verom u pozorište. Zahvaljujući njihovom jakom uticaju, iako između dva rata ima izvesnih rezultata na polju savremenih, konstruktivnih, arhitektonskih i tehničkih scenografskih rešenja, osnovno uporište srpske scenografije dugo ostaje pozorišno slikarstvo.

Aneks



Fot. 1. V. Žedinski, Kamij Sen-Sans, Narodno pozorište u Beogradu, 1961., Scenografska skica, gvaš, 62x47cm



Fot. 2. V. Žedrin, Richard Wagner Tanhojzer, Narodno pozorište u Beogradu, 1964., Scenografska skica, gvaš 60x48cm

Literatura

- KRAUT V.: *Scenografi Narodnog pozorišta u Beogradu do 1914. godine*. Knjiga XIV. Beograd, Godišnjak grada Beograda, 1967, str. 317–328
- MILANOVIĆ O.: *Beogradska scenografija i kostimografija 1868–1941*. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983.
- MILANOVIĆ O.: *Doprinos ruskih umetnika u razvoju scenografije u Srba*. U: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka*. Zbornik radova. Tom II. Ur: Miodrag SIBINOVIĆ. Beograd, Filološki fakultet, Katedra za slavistiku i Centar za naučni rad, 1994, str. 92–103.
- MILANOVIĆ O.: *Beogradske godine Vladimira Žedrinskog*. U: *Vladimir Žedrin scenograf i kostimograf*. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1987., str. 15–62
- VIĆENTIĆ N.: *Radanje srpske scenografije – od zanata do (savremene) umetnosti*. U: *Srpski jezik, književnost, umetnost*. Zbornik radova sa XI međunarodnog skupa. Knjiga III. Kragujevac, Filološko-umetnički fakultet, 2017., str. 311–321.



SNJEŽANA BANOVIĆ

Akademija dramske umjetnosti

Sveučilište u Zagrebu

snjbanov@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9738-8034>

Socijalistički realizam u hrvatskom kazalištu 1945.–1949.

Socialist realism in Croatian theater 1945–1949

Sažetak: Članak se bavi slabo istraženim razdobljem hrvatskoga kazališta neposredno poslije II. svjetskog rata i nametnutom doktrinom socijalističkog realizma kao jednim mogućim stilom u umjetnosti, a koja je po uzoru na onu sovjetsku usvojena odmah nakon oslobođenja od fašizma 1945. godine. Ta je doktrina, pod sveobuhvatnom paskom Komunističke partije i njezinih ureda za agitaciju i propagandu uvedena u sva područja umjetničkog života Druge Jugoslavije pa i u novoprogramirani kazališni sustav. Osnovni cilj novih ideologa jugoslavenske kulturne politike bila je obnova u duhu proklamirane izgradnje zemlje u kojoj umjetnost postaje oružje u borbi za *ново društvo*. Ipak, zahvaljujući dubokom tradicionalnom okviru središnjeg hrvatskog kazališta po modelu kojeg su u to doba nicali i druga kazališta u Hrvatskoj, socrealizam je ostao bez jedinstvene implementacije i jasnih pravila te sukladno s tim i slabog odaziva umjetnika, opstajući na pozornicama do 1949., kada se nakon Titova sukoba sa Staljinom cijela jugoslavenska kultura okrenula zapadnim utjecajima.

Ključne riječi: socijalizam, realizam, sovjetski uzori, kazalište, Hrvatska, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

Summary: This article deals with a poorly researched period in Croatian theatre, the direct aftermath of World War II, and the imposed doctrine of Socialist realism as the only possible style in the arts, which, following the model of the Soviet doctrine, was adopted immediately after the liberation from Fascism in 1945. Under the all-seeing eye of the Communist Party and its agitation and propaganda departments, the doctrine was introduced to all spheres of the artistic life of the Second Yugoslavia, and so also to the newly-programmed theatre system. The basic goal of the new ideologues of the Yugoslavian cultural policy was renewal in the spirit of the proclaimed construction of a country where art has become a weapon in the struggle for a *new society*. Nevertheless, thanks to the deeply traditional framework of the central Croatian theatre house, after whose model other theatres sprang up around Croatia at the time, social realism was

left without a coherent implementation or clear rules. Because of this, few artists took it up, leaving it to survive on stages until 1949, when, following Tito's clash with Stalin, the entire Yugoslavian culture turned towards western influences.

Keywords: socialism, realism, Soviet model, theatre, Croatia, the Croatian National Theatre in Zagreb

Uvod

Revolucionarne promjene koje su 1945. nastupile u jugoslavenskom društvu poslije oslobođenja zemlje od fašizma, direktno su utjecale na repertoarnu politiku kazališta na način da su organizacijsko-repertoarne smjernice u svim kulturnim institucijama nove države morale biti u skladu s proklamiranom politikom Komunističke partije te usklađene s idejama upisanima u njezine programe. Osim isticanja vrhunaravnog cilja umjetnosti koji se imao ogledati u potpunom posluhu i služenju Partiji i njezinoj ideologiji, postavljeni su i temelji za razvitak nove književnosti i nove kazališne umjetnosti. Uskoro, osnovni predmet *poučavanja, izobrazbe, prosvjeđivanja* i tzv. *idejnog osviještenja* u cijeloj jugoslavenskoj kulturi (u književnosti i izdavaštvu, glazbi, likovnoj, kazališnoj i filmskoj umjetnosti) postaje *socijalistički realizam* utemeljen na doktrini marksizma i lenjinizma, a primarna zadaća u primjeni te doktrine postaje, kao uostalom i u svakom resoru državne uprave – svekolika obnova, kako materijalna, tako i programska. Način širenja nove doktrine morao je biti temeljen na znanosti i sovjetskom historijskom materijalizmu protuzapadnjačkih ideja¹. Novu je doktrinu trebalo primijeniti i na kazalište, a njezin primarni cilj bio je svekoliko intenziviranje kazališnoga stvaranja koje, više kvantitativno, a daleko manje kvalitativno, iz sezone u sezonu postaje sve bogatije.

Sovjetski uzori

Ideološki, novi se pravac umjetnosti razvio po uzoru na učenje idejnoga tvorca socijalističkoga realizma Andreja Aleksandroviča Ždanova, koji se u CK SKP(b) bavio ideološkim radom u književnosti. Doktrina socrealizma se razvijala na više razina – teorijsko misaonoj, povijesnoj i napose onoj vrijednosnoj pa su sve umjetničke djelatnosti, bez mogućnosti slobode izraza i bilo kakve autonomije, imale preuzeti vodeću ulogu nerazdvojivo

¹ Više o tome u: I. BANAC: *Sa Staljinom protiv Tita: informbiroovski rascjepi u jugoslavenskom komunističkom vodstvu*. Zagreb–Ljubljana 1990.

se povezujući s čistim političkim pragmatizmom². Ideje Rezolucije široke organizacije svekolike kulturne izobrazbe *Proletkult*³ iz 1918. proglasile su umjetnost – krajnje pojednostavljujući učenje klasika marksizma – najjačim oružjem u borbi za novo društvo pod vodstvom boljševika, sve u temeljnom cilju te organizacije potpunoga napuštanja koncepta tzv. *buržoaske*, a time *dekadentne umjetnosti* u korist nove proleterske, radničke kulture, što se ponovilo i 1930., na Drugoj konferenciji Međunarodnoga udruženja revolucionarnih pisaca (RAPP) održanoj u Harkovu gdje je pokret i internacionaliziran i gdje je KPJ ostvarila prve konkretne korake u suradnji na planu kulture i umjetnosti sa Sovjetskim Savezom⁴. Već 1934., na Prvom kongresu sovjetskih pisaca u Moskvi, na kojem su ključne figure bili sam A. A. Ždanov, N. I. Buharin i M. Gorki (prvi je upotrijebio termin *socijalistički realizam*), dalje su razrađene ideološke postavke socijalističkoga realizma koji je sasvim nekritički, odmah 1945. prenesen u Jugoslaviju, što nije bio slučaj s ostalim zemljama socijalističkoga bloka⁵.

Što se kazališne umjetnosti tiče, socijalistički je realizam iznikao iz programsko-organizacijskih odrednica moskovskoga kazališnog kolektiva Moskovski Hudožestveni Akademski Teatar – MHAT⁶. Izuzetni onodobni

² Više u: B. KAŠIĆ: *Marksizam – lenjinizam i KPJ 1945–1950. Između programatskog htijenja i ideologijske funkcije*. „Povijesni prilozi“ 1987, br. 6, s. 141–215.

³ Više o *Proletkultu*, u kojem je samo u 1920. djelovalo preko četiri milijuna ljudi i koji je za prvu obljetnicu revolucije postavio spektakularni *Pad Bastilje* R. Rollanda, a čije vodstvo, nakon žestoke kritike Centralnoga komiteta, od 1922. preuzima redatelj Sergej Eisenstein, kojeg je Lenjin kontinuirano kritizirao predbacujući mu dekadenciju, u: A. VITEZ: *Le Théâtre en U.R.S.S et dans les démocraties populaires*. U: *Encyclopédie de la Pléiade*. Ur. G. DUMUR. Paris 1965, s. 1352–1354, C. AMIARD-CHEVREL: *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930*. „Cahiers du monde russe et soviétique“ 1968, br. 3–4 (9), s. 377–379.

⁴ O formuliranju kulturne politike u programima KPJ, u: Lj. DIMIĆ: *Agitprop Kultura – Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945.–1952*. Beograd 1988, s. 31–46, a o odnosu prema tradiciji, s. 55–71.

⁵ Poljska, Mađarska, Rumunjska i Bugarska učinit će to nakon 1949., a Češka i DDR, kao i npr. Kina (u kojoj je socrealizam još uvijek dominantno na snazi) tijekom 1950. i 1951., nakon provođenja svojih kulturnih revolucija, a nakon napuštanja socrealizma u Jugoslaviji. Više o tome u: A. VITEZ: *Le Théâtre en U.R.S.S et dans les démocraties populaires...*, s. 1374–1376.

⁶ Moskovski hudožestveni akademski teatar (Moskovsko umjetničko akademsko kazalište, akronim MHAT), kazalište koje su 1898. kao Moskovskij hudožestvenyj teatr (MHT; pridjevak akademski dodan mu je 1920. kad prelazi pod direktnu ingerenciju moskovskoga Narodnoga komesarijata umjetnosti i prosvjete koji je pazio da ne dođe do promjene u ustaljenoj programskoj misiji) osnovali K.S. Stanislavski i V.I. Njemirovič-Dančenko. Odbacujući sve što je bilo suvišno i šablonsko na dotadašnjoj sceni, protestirajući protiv starih načina glume i teatralnosti, osnivači toga kazališta željeli su obnoviti

međunarodni uspjeh tog kolektiva bio je rezultat savršenog svladavanja realističnoga stila glume koji je tijekom pet desetljeća postojanja doveden do iznimnog scenskog virtuoziteta izgrađenog na tradiciji koju su njegovi osnivači Njemirovič Dančenko i Konstantin Stanislavski ustanovili i razvijali, ne samo u dramskoj, nego i u opernoj umjetnosti. Jedan od najistaknutijih ideologa toga umjetničkoga stila koji je od 1945. pa do početka pedesetih godina bio u jugoslavenskim kazalištima nametnut kao jedini mogući, iako nije bilo jedinstvena recepta za njegovu implementaciju, bio je istaknuti glumac i član MHAT-a Ivan Mihajlovič Moskvín, narodni umjetnik SSSR-a i autor studije od tridesetak stranica *Sovjetsko kazalište*, u Zagrebu prevedene još 1940. godine. U njoj se ističe da socrealizam od umjetnika, uz „tjesno stvaralačko drugarstvo između dramatičara i kazališta“ traži „istinsko, historijski vjerno slikanje stvarnosti u dosljednosti revolucionarnog razvitka“. Riječi su to Maksima Gorkoga uz koje ide i dodatak da umjetnost ne može biti tumačena samo kao fotografiranje životnih pojava, već da ona istovremeno mora učiti *kako* se promatra život u pokretu, „u njegovom razvitku i u svoj njegovoj raznolikosti“⁷. Ukratko, osnova ovoga široko prihvaćenoga pokreta koji najkraće i najbolje opisuje formula *socrealizam = realizam + ideologija*⁸ jest potpuni nedostatak slobode stvaranja, a najveći je tabu bila upitnost nad poretkom i stvarnošću. Osim što je najvažnije bilo poštovati navedene realističke uzuse, moralo se baviti i stvarnošću bratskih naroda, a ponajviše herojskim likom socijalističkoga čovjeka – radnika i seljaka-udarnika, majki, napredne omladine i njihovih radnih pobjeda, elana i zanosa te kontinuirano razotkrivati ostatke loših praksi iz buržoaske prošlosti⁹. Književnici i svi koji se

tradiciju ruske realističke književnosti te tražili način da kazalište približe što širemu krugu gledateljstva. Upozoravajući na načelo društvenih obveza umjetnosti, MHAT je na repertoar postavljao u prvom redu ona djela koja zbog njihove društvene poruke tadašnja državna kazališta nisu prikazivala. Uz drame M. Gorkog i A.P. Čehova, kojima je kazalište pridavalo osobitu pozornost, na repertoaru su bila i djela A.S. Gribojedova, N.V. Gogolja, A.N. Ostrovskoga, L.N. Tolstoja, I.S. Turgenjeva i dr. Stvarajući produhovljen realistički sustav interpretacije, u smislu „življenja na sceni“, Stanislavski je to kazalište proslavio i izvan ruskih granica. Gostovanjima po Europi i Americi, MHAT je uvelike utjecao na kazališnu umjetnost u cijelom svijetu. To je kazalište dalo niz istaknutih glumaca (V.I. KAČALOV, I. M. MOSKVIN, L. M. LEONIDOV, O. L. KNIPPER-ČEHOVA...) i redatelja (V.E. Mejerholjd, J.B. Vahtangov, L.A. Suleržicki i dr.). Usp. A. VITEZ: *Le Théâtre en U.R.S.S et dans les démocraties populaires. Histoire des spectacles...*, s. 1354.

⁷ I. MOSKVIN: *Sovjetsko kazalište*. Zagreb 1940, s. 10 i 16.

⁸ K. NEMEC: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb 2003, s. 6.

⁹ U Republici Hrvatskoj u razdoblju 1945.–1955. postoji devet državnih i 12 gradskih muzeja te 175 kinematografa od čega 19 u privatnom vlasništvu. Kina su puna, a prosječno je veća gledanost nesovjetskih nego sovjetskih filmova. Pa iako je u to doba dominantna kulturna zatvorenost prema Zapadu, u kinematografiji, zahvaljujući činjenici da

njome bave, naročito kazališni autori, morali su, kao i kod Staljina i Ždanova, biti *inženjeri duša* koji se svakodnevno angažiraju u borbi za novu umjetnost i kod kojih „inspiracija nije dar tajanstvenih, viših sila, već naroda i njegove oslobodilačke borbe“¹⁰. Činjenica jest da nijedna zemlja u to doba nije imala razvijeniji kazališni život od Sovjetskoga Saveza. Moskva, uz nju i Petrograd, u trenutku kad socrealizam dolazi na velika vrata u jugoslavensku kulturu imaju na desetine kazališta, svako specifično po repertoaru, publici i stilu¹¹. Borba za visoku realističku umjetnost koja je „opće dobro najširih masa“ predstavljena je kao temelj sovjetskoga kazališta i kao takva se imala bespogovorno implementirati u nas¹². Stoga su konkretni recepti i upute za novo kazalište pronalazeni u sovjetskim programskim tekstovima različitih teoretičara i praktičara socijalističkog realizma (B. Bikova, V. Lazarevskaje, A. Rubina, V. Barkova, A. Konstantinova i dr.) čije su se upute kretale na skali od savjeta mladim redateljima u pristupu glumi i režiji, izradi što vjernijih historijskih kostima (imperativ je bio pokazati karakter odjeće nekog vremena), scenografije i dekoracija („najteže je napraviti drvo“) pa do nužnih kreiranja tonskih i svjetlosnih efekata („ide vlak“, kiša, grom, vjetar, konjica) i izrade maski¹³.

U skladu s navedenim strogo propisanim kanonima socijalističkog realizma, uzvisivanje sovjetske i tzv. narodne umjetnosti istočnoga bloka bila je obveza u redovitim međunarodnim razmjenama pa su republički centri Jugoslavije svako malo bili u prigodi gledati: Državni ansambl narodnih plesova Sovjetskog Saveza, Državno (dramsko) kazalište Lenjinskoga komсомola iz Moskve, Zbor bugarske armije, Pjevačko društvo Moravski učitelji, Bugarski radnički kulturno-umjetnički kolektiv iz Sofije, ali i pojedinačno, mnoge soliste iz Sovjetskoga Saveza, Čehoslovačke, Bugarske, Poljske i Mađarske. Takve bi svečane predstave uglavnom započinjale poklicima koje bi

je dio kinematografa ostao u privatnim rukama, ideološka isključivost vlasti koja preferira sovjetsku kulturu socrealizma nije sasvim implementirana. Od 1950., prestaje uvoz filmova iz Sovjetskog Saveza, a na repertoarima kina definitivno prevladavaju američki filmovi – ponajviše glazbeni i vesterni, što nerijetko zabrinjava Agitprop koji se žali da „mnogi dobri filmovi imaju u Zagrebu slabu prođu“.

Informacije o kulturno-prosvjetnom radu u poduzećima Zagreba, Hrvatski državni arhiv (dalje: HR HDA), fond br. 1220. Agitprop kut. 9., fasc. *Organizacija rada odjeljenja 1945/1951.1*; Lj. ĐIMIĆ: *Kultura agitpropa...*, s. 184–187.

¹⁰ R. ZOGVIĆ: *Formalizam i subjektivizam pod maskom naprednosti*. U: IDEM: *Na poprištu*. Zagreb 1947, s. 91.

¹¹ Usp. C. AMIARD-CHEVREL: *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930...*, s. 365–385; A. VITEZ: *Le Théâtre en U.R.S.S et dans les démocraties populaires...*

¹² I. MOSKVIN: *Sovjetsko kazalište...*, s. 10, 16.

¹³ *Savjeti mladim režiserima*. Ur. J. PAVIČIĆ. Zagreb 1949.

sa scene započeo netko od uprave: „Neka živi generalisimus Staljin!“¹⁴ Tako je 1946. godine u zagrebačkom kazalištu sve bilo u znaku gostiju iz istočnog bloka – Zagreb je posjetio Državni ansambl narodnih plesova Sovjetskog saveza, a uz njih tada vodeće sovjetsko dramsko kazalište jakoga kolektivnog naboja, moskovsko Državno kazalište Lenjinskog komsomola koje je u to doba u isticano kao „primer za uspoređivanje“, naročito u režiji izvedenoj po principima Stanislavskoga, što je i istaknuto kao „najbitnija i najdublja impresija ovoga gostovanja“¹⁵. Tijekom njihova boravka u Zagrebu, a u sklopu jugoslavenske turneje (Beograd, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Skopje i Cetinje), izvedeno je čak šest naslova: *Mjesec dana na selu* I. Turgenjeva, Ibsenova *Nora* (od svih najbolje primljena), Tolstojev *Živi leš*, *Vasa Železnova* Gorkoga te dvije drame u to doba najslavljenijeg sovjetskoga pisca Konstantina Simonova *Tako će biti* i *Pod praškim kestenovima*. U tom su ansamblu najistaknutiji bili glumci Sofija Hijacintova, Ivan Nikolajevič Bersenjev (ujedno i rukovodilac toga kazališta i predavač na moskovskom Državnom institutu kazališne umjetnosti), njegova supruga Serafina Germanovna Birman, svi učenici Stanislavskoga te Valentina Sjerova-Simonova (žena K. Simonova), prema riječima beogradske kazališne prvakinja Mire Stupice, velika Staljinova simpatija¹⁶.

Novi ideološki okvir i novi programski model

Za glavnog ideologa nove jugoslavenske kulture Milovana Đilasa, nije bilo dileme – borba za novu idejnost ponajviše se vodila u području književnosti protiv tzv. dekadentnih i formalističkih shvaćanja u umjetnosti, a s tim u vezi i protiv „vulgarno-materijalističkog iskrivljavanja marksističkih shvaćanja umjetnosti“¹⁷. Opasnost od buržoaske estetike i umjetnosti općenito, a koja se očitovala kao *antihumanizam*, *individualizam*, *nacionalizam*, *pesimizam*, morala se iskorijeniti. Drugi cilj nove vlasti i njezinih ideologa kulture bio je programske naravi pa se smjernice, poglavito u dramskom pismu, odvijaju na uskoj skali dramaturškog stvaranja novoga stila, a naročita se pažnja posvećuje domaćim dramama u nastajanju, jer velikih tekstova bez kojih nema ni velikih (dramskih) kazališta nije bilo u fundusu te je vapaj za stvaranjem nove drame bio stalno prisutan u cijeloj zemlji. Osnovni je cilj bio što više približiti umjetnost širokom narodnim slojevima pa se postavljalo pitanje Što narod želi gledati u kazalištu?. Odgovor na to pitanje, po

¹⁴ I. MRDULJAŠ: *Dubravko Dužšin – poslovi i dani*. Zagreb 1988, s. 357.

¹⁵ M. MATKOVIĆ: *Dramaturški eseji*. Zagreb 1949, s. 353.

¹⁶ M. STUPICA: *Šaka soli*. Beograd 2006, s. 77.

¹⁷ M. ĐILAS: *Izveštaj o agitaciono-propagandnom radu CK KPJ, referat održan na V. Kongresu Partije*. „Borba“ 1948, br. 11, s. 31.

Boženi Begović, književnici i prvoj ravnateljici Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu nije bio težak: „Ono što on u svom duhu može povezati sa svojim vlastitim životom!”¹⁸ Stoga, najviše se nada isprva polagalo u pisce s hrvatskih partizanskih pozornica (Joža Horvat, Rasim Filipović, Ivo Čaće). Uskliknuo je Marijan Matković već ujesen 1945.: „Zar drama naših dana još uvijek treba da čeka svog dramskog umjetnika?”¹⁹ Misleći o narodno-oslobodilačkom ratu kao o najdramatičnijoj epohi naše povijesti, a o vremenu nakon oslobođenja kao o odlučujućoj prekretnici, očekivalo se od književnika da što prije iznjedre nova djela tzv. nacionalnoga stila stvaranja „koja bi dubokim zahvatom oživjela „te potresne, tragične i veličanstvene događaje, tu bedu i taj heroizam”. No, takva djela nisu mogla niknuti preko noći te je uskoro postala obaveza svih jugoslavenskih umjetnika da nova djela stvaraju po uzoru na ona sovjetska koja su opisivana kao „škola u kojoj se narod uči istini, lepoti, plemenitosti, veličini, životnom heroizmu, ljubavi ka novom ponosu na svojstva čoveka”²⁰. Matković²¹ je i tu bio precizan: dajući primjer triju u nas najuspješnijih najprikazivanijih sovjetskih drama (*Ljubov Jarova* K. Trenjeva, *Oklopni vlak* br 14–69 V. Ivanova i *Sat na Kremlju* N. Pogodina), ustvrđuje da one imaju za našu dramaturgiju posebno značenje te da bi takva ostvarenja sovjetskoga kazališta mogla biti najbolja pomoć našim dramatičarima pri pisanju drama iz rata, iz „naše današnje herojske stvarnosti obnove i izgradnje zemlje” dodajući i ovo: „Naravno, ne u obliku kopiranja, nego solidnog učenja scenske tehnike”²². Istovremeno, postavljalo se pitanje nedostatka dramskih djela „slavenske braće” koja su posljednjih sezona bila zapostavljena²³. Primjerice, Agitaciono propagandno odjeljenje Centralnog komiteta Komunističke partije Hrvatske (dalje: Agitprop)²⁴ već u ljeto 1945. Državnom izdavačkom zavodu Jugoslavije poslalo je duži spisak djela koje mora izdati u sljedeće tri godine, a u kojem su naročito podcrtana klasična djela slavenske književnosti, „naročito ruskog kritičnog realizma i ruskih književnih kritičara i estetičara materijalista XIX vijeka”, potom kla-

¹⁸ *Rad i repertoar zagrebačkog kazališta prve sezone u obnovljenoj domovini*. „Kazališni list” 1945/46, br. 2, s. 1–5.

¹⁹ M. MATKOVIĆ: *Dramaturški eseji...*, s. 313.

²⁰ J. POPOVIĆ: *Današnji zadaci pozorišta*. U: IDEM: *Pozorišne kritike*. Novi Sad 1974, s. 22.

²¹ O Marijanu Matkoviću, iznimno važnom intendantu HNK, u razdoblju 1949.–1953. U: S. BANOVIĆ: *Marijan Matković – intendant HNK u Zagrebu (1949.–1953.) Između politike i potrage za novim kazališnim stilom i novom domaćom dramom*. U: IDEM: *Službeni izlaz*. Zagreb 2018, s. 95–116.

²² M. MATKOVIĆ: *Dramaturški eseji...*, s. 324.

²³ *Rad i repertoar zagrebačkog kazališta prve sezone u obnovljenoj domovini...*, s. 1–5.

²⁴ Agitaciono-propagandno odjeljenje u Hrvatskoj je oformljeno na prvoj poslijeratnoj sjednici Politbiroa 1. VI. 1945., a izbor svih odjeljenja i komisija obavljen je na sjednici toga najvišega republičkog partijskog tijela 3. VIII. 1945.

sična i novija djela ukrajinske, bjeloruske, poljske, češke, slovačke i bugarske književnosti, „kao (i ona) iz narodne književnosti Lužičkih Srba“²⁵. Posebna odgovornost za implementiranje nove vizije kazališne kulture stoga je pala na narodna kazališta čiji su repertoari morali biti glavna okosnica svekolikog kazališnog djelovanja te je o njima i ovisilo hoće li ona „pravilno izvršiti svoju kulturnu i umjetničku misiju“ i opravdati uopće svrhu svoga djelovanja. Jasno, linija vodilja, uz programsku orijentaciju o obaveznom isticanju bratstva i jedinstva jugoslavenskih naroda, bila je socijalistička stvarnost, uz nju i „kulturni život koji se neminovno odražuje u repertoaru“. Taj je repertoar imao zadaću sudjelovati u izgradnji društva i *novog čovjeka* na način da „upravo u formiranju psihe novog čovjeka kazalište zauzima veliki udio“²⁶. Stoga ravnateljica Drame HNK Božena Begović, već na prvom susretu nove uprave s intendantom Ivom Tijardovićem na čelu, u ljeto 1945. novinarima kao prioritet u budućem programu kazališta obećava, uz domaću dramu i uspostavu slavenskog repertoara, prvenstveno ruskih komada „jer oni u svojoj vrijednosti u svjetskom pozorišnom stvaranju stoje na prvom mjestu, a kraj toga su kod nas potpuno nepoznati“²⁷.

Tako se sve do Titova raskola sa Staljinom u ljeto 1948. primarna pažnja u kreiranju repertoara HNK kao i ostalih kazališta u Hrvatskoj i ostatku Jugoslavije poklanjala onom slavenskom u kojem dominiraju ruski autori Ostrovski, Tolstoj i Gorki, no ne izostaje ni onaj anglosaksonski s izvedbama u nas „podobnih“ autora kao što su naprimjer G. B. Shaw, T. Williams i L. Hellman. Prevladavala su u stvari tri repertoarna pravca: nacionalna klasična drama, novi sovjetski i nacionalni repertoar te onaj ostalih socijalističkih zemalja i *bratskih* im naroda.

Kazališni repertoari pred novim izazovima

Kako nametnuta doktrina nije u kazalištu uspjela u tako kratkom roku riješiti kroničan nedostatak novih domaćih dramskih tekstova, to je uskoro bio povod republičkim ministarstvima da od postojećih dramskih djela tiskanih poslije rata kreiraju popise koji su potom dostavljani kazalištima širom zemlje. Otud i redovito isti naslovi na repertoarima različitih kazališta

²⁵ CK KPJ Komisija za agitaciju i propagandu Državnom izdavačkom zavodu Jugoslavije. Beograd 1945, Arhiv Jugoslavije 507-VIII, II/1-(1-71)(K-2). U: *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952. Zbornik dokumenata*. Ur. B. DOKNIĆ, M.F. PETROVIĆ, I. HOFMAN. Beograd 2009, god. 2, s. 95.

²⁶ A. STIPČEVIĆ: *Repertoar i repertoarna politika*. „Scena“ 1950, br. 1, s. 23.

²⁷ *Obnavlja se život i kod kazališta Hrvatskog narodnog kazališta*. „Vjesnik“, 22.07.1945, br. 80, s. 2.

u zemlji²⁸. Hrvatska su kazališta u pokrajini usto prvih sezona redovito kopirala repertoar zagrebačkog kazališta, što je uglavnom bilo kontraproduktivno jer za takav repertoar nisu imala dovoljno umjetničkoga i organizacijskoga potencijala. Problema s repertoarom su bili svjesni i u saveznoj Vladi u Beogradu te je gotovo istodobno sa spomenutom Matkovićevom žalopojkom o nedostatku novog domaćeg dramskog teksta raspisan natječaj za domaću dramu koji nije polučio rezultate – ustanovljeno je da će od čak 125 poslanih radova „teško koji biti prihvaćen“²⁹. Isti je problem mučio i središnje resorno tijelo (Komitet za kulturu i umjetnost) koje je 1946. razloge za sušu suvremenog dramskog fundusa tražilo u strahu pisaca koji se „plaše i pišu teže“ nadajući se da je šutnja od godinu dana „pripremanje za nešto veće i značajnije“. Jer, kad se kakva kvalitetna drama pojavi bilo gdje u Jugoslaviji, značit će to „da smo dramu dobili za sve ostale republike“³⁰. Stoga su činovnici Komiteta počeli s iscrpnim analizama proteklih sezona koje su potom slane upravama svih kazališta u zemlji. Tako se već uoči sezone 1945./46. podsjetilo uprave da osnovna linija svih repertoara mora ići u pravcu podrške glavne političke linije tj. da se u kazalištima ima oživjeti naše kulturno naslijeđe i u njemu ono „što je najpozitivnije i što najviše odgovara današnjim uslovima [...] u punom narodnom smislu“. Nadalje, da je neophodno u čitavoj zemlji postavljati dramska djela iz dubrovačke prošlosti jer mi s njima „možemo i trebamo da dokažemo da imamo svoju dramu već 400 godina. Da smo kulturni narod, da smo vitalni i da nismo samo dobri borci već i narod sa sopstvenom kulturnom tradicijom i nasleđem“³¹. Što se pak strane drame tiče, posebno je isticano da kod sastavljanja repertoara ne treba, uz ruske, zaboraviti „na dobre nemačke drame od velikih nemačkih klasičnih pisaca, jer zbog Hitlera i Gebelsa [...] nema smisla skinuti ih s repertoara“³².

Vrhovni zadatak kazališta u novoj zemlji bio je postati narodno, tj. biti „auditorij i tribina“. Sa scene se tražila gola umjetnička istina, o narodu, o vremenu, o stvarnosti. U djelima klasika tražila se potka pomoću koje bi se publiku upućivalo na *strahote i nakaznost kapitalizma, sablažnjivi život eksploatorske klase, na neukus kapitalista*. Pritom, kazalište nije smjelo postati školska katedra ni muzej: „u kazalištu se, doduše može mnogo naučiti, no kazalište koje ne pobuđuje živ interes, koje ne uzbuđuje gledaoca [...] nije kazalište“³³. Sve to, bez znanja Agitpropa i njegove *tvrdе osnovne linije* čija je

²⁸ Usp. *Kulturna politika Jugoslavije...*, s. 26.

²⁹ *Kulturna politika Jugoslavije...*, knj. 2, s. 40–44.

³⁰ Ibidem, s. 175.

³¹ Ibidem, s. 174.

³² Ibidem, s. 176.

³³ M. MATKOVIĆ: *Dramaturški eseji...*, s. 399.

zadaca bila uspostava široke baze „kulturnosti naroda i osvajanje kulture“ (koji je poduzimao u prvom razdoblju socijalizma niz strateških akcija u cilju pokretanja širokih narodnih masa³⁴), bilo je gotovo nemoguće ostvariti³⁵. Usto su i sami umjetnici bili uvjereni da se kazalište mora potpuno uključiti u izvršenje sveobuhvatnog petogodišnjega plana te tako uzdizati „radni elan u masama jer kako se mase uzdižu, tako se uzdiže i njihova umjetnost“³⁶. Još u kasno proljeće 1948., samo koji mjesec prije objave Rezolucije Informbiroa (donesena u lipnju te godine) i dalje nije bilo dileme: dobar kazališni repertoar bio je samo onaj u kojem se forsiraju „naše stvari, zatim sovjetske“, a uz njih i „napredni komadi iz zapadnih zemalja“ dok „operu treba svesti na pravu mjeru“³⁷.

Problemi s tumačenjem i implementacijom nove doktrine

Sva navedena tumačenja, preporuke, recepti i nalozi imali su dubinski štetne posljedice po kazališne repertoare jer je zavlдало kaotično nesnalaženje u kazališnim upravama, umjetničkim timovima i ansamblima. Pritiskali su ih sa svih strana s diktatom po kojem „narod ima prava da traži da mu se da ono što on može da razume, a on može da razume i Šekspira, i Molijera i Gogolja i Servantesa i Kalderona, i sve ono što je ljudski duh velikog i čovečnoga dao [...], neće više nikakve lažne melodrame i glupe lakrdije, jer je doživio najveće tragedije...“³⁸. Članovi Agitpropa i referenti Ministarstva prosvjete u svim su svojim analizama, izvješćima i planovima redovito spominjali repertoarnu politiku kao jaku važnu, „u duhu naše nove stvarnosti“. To je ujedno i bila njihova zadaća jer se repertoar morao iz svakog kazališta slati u Ministarstvo na odobrenje te je traženo pravilno

³⁴ U Hrvatskoj je po statistikama Ministarstva prosvjete iz 1947. godine bilo oko pola milijuna nepismenih ili čak 20% stanovništva iznad 10 godina. Istodobno, odvijala su se čak 3066 tečaja opismenjavanja s oko 43 tisuće polaznika. (Izveštaj o radu na polju narodnog prosvjećivanja: HR HDA, fond br. 1220, Agitprop, kut. 9, fasc. Organizacija rada odjeljenja (1945./1951.). U sljedećoj je godini postavljen cilj da se opismeni 135 000 nepismenih. – Polugodišnji izvještaj o radu na narodnom prosvjećivanju u NR Hrvatskoj za I. polugodište 1948. godine (1. I. 1948.–30. VI. 1948.), HR HDA fond br. 279 Predsjedništvo Vlade, kut 421, br. 1640.

³⁵ Pismo Radovana Zogovića iz Beograda Dušku Brkiću u Zagreb. HR HDA 1220. Agitprop. kut. 9. fasc. Izveštaji o radu. 14. III. 1946.

³⁶ Z. AGBABA: *Kratak osvrt na scenografiju kao umjetnost*. „Kazališni list“, 21.05.1948, br. 26, s. 8–11.

³⁷ „Zadaci kulturnog sektora Agitprop-a C. K. K. P. H.“. HR HDA 1220. Agitprop. kut. 9. fasc. Planovi rada 1947./1950.

³⁸ J. Porović: *Današnji zadaci pozorišta...*, s. 25–26.

planiranje i izvršavanje plana.³⁹ Prve su sezone u svim kazalištima gotovo u potpunosti bila sastavljena u skladu sa smjernicama koje je donosilo resorno Ministarstvo obično u lipnju za sljedeću sezonu te usto redovito održavalo sastanke s kazališnim upravama gdje su se prijedlozi kazališta odobravali tek nakon pomnog pregledavanja, obično tek u srpnju. Potom su morali biti poslani na uvid Komitetu za kulturu i umjetnost u Beograd. Komitet je obično do početka kolovoza stavio primjedbe „u pogledu nekih djela“ i prema tim primjedbama su uprave kazališta redovito i postupale. Bilo je potpuno razumljivo da se na repertoaru izvode ona djela „koja odgovaraju zahtjevima naše kulturne politike“. Pa kad je primjerice u sezoni 1946./47. glumački doajen Dubravko Dujšin poželio zaigrati Shakespeareova *Kralja Leara*, smatrajući da s tim djelom može štošta iskazati u prilog novih ideološko-estetskih zahtjeva, u Agitpropu su zaključili da je u jednoj mladoj socijalističkoj državi nespojivo igrati komade o kraljevima pa je pao izbor na *Otela*, što je po mišljenju Agitpropa barem „idejno koristilo u suzbijanju rase diskriminacije“⁴⁰. No, ispalo je da jedan od najvećih glumaca hrvatskoga glumišta u njegovoj povijesti (usto i znani aktivist u borbi protiv ustaškoga terora koji ga je u razdoblju 1941.–1945. višekratno hapsio) nije dorastao očekivanjima Agitpropa pa, iako nije bio suspendiran, nastojala se srušiti njegova dotad nepovrediva pozicija u ansamblu jer je od strane „čuvara vatre“ socijalističkoga realizma napadan da ne proživljava na pravi način svoje uloge te je proglašen glumcem – predstavljajem.

Glumac Emil Kutijaro koji je upravo u toj predstavi uskoro i zamijenio iznenada preminuloga Dujšina govorio je iznutra o dobrim i lošim stranama diktata realizma na sceni. Dobrim je smatrao duboko proučavanje djela i likova, a lošim preveliko pridavanje „pažnje sitnim i nevažnim stvarima, odnosno u sitničarenju što je dovodilo do toga da se gubilo ono glavno u djelu i izvedbi“, a što je taj glumac jake dramske geste pridavao „neiskustvu nekih režisera u tumačenju tog sistema“. To se po mišljenju Kutijara, ipak nije odnosilo na prvog redatelja HNK, Tita Strozzića koji je nastojao od Stanislavskoga uzimao kritički „ono što je bilo dobro“⁴¹. Sistem Stanislavskoga bio je i polazište u izradi programa Zemaljske glumačke škole otvorene u Zagrebu u studenom 1945. godine.

³⁹ A. STIPČEVIĆ: *Repertoar i repertoarna politika...*, s. 25.

⁴⁰ E. GERNER: *Kazalište kao sudbina*. Zagreb 2001, s. 110.

⁴¹ B. HEĆIMOVIĆ: *Velika imena hrvatskog glumišta*. Zagreb 1975. Poglavlje E. KUTIJARO, bez oznake stranica.

Domaća dramska produkcija

Kad govorimo o dramskom pismu, onda je u fazi socrealizma za novu hrvatsku dramatiku karakteristično da postaje sklona psihološko-idejnom pristupu te usto ostaje vjerna ratnoj tematici zbog čega se „malo koje djelo izdiglo iz efemernosti trenutnih potreba do trajnijih umjetničkih vrijednosti“⁴². Ipak, ono što karakterizira hrvatsku dramu u ovome razdoblju je bez sumnje njezina angažirana, društvena funkcija koja se ponajviše isticala u povezanosti s dominantnim revolucionarnim idejama. Usto, pozornica HNK bila je ustupljena i novoj drami pisanoj u duhu rata i revolucije te su na njoj svoju praiizvedbu doživjela djela hrvatskih, slovenskih i drugih suvremenih jugoslavenskih pisaca. Tek na samom kraju desetljeća i početkom novoga pojavljuju se drame sa suvremenom tematikom kojih nije bilo sve do 1948. godine. Prva, doista nova drama na repertoaru zagrebačkog HNK-a bila je Dončevićeva *Kazna* koja je čekala na izvođenje sezonu i pol jer je po mišljenju mnogih bila više za čitanje nego za pozornicu. Iduća na redu bila je drama Rasima Filipovića *Za novi život*, nakon koje je objavljena i prva poratna komedija Jože Horvata *Prst pred nosom* koja je promptno stavljena na repertoar HNK, ali na scenu Maloga kazališta – njome je otvorena sezona 1947./48. U to se vrijeme, naime „osjećala potreba za smijehom poslije ratnih trauma kao naličje ozbiljna, sudbonosnog lica stvarnosti: naivni smijeh, smijeh ruganja, blaga humora, crni smijeh, apsurdna, psihičkog prажnjenja, osvetnički smijeh“⁴³. Upravo je u toj izuzetno gledanoj Horvatovoj tročinci (samo u prvoj sezoni je izvedena 49 puta) koja se po shemi Moliereova *Tartuffea* podsmjehuje negativnim pojavama „ostataka bivšeg društva u našoj sredini“, pronađena nit kojom se, ponajviše u liku Oca, ali i drugih reakcionarnih članova obitelji Žagar te prevaranta Obada razotkriva na humorističan način sva glupost i bijeda tzv. bivših ljudi i novih prevaranata. U toj je borbi pobjeda onih koji uz pomoć uvijek budne narodne vlasti sudjeluju u osudi njihove reakcionarnosti i u izgradnji novoga društva (sin Saša i kći Nada) potpuno izvjesna⁴⁴. Horvat je stoga ocjenjivan kao prvi satiričar novoga društva i pisac koji ima sposobnost da svojim komedijama vrši za društveni život neobično važnu funkciju – ubijanja smijehom⁴⁵.

Iako je uskoro, nakon kratkotrajnih nedoumica u partijskom vrhu već bilo znano da je sovjetski književni obrazac pred definitivnim odbacivanjem

⁴² V. MAĐAREVIĆ: *Suvremena domaća drama na zagrebačkim pozornicama (1945–1960)*. U: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici 1860–1960*. Ur. D. ROKSANDIĆ, S. BATUŠIĆ. Zagreb 1960, s. 129–151.

⁴³ P. KVRGIĆ: *Stilske vježbe*. Zagreb 2004, s. 13.

⁴⁴ Dokument bez naslova, potpisa i datuma. HR HDA 1220. Agitprop. kut. 10. Kazališta, fasc. HNK u Zagrebu. (1946–1950). Radi se o detaljnoj razradi sezone 1947./48.

⁴⁵ Programska cedulja HNK od 18. V. 1949. (Osobni arhiv autorice).

i da se u referatima državnih rukovodioca i ideologa kulture te u polemikama koje su uslijedile u književno-kazališnom životu nude druge koncepcije piscima i onima koji su imali utjecaja na kazališne repertoare, za 1949. godinu repertoar se i dalje odobravao obazrivo, čak i znatno strože nego prije, još uvijek u skladu s prethodnim mjerilima pa je samo Ministarstvo preuzelo inicijativu preporučujući kazalištima konkretna djela. Za sva se kazališta inzistiralo na najmanje dvjema domaćim dramama po sezoni, što zbog nedostatka domaćih dozvoljenih dramskih tekstova nije bio lak zadatak pa su se jedni te isti stari naslovi ponavljali na svim hrvatskim pozornicama, i to u istoj sezoni: Bogovičev *Matija Gubec*, uz njega *Prst pred nosom* i *Kazna*, uz njih Kolarova *Sedmorica u podrumu* izvedena u sezoni 1948/49. u čak devet produkcija širom Jugoslavije. Ipak, od kraja 1945. i prve poratne produkcije *Gospode Glembajevih* u Splitu 1. prosinca 1945., od suvremenih domaćih pisaca, najzastupljeniji na repertoarima jugoslavenskih kazališta bio je Miroslav Krleža. Ta freska jedne agramerske patricijske obitelji (praizvedena u Zagrebu 1929. godine) postavljala se u kazalištima Beograda, Ljubljane, Zagreba, Novoga Sada i Sarajeva. Njoj se uskoro po popularnosti među kazališnim upravama pridružila i sljedeća iz tzv. glembajevskoga ciklusa *U agoniji*, producirana u Ljubljani, Beogradu, Zagrebu, Varaždinu, Rijeci, Vršcu, Splitu, Dubrovniku, Sarajevu... *Glembajeve* režiraju najistaknutiji jugoslavenski redatelji, a u njima igraju najistaknutiji prvaci navedenih ansambala⁴⁶.

Osim hrvatskih, na repertoaru zagrebačkog kazališta morala su u ovome razdoblju biti prisutna i dramska djela ostalih jugoslavenskih naroda. Najzastupljenija je bila srpska drama (prvi srpski autor izveden nakon rata bio je Branislav Nušić), izvođena je, iako rjeđe, i slovenska drama (prvi slovenski autor na sceni HNK-a bio je Matej Bor), a jedna od najuspješnijih predstava HNK u ovome razdoblju bila je obnova drame Ivana Cankara *Kralj Betajnovce* u režiji Ferde Delaka iz 1947. koja je igrala nekoliko sezona. U resornom je Ministarstvu primijećeno da je loše što na repertoarima naših kazališta nema npr. ni jednog djela makedonskih autora koje bi trebalo izvesti „radi bratstva i jedinstva, makar djelo bilo i slabije po umjetničkoj kvaliteti“, a slično se navodi i za bugarske i poljske pisce, ali i za romanopisce jer u prvoj kazališnoj petoljetci nije napravljeno gotovo ništa što bi pomoglo da se „iznesu na scenu najbolji romani naše književnosti“ te su od dramatizacija davane samo prijeratne. Zaključeno je da je razlog tome činjenica što „književnike ne zanima mnogo ova vrsta rada“⁴⁷. No, jedan od njih – Slavko Batušić, adapta-

⁴⁶ Više o prvim poslijeratnim protagonistima i produkcijama ovih dviju Krležinih drama: S. BATUŠIĆ: *Dvadesetogodišnjica premijere i stota izvedba 'Gospode Glembajevih'*. „Narodni list“, 15.02.1949.

⁴⁷ Izvještaj o radu kazališta i o kazališnoj tematici. HR HAD 1220. Agitprop. kut. 10, fasc. Kazališta, 14.

tor Steinbeckova romana iz 1942., *Mjesec je zašao*, naveo je sljedeće razloge za stavljanje na repertoar HNK toga, u to doba svjetski proslavljenog romana o njemačkoj invaziji na Norvešku:

Duboka unutarnja veličina Steinbeckova temeljnog motiva: Pravda protiv sile. Sloboda protiv tiranije. Misao protiv čelika. Mali slobodarski narod protiv surovog nasilnika. Ove su antiteze postavljene u romanu u takvom okviru, da se mogu primijeniti na svaku sredinu i svaki narod koji je u ovom ratu osjetio bjesnilo hitlerovskog uništavanja⁴⁸.

Slično je čitanje primijenjeno i u Bogovićevom *Matiji Gupcu* čiji je naslovni junak, vođa seljačke bune iz davne 1573. proglašen prvoborcem u borbi za ljudska prava i dostojniji život čovjeka, ali i „duhom koji je i tijekom Narodno-oslobodilačke borbe budio revolucionarni duh seljačkih masa“⁴⁹ jer je „htio samo to da i seljaka smatraju čovjekom“⁵⁰.

Opera, opereta i balet u novim okolnostima

Što se pak reprogramiranja glazbene umjetnosti tiče, a na čijoj je reformi također intenzivno radio Stanislavski kroz rad na predstavama *Pikova dama*, *Carmen*, *Seviljski brijač* i dr., socrealizam je težio ka napuštanju „operne izvještačenosti, umjetne uslovnosti i lažne ljepote“ i ujedinjenju „visokog pjevačkog majstorstva s visokim majstorstvom glumca“ koji prestaje biti običan pjevač arija te postaje graditelj živih scenskih likova. Socrealizam prihvaća i operetu (na kojoj je pak svoj reformatorski pečat udario najbliži suradnik Stanislavskoga Njemirovič-Dančenko), koja u njihovoj verziji prestaje biti malograđanski žanr dekadentnih ideja, izbacujući iz sebe „sve što je suvišno“, naročito „ispoljavanje lošeg ukusa“, postajući tako važan faktor u razvoju sovjetskoga kazališta⁵¹.

Što se onodobne hrvatske glazbene produkcije tiče, naročito novih glazbeno-scenskih djela, u ovome se razdoblju javlja niz kompozitora koji se, u skladu s vladajućim trendom u novim djelima napajaju na izvorima narodnog stvaralaštva. Uz Vatroslava Lisinskoga, bila su nadležna naročito važna

⁴⁸ „Kazališni list“, br. 10, 1945/46, 17.11.1945, s. 5. „Kazališni list“ br. 8, 1945/46, 4.11.1945, s. 13. Isti je naslov bio uvršten u repertoare kazališta širom zemlje – Split, Zadar, Beograd, Subotica, Ljubljana...

⁴⁹ „Vjesnik“, 19.09.1945, br. 129, s. 2.

⁵⁰ *Kazališni list – Rivista teatrale*, posebno izdanje 45/46, 16.–30.04.1946, 9.

⁵¹ I. MOSKVIN: *Sovjetsko kazalište...*, s. 24–25. Usp. M.: *Socijalistički realizam u kazališnoj umjetnosti*. „Kazališni list“, 10.01.1946, br. 19, s. 1–2.

i predratna djela Jakova Gotovca i Petra Konjovića, te nova djela Ive Brkanovića (*Ekvinocij*), Ive Tijardovića (*Dimnjaci uz Jadran*), Ive Lhotke Kalinskoga (*Matija Gubec*) i Stevana Hristića (*Ohridska legenda*). Ni svjetska glazbena klasika nije bila zapostavljena te su redovito izvođeni Mozart, Beethoven i talijanski veristički repertoar (najviše Donizetti i Verdi). Ipak, najveći problem je što se glazbenog kazališta tiče bio onaj u pokrajinskim kazalištima koji je smatran monotonim pa se bezuspješno tražilo da ga se osvježi drugim klasičnim operama i novim suvremenim stranim operama. Inzistiralo se i na stvaranju novoga baletnoga repertoara s više „obazrivosti i širine, jer s baletnom muzikom stojimo najslabije“. Naime, u prvih pet godina od oslobođenja komponirana su u Hrvatskoj samo dva baleta: Bombardellijev *Grob u žitu* i Tijardovićevo *Partizansko kolo*, no nijedan nije našao svoj put do pozornice HNK-a⁵².

Slikovit je primjer iz prve poratne sezone: kad je jednom prilikom intendant Tijardovića redoviti operni gledatelj upitao „hoće li repertoar biti podjednako zanimljiv i raznolik kao u predratnim godinama“, ravnatelj Opere Sachs je odgovorio da će se u kreiranju repertoara „posvema prikloniti scen-skome realizmu“ navodeći da će se izvoditi *Prodana nevjesta* (prva operna premijera u ovome razdoblju), *Tosca*, *Soročinski sajam*, *Carmen* i *Jenufa*. Mladi entuzijast je i dalje inzistirao o novoj estetici u kazalištu: „Hoće li se *Carmen* prikazivati u skladu s borbom protiv šverca i prostitucije, a sadržaj Jenufe je sada zapravo *demode* budući da se po novim zakonima vanbračnoj djeci priznaju ista prava kao i bračnoj?“⁵³ Razloge za različita tumačenja valjanosti izabranih djela nalazilo se u gotovo svakom opernome naslovu – revolucionarne ideje i tzv. vječne vrednote lako su se, uz malo mašte i propisanoga revolucionarnog naboja mogle prišiti većini naslova iz opernoga repertoara. U slučaju Puccinijeve *Tosce* npr. obavezno je isticana činjenica francuskog revolucionarnog okruženja koje dopire čak do Rima.

Problem nedostatka izgrađenog redateljskog kadra

Zbog zahtjeva i pritisaka vremena, ali i zbog unutarnjih slabosti, bilo je kazališnim upravama teško udovoljiti svim željama, napose u prvim godinama djelovanja novoga kazališta. U jednom zapisniku iz studenog 1945. navodi se kao veliki problem i režija jer „dugo traje dok svi redatelji pročitaju pojedina djela, nije repertoarna politika dovoljno elastična, tj. ne mogu se na repertoar ubaciti ona djela koja bi najbolje odgovarala momentu i zaposlila

⁵² A. STIPČEVIĆ: *Repertoar i repertoarna politika...*, s. 24.

⁵³ B. POLIĆ: *Imao sam sreće*. Autobiografski zapisi (1. XI. 1942.–22. XII. 1945.). Zagreb 2006, s. 371.

pravilno čitav ansambl". Pitaju se stoga retorički u upravi: „Kako da se tome doskoči?“⁵⁴ Naime, nedostatak redatelja koji bi na sceni znali primijeniti novi realistički stil bio je kroničan pa tako ni jedna sovjetska drama u prvim poslijeratnim sezonama nije uspjela ni kod kritike ni kod publike. Marijan Matković zaključuje krajem 1947. da „dok zagrebački teatar ne riješi svoje režisersko pitanje, dok definitivno ne razvije pravi realistički stil pojačanog ansambla, nećemo vidjeti ni jednu sovjetsku dramu u punoj i tekstu adekvatnoj scenskoj realizaciji“. Ovdje treba napomenuti da upravo te 1947. godine (30. VII.), Vlada FNRJ „u cilju podizanja pozorišne kulture jugoslavenskih naroda“, osniva, te sljedeće, 1948. u Beogradu i pokreće Jugoslavensko dramsko pozorište s vizijom uspostavljanja „serioznog i dosad nikad kod nas prakticiranog studioznog rada“ po uzoru na MHAT koji je imao krajnji cilj postati novi kazališni centar za rad na stvaranju nove socijalističke scenske umjetnosti⁵⁵.

U svemu, implementacija socijalističkoga realizma na kazalište i njegove repertoare bila je složena misija koja je označila oba poslijeratna intendant-ska mandata zagrebačkoga HNK., onog Tijardovićeve i u manjoj mjeri onog Matkovićeve. No, bila je znatno prisutnija u prvome kada su se često znali javiti i pojedinci iz publike pišući kazalištima recepte za najpametnije načine obraćanja sa scene. Tako je anonimna osoba, očito iz Zagreba, u rubrici „Dopis iz publike“ *Kazališnoga lista*, u siječnju 1946. u podužem tekstu navela detaljne upute dramskim piscima:

Književnici, treba da izađete među naše vojnike, drugove i druga-
rice, da pođete do povratnika iz njemačkog zarobljeništva ili logo-
ra smrti u Jasenovcu, Staroj Gradiški, Mitrovici, Lepoglavi, Dahau,
Mathausenu, Belzenu, Osvijecinu itd. i da govorite s bivšim prisil-
nim radnicima u Njemačkoj, s majkom kojoj su ustaše objesile sina,
s djevojčicom kojoj su roditelji zatrpani pod ruševinama toplog
doma, s herojima ustaških mučionica u Petrinjskoj ulici i Savskoj
cesti, slušajte o pogibiji Srba, Hrvata, Židova i drugih koji su došli
pod divljačku čizmu i u krvave pandže izroda ljudskih. Na svakom
koraku diljem naše zemlje naići ćete na bol i tugu, na otvorene kr-
vave rane ljudskih srdaca, na tragove paklenskog plana sistematskog
uništavanja i istrebljenja svega što je ljudsko, pravedno i slobodarsko.
Sve to prelazi i vašu umjetničku, bujnu maštu i vi treba samo da
slušate, pamтите, ne zaboravite...⁵⁶

⁵⁴ HAZU, 18068.

⁵⁵ „Službeni list FNRJ“, br. 71/1947; M. MATKOVIĆ: *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda*. U: *Drama i problemi drame*. Ur. J. HORVAT, S. KOLAR, P. ŠEGEDIN. Zagreb 1950, s. 561.

⁵⁶ „Kazališni list“, 05.01.1946, br. 17, s. 10–11.

Gledajući na ovu fazu u zagrebačkom teatru, može se zaključiti da se od pravoga kazališnog realizma po uzoru na propisani rukopis Stanislavskoga nije moglo puno vidjeti jer je uz kronični nedostatak uputa o implementaciji željenoga smjera i stila nedostajalo redateljske zrelosti i glumačkoga treninga. Naime, u to su doba zagrebački redatelji, kao što možemo iščitati iz niza kritičarskih opisa (u prvom redu M. Matkovića i J. Popovića) forsirali redovito tzv. *vanjsku režiju* („fasadu koja postaje bespredmetna ako nije plod unutrašnje arhitekture“) nauštrb one *unutrašnje* koja je po Matkoviću najviše nedostajala upravo u sovjetskim komadima na repertoaru HNK-a⁵⁷. Sve su to razlozi zašto je razdoblje socrealizma prebrođeno bezbolnije u kazalištu nego u drugim umjetničkim područjima, napose u književnosti i u vizualnoj umjetnosti⁵⁸.

Proći će još nekoliko sezona prije nego što sasvim ne olabave kruti principi socrealizma u umjetnosti. Zaokret, ali još uvijek kontrolirani, započinje na Trećem plenumu CK KPJ u prosincu 1949., kada se apelira na potrebu širine shvaćanja (M. Đilas), što nužno potiče rasprave o slobodi stvaralaštva i o novim umjetničkim pravcima. Iako je Plenum formalno sazvan zbog pitanja osnovnih škola, doveo je do suštinske promjene, i to ne samo u prosvjeti⁵⁹. Naime, orijentacija protiv Rezolucije Informbiroa nužno je u tom trenutku potaknula i partijske rasprave o slobodi stvaralaštva i novim umjetničkim pravcima te nagovijestila novu kulturnu politiku zemlje utemeljenu na postupnom odbacivanju svega što je u umjetnosti važno do tada – sovjetskih uzora i negacije umjetnosti sa zapada. No, proces traganja za adekvatnom zamjenom socrealizmu (ili onome što se tako nazivalo tumačeći ga u nedostatku detaljnih pravila i smjernica) i dijalogom sa zapadnim utjecajima potrajat će i promjena će biti polagana. Socrealistički diskurs zadržavat će se i dalje, prvenstveno zbog nesigurnosti njezinih protagonista i nedostatka nove doktrine. Zamjena je u prvom redu tražena u kulturnoj tradiciji koja je prethodno bila potiskivana, a paralelno se u kazalište i u cijelu kulturu sve snažnije uvlače jaka strujanja sa zapada. Kad se to dvoje napokon poklopilo, došlo je do produkcije vrijednosti koja je bila „razumljiva i prihvatljiva inostranstvu“⁶⁰. To se na širem kulturnom planu najbolje ilustriralo u likovnoj umjetnosti, ali i na glazbeno-scenskom području gdje će postupno doći do najveće šarolikosti⁶¹. U Hrvatskoj će već tijekom 1949. godine doći do

⁵⁷ M. MATKOVIĆ: *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda...*, s. 562.

⁵⁸ Usp. N. BATUŠIĆ: *Hrvatska kazališna kritika*. Zagreb 1971, s. 255.

⁵⁹ B. DOKNIĆ: *Kulturna politika Jugoslavije I. 1945–1952*, s. 29.

⁶⁰ G. MILORADOVIĆ: *Od „sovjetskog satelita“ do „američkog klina“ – politički uzroci i okolnosti podele umetnika na realiste i moderniste u Jugoslaviji pedesetih godina*. U: *Desničini susreti 2009 – Zbornik radova*. Ur. D. ROKSANDIĆ, M. NAJBAR-AGIČIĆ, I. CVIJOVIĆ JAVORINA. Zagreb 2011, s. 78.

⁶¹ K. KOVAČEVIĆ: *Operno i baletno stvaralaštvo u Hrvatskoj*. U: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici 1860–1960*. Ur. D. ROKSANDIĆ i S. BATUŠIĆ. Zagreb 1960, s. 203.

pritiska na kazališta da prestanu zapostavljati *domaće stvari* i izvoditi previše *onih stranih, najviše sovjetskih i ruskih*. U zagrebačkome kazalištu je 1950. godine istaknuti redatelj širokih europskih obzora Vlado Habunek ocijenio da je socrealizam – na odlasku, iako „još uvijek u zraku“⁶². Naime, repertoarna slika prekidala je postupno s prečesto pojednostavljenim prethodnim redateljskim i glumačkim ostvarenjima, s mehaničkom i jasnom podjelom na pozitivne i negativne junake, čemu je pogodovala i opća liberalizacija kulturne politike i „popuštanje krutih ideologijsko-političkih stega pa je odraz duhovnoga pluralizma ubrzo postao zamjetljiv i u scenskom životu“⁶³. Taj „dah i duh stvaralačke slobode“ dosegnut u kazališnim sredinama, ponajviše se očitovao u repertoaru, usto i na gostovanjima zagrebačkog kazališta koje je započelo svoj europski put s grandioznim nastupima u Londonu, u siječnju 1955⁶⁴.

Zbog svega navedenog, ovo razdoblje koje je u kazališnim repertoarima u prvoj fazi ponajviše spajalo klasične drame prošlosti i dramska djela nove sovjetske literature nije iznijelo nijednu veliku novu domaću dramu, a osnovni problem svih domaćih dramatičara koji su željeli pisati o socijalističkoj revoluciji bio je potpuni nedostatak svijesti o primjerima ruske avantgarde, njemačkog ekspresionizma, Piscatorova i Brechtova epskog teatra. Do novih iskoraka u hrvatskoj dramatici trebat će pričekati – Marinkovićeva *Glorija* napisana je i izvedena 1955. godine, za njom će slijediti *Heraklo* Marijana Matkovića (1958.) i *Aretej* Miroslava Krleže (1959.) Tek s tim trima dramama započet će poslijeratna hrvatska dramska književnost⁶⁵. No, nedostatak suvremenog dramskog teksta nije bilo jedino žarište problema u našem kazalištu ovoga razdoblja – novi oblici društvenog upravljanja koji će doživjeti vrhunac u pokušajima implementiranja nove doktrine samoupravljanja u sve kulturne ustanove, pa tako i u kazališta, unijet će nemali kaos, kako u organizaciju, tako i u njihove repertoarne odrednice, što je zasebna tema u analizi poslijeratnoga hrvatskog kazališta, ali i cijele onodobne hrvatske kulture.

Literatura

AGBABA Z.: *Kratak osvrt na scenografiju kao umjetnost*. „Kazališni list“, 21.05.1948, br. 26., s. 8–11.

AMIARD-CHEVREL C.: *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique de 1917 à 1930*. „Cahiers du monde russe et soviétique“ 1968, br. 3–4 (9).

⁶² V. HABUNEK: *Vlado Habunek*. Ur. V. LONČAR. Zagreb 1994, s. 47.

⁶³ HNK u Zagrebu 1860.–1985. Ur. N. BATUŠIĆ. Zagreb 1985, s. 56/57.

⁶⁴ N. BATUŠIĆ: *Hrvatska kazališna kritika...*, s. 260.

⁶⁵ Usp. B. SENKER: *Hrestomatija novije hrvatske drame II.: 1941.–1945*. Zagreb 2001, s. 18.

- BANAC I.: *Sa Staljinom protiv Tita: informbiroovski rascjepi u jugoslavenskom komunističkom vodstvu*. Zagreb–Ljubljana 1990.
- BANOVIĆ S.: *Marijan Matković – intendant HNK u Zagrebu (1949.–1953.) Između politike i potrage za novim kazališnim stilom i novom domaćom dramom*. U: IDEM: *Službeni izlaz*. Zagreb 2018, s. 95–116.
- BATUŠIĆ N., (ur.): *HNK u Zagrebu 1860.–1985*. Zagreb 1985.
- BATUŠIĆ N.: *Hrvatska kazališna kritika*. Zagreb 1971.
- BATUŠIĆ S.: *Dvadesetogodišnjica premijere i stota izvedba 'Gospode Glembajevih'*. „Narodni list“, 15.02.1949.
- DIMIĆ Lj.: *Agitprop Kultura – Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945.–1952*. Beograd 1988.
- DOKNIĆ B., PETROVIĆ M.F., HOFMAN I. (ur.): *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952. Zbornik dokumenata*. Knjiga 1–2. Beograd 2009.
- ĐILAS M.: *Izveštaj o agitaciono-propagandnom radu CK KPJ, referat održan na V. Kongresu Partije*. „Borba“ Beograd 1948, br. 11.
- GERNER E.: *Kazalište kao sudbina*. Zagreb 2001.
- HEĆIMOVIĆ B.: *Velika imena hrvatskog glumišta*. Zagreb 1975.
- HABUNEK V.: *Vlado Habunek*. Zagreb 1994.
- KAŠIĆ B.: *Marksizam – lenjinizam i KPJ 1945.–1950. Između programatskog htijenja i ideologijske funkcije*. „Povijesni prilozi“ 1987, br. 6.
- KVRGIĆ P.: *Stilske vježbe*. Zagreb 2004.
- „Kazališni list“: br. 2, 1945/46; br. 8, 1945/46, 4.11.1945; br. 10, 1945/46, 17.11.1945; br. 17, 1945/46, 5.01.1946; posebno izdanje 1945/46, 16.–30.04.1946.
- KOVAČEVIĆ K.: *Operno i baletno stvaralaštvo u Hrvatskoj*. U: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici 1860–1960*. Ur. D. ROKSANDIĆ, S. BATUŠIĆ. Zagreb 1960.
- M.: *Socijalistički realizam u kazališnoj umjetnosti*. „Kazališni list“ 10.01.1946, br. 19, s. 1–2.
- MAĐAREVIĆ V.: *Suvremena domaća drama na zagrebačkim pozornicama (1945–1960)*. U: *Hrvatsko narodno kazalište, zbornik o stogodišnjici 1860–1960*. Ur. D. ROSANDIĆ, S. BATUŠIĆ. Zagreb 1960, s. 129–151.
- MATKOVIĆ M.: *Dramaturški eseji*. Zagreb 1949.
- MATKOVIĆ M.: *Gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda*. U: *Drama i problemi drame*. Ur. J. HORVAT, S. KOLAR, P. ŠEGEDIN. Zagreb 1950.
- MILORADOVIĆ G.: *Od 'sovjetskog satelita' do 'američkog klina' – politički uzroci i okolnosti podele umetnika na realiste i moderniste u Jugoslaviji pedesetih godina*. U: *Desničini susreti 2009 – Zbornik radova*. Ur. D. ROKSANDIĆ, M. NAJBAR-AGIČIĆ, I. CVIJOVIĆ JAVORINA. Zagreb 2011.
- MOSKVIN I.: *Sovjetsko kazalište*. Zagreb 1940.
- MRDULJAŠ I.: *Dubravko Dujšin – poslovi i dani*. Zagreb 1988.
- NEMEC K.: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb 2003.
- PAVIČIĆ J., ur.: *Savjeti mladim režiserima*. Zagreb 1949.
- POLIĆ B.: *Imao sam sreće*. Autobiografski zapisi (I. XI. 1942.–22. XII. 1945.). Zagreb 2006.
- POPOVIĆ J.: *Današnji zadaci pozorišta*. U: IDEM: *Pozorišne kritike*. Novi Sad 1974.
- SENER B.: *Hrestomatija novije hrvatske drame II.: 1941.–1945*. Zagreb 2001.
- „Službeni list FNRJ“ 1947, br. 71.
- STIPČEVIĆ A.: *Repertoar i repertoarna politika*. „Scena“ 1950, br. 1, s. 23–27.
- STUPICA M.: *Šaka soli*. Beograd 2006.

VITEZ A.: *Le Théâtre en U.R.S.S et dans les démocraties populaires*. U: *Encyclopédie de la Pléiade*. Ur. G. DUMUR. Paris 1965.

„Vjesnik“, 22.07.1945; 19.11.1945.

ZOGović R.: *Formalizam i subjektivizam pod maskom naprednosti*. U: IDEM: *Na poprištu*. Zagreb 1947.

Arhivski fondovi

Hrvatski državni arhiv, Zagreb (HR HDA):

- fond br. 1220. Agitprop
- fond br. 279. Predsjedništvo Vlade

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijest hrvatskog kazališta

- Programske cedulje sezona HNK
- Zbirka dokumenata

Osobni arhiv autorice



DIMITRIJE BUŽAROVSKI

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet muzičke umetnosti, Skopje, Makedonija
dbuzar@t.mk

<https://orcid.org/0000-0001-7735-9423>

MILENA ĐURKOVIĆ-PANTELIĆ

Visoka škola strukovnih studija za vaspitače, Šabac, Srbija
milena.dj.p@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6735-0791>

TRENA JORDANOSKA

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet muzičke umetnosti, Skopje, Makedonija
trenajordanoska@t.mk

<https://orcid.org/0000-0002-9548-3919>

Refleksija društvenog i kulturnog okruženja u muzici za predstave pozorišta u Šapcu i Bitolju u periodu 1950–1990 godine

Reflection of the social and cultural environment in the incidental music
in Šabac and Bitola theaters from 1950 to 1990

Sažetak: Istraživanje o refleksiji društvenog i kulturnog okruženja u muzici za predstave koje su postavila pozorišta u Šapcu i Bitolju, dva grada u različitim republikama bivše SFRJ, polazi od pretpostavke da oba pozorišta povezuje više zajedničkih crta. Najpre ih ujedinjuje njihova geopolitička pozicija, jer oba grada predstavljaju tromeđu: Šabac je između Srbije, Bosne i Hrvatske, a Bitolj između Makedonije, Grčke i Albanije. Osim toga, Bitolj i Šabac su bili veoma važni kulturni i administrativni centri još u XIX veku. To su područja na kojima se ukrštaju orijentalni i okcidentalni kulturni idiomi, poznati su kao gradovi prvih klavira u Srbiji i Makedoniji, i u vreme SFRJ već imaju višedecenijsku pozorišnu tradiciju. Istraživanje se bazira i na pretpostavci da su na teritoriji bivše SFRJ postojali slični kulturni modeli kao rezultat društveno-političkog, ekonomskog, kulturnog i obrazovnog okruženja. Istraživanje je ograničeno na period 1950–1990. godine, da bi se ublažile direktne posledice Drugog svetskog rata kao i IB-a 1948, odnosno kada se uspostavio jedan stabilniji period koji se zaokružuje sa početkom raspada SFRJ, 1990. godine. U ovom periodu, u Šapcu su premijerno izvedene 284 pozorišne predstave, a u 103 je korišćena muzika (prema dostupnim informacijama za 59 predstava autorska, a za 44 predstave ilustracije), dok je u Bitolju premijerno odigrano 278 predstava i u 113 je korišćena muzika (21 put autorska, 92 puta ilustracije). Istraživanje polazi od repertoara (dramski pisci, predstave i režiseri), da bi se

suzilo i baziralo na upotrebu muzike u njemu. Pri tome, pretpostavka je da karakteristike upotrebene muzike i posebno žanrovske i stilske preferencije režisera reflektuju društveno i kulturno okruženje SFRJ. Isto tako, u dizajniranju istraživanja pošli smo i od pretpostavke da su tehničko okruženje (koje je stajalo na raspolaganju režiseru i koje se značajno menjalo u toku četiri decenije), kao i ekonomsko okruženje (mogućnost da se angažuju kompozitori i ansamblbi za izvođenje i snimanje muzike, ili se koriste muzički ilustratori), bitno uticali na nivo i dinamiku zastupljenosti muzike u analiziranom repertoaru.

Ključne reči: pozorišna muzika, SFRJ, okruženje, žanr, stil

Summary: The research on the reflection of the social and cultural environment in the music for plays set by the theaters in Šabac and Bitola, two cities in different republics of the former SFR Yugoslavia, is based on the assumption that both theaters have much in common: the geopolitical tripoint position of the cities (Šabac – Serbia, Bosnia, Croatia; Bitola – Macedonia, Greece, Albania), both cities were important cultural and administrative centers in the Balkans in the XIX century, those were the regions where Oriental and Occidental cultural idioms were crossed, apparently those were the cities with the first pianos in Serbia and Macedonia, and at the time of SFRY they already had almost century-old theater tradition. The research is based on the assumption that similar cultural models existed in the regions of the former SFRY as a result of the socio-political, economic, cultural and educational environment. The research is limited to the period 1950–1990 in order to mitigate the direct consequences of the World War Two, as well as IB 1948, i.e., to be established a more stable period, which is rounded off with the onset of the SFRY break-up in 1990. In this period, 284 theater performances were premiered in Šabac, 103 of which were plays with a use of music (59 with original music, 44 with adaptation of music), while 278 plays were premiered in Bitola, 113 of which music was used (21 with original music, 92 with adaptation of music). The research begins with the repertoire (playwrights, plays and directors) in order to focus on the use of music in the plays. In addition, the assumption is that the characteristics of the music used, and especially the genre and stylistic preferences of the director, reflect the social and cultural environment of the SFRY. Likewise, in the research design we also assumed that the technical environment (which was available to the director and which changed significantly over the course of four decades), as well as the economic environment (the ability to engage composers and ensembles for performing and recording music, vs someone who will only make adaptation of music to the play), significantly influenced the level and dynamics of the representation of music in the analyzed repertoire.

Based on the collected empirical data, analysis and comments, we could conclude that music for plays is a very important indicator regarding the social and cultural changes in SFRY. There is an evident parallelism between the activities of the theatres in Šabac and Bitola. This is confirmed by: the average number of plays, repertoire policy, and the number of plays with composed or adapted music. The data confirmed that there was a significant level of the cultural integration on SFRY territory and that the changes in the repertoire and the usage of music reflected the social, political and cultural changes both in and out of SFRY. This was particularly evident in the democratization processes after the 1970s which led to the opening towards the western cultural trends.

Keywords: theatre music, SFRY, environment, genre, style

Muzička kultura određenog političkog regiona oduvek je suptilno odražavala celokupno društveno i kulturno okruženje. Analiza upotrebe različitih žanrova, stilova, muzičkih oblika, harmonije, polifonije, instrumentacije i orkestracije veoma je zahvalna polazna tačka za postavljanje indikatora koji upućuju i prate promene na društvenom, političkom, ekonomskom i kulturnom planu.

Osnovno teorijsko i istraživačko pitanje koje postavlja ovaj rad odnosi se na nivo integrisanosti i unificiranosti kulturnog prostora u različitim sredinama bivše SFRJ, odnosno postojanje paralelizama programskih parametara vodećih kulturnih institucija iz tih sredina. Pri tome, imali smo u vidu da je bivša SFRJ bila veoma složen konglomerat različitih kulturnih modela, pre svega zbog različite istorijske pozadine. U drugoj polovini drugog milenijuma, na toj geografskoj teritoriji postojala su dva glavna diferencijalna modela orijentalne i okcidentalne kulture. Ipak, već sredinom XIX veka, povlačenjem Otomanske imperije, počinje proces 'vesternizacije' celog Balkana, što se dešavalo čak i u otomanskim provincijama zbog neminovne interakcije sa okolnim sredinama, i želje da se Otomanska imperija modernizuje, ujedno revitalizuje, i postane konkurentna vodećim evropskim državama iz tog perioda.

Imajući u vidu da bi jedan ovakav poduhvat imao dimenzije većeg multidisciplinarnog projekta, odlučili smo da istraživanje suzimo na mnogo manje područje koje bi, ipak, samo po sebi, bilo dovoljno indikativno i pružilo argumente za prihvatanje naše polazne teze o paralelizmu i unifikaciji kulturnog prostora bivše SFRJ. Prateći ovaj koncept, izabrali smo muziku za pozorišne predstave. Sa jedne strane ona odražava pozorišni repertoar, a sa druge, njena fragmentarnost omogućuje veće slobode u izboru muzičkog materijala i njegove obrade prema aspektima pomenutim na početku ovog rada.

Kao jedan od veoma popularnih kulturnih medija u bivšoj SFRJ, pozorište odražava i kretanja interesovanja i ukusa šire masovne publike, i time postaje još pogodnije za područje istraživanja našeg rada.

Sledeći korak dizajniranja istraživanja odnosio se na izbor gradova, odnosno pozorišta koja će biti predmet naše analize. Odlučili smo se za dva manja grada, a ne za kulturne metropole bivših jugoslovenskih republika da bismo pojačali efekat lokalnog okruženja. Razlozi za izbor pozorišta iz Šapca i Bitolja argumentovani su komparacijom društvenih i kulturnih dešavanja: geopolitička pozicija tromeda, važni kulturni i administrativni centri, područja u kojima se ukrštaju orijentalni i okcidentalni kulturni idiomi, gradovi prvih klavira, višedecenijska pozorišna tradicija.

I pored toga što iz istorijskih razloga 'vesternizacija' kulturnog prostora Šapca počinje nekoliko decenija ranije, između dva svetska rata potpuna homogenizacija obe sredine nastaje, pre svega, kao rezultat formiranja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca i kasnije Kraljevine Jugoslavije.

Homogenizacija prostora je evidentna i u arhitekturi, odnosno oblikovanju prostora, jer oba objekta, posebno stara pozorišta u Šapcu i Bitolju, imaju veoma sličan dizajn.

Kraća istorija gradova i pozorišta

Šabac je grad koji se nalazi u zapadnoj Srbiji na desnoj obali reke Save. Središte je Mačve, plodne ravnice koja se prostire od Šapca do reke Drine. Postanak imena Šabac tumači se vezom sa Savom: Sava – Savac – Šabac¹. Tokom srednjeg veka na mestu grada postojalo je naselje Zaslon do 1470. godine, kada Turci podižu tvrđavu oko koje počinje da nastaje grad nazvan Bejerdelen². Veći istorijski značaj za Srbe Šabac dobija sa izbijanjem Prvog srpskog ustanka 1804. godine, a zamah u razvoju grada nastaje po završetku Drugog srpskog ustanka. Grad se kulturno uzdiže u periodu vladavine prosvetljenog obor-kneza Jevrema Obrenovića (1816–1831), koji je „od nekadašnje turske kasabe, stvorio [...] varoš po ‘evropejskom’ ukusu [...] i ona je za vreme njegovog boravka doživela svoje ‘zlatno doba’³. „Prvi put se u Šapcu umesto tradicionalnih gusala ili frule mogao čuti zvuk klavira, a umesto pendžerli hartije ugledati prozorsko staklo, ili provozati fijakerom koji je mamio uzdahe šabačke gospode“⁴. „Mnoge novine, počev od prvog kreveta ili klavira, pa do prve apoteke i bolnice, prve stajace vojske i vojne muzike, ulazile su prvo u Šabac, a tek zatim u Milošev Kragujevac, ili Beograd“⁵. U vreme njegove vladavine nastale su prve u Srbiji: okružna i varoška bolnica i apoteka (1826), osnovna škola (1826) i „Glavna škola“, odnosno gimnazija (1837). Prve pozorišne predstave daju se 1840. godine i osniva se muzičko društvo. Drugu polovinu XIX veka u razvoju Šapca obeležio je njegov veoma ubrzani trgovinski, industrijski i tradicionalno poljoprivredni razvoj, zbog čega je poneo naziv „Mali Pariz“. Na razmeđi vekova Šabac dostiže svoj puni prosperitet⁶.

¹ Enciklopedija Jugoslavije. Sv. 8. Zagreb 1971, str. 228.

² GRAD ŠABAC: *Istorija grada*. „Grad Šabac“, pristupljeno 4.01.2019. <http://sabac.rs/o-sapcu/istorija-grada.html>

³ RTS: *Sećanje na Jevrema i šabačko „zlatno doba“*, „Radio-televizija Srbije“, 15.02.2016, Pristupljeno 4.01.2019. <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/57/srbija-danas/2210857/secanje-na-jevrema-i-sabacko-zlatno-doba.html>. Cf. J. VUJIĆ: *Putešestvije po Srbiji*. Beograd, Srpska književna zadruga, 1902, str. 94.

⁴ Grad Šabac: *Istorija grada*. „Grad Šabac“...

⁵ O. MARKOVIĆ (red.): *150 godina pozorišta u Šapcu, 1840–1990*. Šabac, Narodno pozorište „Ljubiša Jovanović“, Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1990, str. 3.

⁶ Ibidem.

Bitolj (mak. Битола) je grad u jugozapadnom delu Republike Makedonije. Grad je oduvek bio tržišni, administrativni, vojni i kulturni centar. U neposrednom okruženju Bitolja nalaze se ostaci antičkog grada Heraclea Lyncestis, koji je svoj najveći kulturni i arhitektonski uspon doživeo u V i VI veku. U rimskom periodu Heraclea je značajni centar koji se nalazio na veoma važnom rimskom putu Via Egnatia. Arheološki lokalitet uključuje i amfiteatar. Grčko ime Μοναστήρι, turski *Manastır*, odnosi se na veliki broj crkava i manastira u okolini tokom srednjeg veka. Za vreme Osmanske vladavine bio je glavni administrativni centar Manastirskog Vilajeta. Evropski konzulati početkom XX veka doprineli su uvođenju okcidentalnih kulturnih modela u gradu. „Bitola je bila poslednja stanica na Zapadu, oaza Orijenta. Bilo je 8 konzula u gradu i raskrsnica između Istoka i Zapada. To je zlatno vreme bitoljske čaršije”⁷. Danas se govori da je već krajem XIX veka grad bio poznat kao „Grad konzula”, a i da je već tada poneo naziv „Grad klavira”. Za sada nismo naišli na materijalne dokaze o tome kada su prvi klavijaturni instrumenti (odnosno harmonski, koji mogu da sviraju homofoniju i polifoniju) doneti u Bitolj⁸.

U istom smislu pratimo i istorijat pozorišta u obe sredine. Zasluge za osnivanje prvog diletantskog pozorišta u Šapcu i za još jedno „šabačko preticanje Beograda”⁹ pripadaju Damjanu Marinkoviću. Prva pozorišna predstava u Šapcu odigrana je uoči Božića 1840. godine i to teatralna igra *Svetislav i Mileva* Jovana Sterije Popovića. Pozorišni život u Šapcu kontinuirano se odvijao i u drugoj polovini XIX veka, u nizu pokušaja da se u Šapcu osnuje stalno pozorište¹⁰.

Prvo profesionalno Šabačko pozorište osnovano je 1906. godine, a prva predstava *Todor od Stalaća* Miloša Cvetića izvedena je 2. februara 1906. go-

⁷ D. HRISTOV: *Razvitokot na teatarskiot život vo Bitola od 1897–1944*. U: 60 godini Naroden teatar Bitola. I. IVANOVSKI. Bitola, Naroden teatar, 2004, str. 262.

⁸ T. JORDANOSKA: *The Shift in the Idioms of Macedonian Music Culture during the Balkan Wars and World War I*. U: *Prvi svjetski rat (1914.–1918.) i glazba – skladateljske strategije, izvedbene prakse i društveni utjecaji / The Great War (1914–1918) and music – compositional strategies, performing practices, and social impacts*, (Serija Muzikološki zbornici / Series Musicological proceedings, br. 21). Ur. S. TUKSAR, M. JURIĆ JANJIK. Zagreb 2019, str. 113–136.

⁹ S. ŠUMAREVIĆ: *Pozorište kod Srba*. Beograd, Luča, biblioteka Zadruga profesorskog društva, 1939, str. 179.

¹⁰ Ovo je jedan od tih pokušaja: „Kada se 1873. Narodno pozorište iz Beograda zatvorilo zbog finansijskog deficita, većina glumaca predvođena glumačkim prvacima, spas je pronašla kod Šapčana, koji su ih sa oduševljenjem dočekali. Opština podiže arenu sa velikom pozornicom u kafani „Kod Kasine”, osniva pozorišni odbor, i donosi odluku o formiranju Gradskog šabačkog pozorišta. Međutim, naredne, 1874. godine, beogradsko glumište se vraća u obnovljeno Narodno pozorište u Beogradu, čime Šabac gubi svoje voljeno pozorište.” O. MARKOVIĆ: *150 godina pozorišta u Šapcu...*, str. 6.

dine. Predstave su igrane u Velikoj kasini, ali već u decembru 1907. godine, pozorište obustavlja rad¹¹. Dva pozorišta koja su obeležila period između dva rata bila su: Podrinjsko povlašćeno pozorište i Pozorišni odsek šabačke gimnazije nazvan po Dobrici Milutinoviću (osnovan 1923.). Iz redova ove đačke družine izašli su mnogi dramski i operiski umetnici, a među njima i prvak jugoslovenskog glumišta, Ljubiša Jovanović (1908–1971), čije ime je nosilo današnje Šabačko pozorište¹². Period između dva rata doprineo je osnivanju brojnih pozorišnih odseka. Tako je Šabačko pevačko društvo „Zanatlija” osnovalo Diletantsku pozorišnu sekciju 1929. godine. Društvo dobija svoj Zanatski dom 1932. godine, a u tu istu zgradu će se posle oslobođenja, a po svom osnivanju, useliti Narodno pozorište. Šabac je oslobođen 23. oktobra 1944. a već 1. novembra doneta je odluka da se osnuje Podrinjsko narodno pozorište „Janko Veselinović”. Premijera predstave *Noćna smotra* sovjetskog pisca Vasilija Vasiljeviča Škvarkina izvedena je 14. decembra 1944. godine, a afirmaciji novog pozorišta doprineli su svojim gostovanjima Ljubiša Jovanović i Dobrica Milutinović. Teatar je u sledećim decenijama stvorio bogat i raznovrstan repertoar u dobrim režijama i odnegovao čitav niz glumaca koji su brojnim predstavama i manifestacijama doprineli kulturnom obožavanju grada. Pozorište je nekoliko puta menjalo ime, da bi 2003. godine vratilo naziv iz 1906. godine – Šabačko pozorište. Šabačko pozorište danas živi i radi u zgradi Zanatskog doma iz 1932. godine, u samom centru grada. Godišnje pripremi 5–8 premijera i prikaže oko 200 predstava na svojim scenama i oko 50 na gostovanjima. Rad se odvija paralelno na tri scene: Velikoj sceni „Ljubiša Jovanović” – naziv nosi od 2014. godine i ima 258 mesta u parteru i 90 na balkonu, Maloj sceni Dr „Branivoj Đorđević” (100 mesta) i Dečjoj sceni¹³. Veliki jugoslovenski festival „Svečanosti Ljubiše Jovanovića”, nastao je 1981. godine, kao oda šabačkom glumačkom doajenu. Festival je trajao sve do 2002. godine, kada je ugašen. Godine 2016. u Šapcu je započeo novi Teatarski festival „Pozorišno proleće”, kao svojevrsni nastavak jugoslovenskog festivala „Ljubiša Jovanović”.

Godine 1897. progresivni bitoljski valija Abdul Kerim-Paša inicirao je gradnju pozorišta u centru grada, u glavnoj ulici „Hamidiye Caddesi” (мак. Широко сокак)¹⁴, na mestu gde je bilo tursko groblje, što je naišlo na bojkot

¹¹ Z. KARAJIĆ (ur.): *Šabačko pozorište u jubilejima*. Spomenica 1806, 1906, 2006. Šabac, Šabačko pozorište, 2006. str. 33.

¹² O. MARKOVIĆ: *150 godina pozorišta u Šapcu...* Do 2002. godine pozorište se zvalo „Ljubiša Jovanović”, a od 2014. godine tako se zove Velika scena ovog pozorišta.

¹³ Šabačko pozorište: *O pozorištu*. „Šabačko pozorište”, http://www.sabackopozoriste.rs/o_pozoristu.php?strana=o_pozoristu&pismo=lat, [Pristup: 4.01.2019].

¹⁴ „U toku jedne noći, turska policija, prema naređenju valije, je dovela sve zatvorenike sa zadatkom da do jutra poravnaju teren, odnosno da bude kao ‘tepsija.’” D. HRISTOV: *Razvitokot na teatarskiot život vo Bitola*. U: *60 godini Naroden teatar Bitola...*

turskog stanovništva. I pored toga što objekat nije bio kompletno završen¹⁵ u njemu su se održavale prve predstave. Prema režiseru Dimitru Hristovu, „predstave koje su postavljene bile su veoma različite od našeg pojma pozorišnih predstava. [...] Prikazivane su jednočinke, sa veoma malim tekstom, više sa mimikom, ritmom i pokretima”¹⁶. Prema teatrologu Risti Stefanovskom, ne postoje konkretni istorijski podaci da su u periodu od 1905. do propasti Osmanlijske imperije 1912. godine u ovom objektu igrane pozorišne predstave. Scena je bila korišćena za „kafe-šantan, damen kapele, putujuće mađioničare, *teatar čardasu*, fiskulturce, atlete, dizače tegova i za verske rituale derviša”¹⁷. Paralelno, interesovanje publike za pozorišne predstave uslovalo je pojavu čak četiri pozorišna prostora u toku 1910. godine¹⁸. Pored gostovanja bugarskih i srpskih trupa posle Mladoturske revolucije 1908. godini¹⁹ u ovom periodu svoj rad je počela i družina Mihajla Laze-Čiče²⁰. Balkanski ratovi su prekinuli pozorišne aktivnosti, da bi 1912. posle požara ostali samo zidovi Bitoljskog pozorišta. Za vreme Prvog svetskog rata na periferiji grada bugarski i francuski garnizoni organizovali su ratna pozorišta, dok su Bugari u gradu organizovali baletsku školu, besede, čitanje poezije. Obnovljeno je društvo *Pelisterski junak*, a u gradskom pozorištu je nastupala vojna trupa sa dramama i komedijama Svetoslava Dobрева, autora teksta *Kada smo ispekli i pojeli Anglofrancuzina*²¹.

U sledećoj fazi razvitka profesionalne pozorišne delatnosti u Bitolju, 1918–1929, sa promenljivim rezultatima²² ponovo je radilo srpsko Gradsko

¹⁵ Bitoljsko pozorište je u celosti završeno u 1905. godini. BITOLA: *Bitola, včera, denes i utre, foto-monografija*. Skopje, Naša kniga, 1969, str. 64.

¹⁶ D. HRISTOV: *Razvitokot na teatarskiot život vo Bitola*. U: 60 godini Naroden teatar Bitola...

¹⁷ R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Naroden teatar Bitola*, letopis Angelina Ljakovska. Bitola, Naroden teatar, 1994, str. 11.

¹⁸ To su bili: profesionalno gradsko pozorište u prvom objektu, drugo pod nazivom „Teatar” u zgradi današnje uprave Narodnih imota, treće u „Grand Hotelu”, buduća ulica „Ivan Milutinović”, a tokom letnjeg perioda, na Tumbe Kafe, gde su nastupale pozorišne trupe sa svih strana Imperije. D. HRISTOV: *Razvitokot na teatarskiot život vo Bitola*. Vo: 60 godini Naroden teatar Bitola...

¹⁹ Ibidem, str. 14–25.

²⁰ Putujuće pozorište Mihaila Lazića Mlađeg, družina „Toša Jovanović”, osnovano 1907. Ova družina tokom rata nastupa u Solunu i Vodenu za srpsku vojsku, a posle oslobođenja se vraća u Bitolj gde nastavlja rad do 1923. godine. A. MILOŠEVIĆ: *Putujuća pozorišta u Srbiji od druge polovine XIX veka do 1945*. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2014, s. 50. Cf. B.S. STOJKOVIĆ: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* 3. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2016, str. 18–20.

²¹ R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Naroden teatar Bitola...*, str. 60.

²² Uzroci i razlozi su... nedovoljna subvencija, ponekad nevešto upravljanje ustanovom, često improvizovana repertoarska politika i povremeno opadanje posete. B. S. STOJKOVIĆ: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* 3. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2016, str. 18–20.

pozorište. Objekat je dobio oblik pravog pozorišta, sa ložama, balkonima i pregradama između njih²³ i sa stalnim plaćenim ansamblom srpskih glumaca. Upotreba pozorišta u političke svrhe je evidentna u prepisci²⁴ između Mihajla Lazića i Branislava Nušića, osnivača i upravitelja Narodnog pozorišta u Skoplju²⁵. Sledeći upravitelj Skopskog pozorišta zalagao se za osnivanje filijale u Bitolju kao protivteža grčkim pozorištima, koja su u to vreme takođe nastupala u Bitolju²⁶.

Repertoar²⁷ izvođen u ovom periodu bio je dominatno nacionalno-istorijski, sa folklornim, bitovim i zabavnim temama, i muzikom kao veoma

KOVIĆ: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* 4. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2017, str. 149.

²³ R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Narodn teatar Bitola...*, str. 12.

²⁴ U pismu Mihajla Lazića do vojnih vlasti (Komandanta Bitolske divizione oblasti) iz 1919. u kojem između ostalog piše: „...ovo pozorište je u ovom kraju potrebno više od bilo kada, imajući u vidu da je Bitolj još cilj i želja bugarske i grčke propagande... U novinama sam pročitao o odluci za podizanje pozorišta u Skoplju... da li je u ovim odlučujućim trenucima za naše nacionalno pitanje, više potreban kulturni rad u Skoplju ili u Bitolju?! I sami Bugari su priznali Skoplje u dogovoru iz 1912. godine kao srpsko mesto! [...] Dok se Skopskom pozorištu daju velike dotacije, Bitoljsko je pre smrti... Velika pomoć Skopskom pozorištu će ubrzati propast Bitoljskog, još više što uprava Skopskog Pozorišta uključuje i glumce iz Bitolja, nudeći im velike plate, još veće dnevnice i oslobođenje od vojne obaveze... To što se Pozorište u Bitolju samo održavalo, pre svega treba da se zahvali obimnoj pomoći saveznika...”. U odgovoru Nušić kritikuje pozorište Lazića da je „putujuće privatno a ne državno pozorište” i sa ironijom komentariše Lazićevo stanovište da li je značajniji Bitolj ili Skoplje i gde treba da se koncentriše kulturni rad i „ako on smatra da je pozvan da otvori oči drugima... nek podnese elaborat do kraljevske vlade.” Nušić kritikuje Lazića da je u 1915. zbog blizine grčke granice, bio jedini od svih srpskih upravitelja koji je spasio svoj život i život članova njegovog pozorišta uključujući i sve što su posedovali i čak zbog predusretljivosti vojnih vlasti, bili oslobođeni od vojnih obaveza. U isto vreme članovi Skopskog pozorišta su bili na frontu, ginuli, bili ranjavani i ostali bez ičega. A što se tiče preuzimanja glumaca, to je radilo i Beogradsko pozorište preuzimajući glumce iz Skoplja. Ibidem, str. 27–28.

²⁵ B. S. STOJKOVIĆ: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)* 2. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2013, str. 650. Cf. A. KAČEVA, S. HRISTOVA, T. GJORGIOVSKA: *Životot vo Skopje 1918–1941*. Skopje, Muzej na Grad Skopje, 2002, str. 205.

²⁶ R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Narodn teatar Bitola...*, str. 28.

²⁷ J. Veselinović – *Đido*, B. Stanković – *Koštana*, R. J. Ćosić i S. Đorđević – *Zulumčar*, M. Ogrizović – *Hasanaginica*, M. Glišić – *Obmana*, S. Popović – *Džandrljivi muž*, Lj. Petrović – *Momina zakletva*, J. Stojanović – *Potera*, S. Leskošek – *Seoski momčak*, P. Petrović – *Furtana*, S. Sremac – *Zona Zamfirova* i *Ivkova slava*, J. Veselinović – *Hajduk Stanko*, P. Kočić – *Jazavac pred sudom*, a od stranih autora A. Strindberg – *Otac*. D. Hristov: *Razvitokot na teatar-skiot život vo Bitola*. U: 60 godini Narodn teatar Bitola..., str. 263. H. Ibzen – *Heda Gabler*, A. Strindberg – *Oro mrtvih*. R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Narodn teatar Bitola...*, str. 31.

značajnom komponentom. *Đido* J. Veselinovića, *Koštana* B. Stankovića i *Zona Zamfirova* S. Sremca, kao i dela makedonskih autora V. Iljoskog – *Lenče Kumanovče* i A. Panova – *Pečalbari*²⁸, uobičajeno su izvođena pod naslovima *komadi iz narodnog života sa pevanjem i igranjem*. Deo ovog repertoara u nacionalno-romantičarskom duhu podjednako se održava i u sledećem periodu SFRJ. Između ostalog, dvadesetih godina postavljene su *Karmen* i *Toska* kao drame sa pevanjem²⁹ sa *glumcima-pevačima*³⁰. Stefanovski konstatuje: „[...] i pored nepostojanja opere, građani Bitolja su opere gledali kao drame”³¹. Na isti način je bila predstavljena i melodrama sa muzikom *Stari kaplar* od Zajca, *Ciganin* Sigligetija, dok je Šekspirov *San letnje noći* bio izveden sa muzikom Mendelzona i pozorišnim dirigentom Albertom Hrašcom³².

Izgradnja novog objekta Oblasnog narodnog pozorišta u Bitolju na mestu turskog pozorišta stradalog u požaru 1926. godine, bila je redovno praćena u pozorišnom časopisu *Comoedia*³³. tekstovima obojenim lokalnim pozorišnim i muzičkim mitovima i fikcijama³⁴. „Veliki kulturni događaj bio je podizanje pozorišne zgrade, koju je 23. IV 1926. godine otvorilo Narodno pozorište iz Skoplja izvođenjem komada *Smrt Uroša V* Stefana Stefanovića u preradi Riste Odavića i uspejoj režiji Aleksandra Vereščagina”³⁵. Muziku u predstavi izvodio je orkestar predvođen kapelnikom vojne muzike Lj. Bošnjakovićem³⁶. *Đido* je bila prva predstava postavljena od samog Bitoljskog ansambla u režiji Radivoja Dinulovića³⁷. Skopsko pozorište³⁸ tokom svojih gostovanja takođe je prikazivalo komade sa pevanjem i sviranjem, kao i opere *Gejša* Sidnija Džona, *Ofenbahovu Lepu Helenu*, *Herveovu Mamzel Nituš*, *Sarduovu Tosku* itd³⁹.

Pozorišna zgrada omogućila je i gostovanje više putujućih pozorišnih trupa, delovanje Timočkog državnog povlašćenog pozorišta (predvođeno Nikolom Joksimovićem, koje je u periodu 1929–1931. odigralo više od 100

²⁸ A. KAČEVA, S. HRISTOVA, T. GJORGJIOVSKA: *Životot vo Skopje...*, str. 209.

²⁹ R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Naroden teatar Bitola...*, str. 33.

³⁰ B.S. STOJKOVIĆ: *Istorija srpskog pozorišta 2...*, str. 490.

³¹ R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Naroden teatar Bitola...*, str. 34.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, str. 33.

³⁴ „Tu gde su igrali Sara, Režan, Mune-Sili, Salvini i drugi velikani Francije i Italije, gde se pevala melodiozna italijanska opera i klasični Wagner...” Ibidem, str. 35.

³⁵ B.S. STOJKOVIĆ: *Istorija srpskog pozorišta 4...*, str. 150.

³⁶ R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Naroden teatar Bitola...*, str. 36.

³⁷ Ibidem, str. 35.

³⁸ Period 1926–1928. je označen kao pokušaj da se napravi Skopljansko-bitoljsko narodno pozorište. Ipak on je prekinut u trenutku kada je bila obnovljena u požaru stradala zgrada Skopskog pozorišta. Ibidem, str. 36.

³⁹ Ibidem, str. 45–47.

predstava) i redovna gostovanja Skopskog pozorišta „Kralj Aleksandar I“. Poslednje predstave odigrane su pre početka Drugog svetskog rata: Krležina drama *U logoru*, *Otmeno društvo* Lj. Bobića, *Koštana* B. Stankovića i *Pečalbari* A. Panova. Između dva svetska rata, u Bitolju su amaterske predstave i opere uz klavirsku pratnju bile organizovane u Bitoljskoj trgovačkoj gimnaziji, u Francuskom liceju i Jevrejskom društvu. Za vreme Drugog svetskog rata, organizovane po školama radile su bugarske pozorišne trupe, a od 1943. formiralo se i Bitoljsko oblasno pozorište kojim je rukovodio Živko Odžakov. Pozorište je izvodilo dela Nikodemija i Lašeka, kao i bugarskih autora Jovkova, Poljanova i Ikonomova, a nedeljom su bili organizovani matinei sa humorom i pevanjem. U isto vreme antifašistički i partizanski pokret je u toku mitinga organizovao jednočinke (aktovke) sa propagandnim karakterom, i mešovite priredbe sa obaveznim muzičkim tačkama, pevanje revolucionarnih i narodnih pesama, i čak izvođenje operete *Zatvorenik* sa solistima i dvojnim oktetom brigade⁴⁰.

Bitoljsko pozorište slavi 14. novembar 1944. godine kao dan osnivanja Narodnog pozorišta, kada je izvedena jednočinka *Petoimeni Gjore* Vlade Maleskog u organizaciji AGITPROP-a Vojne oblasti Bitolja. Grupa glumaca postavljala je i jednočinke *agitke*, na primer, *Hitler vo agonija*, *Sa krv vo sloboda*, *Solidarnost*, kao i Nušićeve komedije *Analfabeta* i *Muha*. U ovoj prvoj etapi pozorišta preovlađivali su domaći tekstovi: Krle, Cankar, Panov, Iljoski, Pavlovski, Nušić, kao i sovjetski dramaturzi i pisci: Gorki, Mas i Červinski, Korneičuk, Škvarkin, Kataev i Aleksandar S. Puškin. Godine 1980. stari objekat je srušen uz prateće kontraverze⁴¹ i na njegovom mestu je izgrađen novi, tehnološki i funkcionalno na mnogo višem nivou.

U periodu SFRJ-a, koji je u fokusu našeg teorijskog interesovanja, Bitoljsko pozorište ostvaruje afirmaciju u jednom širem jugoslovenskom kontekstu posle 1970-ih godina, gostovanjem na jugoslovenskim pozorišnim manifestacijama: Sterijino pozorje, Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije, Dubrovačke ljetne igre, Jugoslavenski festival djeteta (Šibenik), Dani satire (Zagreb), BITEF, Slavija, Festival alternativnog teatra itd.⁴² Prvo gostovanje jugoslovenskih pozorišta na bitoljskoj sceni je u sezoni 1958/59. sa Zagrebačkim dramskim kazalištem. Slede beogradska pozorišta: Beogradsko gradsko pozorište, Jugoslovensko dramsko pozorište, Pozorište „Boško Buha“⁴³, i tada počinje saradnja i sa pozorištem u Šapcu, 24. oktobra 1977.

⁴⁰ Ibidem, str. 65.

⁴¹ Stefanovski piše: Kakva koincidencija! Rušenje Teatra u 1980. godini vlast Bitolja izvodi tokom noći, plašeći se od gneva građana za zločin koji su uradili. R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Naroden teatar Bitola...*, str. 11.

⁴² Ibidem, str. 216.

⁴³ I. IVANOVSKI: *60 godini Naroden teatar Bitola*. Bitola, Naroden teatar, 2004, str. 209.

godine izvođenjem predstave *Svadbata na Mara* Vladimira Kostova⁴⁴. Interesantno je gostovanje pozorišta „Stanislav Vispjanski” iz Katovica (Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach), sa predstavom Nemci (*Niemcy*) Leona Kručkovskoga (Leon Kruczkowski), krajem 1968. godine⁴⁵.

Sakupljanje podataka

Sakupljanje podataka bilo je organizovano prema predmetnim i metodološkim okvirima našeg istraživanja. Iz prethodnog teksta vidi se da smo prikazali istoriju oba pozorišta do perioda koji je u centru našeg interesovanja, odnosno 1950–1990. godine, ali više kroz prizmu razumevanja i tumačenja događaja koji su sledili, bez namere da se razrade detalji. Kao što stoji i u naslovu istraživanja, ograničili smo se na period 1950–1990. godine da bi se ublažile direktne posledice Drugog svetskog rata, kao i IB-a 1948. godine, odnosno baziramo se na vremenu u kom se uspostavio jedan stabilniji period, koji se zaokružuje sa početkom raspada SFRJ 1990. godine.

U ovim okvirima pristupili smo sakupljanju podataka o pozorišnim predstavama koje su odigrane u tom periodu i postavili 11 indikativnih odrednica: *Naslov predstave (Title)*⁴⁶, *Autor (Author)* – polje se odnosi na ime dramskog pisca, *Pozorište (Theater)* – u polje su unete dve kategorije: Narodni teatar Bitola (NTB) i Šabačko pozorište (ŠP), *Premijerno izvođenje (First performance)* – tačan datum, *Godina (Year)* – uneta je samo godina premijernog izvođenja zbog obrade, *Režiser (Director)*, *Upotreba muzike (Use of music)* – evidencija prisustva muzike u predstavi, bez obzira na njenu funkciju, *Kompozitor (Composer)* – autor originalne muzike; za ovo polje i sledeća polja uneti su podaci tamo gde su postojali, *Muzički ilustrator (Adapted by)* – koji je koristio gotovu muziku, *Koreografija (Choreography)* – podaci o koreografima i plesačima, i *Izvođači (Performers)* – podaci o muzičarima. Digitalna baza sa podacima sadrži još dva uobičajena polja: redni broj predstave i primedbe.

Kao što smo očekivali, pri sakupljanju podataka naišli smo na poteškoće, uglavnom zbog nedostatka određenih podataka. Nekoliko monografija i ka-

⁴⁴ Ibidem, str. 202.

⁴⁵ Ibidem, str. 212.

⁴⁶ Naslovi su dati onako kako su bili upisani u jubilarnim katalozima pozorišta, odnosno nisu vršene intervencije u prevodu naslova. Ovo se odnosi i na sva sledeća polja u koja se upisuju imena. Upisivanje originalnog naslova i imena zahteva duži rad na sakupljanju originalnih tekstova dramskih dela. Isto tako, polje se odnosi na premijerno izvođenje/postavljanje predstave u datoj godini. Imena polja su prevedena na engleski, a svi nazivi su ispisani latiničnim fontovima, odnosno urađena je transliteracija ćiriličnih slova.

taloga koji postoje za Bitoljsko pozorište⁴⁷ olakšali su ovu fazu istraživanja, što nije bio slučaj sa Šabačkim pozorištem o kojem su objavljene samo dve monografije,⁴⁸ tako da smo koristili i drugu arhivsku građu⁴⁹ kao i novinske članke.

Jedan od najozbiljnijih problema sa kojim smo se suočili tokom sakupljanja podataka je nepostojanje snimljenog materijala sa muzikom koja je bila korišćena u analiziranom repertoaru. Preslušavanje muzike bilo bi jedini realni reper za dalju kategorizaciju prema našim kriterijumima. Adekvatno uslovima, naše unošenje podataka u polja o muzici bilo je zasnovano na podacima iz plakata, programa i ostalih tekstualnih materijala. Nažalost, odsustvo unificiranog pristupa određenja autorstva muzike u ovim izvorima direktno ugrožava preciznost podataka, posebno kada treba odrediti da li se radi o autorskoj muzici, ili se radi o muzičkoj ilustraciji. U ovakvim okolnostima naš postupak je više rekonstrukcija veoma širokog dijapazona termina koji su korišćeni za muzički deo ovih predstava (*muzika, kompozitor, muzička ilustracija, izbor muzike, muzički aranžman, muzičko oblikovanje, muzički saradnik*), što sa druge strane odražava pristup pozorišta prema ovom segmentu njihovih predstava.

Od posebne važnosti je svakako da li je muzika bila zvučna kulisa, ili deo same radnje, posebno u periodu kada nije postojao adekvatni hardver i nosači (ozvučenje, magnetofoni, trake itd.). Nepostojanje sistemskog arhiviranja aktivnosti pozorišta (posebno malih) u sakupljanju artefakata (u našem slučaju snimci, partiture i drugi notni materijal) kao i sekundarnih podataka, posebno je izražen na prelazu iz analogne u digitalnu tehnologiju za reprodukciju zvuka, koji se desio tokom 1990-ih godina. Tada je izgubljen, a možda i uništen veći deo traka koje su se nalazile na analognim nosačima.

Ovo se još više odnosi na izvođače, bez obzira da li se radi o snimljenoj ili živoj muzici, koji veoma često nisu uopšte navedeni. Međutim, postoje

⁴⁷ D. HRISTOV: *20 godini Narodni teatar – Bitola 1944–1964*. Bitola, Narodni teatar, 1964.
I. IVANOVSKI: *(40 godini) Narodni teatar Bitola 1944–1984*. Bitola, Narodni teatar, 1984.
NARODNI TEATAR BITOLA. *(45 godini) Narodni teatar Bitola 1944–1989*. Bitola, Narodni teatar, 1989.

R. STEFANOVSKI: *Od Heraklea do Narodni teatar Bitola...*

A. LJAKOVSKA, Lj. GJORGJEVSKI (ur.): *50 godini Narodni teatar – Bitola*. Bitola, Narodni teatar, 1994.

A. LJAKOVSKA (ur.): *55 godini Narodni teatar Bitola*. Bitola, Narodni teatar, 1999.

I. IVANOVSKI: *60 godini Narodni teatar Bitola...*

NARODNI TEATAR BITOLA. *65 godini Narodni teatar Bitola (2004–2009)*. Bitola, Narodni teatar, 2009.

⁴⁸ O. MARKOVIĆ: *150 godina pozorišta u Šapcu...Z. KARAJIĆ: Šabačko pozorište u jubilejima...*

⁴⁹ Arhiv Srbije 1841.

i druge situacije. Za predstavu *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* Iva Brešana iz 1979. godine (u režiji Vladimira Milčina, NTB), navedeni su limeni duvači, ali zato nema informacija o autorstvu muzike. I za predstavu *Nečista krv* Bore Stankovića iz 1971. godine (u režiji D. Dobrovića, NTB) postoji fotografija sa muzičarima, ali opet nema podataka o autorstvu muzike.

Osnovna karakteristika pozorišne muzike – *fragmentarnost* – omogućava autorima improvizacije tokom snimanja, korišćenje nepotpunih partitura ili potpuno odsustvo partitura. Pojava digitalne tehnologije i posebno MIDI sekvencera polovinom 1980-ih, još više doprinosi ukidanju partitura u procesu pripreme muzike za predstave.

Analiza podataka

Naše istraživanje o refleksiji društvenog i kulturnog okruženja u muzici za predstave pozorišta u Šapcu i Bitolju u periodu 1950–1990. godine, dominantno koristi kvantitativne metode. U tom smislu već analiza distribucije pojedinačnih polja odražava kretanje repertoara i muzičkih podloga, kao glavne indikatore našeg istraživačkog problema.

Pretpostavke o sličnostima, odnosno paralelizmu delovanja oba pozorišta, argumentuje bezmalo identičan broj predstava odigranih u ovom periodu: 284 u Šabačkom pozorištu i 278 u Bitoljskom pozorištu. Pored paralelizma u broju odigranih predstava, veoma indikativan je i ukupan broj predstava sa muzikom: 103 u Šabačkom pozorištu (36.3%), odnosno 113 (40.6%) u Bitoljskom pozorištu. Da bismo dobili precizniju sliku, podatke o odigranim predstavama i upotrebi muzike u njima, grupisali smo po decenijama (Tabela 1). Pošto je za nas od veće važnosti da uporedimo procenat odigranih predstava sa muzikom prema ukupnom broju predstava u određenoj deceniji (npr. 4 predstave sa muzikom je 4.8% od ukupno 84 odigrane predstave u Šabačkom pozorištu tokom 1950-ih); *upotreba muzike* (♫) i procenti označeni asteriskom (*) odnose se na procenat odigranih predstava u datoj deceniji.

Tabela 1. Frekvencija i procenti predstava i upotrebe muzike po decenijama

| Decenije | Šabačko pozorište | | | | Naroden teatar Bitola | | | |
|-----------------|-------------------|-------|------------|------|-----------------------|-------|------------|------|
| | <i>f</i> | % | <i>f</i> ♫ | %* | <i>f</i> | % | <i>f</i> ♫ | %* |
| 1950-ih | 84 | 29.6 | 4 | 4.8 | 73 | 26.3 | 15 | 20.5 |
| 1960-ih | 72 | 25.4 | 17 | 23.6 | 82 | 29.5 | 22 | 26.8 |
| 1970-ih | 67 | 23.6 | 44 | 65.7 | 59 | 21.2 | 23 | 39.0 |
| 1980-ih i 1990. | 61 | 21.5 | 38 | 62.3 | 64 | 23.0 | 53 | 82.8 |
| Ukupno | 284 | 100.0 | 103 | 36.3 | 278 | 100.0 | 113 | 40.6 |

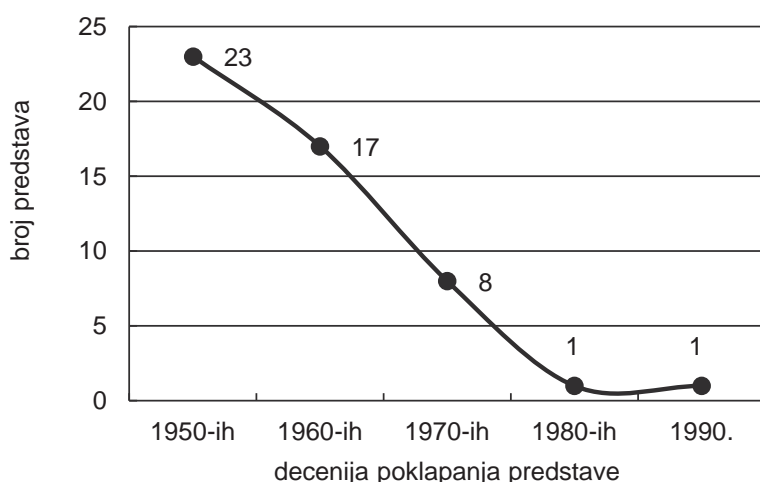
* % u datoj deceniji

Iz priložene Tabele 1, indikativan je porast predstava sa upotrebom muzike u Šabačkom pozorištu u 1970-im i 1980-im (od 4.8% tokom 1950-ih, na 65.7%, odnosno 62.3%), a još indikativnija je promena od 20.5% iz 1950-ih u 82.8% u 1980-im u Bitoljskom pozorištu. Ovi rezultati u potpunosti odgovaraju našoj tezi o uslovljenosti upotrebe muzike od tehničkog i ekonomskog okruženja. Tokom 1950-ih i 1960-ih manja pozorišta iz finansijskih razloga nisu mogla da nabave adekvatnu tehniku za korišćenje snimljenih muzičkih materijala. Uz to, snimanje je po sebi bilo veoma skupo, tako da je primenjena muzika korišćena uglavnom za filmske projekte. Muzički studiji za snimanje bili su koncentrisani isključivo u glavnim kulturnim centrima, gde su se nalazili i veći izvođački ansambli. Do pojave elektroakustičke opreme režiserima je na raspolaganju stajala opcija da koriste živu muziku (izvođače). Međutim, iz finansijskih razloga i ona je bila ograničena na premijeru i još nekoliko predstava. Rezultati su potvrdili našu pretpostavku da su tehničko i ekonomsko okruženje bitno uticali na nivo i dinamiku zastupljenosti muzike u analiziranom periodu.

Tabela 1 odražava i ostale promene okruženja o kojima smo već govorili: veća je tradicija predstava sa muzikom u Bitoljskom pozorištu (tokom 1950-ih, Šabačko pozorište imalo je 4.8% zastupljenosti muzike, a Bitoljsko 20.5%). Izgradnja novog objekta sa mnogo boljim tehničkim uslovima doprinela je i velikom skoku upotrebe muzike u Bitoljskom pozorištu sa 39% (1970-ih) na 82.8% (1980-ih). Zato i nije iznenađujuća dinamika upotrebe muzike u oba pozorišta prema godinama koje smo prikazali u Tabeli 1, u kojoj je uočljivo poklapanje broja predstava koje su praćene muzikom: 103 u Šabačkom pozorištu, nasuprot 113 u Bitoljskom pozorištu.

Veoma važan indikator za naše istraživanje je poklapanje repertoara. Zabeležili smo poklapanje za 50 predstava odigranih u oba pozorišta u *istoj deceniji* (Grafički prikaz 1). Očekivano, najčešća poklapanja se javljaju tokom 1950-ih i 1960-ih.

Koštana Borisava Stankovića prikazivana je u oba pozorišta tokom 1950-ih i 1960-ih. Stvaralaštvo Branislava Nušića bilo je redovno i istovremeno zastupljeno u oba pozorišta kroz tri decenije, od 1950-ih do 1970-ih, dok se *Sumnjivo lice*, *Narodni poslanik*, *Gospođa ministarka* i *Ožalošćena porodica* i dalje održavaju na repertoaru tokom 1980-ih i u 1990. godini. Izdvojili bismo i tekstove Branka Ćopića koji se javljaju u oba pozorišta 1950-ih godina (*Doživljaji Nikolettine Bursaća*) i 1960-ih (*Vuk Bubalo*). Predstava *Pečalbari* makedonskog pisca Antona Panova bila je postavljena i u Šabačkom pozorištu u 1950-im. U 1980-im i u 1990-oj godini samo su dve predstave bile postavljene u oba pozorišta iste godine: *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića (postavljena 1986.) i *Profesionalac* Dušana Kovačevića (postavljena 1990.). Od ostalih autora čija dela su postavljena u oba pozorišta izdvojili bismo Molijera, Emanuela Roble(s)a, Irvina Šoa, Artura Milera, Karla Goldonija, Pitera



Grafički prikaz 1. Broj istih predstava postavljenih u oba pozorišta u istoj deceniji

Ustinova, Nikolaja Vasiljeviča Gogolja, Aleksandra Nikolajeviča Ostrovsčkog, Antona Pavloviča Čehova, Jovana Steriju Popovića, Miroslava Krležu, Stevana Sremca, Marina Držića, Oskara Daviča, Žaka Konfinoa, Živojina Žiku Gavrilovića itd.

Navedeni rezultati govore i o postupnoj dezintegraciji jugoslovenskog prostora, koja će se još više intenzivirati posle 1990. godine. Repertoarska politika odgovara i društvenim i političkim promenama koje prate SFRJ u ovom periodu od četiri decenije: najpre generalno od dominantnog sovjetskog modela, u kome se nalaze elementi proletkultovskog pristupa, do otvaranja pozorišta prema aktuelnim svetskim tokovima, što je vidljivo još u drugoj polovini 1960-ih; i na kraju u izboru različitog repertoara posle 1980-ih, sa tendencijom odgovora na specifičnosti i individualnost lokalnog okruženja.

Veoma indikativno je i upoređenje broja predstava sa autorskom muzikom, odnosno sa ilustracijom (uz dužnu napomenu o ograničenjima koje smo imali pri unošenju ovih podataka). I ova komponenta muzike za predstave određena je ekonomskim faktorima. Kao što smo rekli, korišćenje autorske muzike bilo je skupo za manja pozorišta, ne samo zbog plaćanja autora, nego i zbog potreba izvođačkih ansambala i troškova snimanja, odnosno studija. Veoma oskudni podaci o izvođačima muzike traže dopunsko istraživanje koje bi rekonstruisalo izvođački ansambl (prema snimku) i eventualno kroz sećanje savremenika i učesnika otkrilo prave izvođače.

U ovom slučaju ukupan broj predstava sa muzikom iz Tabele 1 podeľjen je prema predstavama sa *autorskom muzikom* i sa *muzičkim ilustracijama* (Tabela 2).

Tabela 2. Frekvencije predstava sa autorskom muzikom i sa muzičkim ilustracijama

| Decenije | Šabačko pozorište (N _♫ = 103) | | Naroden teatar Bitola (N _♫ = 113) | |
|-----------------|---|-------------|---|-------------|
| | Autorska | Ilustracija | Autorska | Ilustracija |
| 1950-ih | 2 | 2 | 2 | 13 |
| 1960-ih | 8 | 9 | 2 | 20 |
| 1970-ih | 21 | 23 | 5 | 18 |
| 1980-ih i 1990. | 28 | 10 | 12 | 41 |
| Ukupno | 59 | 44 | 21 | 92 |

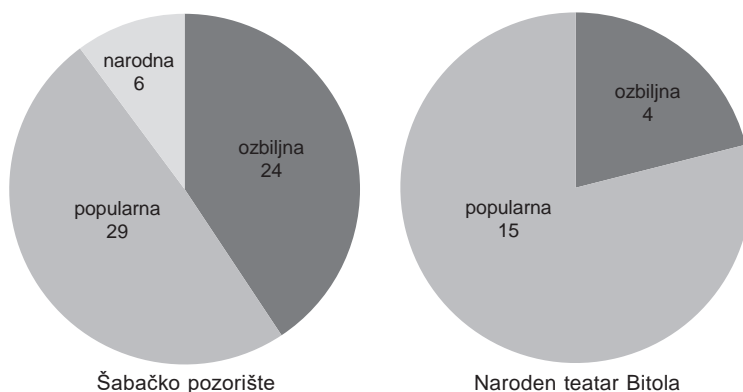
Prva uočljiva razlika odnosi se na ukupan broj predstava sa autorskom muzikom u Šabačkom pozorištu (59) i Bitoljskom pozorištu (21). Ova razlika je rezultat pre svega mnogo većeg broja kompozitora koji su stajali na raspolaganju teatrima u Srbiji, posebno onima iz Beograda. Ovo je očekivana razlika, jer prvi kompozitori sa fakultetskim diplomama u Makedoniji (uglavnom sa Muzičke akademije u Beogradu) javljaju se krajem 1950-ih i posebno početkom 1960-ih godina.

Ipak, kao što smo rekli, problem uvida u muziku za analizirane predstave koji bi rešio naše dileme da li je termin *muzika* korišćen i za autorsku muziku, utiče na krajnju distribuciju polja *muzička ilustracija*, posebno za Bitoljsko pozorište. Nažalost, odsustvo unificiranog pristupa po ovom pitanju dovodi do zamene autorske muzike sa ilustracijom. Imajući u vidu da se u našoj bazi podataka za Bitoljsko pozorište javljaju kompozitori u kategoriji muzičkog ilustratora, postoji velika verovatnoća da se radi o autorskoj muzici, što bi promenilo odnos predstava sa autorskom muzikom u pozorištima. U Prilozima 1 i 2 detaljno i paralelno smo prikazali kompozitore i ilustratore koji su bili angažovani u oba pozorišta.

Veoma bitno pitanje koje bi moglo da bude indikativno za naš teorijski problem, odnosno refleksiju društvenog i kulturnog okruženja u muzici za pozorišne predstave, svakako je žanrovska inklinacija. Stilističko/žanrovsko opredeljenje autora najdirektnije upućuje na kulturnu klimu perioda, sklonosti režisera i ostalog kreativnog pozorišnog tima, i svakako na interesovanje publike. Međutim, stilističko/žanrovsko opredeljenje određenog muzičkog proizvoda pripada kategoriji najtežih muzikoloških zadataka. U našem slučaju, kada nismo imali zvučni nosač sa muzičkim materijalom ili partituru, stilistička/žanrovska kategorizacija muzike je izvedena prema podacima o autorima i njihovom generalnom žanrovskom opredeljenju. Sa druge strane, upravo u pozorišnim predstavama, kompozitori dozvoljavaju sebi mnogo veću slobodu i često upotrebljavaju stilsko/žanrovsko područje u kojem se udaljavaju od svog generalnog opredeljenja. Uz to treba imati

u vidu i da su kompozitori, a još više ilustratori, dužni da prate stilističke/žanrovske karakteristike dramskog materijala i svakako zahteve režisera.

Sa ciljem da pojednostavimo proces kategorizacije (najbolja ilustracija su muzički sajtovi od kojih neki imaju i po nekoliko stotina žanrova samo u popularnoj muzici) i posebno zbog velikog broja graničnih pozicija autora, preklapanja i multižanrovske pristupa, mi smo grupisali autore u tri najopštije kategorije: ozbiljna muzika, popularna muzika i narodna muzika. Grafički prikaz 2 odražava dobijene rezultate u kojima se potvrđuje naša konstatacija o mnogo većem učešću kompozitora ozbiljne muzike u Šabačkom pozorištu, zbog blizine velikog kulturnog centra, Beograda.



Grafički prikaz 2. Predstave prema žanrovskoj orijentaciji kompozitora pozorišne muzike (za dve predstave NTB ne postoje podaci)

U Šapcu srećemo sledeće kompozitore ozbiljne muzike: Oskar Danon, Enriko Josif, Zoran Hristić, Isidora Žebeljan, Vartkes Baronijan, Vojislav Kostić i Budimir Gajić; odnosno popularne muzike: Kornelije Kovač, Jovan Adamov i Živan Gajić, koji je najzastupljeniji kao kompozitor. U Bitolju jedino je Kiril Makedonski pripadnik autora ozbiljne muzike; on komponuje od 1957. do 1961. Svi ostali autori, počev od 1970. do 1989. godine komponuju i izvedu popularnu muziku (Dimitar Masevski, Slave Dimitrov, Kire Kostov, Kokan Dimuševski, Igor Džambazov, Enco Lesić).

Nažalost, za muzičku ilustraciju nismo mogli da izvršimo istu klasifikaciju, jer ime ilustratora može da bude orijentir, posebno ako je on kompozitor sa određenim žanrovskim opredeljenjem. Međutim, kod manje poznatih ilustratora nemamo nikakav reper, posebno kada se radi o potrebi da se izabere muzika prema zahtevu dela i režisera. Zato u sledećem razmatranju problema ovom pitanju pristupamo iz kvalitativne metodološke perspektive uz narativ i deskripciju pronađenog materijala.

U ovom smislu uočljivo je da se u Bitoljskom teatru javlja više poznatih kompozitora ozbiljne muzike u grupi muzičkih ilustratora. Tako, izme-

đu kompozitora ozbiljne muzike koji su pripremali *zvučnu kulisu*, *muzičku obradu* ili *izbor muzike* su Vlastimir Nikolovski, Kiril Makedonski, Mihajlo Nikolovski, Gligor Smokvarski i Risto Avramovski. Kao muzički saradnici zastupljeni su i kompozitori i izvođači popularne muzike, na primer Nikola Avtovski, Petar Sidovski, Slave Dimitrov i bend Leb i sol. Veoma često javlja se i Andrej Beljan koji je radio kao tonski saradnik i muzički ilustrator Makedonske radio televizije: muzički je ilustrirao predstave *Omer i Merima*, M. Belovića i S. Pešića, 1974; *Sud Koleta Čašula*, 1978; i *Zalez nad ezerskata zemja*, Tome Arsovske, 1980. Tonska snimateljka Milka Gerasimova ozvučila je predstave Čekor do esenta Tome Arsovske, 1969.; *Andromaha* Žana Rasina, 1975.; i *Mladi sinovi* Vasil Iljoske, 1977. Ljupčo Konstantinov, koji je poznat kao kompozitor filmske i pozorišne muzike, javlja se i kao muzički saradnik. Najzastupljenije ime počev od 1980. je Hristo Bojadžiev koji je bio zaposlen kao ton majstor u Bitoljskom pozorištu. Izbor muzike su pravili i režiseri, kao na primer Vladimir Milčin u 1987. za predstavu *Kalugjerički tišini* Slobodana Šnajdera, ili *Long Plej* Gorana Stefanovske u 1990. godini. Poznati pijanista Ladislav Palfi je 1968. godine ilustrirao dramu *Okrvaven kamen* Vasil Iljoske.

Godine 1963. režiser Dimitar Hristov je postavio veoma popularno delo *Dama s kamelijama* Aleksandra Dime Sina, koristeći muziku Đuzepe Verdija. Klavirska i koreografska interpretacija bila je dodeljena Milici i Ljupču Šperovikj.

Interesantan primer je i predstava *Da se smeeš ne e grev* grupe autora (V. Bulatović, Ž. Živulović, M. Poposki, M. Kolar, B. Oljača, Novaković i J. Menart) u režiji Dimitra Hristova postavljena 1965. U predstavi su nastupali učenici Srednje fiskulturne škole kao i vokalni interpretatori S. Ilievski i V. Ilieva, a pod naslovom *muzička improvizacija* javlja se poznata makedonska pijanistica Jasminka Čakar.

Pojava grupe narodnih igara iz omladinskog kulturno-umetničkog društva „Moša Pijade” iz Bitolja u predstavi *Antica* autora Riste Krlea koju je režirao Dimče Stefanovski 1967. godine, takođe upućuje na folklorno (narodno) žanrovsko opredeljenje.

Angažman Olge Milosavljeve kao koreografkinje za predstavu Čorbadži Teodos Vasil Iljoske u postavi Aca Stefanovske 1979, otvara novu stranu u širenju autorskog tima. Poznavajući koreografije Milosavljeve, koja je bila i primabalerina Baleta Makedonskog Narodnog Teatra, možemo da pretpostavimo da je ona pripremila stilizovanu obradu makedonskog folklora kroz leksiku klasičnog baleta.

Godine 1988. u postavi Koleta Angelovske pojavljuje se predstava *Kabare škembare* od grupe autora, gde ponovo gostuju profesionalni muzičari koji pripadaju klasičnom žanru, kao specijalni gosti: Milica Šperovikj, Kiril Ribarski i Cvetan Stojanovski. I u ovom slučaju, poznajući režiserski pristup

Angelovskog, možemo da pretpostavimo da je urađena određena sinteza klasičnog i popularnog pristupa, odnosno izbora dela iz najpopularnijeg repertoara klasične muzike.

Razmatrajući muzičku ilustraciju u Šabačkom pozorištu nailazimo na manju listu ilustratora: Hreljan Ilić, Živan Gajić, Slobodan Popović, Franc Kan, Darinka Knežević, Dragi Petković, Mileta Sajić, Josip Mezei, Stojić Mašić, Zvonimir Jovčić, Darinka Ristović i Ivica Penčić. Ime Živana Gajića je i ovde najzastupljenije, i kao saradnika i korepetitora.

U Šabačkom pozorištu bismo izdvojili ime Hreljana Ilića koji je bio zaposlen kao glumac, ali je pisao i popularnu muziku. U predstavi *Mušica* Anđela Beolka u režiji Strahinje Rodića iz 1966. nastupao je sa gitarom. Godine 1960. napravio je muzičku obradu za predstavu *Zulumčar*, a u 1968. ozvučio je predstavu *Podvala* Milovana Glišića. U ovoj predstavi glumio je znameniti dirigent Branko Đurković koji je pevao narodnu pesmu „Valjevka podvala”.

Poseban problem kategorizacije u našem slučaju je pojava *muzičkog teatra*. Tako je 1951. godine na sceni Bitoljskog pozorišta postavljeno delo *Mamzel Nituš* H. Melaka i A. Milanda i kompozitora operete Florimona Hervea. O ovom izvođenju postoje samo podaci da je dirigovao V. Putnik. Sledeće godine je postavljena druga opereta *Tri devojčice* (Das Dreimäderlhaus) Vilnera i Rajharta. Ovo delo koristi pastiš Šubertove muzike, odnosno nemački lid. Postoje podaci da je Orkestrom bitoljskog garnizona dirigovao Lj. Avramović. Režiser obe predstave bio je glumac Predrag Dišljenković.

U nedostatku podataka posebno o izvođačima, da li su pevali glumci ili su bili angažovani profesionalni pevači ostaje nejasno da li je Bitoljsko pozorište imalo dovoljan muzički i profesionalni kapacitet da odgovori zahtevima ovih opereta, ili je izvođenje bilo više svedeno na pratnju dramske radnje kroz tekst i pevanje. U jednoj od jubilarnih monografija zabeleženo je da su ove predstave prva ostvarenja muzičkog teatra u Makedoniji koja su realizovana na makedonskom jeziku⁵⁰.

Liberalizacija jugoslovenskog muzičkog kulturnog prostora, proces koji počinje u drugoj polovini 1960-ih i dobija na intenzitetu tokom 1970-ih, da bi se potpuno žanrovski izjednačio tokom 1980-ih vidljiva je i u muzici za predstave oba pozorišta. Žanrovska pripadnost autora (od 1970-ih) počinje da se okreće prema popularnim žanrovima, čime se menja generalni odnos vrednosne hijerarhije u muzičkoj kulturi. Prema socijalističkim modelima, ozbiljna muzika bila je tretirana kao umetnost na višem vrednosnom nivou i takav stav postojao je u celom ovom periodu, što se direktno odražavalo i u pravilnicima o raspodeli autorskih prava za koja je bio odgovoran Savez kompozitora Jugoslavije. Zato i u ovom smislu muzika za predstave nagoveštava jednu novu sliku angažovanja kompozitora. Pošto muzika za predstave

⁵⁰ I. IVANOVSKI: *60 godini Narodni teatar Bitola...*, str. 109.

nije bila zaštićena u okviru malih prava koja je štitio Savez kompozitora Jugoslavije i u čijim su organima dominantno bili kompozitori ozbiljne muzike, muzički autori su direktno zaključivali ugovore sa pozorištem. Na taj način bila je isključena žanrovska diskriminacija koja je postojala u Savezu kompozitora Jugoslavije.

Na osnovu izloženih empirijskih podataka i komentara možemo da zaključimo da je muzika za predstave jedan veoma važan indikator kretanja u društvenom i kulturnom prostoru SFRJ u razmatranom periodu. U ovom smislu postoji evidentni paralelizam u delovanju pozorišta u Bitolju i Šapcu na svim planovima: u prosečnom broju predstava, u repertoarskoj politici, u prisutnosti muzike odnosno angažovanih autora i ilustratora i na stilsko-žanrovskom planu. Saglasno tome, možemo zaključiti da je postojao određen nivo integrisanosti kulturnog prostora, da su izmene u repertoaru i korišćenju muzike odražavale društvene, političke i kulturne promene koje prate SFRJ u ovom periodu, a posebno u demokratizaciji i otvaranju prema zapadnim kulturnim tokovima.

Literatura

- Arhiv Srbije [Архив Србије, МУД, Ф-VII. №1. 1841].
- BITOLA [БИТОЛА]: *Bitola, včera, dnes i utre, foto-monografija* [Битола, вчера, денес и утре, фото-монографија]. Skopje, Naša kniga, 1969.
- Enciklopedija Jugoslavije*. Sv. 8. Zagreb 1971.
- Grad Šabac: *Istorija grada. „Grad Šabac“*, pristupljeno 4.01.2019. <http://sabac.rs/o-sapcu/istorija-grada.html>
- HRISTOV D. [ХРИСТОВ Д.]: *20 godini Naroden teatar – Bitola 1944–1964* [20 години Народен театар – Битола 1944–1964]. Bitola, Naroden teatar, 1964.
- HRISTOV D.: *Razvitočot na teatarskiot život vo Bitola od 1897–1944* [Развитокот на театарскиот живот во Битола од 1897–1944]. U: *60 godini Naroden teatar Bitola*. I. IVANOVSKI. Bitola, Naroden teatar, 2004.
- IVANOVSKI I. [ИВАНОВСКИ И.]: *(40 godini) Naroden teatar Bitola 1944–1984* [(40 години) Народен театар Битола 1944–1984]. Bitola, Naroden teatar, 1984.
- IVANOVSKI I.: *60 godini Naroden teatar Bitola* [60 години Народен театар Битола]. Bitola, Naroden teatar, 2004.
- JORDANOSKA T.: *The Shift in the Idioms of Macedonian Music Culture during the Balkan Wars and World War I*. U: *Prvi svjetski rat (1914.–1918.) i glazba – skladateljske strategije, izvedbene prakse i društveni utjecaji / The Great War (1914–1918) and music – compositional strategies, performing practices, and social impacts*, (Serija Muzikološki zbornici / Series Musicological proceedings, br. 21). Ur. S. TUKSAR, M. JURIĆ JANJIK. Zagreb 2019, str. 113–136.
- KAČEVA A., HRISTOVA S., GJORGJIOVSKA T. [КАЧЕВА А., ХРИСТОВА С., ЃОРЃИОВСКА Т.]: *Životot vo Skopje 1918–1941* [Животот во Скопје 1918–1941]. Skopje, Muzej na Grad Skopje, 2002.

- KARAJIĆ Z. [КАРАЈИЋ З.] (ur.): *Šabačko pozorište u jubilejima*. Spomenica 1806, 1906, 2006 [Шабачко позориште у јубилејима, Споменица 1806, 1906, 2006], fot. Dragan Petrović. Šabac, Šabačko pozorište, 2006.
- LJAKOVSKA A. [ЉАКОВСКА А.] (ur.): *55 godini Naroden teatar Bitola* [55 години Народен театар Битола]. Bitola, Naroden teatar, 1999.
- LJAKOVSKA A., GJORGJEVSKI L. [ЉАКОВСКА, А., ЃОРЃИЈЕВСКИ, Љ.] (ur.): *50 godini Naroden teatar – Bitola* [50 години Народен театар – Битола]. Bitola, Naroden teatar, 1994.
- MARKOVIĆ O. [МАРКОВИЋ О.] (ur.): *150 godina pozorišta u Šarpsi, 1840–1990* [150 година позоришта у Шарпи, 1840–1990]. Šabac, Narodno pozorište „Ljubiša Jovanović“, Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1990.
- MILOŠEVIĆ A. [МИЛОШЕВИЋ А.]: *Putujuća pozorišta u Srbiji od druge polovine XIX veka do 1945.* [Путујућа позоришта у Србији од друге половине XIX века до 1945.]. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2014.
- Naroden teatar Bitola [Народен театар Битола]. *(45 godini) Naroden teatar Bitola 1944–1989* [(45 години) Народен театар Битола 1944–1989]. Bitola, Naroden teatar, 1989.
- Naroden teatar Bitola. *65 godini Naroden teatar Bitola (2004–2009)* [65 години Народен театар Битола (2004–2009)]. Bitola, Naroden teatar, 2009.
- RTS: *Sećanje na Jevrema i šabačko „zlatno doba“*, „Radio-televizija Srbije“, 15.02.2016, <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/57/srbija-danas/2210857/secanje-na-jevrema-i-sabacko-zlatno-doba.html> [Pristup: 4.01.2019]
- STEFANOVSKI R. [СТЕФАНОВСКИ Р.]: *Od Heraklea do Naroden teatar Bitola* [Од Хераклеа до Народен театар Битола], letopis Angelina Ljakovska. Bitola, Naroden teatar, 1994.
- STOJKOVIĆ B.S. [СТОЈКОВИЋ Б.С.]: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera) 2.* [Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера) 2]. Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2013.
- STOJKOVIĆ B.S.: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera) 3.* Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2016.
- STOJKOVIĆ B.S.: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera) 4.* Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2017.
- Šabačko pozorište: *O pozorištu*. „Šabačko pozorište“, http://www.sabackopozoriste.rs/o_pozoristu.php?strana=o_pozoristu&pismo=lat [Pristup: 4.01.2019]
- ŠUMAREVIĆ S. [ШУМАРЕВИЋ С.]: *Pozorište kod Srba* [Позориште код Срба]. Beograd, Luča, biblioteka Zadruga profesorskog društva, 1939.
- VUJIĆ J. [ВУЈИЋ Ј.]: *Putešestvije po Srbiji* [Путешествије по Србији]. Beograd, Srpska književna zadruga, 1902.

Prilog 1

Kompozitori prema decenijama i predstavama

| Decenija | Kompozitor: <i>Predstava</i> i autor | |
|----------|---|---|
| | Šabačko pozorište | Naroden teatar Bitola |
| 1950tih | Ljubisav Marković: <i>Ljubovnici</i> Nepoznati dubrovački pisac 16v Oskar Danon: <i>Fuente Ovehuna</i> Lope de Vega | Kiril Makedonski: <i>Na svoeto telo gospodar</i> Slavko Kolar i Ivaca Stefan Talevski |
| 1960tih | Veljko Marić: <i>Romanov i Đulijeta</i> Piter Ustinov i Škola za žene Molijer Hreljan Ilić: <i>Veseli snovi</i> Sergej Mihalkov i <i>Hrabri mali krojač</i> Verner Špigel Dušan Mitrović: <i>Kapetan Džon Pipfoks</i> Dušan Radović Zoran Hristić: <i>Budilnik</i> Vlada Bulatović Baronijan Vartkes: <i>Zločin i kazna</i> Fjodor Mihajlovič Dostojevski Vojislav Kostić: <i>Tri para hozntregera</i> Brana Crnčević | Kiril Makedonski: <i>Ne sme nie angeli</i> Sem i Bela Spevak i <i>Koga e ženata nema</i> nepoznat francuski pisatel |
| 1970tih | Franjo Petrušić: <i>Znate li mlečni put</i> Karl Vitlinger Radomir Petrović: <i>Na leđima ježa</i> Stevan Jakovljević, Miodrag i Svetolik Nikačević Enriko Josif: <i>Vuk</i> Ivan Studen Vartkes Baronijan: <i>Odeljenje za rak</i> Aleksandar Solženjicin, Gradimir Mirković Vojkan Borisavljević: <i>Poslednji Maksim</i> Gorki Branko Kovačević: <i>Patka iz vrta kralja Gustava</i> Zoran Popović Vlada Kovačević: <i>Ti si to Slobodan</i> Stojanović i <i>Ateriranje bele brade</i> Dragiša Penjin Jovan Adamov: <i>Kameni kurir</i> Dragiša Penjin i <i>Propozicije</i> Vlada Stojilković | Dimitar Masevski: <i>Otelo</i> Vilijam Šekspir i <i>Čuk, Čuk, Stojanče</i> Olivera Nikolova, spored Marko Cepenkov V. Borisavljević: <i>Senkata na Gospodilot</i> Vip Aad Greidanus Ljupčo Konstantinov: <i>Kvo vadiš/Analfabet, Muva, Kirija</i> Branislav Nušić i <i>Majkata hrabrost</i> Bertold Breht |

Vojislav Kostić: *Jelena Četković Aleksandar Popović i Sluge Ivan Can-
kar*

Živan Gajić: *Nekad (Muva, analfabeta)
i Uvek (Kijavica, dugme, miš)* Brani-
slav Nušić, *Ženidba i udadba* Jovan
Sterija Popović, *Delije na Bihaću*
Branko Ćopić, *Gimnastika sa dva
cvancika* Milovan Glišić, *Legenda
o kapetanu* Mihailo Renovčević
i *Mehana bez svedoka* Dušan Kova-
čević

Budimir Gajić: *Izvidnik nade* Vla-
dimir Jovičić i *Lisopoljci* Dragan
Simić

Jovan Jovičić: *Ženidba* Nikolaj Vasi-
ljević Gogolj

1980tih Budimir Gajić: *Klopka za mačora*
Dragiša Penjin, *Robije* Oskar Da-
vičo i *Kralj i njegov sluga* Milovan
Vitezović

Živan Gajić: *Prošlog leta u Čulimsku*
Aleksandar Valentinović Vampi-
lov, *Tito u životu-život o Titu* Vukan
Jovanović, *Crvenkapa* Vladimir
Nazor, *Novogodišnja dečja predstava*
Vladimir Nazor, Dragiša Penjin,
Dva muškarca pod krevetom Fjodor
Mihailovič Dostojevski, *Sloboda-
reč nad svim rečima* Vukan Jova-
nović, *Devojčica sa šibicom* Hans
Kristijan Andersen, *Probudi se*
Kato Milan Grgić, *Novogodišnji bal*
– predstava za decu Ivan Tomašević
i *Partizansko poselo* recital

Zoran Miletić: *Smrtonosna motoristi-
ka* Aleksandar Popović

Zoran Hristić: *Olovka piše srcem*
Jovanka-Vanja Rupnik, Budimir
Nešić

Dušan Mitrović i Živan Gajić: *Lepo-
tica i zver* František Hrubin

Ivica Penčić: *Pivara* Božidar Zečević,
Putujuće pozorište Šopalović

Lj. Trifunovski: *Zalez nad ezerskata
zemja* Tome Arsovski

Slave Dimitrov: *Babambitolski patrdii*
Mile Poposki i *Nokj sproti Vodici*
Vilijam Šekspir

D. Soldatović i Lj. Ristovski: *Pirej*
Petre M. Andreevski

Dimitar Masevski: *Učilište za klov-
novi* F.K. Vakter i *Kabare škemba-
re* Vančo Polazarevski; i tekstovi
od Lj. Siljanovski, I. Karadak
i A. Rusi

Kire Kostov: *Pubertetlii i fosili* Ljubi-
ca Ostojić

Enco Lesić: *Neron čustvitelniot* Janis
Gudelis

Ljupčo Konstantinov: *Salon Bums*
Tomislav Osmanli

Igor Džambazov: *Reklamna bajka*
Rusomir Bogdanovski

Kokan Dimuševski: *Rodnokrajci*
(spored romanot *Kanadski fra-
gmenti*) Kole Čašule i *Istočen divan*
Dževad Karahasan

Ljubomir Simović, Čudo u „Šarganu” Ljubomir Simović, Lulu Frank Vedekind, Šumsko snegovanje kolektivna predstava, *Pesma* Oskar Davičo i *Čudne stvari* Dušan Radović

Kornelije Kovač: *Ana Rudi* Šeligo

Enco Lesić: *Zidanje Skadra* Zorica Simović

1990. Isidora Žebeljan: *Profesionalac* Dušan Kovačević
Ivica Penčić: *Largo desolato* Václav Havel i *Sneško* Belić na karnevalu
Krstó Stanišev

Prilog 2

Muzički ilustratori prema decenijama i predstavama

| Decenija | Ilustrator: Predstava i autor | |
|----------|--|---|
| | Šabačko pozorište | Naroden teatar Bitola |
| 1950tih | M. obrada – Franc Kan i Hreljan Ilić: <i>Dnevnik Ane Frank</i> F. Gudrič i A. Heket Muziku odabrao Mileta Sajić: <i>Porođica</i> Bło Ljubinka Bobić | (F. Herve): <i>Mamzel Nituš</i> Anri Melak i Alber Miland Vasil Pop Dučev (muzika): <i>Makedonska krvava svadba</i> Vojdan Černodrinski Žika Osmanli (izbor na muzika): <i>Igra na ljubovta i slučajot</i> Pjer de Marivo Borivoje Simić (muzika): <i>Naslednik (Koreni)</i> D. Kosić Vlastimir Nikolovski (muzičko ispolnuvanje): <i>Lugje</i> V. Subotić K. Sotirovski i Kiril Makedonski (muzika): <i>Vejka na vetrot</i> Kole Čašule Kiril Makedonski (muzičko oformuvanje): <i>Pat okolu svetot</i> Branišlav Nušić Kiril Makedonski (muzika): <i>Voobrazen bolen</i> Žan Batist Molier Nikola Avtovski (muzičko oformuvanje): <i>Kula vavilonska</i> D. Roksandić |

-
- 1960tih
- Fric Kan, Slobodan Popović, Hreljan Ilić: *Naš predsednik se ženi* Draško Šaljić
- M. obrada Hreljan Ilić: *Zulumčar* Svetozar Ćorović
- Hreljan Ilić: *Koštana* Borisav Stanković i *Mandat* Nikolaj Robertović Erdman
- Hreljan Ilić, dirigent Branko Đurković: *Podvala* Milovan Glišić
- pesme pripremio Hreljan Ilić: *Zona Zamfirova* Stevan Sremac
- izbor muzike Darinka Knežević: *Mrak na vrhu stepenica* Viliam Indž
- izbor muzike Dragi Petković: *Kad je žena nema* Nepoznati francuski autor 16v
- Živan Gajić: *Mačvanka* (Prezimenjakovići) Boris Kovač
- Lj. Avramovikj – dirigent; Orkestar na bitolskiot garnizon: *Trite devojčinja* A.M. Vilner i H. Rajhart
- Milan Spiridonov – dirigent; Orkestar na bitolskiot garnizon; Miroslav Kopachkov – pijano: *Na krajot na patot* Marijan Matković
- (Jovan Pašti; igrice gi ispolnuvaat M. Vangelova, A. Karapec i artisti) Pavle Klišmanić – dirigent; Orkestar na bitolskiot garnizon: *Cigani* Aleksandar S. Puškin
- (Jovan Pašti i Hr. Veljanova; Balletot vo piesata go ispolnuvaat učesnici od osmoletkata „Kiril i Metodi“): Čudotvoren cvet obnovil Vojmil Rabadan, R. Begović i M. Marjanović
-
- Kiril Makedonski (muzička obrabotka): *Dubrovnički javolštilak – Pjerin* Vojmil Rabadan
- Kiril Makedonski (muzika): *Medea* Džeferson Robinson
- Mihajlo Nikolovski (muzika): *Reka bez bregovi* I. Ivanji, *Mrtov vo devet* Džek Papluel, *Hajdi Johana Špiri*, *Razbojnici* Fridrih Šiler, *Ulavicata i dzverot* Nikola Stjuart Grej i *Kekec i Mojca* Josip Vandot
- D. Mitrovic (muzika), Kiril Makedonski (muzički sorabotnik): *Ulavicata i dzverot* Nikola Stjuart Grej
- G. Smokvarski i Mihajlo Nikolovski (muzika): *Južen veter* Kata Misirkova-Rumenova
- G. Verdi (muzika): *Damata so kamelii* Aleksandar Dima – sin
- Gj. Zdravev (izbor na muzika): *Sevilski ot berber* Bomarše
- Ladislav Palfi (muzika): *Okroaven kamen* Vasil Iljoski
- Bl. Bagevski (muzički sorabotnik): *Koštana* Borisav Stanković

- Milka Gerasimova (muzički aranžman): *Čekor do esenta* Tome Arsofski
(koreografski reshenija: D. Hristov i B. Robev, kaubojskite igri gi igraat členovite na mladinskata scena): *Kopnež po brestovite* Judžin O'Nil
(svirači): *Begalka* Vasil Iljoski
(A. Vangelov; nastapuvaat učenici na Srednoto fiskulturno učilište vo Bitola) vokalni interpretatori: S. Ilievski i V. Ilieva, muzička improvizacija: Jasminka Čakar: *Da se smeeš ne e grev* V. Bulatović, Ž. Živulović, M. Poposki, M. Kolar, B. Oljača, Novaković i J. Menart
(Slobodanka Zdravkova; baletska grupa pri učilišteto „Stiv Naumov“): *Bajka na carot i ovčarot* Boško Trifunović
(Igrite gi izveduvaat igraornata grupa na mladinskoto kulturno-umetničko društvo „Moša Pijade“ – Bitola): *Antica* Risto Krle
-
- 1970tih K. Baranović i V. Marić: *Dundo Maroje* Marin Držić
Živan Gajić: *Vinetu* Karl Maj, Dr Branislav Nušić, *Sunčeve pege* Radoslav Pavelkić, *Gospođa ministarka* Branislav Nušić, *Hamlet u selu Mrduša donja, općina Blatuša* Ivo Brešan, *Pрут i čokolada* Boško Trifunović, *Pop Ćira i pop Spira* Stevan Sremac, *Đido* Janko Veselino-
vić, Dragomir Brzak, *Proleterska* Vladimir Jovičić, *Osma ofanziva* Branko Ćopić, *Bez krivice krivi* Aleksandar Nikolajevič Ostrovski, *Jelena* Ćetković Aleksandar Popović, *Vetar nad Srbijom* Laza Lazarević, *Vlast* Branislav Nušić, Mile Stanković, *Koštana* Borisav Stanković, *Protekција* Branislav Nušić i *Glava nije tikva* Dragiša Penjin
- Bl. Bagevski (muzička ilustracija): *Koga site maži bi...* Felisjen Marso
Bl. Bagevski (muzički sorabotnik): *Somnitelno lice* Branislav Nušić
Vitomir Pavlovski (muzika): *Krvavi svadbi* Federiko Garsija Lorka
Petar Sidovski (muzika): *Dundo Maroe* Marin Držić (prerabotka M. Fotez)
P. Sidovski (izbor na pesnite): *Vreme za peenje* Petre M. Andreevski
Petar Sidovski (muzička sorabotka): *Senkata na Gospodinot Vip* Aad Grejdanus
Petar Sidovski (muzička ilustracija): *Učenikot na gjavolot* Bernard Šo
P. Stojkovski (muzikata ja prilagodi): *Hamlet od Dolno Gaštani* Ivo Brešan
Andrej Beljan (muzička ilustracija): *Omer i Merima* M. Belović i S. Pe-
šić i *Sud Kole Čašule*

- Josip Mezei i Živan Gajić: *Varijacije*
Jovan Sterija Popović
korepetitor Živan Gajić: *Poslednji*
Maksim Gorki, *Ti si to Slobodan*
Stojanović i *Lisopoljci* Dragan Si-
mić
saradnik Živan Gajić: *Ateriranje bele*
brade Dragiša Penjin
Stojić Mašić: *Darinka iz Rajkovca* Ste-
van Pešić
Zvonimir Jovčić: *Zabavna muzika*
Žan Anuj, *Kafana u luci* Miodrag
Ilić i *Šuma* Aleksandar Nikolaje-
vić Ostrovski
Josip Mezei: *Priče o drugu Titu* Sve-
tozar Rapajić, Zvonko Štraubrin-
ger
- D. Mitrović (izbor na muzika): *Pipi*
dolgiot čorap Astrid Lindgren
i *Golemiot volšebnik* A. Fraibaum
J. Hristovski (muzika): *Makedonska*
krvava svadba Vojdan Černodrin-
ski
Milka Gerasimova (muzika): *Andro-*
maha Žan Rasin
Milka Gerasimova (muzička ilu-
stracija): *Mladi sinovi* Vasil Iljoski
Risto Avramovski (muzički sora-
botnik): *Izgubeno pismo* Jon Luka
Karadžale
songovi: Slave Dimitrov: *Agame-*
mnon – Elektra Eshil – Sofokle
M. Tasevska (izbor na muzika): *Se-*
zona na šampionite Dž. Miler
(Olga Milosavleva – koreografija):
Čorbadži Teodos Vasil Iljoski

(produžetak)

| Decenija | Ilustrator: Predstava i autor | |
|----------|--|--|
| | Šabačko pozorište | Naroden teatar Bitola |
| 1980tih | Živan Gajić: <i>Doživljaji Nikolettine</i> <i>Bursaća</i> Branko Čopić, <i>Raskršće</i> Dragan Tomić, <i>Usrećitelji</i> Radivoje Lola Đukić i <i>Sabirni centar</i> Dušan Kovačević korepetitor Živan Gajić: <i>Robije</i> Oskar Davičo Alek Rodić: <i>Ko se boji Virdžinije</i> Vulf Edvard Olbi Zvonimir Jovčić: <i>Hotel "Slobodan</i> <i>promet"</i> Žorž Fejdo i <i>Kola mudro-</i> <i>sti-dvoja ludosti</i> Aleksandar Niko- lajević Ostrovski Darinka Ristović: <i>Srpski rulet</i> Alek- sandar Đaja Ivica Penčić: <i>Novogodišnji san</i> Ivan Tomašević | Andrej Beljan (zvučna kulisa): <i>Zalez</i> <i>nad ezerskata zemja</i> Tome Arsovski D. Mitrović i Lj. Trifunovski (muzič- ka ilustracija): <i>Ubavicata i dzverot</i> Nikola Stjuart Grej D. Mitrović (muzika): <i>Džinot falbad-</i> <i>žija</i> M. Stanisavljević Lj. Milošević (izbor na muzika): <i>Pre-</i> <i>nokjište</i> S. Stojanović Hristo Bojadžiev (muzička ilustraci- ja): <i>Maratoncite go trčaat počesniot</i> <i>krug</i> Dušan Kovačević, <i>Peš</i> S. Mro- žek, <i>Natemago na Filozofski</i> fakul- <i>tet</i> Ivo Brešan, <i>Ubiška</i> V. Mančev, <i>Jugoslovenska antiteza</i> Jordan Plev- <i>neš</i> , <i>Policajci</i> S. Mrožek, <i>Magna kar-</i> <i>ta</i> M. Rosi, <i>Sobir na ptici</i> U. Atar, <i>Patuvački teatar</i> Šopalović Lj. Simo- vić, <i>Grešniot Zaharija</i> V. Kostov |

i *Višnovata gradina* Anton Čehov
 Hristo Bojadžiev (izbor na muzika): *Balkanski špion* Dušan Kovačević, *Son na letnata nokj* Vilijam Šekspir, *Naroden pratenik* Branišlav Nušić, *Malogragjanska svadba* Bertold Breht, *Hamlet* Vilijam Šekspir i *Na trite večeri* M. Stefanović
 Hristo Bojadžiev (izbor na muzika);
 Lj. Trufinovski (muzički sorabotnik): *Crna Bogomil Gjuzel*
 Hristo Bojadžiev (muzička ilustracija); Lj. Trifunovski (muzički konsultant): *Svadba* R. Šeligo
 Hristo Bojadžiev (muzički sorabotnik): *Let vo mesto* Goran Stefanovski
 Ljupčo Konstantinov (muzika): *Mojot tatko socijalistički kulak* T. Partljič, *Gjavolštinite na Skapen* Žan Batist Molier i *Tri misketari* Aleksandar Dima
 Leb i sol (muzika): *Skakulci* Petre M. Andreevski
 Gj. Gjorgiev (muzički sorabotnik): *Patentalie i Tentelina* Rusomir Bogdanovski
 P. Stojkovski (muzički numeri): *Hamlet od Dolno Gaštani* Ivo Brešan
 Vladimir Milčin (izbor na muzika): *Kalugjerički tišini* Slobodan Šnajder
 Gj. Gjeorgievski (muzički sorabotnik); Hristo Bojadžiev (muzička ilustracija): *Makedonska krvava svadba* Vojdan Černodrinski
 (učestvuva balet grupa pri Disko klub vo Bitola): *Večno studenti* Zoran Đorđević
 muzičari: D. Sardžovski, J. Novevski, T. Nojašić, Dž. Mehmedov, Z. Mickovski, B. Ristevski: *Svečena večera vo pogrebnoto pretprijatie* Ivo Brešan

| | | |
|-------|--|--|
| | | (K. Jocić – scenski dviženja; muzika na scenografija: „Imitacija na životot“; učestvuvaat i gimnastičari na STV „Partizan“): <i>Crna dupka</i> Goran Stefanovski |
| | | <hr/> |
| 1990. | Ivica Penčić: Ožalošćena porodica Branislav Nušić | Hristo Bojadžiev (izbor na muzika): <i>Profesionalec</i> Dušan Kovačević, <i>Šest likovi go baraat avtorot</i> Luigi Pirandelo, <i>Maala</i> R. Pavlović, <i>Naroden pratenik</i> Branislav Nušić i <i>Gospogja ministerka</i> Branislav Nušić Hristo Bojadžiev i Vladimir Milčin (izbor na muzika): <i>Long Plej</i> Goran Stefanovski |

2. Drama i kazalište u društvu →





SANJA NIKČEVIĆ

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

sanja.nikcevic@uaos.hr

<https://orcid.org/0000-0003-1877-0946>

Hrvatska drama u potrazi za identitetom ili Između politike, emocije, praznine – skica za studiju suvremene hrvatske drame od šezdesetih do 2000¹

Croatian drama in search of identity

or

Between politics, emotions, emptiness

– a study outline about contemporary Croatian drama from the 1960s to 2000

Sažetak: Članak proučava posljednjih pola stoljeća hrvatske književnosti (od šezdesetih kao prekretnice do 2000.) analizirajući korpus kanonskih drama i njihove potrage za vlastitim identitetom kroz odnos drama prema stvarnosti u kojoj pisci žive. Analiza dokazuje da se drame kreću u trokutu dominantnih tema: politike, emocija i praznine, s time da svaka od njih dominira u jednom vremenu. Dominacija politike i utjecaja vanjskog svijeta na identitet očituje se u dramama šezdesetih i sedamdesetih jer se pokušava definirati tko smo tako da pokazujemo tko nas sprječava da budemo ono što jesmo. Budući da takav subverzivni prikaz svijeta nije bez opasnosti, pisci su mimikrirali političke

¹ Prva verzija teksta objavljena je u časopisu „Republika“ 2006, br. 1, s. 34–47. pod nazivom „U potrazi za glasom između emocije, politike i intertekstualnosti. Skica za studiju o četvrt stoljeća hrvatske drame“. O toj sam temi govorila na skupu „Nova dramaturgija II“ u sklopu festivala Nova drama u Slovačkoj (12.–17.05.2014., Bratislava), što je i objavljeno u *Nova dramaturgia, novi dramaturg II / New Dramaturgy, New Dramaturge II, Zbornik prednášok z medzinarodnej konferencie 15.05.2014. / Contributions from the international conference held on May 15, 2014*, Divadelni ustav, Bratislava, 2015. Tekst na slovačkom „V hladani hlasu alebo politika, emocie a identita – nacrt studie o poistoroci chorvatskej dramy“ (s. 153–173) prevela je Vladislava Fekete, a na engleski „In Search of Voice or Politics, Emotions or Identity – an Outline Study of Half a Century of Croatian Drama“ (s. 174–195) preveli su Martina Herbst i Maria Mikšik. Za ovu prigodu tekst je ažuriran, ispravljen i proširen.

poruke u „niže“, naoko manje opasne žanrove (povijesne drame, fantastiku ili komediju), a najznačajnija je bila tzv. *politička groteska* (Ivo Brešan, Ivan Kušan, Dubravko J. Bužimski, Slobodan Šnajder, Ivan Bakmaz, Škrabe/Mujičić/Senker). Osamdesete su pokušale pobjeći od politike i pronaći identitet u samome liku, njegovu unutrašnjem životu, okrećući se nama samima, zato dominira svojevrсна potraga za *emocijama* (Miro Gavran, Lada Kaštelan, Mate Matišić). Zbog odvajanja Hrvatske iz Jugoslavije devedesete su pokušale definirati hrvatski identitet (ratna drama, povijesne drame, religiozne drame) koje su u sebi nosile i afirmaciju svijeta i temeljnih ljudskih vrijednosti, ali su u glavnoj struji zavladaile drame koje su, slijedeći europske trendove, pokazivale potpuni gubitak identiteta odnosno *prazninu*, crnu sliku bezličnog svijeta kao negaciju identiteta (Ivan Vidić, Asja Srnc Todorović, Ivana Sajko), čime glavna struja bježi od politike i stvarnosti. Uz dominantne teme (politika, emocija, praznina) svaka ta dominantna linija ima i svoj odnos prema intertekstualnosti, odnosno upotrebljava literaturu i njezine žanrove (političku dramu, komediju i fantastiku) na svoj način i s različitim ciljem, a i rezultatom. No, u svakom desetljeću na rubovima postoje drame drugačijeg odnosa prema stvarnosti i identitetu, koje unatoč kvaliteti, na žalost, nisu ušle u glavnu struju, ali zavređuju proučavanje.

Ključne riječi: hrvatska drama, identitet, politička drama, emocije, fantastika, komedija

Summary: The article studies the last half century of Croatian literature (from the 1960s as a turning point until today) by analyzing the corpus of canonical plays and their search for their own identity through the relationship of the plays towards the reality in which writers live. The analysis proves that the plays move in a triangle of dominant themes: politics, emotions and emptiness, each of them dominating at particular time. The dominance of politics and the influence of the outside world on identity is seen in the plays of the 1960s and 1970s, attempting to define who we are by showing who is preventing us from being what we are. Since such a subversive view of the world is not harmless, the writers mimicked political messages into “lower”, seemingly less dangerous genres (historical plays, fiction or comedy), and the most significant was the so-called political grotesque (Ivo Brešan, Ivan Kušan, Dubravko J. Bužimski, Slobodan Šnajder, Ivan Bakmaz, Škrabe-Mujičić-Senker). The eighties tried to escape from politics and find an identity in the character, his inner life, by turning to ourselves, resulting in the dominance of the search for emotions (Miro Gavran, Lada Kaštelan, Mate Matišić). Due to the separation of Croatia from Yugoslavia, the 1990s tried to define Croatian identity (war drama, historical plays, religious plays) which carried the affirmation of the world and fundamental human values, but the mainstream was dominated by plays which, following European trends, showed a complete loss of identity or emptiness, a black image of the impersonal world as a negation of identity (Ivan Vidić, Asja Srnc Todorović, Ivana Sajko) whereby the mainstream escapes from politics and reality. In addition to the dominant themes (politics, emotion, emptiness), each of these dominant lines has its own relationship to intertextuality, namely it uses literature and its genres (political drama, comedy and fiction) in its own way and with different goals and results. Every decade sees various plays at their margins with different attitudes toward reality and identity, that, in spite of their literary quality, did not get into mainstream but deserve full attention.

Keywords: Croatian drama, identity, political drama, emotions, fantasy, comedy

U proučavanju hrvatske drame od drugog svjetskog rata naovamo, ukazale su se tri zanimljive činjenice.

Prvo: prilikom periodizacije hrvatske drame zaokruženi korpus suvremene hrvatske drame moguće je dobiti ako se granica uspostavi sa šezdesetima jer se upravo tada dogodila važna estetska prekretnica². Do tada je popustila stega politike i u društvu i u kazalištu pa je kazalište krenulo samosvojnim putem, a suvremena drama u traženje vlastite estetike i odnosa prema umjetnosti i društvu.

Drugo: unatoč velikom broju drama koje se svako desetljeće pišu³, kao i različitim estetskim i tematskim preokupacijama, postoji brojčano ograničen popis drama koje su u određenom vremenu proglašene vrijednima, ušle u tzv. glavnu struju, odredile svoje desetljeće i nastavile djelovati u drugim desetljećima i tako utjecale na dalji razvoj hrvatske drame. Taj svojevrsni kanonski popis određuje kazališna i kritičarsko-teorijska recepcija pojedinog autora.

Treće: analiza tih kanonskih drama pojedinog desetljeća pokazuje dominaciju određenih tema u desetljeću. Kao organizacijsko načelo cijelog korpusa uzimam *odnos drama prema stvarnosti u kojoj pisci žive u pokušaju određivanja vlastitog identiteta*. Da je potraga za vlastitim identitetom kroz odnos drama prema stvarnosti u kojoj pisci žive legitimno organizacijsko načelo, dokazuju tri činjenice koje su se pokazale u korpusu:

Prvo: jasna podjela dominantnih tema koje su odredile pojedino desetljeće:

1. politika/kritika društva ili shvatit ćemo tko smo ako pokažemo tko nam ne da biti ono što jesmo (šezdesete i sedamdesete),
2. emocija ili shvatit ćemo tko smo ako pogledamo što se krije unutar lika (osamdesete),
3. praznina ili teško je gledati kad nema ničega (devedesete).

² Teatrološki skup *Krležini dani u Osijeku* čak je dvije godine (1995. i 1996.) kao temu imao: „Suvremena dramska književnost i kazalište od 1968/71 do danas“, čime je teatrološka struka pokazala da je razdjelnica hrvatske drame krajem šezdesetih.

³ Tri su dokaza velikog broja napisanih drama: natječaj Ministarstva kulture za Nagradu Marina Držića na koji svake godine dolazi od četrdeset do sedamdeset novih tekstova (više na: <https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=180> [pristup: travanj 2020]); dramski program Hrvatskog radija koji je svake godine premijerno izvodio pedesetak naslova i godišnjak Hrvatskog centra ITI-UNESCO *Hrvatska drama*, koji je osamdesetih i devedesetih u svakom broju donosio osnovne podatke o pedesetak novih drama (izvedenih ili objavljenih), a nakon prestanka objave podaci se mogu vidjeti na: <http://www.hciti.hr/>. Ovo su podaci o profesionalnoj dramskoj produkciji. Amaterska je produkcija također aktivna: godišnje se u Hrvatskoj postavi gotovo dvije stotine amaterskih predstava, od čega je više od dvije trećine nastalo prema suvremenim dramskim tekstovima.

Drugo: svako je desetljeće temeljnu temu prelamalo kroz tri oblika – povijesnu dramu, komediju i fantastiku (s raznim inačicama).

Treće: svako se desetljeće služilo intertekstualnošću (dakle drugi žanrovi, epohe, pisci), ali s različitim ciljem i rezultatom.

Naravno da ovom tekstu nudim jednu od mogućih struktura podjele suvremene hrvatske drame. Naime, suvremena hrvatska drama od šezdesetih do danas nije ni izdaleka dovoljno teorijski obrađena niti sustavno predstavljena ni vlastitoj ni stranoj javnosti⁴ pa je važno ponuditi strukturu proučavanja korpusa. Ova je podjela primjenjiva (djelomično ili u cijelosti) i na dramsko pismo ostalih republika bivše Jugoslavije, što dodaje njezinoj validnosti.

1. Šezdesete i sedamdesete ili u potrazi za najboljim izrazom političke subverzije

Društvo. U Jugoslaviji (pa tako i Hrvatskoj) bitka za stabiliziranje političke vlasti je završena. Politički obračuni s neprijateljima i onima koji drugačije misle intenzivno su se vodili od 1945. do polovine pedesetih. Kao rezultat u šezdesetima je bila uspostavljena dominacija jedne partije i jedne ideje. Zato je i politička stega šezdesetih popustila u društvu, što se poklopilo i sa svjetskim trendom „oslobađanja“ od raznih društvenih konvencija (slobodna ljubav, djeca cvijeća). Šezdesete su pokrenule proces političkog traženja veće slobode za Hrvatsku u sklopu Jugoslavenske zajednice, što je kulminiralo političkim pokretom, tzv. Hrvatskim proljećem 1971. No, zahtjevi su odbijeni na vrhovnom političkom tijelu (Centralnom komitetu Komunističke partije Jugoslavije) koje je taj proces osudilo. Politički vrh moći u Hrvatskoj (Centralni komitet Hrvatske) smijenjen je, a neki članovi i oštrije kažnjeni. Reperkusije su bile ne samo u politici nego i u kulturi, za kulturne djelatnike: od otpuštanja, preko micanja s funkcija do zatvora.

Sve se to odrazilo i u umjetnosti: domaće dramsko pismo⁵ u šezdesetima je procvalo, a pisci se otvaraju različitim temama i žanrovima. Međutim, najvažnije iz tog vremena je *političko dramsko pismo*⁶. Dominacija političkih drama ostala je i u sedamdesetima čineći ta dva desetljeća kao jednu cjelinu, koja je trajala sve do naprasnog, političkog prekida cvata tog pisma kao i na-

⁴ Iznimka je tek nekoliko imena: Ivu Brešana i Slobodana Šnajdera analizirali su hrvatski teatrolozi, a Miru Gavranu ponajviše strani teatrolozi uz rijetke hrvatske iznimke.

⁵ U hrvatskoj teatrologiji vlada teza da je u hrvatskoj drami do šezdesetih vladao socrealizam, no jako ga je teško pronaći u repertoarima hrvatskih kazališta pa je to očito teza koju treba preispitati ozbiljnom analizom.

⁶ B. SENKER: *Hrestomatija novije hrvatske drame II dio (1941–1995)*. Zagreb 2001, s. 30.

prasnog smanjenja kazališnog prostora za domaću dramu u osamdesetim godinama.

Termin *politička drama* rabim u značenju koje je prihvaćeno u teatrologiji: kao dramu koja prikazuje sukob pojedinca i društvenih silnica moći koji za pojedinca završava uvijek negativno ili tragično. Kako je to Siegfried Melchinger rekao u knjizi *Povijest političkog kazališta*, politička drama prikazuje *nasilje vlasti nad pojedincem*⁷. Ako gledamo *causu efficiens* ili podjelu drame prema poticaju što je *odnos pisca prema vladajućem svjetonazoru*⁸, hrvatsko političko dramsko pismo je izrazito subverzivno u odnosu na stvarnost. Ono prikazuje načine kako vrlo konkretna politička ideologija u kojoj smo živjeli (komunizam koji je prešao u socijalizam) uništava pametnog i sposobnog pojedinca (uglavnom intelektualca) uz pomoć sitnih, pokvarenih i/ili zlih aparatčika vlasti (koji tu vlast koriste za ostvarenje svojih ograničenih osobnih ciljeva).

Potreba za kritikom vlasti krenula je u pedesetima koje su pokušavale pisati političke tragedije, dok su šezdesete krenule drugim putovima, ali sva su djela uključivala neku vrst bijega, „mimikrije“ ne bi li lakše pobjegli *oku vlasti*⁹ koje kritiziraju. Najčešće se radilo o žanrovskoj mimikriji, i to u tri oblika koja su ostala i kasnije prisutna u hrvatskoj drami: povijesna drama, komedija i fantastika.

1.1. Povijest: *mimikrijska povijesna drama* ili na primjeru naših starih

Proces je započeo bijegom u žanr povijesne drame i razotkrivanje stvarnosti kroz konkretne povijesne likove. Taj žanr subverzije započeo je Marijan Matković (1958.) koji je u drami *Heraklo* vrlo hrabro progovorio o kultu ličnosti. Heraklo je bivši junak, ostario, bez snage, volje ili moći, ali oni oko njega održavaju njegov kult jer im je nužan za vladanje narodom. To su svi pročitali kao parabolu s Titom, tadašnjim predsjednikom države i neprikosnovanim vladarom Jugoslavije od kraja II. svjetskog rata, a koji je u to vrijeme već zašao u neke godine. No, to prepoznavanje je mogla biti ozbiljna opasnost za

⁷ S. MELCHINGER: *Povijest političkog kazališta*. Zagreb 1971, s. 8–9.

⁸ Četiri Aristotelove kauze primijenjene na kazalište vidi u: S. NIKČEVIĆ: *Melodrama, pučki komad, igrokaz, čarobna gluma... ili jesu li to dobro skrojeni komadi?*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, sv. XIX. Vrsta i žanr*. Ur. V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, K. GRGIĆ. Zagreb–Split 2017, s. 138–157.

⁹ S.P. NOVAK: *Planeta Držić*. Zagreb 1984, gdje se govori o dubrovačkoj vlasteli kao *oku vlasti* pred kojim se prikazuju Držićeve drame i implicira vječno *oko vlasti* koje gleda sve drame u javnom kazalištu.

pisca. Tek nakon što je Matković „preživio“, Miroslav Krleža napisao je *Areteja* (prosinac 1959.) sa sličnom temom. Tada su zaredale povijest i povijesne ličnosti kao teme djela starijih pisaca (Ivan Supek *Heretik* 1969.), ali i brojnih mlađih autora tog doba: Nedeljko Fabrio (*Reformatori* 1967.), Antun Šoljan (*Dioklecijanova palača* 1969.), Tomislav Bakarić (*Smrt Stjepana Radića* 1970.).

Svi ti pisci govore o povijesti da bi rekli nešto o stvarnosti pa ih zanimaju oni povijesni likovi čija im je priča mogla poslužiti kao podloga za prikazivanje paradigmatškog ponavljanja mehanizma nasilja vlasti nad pojedincem, odnosno za prepoznavanje mehanizma suvremene vlasti u nekim oblicima iz prošlosti. Prikladan naziv tog trenda bio bi *mimikrijska politička povijesna drama*. No, mimikrija se brzo prozrela.

Tako je, na primjer, Nedjeljko Fabrio u *Reformatorima* prikazao protestantskog vođu Martina Luthera kao osobu velike karizme (koju je s vremenom „prodao“ za materijalno bogatstvo, užitke i vlast), njegove najbliže suradnike (koji nisu mogli slijediti osnovnu ideju) i Matiju Vlačića Ilirika, istarskog protestanta (koji je ostao dosljedan ideji, ali izdan i sam). Komad doslovno slijedi povijest: opisuje stvarne događaje, navodi doslovne replike do te mjere da bi danas bio smatran povijesnim *verbatimom* (dokumentarnom dramom), ali je izazvao reakciju kod suvremenih političara. Naime, u svakom od glavnih likova prepoznala se trenutačna vlast¹⁰, uključujući i samog Josipa Broza Tita (skromno porijeklo, velika karizma, ali izdani ideali o ravnopravnosti i boljitku naroda za ugodu i bogatstvo) jer, kako kaže Igor Mrduljaš: *Povijesno ruho poslužilo je dramatičaru za kazališno govorenje o bitnim dvojicama današnjice*¹¹. Jozo Puljizević je odmah nakon premijere napisao u kritici u „Vjesniku“ da je Fabrio umio *veoma snažno poistovjetiti glas prošlosti sa suvremenim dilemama i problemima*¹² jer je prikazujući tragičnu sudbinu i zablude jednog povijesnog vođe otvorio našu polemiku o „čovjeku od bronce“¹³, kako su zvali druga Tita. Predstava je skinuta nakon nekoliko izvedbi.

Na taj način odabiranja konkretnih povijesnih likova i situacija koje su paralele sa sadašnjim stanjem stvari funkcionirale su sve mimikrijske povijesne drame, što se i prepoznavalo kao takvo.

¹⁰ Taj se odnos likova može prisposodobiti Titu kao karizmatškoj ličnosti koja uživa u plodovima ostvarenja svojih ideala, Kardelju i Dolancu kao kompromiserima koji slijede vođu, a pri tome nisu u stanju primijeniti vođine ideje i Hebrangu koji ostaje vjeran osnovnoj ideji, ali je odbačen od svojih upravo zbog toga.

¹¹ I. MRDULJAŠ: *Dramski vodič od Vojnovića do Matišića (Hrvatska dramatika 20. stoljeća)*. Zagreb 1997, s. 161–162, s. 162.

¹² J. PULJIZEVIĆ: *Fabrijevo kazalište*. „Vjesnik“, 13.03.1968.

¹³ Ibidem.

1.2. Komedija: *mimikrija političke groteske* ili samo se malo šalimo

Najeksplicitniji dramski diskurs tog vremena unutar političke drame je svakako *politička groteska*¹⁴ kako ju je nazvao Zvonimir Mrkonjić. Jedna od njezinih osnovnih karakteristika bila je intertekstualnost koju su hrvatski dramatičari svjesno upotrebljavali krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih: najpoznatija i paradigmatska drama Ive Brešana *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja. Groteskna tragedija u pet slika* (1971.), u kojoj malo selo postavlja *Hamleta* kao predstavu, pri čemu se vrlo slična nepravda dogodila i kod njih. Iako se u drami sve razotkrije, na kraju nevini stradaju, a krivci pobijede. Tu su i Ivan Kušan (*Svrha od slobode. Povijesna dražba sa svrhom i pjevanjem* 1971.), Stjepan Šešelj *Krnjeval* (1976.) i trojac Škrabe/Mujičić/Senker (*Priobalni triptih ili Domagojada. Skaz u kojem se...*, 1975.; *Glumijada* 1979.).

Za razliku od kasnije uporabe intertekstualnosti kao tehnike koja je nosila *postmodernu poruku o raspadu velikih sistema i velikih ideja*¹⁵, u hrvatskih dramatičara ove generacije intertekstualnost je bila svjesno prikrivanje subverzivne političke poruke iza velikih književnih imena (Shakespearea kod Brešana, Plauta kod Senkera/Mujičića/Škrabea) kao prva razina mimikrije.

Druga razina mimikrije tih djela bila je u žanrovskom bijegu u tzv. niže žanrove (*komedija, groteska, mim, farsa, skaz...*, kako i sami podnaslovi djela kažu) jer je u svakom dobu *oko vlasti* strože pratilo tzv. visoku umjetnost. Niži žanrovi poput komedije izgledaju bezopasni jer su teme kojima se bave bezopasnije: uglavnom su to emotivni problemi i pokušaj zadovoljenja osnovnih nagona poput seksualne žudnje ili nagona za hranom i pićem. Komedija tako pokazuje aberacije manifestacija prirodne vlasti (koja je u nama u obliku instinkta), ali se ne bavi razotkrivanjem mehanizma društvene vlasti koja nad nama vlada.

Freyeva trodjelna formula komedije ili ABA princip znači: A: idealna slika svijeta (prikaz normalnih prirodnih nagona, na primjer, mladić i djevojka se vole) / B: poremećena idealna slika svijeta s nekom preprekom koja ometa/ruši idealnu sliku (zbog aberacije nekog prirodnog nagona, na primjer, starac u svojoj podivljaloj seksualnoj žudnji želi oženiti mladu djevojku i ometa mladića u tome) / A: ponovno uspostavljena slika svijeta, ali s društvenim priznanjem (mladić i djevojka se na kraju ožene, a starčeva je nakaradna žudnja razotkrivena i kažnjena, ali time i oproštena)¹⁶. U takvom

¹⁴ Z. MRKONJIĆ: *Preobrazbe farse*. U: IDEM: *Ogledalo mahnitosti*. Zagreb 1985, s. 65. Iako je Mrkonjić u političku grotesku ubrajao i povijesne drame (npr. Matkovićeva *Herakla*), dakle gotovo sve mimikrijske oblike, ovdje termin rabim samo za političke komedije.

¹⁵ D. ORAIĆ TOLIĆ: *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb 2005, s. 11.

¹⁶ N. FRYE: *Anatomija kritike*. Zagreb 1979.

se okruženju moglo dopustiti izrugivanje starijima (dakle autoritetu) ili čak i predstavnicima vlasti i države (razni suci, *milesi gloriosusi*, policajci i ostalo pomoćno osoblje komedije) jer zadržavanjem osnovnog tropartitnog principa ABA komedije sretan kraj poništava sve ubode i žalce. Na kraju su poremećeni prirodni nagoni ispravljeni i ponovno je uspostavljen savršen svijet u kojem živimo, a društveni principi nisu dovedeni u pitanje.

Komedija svijet u kojem živimo prikazuje kao, ako već ne najbolji, a ono svakako dobar; on unatoč svim manama i problemima – ima smisla jer je dio Božjeg nauma. Što bi definicija rekla: *Komedija je dramska vrsta koja prikazuje rješive sukobe društvenog ili psihološkog karaktera sa sretnim krajem i junacima nagrađenim prema zaslugi (dobri nagrađeni, a loši kažnjeni) pri čemu izaziva smijeh i pozitivne emocije poput radosti, zadovoljstva i sreće te time afirmira temeljne vrijednosti društva*¹⁷. Pa koja bi se vlast bunila protiv toga!

Hrvatsko političko dramsko pismo zato je namjerno uzimalo komediju, ali je u nju upisivalo subverziju ne samo tragičnim tonovima priče i događanjima koje opisuju (tema je redovito bio vrlo opasan poremećeni nagon za vlasti koji proizvodi ne-rješive sukobe) nego i potpunim izbacivanjem trećeg dijela, sretnog kraja s uspostavom idealnog svijeta na kraju. Formula ABA subverzirana je u ABB, pa je na kraju pobijedila prepreka koja se suprotstavlja idealnom svijetu, a ne taj svijet. Odnosno, slika svijeta koja je uspostavljena na kraju svojim je nakaradnim grotesknim licem iscereno u publiku pokazivala u kakvom svijetu zapravo živimo (dobri su slabi i kažnjeni, zli su moćni i nagrađeni, sretan kraj samo za zle, sukobi rješivi u korist zlih) i tako poništila žanr iz kojeg je krenula i prešla u grotesku jer govori o *temeljnomo zlu u ljudima, koje uništava sve ono dobro, o pokvarenosti koja uništava ideale koristeći vladajuću političku paradigmu*¹⁸. Upravo zato većina je tih djela završavala divljim kolom (Brešanov *Hamlet*) ili satiričnom pjesmom.

1.2.1. Satira ili političke komedije o suvremenom društvu

Očito je cijela ta komediografska mimikrija bila satirična, ali su bili rijetki čisti žanrovski primjeri satire¹⁹, najvjerojatnije zbog lakoće prepoznavanja

¹⁷ S. NIKČEVIĆ: *Neuništiva komedija ili afirmacija temeljnih vrijednosti društva*. „Književna revija“ 2011, br. 1, s. 13–43.

¹⁸ A. PENJAK: *Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti*. „Adrias“ 2020, br. 17, s. 103–121.

¹⁹ Komedija je žanr koji kreće od grčkog pisca Menandra u kojem imamo prikazane osobne mane i Freyevu tripartitnu strukturu te se na njih odnosi definicija. Satira kreće od Aristofana u čijim su djelima ismijavani i izvrgavani ruglu zbog grijeha konkretni javni ljudi, najčešće političari, a izrugivao se i drugim ljudskim manama. Taj žanr izruguje volji za moć konkretnog pojedinca pa je i u Grčkoj izazivao prosvjede političara koji

moćnika protiv kojih je bila uperena. *Toranj* (1971.) Ivana Kušana o korumpiranom komunističkom moćniku jedan je od rijetkih.

Istina, postojala je službena komediografsko-satirična linija Fadila Hadžića koji je bio i umjetnički voditelj Satiričkog kazališta osnovanog 1964. godine pod nazivom „Jazavac“ a 1994. preimenovan u današnji naziv „Kerempuh“. No, Hadžić je u žanru satire radio obrnuto od političke groteske. Teme su mu bile vezane uz volju za moć, ali je poništavao satiru uspostavljajući na kraju komada idealnu sliku svijeta i prikazujući pobjedu dobra u liku poštenih drugova ili mladih, progresivnih idealista (*Državni lopov* 1977., *Punjena ptica* 1980., *Gospoda i drugovi* 1983.). Budući da je pisao komedije i afirmirao društvo u kojem živi, ne čudi da je ta linija službeno zvana satira i službeno podupirana, dok je politička groteska imala problema.

1.2.2. Na rubovima: komedija s rješivim problemima

Iako je cijelo desetljeće bilo okrenuto političkoj drami, postojala je i linija komedije koja primjenjuje ABA formulu i afirmira svijet oko sebe unatoč problemima koje pokazuje. Najpoznatiji autori takvih djela bili su Mladen Kerstner: *Mejaši* 1970. (o seoskom životu u Podravini); Robert Tomović: *Koncert za ženski glas i hrkanje* 1974. (o bračnim problemima dalmatinskog para); Zvonimir Bajsić: *Gle kako lijepo dan počinje* 1974. (o neobičnom susretu dvoje ljudi u godinama); Hrvoje Hitrec: *Plavi devet* 1978. (o ljubavnim peripetijama zagrebačkih navijača). Komedija je sedamdesetih cvala i u okviru radiodrame²⁰ kao i u sklopu dramskog programa (serije *Mejaši* i *Gruntovčani* Mladena Kerstnera ili *Naše Malo misto* Miljenka Smoje). Sva su ta djela prikazivala suvremenu stvarnost i nosila u sebi toplinu prema likovima. Komedije su bile vrlo popularne, ali nisu pripadale tzv. glavnoj struji, a ni struka ih nije cijnila upravo zbog nedostatka politike u njima.

su ga na kraju i zabranili. Satira nema tripartitnu Freyevu strukturu (u formi najčešće ima neki okvir radnje s dodavanjem scena lagano povezanih s okvirom) i ne ulazi u definiciju komedije. Iako je i satira napisana u borbi za temeljne vrijednosti, to se postizalo kritikom društva bez sretnog kraja.

²⁰ Vidi antologiju: *Panoptikum, izvorna hrvatska radiokomedija 1966.–2006*. Zagreb 2007 te nekoliko antologija koje je uredio Nikola Vončina (npr. dvotomna vidi: *Antologija radio drame*. Zagreb I 1998, II 2000).

1.3. Fantastika: *mimikrija fantastike* ili političke priče o pomaknutoj stvarnosti

Dok je jedna linija odlazila u mimikriju povijesti, druga u niže komične žanrove, postojala je i snažna linija koja je odlazila u žanr *pomaknute stvarnosti*. Ti pisci priču o našoj stvarnosti smještaju u neki fantastičan svijet neobičnog pomaka. Dubravko Jelačić Bužimski u drami *Gospodar sjena* (1979.) govori o profesoru koji razvija mimikriju stapanja s podlogom u strahu od vlasti, a onda mu jednu večer dolazi student s posebnom namjerom. Student pridobije profesorovo povjerenje, ali kad mu profesor otkrije svoju tajnu, i mi otkrivamo pravi identitet studenta. Izvrsna predstava u Teatru ITD²¹ bila je odmah prepoznata kao politička metafora. Ivan Bakmaz napisao je *Vježbe u Goethe institutu* (1977.) i *Vjerodostojni doživljaji sa psima* (1979.). Bakmazove drame su doživljene kao kritika društva, ali su toliko metaforične da više nisu omogućavale prepoznavanje političke subverzije publici, nego samo teatrološkim stručnjacima. Te su drame bile cijenjene, ali ne i popularne, pa tako nisu bile politički smatrane opasnim.

1.3.1. Kritika religioznog osjećaja svijeta: Krleža ili subverzivna prikazanja

U ovu liniju fantastike išla bi i subverzivna prikazanja Miroslava Krleže koji je sedamdesetih napisao novi tekst (*Put u raj*, 1973.) a intenzivno su mu igrani stari tekstovi (*Michelangelo Buonarotti* iz 1918. i dvije iz 1922. *Golgota*, *Adam i Eva*). Ta je linija također bila kritična, ali prema religioznom osjećaju svijeta.

Spomenute drame pokazuju transcendentne dimenzije svijeta: likovi su u *Putu u raj* doista na kraju u raju, u *Golgoti* se pojavljuje Bog, kao i u *Adamu i Evi* gdje se naslovni likovi nakon smrti opet nađu u nekoj vrsti čistilišta i kreću u ponovni život. Kršćanski elementi u priči su namjerno uzimani jer se željelo pokazati da kršćanski svjetonazor (koji tvrdi da je svijet dio Božjeg nauma, da taj naum ima duboki smisao jer je vođen Božjom ljubavlju prema svijetu i čovjeku) ne funkcionira. Zato je u *Putu u raj* svijet mračan do te mjere da je jedini izlaz samoubojstvo, a raj vječnost blaziranih i licemjernih ljudi. U *Golgoti* otac izda drugove radnike koji štrajkaju ne bi li spasio sina, ali lik koji je prefiguracija Boga oduzima život tog djeteta. U *Adamu i Evi* dvoje se preljubnika svađaju jer su zarobljeni u vezi koja ih razdire, a nakon

²¹ Režija koje je uredio Nikola Vončina Georgij Paro, a antologijske uloge odigrali su Pero Kvirgić kao profesor i Ivica Vidović kao student.

što se oboje ubiju, ponovno se susretnu u nekom limbu i očito kreću u isti ciklus života...²²

1.3.2. Na rubovima: teatar apsurda ili gomilanje

Odmak od stvarnosti bio je i teatar apsurda čiji je najznačajniji predstavnik Radovan Ivšić, pisac starije generacije. Međutim, iako je i ova linija krenula iz ideje kritičnosti društva, *Kralj Gordogan* (napisan 1943., ali u Hrvatskoj praizveden 1976.) naslonjen je više na francusku liniju Bretonovih nadrealista jer je identičan *Kralju Ubu* Alfreda Jarryja i ne pripada ovoj dominantnoj liniji borbe sa stvarnosti. Metaforičnost teatra apsurda svojim je hiperboličnim gomilanjem nasilja poništavala direktno prepoznavanje i povlačenje paralela s političkim nasiljem u životu, čime je otupljena i oštrica subverzije. S druge strane, sam Ivšić je i nakon rata smatran „dekadentnim“ piscem, izbačen iz Društva hrvatskih književnika (predsjednik Suda časti bio je Miroslav Krleža) i otišao živjeti u Francusku. Tako da je drama profesionalno u Hrvatskoj izvedena tek krajem sedamdesetih (prepoznavši je kao političku parabolu), a vrlo su je često igrali amateri. No, njezina je političnost, kao i kod Bakmaza, bila previše metaforička da bi politiku zabrinula.

1.4. Ukratko šezdesete i sedamdesete: dominacija političke drame ili želja pisca da mijenja svijet nabolje

Ova dva desetljeća karakterizira osjećaj pisaca da su važni i da mogu promijeniti svijet²³, kao i da će, pokazujući one koji nam ne dopuštaju da slobodno živimo i budemo ono što jesmo, shvatiti što to doista jesmo. Upravo zato dominira političko pismo mimikrirano u druge žanrove (od komedije preko fantastike do povijesne drame), naročito u tzv. niže komediografske žanrove kao *politička groteska*. Dramsko je pismo potpuno podređeno osnovnoj ideji političkog diskursa. Ideji je podređena i forma i sadržaj djela jer se sve koristi radi razotkrivanja stvarnosti koju pisci smatraju pogubnom

²² S. NIKČEVIĆ: *Prikazanja ili o afirmativnom kazalištu koje uzdiže i ojačava gledatelje*. U: R. KUPAREO: *Prebivao je među nama. Tri suvremena prikazanja o jednom davnom događaju*. Zagreb 2019, s. 1–59.

²³ U *pedesetima i šezdesetima prošloga stoljeća, kao studenti, vjerovali smo da kazalište može mijenjati svijet. U mojim studentskim predstavama Ars longa vita brevis i Vietrock ja sam vjerovao da se to može postići kazalištem*. Rekao je u razgovoru Miroslav Međimorec. Vidi: A. TUNJIĆ: *Hrvatska stalno počinje ispočetka*. „Vijenac“, 20.03.2014.

za slobodnog individualca/intelektualca, lika koji je najčešća žrtva političkih drama. Zanimljivo je da je jačina te ideje protjerala svu emociju iz drame, što se događalo i drugim političkim dramama. Tako je i Brecht, kao najznačajniji glasnogovornik žanra političke drame svoje *epsko kazalište* definirao kroz protjerivanje i emocija, i uživanje, i katarze vjerujući da će gledatelj očišćen od sveg tog suviška moći shvatiti svijet i djelovati u njemu.

No, specifičnost ove hrvatske inačice političke drame je da nedostatak emocije nije značio stvaranje nekomunikativnih (ili agresivnih) pamfleta u ime ideje (što se često znalo događati političkoj drami, pa i samome Brechtu). Hrvatsko političko dramsko pismo ovih dvaju desetljeća, naročito u političkoj groteski, imalo je osim osnovne ideje subverzije političkog sistema kao drugu ideju vodilju dopiranje do publike uz pomoć komedije i pučkog teatra. Komunikacija s publikom se postizala ponajčešće komikom do te mjere da je većina predstava iz kategorije političke groteske imala status kazališnih uspješnica jer ih je publika doista voljela. Glumačka družina Histrion započela je svoje ploveće kazalište s *Domagojdom* Škrabe/Mujičića/Senkera i sve su njihove komedije igrali ploveći brodom po Jadranu, gdje su ih oduševljeno primali sve do najmanjih otoka.

Unatoč svim tim bjegovima i mimikrijama, ne samo publika nego je i vlast vrlo brzo shvatila o čemu se tu radi. U pozadini većine dramskih subverzija bila je ne samo kritika komunističkog sistema nego i uzlet hrvatskog proljeća i ideje samostalne hrvatske države. Naime, lik koji je trpio represiju političkog sustava bio je jasno određen kao Hrvat postavljen često kao metafora cijele Hrvatske i njezine povijesti kao kod Škrabe/Mujičića/Senkera (*Domagojada*, *Historijada*) ili Kušana (*Svrha od slobode*). Tako da je *oko vlasti* uskoro krenulo s presijom²⁴.

Brešanova *Hamleta* napao je kritičar u *Dnevniku*, najvažnijoj informativnoj TV emisiji koju bi cijela zemlja gledala u 20 h. *Domagojadu* je nakon nagrađe na sarajevskom kazališnom festivalu MESS Miro Lasić napao zbog političkih stavova. Njegov je kasniji napis prenijelo nekoliko novina (sarajevski „Odjek“ i „Oslobođenje“ te beogradski „Komunist“!). Nakon *Krnjevala* Stjepana Šešelja Branko Nadilo je u kulturnom tjedniku „Oko“ pitao tko to manipulira s mladim glumcima u političke svrhe²⁵, a zaštitnici jugorežima govorili su da je na liniji hrvatskih proljećara i nacionalista²⁶. Sve su to sedamdesetih godina bile ozbiljne optužbe koje su imale i svoje posljedice. Autori i ravnatelji su pozivani na razgovore, predstave su skidane s repertoara i sl. Politika je

²⁴ I. MRDULJAŠ: *Igra skrivača duga 35 godina ili od Herakla do Cinca i Marinka*. „Kazalište“ 2002, br. 9–10, s. 172–176.

²⁵ B. NADILO: *Jadranska operacija Histriona ili glupost u kojoj ima sistema*. „Oko“, 04.11.1976, preuzeto iz: J. KERBLER: *Što je glumac bez slobode*. Zagreb 1985, s. 42.

²⁶ Z. VITEZ: *Između glumišta i politike*. Zagreb 2013, s. 277.

shvatila da kazalište može biti subverzivno u svemu, pa i onome što naoko izgleda potpuno benigno²⁷.

2. Osamdesete ili u potrazi za emocijom

Društvo. Nakon političke čistke koja je provedena krajem sedamdesetih osamdesete su izgledale vrlo mirne. Dapače, bilo je to najprosperitetnije razdoblje u povijesti Jugoslavije (i ekonomski i kulturno), ali uz brigu da se na površini ne „talasa“ previše dok su ispod površine krenuli novi procesi za osamostaljenjem Hrvatske.

Kazalište. Nakon negativnog iskustva sedamdesetih uprave kazališta (čije su ravnateljske fotelje i budžeti ovisili o politici) shvatile su da je domaći dramski pisac opasan jer je izvor mogućih problema s vlasti (čak i kad komediju piše) pa se u osamdesetima naprasno smanjio prostor za suvremenu hrvatsku dramu u našim kazalištima. Dok su šezdesetih i sedamdesetih posvuda rađeni domaći tekstovi, a i Ministarstvo kulture je od kazališta kao obavezu tražilo postavljanje domaćih tekstova, osamdesetih su ravnatelji kazališta u najavama sezona uveli izjavu: *jedan novi suvremeni domaći tekst bez naziva djela i imena pisca. Uz objašnjenje da će, ako se pojavi neki genijalan novi domaći tekst, postaviti ga direktno na scenu, a do tada ne žele nekim određenim izborom tom djelu zatvoriti vrata. Naravno da ti novi genijalni tekstovi nisu dolazili...*²⁸.

Ipak, unatoč tako nepovoljnom okružju za hrvatsku dramu, u tom su desetljeću uspjela stasati tri značajna dramska pisca: Lada Kaštelan, Miro Gavran i Mate Matišić. Koliko god bili različiti i samosvojni, njih troje imaju dvije zajedničke karakteristike koje proizlaze iz odnosa prema drami i svijetu. Prvo je da sve troje izlaze iz dominacije subverzije i političke ideje i ulaze u prostor emocije pokušavajući u osobnim problemima pronaći uzroke stanja lika i izgleda svijeta kao takvog. Drugo je da to rade na tri načina koja nastavljaju tri dominantne linije prošlog desetljeća.

²⁷ O „podobnim i nepodobnim“ likovima u hrvatskoj komediji i drami vidi u: V. PERKOVIĆ: *Komedija i drama u zamci državnog pragmatizma*. U: V. PERKOVIĆ: *Kazališna mišolovka*. Split 2012, s. 128–134.

²⁸ To su mi govorili ravnatelji kazališta kad sam ih, radeći osamdesetih u *Večernjem listu* kao novinar i kazališni kritičar, intervjuirala o novoj sezoni. Moram priznati da sam se, kao mlada novinarka, neko vrijeme čudila zašto se taj genijalni tekst ne pojavljuje dok nisam shvatila da se radi o izgovoru koji piscima zatvara vrata.

2.1. Fantastika: Lada Kaštelan ili pomaknuta stvarnost

Lada Kaštelan (*A tek se vjenčali* 1980., *Adaggio* 1987., *Posljednja karika*, 1995.) nastavlja liniju pomaknute, fantastičke stvarnosti. Mimetički, realistički okvir, koji prikazuje ljude oko nas u nekoj naoko običnoj situaciji (bračni par se oženio, dvoje ljudi se vole, žena ima ljubavnih problema i organizira proslavu rođendana) autorica lagano pomiče do ruba fantastike: u *A tek se vjenčali* oženjeni nisu živi, u *Posljednjoj karici* na proslavu dolaze mrtve žene iz obitelji, majka, baka i prabaka sa svojim muškarcima, itd. Pri tome Lada Kaštelan i dalje zadržava osnovnu mimetičnost, zadržava prepoznavanje stvarnosti, ali situacija koju prikazuje više ne nosi politički, nego emocionalni problem i sukob koji se nastoji razriješiti, neki temeljni ljudski problem oko prirodnih potreba i nagona za ljubavlju, toplinom, društvom... No, problemi njezinih likova se uglavnom ne rješavaju (osim u *Posljednjoj karici* gdje žena na kraju odluči ne samo živjeti nego i zadržati dijete koje je začela s ljubavnikom koji ju je ostavio).

2.2. Povijest: Miro Gavran ili emocija u povijesti

Miro Gavran kao dvadesetdvogodišnji dramski pisac debitirao je 1983. godine s dramom *Kreontova Antigona* čime je nastavio liniju povijesne drame i uzimanja povijesnih likova (od Čehova do Washingtona). No, on više nema motivaciju prošlog desetljeća subverzije stvarnosti (dakle ne uzima primjere iz prošlosti da bi pokazao da je naš svijet najgori od svih svjetova), već uzima klasičan tekst ili povijesnu osobu ne bi li *pokazao neki emotivni, ljudski problem*²⁹. I sam je u napomeni na kraju drame *Ljubavi Georgea Washingtona* (1988.) rekao da *piše istinu ljudskog srca a ne istinu povijesnih fakata*³⁰. Gavran tako uzima velike ljude u svakodnevnim situacijama i problemima koje imamo i mi obični ljudi u publici i zbog kojih prepoznajemo Gavranove likove kao bliske i žive: bračni problemi američkog predsjednika ili poznatog pisca i njegove žene glumice (*Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, 1989.) ili problem kralja koji kao tiranin teško može imati prisne prijatelje (*Noć bogova*, 1986.). Kod Gavrana problemi se najčešće uspiju razriješiti na ovome ili onome svijetu (*Kreontova Antigona*).

²⁹ G. MUZAFERIJA: *Kazališne igre Mire Gavrana*. Zagreb 2005, s. 34.

³⁰ M. GAVRAN: *Odabrane drame*. Zagreb 2001, s. 76.

2.2.1. *Politička povijesna drama (bliska povijest)*

Iako je ovo desetljeće bilo apolitično, u osamdesetima su neki politički pisci iz prošlog desetljeća nastavili pisati iz svojih započetih oblika. Tako je Ivo Brešan nastavljao liniju političke groteske, s time da su njegovi tekstovi premijerno izvođeni u Ljubljani (*Nečastivi na Filozofskom fakultetu*, 1982., ili *Hidrocentrala u Suhom Dolu*, 1985.) ili Beogradu (*Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*, 1988.), dakle u drugim republikama bivše Jugoslavije!

U osamdesetima za političku dramu je dominantan pisac Slobodan Šnajder koji nastavlja liniju povijesne drame, ali sada kreće u obračun s jednom drugom političkom krivicom. Dok su pisci sedamdesetih (uključujući i njega samoga) željeli razotkriti sadašnjost vladajućeg komunizma i politiku svog vremena, Šnajder se u osamdesetima želi obračunati s nacizmom i fašizmom, odnosno hrvatskom bliskom prošlosti i hrvatskom krivnjom, što je u tom trenutku bilo sigurnije područje za pisca. Paradigmatska je drama *Hrvatski Faust* (1981.) koja kroz povijesni događaj (izvedba Goetheova *Fausta* u HNK u Zagrebu 1942. iz koje je glumac Vjeko Afrić otišao u partizane da bi se nakon II. svjetskog rata vratio kao pobjednik na tu istu scenu) upisuje u literarno djelo *Fausta* sudbine stvarnih hrvatskih glumaca. Ta je drama istovremeno hvaljena kao važna (igrana po cijeloj Jugoslaviji), ali i napadana kao povijesni falsifikat.

Istu temu – obračunavanje s avetima II. svjetskog rata – imala je i paradigmatička drama Fabijana Šovagovića *Sokol ga nije volio* iz 1982., ali iz drugačije pozicije od Šnajdera. Ova drama nastavlja liniju političkih drama o hrvatskom stradanju, ali bez komike političke groteske iz sedamdesetih. To je teška priča o slavonskom selu i kolonama koje svaka vojska odvodi u smrt te načinima na koje seljak pokušava preživjeti sve te vojske uključujući i novo društvo.

2.3. *Komedija: Mate Matišić ili groteska o krivici roda*

Treća je linija Mate Matišić (*Bljesak zlatnog zuba* 1987., *Božićna bajka* 1989. ili *Cinco i Marinko*, 1992.) koji kreće iz komedije, ali je do kraja komada pomiče u grotesku. No, ni on ne piše iz političke ideje, već iz emotivne situacije. Naime, iako izgleda kao da nastavlja Brešanovu liniju jer su mu likovi iz iste regije (Dalmatinska zagora kao izrazito nerazvijen i siromašan kraj Hrvatske), a i povremeno se spominju neki politički problemi, kad Matišić razotkriva pokvarenost, ona je regionalna³¹ ili rodovska (a ne odraz trenutačnog političkog odnosa moći) i upravo to priječi razrješavanju problema. Uz to, te

³¹ L. LJUBIĆ: *Propitivanje sela kao mjesta radnje*. „Kazalište“ 2004, br. 17–18, s. 76–84.

drame u sebi nose neku toplinu jer su i likovi prepuni emocija, a i na kraju prihvaćaju svoju sudbinu.

2.3.1. Na rubovima: komedija ili nekad se problemi uspiju riješiti

Uz tu glavnu struju Matišićevih groteski postoje i „klasične“ komedije koje imaju ABA princip pa njihovi likovi na kraju uspiju razriješiti svoje (uglavnom emotivne) probleme. I dalje plodno piše Fadil Hadžić, ali najznačajniji predstavnik komedije osamdesetih je Milan Grgić. On je krenuo s političkom dramom (*Mali trg*, 1968.), kasnije je odlučio pisati komedije i njegove su komedije (*Volim Njofru*, 1982., *Probudi se Kato*, 1983., *Juhica*, 1988.) dominirale osamdesetima, ali je ostao na kazališnom rubu. Bile su to uspješnice koje je publika jako voljela, a kritika podcjenjivala.

2.4. Ukratko osamdesete: dominacija emocije ili što je to loše u nama samima

Ako su sedamdesete kao osnovnu motivaciju imale pisca koji želi promijeniti svijet, sada je pisac pokušao razumjeti svijet oko sebe tako da shvati tko čovjek jest zalazeći u njegovu nutrinu, emocije. Sva su tri značajna pisca ovog desetljeća dominantno kretala iz emotivne ljudske situacije i na različite načine tu situaciju lomila u dramskom pismu kroz različite oblike (povijesnu dramu, fantastiku ili grotesku) stvarajući tople i sjetne drame. Nitko od njih nije kretao iz ideje političke drame i subverzivnosti prema stvarnosti. Kretali su iz odslikavanja temeljnih ljudskih emocija i sukoba koji u tome nastaju pokušavajući razumjeti svijet oko sebe kroz razumijevanje unutarnjeg emotivnog svijeta lika. No, sve je troje u različitom obimu dalo i kritiku društva koja se kao takvom očitavala pogotovo u nedostatku eksplisitne političke drame (ponajviše u djelima Mate Matišića jer je bio nastavak Brešanove linije prikazivanja istih prostora).

3. Devedesete ili pogled u prazninu

Društvo. Devedesete su bile naročito burne. Nakon prvih višestranačkih izbora 1990. pobijedila je Hrvatska demokratska zajednica, stranka koja je obećala osamostaljenje Hrvatske iz Jugoslavije, što je i provela. Iako je Jugoslavija službeno bila federacija republika, što znači da je bilo moguće i odvajanje pojedinih članica, ideju raspada nije prihvatila. U ime obrane jednog

dijela stanovništva (Srba u Hrvatskoj) JNA (Jugoslavenska narodna armija) vojno je napala Hrvatsku potpomognuta paravojnim srpskim snagama, što je rezultiralo Domovinskim ratom. On je službeno vođen od 1991. do 1995., kad je Hrvatska ostvarila svoj cilj, samostalnost, ali je do kraja devedesetih vladao strah od mogućeg ponovnog izbijanja sukoba. Neki su dijelovi zemlje bili doista pogođeni ratom (Vukovar, Osijek, Zadar, Dubrovnik, Sunja...) dok je glavni grad Zagreb bio pošteđen. Osim rata, najveća promjena u društvu je i promjena političkog sistema (kapitalizam umjesto dotadašnjeg socijalizma) i nove ideologije (tzv. neoliberalizam umjesto marksizma).

Ne čudi da je nakon sušnih osamdesetih hrvatska drama bila u potrazi za vlastitim glasom, to više što je odvajanje iz Jugoslavije u kojoj smo se uvijek definirali negativno (*Mi nismo Srbi, Mi nismo Slovenci...*) pokazalo potrebu za pozitivnim određenjem našeg identiteta (*Hrvati su... Mi smo...*). Tako da je devedesete karakterizirala brojnost i raznolikost dramskog pisma, s time da neki od pisaca nastavljaju linije iz osamdesetih, neki iz sedamdesetih, neki prelaze iz jednog modela u drugi, a piše se i ratna drama kao potpuno iznimka od trendova. No, već se tijekom devedesetih, a naročito u idućem desetljeću, moglo vidjeti da je u tom vremenu bilo kanonizirano kao važno samo ono što se poklopilo s europskim trendovima iako su devedesete, upravo zbog ratnih vremena, na kazališnim rubovima imale i iznimke, i to u svim trima linijama dramskih oblika. To su drame koje su istovremeno pokušavale definirati identitet i biti kritične prema suvremenom društvu, ali su završile u praznini. No, brojnost drama posljedica je i ratne situacije ma kako to paradoksalno zvučalo, jer su za to vrijeme prestali važiti vladajući trendovi pa se kazalište okrenulo svojoj biti – dramskom tekstu koji nosi emociju i katarzu. Tako da je ratno vrijeme otvorilo prostor za potpuno drugačiji pogled na svijet u svim trima dramskim oblicima što je, na žalost, ostalo na kazališnim rubovima.

3.1. Fantastika: svijet je jedno ružno mjesto ili implozija emocija

Asja Srnec Todorović (*Mrtva svadba* 1990.), Ivan Vidić (*Putnici* 1993., *Groznica* 1995., *Ospice* 1997.), a kasnije i Ivana Sajko (*Naranče u oblacima* 1998.) koja je kao autor dominirala u dvijetisućitima, najistaknutiji su pisci desetljeća koji su slijedili fantastičarsku liniju, od Bužimskog do Lade Kaštelan. Oni kreću iz mimeze, iz neke uobičajene situacije koja ne nosi u sebi političke implikacije (poput Bužimskog), nego je naoko emotivna (dakle bliža Ladi Kaštelan). Međutim, vrlo brzo se ispostavi da je ta situacija zapravo obrnuto emotivna, odnosno u njoj u potpunosti nedostaje emocija, što je glavni razlog crnila svijeta. Upravo nedostatak emocija ove drame odvodi u fantastično, ali u neku noćnu moru u kojoj ne postoji izlaz. Kao da je implozija

emocija načinila od svijeta neku zastrašujuću crnu rupu u koju svi likovi propadaju. U dramama likovi zbog nedostatka emocija razaraju druge likove ili sebe same zbog mračnih poriva koji vladaju njima. Budući da u drami ne postoje društvene sile koje vladaju pojedincem (o svijetu u kojem likovi žive saznajemo vrlo malo), ta drama ne nosi u sebi nikakvu namjeru političkog razotkrivanja društva.

3.1.1. Realistični tužni junaci

Bez politike ali s puno tužnih emocija likovi su Trpimira Jurkića *Milosrdni Samarijanac* 1996. (o sukobu u zatvoru), Dubravka Mihanovića *Bijelo* 1998. (o dvama molerima koja razgovaraju dok kreće stan) i Tena Štivičić *Nemreš pobjeć od nedjelje* 1999. (o rastanku dvoje mladih). Iako su ti pisci bili dominantni u dvijetisućitima, pojavili su se krajem devedesetih kao nastavak emocije iz osamdesetih, s time da su okruženja u koja stavljaju likove realistična.

3.1.2. Na rubovima: religiozne teme ili svijet je dio Božjeg nauma

Kako rekoh, devedesete su, upravo zbog ratnih vremena, na kazališnim rubovima imale i iznimke, i to u svim trima linijama dramskih oblika.

Od kraja II. svjetskog rata do 1990. na hrvatskim profesionalnim scenama postavljene su 52 premijere religioznih tema hrvatskih pisaca, od čega su njih 45 bile subverzivne prema kršćanskomu svjetonazoru, programatski pisane protiv vjere i Crkve. Pri tome je napisano čak 13 novih tekstova, uglavnom antimirakula, od prve drame *Glorija* Ranka Marinkovića (1955.) preko *Dumanskih tišina* Slobodana Šnajdera (1987.) do *Legende o sv. Muhli* Mate Matišića (1988.). Neki su pisci (N. Fabrio, M. Grgić, A. Šoljan, I. Supek, I. Bakmaz, I. Brešan) koristili prikaz Katoličke crkve kao totalitarne institucije koja uništava pobunjene heretike kao metaforičku kritiku totalitarizma i neslobode komunističkoga društva, što ne umanjuje njihovu subverziju kršćanskoga svjetonazora jer jedino ona ostaje vidljiva i nakon što je prošla politika koju su kritizirali.

U tih 45 godina na profesionalnim scenama postavljeno je samo 7 prikazanja afirmativnih prema kršćanskomu svjetonazoru. To su isključivo stara prikazanja koja su postavljana na ljetnim igrama kao istraživanje renesansne baštine, i to tek od kraja šezdesetih (1968. *Ciprijan i Justina* na Dubrovačkim ljetnim igrama i *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* na Splitskom ljetu).

Potpuno je drugačija situacija od 1990. do 1994., kada je postavljeno dvadesetak kako starih (dominiraju scenski prikazi Kristove Muke ali i životi svetaca) tako i novonapisanih prikazanja (Ivan Bakmaz: *Stepinac u pustinji* 1992.; Hrvoje Hitrec: *Dan kada se rodio Isus* 1992.; Hrvoslav Ban: *Krađa Marijinog kipa* 1993.; Šimun Šito Ćorić: *Spavaj mali Božiću* 1993.; Vesna Kosec Torjanac: *Videl sem Jezusa* 1994.; Jasen Boko: *Zdenac mudraca* 1994.; itd...)³². Na potrebu za definiranjem vlastitog identiteta, ali i pronalaženjem smisla svijetu u ratnim vremenima, taj je ciklus religioznih drama odgovarao smještajući sve događaje i likove u Božji naum, čime im je dao smisao, ali je taj smisao i mjesto unutar Božjeg nauma dao i publici. Promjenom političkog sustava preko 90 posto stanovnika se izjasnilo kao katolici pa je vjera očito bila temelj identiteta većine ljudi. Ratno vrijeme tu je činjenicu podiglo iz privatne i na javnu, društvenu raznu poput kazališta.

3.2. Povijest: intertekstualnost ili literarna igra o mračnom usudu

Dva su pisca devedesetih, Pavo Marinković (*Filip Oktet i čarobna truba* 1991.) i Mislav Brumec (*Smrt Ligeje* 1993.), nastavljali Gavranovu liniju povijesne intertekstualnosti, dakle uzimanja povijesnih priča ne bi li prema njima nastala nova djela. Pri tome se inspiracija sve više udaljuje od života i odlazi u umjetnost samu. Dok je intertekstualnost u sedamdesetima služila političkom teatru i odslikavanju stvarnosti, u osamdesetima je govorila o prepoznatljivim ljudskim emotivnim problemima, sada je u devedesetima poslala literarna igra. Njihovi junaci nisu uspijevali u svojim naumima, ali ne zbog politike, nego zbog mračnog usuda kojem ne mogu izbjeći. Upravo je taj usud bio razlog piscima da posegnu za tim starim pričama.

3.2.1. Na rubovima: tko su Hrvati ili zrinsko-frankopanske teme

Drugi tematski rub devedesetih bio je unutar povijesne drame. To su bile drame iz ciklusa o Zrinsko-Frankopanima koji se u hrvatskoj kazališnoj i dramskoj povijesti otvarao uvijek kad je društvo pokušavalo definirati vlastiti identitet, pa tako i početkom devedesetih. Od 1990. do 1993. postavljani su stari tekstovi (Tito Strozzi: *Zrinski* 1991.; Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mjestu* 1991.; Milutin Cihlar Nehajev: *Vuci* 1992.; Higin Dragošić: *Posljednji Zrinjski* 1992.), ali pisale su se i nove drame: Mejrema Lukanić: *Katari-*

³² S. NIKČEVIĆ: *Anđeli na sceni ili religiozno kazalište u Hrvatskoj 1945–2002*. U: S. NIKČEVIĆ: *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb 2008, s. 44–75.

na *Zrinska* 1991. te ciklus Vladimira Stojšavljevića o Frankopanima (*Katarina Zrinska od Frankopana* 1993.)³³. Te su drame pokušavale dati povijesni kontekst hrvatskom identitetu kao i likove uzore koji su za ideju Hrvatske rado polagali živote. Problem je što su stare drame napisane iz temeljne ideje 19. stoljeća: plemići iz vremena kraja srednjeg vijeka ginu za ideju nacije koja je nastala u 19. stoljeću i koju oni kao takvu nisu poznavali. Građanski pisci „koristili“ su zrinsko-frankopanske junake za svoje političke ciljeve formiranja nacije, ti su likovi davali ideji povijesni legitimitet. Devedesetih je politička situacija bila različita pa tako te drame nisu imale većeg odjeka iako su, barem što se publike tiče, bile iščekivane i tražene.

3.3. Komedija: groteska ili adrenalin urbanih likova

Devedesete nastavljaju i prijašnje linije odnosa prema društvu kroz grotesknu sliku svijeta, dakle komediografska linija koja je odvedena iz ABA principa u ABB princip gdje pobjeđuje prepreka. Uvjetno je nastavljena Brešanova odnosno Matišićeva linija jer su djela često puna duhovitih scena iako se sada radi o izrazito urbanim piscima, odnosno piscima koji prikazuju urbane likove poput Borislava Radakovića iz Zagreba (*Dobrodošli u plavi pakao* 1994.) i Davora Špišića iz Osijeka (*Godina dobre berbe* 1995.). Unatoč tome što likove uzimaju iz stvarnosti i što je Radakovićeva drama izrazito duhovito napisana, ti su likovi cijelo vrijeme prenapregnuti, u krajnjoj adrenalinskoj napetosti. Zato ovi pisci vode svoje drame na razinu groteske u kojoj (za razliku od regionalizma Matišića i Brešana) imamo urbanu subkulturu kao razlikovni element začudnosti. Iako su to naoko politične drame (i pisci su ih takvima najavljivali), one to nisu jer nose u sebi jedan fatalizam potpune zadanosti svijeta, a sav taj adrenalin koji pršti u njihovim dramama skriva osobnu muku likova kao da u svakome od njih postoji jedna rupa u kojoj sve te emocije nakon nekog vremena propadnu pa tako se lik ne može ni razviti niti izaći iz krize bez obzira na društveni sistem u kojem žive. U toj je kategoriji i *Cigla* Filipa Šovagovića (1998.) koja govori o disfunkcionalnoj zagrebačkoj obitelji, ali ne toliko zbog pisca, jer je on sam više pripadnik realistično-fantastične linije, nego zbog režije Paola Magellija koji je tu dramu na Splitskom ljetu 1998. postavio kao urbanu grotesku punu nasilja.

³³ S. NIKČEVIĆ: *Što su nama Zrinski-Frankopani ili junaci romanse u ironijskom modusu*. U: S. NIKČEVIĆ: *Što je nama hrvatska drama...*, s. 17–43.

3.3.1. Na rubovima: ratne komedije/drame ili afirmacija temeljnih ljudskih vrijednosti

Treća iznimka koja se dogodila upravo u okviru komedije najneočekivania je jer se radi o ratnim komedijama.

Rat koji se dogodio pokazao je da je kazalište puno važnije nego što smo to mislili jer su u ratom zahvaćenim područjima kazališta igrala, a publika dolazila u kazalište unatoč opasnosti. Također se pokazalo da u poremećaju uobičajenih odnosa vlasti u društvu – kazalište se vraća svojoj biti. Tako da u ratnim područjima nije vladala europska kazališna moda mračnih trendova (implozije emocija ili adrenalinske groteske), nego afirmacija smisla života i afirmacija temeljnih ljudskih vrijednosti s obaveznom katarzom na kraju koja je pročišćavala negativne emocije u publici i ojačavala za život.

Kazališta u Osijeku, Dubrovnik i Zadru (najteže pogođenim gradovima) postavljala su komedije, a pisci su za njih pisali ratne kabarete (*Bratorazvodna parnica*, Boris Senker / Tahir Mujić 1991.), klasične komedije o vrlo stvarnim i proživljenim situacijama (Zvonimir Zorić: *Tatarski biftek* 1994. o lažnim braniteljima, Miro Gavran: *Deložacija* 1995. o protupravnom ulasku u tuđi stan) jer je smijeh služio olakšanju napetosti i umanjivanju objekata straha³⁴. Za vrijeme rata pisale su se i vrlo duhovite afirmativne drame sa sretnim krajem (Nino Škrabe: *Dvije sestre* 1992.). Sve su to djela bez ideologije i mržnje, ali se znalo tko koga napada jer su pisci svjedočili tim situacijama. No, čak i kad je junak poginuo na kraju, publika je doživljavala katarzu jer je nakon junaka ostalo živjeti nešto dobro – ljubav (Matko Sršen: *Farsa od gvere/rata* 1992. o dvama starcima koji sjede na klupi i raspravljaju o svojoj zajedničkoj ljubavi dok Jugovojška granatira Dubrovnik), prijateljstvo i plemenita žrtva (Milan Grgić: *Sv. Roko na brdu* 1992. o svećeniku koji ne želi napustiti crkvu, a domaćica ga tjera da odu), domoljublje (Miroslav Mađer: *Srijemski put* 1995. o čovjeku iz Vojvodine koji zamijeni kuću za drugu u Slavoniji, ali otkrije da je zauzeta i zatim zaredaju tragični događaji)³⁵, a tragični konflikti se mogu razriješiti oprostom (L. Scheuermann Hodak: *Slike Marijine* 1992. kad baka prihvaća svoju tek rođenu unučicu iako je svjesna da je začeta silovanjem)³⁶. Ova linija ratne drame pripada komediji jer su i najtragičnije teme bile „umotane“ u duhovitost (*Farsa od gvere*, *Sv. Roko na brdu*), ali je ratno pismo duhovitost koristilo obrnuto od Brešan/Matišić/Radakovićeve linije groteske. Dok je ta groteska imala komične elemente da bi u jednom

³⁴ *Antologija hrvatske ratne komedije 1991.–1997.* Vinkovci 2013.

³⁵ *Antologija hrvatske ratne drame 1991.–1995.* Zagreb 2011.

³⁶ Iako napisana za vrijeme rata, drama je objavljena u Antologiji poratne drame jer je objavljena/izvedena nakon 90-ih. Vidi U: *Antologija hrvatske poratne drame 1996.–2011.* Zagreb 2014.

trenutku okrenula na tragični rasplet koji je potvrđivao pobjedu zla, u ovim ratnim dramama tragični rasplet nije potvrdio pobjedu zla. Ostale su živjeti vrijednosti junaka, a svijet junaka je bio dio veće slike svijeta u kojem postoji Božji naum koji daje smisao svemu pa i najtragičnijem događaju (smrti junaka). Tom porukom te su drame izazivale katarzu u publici.

3.3.2. Na rubovima 2: literarni kabare

Literarni kabare Borisa Senkera spaja u sebi dvije do sada dominantne linije: komediju i povijesnu dramu. Njegove su *Zagrebačke zagrebulje* (1999.) dovele na scenu mrtve hrvatske pisce (Matoša, Krležu i Zagorku) jer su se željeli kandidirati na predstojećim izborima za predsjednika društva književnika. Koristeći i povijest i literaturu kao intertekst, Senker stvara novu formu kabarea u Hrvatskoj, istovremeno i duhovito i pametno i suvremeno. Senker će u dvijetisućitima nastaviti tu liniju s *Fritzspielom* (2002.) u kojem osnovnu radnju Krležinih *Glembajevih* „provede“ kroz sve žanrove i oblike.

3.5. Ukratko devedesete: crnilo praznine ili slijeđenje europskih trendova

Dok su sedamdesete bile u političkoj ideji bez emocija ali duhovite, osamdesete dominantno emotivne, devedesete su ponudile brojne glasove koji su svi nekako pokušavali definirati identitet vlastite zemlje i sebe samih. Unatoč blizini epohe, ipak je vidljivo da je kao kanonsko dramsko pismo priznata (igranjem, uvrštavanjem u antologije, odobravanjem kritike i kasnijom recepcijom) linija Ivana Vidića, Asje Srnec Todorović i Ivane Sajko. Druga potvrđena linija bili su Marinković i Brumec (iako je jačina te afirmacije bila stepenicu ispod Vidić/Srnec/Sajko). Te linije glavne struje nisu mogle ili se usudile prepoznati novo društveno uređenje i njegovu ideologiju, pa su prazninu koja je nastala u društvu preslikale na likove.

Svi su oni prikazivali crnu sliku svijeta s poništenjem emocija bez ikakvog političkog odnosa prema stvarnosti, sliku svijeta koja bi se mogla nazvati *novi pesimizam*³⁷. Njihovi su se radovi uklopili u suvremene teorijske trendove *postmoderne* (citatnost, metatekstualnost, miješanje stilova i oblika, otvorenost forme) i *dekonstrukcije* (dokidanje značenja i svijeta drame i lika – plošni likovi reducirane psihološke dimenzije, bez razvoja ili

³⁷ S. NIKČEVIĆ: *Nov pesimizam – antologija na hrvatskata drama od osumdesettite i devedesettite*. U: *Antologija na novata hrvatska drama (Antologija nove hrvatske drame)*. Skopje 2002, s. 5–16.

psihokarakterizacije)³⁸. Međutim, te drame su se upravo zbog ovog dokidanja značenja svijeta drame zbivale u gotovo zrakopraznom prostoru pa onda nisu mogle ni prikazati, a kamoli definirati političke silnice koje određuju pojedinca.

Dok su osamdesete, iako pišući iz emocija, ipak progovarale o suvremenom društvu i zadržale prepoznavanje, ova je kanonizirana linija devedesetih ponudila imploziju emotivnosti (potpuno poništenje emocija, posebno pozitivnih) i apolitičnost (nepostojanje odnosa prema konkretnoj stvarnosti).

To je slijedilo europska kazališna strujanja, naročito dominantan trend devedesetih – tzv. *nova europska drama* (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg i njihovi odjeci). Ta se drama nudila (i nametala čitavoj Europi) kao izrazito lijeva i politička iako su njihove šokantne slike s ruba društva bile također i apolitične i emotivno implozivne s vrlo zadanom uskom slikom društva i odnosa (droga, promiskuitet, nasilje kao oblik komunikacije)³⁹. Čak je neko vrijeme u zemlji vladao i trend redateljskog traženja novih pisaca koji će odgovoriti na suvremenost, ali na zadani način europske nove drame, pa je iz suradnje s redateljem Paolom Magellijem proizišao i jedan zanimljiv autor, glumac Filip Šovagović (*Cigla*, 1998.) kojeg se igralo iz spomenutog trenda iako je njegovo dramsko pismo puno bliže onoj grotesknoj liniji Matišića.

Iako su linije glavne struje željele i definirati identitet i biti kritične prema društvu – one su prikazujući nedefiniran svijet dokidale i bilo kakav uvid u nutrinu lika i njegovu motivaciju. Tako nisu odgovorile na pitanje definiranja identiteta, nego su „pobjegle“ u crnilo europskih trendova. Zbog toga je, unatoč želji da bude kritična, glavna struja potragu za identitetom završila u globalnoj praznini, crnoj rupi prepunoj izgubljenih i tužnih, mračnih i nesretnih likova. U tu je hladnu i crnu rupu bilo teško gledati pa su predstave bile kratkotrajna igranja, ali velikog kritičkog odjeka.

Tri linije koje su pokušale ozbiljno dogovoriti na vrijeme u kojem smo živjeli i na pitanje identiteta (zrinsko-frankopanske teme, religiozne teme i ratna drama) jer su pisale o konkretnim situacijama i prepoznatljivim likovima (a koje, naravno, nose i univerzalne probleme) igrali smo samo za vrijeme rata kada nisu vladali europski trendovi, nego se kazalište okrenulo svojoj biti. Čim je u dvijetisućitima postalo jasno da rata više nema, u kazalištu glavne struje ponovno su zavladali europski trendovi, a ove tri linije smo u potpunosti zanemarili i zaniijekali jer se nisu uklopile niti u jedan europski trend. To je

³⁸ O toj mladoj hrvatskoj drami devedesetih pisali su Boris Senker, Ana Lederer, Velimir Visković, Andrea Zlatar, Adriana Car Mihec, a o suvremenoj hrvatskoj drami uz navedene autore pisali su i Borislav Pavlovski, Mira Muhoberac, Sibila Petlevski, Lada Čale Feldman, Igor Mrduljaš, Helena Perićić, Vlatko Perković i drugi.

³⁹ S. NIKČEVIĆ: *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb 2009.

šteta jer mi se čini da su upravo te linije dramski najsnažnije, a i najpotentnije u pitanju definiranja vlastitog identiteta kroz odnos prema stvarnosti.

Zanimljivo je da i ova tri pravca iznimke slijede ona tri smjera iz prve dekade. Zrinsko-frankopanske teme su povijesna linija, prikazanja svojom transcendencijom su linija fantastike a ratna priča pripada komediografskoj liniji. Sve su bile izrazito afirmativni žanrovi jer su afirmirali načela i vrijednosti kršćanskog svjetonazora. Sve tri linije imale su poruku da svijet ima smisla (čak i u ratnim dramama koje su prikazivale vrlo realne i doista proživljene patnje lika), da postoji dobro i zlo, da lik ima slobodu izbora između dobra i zla (čak i kad lik trpi radnju koju ne može izbjeći, može odlučiti hoće li mrziti ili oprostiti kao glavna junakinja *Slika Marijinih*) i da, ako napravi loš izbor, ima izlaza iz njega (*Dvije sestre*, *Farsa od gvere*). To su temeljne karakteristike kršćanske poruke, pa ne čudi da su sve te drame imale na kraju i katarzu koja je publiku pročišćavala, ali i ojačavala za život⁴⁰.

4. Dvijetisućite ili kako biti političan i prazan

Dvijetisućite u potrazi za glasom laviraju između slijeđenja trendova koje istovremeno od pisca traži bezličnu i opću sliku društva, ali i kritiku tog istog društva jer se samo „oštra kritika društva“ danas smatra vrijednom dramom. No, nitko ne govori o stvarnim silnicama koje vladaju našim svijetom danas niti o stvarnim problemima, nego se ta kritika društva iscrpljuje između zadanih krivica (homofobija, rasizam, seksualne perverzije), ispitivanja problema oko pada komunizma (što bi bila povijesna linija kao npr. Teatar Ulysses Rade Šerbedžije i *Shakespeare u Kremlju* Ive Štivičića 2013.), a završava u poratnoj drami koja zlo prikazuje kao imanentno ili pak konkretnu krivicu hrvatskog branitelja. Čak i kad prikazuju konkretnu krivnju u dramama (Mate Matišić: *Sinovi umiru prvi* 2005., Nina Mitrović: *Komšiluk naglavačke* i *Kad se mi mrtvi pokoljemo* 2003., Davor Špišić: *Crne oči*, 2012.) ili kasnije još radikalnijim redateljskim projektima (Oliver Frljić: *Aleksandra Zec* 2014.; Miran Kurspahić: *Pad* 2016.), te su predstave daleko od političnosti i zapravo pripadaju fatalističkoj literaturi. Prikazuju zlo tako duboko ukorijenjeno da niti ima dobra niti ima izlaza iz tog zla. Ta krajnja negacija identiteta u dvijetisućitima (od samo implozije emocija u crnoj slici svijeta do konkretne krivice hrvatskih branitelja i cijelog roda hrvatskoga) ne pomaže puno u definiranju identiteta jer se predmet ne može definirati negativnim odrednicama. No, ta je linija kanonizirana u našem kazalištu kao i u europskim trendovima glavne kazališne struje. Pa onda ne čudi da su mladi pisci u traženju vlastitog identiteta završili u angloameričkoj slici svijeta jer doista ta slika vlada svijetom (Tomislav Zajec, Dino Pešut).

⁴⁰ S. NIKČEVIĆ: *Prikazanja ili...*, s. 1–59.

5. Zaključak ili povratak biti kazališta otkrio bi i našu bit!

Unatoč bogatstvu dramskog pisma i različitim pogledima na našu stvarnost kanonizirane su drame političkog teatra u sedamdesetima s duhovitim odmakom od stvarnosti, emotivna drama u osamdesetima s dominantnom emocijom sjete te hladna i crna implozija emocija u devedesetima.

Posljednjih pedeset godina hrvatska drama očito traži svoj put. S jedne strane je određuje politička situacija: političko zatopljenje šezdesetih pa zaхлаđenje osamdesetih, nova politička situacija i rat u devedesetima, nova ideologija (liberalizam) koju je donijelo novo društveno uređenje (kapitalizam). S druge strane je određuje potreba pisaca da budu relevantni u društvu i odgovore na važna pitanja. Zanimljivo je da su pisci u komunizmu pokušavali imati vlastiti glas (bilo politički bilo emotivni), ali nakon samostalnosti Hrvatske kazališne glavne struje (a naročito redatelji) u potpunosti slijede europske trendove (nova europska drama s određenom slikom svijeta, kritičnost prema vlastitoj zemlji s određenim manama). Iz toga se generira glavna struja kazališta (igra se, hvali u medijima, nagrađuje nagradama), a sve drugo što postoji zanemaruje.

Ipak, vjerujem u snagu hrvatske drame. Pokazalo se da se u trenutcima poremećaja svijeta (rata) kazalište okreće nekim temeljnim vrijednostima, šalje neke vječne poruke, pronalazi snagu za katarzu... Da se vraća svojoj biti. Pitanje je samo imamo li snage i u „normalnim“ vremenima upitati se što je bit kazališta. To je ključno pitanje jer će nam upravo ono odgovoriti na pitanje o identitetu. Samo ćemo povratkom biti kazališta otkriti i tko smo mi, zapravo, otkriti vlastitu bit. Posljednjih dvadeset godina pokazalo je da nam slijeđenje trendova u tome neće pomoći.

Dobra vijest je da afirmativni žanrovi (i povijesni i komički i fantastički/transcendentni) kontinuirano, pa i u dvijetisućitima, postoje izvan medijskog svjetla – na rubovima, rubovima glavnog grada (samostalnim grupama ili *off* kazalištima), izvan glavnog grada (u provinciji), izvan profesionalnog kazališta (kazališni amaterizam⁴¹) ili unutar nekog prezrenog žanra poput komedije ili religiozne drame⁴². Pitanje je samo kada ćemo se usuditi i u glavnoj struji (kako u kazalištu tako i u teoriji) pogledati u tom smjeru.

⁴¹ Godišnje se za državni Festival amaterskog kazališta prijavi do stotinu i pedeset novih predstava, od čega se kroz selekciju po županijskim smotrama izabere dvadesetak predstava.

⁴² Festival kršćanskog kazališta pokrenuli su 2015. franjevci konventualci u Zagrebu, a na natječaj se prijavljivalo svake godine gotovo stotinu predstava, od čega se odbiralo do 10–15 odličnih predstava.

Aneks 1

SEDAMDESETE



Fot. 1. Mujičić/Senker/Škrabe: *Priobalni triptih ili Domagojada*. Glumačka družina Histron, 1975. (predstava je putovala brodom po Jadranskoj obali).

OSAMDESETE



Fot. 2. Miro Gavran: *Kreontova Antigona*. DK Gavella, Zagreb, 1983. Na slici: Anja Šovagović (Antigona) i Drago Meštrović (Kreont).



Fot. 3. Lada Kaštelan: *Posljednja karika*. DK Gavella, Zagreb, 1995. Na slici: Biserka Ipša (Baka) i Krešimir Zidarić (Bakin muž).

DEVEDESETE



Fot. 4. Lydia Scheuermann Hodak: *Slike Marijine*. HNK u Osijeku, 2004. Na slici: Tatjana Bertok Zupković (Marija).



Fot. 5. Milan Grgić: *Sv. Roko na brdu*. Hrvatska kazališna kuća, Zadar/GK Komedija, 24.04.1993.

Na slici: Ljubomir Kapor (don Ante) i Marija Kohn (Luce).

Aneks 2

| SUVREMENA HRVATSKA DRAMA ILI U POTRAZI ZA IDENTITETOM od 1960-ih do 2000. Dominantne teme, oblici, imena pisaca, nazivi drama | | | |
|---|---|---------------------------------|--------------------------------------|
| desetljeće | ŠEZDESETE/SEDAMDESETE | | |
| DOM. TEMA | POLITIKA / mimikrija političke drame / kao kritika društva ili shvatit ćemo tko smo ako pokažemo tko nam ne da biti ono što jesmo | | |
| MOTIV | želja pisca da mijenja svijet | | |
| EMOCIJA | duhovito | | |
| OBLIK | POVIJEST | KOMEDIJA | FANTASTIKA |
| SMJEROVI | <i>Politička povijesna drama (daleka povijest)</i> | <i>Politička groteska (ABB)</i> | <i>Politička pomaknuta stvarnost</i> |

| | | | |
|---------------|--|--|--|
| GLAVNE STRUJE | Marijan Matković <i>Herklo</i> 1958. Miroslav Krleža <i>Aretej</i> 1959. Nedeljko Fabrio <i>Reformatori</i> 1967. Antun Šoljan <i>Dioklecijanova palača</i> 1969. Tomislav Bakarić <i>Smrt Stjepana Radića</i> 1970. | Ivo Brešan <i>Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja</i> 1971. Ivan Kušan <i>Svrha od slabode</i> 1971. Škrabe/Mujčić/Senker <i>Priobalni triptih ili Domagojada</i> 1975. Stjepan Šešelj <i>Krnjeval</i> 1976. | Dubravko J. Bužimski <i>Gospodar sjena</i> 1979. Ivan Bakmaz <i>Vježbe u Goethe institutu</i> 1977. |
| | | Komedija (ABA) službeno zvana satira Fadil Hadžić <i>Državni lopov</i> 1977. | Subverzivna prikazanja Ranko Marinković <i>Glorija</i> 1955. Ivan Supek <i>Heretik</i> 1969. Miroslav Krleža <i>Put u raj</i> 1973. (igranje starih naslova na tu temu) |
| NA RUBOVIMA | | Komedija (ABA) Mladen Kerstner <i>Mejaši</i> 1970. Robert Tomović <i>Koncert za ženski glas i hrkanje</i> 1974. Zvonimir Bajsić <i>Gle kako lijepo dan počinje</i> 1974. Hrvoje Hitrec <i>Plavi devet</i> 1978. | Teatar apsurda Radovan Ivšić <i>Kralj Gordogan</i> (1943./1976.) |
| desetljeće | OSAMDESETE | | |
| DOM. TEMA | EMOCIJA ili shvatit ćemo tko smo ako pogledamo što se krije unutar lika | | |
| MOTIV | želja pisca da shvati čovjeka | | |
| EMOCIJA | toplo i sjetno | | |
| OBLIK | POVIJEST | KOMEDIJA | FANTASTIKA |
| GLAVNA STRUJA | Emocija u povijesti Miro Gavran <i>Kreontova Antigona</i> 1983. | Groteska roda (ABB) Mate Matišić <i>Bljesak zlatnog zuba</i> 1987. | Tužna pomaknuta stvarnost Lada Kaštelan <i>A tek se vjenčali</i> 1980. |

| | | | |
|---------------|--|--|--|
| | <i>Politička povijesna drama (bliska povijest)</i> Fabijan Šovagović <i>Sokol ga nije volio</i> 1982. Slobodan Šnajder <i>Hrvatski Faust</i> 1982. | | |
| NA RUBOVIMA | | <i>Komedija (ABA)</i> Milan Grgić <i>Volim Njofru</i> 1982. | |
| desetljeće | DEVEDESETE | | |
| DOM. TEMA | PRAZNINA ili teško je gledati kad nema ničega | | |
| MOTIV | odustajanje pisca od shvaćanja | | |
| EMOCIJA | hladno i crno | | |
| OBLIK | POVIJEST | KOMEDIJA | FANTASTIKA |
| GLAVNA STRUJA | <i>Povijest kao literarna igra</i> Pavo Marinković <i>Filip Oktet i čarobna truba</i> 1991. Mislav Brumec <i>Smrt Ligeje</i> 1993. | <i>Urbana groteska</i> Borislav Radaković <i>Dobrodošli u plavi pakao</i> 1994. Davor Špišić <i>Godina dobre berbe</i> 1995. Filip Šovagović <i>Cigla</i> 1998. | <i>Implozija emocija</i> Asja Srnc Todorović <i>Mrtva svadba</i> 1990. Ivan Vidić <i>Putnici</i> 1993. Ivana Sajko <i>Naranče u oblacima</i> 1998. (dominira u dvijetisućitima) |
| | | | <i>Realistični tužni junaci</i> Trpimir Jurkić <i>Milosrdni Samarijanac</i> 1996. Dubravko Mihanović <i>Bijelo</i> 1998. Tena Štivičić <i>Nemreš pobjeć od nedjelje</i> 1999. |
| NA RUBOVIMA | <i>Zrinsko-frankopanske teme</i> Mejrema Lukanić <i>Katarina Zrinska</i> 1991. Vladimir Stojšavljević <i>Katarina Zrinska od Frankopana</i> 1993. (igranje starih naslova na tu temu) | <i>Ratna komedija /afirmativna drama</i> Senker/Mujičić <i>Bratorazvodna parnica</i> 1991. Zvonimir Zoričić <i>Tatarski biftek</i> 1994. Miro Gavran <i>Deložacija</i> 1995. Nino Škrabe <i>Dvije sestre</i> 1992. | <i>Religiozna drama</i> Ivan Bakmaz <i>Stepinac u pustinji</i> 1992. Hrvoje Hitrec <i>Dan kada se rodio Isus</i> 1992. Hrvoslav Ban <i>Krađa Marijinog kipa</i> 1993. Šimun Šito Ćorić <i>Spavaj mali Božiću</i> 1993. Vesna Kosec <i>Torjanac Videl sem Jezusa</i> 1994. |

| | | | |
|--|--|--|-------------------------------------|
| | | Matko Sršen <i>Farsa od gve-re/rata</i> 1992. Milan Grgić <i>Sv. Roko na brdu</i> 1992. L. Scheuermann Hodak <i>Slike Marijine</i> 1992./1999. | (igranje starih naslova na tu temu) |
| | | Literarni kabare Boris Senker <i>Zagrebulje zagrobne</i> 1999. | |

Literatura

- Antologija na novata hrvatska drama (Antologija nove hrvatske drame)*. Skopje, Fakultet za dramski umetnosti, 2002.
- Antologija hrvatske ratne komedije 1991.–1997.* Vinkovci, Privlačica, 2013.
- Antologija hrvatske poratne drame 1996.–2011.* Zagreb, Alfa, 2014.
- Antologija hrvatske ratne drame 1991.–1995.* Zagreb, Alfa, 2011.
- FRYE N.: *Anatomija kritike*. Zagreb, Naprijed, 1979.
- GAVRAN M.: *Odabrane drame*. Zagreb, Mozaik knjiga, 2001.
- KERBLER J.: *Što je glumac bez slobode*. Zagreb, Udruženje dramskih umjetnika Hrvatske, 1985.
- LJUBIĆ L.: *Propitivanje sela kao mjesta radnje*. „Kazalište“ 2004, br. 17–18, s. 76–84.
- MELCHINGER S.: *Povijest političkog kazališta*. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1971.
- MRDULJAŠ I.: *Dramski vodič od Vojnovića do Matišića (Hrvatska dramatika 20. stoljeća)*. Zagreb, AGM, 1997.
- MRDULJAŠ I.: *Igra skrivača duga 35 godina ili od Herakla do Cinca i Marinka*. „Kazalište“ 2002, br. 9–10, s. 172–176.
- MRKONJIĆ Z.: *Ogledalo mahnitosti*. Zagreb, Cekade, 1985.
- MUZAFERIJA G.: *Kazališne igre Mire Gavrana*. Zagreb, Hrvatski centar ITI, 2005.
- NIKČEVIĆ S.: *Melodrama, pučki komad, igrokaz, čarobna gluma... ili jesu li to dobro skrojene komadi?*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, sv. XIX. Vrsta i žanr*. (zbornik). Ur. V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, K. GRGIĆ. Zagreb–Split, Književni krug Split–Filozofski fakultet Zagreb, 2017, s. 138–157.
- NIKČEVIĆ S.: *Prikazanja ili o afirmativnom kazalištu koje uzdiže i ojačava gledatelje*. U: R. KUPAREO: *Prebivao je među nama. Tri suvremena prikazanja o jednom davnom događaju*. Zagreb, Citadela libri, 2019, s. 1–59.
- NIKČEVIĆ S.: *Nova evropska drama ili velika obmana 2*. Zagreb, Leykam, 2009.
- NIKČEVIĆ S.: *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb, Naklada Ljevak, 2008.
- NIKČEVIĆ S.: *Neuništiva komedija ili afirmacija temeljnih vrijednosti društva*. „Književna revija“ 2011, br. 1, s. 13–43.
- NOVAK S.P.: *Planeta Držić*. Zagreb, Cekade, 1984.
- ORAĆ TOLIĆ D.: *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb, Naklada Ljevak, 2005.
- Panoptikum, izvorna hrvatska radiokomedija 1966.–2006*. Zagreb, Hrvatski radio, 2007.

- PENJAK A.: *Povijest političkog kazališta – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja Ive Brešana kao primjer političkog kazališta u novijoj povijesti*. „Adrias“ 2020, br. 17, s. 103–121.
- PERKOVIĆ V.: *Kazališna mišolovka*. Split, Književni krug Split, 2012.
- PULJIZEVIĆ J.: *Fabrijevo kazalište*. „Vjesnik“, 13.03.1968.
- SENKER B.: *Hrestomatija novije hrvatske drame II dio (1941–1995)*. Zagreb, Disput, 2001.
- TUNJIĆ A.: *Hrvatska stalno počinje ispočetka*. „Vijenac“, 20.03.2014.
- VITEZ Z.: *Između glumišta i politike*. Zagreb, Kapitol, 2013.



HELENA PERIČIĆ

Odjel za kroatistiku

Sveučilište u Zadru

hpericic@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9920-4027>

Hrvatska drama druge polovice XX. st.: neki obrasci oblikovanja političke polemike

Croatian playwriting in the second half of the 20th century:
some patterns of forming political polemics

Sažetak: Druga polovica XX. st. u hrvatskoj dramskoj proizvodnji, poglavito u razdoblju od 1960-ih do početka 1990-ih godina, bogata je djelima koja su (po)služila kao intelektualni i kreativni poligon naspram represivnim okolnostima što su se ticale hrvatskoga političkog i umjetničkog prostora u tadašnjoj SFRJ. Sredstva kojima se dramatičari/dramatičarke u motrenom periodu utječu zanimljiva su posebice s književnokomparatističkoga stajališta, s obzirom na to da se dotiču stranih književnosti i povijesti, ali i mita i religijskih sastavnica. Autorica stoga na temelju dramske građe (od M. Matkovića, M. Krleže, A. Šoljana, I. Slamniga, V. Perkovića, Ivana Supeka, T.P. Marovića / pa i nešto ranijih: K. Mesarića i R. Ivšića / do I. Brešana, M. Gavrana, Lade Kaštelan, M. Brumeca i dr.) stvara tipologiju prevladavajućih obrazaca koji – u prostoru koji nije „zapadnoeuropski“ – začudno odjekuju postmoderničkim timbarom. Među tim obrascima prevladavaju: intertekstualnost (u užem smislu riječi), mitološko-religijsko-nadnaravni obrazac, obrazac citatnosti i aluzivnosti, te metonimijski ili povijesni obrazac.

Mnogi su među motrenim tekstovima bili u vrijeme svoga nastanka zanemareni, a neki od njihovih autora marginalizirani sve do 1990-ih, tj. do uspostave nove hrvatske države. Stoga autorica naglašava potrebu za revizijom cjelokupnoga hrvatskog korpusa motrenoga razdoblja, a time i za mogućim redefiniranjem uloge/kvalitete nekih autora koji su ostali u sjeni uže ili šire književne i kazališne recepcije.

Ključne riječi: hrvatska drama, druga polovica XX. st., SFRJ („bivša Jugoslavija“), ideologija, politička represija i protest, revizija književnosti, intertekstualni obrasci, strana književnost i kultura

Summary: The author discusses the Croatian playwriting of the second half of the 20th century (mostly from the period from the 1960s to the beginning of the 1990s). Playwrights such as M. Matković, M. Krleža, A. Šoljan, I. Slamnig, V. Perković, Ivan Supek, T.P. Marović (as well as some from the first half of the century: K. Mesarić, R. Ivšić),

together with I. Brešan, M. Gavran, Lada Kaštelan, M. Brumec and others – have been in the centre of attention in the study of this abundant and varied dramatic corpus. Most of the observed dramatists articulated their intellectual and creative potential and demonstrated artistic protest towards various forms of (political) repression and ideological circumstances in the former state of Yugoslavia (SFRJ) through the usage of patterns frequently related to the foreign culture, literature, mythology and history. Peričić classified those patterns in 4 predominant types: basic intertextual pattern, mythological-religious-supernatural pattern, the pattern of citation and allusion, and metonymical or historical pattern.

The creative approach to writing articulated by the observed authors witnessed the very post-modern and fresh, “West European” poetics of the discussed period.

However, many of the relevant texts were neglected and their authors marginalized until the beginning of the 1990s, i. e. until the constituting of the new Croatian state. Therefore, the author emphasizes the need to revise the entire Croatian corpus of the observed period and to possibly redefine the role/quality of some authors who remained in the shadow of a narrower or wider literary and theatrical reception.

Keywords: Croatian playwriting, second half of the 20th century, SFRJ (Ex-Yugoslavia), ideology, political repression and protest, intertextual patterns, foreign literature and culture

Započet ćemo ovaj prilog poznatom mišlju Emme Goldman koja u svom tekstu *Moderna drama (Moćan širitelj radikalne misli)* piše sljedeće: „[...] drama je sredstvo koje stvarno stvara povijest, širi radikalnu misao i među one do kojih inače ne bi doprla”¹. Stoga držimo da se obojenost polemičkim (angažmanom) u dramskom tekstu gradi već na aludiranju na vrednote koje u društvenom sustavu postoje ili u njemu nedostaju (ili su pak narušene, po sudu autora književnoga teksta) – bilo na društvenoj bilo individualnoj razini. Međutim, u ovom izlaganju ipak posebno usmjeravamo pozornost prema onim dramskim tekstovima u kojima se politička polemičnost izražava upravo kroz sumnju i kritiku u odnosu na način djelovanja aktualne vladajuće ideološke snage te spram favoriziranja nekih svjetonazorskih polazišta odnosno zamisli kojima se nameće volja pojedinca, što je, dakako, osobitost u prvom redu totalitarnih društvenih uređenja. Imajući na umu ideološke okolnosti kakve su tijekom druge polovice protekloga stoljeća vladale u Hrvatskoj, tj. na hrvatskom teritoriju – najprije unutar SFR Jugoslavije kao države socijalističkoga ustroja odnosno vladajuće komunističke ideologije, a potom, po njezinu okončanju, u novoj hrvatskoj državi od početka devedesetih – možemo zaključiti kako su se one itekako zrcalile u dramskim

¹ Objavljeno u: E. GOLDMAN: *Anarhizam i drugi ogleđi*. Zagreb 2001. Ovdje preneseno s: <http://www.stocitas.org/emma%20goldman%20drama.htm>.

tekstovima. Dapače, proučavanje hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća navodi na ocjenu da je upravo dramski iskaz (uzimajući u obzir sve književne, tj. genološki odredive oblike), kako ga ovdje doživljavamo i predočavamo – a koji *per se* nije iznosio, deklarirao, afirmirao ili zastupao (bilo kakvo, tj. ikakvo) ideološko stajalište ili ideologijski sklop općenito – već je, naprotiv, na takve reagirao, na njih se osvrtao ili ih je pak stavljao pod kritičku lupu – bio prostorom (upravo na tragu citiranih riječi Emme Goldman) angažmana, prosvjeda ili polemike koje je književnost u tim desetljećima mogla odnosno smjela artikulirati.

U slučaju da je opravdano vjerovati u ono što je u popratnom tekstu za Matičino izdanje Ivšićeva *Kralja Gordogana* iz 1998. Zvonimir Mrkonjić nazvao: „snagom teatra da iskupi bespogovornu krvavu žestinu povijesti grotesknom igrom demaskiranja političkog fatuma“², onda takav, dramski materijal (kao tekstualno polazište za moguću kazališnu izvedbu) – imajući na umu okolnosti u kojima je nastajao – podrazumijeva dovoljno poticajni i pregnantni objekt izučavanja koji je ovdje u fokusu zanimanja a koji je u kontekstu hrvatske književnosti iz doba o kojemu je riječ prerastao dapače u pravi *subjekt* književnoga, intelektualnog, proturepresivnog, etičkog i uopće humanističkog angažmana pojedinih hrvatskih dramatičara.

U nekoliko navrata autorica ovoga izlaganja na znanstvenim je skupovima govorila o hrvatskoj prošlostoljetnoj drami te pritom, među ostalim, isticala u domaćoj dramskoj književnosti karakterističnu *dramatičnost nuđenja drame*³. Naime, domaće dramsko stvaralaštvo – pa i ono političko-polemički obojeno – odrazilo se u velikoj mjeri kroz obrasce iskristalizirane u raznolikom susretanju dramskoga žanra sa svjetskom, tj. stranom književnošću i kulturom: pomoću intertekstualnoga posuđivanja ili prijenosa značenjskih i izražajnih sastavnica iz poznatih književnih (pred)tekstova, a uz to i putem mitskih/mitoloških, religijskih, nadnaravnih, povijesnih, metapovijesnih itd. mehanizama. Pokazalo se da su takva sredstva bila na snazi u onim intelektualno iznimno pregnantnim – a time ujedno bogatim – dramskim tekstovima kojima se pisac odupirao represivnim političkim zamislima i autoritetima. Na temelju analize korpusa od pedesetak dramskih tekstova iz drugoga, posebice tzv. postmodernističkog, dijela protekloga stoljeća u Hrvatskoj dade se zaključiti kako se rečena intelektualna obremenjenost te politička pa i etička opterećenost stvarnošću u tim tekstovima iskazivala putem obrazaca koji su funkcionirali / funkcioniraju kao izražajno-značenjska sredstva svojevrsnoga maskiranja ili „kamufలాže“ s ciljem dosezanja stanovitoga stupnja neizravnosti, prikrivenosti te u konačnici i hermetičnosti poruke. Naime, ti su

² Z. MRKONJIĆ: *Teatar Radovana Ivšića*. U: R. Ivšić: *Teatar*. Zagreb 1998, s. 326–327.

³ Usp. H. PERIČIĆ: *Dramatičnost nuđenja dramskog*. U: H. PERIČIĆ: *Deset drskih studija (o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama)*. Split 2011, s. 142–154.

obraci služili kao instrumenti zastiranja možda odveć riskantne, otvorene artikulacije prosvjeda spram npr. političkih autoriteta i vladajućeg aparata, te načina na koji oni djeluju. Uostalom, poznato je da su mnogi od dramatičara koji su se drznuli otvorenije izraziti vlastite teze doživjeli kao posljedicu *sankcioniranje*, intelektualno pa i egzistencijalno ugrožavanje i kažnjavanje⁴. Pisati tijekom pedesetih, šezdesetih, sedamdesetih pa i osamdesetih godina prošloga stoljeća o aktualnom političkom ustroju u bivšoj državi i poziciji Hrvatske u njoj te o ideološkim tendencijama ili protiv njih – nije bila bezazlena stvaralačka i umjetnička djelatnost jer je ona uglavnom oponirala političkim zadatostima, pri čemu su ponajviše stradavali intelektualci odnosno pojedinci skloni načinu pisanja kojim se, navodno, *podrivala vlast*⁵. Činjenica je da su neki od ovdje motrenih tekstova, koji su bili upriličeni na pozornici, vrlo brzo skidani s repertoara te su njihovi autori nerijetko marginalizirani i prešućivani. Spomenimo tako da je nakon prve izvedbe obustavljeno u Splitu prikazivanje *Zatvorenoga poslijepodneva*, „*suvremene pasionske igre*“ (kako stoji u podnaslovu) te je autor Vlatko Perković izgubio namještenje, a trnovit put do izvedbe imale su i drame poput Supekova *Heretika* i Šoljanove *Dioklecijanove palače*, dok je prikazivanje Kušanove *Svrhe od slobode* u režiji Miroslava Međimorca prestalo nakon samo dviju izvedaba na Dubrovačkim ljetnim igrama 1971. te jedne u Studentskom centru u Zagrebu iste godine⁶. Otuda se teško može zaobići pretpostavka kako u drugoj polovici XX. stoljeća, u književnostvaralačkom i kazališnom iskustvu u Hrvatskoj (u vrijeme dok je bila dijelom SFR Jugoslavije), obilježenima (protu)staljinističkim ideološkim utjecajem, agonijom političke nepodobnosti te važnim pokretima – među ostalim, studentskim pobunama u šezdesetim i Hrvatskim proljećem u sedamdesetima – ima dramskih tekstova koji nikad nisu bili ni prihvaćeni za objavljivanje, i to upravo zbog svoje političke angažiranosti. Uspostava pak demokratske Republike Hrvatske početkom zaključnoga desetljeća XX. stoljeća donijela je nove dramske teme kojima su se njihovi autori osvrtni na nove dvojbe i poteškoće u tek ustrojenom društvenom i političkom *milieu*; takve su društvene prilike bile popraćene pisanjem dramskih tekstova

⁴ Vidi H. PERIČIĆ: *Dodiri antike i suvremenosti na primjerima hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Hrvatska književnost prema europskim (emisija i recepcija) 1940–1970*. Zbornik radova VIII. sa znanstvenog skupa održanog 22.–23. rujna 2005. u Splitu. Ur. C. PAVLOVIĆ, V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ. Split 2006, s. 393–404.

⁵ Usp. H. PERIČIĆ: *Ispisati istinu umjesto povijesti (Otpor ideološkom u izboru hrvatskih drama iz druge polovice XX. st.)*. „Poznańskie Studia Slawistyczne“ 2014, br. 6, s. 185–203.

⁶ Usp. H. PERIČIĆ: *Raznodobna istodobnost Kušanove Svrhe od slobode*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*. Zbornik radova XII. Ur. C. PAVLOVIĆ, V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, A. MEYER-FRAATZ. Split-Zagreb 2010, s. 346–361.

kojima se reagiralo na novi politički i ideološki kontekst i način upravljanja državom (primjer za to je Brešanova drama *Julije Cezar* iz 1994.).

No, usredotočimo se na hrvatsku dramu do konca socijalističke, tzv. bivše Jugoslavije. Opasnosti za autore (prvenstveno se to odnosi na razdoblje od Drugoga svjetskog rata pa do konca SFRJ) nisu dolazile samo iz političkih vrhova, već i iz privatnih sukoba (temeljenim na interesima pojedinaca, o čemu se u povijestima domaće književnosti nije često pisalo) pa i profesionalnih konflikata i nesporazuma s moćnim kulturnjacima, što je često završavalo marginalizacijom i ostracizmom onih „koji su se drznuli“. Možda je dovoljno spomenuti slučaj dramatičara i redatelja Kalmana Mesarića, koji je tijekom druge polovice XX. stoljeća – a zapravo sve do svoje smrti 1983. – bio zapostavljenim autorom te je bio prešućivan, među ostalim i zbog svojih polemičkih napisa u odnosu na M. Krležu i M. Begovića.

Angažiranost i/ili reagiranje na političku stvarnost u velikom broju dramskih tekstova druge polovice XX. st. odrazile su se u nas putem (barem) četiriju obrazaca kojima se u konačnici – čini se – demistificira književnost, ali i povijest: one više nisu shvaćene kao „papirnat“ proizvodi, umjetnički i znanstveni autoriteti, namijenjeni tek analizi i književnoteorijskom odnosno znanstvenopovijesnom razmatranju. Držimo da je uputno kazati nešto o tim obrascima pa i u svrhu razbijanja privida kako su (dramsko) književno stvaralaštvo (ili njegov autor odnosno autorica) – „nedodirljivi“, neovisni o društvenom okruženju i povijesnim okolnostima. Zapravo, mogli bismo tvrditi da je slučaj upravo suprotan, pogotovu ako su pojedini pisac i njegovo djelo bili polemički djelatni, dakle duboko uključeni u vrijeme i prostor u kojemu su pisali.

Ovdje će autorica iznijeti samo opću podjelu na spomenute obrasce što joj se nametnula na razini intertekstualnog te na druge načine komparatistički relevantnog. S vremenom se dakako otvara mogućnost proširenja rečene podjele i preciziranja njezinih sastavnica; spoznaje, postavke i pretpostavke iz prijašnjih proučavanja hrvatske dramske građe iz druge polovice XX. stoljeća narednim se izučavanjem – prirodno – dorađuju i preinačuju. Na tu je svoju klasifikaciju autorica ovih redaka ukazala u nekim svojim ranije objavljenim radovima⁷. Navodimo dakle temeljne obrasce, postupke, tipove

⁷ Slijede naslovi nekih od ranije objavljenih radova u kojima je autorica ovoga priloga obrađivala ovdje predmetnu temu:

Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti*. Zbornik radova X. Ur. C. PAVLOVIĆ, V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ. Split 2008, s. 447–459.

Intertekstualnost u hrvatskoj drami druge polovice XX. stoljeća. Tipologija (u suautorstvu s Grgom Miškovićem). U: *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zbornik radova. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb–Osijek 2009, s. 103–115.

Multiculturalism and the Return to Tradition. Elements of the Literatures in English in the Works of Some Postmodern Croatian Playwrights: Slammig – Šoljan – Paljetak. U: *Identities in*

(a time i odgovarajuće im primjere dramskih tekstova) dosezanja *posudbenih*, intertekstualnih ostvaraja na (meta)tekstualnoj i (multi)kulturalnoj razini:

a. intertekstualni (u užem smislu riječi) – predstavlja obrazac izabiranja i uporabe (primarnih) tekstova (genotekstova, hipotekstova, predtekstova) iz svjetske literature od staroga vijeka do XX. st. za nastanak novih, sekundarnih – hipertekstova, [meta]tekstova)⁸. U ovoj su kategoriji – imajući na umu i političnost izabranih tekstova – npr. spomenuta Brešanova drama iz devedesetih *Julije Cezar* (1994.; obj. 1997.)⁹, ali i njegova ranija i glasovitija iz šezdesetih – *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1965.), potom Paljetkova *Poslije Hamleta* (1993.)¹⁰ u odnosu na Shakespeareova djela, neke Slamnigove radiodrame te Marovićeva *Antigona u Tebi (tebi)* u odnosu na Sofoklovu tragediju (prva je verzija Marovićeva teksta iz 1980., dok je druga nastala 1983. a tiskana 1984.); tu se mogu pridodati i drame *Pred vratima Hada* Lade Kaštelan, koje su zapravo prerade Euripida. Kroz ovaj obrazac književni tekstovi na koje se novo djelo naslanja najčešće su uključeni u naslovu hiperteksta te je „posudba“ izravna i lako uočljiva.

b. mitološko-religijsko-nadnaravni obrazac – predstavlja preuzimanje ili posudbu likova/bića ili fabularnih sklopova koji pripadaju *Bibliji*¹¹, reli-

Transition in the English-Speaking World. Ur. By NICOLETTA VASTA et. al. Udine 2011, s. 251–260.

Hrvatska religijska drama u mediteranskom kulturnom prostoru (Književnost i politika u XX. st.) (u suautorstvu s Grgom Miškovićem). U: *Zadarski filološki dani III*. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održana u Zadru i Ninu 5. i 6. lipnja 2009. Ur. Šimun MUSA. Zadar 2011, s. 159–177.

Povijesno-metonimijski aspekt hrvatske drame druge polovice XX. st., „Forum“ 2012, br. 4–6, s. 590–603.

Neki obrasci artikuliranja političkog i polemičkog u hrvatskoj drami 20. st. (u suautorstvu s Marijanom Roščić). U: *Krležini dani u Osijeku* 2013. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb–Osijek 2014, s. 176–186.

⁸ Usp. V. BITI: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb 1997, s. 154.

⁹ Usp. H. PERIČIĆ: *Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice 20. stoljeća*. / Summary: *Metaliterariness and Multiculturalism in Croatian Drama from the Second Part of the 20th Century*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti („Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti“)*, zbornik radova X. / Tekstovi nastali povodom 50 godina Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (1956.–2006.). Ur. C. PAVLOVIĆ, V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ. Split 2008, s. 447–460.

¹⁰ Opširnije o tomu vidi u: H. PERIČIĆ: *Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle*. U: *Krležini dani u Osijeku* 2000. („Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija“, I. dio, zbornik. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb–Osijek 2001, s. 267–276; te u: H. PERIČIĆ: *Multiculturalism and the Return to Tradition. Elements of the Literatures in English in the Works of Some Postmodern Croatian Playwrights: Slamnig – Šoljan – Paljetak*. U: *Identities in Transition in the English-Speaking World*. Ur. N. VASTA et. al. Udine 2011, s. 251–260.

¹¹ Usp. G. MIŠKOVIĆ, H. PERIČIĆ: *Hrvatska drama s religijskim elementima u razdoblju komunizma (Književnost i društvo u drugoj polovici 20. stoljeća)*. U: *Krležini dani u Osijeku*

gijskom uopće, grčkoj i rimskoj mitologiji, bajci, odnosno nadnaravnom¹². U ovoj su skupini primjerice Krležin *Aretej ili legenda od sv. Ancili, rajske ptice* (1959.), Matkovićeva trilogija *I bogovi pate* (objedinjuje drame *Heraklo*, *Prometej* i *Ahilova baština*, 1962.), Paljetkova *Orfeuridika* (2000.), *Glorija* (1955.) Ranka Marinkovića, Marovićeva *Antigona u Tebi (tebi)* (1980.) i *Sulumov kraj* (1996.) Pave Marinkovića. Uputno je naglasiti da posebnu problematiku čini hrvatska dramska literatura u kojoj je religijsko u službi isticanja opreke između dviju svjetonazorskih pozicija (religijske/kršćanske s jedne te komunističke s druge strane). Primjeri takvih tekstova Brešanove su drame *Viđenje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507*, *Nečastivi na filozofskom fakultetu* (*Moralitet u sedam slika*); potom drama Ivana Bakmaza *Šimun Cirenac* te Mate Matišića *Legenda o svetom Muhli*. Inače, o sastavnicama vjerskog u hrvatskoj drami prošloga stoljeća vrlo je opsežnu i korisnu disertaciju napisao i na zagrebačkom Filozofskom fakultetu 2012. obranio Grgo Mišković¹³.

c. citatnost i aluzivnost – predstavlja posuđivanje/preuzimanje citata i tuđih fragmenata kojima se ukazuje ili aludira na primarni tekst kao *stabilan i utvrdio izvor*¹⁴, pri čemu dolaze do izražaja ne samo (meta)literarne već i multikulturalne/(meta)kulturalne konotacije koje nudi novi dramski tekst. Navodim (i) ovdje primjer Krležina *Areteja* u odnosu na Danteove stihove, Perkovićovo *Zatvoreno poslijepodne* (1966.) (s aluzijama na novozavjetne tekstove), ali i Desničinu dramu *Ljestve Jakovljeve* (1961.)¹⁵ u kojoj aluzija na starozavjetnu priču razvidna iz samoga naslova služi potencijalnom razvijanju rasprave na temu prijevarare ili samoprijevarare (aluzija na prijevaru koju je naspram svom bratu učinio Jakov), tj. oportunizma u vladavini nacističkoga totalitarizma u kojemu se deklarativni humanizam i intelektualno licemjerje

2009. *Hrvatska drama i kazalište i društvo*. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb–Osijek 2010, s. 162–177.

¹² Svojevrsnu poetičku najavu takvoj skupini tekstova s nadnaravnim, bajkovitim, snovitim i nadrealnim elementima predstavljao je dramski tekst Radovana Ivšića *Kralj Gordogan* (1943.). (Usp. R. Ivšić: *U nepovrat, opet*. Zagreb 2002, s. 297–303; također u: „Prolog“, god. 7, 1975.). I Ivšićevo stvaralaštvo kao i njegova sudbina kao autora primjer su spomenuta prešućivanja i marginaliziranja kao posljedice književnoga djelovanja i reagiranja na političku stvarnost. Dovoljno je navesti kako je drama *Kralj Gordogan* u Hrvatskoj objavljena tek 1975. godine u časopisu „Prolog“, a izvedena u režiji Vlade Habuneka četiri godine kasnije, 1979., u Teatru ITD. (Usp. Darko GAŠPAROVIĆ: *O kazališnoj poetici Radovana Ivšića*. U: *Krležini dani u Osijeku 2001*, Zagreb–Osijek 2002, s. 214).

¹³ G. MIŠKOVIĆ: *Religijski i biblijski elementi u hrvatskoj drami XX. stoljeća*, rukopis. Obranjeno na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2012. Mentor: Helena PERIČIĆ; komentor: Boris SENKER.

¹⁴ V. BITI: *Pojmovnik suvremene...*

¹⁵ Usp. H. PERIČIĆ: *Jezik ideologije i ideologija jezika u Desničinoj drami Ljestve Jakovljeve*. U: *Desničini susreti 2010*. Zbornik radova. Ur. D. ROKSANDIĆ, I. CVIJOVIĆ JAVORINA. Zagreb 2011, s. 49–61.

potiru s ciljem spašavanja vlastite kože i uzmiču pred kukavštinom, izdajom i tuđom pogibelji. Potom u ovoj skupini spominjem Kušanovu *Svrhu od slobode* (1971.) kao dramski tekst aluzivan u odnosu na Gundulićevu *Dubravku* (postupkom se ironizira gotovo sanktificirana povijest *slobodnoga* grada Dubrovnika i Dubrovačke Republike u kojima se u političke svrhe rasprodaje sve što je bilo stoljećima baštinjeno), zatim Gavranovu *Kreontovu Antigonu* (1983.) u odnosu na Sofoklov tekst, Šnajderova *Hrvatskog Fausta* (1981.) u odnosu na Goetheova *Fausta*.

d. metonimijski ili povijesni obrazac (u pojedinim primjerima moguće ga je nazvati i *motivskim*) – predstavlja izabiranje relevantnih motiva vezanih uz istaknute povijesne događaje, povijesne osobe i njihove živote ili djela, odnosno uz kulturu u kojoj je neko dramsko/književno djelo nastalo. Napominjem, međutim, da se ovaj tip uporabe, odnosno artikuliranja (povijesne) građe može ostvarivati i na razini metapovijesnosti, kada je dramski tekst tek djelomično ili prividno temeljen na povijesnočinjeničnom; takav postupak autorima često služi u svrhu stvaranja subverzivnog ili pak satiričnoga dramskog diskursa. Za to su primjeri Krležin *Aretej* (1959.), Supekov *Heretik* (1968.), Fabrijeve radiodrame *Admiral Kristof Kolumbo* (1968.) i *Meštar* (1970.) (o Michelangelu Buonarrotiju), Šoljanova *Dioklecijanova palača* (1969.), Kušanova *Svrha od slobode* (1971.), Šnajderov *Hrvatski Faust* i Marovićev *Temistoklo* (1983.). Ovdje naglašavamo da metapovijesno u nekima od ovdje spomenutih dramskih tekstova *nipošto* ne treba poistovjetiti s povijesnim, odnosno s povijesnočinjeničnim.

Dakako, valja imati na umu da – kad je riječ o navedenim obrascima – često je na djelu kombiniranje nekoliko obrazaca među spomenutim četirima na koje se novi tekst oslanja na predtekst ili podtekst, odnosno na povijest koja može biti shvaćena ili kao niz objektivnih događaja ili kao interpretacija (u gore spomenutom *meta-* ili pseudopovijesnom smislu) tih istih događaja; dakle, drugim riječima – kao *povijesna priča*. Zbog toga se pojedine drame mogu uvrstiti u razne obrasce istodobno. Tako npr. Kušanova *Svrha od slobode* može pripadati i citatno-aluzivnoj, ali i metonimijskoj, tj. povijesnoj skupini. Brešanov *Julije Cezar* pripada povijesnom ili metonimijskom, ali isto tako i intertekstualnom i citatno-aluzivnom obrascu. Krležin *Aretej* pripada povijesnom, ali i mitološkom/religijskom/nadnaravnom te također citatno-aluzivnom tipu; dramske preradbe Euripida dramatičarke i dramaturginje Lade Kaštelan mogu biti u prvoj kategoriji, intertekstualnoj, ali i u obrascu mitološkom.

Posljednji u nizu gore navedenih posudbeno-intertekstualnih dramskih obrazaca – povijesni, odnosno metonimijski (d) – posebno se ističe u korpusu hrvatskih dramskih tekstova druge polovice XX. stoljeća kao polemički obilježen. Kako je rečeno: tekstovi iz te skupine primjeri su korištenja povijesnim motivima po *metonimijskom načelu* – uzimanja povijesnih osoba, kon-

stelacije među njima, odnosno njihova života i djela kao situacijskog čvorišta. Temeljni obrazac tu zastupljen da se generalizirati na tragu teza o *obnavljanju povijesnih* događaja, pri čemu se eksploatiraju povijesne činjenice i imena iz daljih, primjerice antičkih vremena (npr. Temistoklo, Julije Cezar, Dioklecijan te Aretej), ali također iz bliže povijesti (npr. Marko Antun de Dominis, splitski nadbiskup s prijelaza XVI. na XVII. stoljeće, žrtva inkvizicije, prikazan u Supekovu *Heretiku*, ili pak povijesni događaji poput Münchenskoga sporazuma iz rujna 1938., zastupljena u Krležinu *Areteju*; pa Drugi svjetski rat u metapovijesnom okviru Šnajderova *Fausta*). U tom smislu, stav prema povijesti i njezinim autorima, kroničarima, *historicima* koji nerijetko „izdaju istinu“ – parafrazirat ćemo Tonča Petrasova Marovića – jer znaju djelovati kao falsifikatori i manipulatori koji se poigravaju odnosom između „duha, pravde i apsoluta“ te proizvode „povijest koja se ponavlja“ (HP) – jedno je od načela vidljiva u korištenju povijesnim obrascem u motrenom razdoblju hrvatske drame.

Povijesnost i povijesne sastavnice spomenutih drama nisu pak neovisne o multikultur(al)nim silnicama koje su vidljive u tim tekstovima. Tako je potonja, multikulturalnost, u rečenim dramama dotaknuta na primjer nastojanjem likova Apatrida iz Krležine drame *Aretej* da preuzmu novu ulogu vodiča kroz svijet legende kao sprege antike i kršćanstva, pri čemu se antika tumači kao temelj kršćanske kulture, ali i polazište za *circulus vitiosus* (u) povijesti čovječanstva a prema tumačenju Giambattiste Vica¹⁶. S tim u vezi Drago Šimundža primjećuje kako: „U tim je obzorjima Aretej, sa svojim gledištima i zaključcima, zaokruženi Krležin pogled na cjelokupnu stvarnost, „nihilistički komentar svijeta“¹⁷. Šimundža zaključuje: „[...] dobro je da se pojavilo tako nemirno i problematično djelo s kritičkim pristupom totalitarnim režimima i ljudskim nasiljima“¹⁸.

Navedeni dramatičari posežu za – među ostalim – povijesnim ili pseudopovijesnim informacijama te postupcima kako bi stvorili dramu koja živi, provocira i djeluje. U tom i takvom postupku razvidni su formalni i ontološki poticaji.

Razumljivo je da mnogi slučajevi preuzimanja iz svjetske književnosti, mita/mitologije (i religije) te povijesti nisu bili razumljivi širem čitateljstvu i/ili kazališnoj publici u vrijeme svoga nastanka: aluzivnost, citatnost, po-

¹⁶ Giambattista Vico (Napulj, 23. VI. 1668. – Napulj, 23. I. 1744.), talijanski filozof i polihistor.

¹⁷ D. ŠIMUNDŽA: *Bog u djelima hrvatskih pisaca (Vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća)*, sv. 1. Zagreb 2004, s. 680. Šimundža u navodnicima rabi sintagmu Anatolija Kudrjavceva iz njegova članka *Energija velikog negatora. O dramskom sustavu Miroslava Krleže*. U: „Hrvatska obzorja“, Split, 1, 1993, s. 86.

¹⁸ ŠIMUNDŽA: *Bog u djelima...*, s. 683.

vijesnost i intertekstualnost, na kojima se među ostalim grade ti tekstovi, mogle su biti razumljive tek školovanima, intelektualno mjerodavnima i – nadasve – zainteresiranima. Uz to, oni koji dostatno ne poznaju povijesno-političke, ideološke pa i gospodarske prilike kakve su vladale na hrvatskom području u raznim fazama druge polovice XX. st. – bilo u SFRJ bilo u novoj državi u devedesetima – a tu posebice mislim na strano čitateljstvo i kazališnu publiku, teško će prepoznati odnosno „dešifrirati“ (intertekstualne) primjere zakriljenih, „kamufiliranih“ značenja u dramskim tekstovima o kojima je ovdje bilo riječi te ih povezati s onodobno aktualnim povijesnim i političkim okolnostima i pojavama u bivšoj jugoslavenskoj državi: npr. s pitanjem zataškavanja komunističkih progona i zločina u SFRJ, s pitanjem postojanja mjesta za „politički preodgoj“ (poput notornoga Golog otoka), potom s već spomenutim pokretom Hrvatskoga proljeća, zbog kojega su mnogi njegovi sudionici i poklonici bili kažnjavani zatvorom ili ušutkavanjem, itd. Dodajmo tomu i pitanja religije te odnosa prema njoj u bivšoj Jugoslaviji (u kojoj je, s obzirom na komunističku ideologiju, pojedinčevo iskazivanje vjerskog i vjeroispovijesti bilo zabranjeno), bez obzira o kojoj se vjeroispovijesti u (tadanjoj) Jugoslaviji odnosno Hrvatskoj radilo, a što je kao posljedicu imalo i protest artikuliran kroz dramske tekstove s elementima religijskog i nabožnog¹⁹.

Očigledno je dakle da se u velikoj mjeri predmetni instrumentarij u ovom prigodom motrenim dramama ostvarivao sa svrhom da bude funkcionalnim unutar domaćega kulturnog prostora i iskustva te poglavito intelektualnog dijela publike. No, način na koji se takav dramski diskurs artikulirao zapravo je značio eksploatiranje tzv. „vječnih tema“ o odnosu vlasti i pojedinca, države i intelektualca, (ne)istine i (ne)pravde, pri čemu je semantička „svevremenost“ te teza o repetitivnosti povijesti a uz pomoć intertekstualnih mehanizama – zamijetit će i zamjerit će neki – „zastirala“ sadržaj pa i pogubnost onodobnih konkretnih životnih situacija, političkih pitanja i ideoloških prepreka. Razloge izostanka izravnosti i vidljivosti, tj. eksplicitnosti i/li eksponiranosti poruke i protesta u motrenoj hrvatskoj dramskoj književnosti valja, kako je rečeno, po svemu sudeći tražiti ne samo u postmodernističkoj poetici i utjecajima strane literature, već i u opisanim okolnostima represije te potencijalnoga i stvarnog kažnjavanja hrvatskih dramatičara, a što se u konačnici nerijetko odrazilo i kao neizvođenje ili pak zabrana izvođenja njihovih dramskih djela.

¹⁹ Vidi G. MIŠKOVIĆ, H. PERIČIĆ: *Hrvatska drama s religijskim elementima...* U: *Krležini dani u Osijeku 2009...*, s. 162–17.

Literatura

- BITI V.: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
- BREŠAN I.: *Julije Cezar*. U: I. BREŠAN: *Spletke*. Zagreb, Naklada Društva hrvatskih književnika, 1997.
- BREŠAN I.: *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*. Zagreb, ABC naklada, 2003.
- BRUSTEIN R.: *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*. Chicago, Elephant Paperback, 1991.
- FABRIO N.: *Aluzivne drame*. Zagreb, Profil, 2007.
- FABRIO N.: *Predgovor „Tri drame“ Vlatka Perkovića*. U: V. PERKOVIĆ: *Tri drame (i skica za jedan operni libreto)*. Split, Logos, 1997, s. 9–13.
- GAŠPAROVIĆ D.: *O kazališnoj poetici Radovana Ivšića*. U: *Krležini dani u Osijeku 2001*. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb–Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU–Odsjek za povijest hrvatskog kazališta–HNK Osijek–FF Osijek, 2002, s. 210–223.
- GAVRAN M.: *Odabrane drame*. Zagreb, Mozaik knjiga, 2001.
- GOLDMAN E.: *Moderna drama (Moćan širitelj radikalne misli)*. U: E. Goldman: *Anarhizam i drugi ogledi*. Zagreb, DAF, 2001. <http://www.stocitas.org/emma%20goldman%20drama.htm> [pristup: 17.07.2020].
- HARTNOLL P.: *The Theatre, A Concise History*, revised edition. London–New York, Thames and Hudson, 1991.
- HEĆIMOVIĆ B.: *Dijalog i monolog u Matkovićevu djelu*. U: *Krležini dani u Osijeku 1987–1990–1991*. Osijek–Zagreb, HAZU, 1992, s. 226–239.
- Hrestomatija novije hrvatske drame. II dio 1945–1995*. Ur. B. SENKER. Zagreb, Disput, 2001.
- Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, zbornik. Ur. D. ORAIĆ TOLIĆ, V. ŽMEGAČ. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- IVŠIĆ R.: *Kralj Gordogan*. U: R. Ivšić: *Teatar*. Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998.
- Književno djelo Tonča Petrasova Marovića*, zbornik radova. Ur. I. FRANGEŠ. Split, Književni krug, 1997.
- KRLEŽA M.: *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, rajskoj ptici*. Sarajevo–Zagreb, Svjetlost–Školska knjiga, 1977.
- KRLEŽA M.: *Legende*. Sarajevo–Zagreb, Oslobođenje–Mladost, 1981.
- KUŠAN I.: *Svrha od slobode. Drame*. Zagreb, AGM, 1995.
- MANNHEIM K.: *Ideologija i utopija*. Prev. K. MILADINOV. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk–Hrvatsko sociološko društvo, 2007.
- MARINKOVIĆ R.: *Glorija*. U: *Glorija i druge drame*. Zagreb–Sarajevo, Globus–Svjetlost, 1988.
- MAROVIĆ T.P.: *Antigona, kraljica u Tebi; Temistoklo*. U: T.P. MAROVIĆ: *Odabrana djela II (Proza, drame)*. Split, Književni krug Split, 1992. (Prethodno objavljeno: T.P. MAROVIĆ: *Temistoklo, dramska historija*. „Mogućnosti“, Split, Književni krug Split, 1984).
- MAROVIĆ T.P.: *Osamnica*. Zagreb, Cekade, 1984.
- MATKOVIĆ M.: *I bogovi pate (drame)*. Zagreb, Zora, 1962.
- MIŠKOVIĆ G., PERIĆ H.: *Hrvatska drama s religijskim elementima u razdoblju komunizma. Književnost i društvo u drugoj polovici 20. stoljeća*. U: *Krležini dani u Osijeku 2009*. Hrvatska drama i kazalište i društvo. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb–Osijek, Zavod za povijest

- hrvatske knjiženosti, kazališta i glazbe HAZU–Odsjek za povijest hrvatskog kazališta–HNK Osijek–FF Osijek, 2010, s. 162–177.
- MIŠKOVIĆ G., PERIČIĆ H.: *Hrvatska religijska drama u mediteranskom kulturnom prostoru. (Književnost i politika u XX. st.)*. U: *Zadarski filološki dani III. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Zadru i Ninu 5. i 6. lipnja 2009.* Ur. Šimun Musa. Zadar, Sveučilište u Zadru (Odjel za kroatistiku i slavistiku), 2011, s. 159–177.
- MRDULJAŠ I.: *Dramski vodič: Od Vojnovića do Matišića (hrvatska dramatika 20. stoljeća)*. Zagreb, AGM–Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, 1997.
- MRDULJAŠ I.: *Riječ koja se čuje (O dramatici Ivana Kušana)*. U: I. KUŠAN: *Svrha od slobode*. Zagreb, AGM, 1995.
- MRKONJIĆ Z.: *Ogledalo mahovitosti*. Zagreb, Biblioteka Prolog, 1985.
- NANKOV N.: *Postmodernizam i kulturni izazovi*. Prev. M. PAPRAŠAROVSKI. Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2004.
- NIKČEVIĆ S.: *Što je nama hrvatska drama danas*. Zagreb, Naklada Ljevak, 2008.
- ORAIĆ TOLIĆ D.: *Teorija citatnosti*. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- PALJETAK L.: *Orfeuridika. „Forum“ 2000*, br. 7–9, s. 915–932.
- PALJETAK L.: *Poslije Hamleta*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1997.
- PERIČIĆ H.: *Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle*. U: *Krležini dani u Osijeku 2000.* (Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija), I. dio, zbornik. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb–Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe. HAZU–Odsjek za povijest hrvatskog kazališta–HNK Osijek–FF Osijek, 2001, s. 267–276.
- PERIČIĆ H.: *Metaliterarnost i multikulturalnost hrvatske drame druge polovice XX. stoljeća / Metaliterariness and Multiculturalism in Croatian Drama from the Second Part of the 20th Century*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti Smjerovi i metodologije komparativnog proučavanja hrvatske književnosti. / Tekstovi nastali povodom 50 godina Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (1956.–2006.)*. Ur. C. PAVLOVIĆ, V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ. Split, Književni krug Split, 2008, s. 447–460.
- PERIČIĆ H.: *Tekst, izvedba, odjek (Trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti)*. Zagreb, Erasmus, 2008.
- PERIČIĆ H.: *Raznodobna istodobnost Kušanove Svrhe od slobode*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, Istodobnost raznodobnog. Tekst i povijesni ritmovi*. Zbornik radova XII. Ur. C. PAVLOVIĆ, V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, A. MEYER-FRAATZ. Split–Zagreb, Književni krug–Odsjek za komparativnu književnost FF Sveučilišta u Zagrebu, 2010, s. 346–361.
- PERIČIĆ H.: *(Ne)poćudnost kao književnopovijesna konstanta i kriterij (primjeri iz domaće kritike 1914.–1940.) / (Un)suitability as a Literary-Historic Constant and Criterion (Examples from Croatian Criticism 1914–1940)*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*. Zbornik radova XIII. (Poetika i politika kulture nakon 1910. godine). Ur. C. PAVLOVIĆ, V. GLUNČIĆ-BUŽANČIĆ, A. MEYER-FRAATZ. Split–Zagreb, Književni krug–Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 2011, s. 17–30.
- PERIČIĆ H.: *Jezik ideologije i ideologija jezika u Desničinoj drami Ljestve Jakovljeve*. U: *Desničini susreti 2010*, zbornik radova. Ur. D. ROKSANDIĆ, I. CVIJOVIĆ JAVORINA. Zagreb, Centar za komparativnohistorijske i interkulturene studije Filozofskog fakulteta u Zagrebu–Plejada, 2011, s. 49–61.

- PERIČIĆ H.: *Multiculturalism and the Return to Tradition. Elements of the Literatures in English in the Works of Some Postmodern Croatian Playwrights: Slamnig – Šoljan – Paljetak*. U: *Identities in Transition in the English-Speaking World*. Ur. N. VASTA et. al. Udine, Forum, 2011, s. 251–260.
- PERIČIĆ H.: *Deset drskih studija (o književnim pitanjima, pojavnostima i sudbinama)*. Split, Naklada Bošković, 2011.
- PERIČIĆ H.: *Letterature ‚minori‘, identità culturale e globalizzazione*. U: *Europa neu denken. Region, Innovation und Kulturalität*. Prev. Max BLAŽEVIĆ. Hg. Michael FISCHER, Programmbereich Arts & Festival Culture, Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg–Universität Mozarteum, Media Design: Ritzner.at, Online-Publikation, Salzburg 2012, s. 43–52.
- PERIČIĆ H.: *Povijesno-metonimijski aspekt hrvatske drame druge polovice XX. st.* „Forum“ 2012, br. 4–6, s. 590–603.
- PERIČIĆ H.: „Ispisati istinu umjesto povijesti”²⁰ – (*Otpor ideološkom u izboru hrvatskih drama iz druge polovice XX. st.*), („Writing the Truth Instead of History”: Resistance to Ideology in some Croatian Plays in the Second Half of the 20th Century). „Poznańskie Studia Slawistyczne” 2014, br. 6, s. 165–182.
- PERKOVIĆ V.: *Zatvoreno poslijepodne*. U: IDEM: *Tri drame (i skica za jedan operni libreto)*. Split, Logos, 1997. (Prvi tisak u: „Mogućnosti” 1966, br. 2).
- Reading the Past*. Ur. TAMSIN SPARGO. New York, Palgrave, 2000.
- SLAMNIG I.: *Firentinski capriccio: jedanaest radio-drama*. Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1987.
- STAMAC A.: *Zapravo, Šoljan*. Zagreb, Društvo hrvatskih književnika, 2005.
- SUPEK I.: *Heretik*. U: IDEM: *Drame*. Zagreb, Matica hrvatska, 1971. (Prvi tisak u: „Rad JAZU”, 353, Zagreb 1968).
- ŠIMUNDŽA D.: *Bog u djelima hrvatskih pisaca: vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*, sv. 1. Zagreb, Matica hrvatska, 2001.
- ŠNAJDER S.: *Hrvatski Faust*. Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost, 1982.
- ŠNAJDER S.: *Neki Jona. Starozavjetna legenda po novozavjetnom apokrifu*. U: S. ŠNAJDER: *Kamov: legende oko freske*. Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, 1978. (Prvi tisak u: „Pitanja” 1973, sv. 44/45).
- ŠOLJAN A.: *Dioklecijanova palača*. U: A. ŠOLJAN: *Devet drama*. Zagreb, Matica hrvatska, 1970, s. 263–319.
- ŠOLJAN A.: *Romanca o tri ljubavi*. U: *Izabrana djela*, I. Ur. P. BUDAK. Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
- VONČINA N.: *Od ‚Kneza‘ do ‚Firentinskog capriccia‘*. „Republika” 2005, br. 11, s. 62–74.


²⁰ U naslovu navedenoga rada autorica Helena Peričić poslužila se parafrazom stiha iz pjesničke zbirke *Osamnica* Tonča Petrasova Marovića (1984.) kojim pjesnik nago-
vješćuje falsificiranje povijesnih činjenica u povijesnim knjigama a koje obično „pišu
pobjednici” (HP).



MIROSLAV RADONJIĆ

Sterijino pozorje, Novi Sad, Srbija

miroslav.radonjic@pozorje.org.rs

 <https://orcid.org/0000-0003-0163-1683>

Savremeni dramski tekst u Srbiji (1995–2015) – od eskapizma do društvenog angažmana

Contemporary drama in Serbia (1995–2015) – from escapism to social engagement

Sažetak: Savremena srpska dramska književnost u periodu od dvadesetak godina (1995–2015) doživela je svojevrstu renesansu, pojavom nove generacije autora, čije su nezvanične predvodnice bile Biljana Srbljanović i Milena Marković. Oni su na beskompromisan i umetnički relevantan način ušli na velika vrata u domaća pozorišta, baveći se temama koje su bile duboko uronjene u savremeni društveni i istorijski trenutak, neopтереćeni ideološkim nasleđem, ali duboko svesni konteksta vremena i prostora u kojima žive. Prateći moderne tokove u evropskoj dramaturgiji, preuzimali su pojedine obrasce i uspešno ih prilagođavali lokalnim okvirima i sopstvenim poetičkim nazorima. Uz njih, sveukupnoj pozitivnoj slici o srpskoj drami na kraju dvadesetog i u prvim decenijama dvadeset prvog veka, doprinosili su već etablirani autori, verni nešto tardicionalnijim literarnim postupcima i klasičnijem dramskom pismu. Teme i motive svojih komada neretko su pronalazili u istoriji, mitovima i legendama, povezujući ih sa današnjicom istančanim i inteligentnim promišljanjem o univerzalnim civilizacijskim pojavama, oplemenjujući drame metaforičko-alegorijskom stilizacijom.

Ključne reči: društveni angažman, eskapizam, savremena srpska drama, istorija, ideologija

Summary: Contemporary Serbian dramatic literature in the period of about 20 years (1995–2015) has experienced a certain kind of Renaissance, with the emergence of a new generation of authors, whose unofficial leaders were Biljana Srbljanović and Milena Marković. In an uncompromised and art-relevant way, they entered through the big doors into local theaters, dealing with topics that were deeply immersed in the contemporary social and historical moment, unburdened by ideological legacy, but deeply aware of the context of the time and space in which they live. Following modern trends in European dramaturgy, they have integrated individual patterns and have successfully adapted them to local frames and their own poetic views. Together with them, the already established authors contributed to the overall positive image of the Serbian drama at the end of the twentieth and the first decades of the twenty-first cen-

tury, loyal to somewhat more traditional literary procedures and a more classic drama script. They often found the themes and motives of their pieces in history, myths and legends, linking them with the present day, with a sophisticated and intelligent reflection on universal civilizational phenomena, enriching drama with metaphorical-allegorical stylization.

Keywords: social engagement, escapism, contemporary Serbian drama, history, ideology

Sredinom devedesetih godina prošlog veka, Srbija je trpela posledice krvavog raspada Jugoslavije, ratova i međunarodnih sankcija u svim sferama društvenog života. Najdrastičniji efekti osećali su se, naravno, u ekonomiji zemlje, ali i drugi aspekti bili su, u većoj ili manjoj meri, opterećeni prethodnim dešavanjima. Umetnost i kultura, uprkos svemu, ipak su pokazivale neverovatnu vitalnost i kreativnu energiju, što se može okarakterisati i kao svojevrsni otpor sveopštem haosu, bezumlju, povampirenom šovinizmu, međunacionalanoj mržnji, verskoj netoleranciji i svim drugim patološkim pojavama koje su dovele do urušavanja Jugoslavije. Tragedija jedne, do tada cenjene i ugledne evropske zemlje, dovela je do niza katastrofalnih događaja, koje će Srbija, nažalost, nastaviti da proživljava sve do početka dvadeset prvog stoleća. Inflacija, nezabeležena u istoriji, dostigla je svoj maksimum 1993, kada je država bila pred potpunim kolapsom, a višedecenijski građen sistem vrednosti potpuno se urušio. U tom beznađu, ono što je još uvek čuvalo duhovne vrednosti zajednice i bilo, gotovo u doslovnom smislu, poslednja slamka spasa za građansko društvo i njegove ideale, pronalazilo se u nevelikom broju umetnika i institucija kulture, čiji je angažman doprineo kakvom-takvom očuvanju ljudskog dostojanstva i integriteta. Veliku ulogu u tom procesu imali su, između ostalih, dramski autori i pozorišni stvaraoci. Ono što iz današnje perspektive i sa nevelikom, ali ne i beznačajnom istorijskom distancom, možemo, s razlogom tretirati kao fenomen, umnogome je utvrdio pravce razvoja srpske drame i teatra uopšte u narednih tridesetak godina. Poslednja decenija prethodnog veka iznedrila je generaciju dramskih pisaca rođenih između 1970. i 1980. godine, a njihov neformalni predvodnik je Biljana Srbljanović. Uz nju, taj novi talas autentičnih stvaralaca činili su Milena Marković, Uglješa Šajtinac, Maja Pelević, Milena Bogavac, Filip Vujošević, Dimitrije Vojnov. Generacijski su im bliski i vrlo interesantni Danica Nikolić Nikolić i Željko Hubač. Nešto kasnije pridružuju im se Dušan Spasojević, Fedor Šili, Olga Dimitrijević, Petar Mihajlović, Tanja Šljivar. Naravno, na srpskoj pozorišno-literarnoj sceni uveliko su prisutni i već etablirani autori, kao što su Vida Ognjenović, Dušan Kovačević, Nebojša Romčević, Siniša Kovačević, Stevan Koprivica, uz poznatog filmskog reditelja i scenaristu Gorana Markovića,

koji počinje da piše i za pozorište¹. Činjenica je da dramsko pismo u Srbiji, naročito od pojave Biljane Srbljanović i Milene Marković, dobija poseban zamajac, a nije beznačajan ni prodor u evropski pozorišni prostor. Prvi komadi Biljane Srbljanović duboko su uronjeni u turobnu stvarnost i u tom smislu mogu se označiti kao izrazito društveno angažovani. Ona je na najbolji način iskoristila tadašnji političko-ideološki kontekst, kao svojevrsne „kulise“ u čijim okvirima i specifičnoj, pomalo klasutrofobičnoj i mračnoj atmosferi, konstruiše vrlo ubedljive sudbine svojih likova, vešto izbegavajući koketiranje sa dnevno-političkim banalnostima, što je brzo prepoznato i u srpskim, ali i u mnogim evropskim i svetskim teatrima. Pogotovo su zanimljiva tumačenja i postavke drama kao što su *Beogradska trilogija*, *Porodične priče* ili *Supermarket* u inostranstvu. Očigledno je da su, pored umetničkih razloga i estetskih dometa u tim tekstovima, kritički intonirani tonovi usmereni prema režimu Slobodana Miloševića, takođe uticali na međunarodni uspeh ove autorke. U kasnijim ostvarenjima, u zrelijoj stvaralačkoj fazi, tematski krugovi se proširuju, tako da nije više reč o „generacijskim pričama“, jezički izraz prevazilazi savremeni, urbani, beogradski žargon, a drame dobijaju novu, u kvalitativnom smislu, puniju žanrovsko-stilsku dimenziju (*Amerika, drugi deo*; *Skakavci*; *Barbelo, o psima i deci*). Značaj Biljane Srbljanović za srpsku dramaturgiju ne može se posmatrati samo kroz njen dokazani spisateljski talenat, odnosno uspešne predstave nastale po delima ove autorke, već i time što je uticala na ozbiljnije otvaranje teataru za mlađe dramske pisce. Srećna okolnost koja je taj proces u punoj meri osnažila i ubrzala zove se Milena Marković. Iako je u prve dve drame i Markovićeva otelotvorila savremeni svet jedne generacije, sa svim obeležijima epohe u kojoj živi i stvara (*Paviljoni* i *Šine*), ipak je prisutan maštovit otklon od realnosti, dok će u sledećim tekstovima pokazati potpuno različitu poetiku i dramski senzibilitet. Krajnje autentične, duboko uronjene u istorijsko-mitološko-književnu tradiciju, specifičnog, bezmalo pesničkog izraza, drame *Nahod Simeon*, *Brod za lutke*, *Šuma blista* i *Zmajeubice* označile su novi tok u raznovrsnim dramaturškim, tematskim, žanrovskim i stilskim osobenostima koje su definisale razvoj srpske dramske literature. *Nahod Simeon* u tom smislu predstavlja jedan od njenih umetničkih vrhunaca. Poigravajući se sa tematikom incesta, obrađenom još u grčkom mitu i Sofoklovoj tragediji o Edipu, kasnije u narodnoj epskoj poeziji i istoimenom komadu Jovana Sterije Popovića, rodonačelnika srpske dramske književnosti sredinom devetnaestog veka, Markovićeva kreativno preispituje ne samo tradicionalne književne motive, već i dramaturške obrasce, tvoreći

¹ Većina navedenih autora zastupljeni su u dvotomnoj Antologiji najnovije srpske drame, priređivači V. JEZERKIĆ, S. JOVANOVIĆ: *Predsmrtna mladost i Istorija & iluzija*. Novi Sad, Sterijino pozorje, 2007.

delo izrazite žanrovske heterogenosti, od komedije, preko melodrame do tragedije, uz neobičan i efektan pesnički izraz, na granici poezije i proze. Priča prati Simeonovo odrastanje i suočavanje sa fenomenima savremene civilizacije, uz ironijski odmak od stereotipa svakodnevice, sve do tragične spoznaje o incestuoznoj vezi sa rođenom majkom. Bitan elemenat dramaturškog postupka autorke jesu pesme i stihovi koje izgovaraju likovi, ili obrazuju nekonkvencionalne didaskalije, odnosno, preciznije rečeno, komentare, tvoreći pri tome, vrlo upečatljivu atmosferu, prepoznatljivu i u drugim njenim tekstovima. To je najuočljivije i najdoslednije sprovedeno u *Brodu za lutke*, bez ikakve sumnje, antologijskoj drami². Žanrovski iskorak ka, uslovno govoreći, fantazmagoriji isprepleten je na strukturnom i suštinskom nivou, sa motivskim i konstruktivnim segmentima bajki (*Snežana, Ivica i Marica, Zlatokosa...*). Ima ovde, naravno, i obrisa melodrame, komičnih pasaža i tragičnih epizoda, uz već prepoznatljiv jezgrovit, poetski izraz, što Milenu Marković izdvaja kao jedinstvenu pojavu u srpskoj drami i pozorištu. Osobnosti njenog rukopisa obeležava i jasna distanca prema ideološko-političkoj aktuelnosti, odnosno nastojanje da u univerzalnim kategorijama i pitanjima ljudske egzistencije, odnosa prema stvarnosti, istoriji, religiji i kompleksnim društvenim pitanjima pronalazi inspirativnu građu za suverenu i beskompromisnu umetničku nadgradnju, što karakteriše njen ukupni literarni angažman, pesnički i dramski, u značenjskom i vrednosnom poimanju.

„Drugi talas“ mlađih dramaturga (Maja Pelević, Milena Bogavac, Dimitrije Vojnov i Filip Vujošević) višestruko je interesantan. Svi su studirali u istoj klasi dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Većina ih je (osim D. Vojnova, koji se posvetio filmskoj kritici i pisanju scenarija) učestvovala u Projektu Nova drama (Nada), pokrenutom pri Narodnom pozorištu u Beogradu, kasnije nastavljenom u Jugoslovenskom dramskom pozorištu Beograd, sa dramaturgom Milošem Krečkovićem kao mentorom, koji im je omogućio uvid u savremene evropske dramaturške tokove i prakse. Ova generacija autora delimično je stvarala pod uticajem neobrutalističke drame (Džon Osborn, Mark Rejvenhil, Sara Kejn, Marijus fon Majenburg, Vasilij Sigarov)³, prilagođavajući se lokalnom ambijentu, mentalitetskim oso-

² Milena Marković je za *Nahoda Simeona*, *Brod za lutke* i *Zmajeubice* dobila nagrade za najbolji tekst, a za Šine specijalnu nagradu za tekst drame na najprestižnijem pozorišnom festivala u Srbiji – Sterijinom pozorju, koje se već 64 godine održava u Novom Sadu.

³ „Autori rođeni između 1975. i 1982. godine, Slobodan Vujanović, Ivan Pravdić, Milena Bogavac, Maja Pelević, Filip Vujošević, Milan Marković i drugi, mnogo kasnije su praktikovali ovu formu, stil, tematiku. Jedno od mogućih objašnjenja za takvu situaciju jeste činjenica da su ovi autori prošli kroz radionice projekta NADA (Nova drama), neke vrste baze za novo dramsko pisanje, organizovane u beogradskom Narodnom pozorištu (2002–2003), uz podršku Britanskog saveta. U okviru Nove drame je, između ostalog,

benostima, društvenim okolnostima. Njihov stil i jezički izraz, kao i tematske preokupacije, proisticali su iz beogradskog žargona i urbanog miljea, tako da je ono što se u evropskoj drami devedestih godina dvadesetog veka, nazivalo „dramaturgijom krvi i sperme“, transformisalo u nešto izmenjenu srpsku verziju ovog toka globalnog dramskog pisma. Piscu ove generacije udaljavaju se od ideoloških obrazaca, tradicionalnih narativa, klasične dramaturške strukture i forme, stvarajući komade koji uzimaju u obzir dominaciju masovnih medija, potrošačke kulture, razvoj društvenih mreža i virtuelnih platformi. Najproduktivnija i najintrigantnija autorka među njima je Maja Pelević. Od desetak napisanih, objavljenih i postavljenih na sceni, *Pomorandžina kora* i *Ja ili neko drugi* ponajbolje oslikavaju specifičan dramaturški postupak ove autorke. *Pomorandžina kora* na tematskom nivou, na prvi pogled, donosi jednostavnu i potencijalno relaksirajuće-duhovitu priču, sa primesama feminističkog pogleda na svet o fenomenu ženske lepote (pomorandžina kora je eufemizam za celulit), dehumanizovanog savremenog potrošačkog društva, muško-ženske odnose u svetlu virtuelne komunikacije, za koju bi se brzopleta moglo zaključiti da nema većih umetničkih pretenzija. Ali, upravo ta nepretencioznost, uz upečatljiv jezički izraz, formalno-strukturne elemente (tekst je oblikovan kroz smenjivanje dijaloga, monologa, komentara i naracije), promišljeno korišćenje tragikomičnih i melodramskih obrazaca, doprinose nesumnjivim estetskim dometima drame. *Ja ili neko drugi* polazi od istinite priče o otmici devojčice u Austriji, njenom zatočeništvu dugom deset godina, begu od otmičara i povratku porodici. Maja Pelević vrlo vešto i dramaturški ubedljivo koristi autentične događaje i ugrađuje ih u tematsko-idejno tkivo svojih drama. Njen stil odlikuje sveden, gotovo ogoljen izraz, upečatljivi i plastično oblikovani, pogotovo ženski likovi. Ova autorka stvarala je, a i dalje je to slučaj, pod uticajem savremenih tokova evropske dramaturgije, uz podrazumevano prilagođavanje lokalnom društvenom i umetničkom kontekstu. Nije to, naravno, puko preslikavanje poetičkih i dramaturških modela iz nemačke, ruske ili engleske moderne dramske literature, već svojevrsna kreativna nadgradnja, što se pokazalo veoma zanimljivom i plodotvornom praksom za čitav niz pisaca bliske generacije. Jedna od njih je Milena Bogavac sa bogatim dramskim i pesničkim opusom, ali i naročitim pozorišnim angažmanom, koji zadire u šire slojeve

organizovan dolazak menadžera i pisaca Royal Courta, koji su vodili razgovore i radionice sa srpskim piscima, prevedeni su komadi britanskih pisaca (Rejvenhila, Nilsona, Martina Krimpa), što je sigurno uticalo na profesionalni razvoj mladih pisaca iz Srbije. Dakle, u Srbiji je od 2003. godine, a najviše u 2005. i 2006. godini, došlo do masovnije produkcije tekstova autora ove najmlađe generacije, koji se uklapaju u neobrutalistički rukopis, po strukturi, temama, stilu.“ A. Tasić: *Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*. Beograd, Čigoja štampa, 2009.

osobenog građanskog bunta protiv tradicionalnih, ili bolje rečeno konzervativnih stavova o samoj suštini teatarske umetnosti, o manjinskim pravima, položaju žena u savremenom društvu, odnosu nezavisne scene i institucionalnih pozorišnih kuća. Stoga nije neobično da je ona tokom druge polovine devedestih i u prvoj deceniji dvehiljaditih godina prednjačila u istraživačom pristupu, odnosno kritičkom sagledavanju uobičajenih dramaturških postupaka, promišljenom odabiru „osetljivih“ tema za tek uspostavljeno srpsko demokratsko društvo, često balansirajući na oštroj granici između performativnog i pozorišnog karaktera tekstova, kao osobenih otvorenih literarnih platformi-predložaka za scensku igru, što je pogotovo bilo vidljivo u realizovanim predstavama. Krajnje neuobičajena tema njene drame *North force* o navijačkoj skupini fudbalskog kluba Crvena zvezda „Deliije“ označena je kao „tragedija za poneti“. Ovo ironično žanrovsko, donekle i autopoetičko određenje, ima svoje uporište u samoj strukturi komada. Naime, fanatične pristalice beogradskog kluba prikazane su, uslovno govoreći, kao pandan horu u grčkoj tragediji, u smislu kolektivnog lika, unutar koga ipak egzistiraju pojedinci sa svojim različitim socijalnim, obrazovnim, generacijskim obeležijima. Ipak, oni u velikoj meri funkcionišu unutar jasno definisane grupe, povezani skoro patološkim nacionalističkim fanatizmom i samodestruktivnom strašću prema jednom fudbalskom klubu. Za razliku od Milene Bogavac, koja u književno-dramskom i pozorišnom aktivizmu polazi od lokalnih tema i negativnih pojava iz najbližeg okruženja, Dimitrije Vojnov se u tekstu *Velika bela zavera* bavi globalnim fenomenom proizašlim iz tragične sudbine rok ikone Kurta Kobjeja, pevača legendarne grupe „Nirvana“. Pseudobiografska drama o umetniku čiji je kratak život nakon samoubistva prešao u sfere urbane legende otvara pitanja ne samo o ličnim psihičkim krizama izazvanim nemogućnošću suočavanja sa surovim svetom muzičke industrije i teretom slave, nego problematizuje pojedine aspekte savremene civilizacije utemeljene na lažnim vrednostima, manipulacijama, obmanama i beskrupuloznom društvu profita kao isključivom i jedino poželjnom idealu. U takvom svetu svaka pobuna unapred je osuđena na neuspeh, a pojedinac, prototip „buntovnika bez razloga“ neumoljivo stremlji ka svom predodređenom kraju. Žanrovsko preplitanje elemenata krimi zapleta i satire umnogome doprinose umetnički visokim dometima *Velike bele zaver*e. I kod četvrtog predstavnika iste klase dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, Filipa Vujoševića, može se konstatovati da se istorijske, političke i ideološke pojave iz dalje ili nešto bliže prošlosti, odnosno sadašnjice, ne transponuju po svaku cenu u tematske okvire njegovih drama. Svakako da su prisutni, pre svega u specifičnoj atmosferi i širem društvenom kontekstu unutar kojih se odvija radnja. Međutim, Vujošević se, slično pomenutim kolegama, fokusira na „male“ priče i sudbine marginalizovanih pojedinaca, bez prevelikih ambicija da se bavi „epskim“ temama ili posledicama ideološko-političkih zabluda

prethodnih generacija. *HalFlajf* na prvi pogled otelotvoruje jednostavnu situaciju – beg iz turobne svakodnevice u virtuelni svet video-igre „Counter Strike“. Nekoliko mladih ljudi zamenjuje surovu stvarnost ulaskom u paralelnu dimenziju još izraženije agresivnosti i autodestrukcije (video-igra prepuna je scena ubijanja, smrtonosnog oružja i krvavih obračuna). Ipak, ova naizgled jednodimenzionalna dramska situacija već u uvodnoj sceni grana se na nekoliko paralelnih tokova unutar kojih se prepoznaju životne dileme, nedoumice, nesigurnost, neophodnost emotivno-psihološkog sazrevanja i egzistencijalno važne inicijacije, odnosno prelaska iz infantilnog okruženja u svet odraslih. U klaustrofobičnom ambijentu nedovršene i nefunkcionalne stanice nepostojećeg beogradskog metroa, paradoksalne paradigme posrnuća jedne evropske metropole, odvija se depresivni proces odrastanja likova komada. Završetak ne nudi nikakav izbor. Nema izlaska iz tame apsurdne stanice metroa.

MILENICA: *Nemoj da se bedačiš, Krivi.*

KRIVI: *Ne bedačim se. To je samo turnir. Ionako su pukli.*

MILENICA: *Kako samo turnir? Tako smo se nadali.*

KRIVI: *To mi u životu ništa ne znači. Jebeš turnir.*

Pauza.

KRIVI: *A mogli bismo da uđemo u prvi autobus i vozimo se jednu stanicu i da se deremo na ljude?*

MILENICA: *A što?*

KRIVI: *Da se pobunimo.*

MILENICA: *Protiv čega?*

KRIVI: *Ne znam. Protiv sistema.*

MILENICA: *A što?*

KRIVI: *Pojma nemam⁴.*

Dijalog na samom kraju Vujoševićevog dramskog teksta verovatno na najupečatljiviji način ilustruje razmišljanja i stav ove generacije autora. Oni ne donose konačni moralni sud o gresima onih pre njih, niti ih interesuje da ideologija bude dominantna tema njihovog literarno-dramaturškog angažmana. Duboko svesni svih okolnosti društva u kojem žive, progovaraju o uzaludnosti pokušaja „generacije X“ da se izbore za svoje mesto u dehumanizovanom svetu, o skrajnutima i marginalizovanim koji nastoje da uskoče u zadnji voz sa imaginarne stanice nepostojećeg metroa mutne sadašnjice u isto tako neizvesnu budućnost.

U tom periodu izdvaja se još nekoliko pisaca čija su dela bila osnova za značajne predstave srpskih pozorišta. Uglješa Šajtinac sa dve žanrovski, stilski i tematski sasvim različite drame *Pravo na Rusa* i *Hadersfeld* promovise priličan otklon od tada preovlađujućih dramaturških praksi. Prvi komad

⁴ Filip VUJOŠEVIĆ: *HalFlajf*. U: *Predsmrtna mladost...*, str. 223–224.

odlikuje tradicionalna, na momente i konzervativna škola pisanja, što ga svrstava u apartnu pojavu srpske dramske književnosti s kraja dvadesetog veka. Reč je o priči melodramskog karaktera o ljubavi između vojvođanske, odnosno, banatske seljančice i interniranog ruskog vojnika u vreme Prvog svetskog rata. Radnja se odvija u koloritnom ambijentu banatske ravnice i ruske stepe, bez uspostavljanja nekih jasnijih aluzivnih poveznica sa ratnim iskustvima sa prostora bivše Jugoslavije devedesetih godina minulog stoleća. Takav beg od stvarnosti prisutan je i kod nekolicine drugih autora, ali je interesantno da se on pronalazi u diplomskom radu mladog stvaraoca, praktično na početku karijere. Već naredni tekst *Hadersfild* otkriva drugačiji književno-dramaturški senzibilitet. I po formi, strukturi, žanrovskom određenju, ali i po sadržaju Šajtinac se približava tadašnjem trendu savremene domaće drame, zadržavajući umnogome autentičan rukopis. Radi se o tipičnoj generacijskoj drami u čijem središtu su sudbine tridesetogodišnjaka koji su mladost proveli u ruiniranom i traumatičnom ex-jugoslovenskom društvu urušenog vrednosnog sistema, obesmišljenih institucija, ekonomsko-socijalnom kolapsu, moralnoj i ljudskoj degradaciji. Povratak jednog od njih iz malog britanskog grada u provinciju, reminiscencija na nepovratno izgubljene snove i ambicije o nekom boljem i srećnijem životu, otrežnjujuće suočavanje sa besperspektivnošću, boje atmosferu drame tamnim valerima. Jezički izraz je do krajnosti sveden, uz obilje psovki, što doprinosi građenju dramskih situacija i postupku karakterizacije likova. Šajtinčevom klasičnijem dramaturškom proseyu blizak je i Željko Hubač. On se nije tako lako povodio za mnogobrojnim „modernim“ pojavama u evropskoj savremenoj drami, već je ostao dosledan u nastojanjima da u komadima zadrži razvijenu priču, kauzalnost događaja, precizno definisane likove i njihove međusobne odnose. *Bizarno* je u tom smislu Hubačeva najuspešnija drama. Smeštajući osebuje protagoniste, sve odreda istraumatizovane i isfrustrirane večite gubitnike, u soliter, preciznije na krov, jedan stan višespratnice i u kafić u prizemlju, stvarajući tako metaforu hijerarhije celokupnog društva, autor problematizuje besmisao i apsurd sa kojima su suočeni likovi u borbi za goli život. Stoga je smrt, uzrokovana ubistvom ili samoubistvom, kao logična posledica bizarnih okolnosti koje su isprepletene u tri priče ispunjene autodestruktivnim ostrašćenostima, porodičnim nasiljem, seksualnom eksploatacijom, kriminalnim miljeom, zapravo jedini mogući izlaz iz solitera – predvorja pakla.

Pregled onoga što se dešavalo u srpskoj dramskoj književnosti krajem prošlog i početkom novog veka bio bi nepotpun bez pominjanja Danice Nikolić Nikolić, Dušana Spasojevića, Fedora Šilija, Petra Mihajlovića i Olge Dimitrijević. *Sava Savanović – vampirska simfonija* Danice Nikolić Nikolić jeste izrazito duhovito poigravanje sa mitološko-literarnom tradicijom koja obrađuje temu prvog srpskog vampira Save Savanovića. Pisan u formi epskog

deseterca, komad predstavlja pravo žanrovsko-stilsko osveženje i otkriva samo jedan od mogućih modela preispitivanja srpske literarne baštine, uz inventivan parodijsko-ironični otklon. Osim *Vampirske simfonije*, i druge najbolje drame ove spisateljice vremenski i prostorno izmeštene su iz savremene urbane sredine. To je slučaj i sa *Odumiranjem* i *Zverinjakom* Dušana Spasojevića, čiji junaci svoju borbu sa ličnim demonima vode u ruralnom ambijentu. Radnja u oba teksta odvija se u vremenu tranzicije, obeleženom sumnjivom privatizacijom velikih društvenih kompanija, odsustvom empatije, moralnom degradacijom, ratnim i poratnim dešavanjima, traumatičnim posledicama raspada zemlje. Kompleksni porodični odnosi i generacijski sukob čine osnovne motivske elemente Spasojevićevog dramaturškog postupka. Na drugoj strani, Olga Dimitrijević (*Radnici umiru pevajući* i *Kako je dobro videti te opet*) i Petar Mihajlović (*Radnička hronika*), na autentičan način dosežu kritički intoniran društveni angažman, upečatljivo oslikavajući radničke i penzionerske egzistencijalne probleme tokom i nakon (nikada) završenog tranzicionog perioda u Srbiji. Dok je Olga Dimitrijević otvorenija za eksperimentisanje na planu forme i jezičkog izraza, dotle je Mihajlović suzdržaniji i bliži klasičnoj dramskoj strukturi. Iako im je po godinama blizak, Fedor Šili teško može da se svrsta u estetičko-poetički obrazac prethodnih autora. Ne samo zbog *Čarobnjaka*, već i najnovije drame *Noćna straža* (radnja smeštena u tridesete godine dvadesetog veka na vodviljski način obrađuje dekadentni život beogradskog visokog društva, uz neizostavno spletkarenje, manipulacije, prevare i obmane). Psudobiografski *Čarobnjak* samo polazi od intrigantnog i umetnički uzbudljivog života Tomasa Mana i njegovog bogatog književnog opusa. Međutim, Šili ne piše biografsku niti istorijsku dramu. Uplićući u siže Manove likove i maštovitu fikciju, činjenice povezane sa buđenjem i razvojem nacionalsocijalističke ideologije u Nemačkoj, odnose sa bratom Hajnrihom, položaj i značaj umetnika u društvu, stvaranje u komplikovanim ideološko-političkim i istorijskim okolnostima, Šilijev *Čarobnjak* efektno spaja iluziju, stvarnost, snoviđenja i dokumentarističku građu.

Mlađa generacija dramskih pisaca je, uz retke izuzetke, stvarala pod uticajem aktuelnih događaja, ali je izbegavala da istorijski i ideološko-politički kontekst prevagne. Oni su, takođe, u većoj ili manjoj meri pratili stilsko-poetička kretanja u savremenoj evropskoj dramaturgiji, prilagođavajući ih, nekada vrlo uspešno, a ponekad manje vešto, lokalnim književno-estetskim okvirima. Na osnovu toga može se zaključiti da je ovaj korpus srpske dramske literature u korelacijama sa neskrivenim i direktnim kritički intoniranim društvenim angažmanom. S druge strane, Vida Ognjenović, Dušan Kovačević, Nebojša Romčević, Siniša Kovačević, Stevan Koprivica i, samo donekle, Goran Marković u svojim najznačajnijim i u umetničkom smislu najvrednijim komadima, kreativno se distanciraju od patoloških pojava iz svakodnevice, tako što teme biraju iz povjesno-mitoloških sfera, uz izražen

metaforičko-aluzivni „beg“ od dnevno-političke banalnosti. I ovde, naravno postoje izuzeci, kao što je pomenuti Goran Marković, koji se u *Turneji*, bez sumnje njegovoj najboljoj drami, bavi tek nedavno okončanim ratom u Jugoslaviji, u čijem je središtu putešestvije glumačke trupe po sukobima zahvaćenim prostorima. Odnos umetnosti i besmisla krvavog pustošenja i razaranja, obojen crnim humorom i snažnom antiratnom porukom samo su neki od idejno-motivskih nivoa drame. Nisu od društvenih aktuelnosti bežali ni Dušan Kovačević, Nebojša Romčević i Siniša Kovačević, međutim, u najrelevantnijim dramama ovih pisaca primetno je fokusiranje na univerzalnije, opšte, civilizacijske pojave. Tako recimo, Vida Ognjenović inspiraciju traži u daljoj ili bližoj istoriji, mitovima i legendama, ponajpre iz primorskih krajeva današnje Crne Gore, ali i Vojvodine koja je svojevremeno bila deo Austro-Ugarskog carstva. Ona ne piše istorijske drame, iako događaji i ličnosti jesu autentični i bitno su uticali na viševjekovna dešavanja na ovim prostorima. Istančan senzibilitet prozne i dramske spisateljice, te osebjuna poetika pozorišne rediteljke i iskustvo velikog poznavaoa srpske literarne baštine, oseća se u *Jegorovom putu*, *Don Krstu*, *Milevi Ajnštajn*, a pogotovo u tekstovima iz nešto ranijeg perioda, kao što su *Je li bilo kneževе večere* ili *Kanjoš Macedonović*. Tradicionalna dramaturška škola, jezgrovit, istančan i vrcavo duhovit jezički izraz, žanrovska heterogenost, brižljivo građene situacije i karakterizacija likova, glavne su odlike opusa Vide Ognjenović. Činjenica da teme i motive pronalazi u legendama, mitovima ili istoriji nikako ne znači da je reč o anahronim ili arhaičnim ostvarenjima. Upravo suprotno. Pronalazeći univerzalna značenja i vrednosti u nekim već poznatim pričama, tretirajući istoriju kao fenomen koji se ne ponavlja, već u svom kontinuiranom odvijanju otkriva određene sličnosti, pre svega u domenu ideoloških zabluda, političke manipulacije, religijske ili nacionalne ostrašćenosti, mentaliteta pojedinaca ili društveno-socioloških grupa, problematizuje pojave iz našeg vremena, ali ne na direktan, eksplicitan način. *Jegorov put* je druga drama iz „Budvanske trilogije“ (tematski krug ovih tekstova proističe iz bogate i burne istorije i legendi Bokokotorskog zaliva), koju još čine i *Kanjoš Macedonović* i *Don Krsto*. Turbulentna situacija u celokupnoj Evropi 1806. godine, još se kompleksnije ispoljavala u primorskim krajevima današnje Crne Gore. Budva je pod Rusko-crnogorskom upravom, da bi već sledeće godine bila okupirana od strane Napoleonove Francuske. Oslanjajući se na autentični kratki zapis o ruskom monahu, zavetovanom na ćutanje, iz porodice Stroganov, koji dolazi u jedan mali manastir i počinje da pravi put od mora do manastira Praskavica, autorka nadalje stvara pseudoistorijsku priču o sukobu civilizacija, kultura, mentaliteta, običaja na skućenom priobalnom pojasu u kome obitavaju predstavnici prkosnog i ponosnog malog naroda, osuđenog na večitu borbu za slobodu i čuvanje identiteta, jezika, ali i gole egzistencije. *Don Krsto* je drama zasnovana na životu i delu Krsta Ivančevića,

sveštenika, učitelja, pesnika, velikog poštovaoca i poznavaoa muzike i pozorišta, autora *Ljetopisa Budve* iz 1650. godine. Od oskudnih i nepotpunih biografskih podataka, nekolicine Ivančevićevih sačuvanih zapisa o venecijanskom teatru i ponekom istorijskom zapisu, Vida Ognjenović stvara komad o uzaludnoj potrazi za vlastitim identitetom, neravnopravnoj borbi umetnika i humaniste za vrednovanje i poštovanje temeljnih estetskih i umetničkih kategorija, o veri i ljubavi, samoizgnaniku iz prividne sigurnosti zavičaja u veliki, nepoznati svet s ambicijom da dosegne mladalačke ideale ispunjenog i smislenog života. Epilog takve potrage nedvosmisleno je razočaravajući. Slična je sudbina Mileve Ajnštajn u istoimenoj drami o tužnoj sudbini ambiciozne i talentovane naučnice, prve supruge Alberta Ajnštajna. Intrigantnom i višestruko inspirativnom životnom pričom jedne, bez sumnje, velike žene, autorka je počela da se bavi još početkom sedamdesetih godina prošlog veka, što je rezultiralo TV dramom u produkciji Televizije Beograd, da bi je uspešno zaokružila dramskim tekstom konačno završenim i izvedenim na sceni Narodnog pozorišta Beograd krajem dvadesetog stoleća. Milevin i Albertov odnos, upoznavanje na fakultetu u Cirihi, ljubav, brak, njihova deca, narušeni supružnički odnosi i konačni razlaz čine osnovu i okvir za melodramu unutar kojih se Milevino nesebično i samopožrtvovanje nastojanje da očuva porodicu, uz odricanje od naučne karijere, prikazuje kao potresna drama jednostavne i iskrene heroine, čija je opsesivna privrženost uzročnik lične tragedije. Porodica kao uzbudljivi mikrosvet jeste glavna tema i u brojnim komadima Dušana Kovačevića. „Osnovna ćelija društva“ u Kovačevićevim delima redovno je hendikepirana – nema žena u *Maratonci trče počasni krug*, Georgina pet godina nosi trudnoću u *Radovanu III*, beznadežna otuđenost braće Kraj i emotivna senzibilnost njihove sestre Vesele u *Klaustrofobičnoj komediji*, karikaturalni likovi i apsurdne situacije koje izazivaju trojica braće blizanaca Nos oženjenih trima sestrama bliznakinjama u grotesknim familijarnim odnosima u *Lariju Topsonu*, tragediji jedne mladosti, senilni i pogubljeni Nikola Kos i njegova sestra Divna u dehumanizovanom svetu beskrupuloznog kriminala *Doktora Šustera* – porodice su koje tako malo liče na stvarne, a tako mnogo govore o stvarnosti⁵. Jedna od karakteristika Kovačevićevog dramaturškog postupka krije su upravo u tome da i ono što je na prvi pogled realno, zapravo nosi fantazmagorične, iracionalne i apsurdno-groteskne obrise. U *Doktoru Šusteru* dešava se sučeljavanje nestajućeg sveta Alchajmerovom bolešću ophrvanih Nikole Kosa i Divne, alternativne stvarnosti zarobljene izmaglicama sećanja, halucinacija, demencije sa narastajućim crnilom kriminalizovane, amoralne i korumpirane zajednice otelotvorene u policajcu-mafijašu i njegovom bratu višestrukom

⁵ Vidi: M. RADONJIC: *Sterija u ogledalu XX veka*. Novi Sad, Pozorišni muzej Vojvodine, 2006, str. 107. i *Begunci iz beznada*. Novi Sad, Pozorišni muzej Vojvodine, 2017, str. 33.

ubici. Kovačević se u duhu prethodnih antologijskih drama *Maratonci trče počasni krug*, *Balkanski špijun*, *Sabirni centar*, *Klaustrofobična komedija* i *Profesionalac* u značenjskom smislu uzdiže iznad lokalno prepoznatljivih obrazaca ponašanja, mentaliteta, ideoloških dogmi. Iako su oni neraskidivi deo srpskog etničko-etičkog miljea, superiornim literarno-dramaturškim umećem, stilsko-jezičkom rafiniranošću, crnohumornim situacijama i smešno-tragičnim likovima ostvaruje univerzalnost poruka, tema i ideja svojih komada. Dok Kovačevićeva inspiracija ishodište redovno ima u najbližem okruženju, a potom se specifičnim postupcima oneobičavanja pretvara u kompleksna, mnogoznačna dela, Nebojša Romčević u *Karolini Nojber* polazi od intrigantne životne priče nemačke glumice iz sredine osamnaestog veka i njenog beskompromisnog zalaganja za afirmaciju istinskih umetničkih vrednosti. U središtu radnje jeste sukob dva koncepta, prvog koji zastupa Karolinin otac, lakrdijaš Hansvurst, zagovornik nespontanog hedonizma, lake zabave i lakrdije, i drugog, Karolininog opredeljenja, okrenutog prosvetiteljskoj ulozi teatra. Iluzija Karoline Nojber da umetnost ima moć da promeni svet u kojem živi, primitivizam publike isključivo željne jeftine i besmislene zabave, raspršice se u neminovnom suočavanju sa neumoljivom stvarnošću. Tema odnosa pozorišta i društvene zbilje, odnosno, u širem smislu, srži umetnosti bila je zanimljiva mnogim stvaraocima, tako da Romčević nije usamljen u pokušaju odgonetanja ovog većitog rebusa. Srpska dramska književnost takođe je otvarala to pitanje kroz komade Ljubomira Simovića, Dobrivoja Ilića, Dušana Kovačevića, Vide Ognjenović...Uzimajući u obzir sveopštost umetničko-estetskih sfera, naprosto se podrazumeva da su se autori udaljavali od aktuelnosti i svakodnevice, tražeći kreativna pribežišta u imaginarnim, mitsko-legendarnim ili istorijskim pričama i događajima. Na tom tragu moguće je, ali vrlo obazrivo, konstatovati svojevrсни beg od stvarnosti, što nikako ne znači da ti pisci nisu duboko svesni vremena i prostora u kojima egzistiraju i sa njima uspostavljaju jasne, ne i banalne paralele. Najkarakterističniji primer takvog oblika eskapizma jeste Stevan Koprivica sa „Bokeljskom pozorišnom trilogijom“ (*Novela od ljubavi*, *Bokeški D-mol* i *Betula u Malu Valu*). Radi se o melodramama sa komediografskim crtama, u čijem središtu je, sasvim očekivano, ljubavna priča dvoje mladih, čijoj se sreći, po pravilu, suprotstavljaju porodice, konzervativni moralni principi ili nerazumevanje okruženja. Koristeći obrasce renesansnih komedija, bajkovitu atmosferu, šarmantan i nadasve duhovit, pomalo arhaičan jezik crnogorskog primorja, Koprivica oživljava zaboravljenu prošlost Bokokotorskog zaliva i progovara o esencijalnim ljudskim emocijama u vremenu u kojem tako nešto više ne postoji. Međutim, Koprivica je suviše ozbiljan pisac da bi ostao samo na jednodimenzionalnom nivou, pa u tkivo svojih drama on utiskuje i probleme susreta i nerazumevanja različitih kultura, nacionalnih, verskih i staleških pripadnosti, čime otvara širok spektar tema zanimljivih za današnjeg

čitaoca, odnosno gledaoca. Dok Stevan Koprivica motive i sižee pronalazi u dalekoj istoriji i legendama, Siniša Kovačević se fokusira na bližu prošlost. *Velika drama* obrađuje buran istorijsko-politički period u Jugoslaviji, nakon tek okončanog Drugog svetskog rata, od 1945. do 1948. godine i Rezolucije Informbiroa. Teško nasleđe iz ratom opustošene zemlje, koja je pored agresija spolja pretrpela i krvav građanski rat, surove ideološke i verske sukobe, umnogome oblikuju ambijent drame. Sve se to prelama kroz živote članova porodice preseljene iz crnogorskog krša u vojvođansku ravnicu. Kolonizacija Vojvodine odmah po završetku rata česta je tema u srpskoj književnosti druge polovine dvadesetog veka. Kovačević piše odista veliku dramu, sa preko trideset likova, komad epske širine, sa mnogim epizodama, čija je funkcija da oslikaju kompleksne procese stvaranja novog društva kroz psihološke i socijalne aspekte i lomove unutar mnogoljudne porodice. Veliki je i vremenski okvir dešavanja jer se Kovačević ne zaustavlja samo na tri posleratne godine, već događaji zadiru u najnovije balkanske traume u zadnjoj deceniji prethodnog stoleća, ilustrujući odavno poznatu tezu da su političko-ideološke razmirice večiti pratilac srpskog naroda i njegov tragični usud. Ovu misao autor dodatno razrađuje i proširuje na celokupni prostor i narode bivše Jugoslavije u *Janezu*. Moglo bi se čak zaključiti da je *Janez* logičan epilog *Velike drame*, iako između ova dva teksta nema konkretnijih dodirnih tačaka. Zastavnik bivše Jugoslovenske narodne armije, po nacionalnosti Slovenac, traži utočište sa svojom porodicom u Beogradu, nakon raspada države i krvavog građanskog rata. Problem identiteta dolazi u prvi plan, jer iako ostaje veran zakletvi datoj još pokojnom maršalu Titu, vrhovnom komandantu i doživotnom predsedniku Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, i dalje verujući u ideale zajedničke države i narodne vojske, Janez Kranjc ipak je tuđin u negostoljubivoj sredini, izgubljeni apatrid, čija je sudbina iskonski povezana sa zemljom i vremenom koji nepovratno nestaju.

Kratak pregled savremene srpske dramske književnosti od 1995. do 2015. godine pokazuje izrazitu žanrovsku, stilsku, tematsku i poetičku raznolikost. Uprkos tome što se autori mogu grupisati prema generacijskom principu, ili na osnovu drugih parametara, kao što su primenjeni literarno-dramaturški postupci, odnos prema istorijsko-političkom kontekstu i pojavama u savremenom društvu, prihvatanju modernih evropskih dramskih obrazaca ili zadržavanju u sferama tradicionalnog dramskog pisma, pomenuta heterogenost jeste njihova glavna odlika. Stoga se u širem tumačenju i klasifikaciji može samo uslovno govoriti o kategorijama eskapizma i društvenog angažmana kao međusobno isključivih, jer su reprezentativna ostvarenja srpskih pisaca u ovom periodu najčešće sadržavala elemente i jednog i drugog pristupa, odnosno, diskretnijeg ili eksplicitnijeg kritičkog razmišljanja o svetu u kojem smo živeli i u kojem i danas egzistiramo.

Literatura

Predsmrtna mladost. Antologija najnovije srpske drame (1995–2005). Priređivači: V. JEZERKIĆ S. JOVANOVIĆ. Novi Sad, Sterijino pozorje, 2007.

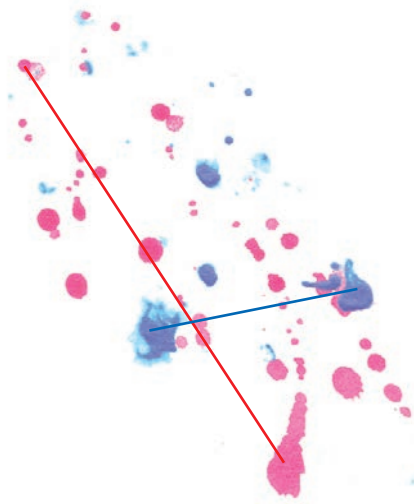
Istorija & iluzija. Antologija najnovije srpske drame (1995–2005). Priređivači: V. JEZERKIĆ S. JOVANOVIĆ. Novi Sad, Sterijino pozorje, 2007.

TASIĆ A.: *Otvorene rane – telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu.* Beograd, Čigoja štampa, 2009.

RADONJIĆ M.: *Sterija u ogledalu XX veka.* Novi Sad, Pozorišni muzej Vojvodine, 2006.

RADONJIĆ M.: *Begunci iz beznade.* Novi Sad, Pozorišni muzej Vojvodine, 2017.

3. Prijevodna i izvedbena mobilnost →





LADA ČALE FELDMAN

Odsjek za komparativnu književnost

Filozofski fakultet

Sveučilište u Zagrebu

lcfeldma@ffzg.hr

Globalne riječi i lokalna tijela

Global words and local bodies

Sažetak: Prilog je posvećen specifičnom slučaju učinkovite prijevodne i izvedbene mobilnosti drame *Tri zime / Three winters* Tene Štivičić, koja je 2014. postavljena na pozornicu londonskog Nacionalnog kazališta. Rasprava se dokumentira analizom kritičke recepcije u engleskom tisku, kao i smještajem u okvir koji promišlja prijevodnu i komercijalnu sudbinu suvremenih „velikih“ i „malih“ književnih glasova u „svjetskoj književnoj republici“.

Ključne riječi: Tena Štivičić, *Tri zime*, kazališna recepcija, književna geopolitika

Summary: This paper discusses an especially efficient case of cultural and performative mobility of the drama *Three winters* by Tena Štivičić, which had its international opening night in London's National Theatre in November 2014. The discussion relies mostly on documentation pertaining to the critical response to the performance in British press, while situating itself within the framework of a reflection upon the commercial fate of “small” and “big” literary voices in the “world republic of letters”.

Keywords: Tena Štivičić, *Three winters*, theatre reception, literary geo-politics

Ideja da se razgovor o drami i kazalištu jugoistoka Europe osovi oko iznimno plodnog Greenblattova koncepta kulturne pokretljivosti nesumnjivo je hvalevrijedna, jer implicira načelnu kritičku poziciju s koje se ustaje protiv svih koji kulturu silom žele pojmiti kroz fundamentalističku prizmu ukorijenjenosti i autohtonosti, da ne kažem „krvi i tla“, te koji zanemaruju da su kulture uvijek i svuda plod različitih, voljnih i nevoljnih, ali ipak svakako neosporivih hibridizacija. Imajući na umu još uvijek aktualne ratne neuralgije zbog kojih se i dalje u zemljama bivše Jugoslavije gotovo svaki trag nekadašnjeg uzajamnog prožimanja nastoji izbrisati, kao i porast tolerancije prema desničarskom povijesnom revizionizmu te regresivne procese koje su

posljednjih godina u čitavoj Europi potakli različiti rukavci i „vruća mjesta“ migrantske krize, prilika da se u prvi plan istakne komunikacijski, gibljivi i plodonosni aspekt kulturne razmjene i više je nego dobrodošla.

Poticaaj međutim da se o umjetničkim – ovdje prije svega dramskim i kazališnim – djelima ponovno razgovara prije svega kao o križištima ili objektima među-nacionalnih komunikacija, a onda valjda i prenositeljima političko-identitetskih „vijesti“, a manje kao o artefaktima podložnima nekom sasvim drugom poretku vrijednosti nego li je poredak kojim vladaju politički, socijalni, ekonomski, klasni, nacionalni ili rodni čimbenici, otkriva tamniju stranu načelno emancipacijski zamišljenog fenomena kulturne pokretljivosti. Osobito taj negativni aspekt sveopćeg nominalnog interesa za „druge“ i „drukčije“ dolazi do izražaja kada je u pitanju inozemni prihvataj umjetničke produkcije tzv. „poluperifernih“ kultura. Posuđujem taj termin od Dubravke Đurić¹, jer njime obilježuje srpsku dramu nastalu 2000-ih (unutar koje se, usput budi rečeno, opus Biljane Srbljanović obično izdvaja kao opus s osobito uspješnom inozemnom recepcijom, analognom uspjehu hrvatske autorice koja će se ovdje ponajviše spominjati, Tene Štivičić). Objašnjavajući što bi tvorilo identitet dramske poluperiferije koji bi se s jednakom pouzdanošću mogao primijeniti i na dramu nastalu u svim novostvorenim zemljama nakon kobnoga rata, Đurić napominje kako je posrijedi pismo koje se rađa u uvjetima razapetosti između centra i margine, između težnje da se uhvati korak s europskom „jezgrom“ i htijenja da se istovremeno odupre integraciji u nju, između žudnje za zapadom i modernizacijom – dakle svojevrsne svojevoljne autokolonizacije – ali i primanja impulsa od svih onih snaga koje se protive promjeni u ime tradicije i zagovaraju izolaciju i autarkiju. Zbog toga su poluperiferne kulture izrazito nestabilne i nestrukturirane, izložene vremenskim diskontinuitetima preskoka, kašnjenja, povratka i gubitka, mješavini predmodernih, modernih i postmodernih procesa². No krajnja ironija takve razapete pozicije dodatno se usložnjava sagleda li se percepcija poluperifernih kultura iz perspektive globalne geo-politike književnih i kulturnih formi o kojoj piše Andrea Pisac³, čiju ćemo studiju ovdje još spominjati: budući da se naime arbitriranje o književnoj vrijednosti uvelike ravna logikom preklapanja zemljopisnog prostora svijeta i kronologije ljudske evolucije, izjednačujući zemljopisne razlike u prostoru s povijesnim razlikama u vremenu, umjetničkim djelima poluperiferije u načelu se pristupa kao produkciji koja se ionako nikada nije mogla pa ni danas ne može mjeriti univerzalističkim standardima „svjetske književne republike“ – ko-

¹ D. ĐURIĆ: *Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar*. Beograd, Orion art, 2016.

² D. ĐURIĆ: *Ibidem*, s. 192–193.

³ A. PISAC: *Književnost velikih i sociologija malih nacija*. „Etnološka tribina“ 2012, god. 42, s. 169–186.

liko god oni problematični i centristički bili – jer se, naizgled benevolentno, a zapravo paternalistički, u „centru“ smatra da ta produkcija za spomenute standarde nikada, zbog nepovoljnih okolnosti svojega šireg kulturnog „razvoja“, nije ni uspjela dozreti.

Ova donekle grubo opisana konstelacija snaga generira međutim paradoksalni fenomen učinkovite transmisije vlastite nedozrelosti koji sam osobno naumila istražiti, a on se ne odnosi na Greenblattove „vesele“, produktivne preplete kojima rezultiraju manje ili više spontana i slobodna kretanja, kako se obično voli reći, „ljudi, dobara i ideja“, nego na podaničku, prisilnu kalkulaciju šansi za kulturnu mobilnost vlastite „tuđosti“, odnosno „drugosti“, na umjetničkom tržištu koje je sve sklonije uhodani repertoar ionako odavna osigurano ukorijenjenih velikih kultura korigirati pseudodiverzantskim upadima s europske i svjetske egzotične margine. Neće me stoga ovdje zanimati mobilnost među pojedinim kazališnim kulturama jugoistočne Europe, nego ambicije, uspjesi i promašaji u procesu prijenosa dramskih tekstova tzv. male nacije u drugu, tzv. „jezgrenu“, dakle razvijeniju, zreliju i u svakom pogledu ciljnu europsku kulturu kakva je, primjerice, Engleska, to više što je posrijedi zasigurno jedna od najuglednijih kazališnih sredina europskog Zapada.

Drama koju ću razmatrati u svojem studiju slučaja, *Tri zime* Tene Štivičić, 27. studenoga 2014. doživjela je praiizvedbu u centru centara spomenute kazališne sredine, londonskom National Theatreu te je ubrzo, u lipnju 2015., dobila i američku nagradu Susan Smith Blackburn za najbolji „ženski“ komad prethodne sezone – pri čemu se ta kvalifikacija neodređeno odnosila i na spolnu pripadnost autorice i na žensko-generacijski fokus drame. Time je prethodno izloženi paradoks rastvorio stanovit *modus operandi* ne samo ciljne, anglo-američke, nego i ishodišne, odnosno tematizirane kulture. Da je potonja naime sklona samu sebe poimati ne samo kao počasni „predmet“ nego i kao primarnog „korisnika“ dramatičarskog ambasadorstva, potvrđuju ekstatične reakcije na londonsku praiizvedbu u hrvatskom javnom prostoru, a onda i kasnija postava istog teksta u zagrebačkom HNK-u – kao, usput budi rečeno, zgodan primjer dvosmjerne kulturne pokretljivosti, ovisno već o tome na koje mjesto na karti smjestimo autoricu.

Budući da sam i sama o *Trima zimama* počela potanje razmišljati začuđena upravo netom spomenutom kritičarskom ekstazom, možda bi bilo uputno analizu otpočeti gromoglasnom promocijom međunarodnog uspjeha Tene Štivičić u hrvatskim medijima, u kojima se prije svega izvještavalo – najprije nespretno, bez autoričine nacionalne pripadnosti, valjda u uzbuđenju – kako je ona „prva autorica čije će se djelo izvesti u središnjem nacionalnom kazalištu“⁴, a zatim i, preciznije, kako je autorica „jedna od tek nekolicine

⁴ J. PERIŠIĆ: *Praiizvedba drame Tene štivičić 3 winters*. „Večernji list“, 20.11.2014.

autora s prostora država bivše Jugoslavije čije se djelo prikazuje u Velikoj Britaniji, odnosno u prestižnoj londonskoj kazališnoj kući“. Isticalo se nadalje kako i sam „BBC navodi... da regija iz koje dolazi Štivičić očito ima potencijala u dramskim djelima“ i kako „britanska publika za to pokazuje sve veći interes“, zbog čega je žurni izvjestitelj već u naslovu svojeg teksta ustvrdio kako je „drama Tene Štivičić oduševila London“⁵. Kada se pak autorica probila među dvanaest finalistica za nagradu Susan Smith Blackburn, hrvatski su novinari počeli nestrpljivo zapitkivati „kada će i hrvatska publika vidjeti dramu zbog koje i Englezi plaču?“. Napominjalo se kako ju je u Engleskoj objavio „ugledni izdavač“ te se sada čak i „knjiga odlično prodaje“⁶. Nakon što ju je Tena Štivičić osvojila, i nagrada Susan Smith Blackburn postala je „najvažnijom svjetskom nagradom“, iako isključivo „dramatičarkama“, pa se tim povodom i predstava retroaktivno pretvorila u „londonski hit“, a sama autorica, prema riječima Rade Šerbedžije, u „poseban dragulj hrvatske umjetnosti, književnosti i teatra“⁷.

U srodnom se emfatičnom registru na tu slavnu epizodu u povijesti hrvatske drame nastavljalo podsjećati i prigodom hrvatske praiizvedbe u hrvatskom „središnjem nacionalnom kazalištu“, kada je londonski teatar postao „prestižan“ a autorica već dobila „nekoliko značajnih svjetskih nagrada“⁸. Komad je sad režijski osmislio Ilica Buljan, usporedivši autoričino pismo u svojim propagandnim izjavama čas s Krležinim, Vojnovićevim i Marinkovićevim, kako bi mu priskrbio status klasika⁹, čas s pismom odnedavno iznova omiljene Zagorke¹⁰, znatno popularnijim i pitkijim štivom od katkad ipak previše zapetljanih i intelektualno zahtjevnih djela trojice pisaca, od kojih su se tek dvama (Krleži i Marinkoviću) djela doduše prevodila i na engleski, ali u tome govornom području nikada nisu imala osobita ni čitateljskog ni kazališnog uspjeha. Hrvatsku je praiizvedbu – za koju je tekst s izvornog engleskog preveden na hrvatski, pa mu je i dodan četvrti čin koji

⁵ B. ŠČITAR: *Drama Tene Štivičić oduševila London*. „Indeks.hr“, 03.12.2014.

⁶ J. PERIŠIĆ, A. ALFIREVIĆ: *Kada će hrvatska publika vidjeti dramu zbog koje i Englezi plaču?*. „Večernji list“, 07.02.2015.

⁷ J. PERIŠIĆ: *Nema šanse da dobijem, govorila je autorica prije dodjele, premda su Tri zime bile londonski hit*. „Večernji list“, 04.03.2015.

⁸ T. RAZUMOVIĆ ŽMARA: *Ove subote pogledajte premijeru nove drame Tene Štivičić*. „Journal“, 26.04.2016.

⁹ *Publika oduševljena dramom Tene Štivičić. Tri zime bespoštedan su portret života u zemlji u neprekidnom stanju tranzicije*. „Hina“, 01.05.2016.

¹⁰ B. HOMOVEC: *Bili smo na premijeri 'Tri zime' u HNK: apsolutni trijumf Tene Štivičić i jedna od boljih predstava uopće*. „Telegram“, 01.05.2016. Da budemo precizniji, Homovec je tu Buljanovu sugestiju, izrečenu u televizijskim priložima, prekrstio u formulaciji o „sagi krležijansko-bergmanovsko-almodovarovskog tipa s elementima Zagorke“. Ni britanska kritika nije ništa manje, kako ćemo vidjeti, vrludala u svojim olako ispaljenim etiketama.

se međutim nije izvodio – pratila gotovo nepodijeljena euforija: „publika oduševljena dramom Tene Štivičić: *Tri zime* bespoštedan su portret života u zemlji u neprekidnom stanju tranzicije“¹¹, „Ovoliko slojevito prikazati žensku psihu mogu samo veliki pisci“¹², „apsolutni trijumf Tene Štivičić i jedna od boljih predstava uopće“¹³ vikali su naslovi, hvaleći „apsolutnu uspješnicu“ i njezin predložak, redovito pritom podsjećajući da je i praizvedba ove „briljantno izbrušene priče“ na londonskoj pozornici bila „već sama po sebi senzacija“¹⁴. Tek se kasnije, na pokojem blogu¹⁵ ili pri gostovanjima hrvatske predstave na Dubrovačkim ljetnim igrama, mogla čuti poneka ograda o „diskutabilnim i ideološki vrlo upitnim interpretacijama koje idealiziraju i iskrivljuju dijelove prošlih zbivanja“, primjedbe koje su se nametnule možda i zbog Buljanove „dosadne“ kazališne koncepcije „suhoparnog i mučnog nizanjanja prizora“, režije koja „nedovoljno duboko problematizira slojevitost pojedinačnih vremenskih perioda“ i stoga „oslikava zabrinjavajuću kazališnu površnost“¹⁶.

Unatoč osamljeničkim najavama koje su se našle u nekim osvrtima, primjerice, na portalu VelikaBritanija.net, da će se i neposredno istražiti okolnosti burno dočekanog britanskog uspjeha *Triju zima*, jedva da je bilo izvjestitelja o tome događaju koji su londonsku praizvedbu u studenom 2014. uistinu i vidjeli, nekmoli ispitali kakva je zapravo bila ne samo engleska produkcija, nego i recepcija toga komada. Ja sam si međutim dala truda i odlučila se na pristup u arhiv londonskog Nacionalnog kazališta, koji mi je omogućio da predstavu pogledam i sama se uvjerim da je tu doista na snazi bila besprijeekorna aktivacija svih prepoznatljivih britanskih konvencija uglaćanog scenskog realizma, kako u pogledu ritma, osvjetljenja, kostima, scenografije i glazbe, tako i u pogledu „Downton Abbey“ glume, što znači artikulacijski nepogrešive dikcije, te tjelesno uhodane, odmjerene i suradničke nazočnosti začinjene opreznim vrebanjem na vlastiti pozornički „broj“, dirljivi monolog ili udarnu repliku, kakvih u Štivičićkinome tekstu ne manjka. Što se pak kritičkih osvrta tiče, predstava je neosporno bila dočekan s izrazitim komplimentima, ali bi sa stajališta interesa za kulturološke susrete i nesporazume isto tako bilo važno uočiti kakvim, kao što bi nam moglo biti indikativnim i sve što su rijetki skeptici tekstu drame prigovarali.

¹¹ „Hina“, ibidem.

¹² T. ČADEŽ: *Ovoliko slojevito prikazati žensku psihu mogu samo veliki pisci*. „Jutarnji list“, 02.05.2016.

¹³ *Bili smo na premijeri 'Tri zime' u HNK...*

¹⁴ I. Ružić u svojstvu izbornika 27. Marulićevih dana. <http://marulicevidani.hnk-split.hr/27-marulicevi-dani/predstave/...> [pristup: 05.08.2019].

¹⁵ S. Pavić: <https://volimkazaliste.wordpress.com/2016/11/17/zasto-nisam-odusevljena-s-tri-zime-hnk-zagreb-tena-stivicic-ivica-buljan/> [pristup: 05.08.2019].

¹⁶ B. BENIĆ: *Neiskorišteni kazališni potencijal*. „Dnevnik.hr“, 26.07.2017.

Sudeći dakle prema britanskim kritičarima, u londonskom se Nacionalnom kazalištu tijekom izvedbe *Triju zima* mogao prvenstveno doživjeti neki opipljiv „mogući svijet“ i njegova goruća privatna i politička „tema“, manje dakle iskusiti estetski čin, kako se opetovano nadavalo iz uskovitlanih formulacija: „pametna obiteljska drama koja obuhvaća 60 godina hrvatske povijesti“¹⁷; „bogato i sofisticirano putovanje kroz hrvatsku turbulentnu poslijeratnu povijest“¹⁸; „Hrvatska još boluje od povijesti i kako bi rekao jedan od likova – ponovno je kolonija“¹⁹; „Zagrepečanka rodom, Tena Štivičić nudi nam epsku dramu o tri naraštaja jedne hrvatske obitelji“²⁰. Usklici o „epskoj drami“ čuju se i povodom suvremenih tv-avantura, ali nije manjkalo ni šekspirijanskih asocijacija, koje su vjerojatno dio britanske retoričke rutine („Hrvatska zimska priča impresionirala je britanske kazališne posjetitelje“²¹). Uz *Tri zime* javljala su se i druga intertekstna prethodništva, tako genealoških (*Buddenbrokovi?!?*)²² ili političkih (*Doktor Živago?!?*)²³ romana, no najčešće se, za razliku od hrvatskih lokalno usmjerenih asocijacija, spominjala poveznica sa Čehovom, uvelike i zato što je redatelj *Triju zima*, Howard Davies, britanskoj publici već otprije bio poznat kao veliki ljubitelj ruskih pisaca poput Čehova i Bulgakova, pa se zbog njega, kako je jedan kritičar negodujući zajedljivo primijetio, osovina britanskog kazališnog interesa već znala „pomicati prema istoku“²⁴.

Čehov se, dometnimo, ovdje prije svega doživljava kao inaugurator stanovite dramske „formule“, simbolističko-naturalistički intoniranog obiteljskog zdvajanja nad sudbinom zajedničkog materijalnog posjeda, po naime drami *Višnjik*, pa se tako uz knjigu *Tri zime* pod rubrikom „slični naslovi“ na Amazonu, pored *Višnjika*, na prodaju logično nude i *Tri sestre*, dopunju-

¹⁷ H. WILLIAMS: *Clever family drama that encompasses 60 years of Croatian history*. „Independent“, 04.12.2014.

¹⁸ F. MOUNTFORD: *3 Winters, National's Lyttleton – theatre review*. „Evening Standard“, 04.12.2014.

¹⁹ Q. LETTS: *Croatia is still sore from history and as one character put it – it is a 'colony' again*. „Daily Mail“, 04.12.2014.

²⁰ A. LUKOWSKI: *Zagreb-born Tena Štivičić offers an epic drama about three generations of a Croatian family*. „Time out“, 04.12.2014.

²¹ M. TANNER: *Croatian Winter's tale Impresses British Theatregoers*. „Balkan insight“, 11.12.2014.

²² Istina, ovo je izrekao američki kritičar povodom osvojene nagrade Susan Smith Blackburn, usp. E. PIEPENBURG: *Tena Stivicic Wins Blackburn Drama Prize*. „The New York Times“, 02.03.2015.

²³ LI. EVANS: *National Theatre's 3 Winters: a hideous Balkans ballyhoo*. „The Spectator“, siječanj 2015.

²⁴ D. CAVENDISH: *3 Winters, National Theatre (Lyttleton), review: bleak*. „Telegraph“, 04.12.2014.

jući internacionalne, a opet „istočnjačke“ i tematske i brojčane asocijacije. Srećom, tu se još, barem kad sam stranicu posjetila, oglašavaju i *Posljednji Hausmannovi* Stephena Beresforda, *Stol* Tanye Ronder te *Prikupljeno lišće* Andrewa Keatleya, redom srodne „epske“ priče o „obitelji koja gubi snagu“, o „pripadanju, identitetu, i stvarima koje prenosimo na druge“, o „obiteljskoj povijesti, ugledu, očekivanjima“²⁵, pa se hrvatska drama tom reklamnom prigodom znade naći i u dobrom britanskom društvu, uz bok dramama nastalima na podudarnoj matrici – dovoljno bogatoj, uostalom, da tvori čitavu respektabilnu dramsku tradiciju „doma na pozornici“²⁶.

Bilo je u kritikama i nevjerojatnih eksterno-interno-političkih podbadanja – u odnosu na hrvatsku recentnu povijest zbivanja u sjevernoj Irskoj nekima su se učinila „dječjom igrom na popodnevnom čaju“²⁷, dok su drugi imali na umu škotski separatizam, tvrdeći kako „ovaj komad može mnogočemu podučiti britansku publiku“²⁸, premda se u kritici izričito ne čuje o čemu. U eri migrantske krize i Brexita, kada raste masovna mržnja prema doseljenim Poljacima, znale su se međutim kritičarima zalomiti i znatno neukusnije kazališno-geopolitičke doskočice: tako jedan znakovito pozdravlja „istočno-europski uvozni proizvod koji bi čak i Nigel Farage odobrio“, i to zato što se povijest poslijeratne Hrvatske tu ipak trasira kroz „reprezentativnu obitelj“, tako da se „vješto integriraju događaji od nacionalne važnosti i domaćinski detalji“²⁹. „Pametna konstrukcija“ (*clever-clever construction*), „vještina“ (*skilfulness*) i „jasnoća“ (*clarity*), a ponegdje čak i „lakoća“ („povijesna lekcija koja se lako nudi“ odnosno *a lightly worn history lesson*³⁰; „Štivičičkina je jaka strana sposobnost da prenese veliku količinu pozadinskih informacija s lakoćom“, *with a lightness of touch*³¹) uopće su dominirali kao atributi kojima se pozitivno kvalificirala odsutnost bilo kakvih prepreka razumijevanju ambijenata, likova i povijesnih mijena: zato su se spomenute kvalitete i sumirale lapidarnom pohvalom o „briljantnom prozoru“³² u hrvatske kulturno-političke prilike.

Toliku zahvalnost zbog izostanka kakvih možebitnih dramaturških devijacija od mimetičke norme dopunili su režiserovi, a i glumački naponi da se načelna hrvatska kulturna „tuđost“ u predstavi uvelike omekša i ponude različite rado viđene reminiscencije na prvu povijesnu etapu – fazu u kojoj

²⁵ <https://www.nickhernbooks.co.uk/3winters> [pristup: 17.04.2018].

²⁶ G. NICHOLAS: *Home on the Stage. Domestic Spaces in Modern Drama*. New York, Cambridge University Press, 2014.

²⁷ Ch. VALORI: *3 winters review*. Londontheatre.co.uk, 04.12.2014.

²⁸ Q. LETTS: *Croatia is still sore from history and as one character put it – it is a 'colony' again...*

²⁹ M. ARDITTI: *Theatre round-up: 3 Winters, Hope and Assassins*. „Daily Mail“, 07.12.2014.

³⁰ I. SHUTTLEWORTH: *Time out*, 02.12.2014.

³¹ M. ARDITTI: *Theatre round-up: 3 Winters, Hope and Assassins...*

³² H. WILLIAMS: *Clever family drama that encompasses 60 years of Croatian history...*

je famozna kuća pripadala plemićkoj obitelji – a koje je režija dočarala dajući maha i scenografskoj i kostimografskoj nostalgiji prema bajkovitim vremenima velikodušnih velikašica, dugih haljina i dostojanstvenoga držanja. U jednoj se kritici tako hvali scenografija Tima Hatleya kao „impresivna“ i „detaljna, sadržajna“ iako se pritom spominje i „do krajnosti ne-britanska plava“³³ koja dominira scenografskim ugođajem – ili se mislilo na melankoliju? Istina, u istoj se kritici upozorava da je ponešto prethodnoga znanja prosječnome gledatelju ipak potrebno – pogotovo „ako nije lumen koji suvereno barata datumima hrvatskih režimskih smjena“³⁴ – te da je preskoke iz desetljeća u desetljeće katkad teško pratiti, pa su poneki hvalili „izvrsni sažetak“ hrvatske povijesti od „pune tri kartice“ koji je krasio programsku knjižicu³⁵.

No bilo je i disonantnih tonova: jedan se kritičar jadao da „koliko god se on trudio – a u dva i pol sata dovoljno je vremena da se čovjek potruži – nije mogao dokučiti što je Daviesa toliko privuklo u ovom predlošku“ jer premda „večer koju je proveo dijeli s ostatkom režiserova rada snažnu ansambl igru, monumentalnu scenografiju, opći dojam svrhe“, ipak je „širina toga poduhvata na vidjelo iznijela oskudnost materijala... Čehov je očit kao utjecaj, njegova suptilnost nešto manje; pozadinske priče se natrpavaju i prepune su nepotrebnih detalja, puno je tu obiteljskog i psihološkog prepucavanja, a uvod katkad zvuči tako bezočno upakiran za izvoz“³⁶. Drugi se tužio kako je u predstavi „puno konteksta, ali malo drame“ pa se može tek govoriti o „propuštenoj prilici“ i iznimnoj „neujednačenosti“: čak i kad se dočeka kakav politički izazovni trenutak, ostaje činjenica da se „moraš probijati kroz prilično loše napisan prvi čin; ne samo da nas Štivičić mora informirati o priličnoj količini povijesnih činjenica da bi se napreskokce vraćala različitim desetljećima, nego nam i daje previše likova koje moramo svladati. Puno ljudi i puno dijaloga koji se iscrpljuje u ekspoziciji“³⁷. Čak su i blagonakloniji i navodno, prema uvodniku, „ugodno iznenađeni“ tim primjerkom „političkoga teatra“ (sic!), koji su najprije komad proglasili „remek-djelom uvjerljivosti koje očarava“, ipak izjavljivali da je „Štivičić svoj veliki šator nakrcala jeftinim sveznalicama, brbljavim profesorima i poluobrazovanim tipovima s mozgom veličine graška koji naklapaju li naklapaju jedan s drugim bez prekida tijekom 65 godina u nepromijenjenom registru zvjerskog natjecateljstva. I sam bi Bernard Shaw ovaj komad smatrao pretjerano brbljavim. [...] Vlasništvo nad kućom postaje problem

³³ S. CLAPP: *3 Winters review – generous, surprising and extremely powerful*. „The Guardian“, 07.02.2014.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ch. Valori: *3 winters review...*

³⁶ D. CAVENDISH: *3 Winters, National Theatre...*

³⁷ D. MAXWELL: *3 Winters at the Lyttleton, SE 1*. „The Times“, 04.12.2014.

u posljednjem činu, kad se cijela glumačka postava rasporedi oko stola kako bi izvela jedan od specijaliteta Lošeg Kazališta: non-stop nadmetanje u krici i vici. To se pak doima kao da traje onoliko koliko bi zahtijevalo da se papučica pretvori u mamuta. Do završnog sam poklona mislio da znam tko je dobio kuću, ali više nisam bio siguran od koga. Sigurno je bilo samo da me nije više bilo ni briga³⁸.

U završnici ovoga pregleda moram međutim izdvojiti dvije kritike iz skupne „britanske recepcije“ zbog statusa što ga njihove potpisnice dijele s hrvatskom spisateljicom – i to ne samo migrantskog statusa, nego i zbog svojega rodnog, dobnog, pa čak i profesionalnog identiteta. Prva kritika koju ću komentirati iz pera je Duške Radosavljević, sveučilišne profesorice na londonskoj Školi za govor i dramu, podrijetlom Srпкиnje, objavljena u časopisu *Exeunt*, dok je drugom, prilično ogorčenom osvrtu autorica Lena Šimić, hrvatska umjetnica koja je predstavu pogledala na nagovor Duške Radosavljević i zatim o svojem gledateljskom iskustvu, a i doživljaju svoje dvojice sinova, napisala posve o medijskim i inim mrežama neovisan tekst, koji je najprije bio slobodno dostupan u pdf-izdanju na internetu, da bi se sada nalazio u zaštićenom repozitoriju³⁹. I dok kritika Radosavljević uvelike nalikuje vijestima što su o londonskom uspjehu *Triju zima* kružili i hrvatskim medijima – jer se i u njoj ističe kako je Štivičić „prva dramatičarka u povijesti koja je predstavila svoju zemlju na repertoaru“ tako ugledne londonske kazališne kuće, pa je kritičarka uvelike čini se i zbog toga odlučila suspregnuti neke svoje „manje važne ograde“ i kompatriotski ustvrditi kako „je veselje biti konačno na ovakav način primljen u pregibe britanske glavne struje, po prvi put u preko dvadeset godina što ona posjećuje kazalište“ – Lena Šimić odbila se identificirati pripadništvom velikoj slavenskoj obitelji čiji se glas konačno čuje na engleskom pa je odlučila prosvjedovati protiv nečega što je očito i sama implicite smatrala „propuštenom prilikom“, ali ne za bolji plasman zanemarenih „istočnih“, „istočnoeuropskih“ i inih „uvoznih proizvođa“, nego za bitku protiv logike „tržišta“ koja ionako samo produbljuje jaz između kultura, čak i kada se one, poput Hrvatske, naprasno „iz ratne žabe pretvore u turističkog princa“ (Pisac, 2012, 179). U nemalom su naime broju kritika potpisnici sučeljavali nepomirljive hrvatske „ratne užase“ i „masovno posjećene praznične plaže⁴⁰, a jedan je priznao i da je nerijetko „tijekom pro-

³⁸ LI. EVANS: *National Theatre's 3 Winters: a hideous Balkans ballyhoo...*

³⁹ L. ŠIMIĆ s N. I G. ANDERSON: *A provocative Cold Consideration: 3 Winters at the National Theatre in London*. <https://www.repository.edgehill.ac.uk>.

⁴⁰ A. LUKOWSKI: *Zagreb-born...* Kritičar nije bio ni svjestan da ponavlja jednu od doskočica iz samoga teksta, repliku Alise Kos koja britanski interes za Hrvatsku sumira ovako: „Uglavnom nemaju mišljenje o nama, znaš. Osim kad je riječ o plažama. I ratnim zločincima“, usp. T. ŠTIVIČIĆ: *Tri zime*. Zagreb, Hena com, s. 19.

teklog desetljeća“, kada je „provodio sretne obiteljske praznike u Hrvatskoj“, znao „gledati u muškarce, konobare, vozače kamiona i misliti si, što mora da su ovi radili tijekom rata za nezavisnost?“⁴¹.

I dok je Radosavljević nepristrano primjećivala tragove Krleže, ali još i više „britanske tradicije Wildea i Shawa“, Šimić nije na tu smjesu mogla gledati kao na nevino intertekstno sustanarstvo, neovisno čak o njegovome možebitnom anakronizmu. Reagirala je na netom dočarane uvjete recepcije jednako koliko i na samu predstavu, jer prvo što će u svojoj, eksplicitno priznatoj „ljutitosti“ istaknuti jest upravo koincidencija Hrvatske EU priznatosti i ulaska drame o „stanju nacije“ u britansko kazalište, „s prikladnom dramaturškom i izvedbenom estetikom, tim znanim kazališnim trikovima glavne struje, duhovitom i pametnom, punom humora i smjelom, tehnički dobro izvedenom, smiješnom i ozbiljnom ujedno, nekako na prvi pogled pluralističnom i raznolikom, privlačnom multikulturnoj Britaniji“ i senzibilitetu „srednje klase“. Usput budi rečeno, i u nas se povodom premijere *Triju zima* slavodobitno klikalo „večeri građanstva za pamćenje“, odnosno sretnoj podudarnosti „građanstva na sceni i građanstva u publici“⁴², kao da je posrijedi novopronađena poetika uzajamnog zrcaljenja, ovjerena britanskim pečatom, koja konačno dvijetisućitih može ponovno prodisati nakon eto tih nekoliko mračnih kazališnih socijalističkih desetljeća.

Sljedeće na što će Šimić upozoriti jest činjenica da je Štivičić napustila ideju o naknadnom prijevodu s hrvatskog na engleski, jer se u prijevodu neizbježno štošta izgubi: „Ali što ako izgubimo sam prijevod? Što se zbiva kad zagladimo napukline transkulturnog angažmana i (kritičkih) problema koje prijevod nudi? Kako bi neki pisac (u ovom slučaju voljni predstavnik svoje nacije koji piše komad znajući da će se izvesti u NT-u) mogao utjecati na glavnostrujašku estetiku – koja je tu da bi ugodila uobičajenoj grupi posjetitelja srednje klase? Nije li izglednije da će se svaka nova drama morati ‚pokoriti i uklopiti‘ kako bi skliznula poput novčića u kazališni stroj?“ Ni inzistiranje Štivičić na fokusu na jednu obitelj nije se Šimić osobito svidio kao izgovor, jer autorica je prema Šimić dobro morala znati da je uprizorenje drame „kulturni i kontekstualno uvjetovani događaj, a ne izolirana privatna stvar kao što spisateljica navodno misli“. Priznavši kako su je razdirale oprečne motivacije nacionalne i rodne solidarnosti s jedne, a opet i odbojnosti prema estetici i politici postave *Triju zima* u NT-u s druge strane – pa čak se i prisjetivši kako ju je njezin mentor uvijek opominjao da ne piše o predstavama koje joj se nisu svidjele – Šimić je opravdanje za svoj gnjev ponajviše pronašla u naizgled usputnoj okolnosti da je na predstavu povela

⁴¹ Q. LETTS: *Croatia is still sore from history and as one character put it – it is a ‚colony‘ again...*

⁴² B. HOMOVEC: *Bili smo na premijeri ‚Tri zime‘ u HNK...*

i svoja dva dječaka, da je naime ključno sljedećim naraštajima ne prenositi, kako se izrazila, „duboko problematične“ pretpostavke o „umjetnosti i kulturi, o povijesti, građanstvu i nacionalnoj pripadnosti“.

Stoga se nastavak njezinoga osvrta pretvara u etnografsku anketu, iz koje jasno ishodi da ni njezini sinovi nisu bili zavarani idejom kako je posrijedi hrvatski komad, kad je on, kako je izjavio stariji sin (14 godina) „u cijelosti na engleskom, zajedno sa scenografijom, rekvizitima i glumcima. Britanski je. Komad je sadržavao različite likove koji predstavljaju različite demografske skupine: komuniste, kapitaliste, liberalne intelektualce koji su otišli u London... Svi su puno vikali a zatim bi uslijedio blijedi vic. Vikanje pa blijedi vic. Blijedilo je bitno jer se nisam smijao... Svi su govorili čistim engleskim bez ikakvog žargona, svi pripadaju srednjoj klasi“. Momku je daleko zanimljivije bilo pratiti dokumentarne snimke kojima je redatelj razdvajao pojedine prizore i vremenske segmente drame. Mlađi je pak sin najprije rat proglasio dosta depresivnom temom, ali onda ipak bio iznenađen koliko se dobro proveo, ali Šimić se zabrinula kad je shvatila kakvu je sliku o hrvatskim ženama uspio steći: najviše mu se svidjela udavača Lucija jer ga se, s iPhoneom u ruci, dojmila kao jedina normalna osoba u komadu: majka Maša je bila deprimirana i osamljena, a sestru joj je tukao muž pa se dječaku nije činilo da su žene u drami i u kojem pogledu vezane uz politička pitanja. Osvrt zabrinute Šimić okončava se, kako sama veli, „hladnim i nevelikodušnim“ zaključkom kako je za cijelu avanturu, doputovavši iz Liverpoola, potrošila punih 180 funti.

Upravo sam zbog ove riskantne i iskrene ispovijesti uz prethodno citirane kritike odlučila svojem uvidu pridružiti i nekoliko intervjuva koji su obuhvatili širok spektar identitetskih pozicija, primjerice, britanskog teatrologa i aktivista židovskoga podrijetla Jonathana Metha, predavača na sveučilištu Goldsmiths na kojem je i Tena Štivičić pohađala studij kreativnog pisanja, zatim Chrisa Campbella, bivšega glumca Nacionalnog kazališta i dramaturga Royal Court kazališta u kojemu je Štivičić imala svoju prvu britansku praizvedbu, komada *Fragile*, pa glumicu Jodie McNea koja je odigrala protagonisticu *Triju zima* Alisu Kos, kao i samu Dušku Radosavljević, kojoj ovom prigodom zahvaljujem na pomoći u pronalasku relevantnih kontakata. Ali intervjuirala sam ili doznavala za reakcije tzv. običnih gledatelja iz kruga svojih prethodnih poznanstava, dakle redom onih koje je nešto vezivalo uz Hrvatsku, bilo kao nekadašnje diplomate, što je slučaj izrazito entuzijastičnog kazalištoljupca Michaela Stimpsona, bilo kao nekadašnje NGO ratne aktiviste u Hrvatskoj, poput Mindy Sawhney, Britanke miješanog, hrvatsko-indijskog podrijetla, bilo kao izučavateljke književnosti i povijesti „ovih prostora“, balkanologinje Marije Todorove, koja je dramu preporučila na čitanje još jednom mojem elektroničkom sugovorniku, Amerikancu Martinu Meiselu, autoru pouzdanog uvoda u dramaturgiju *How*

*Plays Work*⁴³. I on je, poput Todorove, *Trima zimama* bio „uvelike impresioniran“, premda mu se u drugome koraku učinilo kako je štošta od pročitano već negdje sreo, u dramama koje sudbine likova i teret njihovih nacionalno-političko-ekonomskih briga uhodano prepliću oko prepoznatljive središnje pozornice ne kazališta, nego svojih obiteljskih sastanaka – kuće.

Odmah ističem da mi je pri razgovorima na umu prije svega bilo još jednom preispitati same uvjete doživljaja i standarde vrednovanja, kako kada je u pitanju stjecaj dramsko-kazališnog simboličkog kapitala u inozemstvu, tako i kada je riječ o njegovoj daljnjoj oplodnji, bilo u inozemstvu ili u matičnoj sredini. Različitim sam sugovornicima, ovisno o njihovoj profesiji, prethodnome znanju i identitetskoj pripadnosti, postavljala različita pitanja, no bilo je dakako i pitanja koja sam postavljala svima, sve u svemu petnaestak, s dopuštenjem da svatko odluči na koje želi, može ili neće da odgovori⁴⁴ – pa ću zato sada tek sumirati svoje spoznaje i ponovno izdvojiti pokoju formulaciju koja posebno zorno ilustrira okolnosti i retoriku koje prate, opstruiraju ili ispomažu ono što ovdje zovemo „kulturnom pokretljivošću“.

Zanimljivo mi je primjerice bilo uočiti da putanja pada oduševljenja za londonsku praiizvedbu i u ovome „materijalu“ uglavnom slijedi logiku čvrstoće vezanosti za Hrvatsku kao matičnu sredinu: to naravno samo po sebi još ništa nužno ne bi govorilo o vrijednosti ni teksta ni predstave, da oni

⁴³ M. MEISEL: *How Plays Work. Reading and Performance*. Oxford–New York, Oxford University Press, 2007.

⁴⁴ Evo tih pitanja:

- 1) Možete li reći nešto o svojoj obiteljskoj povijesti, identitetu i profesiji?
- 2) Što vas je motiviralo da pogledate predstavu?
- 3) Jeste li prije predstave pročitali ikakav propagandni materijal o autorici, njezinoj dobi, nacionalnoj pripadnosti?
- 4) Jeste li čuli prije predstave da je riječ o migrantici, o ratu u Hrvatskoj i povijesnim traumama?
- 5) Kakva su bila vaša očekivanja s obzirom na ugled i repertoar Nacionalnog kazališta?
- 6) Jeste li raspolagali ikakvim prethodnim znanjem o hrvatskoj povijesti?
- 7) Znate li išta o hrvatskoj drami nekada ili danas?
- 8) Je li vas predstava ponukala da se o hrvatskoj drami detaljnije obavijestite?
- 9) Što mislite o predstavi?
- 10) Doživljavate li predstavu prvenstveno kao prikaz obitelji ili nepoznate kulture?
- 11) Kako ste doživjeli prikaz razlika između Velike Britanije i Hrvatske?
- 12) Biste li rekli da je komad usklađen sa standardima britanskog dramskog pisma?
- 13) Smatrate li komad smjelim u pitanjima roda i seksualnosti?
- 14) Što mislite o odnosu između zahvaćenog povijesnog raspona i dramske forme?
- 15) Je li realizam po vašem sudu nešto što pripada kazališnoj prošlosti ili još uvijek najbolji izbor za uvid u stranu kulturu?

nisu tako revno nastojali oko realističke jasnoće i preglednog prikaza autoričine rodne grude. Budući da je u pitanju bila, kako je ishodilo i iz kritika, drama koja nastoji pružiti etnografski „prozor“ u svijet hrvatskih povijesnih turbulencija – svjesno doduše pritom zanemarujući multinacionalni aspekt socijalističke faze, koja se u komadu prezentira isključivo kroz klasno-ideološku prizmu – osjećaj falsifikacije prikaza koji izbija iz sudova Mindy Sawhney i Lene Šimić baca ironično svjetlo na spoznaje i dojmove uglavnom redom benevolentnih engleskih poklonika. Nasuprot načelnoj averziji što su je svi intervjuirani iskazali prema konvencionalnome obrascu obiteljske drame u koji je Štivičić pokušala ugurati nekoliko prekretničkih desetljeća 20. stoljeća, većina je Britanaca – kao i, čuli smo već, dobar dio tamošnjih kritičara – ipak redom opetovano isticala do koje je mjere Štivičićkin komad „*well crafted*“, odnosno „vješto oblikovan“, očito predmnijevajući da ono što je za britanske pojmove donji prag dramaturške suvislosti – prastari model, doslovce rečeno, „dobro skrojenog komada“, u koji se ipak uspjela sabiti građa „epskih“ razmjera – u slučaju nedozrelih kultura ipak iznimno kompozicijsko postignuće, kroz koje ponajbolje prodire živopisna povijesna i etnička građa. Nitko iz te skupine nije, dakako, nikad čuo za *Posljednju kariku* Lade Kaštelan, osovljenu na podudarnom žensko-generacijskom prijenosu povijesnih traumi, premda puno dovitljivije dramski upriličenom prizivom fantastičnoga kolapsa kronologije u jedinstveni prostor i vrijeme same pozorničke fikcije. Niti je ijedan od dvojice britanskih profesionalnih kazalištaraca, koje sam za to izričito pitala, imao ikakve želje doznati išta o Štivičićkinim hrvatskim dramskim prethodnicima ili suvremenici, unatoč čak i njezinim vlastitim medijskim iskazima o značaju i razmjernoj nevidljivosti hrvatske dramske produkcije, osobito kada je u pitanju Ujedinjeno Kraljevstvo⁴⁵.

Prema tvrdnji Chrisa Campbella, London je i inače slabo zainteresiran za tekstove stranih autora, osim, kako bi se moglo zaključiti i iz osvrta Lene Šimić, ako se ne uklapaju u britanske potrebe za multikulturnim alibijem, odnosno ako ne priskrbuju neku vrstu dvostruke reprezentacije, u političko-zastupničkom, odnosno nacionalno-identitetskom, koliko i u prikazbenom, mimetičkom smislu. Primjerice, iako je intervju sa mnom započeo bjelosvjetski velikodušno, hvaleći se vlastitim multikulturnim podrijetlom i ambicijama svoje internacionalne mreže, Jonathan Meth neugodno se na mene obrecnuo na pitanje o tome ima li on osobno ikakav pojam o hrvatskoj drami nekad i danas i je li ga uspjeh *Triju zima* u tome pogledu ikako motivirao, tvrdeći da on nema što za hrvatskom dramom posebno posezati jer je London centar kazališnog svijeta kojemu se valja sam nametnuti i pritom ponuditi nešto univerzalno vrijedno, a ne etnički pripadno. Nije štedio riječi hvale za Tenu Štivičić, očito predmnijevajući da

⁴⁵ V. Dowd: *Croatian play 3 Winters has female soul*. „BBC News“, 03.12.2014.

je dosegla univerzalnost usvojivši naputke „engleske škole“, pa makar se kroz taj širom otvoreni posrednički prozor i nazirali mutni obrisi hrvatskoga povijesnog krajolika.

Ali što se zapravo engleskoj publici moglo toliko svidjeti, a što je pak hrvatsku, koja je, da se izvrnuto poigram aluzijom na Držića, Dubrovnik iz Rima došla gledati, moglo toliko naljutiti? Čini se naime da se englesko gledateljstvo u hrvatskoj obitelji sretnije ogledalo nego li moji sugovornici hrvatskog podrijetla: i Mindy Sawhney – koja je iz najava shvatila da je Štivičić vrlo mlada autorica, da joj je potrebna podrška i promocija, što samo potvrđuje tezu o preklapanju kronološke i zemljopisne hijerarhije osoba i kolektiviteta – bila je poput Šimić indignirana prikazom rodnih identiteta, samo što je ona smatrala da su i dramaturški i glumački posve nevjerodostojni muški likovi, uglavnom odani blijedim političkim frazama i tronutom, samosažaljivom prepričavanju bleiburških trauma, dok je Leni Šimić odbojna bila upravo galerija navodno jakih žena, zbog kojih je komad dobio nagradu, a koje su prema njezinu sinu tvorile zbirku viktimizističkih stereotipa. Doista, nevjerojatno je u čemu se vidjela ne toliko „ženska duša“ drame⁴⁶, koliko njezine navodno „jake žene“⁴⁷, s obzirom na spektar ženskih likova. On se prostire od pokorne prabake Monike, žrtve silovanja, pa lude i dokone Karoline, njezine nesuđene šogorice, preko bake Ruže čije fizičke čari priskrbe ključ kuće, pa majke Maše, plačljive dugogodišnje kuharice za obitelj i njezine sestre Dunje, gastarberske zlostavljane supruge, do najmlađe generacije – promućurne udavače, pače, kako se u hrvatskoj verziji izričito kaže, „svrake“ Lucije! Jedina, naravno, koja se svemu tome ženskom udesu uistinu voljna oprijeti, obrazovati i pobjeći, a gdje drugdje nego li u London, bistra je i neovisna Alisa, nedefiniranih seksualnih afiniteta, od koje je, da dometnem, glumica Jodie Mcnee, prema vlastitom priznanju, naučila dovoljno o hrvatskoj rodnoj politici pa nije osjetila potrebu da njezine lokalne obrise istraži u istoj mjeri u kojoj se informirala o Velikoj, političkoj i ratnoj priči. Onkraj međutim netom navedenih podijeljenih sudova oko rodne vjerodostojnosti, i Sawhney i Šimić prosvjedovale su zapravo protiv proračunato selektivne, pročišćene i pripitomljene inačice hrvatske tuđosti, inkarnirane u obitelji dovoljno vičnoj mjerilima o uljudnom ophođenju da engleskoj srednjoj klasi omogućí prepoznavanje, sućut i strah, a opet dovoljno „nazadnoj“ i primitivnoj, sklonoj poput oca Vlade rasističkim ispadima, pa čak na momente i fizički agresivnoj poput Dunjina muža, da osigura ugodnu kulturno-političku, više nego li estetsku distancu.

⁴⁶ V. DOWD: *Croatian play 3 Winters has female soul...*

⁴⁷ K. ĐEVČIĆ: *„Tri zime“ Tene Štivičić. Drama o političkim promjenama kroz živote jakih žena.* „Jutarnji.hr“, 27.04.2016.

Kažem li da se Tena Štivičić u najavama praizvedbe nije libila isticati svoj status izmještene jedinice, migranta, samo ću upotpuniti uvjete što ih u svojem poučnom tekstu „Književnost velikih i sociologija malih nacija“ navodi Andrea Pisac⁴⁸. Ona naime raspravlja o književnoj sudbini malih nacija na svjetskim književnim sajmovima, poprištima koji se u ovome, kazališnom slučaju, dadu zamijeniti repertoarnim odabirima, kako čusmo, „svjetskih“, „prestižnih“ i stoga u svakome pogledu većini „malih nacija“ nedostižnih pozornica kakva je londonska, osobito ako je riječ o institucionalnom, nekmoli nacionalnom kazalištu, odnedavna, kako čujemo u jednoj od engleskih kritika⁴⁹, posve izuzetno ali hvalevrijedno okrenutom i suvremenom međunarodnom repertoaru. Želi li se naime naći na takvoj, bilo književnoj ili kazališnoj pozornici, kaže spomenuta sociologinja i svojedobna tajnica engleskog PEN-a, poželjno je da autor male nacije s jedne strane bude kozmopolitski nastrojani migrant, ali s druge da „progovori u lokalnim slikama“, zastupa svoje „nacionalno porijeklo“ i priskrbi „intelektualni turizam“, i to tako što će ipak „govoriti dominantnim jezikom“ i njime „dati uvid u svoju kulturu“⁵⁰ koja se najčešće predodžuje kao „stabilan, fiksni i dekontekstualiziran skup slika“⁵¹, a sve kako bi čitatelje, odnosno gledatelje, ne toliko obrađivao o dotad nepoznatim kulturnim razlikama, koliko promovirao u politički liberalne subjekte. Ironija recepcije *Triju zima* nazire se stoga upravo u smetnjama na koje je nailazio pokušaj autorice da svoju „sliku“ dinamizira i kontekstualizira različitim ideološkim perspektivama i brojnošću likova na pozornici, jer ih, kako čusmo, nije uvijek bilo lako slijediti, niti je njihova rječitost, osim predodžbe o „kulturi“, i u kojem pogledu dinamizirala navlastito kazališne moduse reprezentacije.

Da bi dakle u „svijetu“ uspjela, autorica-migrantica mora platiti određenu cijenu, prilagoditi se naime metropolskoj poetici, a to je upravo ono što u našem slučaju zastupa najniži dramaturški prag „engleske škole“, kojim će i *Tri zime* uspješno „prikriti tragove nasilja i borbe za vlast koja se odvija unutar literarne [čitaj kazališne, op. L.Č.F.] geopolitike svijeta“⁵². Tako se pod krinkom globalizacijski omogućene i lokalizacijski usidrene otvorenosti prema udaljenim zakutcima svjetske literature zapravo, zaključuje Andrea Pisac, proizvodi „jednoobrazno izražavanje prošarano etničkim podacima“ (*ibid.*). Problem s tom jednoobraznošću jest da, osim što se zbog trivijalizacije i izjednačavanja pretvara u „tržišni realizam“⁵³, ujedno pod svojim „vještim“

⁴⁸ A. PISAC: *Književnost velikih i sociologija...*

⁴⁹ F. MOUNTFORD: *3 Winters, National's Lyttleton – theatre review...*

⁵⁰ A. PISAC: *Književnost velikih i sociologija...*, s. 170.

⁵¹ *Ibidem*, s. 178.

⁵² *Ibidem*, s. 171.

⁵³ *Ibidem*, s. 173.

pismom, proznim ili dramskim, podmeće „ideologiju univerzalnosti“⁵⁴, uz pomoć koje se, kako što smo ovdje već od Jonathana Metha čuli, navodno može premostiti i nepremostivo, pa čak i dramska periferija može dospjeti u kazališni centar.

Ovo bi moglo zazvučati kao nepotkrijepljena, prestroga i paušalna kritika proizvoda koje Pisac zove „antropološkom egzotikom“⁵⁵ na tržištu svjetske književnosti, kad nam se u našem slučaju ne bi nudila prilika da tu jednoobraznost ispitamo i na prilično uskom uzorku dramsko-autorskih migranata „s ovih prostora“. Premda se u kritikama prije moglo čuti da *Trima zimama* uvelike nalikuju i *Vrata od stakla* Biljane Srbljanović⁵⁶, za ovu priliku posebno mi se učinilo indikativnim ocrtati podudarnu matricu koja se uselila i u „mušku“ inačicu navodno prije svega „ženske“ turbobne povijesne priče. *Brašno u venama* Igora Štiksa uistinu se naime može doimati kao brat blizanac sestrinskih *Triju zima*: i tamo se odnos „bijeloga svijeta“ i „lokalnih trauma“ konstruira kroz topos intelektualne emigracije protagonista, koji, baš kao i Štivičćikina Alisa Kos, iz jugo-neuralgija odlazi na doktorat u inozemstvo, samo ne u Veliku Britaniju nego u SAD. I ovdje protagonist na privremenom povratku u rodno Sarajevo zatječe nerazriješene bratske račune, kao i Alisa Kos sestrinske. U obama se komadima evocira davna ali potisnuta ljubavna epizoda, kao što i oba komada protagonista sučeljavaju s bliskom a ratom traumatiziranom osobom, zbog koje se protagonist osjeća krivim. U objema dramama ishodišne se obitelji prikazuju kao tradicionalni patrijarhalni socijalni i emocionalni ambijenti, dok protagonisti kanda obećavaju neku napredniju seksualnu i obiteljsku formu, iako je nejasno kakvu.

No ono što najviše upada u oči jest napor obaju dramskih pisaca da složene povijesne okolnosti nekih desetljeća 20. stoljeća, kakve je kadar dočarati samo i isključivo roman, sabiju u formu obiteljske drame, s kobnom kućom i još kobnijim stolom u središtu, oko kojeg, kako se još Čehovljevi avangardno nastrojeni Trepljov tužio, ljudi samo „sjede, jedu i piju“, neumorno drobeći o povijesnom usudu. I dok je Tena Štivičćić dramu i napisala na engleskom, tek je kasnije prevevši na hrvatski, Štiksa je ipak angažirao prevoditelja: posrijedi je još jedan od uglednih inozemnih slavista, Amerikanac Andrew Baruch Wachtel, znan po svojoj knjizi *Making a nation, breaking a nation*⁵⁷, u kojoj je fenomenu rata prišao upravo preko sloma jugoslavenske

⁵⁴ Ibidem, s. 174.

⁵⁵ Ibidem, s. 185.

⁵⁶ T. ČADEŽ: *Predstava koja je u Srbiji izazvala polemike. Zašto 'Vrata od stakla' jako asocira na 'Tri zime' Tene Štivičćić*. „Jutarnji list“, 05.11.2018.

⁵⁷ A.B. WACHTEL: *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. San Francisco, Stanford University Press, 1998.

kulturne i književne politike. *Brašno u venama*, koliko mi je poznato, nije doživjelo inozemnu konsakraciju, možda i zato što mu autor radi u škotskoj akademskoj, a ne kazališnoj zajednici, gdje je uspješan sociolog, autor i u nas prevedene važne studije o poratnim preobrazbama nekadašnjeg jugo-državljanstva⁵⁸. O istome fenomenu uvelike govori i njegova drama, također kapitalizirajući bezdomni status intelektualne emigracije i njezine nove generacije – preciznije protagonistova sina koji i u hrvatskoj verziji govori nikom razumljiv američki *slang* – te proizvodeći isti mlaki tragički okus na implicitnoj premisi koju u Štivičičkinjoj drami – iako, zanimljivo, samo u engleskoj, ne i u hrvatskoj verziji – eksplicite izriče lik majke Maše: „but the PhD in England is not the same as PhD in Zagreb“⁵⁹.

Prisjećajući se svojedobne tvrdnje Jovana Hristića, o tome kako je drama književna vrsta kojoj stalno prijeti propast⁶⁰, te zabrinuta zbog toga što se ona i dan danas, barem kad su male nacije u pitanju, iscrpljuje u već spomenutoj udvostručenoj, političko-identitetskoj i mimetičkoj reprezentaciji, neizbježno klizeći prema žanru koji je za svaki, pa tako i „tržišni realizam“ najpodesniji, dakle romanu – odlučila sam u završnicu svojega priloga diskusiji o kulturnoj pokretljivosti uvesti jedan bezočno univerzalistički nastrojenu komad, *Zatvaranje ljubavi* Pascala Ramberta iz 2011. godine, između ostalog i zato što u toj drami vidim epohalnu post-post-dramsku glosu na Artaudov „teatar okrutnosti“ i Derridaov slavni tekst o zatvaranju, odnosno nemogućem kraju reprezentacije⁶¹. Preveden na dvadeset jezika i postavljen u različitim zemljama svijeta, od Argentine i Brazila do Rusije i Kine, nerijetko i u autorovoj režiji, Rambertov je tekst objedinio zemaljsku kuglu arhetipskom temom kozmičke ljubavne kataklizme i svjesno ugrađenim metateatarskim kapacitetom da u sebe upije raznolike jezične navade i kontekste, afirmirajući prije svega lokalne glumačke identitete. Slučaj je htio da ga u Zagrebu izvedu Nina Violić i Goran Bogdan, čija je glumačka tijela redatelj, prema vlastitom svjedočenju, doživio kao moćne prijenosnike recentnih hrvatskih ratnih neuralgija, toliko moćne da su inspirirali njegov novi tekst nastao 2014. na dodirnom dramaturškom tragu, naslovljen *Répétition*, zamišljen kao tematizacija kolapsa istočnih komunističkih režima, ali ponovno neizravno, kroz dvojaku metaforičku prizmu kolapsa ljubavne koliko i kazališne suradnje. *La répétition* na francuskom znači naime kazališni pokus, ali i ponavljanje, što znači da je i taj naslov još jedna rječita aluzija na isti kompleks teorijskih pitanja o kobi reprezentacije i tragičnoj nuždi njezina obnavljanja na koje se

⁵⁸ I. ŠTIKS: *Državljanin, građanin, stranac, neprijatelj*. Zagreb, Fraktura, 2016.

⁵⁹ T. ŠTIVIČIĆ: *Three winters*. London, Nick Hern Books, s. 20.

⁶⁰ J. HRISTIĆ: *The Problem of Realism in Modern Drama*. Prev. M. SHOUP. „New Literary History“ 1977, br. 2 (8), s. 311–318.

⁶¹ Usp. J. DERRIDA: *Pisanje i razlika*. Prev. V. MIKŠIĆ. Sarajevo, Šahinpašić, 2007.

oslanjalo i *Zatvaranje ljubavi*, jednako zabavljeno dekonstrukcijom izvedbenih baš koliko i bračnih, nekmoli heteroseksualnih aporija.

Je li dakle, da zaključim, doista moguće da jedino velike, stare kulture poput francuske mogu ležerno izbjeći prisile eksplicitne kontekstualizacije i identitetske politike? Preostaje li zaista malim dramskim nacijama – a onda i svim manjinskim supkulturama – jedino oruđe eksplicitne, manifestne povijesne autonaracije ili bi se i te kulture možda mogle pouzdanije osloniti na latentne kapacitete svojih zaumnih tijela i neizvjesnih dramskih eksperimenata? Značilo bi to vjerovati, čini mi se, da se stvaralačke ambicije, ali i traumatična kulturna iskustva, možda ipak i političko-etički dosljednije, ali prije svega estetski intrigantnije prenose kad se propituju neslućeni rastvori i otpori vlastitoga umjetničkog medija, a ne kad se on tretira kao prepoznatljivo prozirni prozor.

Literatura


- DERRIDA J.: *Pisanje i razlika*. Prev. V. MIKŠIĆ. Sarajevo, Šahinpašić, 2007.
- ĐURIĆ D.: *Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar*. Beograd, Orion art, 2016.
- GREENBLATT S. et al.: *Cultural Mobility: a Manifesto*. New York, Cambridge University Press, 2009.
- GRENE N.: *Home on the Stage. Domestic Spaces in Modern Drama*. New York, Cambridge University Press, 2014.
- HRISTIĆ J.: *The Problem of Realism in Modern Drama*. Prev. M. SHOUP. „New Literary History“ 1977, br. 2 (8), s. 311–318.
- PISAC A.: *Književnost velikih i sociologija malih nacija*. „Etnološka tribina“ 2012, god. 42, s. 169–186.
- RAMBERT P.: *Zatvaranje ljubavi*. Prev. I. BULJAN. Zagreb, Fraktura, 2013.
- RAMBERT P.: *Répétition*. Pariz, Les Solitaires Intempestifs, 2014.
- ŠTIKS I.: *Brašno u venama*. Zagreb, Fraktura, 2015.
- ŠTIKS I.: *Državljanin, građanin, stranac, neprijatelj*. Zagreb, Fraktura, 2016.
- ŠTIVIČIĆ T.: *Three winters*. London, Nick Hern Books, 2014.
- ŠTIVIČIĆ T.: *Tri zime*. Zagreb, Hena com, 2016.
- WACHTEL A.B.: *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. San Francisco, Stanford University Press, 1998.



MARTINA PETRANOVIĆ

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb

martina_petranovic@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9368-0353>

Kulturna mobilnost i izbori suvremene hrvatske drame na stranim jezicima¹

Cultural mobility and selections of contemporary Croatian plays in foreign languages

Sažetak: U radu se analiziraju hrestomatije, antologije i izbori suvremene hrvatske drame na stranim jezicima objavljeni od 1990. godine do danas u Hrvatskoj i inozemstvu. Rad je usredotočen na utvrđivanje i proučavanje motiva priređivača i antologičara te naravi, strukture, strategija i dosega objavljenih publikacija, s posebnim osvrtom na problematiku kulturne mobilnosti i kanonizacije suvremene hrvatske dramske produkcije.

Ključne riječi: izbori suvremene hrvatske drame, kulturna mobilnost, književni kanon, hrvatsko kazalište

Summary: The paper examines the chrestomathies, anthologies and selections of contemporary Croatian plays in foreign languages published from 1990 until today in Croatia and abroad. The paper focuses on the motives of editors and authors of anthologies, as well as nature, structure, strategies and accomplishments of available drama selections, with special regard to the topics of cultural mobility and canonisation of contemporary Croatian drama.

Keywords: selections of contemporary Croatian plays, cultural mobility, canon formation, Croatian theatre

Prijevodi suvremene hrvatske drame na strane jezike kontinuirana su sastavnica hrvatskoga kazališnoga života, a u ovom će se radu preispitati priređivački koncepti izbora suvremene hrvatske drame na strane jezike na-

¹ Rad je napisan u sklopu znanstvenoga projekta *Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* koji financira Hrvatska zaklada za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

stalih od 1990. godine do danas u Hrvatskoj i inozemstvu te njihovi učinci na reprezentaciju jednoga dijela suvremenoga hrvatskog dramskog korpusa za inozemstvo kao i povratno djelovanje tih izbora na nacionalnu književnu i kazališnu historiografiju. Kada je riječ o suvremenoj hrvatskoj drami napisanoj u razdoblju od osamostaljenja Hrvatske do danas, veći se broj prevedenih naslova, i samostalno i u skupnim izborima dramskih djela, ponajprije veže uz novo tisućljeće. Prve naznake ulaska danas aktualnih dramskih pisaca u izbore suvremene hrvatske drame na stranim jezicima nalazimo još krajem osamdesetih i sredinom devedesetih godina prošloga stoljeća, primjerice u izboru hrvatske poslijeratne drame na talijanskom jeziku *Il teatro croato del dopoguerra* (1989.)² koji su načinili Nikola Batušić, Branko Hećimović i Ranko Marinković, uvrstivši i ulomak Gavranove *Kreontove Antigone*, te u izboru deset hrvatskih jednočinki na esperantu *Antologio de kroataj unuaktaj dramoj* (1997.) koji je sastavio Branko Hećimović, uvrstivši u nj i Gavranove *Ljubavi Georgea Washingtona*³. Međutim, sustavniji rad na izboru suvremene hrvatske dramske produkcije za inozemne kulturne i kazališne sredine, pa i za inozemna tržišta koja u novom tisućljeću posebice dobivaju na važnosti s obzirom na učinke vladavine globalnoga kapitala i tržišnoga preustroja kulturne proizvodnje i potražnje, započeo je u prvim godinama 21. stoljeća, u korak sa sve izraženijom fizičkom i metaforičkom globalizacijom i mobilnošću društva na svjetskoj razini. U isto vrijeme, uostalom, započinje i rad na reprezentativnim izborima, hrestomatijama i antologijama suvremene hrvatske dramske produkcije na hrvatskome jeziku: početkom novoga tisućljeća objavljeni su Senkerova *Hrestomatija novije hrvatske drame (1941.–1995.)* (2001.)⁴ i Bokin izbor iz hrvatske drame devedesetih *Nova hrvatska drama* (2002.)⁵. Uz spomenute dvije knjige na hrvatskome su jeziku početkom novoga tisućljeća tiskani i prvi izbori suvremene hrvatske drame na stranim jezicima, a konačni zbroj zasad tvore izbori drame na makedonskom, engleskom, njemačkom, poljskom, mađarskom, francuskom i španjolskom jeziku⁶, obilježeni većim ili manjim stupnjem antologijskih pretenzija, katkada i s deklarativnim pa i apodiktičnim odbijanjem takve primisli. Prvi je takav izbor 2002. potpisala Sanja Nikčević sastavivši na makedonskome jeziku zbirku *Antologija na novata hrvatska drama / Antologija novije hrvatske drame*⁷, a već je iduće 2003. Boris Senker načinio izbor suvremene hrvatske drame na engleskome

² *Il teatro croato del dopoguerra*. Ur. N. BATUŠIĆ, B. HEĆIMOVIĆ I R. MARINKOVIĆ. „La battana“ 1989, br. 91–92.

³ *Antologio de kroataj unuaktaj dramoj*. Ur. B. HEĆIMOVIĆ. Zagreb 1997.

⁴ B. SENKER: *Hrestomatija novije hrvatske drame (1941.–1995.)*. Zagreb 2001.

⁵ J. BOKO: *Nova hrvatska drama*. Zagreb 2002.

⁶ U pripremi su i dva izbora hrvatske drame na poljskom jeziku (Varšava, Katowice).

⁷ S. NIKČEVIĆ: *Antologija na novata hrvatska drama*. Skopje 2002.

jeziku sugestivno ga naslovivši *Different voices / Različiti glasovi*⁸. Nakon kraće stanke, tijekom koje je objavljen i Rafoltov izbor suvremene hrvatske drame na hrvatskome jeziku *Odbrojavanje* (2007.) istodobno si i prisvajajući (u podnaslovu) i odričući (u predgovoru) teret antologijskoga odabira⁹, krajem prvog i početkom drugog desetljeća 21. stoljeća uslijedio je svojevrsni drugi val prebiranja ili rezimiranja aktualne domaće dramske produkcije za inozemne sredine, ali i u inozemnim sredinama. U izboru Waltera Kootza u Beču je na njemačkome jeziku 2009. otisnuta zbirka hrvatskih drama pod naslovom *Eine Verdammt Glückliche Familie / Prokleta sretna obitelj*¹⁰. Ivan Trojan 2012. priredio je zbirku *Tranzit*, antologiju hrvatskih dramskih tekstova na mađarskome jeziku¹¹. Iste je godine u Katowicama na poljskome jeziku otisnut izbor hrvatskih drama napisanih od 1990. nadalje, a izbor su, prema spomenutom Rafoltovu *Odbrojavanju* priredili Leszek Małczak, Anna Ruttar i Katarzyna Majdzik¹². Nataša Govedić je, također 2012., na francuskome jeziku priredila hrestomatiju hrvatske drame pod naslovom *Une parade de cirque / Cirkuska parada*¹³. Naposlijetku, 2013. objavljena je zbirka *Siete dramas croatas contemporaneos / Sedam suvremenih hrvatskih drama*, Lukićev odabir suvremenih hrvatskih dramskih tekstova za španjolsko govorno područje¹⁴. Probuđeni interes toga golemog kazališnog prostora za hrvatsku dramsku književnost, nastao i kao neposredna posljedica festivalskih gostovanja predstava prema djelima suvremenih hrvatskih dramatičara te prevoditeljskoga i uredničkoga angažmana nekolicine pojedinaca (u prvome redu prevoditeljice Nikoline Židek i urednice Željke Turčinović), rezultirao je i najnovijim izborom hrvatske suvremene drame na stranim jezicima, ponovno dakle na španjolskom jeziku, u odabiru Željke Turčinović i pod naslovom *Teatro Croato Contemporaneo / Suvremeni hrvatski teatar* (2017.)¹⁵.

⁸ B. SENKER: *Different voices*. Zagreb 2003.

⁹ L. RAFOLT: *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb 2007.

¹⁰ W. KOOTZ: *Eine Verdammt Glückliche Familie*. Beč 2009.

¹¹ I. TROJAN: *Tranzit: Kortárs horvát drámák antológiája*. Pecs 2012.

¹² L. MAŁCZAK et al.: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów*. Sv. 1–2. Katowice 2012.

¹³ N. GOVEDIĆ: *Une parade de cirque*. Paris 2012.

¹⁴ D. LUKIĆ: *Siete dramas croatas contemporaneos*. Buenos Aires 2013.

¹⁵ Ž. TURČINOVIĆ: *Teatro Croato Contemporaneo*. Madrid 2017. U međuvremenu je, dakako, preveden i objavljen cijeli niz dramskih djela u različitim časopisnim izdanjima i zasebnim knjigama drama pojedinoga autora, no ja ću se u ovome radu usredotočiti u prvome redu na prijevode suvremene hrvatske drame skupljene i objavljene u zasebnim zbirkama prevedenih hrvatskih dramskih tekstova različitih autora, a ne na pojedinačne naslove i zbirke djela jednoga autora na stranim jezicima, koje također nisu zanemarive, kao ni povremena časopisna predstavljanja suvremene hrvatske drame, bilo pojedinačnih autora, bilo skupina autora, u *Mostu*, *Hrvatskom kazalištu*, *Fantomu slobode* i sličnim publikacijama.

Razmatrajući navedeni korpus, čini se potrebnim odmah na početku skrenuti pozornost na nekoliko pojedinosti. Najprije, među spomenutim izdanjima valja razlikovati tri skupine. Prvu skupinu čine izbori hrvatskih priređivača i izdavača, no zasad je riječ o tek jednom izdanju, zbirci što ju je priredio B. Senker, a objavio Hrvatski centar ITI. Druga su – ujedno i središnja i najbrojnija skupina – izbori koje potpisuju hrvatski priređivači u suradnji sa stranim izdavačima (izbori Sanje Nikčević, Ivana Trojana, Nataše Govedić, Darka Lukića i Željke Turčinović). Treća se skupina sastoji od izbora stranih priređivača i stranih izdavača, a također je riječ o samo jednom izdanju urednika Waltera Kootza i bečkog izdavača Kaiser Verlag iz 2009. godine. Svojevrsna je kategorija za sebe poljska zbirka hrvatskih drama iz 2012., modelirana prema Rafoltovu *Odbrojavanju*, uz nekoliko ipak ne posve neznatnih izmjena i dopuna, ponajviše s obzirom na već postojeće i dostupne prijevode suvremenih hrvatskih drama na poljski jezik (zasebne zbirke drama Mire Gavrana), ali i potencijalnu razumljivost i prijemčivost ispuštenih, odnosno zamjenskih dramskih djela (primjerice, ispušteni *Fritzspiel*, umetnuta *Diva*).

U svome manifestu o kulturnoj mobilnosti, Stephen Greenblatt ističe važnost identificiranja i analiziranja tzv. „kontaktnih zona“ za kulturnu razmjernu¹⁶. Kada je riječ o izborima hrvatskih drama na stranim jezicima, nalazimo ih među nakladnicima, obrazovnim ustanovama, teatrolozima, urednicima i prevoditeljima. Na popisu nakladnika navedenih publikacija nalaze se ustanove različitih profila i statusa, od većih ili manjih izdavačkih kuća preko udruga do sveučilišta, mahom iz inozemstva, no i domaćih, nerijetko specijaliziranih upravo za prevođenje i publiciranje književnih djela iz drugih nacionalnih i kulturnih sredina. Jedan je od nakladnika hrvatska udruga specijalizirana, među ostalim, i za promoviranje hrvatske drame i kazališta u inozemstvu, Hrvatski centar ITI, ujedno i najpropulzivniji, premda ne i jedini, domaći izdavač hrvatske suvremene drame na hrvatskom i na stranim jezicima. Važnu nakladničku ulogu odigrala su i sveučilišta kao što su Fakultet dramskih umjetnosti u Skopju ili Šlesko sveučilište u Katowicama, kao i nakladničke kuće poput bečkoga Keiser Verlaga, pečuškoga Jelenkora, argentinskoga Biblosa ili pariškoga L'espace d'un instant. Pritom nije posve nevažno da je, primjerice, potonji nakladnik fokusiran na izdanja iz istočne Europe i da je objavio i druga djela hrvatskih dramskih autora, kao što su I. Brešan, S. Šnajder i A. Srnc Todorović.

Kad je riječ o kulturnim mehanizmima koji su pridonosili objavljivanju izbora hrvatskih drama na stranim jezicima, lako je uočiti da su dosadašnji izbori mahom rezultat višegodišnjih i upornih nastojanja hrvatskih i inozemnih urednika, prevoditelja, književnih i kazališnih kritičara, sveučiliš-

¹⁶ S. GREENBLATT: *A mobility studies manifesto*. U: IDEM et al.: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge 2009, s. 250–253.

nih profesora i istraživača koji su na različite načine i kroz različite forme, kontinuirano i takoreći u stopu pratili hrvatsku dramsku produkciju, te su u pravilu i snažno markirani njihovim priređivačkim osobnostima i profesionalnim preferencijama. Na tragu višedesetljetnog konsenzusa brojnih proučavatelja književne historiografije predvođenih Rolandom Barthesom da „neutralnog čitanja nema“¹⁷, prilikom razmatranja dramskih zbirki na stranim jezicima treba stoga imati na umu i, primjerice, kategorije kao što su priređivački motivacijski sklopovi i ciljevi, čitateljske kompetencije, dominantna interesna područja, književne i/ili kazališne poetičke preferencije i estetička stajališta, metodološke pretpostavke, teorijska utemeljenja, ideološka pa i svjetonazorska opredjeljenja, iskustveno sudjelovanje u kazališnoj praksi, i slično¹⁸. U tom pogledu već na početku valja apostrofirati dvije voditeljice Hrvatskoga centra ITI, najprije Sanju Nikčević, a potom i Željku Turčinović: obje su se, svaka u svoje vrijeme i na svoj način, istaknule ne samo kao voditeljice Centra koje oblikuju i usmjeravaju njegovo djelovanje te kao urednice ili poticateljice tuđih izbora, već i kao samostalne priređivačice pojedinih izbora o kojima će biti riječi u nastavku. Za kulturnu mobilnost hrvatskih dramskih tekstova posebno su se važnima pokazali hrvatski prevoditelji i urednici profesionalno aktivni u inozemnim sredinama, poput prevoditeljica Nikoline Židek (španjolsko govorno područje) i Alide Bremer (njemačko govorno područje), odnosno tzv. francuskoga kruga (Miloš Lazin, Nicolas Rajević i Ives Alexander Tripković). Primjerice, prevoditeljica Nikolina Židek na španjolski je jezik prevela niz suvremenih hrvatskih dramskih djela, ali i potaknula i omogućila njihovo ukoričenje pa i izvođenje u sredinama španjolskoga govornog područja¹⁹. Za predstavljanje hrvatskih autora u francuskoj sredini posljednjih se godina od presudnoga značenja pokazalo djelovanje prevoditelja i redatelja Miloša Lazina i njegovih istomišljenika poput Nicolasa Rajevića ili Ivesa Alexandera Tripkovića²⁰. Izbor hrvatske drame na makedonskome jeziku potaknula je urednica Jelena Lužina, profesorica i dugogodišnja proučavateljica hrvatskih i makedonskih kazališnih umjetnika te hrvatsko-makedonskih kazališnih veza. Prevođenju hrvatske drame na njemački jezik pridonijeli su naponi prevoditeljice i urednice Alide Bremer: premda sama nije potpisala izbor hrvatskih drama na njemačkome jeziku objavljenih u Beču, urednički odabir Waltera Kootza jedan je od re-

¹⁷ I. ŽUŽUL: *Izmišljanje književnosti. Učinci fikcije u povijestima hrvatske književnosti*. Zagreb 2019, s. 10.

¹⁸ M. PETRANOVIĆ: *Kazalište i (pri)povijest. Ogledi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji*. Zagreb 2015.

¹⁹ N. ŽIDEK: *Hrvatska drama na salonu kazališne knjige u Madridu*. „Kazalište“ 2018, br. 21 (75–76), s. 68–71.

²⁰ O tome usporedi članak B. SENKERA: *Nastojanja pariškog kruga*. U: *Krležini dani u Osijeku* 2016. *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio*. Zagreb–Osijek 2017, s. 191–211.

zultata projekta i serije knjiga „Hrvatska književnost sadašnjice: Projekt Ali-de Bremer i KulturKontakta Austria“. Hrvatskoj su kazališnoj javnosti nešto slabije poznati priređivači i urednici njemačkoga izbora hrvatskih dramskih djela, kritičar i dramaturg Walter Kootz i autorica jednog od predgovora izboru, književnica i novinarka Jagoda Marinić.

Neovisno o izbornicima i izdavačima – hrvatskim ili stranim, ne treba zaboraviti da su neke od spomenutih zbirke bile financijski potpomognute i od strane hrvatskih institucija, ponajprije Ministarstva kulture i pojedinih gradova, a ponekad su bile i ishodi kulturnih ili znanstvenih projekata sveučilišnih katedri, bilateralnih institucionalnih i programskih suradnji i projekata stranih i domaćih kulturnih i kazališnih centara te razmjene književnih djela i autora, doduše rjeđe unutar šireg nacionalnoga okvira, a češće na razini osobnih entuzijazama i agilnih sredina. Utoliko su i odabiri jezika na koji će drame biti prevedene i sredina u kojima će biti objavljene proizvoljni iz šire perspektive neke zamišljene i obuhvatne nacionalne strategije, a duboko ukorijenjeni u individualno djelovanje pojedinih ustanova/udruga i pojedina²¹. Uzmimo nekoliko primjera. Antologija hrvatske drame na makedonskome jeziku nastavak je uzajamne suradnje institucija u dvjema zemljama te je nakon objavljivanja suvremenih makedonskih drama na hrvatskome jeziku (*Antologija nove makedonske drame*, Hrvatski centar ITI – UNESCO, Zagreb 2000.) realiziran i uzvratni prevoditeljsko-izdavački projekt²². Izbor hrvatske drame na njemačkom jeziku potaknuli su prevoditeljica Alida Bremer i austrijski centar KulturKontakt na čelu s Annemarie Türk, a projekt je umnogome određen okvirom protežnoga istraživanja književne proizvodnje u državama istočne i jugoistočne Europe i prethodnog upoznavanja austrijske zajednice s ostvarenjima Rumunjske, Poljske i Mađarske, pa je tako i, primjerice, predstavljanje zbirke u Beču bilo uklopljeno u program gostovanja Zagrebačkoga kazališta mladih s hrvatskim predstavama u bečkome Volkstheateru „Najbolje s Istoka!“. Antologija hrvatske drame na mađarskome jeziku jedan je od ishoda kulturološkog i književnoznanstvenog međunarodnog projekta „Baranya & Slavonia“ čiji je nositelj bila Katedra za hrvatsku književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, a partneri Katedra za mađarski jezik i književnost bajske Visoke škole József Eötvös te mađarska nakladnička kuća Jelenkor iz Pečuha. Prema riječima priređivača I. Trojana, projekt je bio zamišljen i realiziran kao poku-

²¹ Stoga bismo se s pravom mogli zapitati zašto u pojedinim sredinama i na pojedinim jezicima izbori hrvatske drame nisu ostvareni, napose u Hrvatskoj susjednim državama.

²² S. NIKČEVIĆ: *Nov pesimizam*. U: *Antologija na novata hrvatska drama*. Skopje 2002, s. 5–16. i B. PAVLOVSKI: *Nova hrvatska drama na makedonskom jeziku*. „Republika“ 2003, br. 59 (4), s. 10–108.

šaj hrvatskih i mađarskih književnih znanstvenika i teatrologa da se putem antologijskih izbora mađarske i hrvatske proze, poezije, drame te književne kritike i publicistike sagleda suvremena književna i književnoznanstvena proizvodnja u objema državama/regijama²³.

Pojam suvremenosti u odabranim se zbirkama gotovo uvijek odnosi na razdoblje od 1990. godine do danas, s time da se recentnije zbirke dodatno usredotočuju na prvo ili čak drugo desetljeće novoga tisućljeća. Samo u izboru Nataše Govedić, čiji odabir izdvaja i njegova hrestomatijska narav, suvremenost počinje drugim desetljećem 20. stoljeća, no i kod nje u konačnom zbroju kvantitativnu prevagu odnose drame napisane nakon 1990. godine, a integralno doneseni dramski tekstovi koje autorica drži tematski reprezentativnima za hrvatsku književnost početka 21. stoljeća napisani su nakon 1990. godine²⁴. Izborom zahvaćena razdoblja i pretpostavka su i posljedica polazišnih i konceptualnih odluka priređivača o prirodi i sadržaju njihovih konačnih dramskih izbora. Naime, u naslovima i podnaslovima te predgovorima izbora hrvatskih drama na stranim jezicima nerijetko se variraju riječi „izbor“ ili „antologija“, ali tek s površnim uzimanjem u obzir terminološke težine upotrijebljenog pojmovlja s obzirom na ono što pojedina zbirka želi i umije ponuditi²⁵. U većini slučajeva uporabu pojma antologija, koji nerijetko izaziva prijepore o opravdanosti koncepcije te o tome što antologija zapravo jest ili bi trebala biti i potiče spekulacije o drugim potencijalnim izborima, stoga ne treba tumačiti obavezujuće i doslovno, jer se većina izbornika u predgovorima i popratnim tekstovima ili očitovanjima nastojala odmaknuti od antologijskih pretenzija, s većom ili manjom osviještenošću i s većom ili manjom eksplikativnošću stavljajući u prvi plan subjektivnost i osobne preferencije, parcijalno zahvaćanje, tematsku usmjerenost te kontek-

²³ Tijekom projekta suradnici su realizirali devet knjižnih projekata: *Jelencore. Antologija suvremenog mađarskog pjesništva* (priredio Zoltán Ágoston); *Kronika melankolije. Antologija hrvatskih postmodernih pjesnika* (priredio Goran Rem); *Valoviti Balaton. Antologija suvremene mađarske novele* (priredio Zoltán Ágoston); *I Drava teče... Slavonska kratka proza* (priredila Helena Sablić Tomić); *Tradicijski jezik, pripovijedanje. O individualnim kanonima suvremene mađarske (kratke) proze* (autor Zoltán Medve); *Suvremena hrvatska književnost. Poezija i kratka proza od 1968. do danas* (priredila Helena Sablić Tomić i Goran Rem); *Od rituala do medija. Mađarska drama na prijelazu tisućljeća* (autor Péter Müller); *Tranzit. Izbor iz suvremene hrvatske dramske produkcije* (priredio Ivan Trojan).

²⁴ K. CUCULIĆ: *Hrvatsku dramu ne treba predstavljati kao da su u pitanju narodne kobasice* (razgovor s Natašom Govedić. „Novi list“, 20.12.2013, mrežno izdanje, <http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Natasa-Govedic-Hrvatsku-dramu-ne-treba-predstavljati-kao-da-su-u-pitanju-narodne-kobasice> [pristup: 24.05.2019].

²⁵ Prvi izbornik suvremene hrvatske drame na hrvatskome jeziku Jasen Boko svoj je izbor više puta nazivao svojevrsnom „antiantologijom“, ciljajući upravo na subjektivnost svoga odabira.

stualnu i kulturološku uvjetovanost vlastitih odabira karakterističnu, prema suvremenim teorijskim tumačenjima, za ispisivanje književnopovijesnih radova i povijesti književnosti uopće²⁶. Neovisno o konačnoj provedbi željenoga koncepta, Sanja Nikčević jedina se, rekla bih, zadržala na uzimanju pojma antologija kao reprezentativnog zbira djela „trajne vrijednosti“ kako, pojednostavljeno rečeno, antologiju definiraju aktualni književni pojmovnici i enciklopedije²⁷. Imajući u vidu različite moguće vrste antologijskih izbora, nacionalne, regionalne, geografske, monografske, generacijske, tematske, žanrovske, vrsne, poetičke, svjetonazorske, manjinske, rodne, definirane periodom, upućene određenim društvenim skupinama ili slojevima, i slično, ključni pojmovi i sintagme koje se nerijetko ponavljaju u predgovorima priređivača ili između njihovih redaka – „presjek“, „predstavljanje“, „izbor“, „subjektivan odabir“, „osoban izbor“, „pregled“, „panorama“ – mogli bi upućivati na arbitrarnost kriterija odabira, no pomniji uvid u autoreferencijalne osvrtne i same izbore svjedoči ipak o razmjerno čvrstom sustavu mjerila, ugrubo determiniranim profesionalnim predispozicijama, vrijednosnim sklopovima i afinitetima priređivača, zahvaćanjem biranih vremenskih odsječaka, obraćanjem ciljanim skupinama ili vrstama recipijenata i kulturnih sredina te obilježenošću širim kontekstom izdavačkoga projekta odnosno suradnika. S obzirom na učestalo akceptiranje kriterija izvođenosti, publiciranja, nagrađivanosti, međunarodnoga odjeka, kao i kritičke i teorijske recepcije, zacijelo bi se moglo govoriti i o kriterijima kanonizacijskoga potencijala²⁸. Pritom ne treba zaboraviti da su kriteriji i učinci novijih izbora dijelom zadani i dosezima prethodnih obavljenih izbora, prijevoda i izvedbi, koliko i potrebom da se u odnosu na njih načini iskorak ili pomak, ako ne i revizija ili reinterpretacija postojećega materijala. U samim naslovima i podnaslovima većine izbora i/ili u naslovima predgovornih tekstova i izborničkih/uredničkih uvodnika, uočljive su i neke ključne riječi ili sintagme koje čitatelja mogu uputiti na kategorije mišljenja djelatne u pozadini načinjenih izbora: „novi pesimizam“ Sanje Nikčević, „različiti glasovi“ Borisa

²⁶ I. ŽUŽUL: *Izmišljanje književnosti. Učinci fikcije u povijestima hrvatske književnosti*. Zagreb 2019.

²⁷ *Hrvatska enciklopedija*, primjerice, kaže: „Svrha je antologija pohrana i prezentacija književnih ili drugih tekstova trajne vrijednosti.“ *Antologija*. U: *Hrvatska enciklopedija*. Zagreb 2018, mrežno izdanje, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3144> [pristup: 23.05.2019]. Vinko Brešić u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* također navodi da je svrha antologije „pohrana i prezentacija književnih ili drugih tekstova trajne vrijednosti“. V. BREŠIĆ: *Antologija*. U: *Hrvatska književna enciklopedija*. A–Gl. Knj. 1. Zagreb 2010, s. 46.

²⁸ Usp. M. PETRANOVIĆ: *Kazalište i (pri)povijest. Ogleđi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji*. Zagreb 2015. i M. PETRANOVIĆ: *Karika koja nedostaje. Procesi kanonizacije i suvremena hrvatska drama*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Književni kanon*. Knj. 20. Split–Zagreb 2018, s. 196–212.

Senkera, Kootzova „obitelj“, Trojanov „tranzit“, „cirkuska parada“ Nataše Govedić, „intimno i javno“ Darka Lukića te na kraju još jednom „različiti glasovi“ Željke Turčinović koji ovaj put imaju u vidu mlađi, novomilenijski naraštaj hrvatskih dramskih pisaca tematski okupljen oko obitelji i muško-ženskih odnosa, a formalno oko šireg raspona poetika sve više usmjerenih dramskome eksperimentu i tzv. pismu za izvedbu.

Sanja Nikčević svoj je odabir dramskih djela za makedonsku sredinu zasnovala na uočenoj potrebi da nakon ratom izazvanoga prekida nekoć čvrstih i prohodnih hrvatsko-makedonskih kazališnih veza upozna makedonsku kazališnu publiku s reprezentativnim ostvarenjima hrvatske dramske književnosti kraja osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća, nastojeći dati relevantan „presjek“ plodnih i raznovrsnih dramskih rukopisa koji su obilježili hrvatsko kazalište devedesetih godina²⁹. Usredotočujući se na autore koji su na scenu stupili u osamdesetima i devedesetima te apostrofirajući dominaciju drama tzv. „novoga pesimizma“, prema čemu i naziva svoj predgovor, Nikčević nastoji uputiti čitatelja i u ostale rukavce hrvatske dramske proizvodnje zadanoga razdoblja, kao i smjer(ov)a kojim se hrvatska drama nastavila kretati izvan vremenskih granica njezinoga izbora, učvršćujući i periodizacijsku podjelu hrvatske drame devedesetih na *mladu* i *novu*³⁰. Pritom se ipak zadržava na dramatičarima i dramskim djelima koji su najšire prihvaćeni u kritici i teoriji (tiskani, nagrađeni, i sl.) i vrednuje ih iz vizure njihove kazališne zastupljenosti i prihvaćenosti, nudeći relevantan presjek, a ne isključivo osobni odabir.

Boris Senker se u svome izboru, na što upućuje već i sam naslov, *Different voices*, rukovodio željom da kazališnoj zajednici izvan hrvatskih granica predstavi osam različitih dramskih rukopisa i osebujnih autorskih ličnosti te osam jedinstvenih kazališnih poetika koje uvršteni dramski tekstovi pretpostavljaju³¹. Svjestan da bi i drukčije kombinacije autora i drama mogle potpuno legitimno predstavljati hrvatske dramske devedesete, Senker u predgovoru³² upozorava da njegovih osam odabranih djela i nije birano po tome ključu te je stoga najprije opisao sve ono što njegov izbor nije – dio koji predstavlja veću cjelinu, jedan naraštaj dramskih pisaca, je-

²⁹ S. NIKČEVIĆ: *Nov pesimizam*. U: *Antologija na novata...* Skopje 2002, s. 5–16. Navodi prema hrvatskom izvorniku Sanje Nikčević kojoj ovom prigodom zahvaljujem na ustupljenom tekstu.

³⁰ Usp. A. LEDERER: *Vrijeme osobne povijesti*. Zagreb 2004 i A. CAR MIHEC: *Mlada hrvatska drama (ogledi)*. Osijek 2006.

³¹ Analizirajući zbirku, Maria Ignatieva zaključuje da Senkerov izbor kazališnim praktičarima omogućuje dobar uvid u suvremenu hrvatsku dramu. M. Ignatieva: *Links in the Chain*. U: *Dani hvarškoga kazališta. Četiri desetljeća dana hvarškoga kazališta*. Knj. 40. Split-Zagreb 2014, s. 365–373.

³² B. SENKER: *Foreword*. U: *Different voices*. Zagreb 2003, s. 7–22.

dinstveni pokret ili dominantni dramski model. Njegov se *ne* poglavito tiče bilo kojega odabira kojemu bi jedina nakana bila objedinjavanje značajnih čvorišta hrvatske povijesti, kulture, književnosti i kazališta: osam tekstova odabrano je iz uvjerenja da oni nisu tek tipično hrvatski proizvod i da mogu opstati i izvan svog izvornoga i matičnoga konteksta. Ne niječući da se pojedini kodovi mogu odčitati tek na pozadini hrvatske zbilje, Senker inzistira na tvrdnji da je vrijednost odabranih drama upravo u tome što specifično „hrvatski“ dramski sloj tvori tek jedan njihov segment i da teme, likovi, ideje i osjećaji odabranih drama nadilaze okvire države u kojoj su nastale kao i kulturnih stereotipa o državi u kojoj su nastale, odnosno odustaje od oblikovanja identiteta i kulturnih stereotipa uvriježenog za žanr, primjerice, povijesti književnosti, putem žanra antologije³³. Oblikujući izbor oko potencijalnog recipijenta, a to su inozemni redatelji, glumci, dramaturzi, kritičari, prevoditelji ili riječju – kazalište, i usredotočujući se na plasiranje hrvatskih dramatičara na inozemnu kazališnu scenu u najširem smislu, odabrao je engleski jezik: ne da bi se ciljalo na kazališta engleskoga govornoga područja, premda ni ona nisu isključena, već da bi se sredinama u kojima je engleski jezik prihvatljiv kao posrednik omogućio pristup hrvatskim dramskim djelima. Budući da ga prvenstveno zanima što odabrane drame mogu značiti inozemnoj publici, a ne što i zašto one znače hrvatskoj publici, interpretaciju dramskih djela, za razliku od Sanje Nikčević ili kasnije Ivana Trojana, ostavlja po strani prepuštajući čitatelju da sam o njima donosi sudove, a da ga prethodno ne optereti ili usmjeri unaprijed zadanim interpretacijama. Da spomenuti dramski tekstovi ipak ne bi ostali izvan bilo kakve kontekstualizacije, u Senkerovu je predgovoru nešto više pozornosti posvećeno političkom, ekonomskom, socijalnom, kulturnom i napose kazališnom okružju iz kojega su ponikli, što je kako smo vidjeli u slučaju S. Nikčević, a kako će biti slučaj i kasnije, primjerice kod Željke Turčinović, višekratna praksa.

Za razliku od prvih dvaju izbora koji, kako je rečeno, s jedne strane teže reprezentativnosti, a s druge različitosti zastupljenih dramskih poetika, nekoliko sljedećih izbora naglašeno je odcijepljeno od ideje presjeka ili metonijskoga uspostavljanja dijela za cjelinu te je problemski usidreno i konceptualno organizirano oko pojedinih središnjih okosnica – obitelji, tranzicije, cirkusa te sjecišta intimnoga i javnoga. Prvi u nizu, Kootzov izbor hrvatske drame za njemačko govorno područje, naslovom upućuje na obitelj kao tematsko i problemsko čvorište oko kojega je izbor drama sačinjen, pri čemu se eufemistički poziva na jedno od potpoglavlja u također uvrštenoj drami Nine Mitrović *Komšiluk naglavačke* („Jebeno sretna familija“), i okuplja pomno

³³ O tome usp. D. Oraić Tolić: *Hrvatski kulturni stereotipi. Diseminacija nacije. U: Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Zagreb 2006.

probrana hrvatska dramska djela koja tematiku redovito urušenoga nukleusa društva – obitelji – sagledavaju kroz očiste ratnih sukoba, agresija i trauma s kojima se suočavalo hrvatsko društvo devedesetih. Kako u „Predgovoru izdavača“ napominje W. Kootz³⁴, Matišićeva *Posmrtna trilogija*, Vidićev *Veliki bijeli zec*, Komšiluk *naglavačke* Nine Mitrović, Mihanovićeva *Žaba* i *Fragile!* Tene Štivičić nisu odabrani da bi bili presjek hrvatske kazališne scene, već da bi nastavili svojevrsan slijed Austriji poznatih hrvatskih tekstova koji su 2002. nagrađeni na natječaju bečkoga kazališta Theater m. b. H. za najbolju dramu s područja bivše Jugoslavije – *Susjede* Zorice Radaković i *Zaštićene zone* Damira Šodana te njihovih srodnika iz regije – neuvijeno i s nedvosmislenih kritičkih pozicija progovarajući o ratu, nacionalizmu, tranziciji i njihovim razornim posljedicama na društvo u cjelini i obitelj kao njegovu temeljnu jedinicu. Kootzov je odabir pritom nedvosmisleno obilježen uvjerenjem da su misli i nade odabranih hrvatskih dramatičara dio zajedničkog suočavanja s europskim razvojnim procesom budućnosti³⁵. Iako odabir navedenih tekstova, redom napisanih u nultim godinama novoga tisućljeća koji ratne i poratne devedesete sagledavaju s vremenske distance i s kritičkim odmakom, u okviru zadane koncepcije ni po čemu nije sporan, upravo suprotno, donekle se spornom čini nešto slabija upoznatost priređivača s poviješću i suvremenosti hrvatske dramske književnosti i kazališta, što je ostavilo traga i na polaznim premisama i na izvedenim zaključcima³⁶.

Pozivajući se na teorije hrvatskoga sociologa Aleksandra Štulhofera³⁷, *Tranzit* Ivana Trojana također se konceptualno organizira oko naslovom naznačenog pojma tranzicije, a utemeljenje za odabir dramskih tekstova pronalazi u tezama o eskapizmu hrvatske drame prve polovice devedesetih i čvrstoj međupovezanosti suvremenoga hrvatskog dramskog pisma i zbilje od druge polovice devedesetih godina nadalje koju su u svojim studijama

³⁴ W. Kootz: *Vorwort des Herausgebers*. U: *Eine Verdammt Glückliche Familie*. Beč 2009, s. 11–14.

³⁵ Ibidem, s. 14. Usp. i J. MARINIĆ: *Die kleine Revolution der neuen Autorengeneration Kroatiens*. U: *Eine Verdammt Glückliche Familie*. Beč 2009, s. 15–19.

³⁶ Primjerice, politikantska kontekstualizacija drama u uvodnim tekstovima W. Kootza i J. Marinić koji mjestimice ne oskudijevaju ni faktografskim pogreškama u grubom pojednostavljivanju društveno-političkih okolnosti, ni interpretativnim promašajima u tumačenju organizacije kazališnoga života, kazališnih repertoara i dramskoga pisma od devedesetih nadalje, a napose interpretiranjem odabranih dramatičara mlađega naraštaja kroz prizmu oponiranja nekoj imaginarnoj, amorfnoj i neodređenoj staroj autorskoj gardi ideološki pristranih, formalno zastarjelih i metaforično nepristupačnih hrvatskih dramskih pisaca.

³⁷ I. TROJAN: *Tranzit. Válogátas a kortárs horvát drámatermésből*. U: *Tranzit: Kortárs horvát drámák antológiája*. Pecs 2012, s. 5–11. Navodi prema hrvatskom izvorniku Ivana Trojana, kome ovom prigodom zahvaljujem na ustupljenom tekstu.

utvrdili Jasen Boko i Ana Lederer³⁸, te je u tome ključu i birana i interpretirana većina drama obuhvaćenih Trojanovim izborom. No, posebice značajnu stavku Trojanova izbora, pored prvoga objavljivanja drama Elvisa Bošnjaka *Nosi nas rijeka* i Borisa Senkera (*P)lutajuće glumište majstora Krona*, čini svojevrsna decentralizacija odabranih autorskih rukopisa te uključivanje dvaju dramatičara čija su djela unijela bitne pomake ne samo u regionalne kazališne sredine, već i u nacionalno kazalište u cjelini, a redom su izostavljena iz dotadašnjih antologijskih ili preglednih sumiranja: misli se ponajprije na Osječanina Davora Špišić čiji je *Jug II* uz to doveden u vezu s dramom krvi i sperme kao domaći priključak na međunarodno priznati trend, te na Splitsanina Elvisa Bošnjaka čija je drama *Nosi nas rijeka* pročitana kao središnji primjer novoga scenskog realizma i povratka klasične dramske strukture na suvremenu hrvatsku kazališnu scenu.

Posve suprotno dvojici netom spomenutih izbornika suvremene hrvatske drame koji su svoje izborničke pozicije komentirali tek vrlo stidljivo i iz prikrajka, priređivačica hrestomatijskoga izbora hrvatske drame za francusku sredinu, Nataša Govedić, i u medijskim je istupima i u znanstvenom je rezimiranju procesa i ishoda sastavljanja izbora dramskih djela na stranome jeziku nastojala apostrofirati potrebu tzv. „interventnoga“ autorskog pristupa prebiranju i organiziranju materijala te naglašeno problemskog i kritičkog vrednovanja građe³⁹. Konceptualni filter za hrvatsku dramsku produkciju 20. i početka 21. stoljeća N. Govedić pronašla je u ideji „cirkuske parade“, kako glasi i naslov izbora, i fokusu na autore koji možda nisu toliko popularni i komercijalni koliko sadržajno provokativni i skloni istraživanju dramske i kazališne forme, rukovodeći se stručnim, autorskim i umjetničkim prije nego populističkim i tržišnim kriterijima: „Smatrala sam da hrvatsku dramu ne treba predstavljati kao da su u pitanju hrvatske narodne kobasice, dakle nisam htjela uvrstiti one najprodavanije i najpopularnije, nego sam izabrala autore koji odskoču upravo kao eksperimentatori i mislioci pozornice, ljudi od izrazito provokativnog pera koji su svojevrsnom *drskošću* dramske situaciju koju uspostavljaju sposobni sustavno testirati i hrvatsku i francusku javnost“⁴⁰. Odabrani postupak donekle je odredilo i izdavačevo deklarativno nepristajanje na bilo kakvu vrstu neutralnosti u selektiranju građe, tim više

³⁸ J. BOKO: *Hrvatska drama devedesetih*. U: *Nova hrvatska drama*. Zagreb 2002, s. 5–28 i A. LEDERER: *Vrijeme osobne povijesti*. Zagreb 2004.

³⁹ N. GOVEDIĆ: *Konfliktni kriteriji zajedništva ili kako antologizirati dramske pisce*. U: *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio*, Zagreb–Osijek 2017, s. 300–308.

⁴⁰ K. CUCULIĆ: *Hrvatsku dramu ne treba predstavljati kao da su u pitanju narodne kobasice (razgovor s Natašom Govedić)*, „Novi list“, 20.12.2013, mrežno izdanje, <http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Natasa-Govedic-Hrvatsku-dramu-ne-treba-predstavljati-kao-da-su-u-pitanju-narodne-kobasice> [pristup: 24.05.2019].

što je inicijativa za projekt, kako naglašava autorica, potekla iz francuske, a ne hrvatske glave, ali i što su suautori izbora bili izdavač Dominique Dolmieu i Miroslav Lazin. Nataša Govedić u svome predgovoru i popratnim tekstovima (biografije pisaca, analize drama) zastupa i slijedi stajalište da antologije ne bi trebale izbjegavati politički kontekst što nužno prati antologičarske i izborničke poslove, prozivajući prethodne izbore zbog odustajanja od preciziranja političkoga aspekta odabranoga dramskog materijala i potencirajući iznošenje političke i ideološke popudbine pojedinih dramskih djela i autora, primjerice, S. Šnajdera, M. Matišića ili P. Lucića: neigranje Šnajdera u devedesetima te njegovo problematiziranje etičkih i umjetničkih pitanja s kojima se hrvatsko javno mnijenje teško nosi(lo), problemi oko uprizorivanja Matišićevih *Anđela Babilona* i *Svećenikove djece*, skidanje s repertoara splitskoga kazališta Lucićeva *Aziza*⁴¹. N. Govedić upozorila je i na ulogu dramskih autora u sastavljanju antologija, napominjući kako neki suvremeni dramski radovi nisu mogli biti uvršteni u njen izbor jer pojedini autori, poput spisateljice Lade Kaštelan, nisu pristali na odabranu interpretaciju i nametnuti kontekstualni okvir antologije.

Većini priređivača hrvatskih drama na stranim jezicima bilo je važno učiniti ciljanoj kulturnoj sredini dostupnim što veći broj hrvatskih drama, odnosno veći broj drama istoga hrvatskoga autora, pa su se nerado upuštali u ponavljanje u ciljanome jeziku već prevedenih dramskih djela. Postupak je dobro vidljiv na primjeru poljske antologije hrvatske suvremene drame koja je, za razliku od ostalih, imala umnogome prijevodni karakter i koja je oblikovana prema hrvatskome izboru *Odbrojavanje* L. Rafolta⁴². Iz izbora je izostavljena *Žena bomba* Ivane Sajko, drama koja je već bila prevedena na poljski jezik i koja je još 2009. objavljena u časopisu „Dialog“. Iz poljskog je odabira izostao i Senkerov *Fritzspiel*, zacijelo zbog jake intertekstualne veze s dramskim predloškom Miroslava Krleža o obitelji Glembay koja bi poljskom čitatelju bila teže razumljiva, kao i Vidićev *Veliki bijeli zec* o ratnoj traumi pojedinca i društva, što donekle iznenađuje ima li se u vidu kontekst pojačanoga interesa poljskoga kazališta za hrvatske dramske tekstove ratne tematike⁴³. Izostavljene su drame nadomještene drugim, na poljskom jeziku

⁴¹ N. GOVEDIĆ: *Introduction. Le drame Croate, parade de cirque*. U: *Une parade de cirque*. Paris 2012, s. 7–35.

⁴² L. MAŁCZAK: *O Kroatywnych... i polskich przekładach dramatu chorwackiego oraz zobecności literatury chorwackiej na scenach polskich po 1990 roku*. U: IDEM et al.: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów...*, s. 253–261. Na predstavljanju knjige *Odbrojavanje* u Hrvatskoj kao jedan od ciljeva knjige istaknuto je i približavanje novijih domaćih dramskih djela inozemnim slavistima.

⁴³ P. GVERIĆ KATANA: *Od hrvatske Bridget Jones do novog pesimizma*. U: *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio*. Zagreb–Osijek 2017, s. 166–179.

dotad nedostupnim dramskim tekstovima Borivoja Radakovića, Marijane Nole i Dubravka Mihanovića, čime je ispunjen temeljni cilj antologije: upoznavanje domaćega čitatelja s novijim strujanjima u hrvatskoj drami i popunjavanje kulturoloških praznina nastalih do tada tek manjim brojem poljskih prijevoda suvremenih dramskih autora⁴⁴.

U dvama sljedećim izborima, a riječ je o dvjema zbirkama hrvatske drame na španjolskome jeziku, uvršteno je više istih dramatičara, ali su u svakoj zbirci zastupljeni različitim dramskim djelima, razotkrivajući istodobno i tendenciju predstavljanja različitih radova istoga autora, i tendenciju predstavljanja novijih autorskih rukopisa i dramskih naraštaja u odnosu na postojeće i prethodeće izbore hrvatskih autora i drama. Za razliku od poljske antologije koja se više obraćala čitateljima i proučavateljima hrvatske književnosti, kulture i jezika, te joj je takva bila i recepcija, s najviše odjeka u znanstvenim proučavanjima hrvatske drame a gotovo zanemari-vom u poljskom kazalištu⁴⁵, izbori na španjolski jezik, napose izbor Željke Turčinović, izravnije su težili kazalištu i kazališnoj publici nego čitateljima ili akademskoj zajednici, dijelom i zbog pripadnosti urednika i priređivača u prvome redu kazališnome miljeu. Dva izbora suvremene hrvatske drame na španjolskome načinjena u razmaku od svega četiri godine proizvod su gotovo istoga autorskoga tima, Darka Lukića i Željke Turčinović u ulozi urednika i/ili izbornika te Nikoline Židek u ulozi prevoditeljice i inicijatorice projekata, i oba su značila velik iskorak u predstavljanju suvremene hrvatske drame u španjolskome govornome području, otvorivši puteve i izvedbama hrvatskih drama i daljnjem situiranju hrvatskih autora u kazališnom prostoru španjolskoga govornog izričaja.

U prvome izboru hrvatskih drama na španjolskome Darko Lukić je, naglašavajući originalnost odabranih tekstova i autorskih glasova, zajednički nazivnik pronašao u postupku „iskazivanja velikih, gotovo globalnih problema kroz posve intimna očista“ i u tom što „progovaraju javno o intimnom, svjedoče javno o posve osobnom“⁴⁶, a unatoč generacijskim, tematskim, stilskim i estetičkim različitostima među autorima, poveznicu je pronašao i u osjetljivosti dramskih autora prema vremenu i prostoru u kojem stvaraju i društvenokritičkome angažmanu koji ih odvaja od dramskoga pisma

⁴⁴ L. Małczak napomenuo je da su u poljskim prijevodima hrvatski dramski tekstovi najslabije zastupljen književni rod (npr. samo je časopis „Dialog“ objavio nekoliko prijevoda hrvatskih suvremenih dramatičara, a Miro Gavran zastupljen je dvjema samostalnim knjigama drama).

⁴⁵ P. GVERIĆ KATANA: *Od hrvatske Bridget Jones...* U: *Krležini dani...* Zagreb–Osijek 2017, s. 166–179.

⁴⁶ D. LUKIĆ: *Lo público sobre lo íntimo, lo íntimo sobre lo público*. U: *Siete dramas croatas contemporaneos*. Buenos Aires 2013, s. 9–11. Navodi prema hrvatskom izvorniku Darka Lukića kome ovom prigodom zahvaljujem na ustupljenom tekstu.

devedesetih. Sam će, međutim, naglasiti kako ponuđeni izbor drama smatra tek izrazito parcijalnim i vrlo osobnim uvidom u stanje suvremene hrvatske dramske produkcije. Valja ipak reći da su na Lukićev popis uvršteni autori i tekstovi koji su i ranije nalazili put do hrvatskih dramskih antologija, a mahom se tiču drame nastale od 2000. do trenutka izbora, te autori i tekstovi koji su većinom ovjereni nagradama ili domaćim i međunarodnim izvedbama (*Žaba, Komšiluk naglavačke, Žena bomba, Fragile!, Moj sin samo malo sporije hoda*), dakle autori/tekstovi određenih kanonskih vrijednosti. Osobitost ovoga izbora svakako je i uvrštavanje drame *Stranci* samoga izbornika koji je svojim prethodnim djelima (*Vampiri, Važno je biti pozitivan*) već ostvarivao zamjetne uspjehe u kazalištu španjolskoga govornog područja.

Govoreći o svom izboru, Željka Turčinović radikalno je izmijenila dotađnju perspektivu gledanja na hrvatske dramske antologije na stranim jezicima, obrnuvši žal zbog nemogućnosti predstavljanja presjeka cjelokupne aktualne produkcije u zadovoljstvo mogućnošću višestrukih potencijalnih izbora i predstavljanja raznolikoga bogatstva suvremenoga hrvatskog dramskog pisma. U uvodnome je tekstu, slično B. Senkeru, ponudila španjolskome čitatelju kratki pregled povijesti hrvatske drame i kazališta, i to od samih začeta hrvatske dramske riječi u srednjovjekovlju do suvremenosti, no u samom se izboru fokusirala na posve recentnu dramsku produkciju, što afirmiranih hrvatskih dramatičara zrelije (Lada Kaštelan, Mate Matišić) i srednje generacije (Tomislav Zajec, Nina Mitrović), što mlađega dramskoga naraštaja (Ivor Martinić, Vedrana Klepica), filtrirajući djela s obzirom na njihovu potencijalnu tematsku zanimljivost španjolskoj publici, ali i univerzalnu prepoznatljivost na razini suvremene problematike (obitelj, ljubav) i dramske forme (ne samo klasična dramska struktura već i domaći izdanci tzv. pisma za izvedbu kao odjeka šireg međunarodnog fenomena u tradiciji postdramskoga kazališta)⁴⁷.

S obzirom na pozicioniranje postojećih izbora suvremene hrvatske drame na stranim jezicima prema univerzalnosti ili specifičnosti odabrane tematike, klasičnoj ili eksperimentalnoj dramskoj formi, društvenome angažmanu, odnosu prema politikama identiteta, u prvome redu nacionalnih, kazališnoj praksi te nacionalnome književnome kanonu, postojeći odabiri nedvojbeno svjedoče o tome kako sami sebe vidimo i na koji se način i čime želimo predstaviti drugima te o (vlastitom) poimanju književne i kazališne vrijednosti, koliko i o uvjetima koje nam (izvana) nameće mogućnost izlaska u druge kulturne i nacionalne sredine (poetička inovativnost, komparativno srodni priključci na međunarodna strujanja, uža ratna tematika, žensko pismo, univerzalna problematika...).

⁴⁷ Ž. TURČINOVIĆ: *Diferentes voces de la escritura dramática croata*. U: *Teatro Croato Contemporaneo*. Madrid 2017, s. 9–15. Navodi prema hrvatskom izvorniku Željke Turčinović kojoj ovom prigodom zahvaljujem na ustupljenom tekstu.

Dosadašnji su se izbori velikim dijelom oblikovali prema pretpostavljenoj i priželjkivanoj recepciji u ciljanoj kulturi, težnji za predstavljanjem tematski i poetički što heterogenijega dramskog materijala i osobnim preferencijama priređivača, a mnogo manje prema književnom kanonu vlastite nacionalne kulture koji, kada je riječ o suvremenoj hrvatskoj drami, u matičnoj kulturi zapravo nikada nije ni zamišljen ni uspostavljen. Štoviše, moglo bi se čak reći da temeljitijih i obuhvatnijih pokušaja u tome smjeru dosada nije ni bilo te je i većina domaćih antologija i izbora suvremene hrvatske dramske produkcije bila tek sporadična, fragmentarna i parcijalna s obzirom na vrijeme koje zahvaćaju (ili samo devedesete, ili samo nulte, ili samo recentnu produkciju), na učestalo generacijsko fokusiranje na dramatičare stasale od osamdesetih i devedesetih naovamo i izostavljanje dramatičara koji su ranije započeli svoje karijere, ali nisu prestali stvarati u predmetnome razdoblju (Brešan, Šnajder...), na izričito rukovođenje osobnim ukusima i preferencijama priređivača, na tematsku i žanrovsku selekciju građe (primjerice, antologije ratne drame i poratne drame, ratne komedije i sl. kakve je priređivala S. Nikčević), te na necjelovitost biografskih, bibliografskih, periodizacijskih, klasifikacijskih, žanrovskih, poetičkih ili izvedbenih sagledavanja, klasifikacija, vrednovanja, analiza i pristupa postojećem dramskom korpusu⁴⁸. Ipak, usporede li se popisi izvedenih i objavljenih hrvatskih drama i autora od devedesete do danas s popisom autora i dramskih djela obuhvaćenih dosadašnjim izborima hrvatske drame na stranim jezicima, ne može se previdjeti prepoznatost jednog dijela istaknutijih hrvatskih autora i drama (pod pretpostavkom da je kriterij „istaknutosti“ njihova igranost u zemlji i inozemstvu, nagrađivanost, objavljivanost, kritička recepcija...), pa i stanovito antologijsko legitimiranje pisaca i drama odnosno povratan prinos uspostavljanju nacionalnoga kanona. Pritom su pojedini autori predstavljeni više puta i većim brojem dramskih tekstova (Mate Matišić s najvećim brojem ponavljanja i najširim dijapazonom prevedenih tekstova, zatim Miro Gavran, Tomislav Zajec i Ivana Sajko te nešto manje Dubravko Mihanović, Lada Kaštelan, Tena Štivičić, Nina Mitrović, Boris Senker i Asja Srnec Todorović); neki su dramatičari zastupljeni samo jednim, ali obično najzapaženijim djelom (Milko Valent *Golom Europom*, Elvis Bošnjak dramom *Nosi nas rijeka*, a Davor Špišić dramom *Jug II*); manji broj dramatičara uvršten je tek jednom i umnogome predstavlja specifičnost ili iskorak pojedinoga izbora (Pavo Marinković, Tanja Radović, Borivoj Radaković, Marijana Nola); naposljetku, određen je broj suvremenih dramskih pisaca u cijelosti izostavljen iz antologijskih odabira drame na stranim jezicima.

⁴⁸ O tome usp. M. PETRANOVIĆ: *Karika koja nedostaje. Procesi kanonizacije i suvremena hrvatska drama*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Književni kanon*. Knj. 20. Split-Zagreb 2018, s. 196–212.

Dosad objavljene knjige hrvatskih drama mogu ukazati na neka općenitija obilježja izbora suvremene dramske produkcije na stranim jezicima, primjerice, na kulturološka i pragmatična prilagođavanja odabira novome kontekstu s obzirom na postojeće prijevode, tematsku zanimljivost ili formalnu atraktivnost u novoj sredini, kao i na potencijalnu razumljivost dramskoga materijala te ciljanoga recipijenta od kazališta preko čitatelja do znanstvene zajednice, ali i na stanovita razmimoilaženja u shvaćanju književne i kazališne vrijednosti u izvornoj i ciljanoj kulturi i modeliranje izbora izvana ili iznutra s obzirom na matičnu sredinu, što se dijelom podudara i s repertoarnim odabirima stranih kazališta i kazališnim izvedbama hrvatskih autora u drugim kulturama⁴⁹. Valja zamijetiti i da je većina objavljenih izbora nerijetko rezultat djelovanja pojedinaca, pojedinih institucija i kontingentnih kontakata s inozemnim suradnicima srodnih strukovnih interesa, a ne obuhvatn(ij)e nacionalne strategije književnoga predstavljanja nacionalne dramske produkcije u međunarodnim okvirima, i da stoga ne može biti govora ni o predstavljanju nacionalnoga dramskog kanona ni o predstavljanju neke osmišljene projekcije nacionalnoga književnog života, već o nerijetko osobnim i subjektivnim prebirlanjima po suvremenoj dramskoj produkciji⁵⁰.

S obzirom na raspon od gotovo tri desetljeća, čini se da je sazrelo vrijeme za cjelovitijim (re)valoriziranjem i (re)interpretacijama umjetničkih postignuća dramskog pisma i kazališne produkcije od devedesetih do danas, kao i rezimiranjem književnokritičkih, kazališnokritičkih i teatroloških zaključaka te za pokušajem oblikovanja kakvog-takvog kanonskog korpusa dramskih djela koji bi se dalje mogao propitivati i dopunjavati ovisno o različitim pogledima na kanonske vrijednosti, ali i usmjeravati percepciju i recepciju suvremene hrvatske dramske produkcije na stranim jezicima. Kada je riječ o recepciji suvremene hrvatske dramske književnosti u Poljskoj, vrijedi spomenuti da su u pripremi čak dva nova izbora suvremene hrvatske drame na poljskome, pa će biti zanimljivo vidjeti na koji će način navedeni izbori, što rečeno ovim radom, što svoje prethodnike – potvrditi, modificirati ili osporiti.

⁴⁹ Zasebno istraživanje zasluđuje pitanje koliko su dosadašnji izbori imali odjeka na kazališne izvedbe pojedinih autora i dramskih djela u danim kazališnim sredinama, ali i u književnoj i znanstvenoj zajednici te medijima i javnosti.

⁵⁰ Govoreći o prijevodima hrvatske književnosti na poljski jezik, Leszek Małczak govori i o „iskrivljenoj“ slici hrvatske književnosti jer nije prevođeno ono što se u matičnoj kulturi najviše cijeni. L. MAŁCZAK: *O poljskim prijevodima hrvatske književnosti u razdoblju od 1990. do 2006.* U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija.* Split–Zagreb 2007, s. 75–104.

Literatura

- Antologija. U: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2018. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3144> [pristup: 23.05.2019].
- BREŠIĆ V.: *Antologija*. U: *Hrvatska književna enciklopedija*. A–Gl. Knj. 1. Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2010, s. 46.
- BOKO J.: *Hrvatska drama devedesetih*. U: *Nova hrvatska drama*. Zagreb, Znanje, 2002, s. 5–28.
- BOKO J.: *Nova hrvatska drama*. Zagreb, Znanje, 2002.
- CAR MIHEC A.: *Mlada hrvatska drama (ogledi)*. Osijek, Matica hrvatska Ogranak Osijek, 2006.
- CUCULIĆ K.: *Hrvatsku dramu ne treba predstavljati kao da su u pitanju narodne kobasice (razgovor s Natašom Govedić)*. „Novi list“, 20.12.2013, mrežno izdanje, <http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Natasa-Govedic-Hrvatsku-dramu-ne-treba-predstavljati-kao-da-su-u-pitanju-narodne-kobasice> [pristup: 23.05.2019].
- IGNATIEVA M.: *Links in the Chain*. U: *Dani hvarškoga kazališta. Četiri desetljeća dana hvarškoga kazališta*. Knj. 40. Split–Zagreb, HAZU, Književni krug, 2014, s. 365–373.
- GOVEDIĆ N.: *Konfliktni kriteriji zajedništva ili kako antologizirati dramske pisce*. U: *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio*. Zagreb–Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, 2017, s. 300–308.
- GOVEDIĆ N.: *Introduction. Le drame Croate, parade de cirque*. U: *Une parade de cirque*. Paris, L'Espace d'une instant, 2012, s. 7–35.
- GOVEDIĆ N.: *Une parade de cirque*. Paris, L'Espace d'une instant, 2012.
- GREENBLATT S.: *A mobility studies manifesto*. U: IDEM et al.: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, s. 250–253.
- GVERIĆ KATANA P.: *Od hrvatske Bridget Jones do novog pesimizma*. U: *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio*. Zagreb–Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, 2017, s. 166–179.
- KOOTZ W.: *Eine Verdammt Glückliche Familie*. Beč, Kaiser Verlag, 2009.
- LEDERER A.: *Vrijeme osobne povijesti*. Zagreb, Naklada Ljevak, 2004.
- LUKIĆ D.: *Lo público sobre lo íntimo, lo íntimo sobre lo público*. U: *Siete dramas croatas contemporaneos*. Buenos Aires, Biblos, 2013, s. 9–11.
- LUKIĆ D.: *Siete dramas croatas contemporaneos*. Buenos Aires, Biblos, 2013.
- MAŁCZAK L. et al.: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów*. Sv. 1–2. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- MAŁCZAK L.: *O Kroatywnych... i polskich przekładach dramatu chorwackiego oraz o obecności literatury chorwackiej na scenach polskich po 1990 roku*. U: *Kroatywni: dramat chorwacki po 1990 roku: wybór tekstów*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, s. 253–261.
- MAŁCZAK L.: *O poljskim prijevodima hrvatske književnosti u razdoblju od 1990. do 2006*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodu: emisija i recepcija*. Split–Zagreb, Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2007, s. 75–104.

- MARINIĆ J.: *Die kleine Revolution der neuen Autorengeneration Kroatiens*. U: *Eine Verdammt Glückliche Familie*. Beč, Kaiser Verlag, 2009, s. 15–19.
- NIKČEVIĆ S.: *Antologija na novata hrvatska drama*. Skopje, Fakultet dramskih umjetnosti, 2002.
- NIKČEVIĆ S.: *Nov pesimizam*. U: *Antologija na novata hrvatska drama*. Skopje, Fakultet dramskih umjetnosti, 2002, s. 5–16.
- PAVLOVSKI B.: *Nova hrvatska drama na makedonskom jeziku*. „Republika“ 2003, br. 59 (4), s. 105–108.
- PETRANOVIĆ M.: *Karika koja nedostaje. Procesi kanonizacije i suvremena hrvatska drama*. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Književni kanon*. Knj. 20. Split-Zagreb, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Književni krug, 2018, s. 196–212.
- PETRANOVIĆ M.: *Kazalište i (pri)povijest. Ogledi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji*. Zagreb, Ex Libris, 2015.
- RAFOLT L.: *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, 2007.
- SENKER B.: *Different voices*. Zagreb, Hrvatski centar ITI, 2003.
- SENKER B.: *Foreword*. U: *Different voices*. Zagreb, Hrvatski centar ITI, 2003, s. 7–22.
- SENKER B.: *Hrestomatija novije hrvatske drame (1941.–1995.)*. Zagreb, Disput, 2001.
- SENKER B.: *Nastojanja pariškog kruga*. U: *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio*. Zagreb–Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, 2017, s. 191–211.
- TROJAN I.: *Tranzit: Kortárs horvát drámák antológiája*. Pecs, Jelenkor, 2012.
- TROJAN I.: *Tranzit. Válogátas a kortárs horvát drámatermésből*. U: *Tranzit: Kortárs horvát drámák antológiája*. Pecs, Jelenkor, 2012, s. 5–11.
- TURČINOVIĆ Ž.: *Diferentes voces de la escritura dramática croata*. U: *Teatro Croato Contemporaneo*. Madrid, Ediciones Antigona, 2017, s. 9–15.
- TURČINOVIĆ Ž.: *Teatro Croato Contemporaneo*. Madrid, Ediciones Antigona, 2017.
- ŽIDEK N.: *Hrvatska drama na salonu kazališne knjige u Madridu*. „Kazalište“ 2018, br. 21 (75–76), s. 68–71.
- ŽUŽUL I.: *Izmišljanje književnosti. Učinci fikcije u povijestima hrvatske književnosti*. Zagreb, Meandar, 2019.



LUCIJA LJUBIĆ

Academy of Arts and Culture

Josip Juraj Strossmayer University of Osijek

lucija_lj@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5496-6463>

Artistic mobility of Miro Gavran's plays¹

Umjetnička mobilnost drama Mire Gavrana

Summary: By their literary and theatrical reception, the plays of Miro Gavran surpass the works of all modern Croatian men of letters, especially the playwrights, and are frequently performed in the neighboring countries' theaters, having commenced their scenic life even prior to 1990. The paper deals with a cultural mobility of Gavran's plays, explores a reception of première titles, and the characteristics of plays that have been most frequently performed in the neighboring countries.

Keywords: Miro Gavran, cultural mobility, Croatian drama, contemporary theater

Sažetak: Drame Mire Gavrana svojom književnom i kazališnom recepcijom nadilaze radove svih hrvatskih pisaca, posebice dramskih, te se često izvode u kazalištima susjednih nam država, a postavljane su na scenu još od prije 1990. Ovaj se rad bavi kulturnom mobilnošću Gavranovih drama, istražuje recepciju premijernih naslova kao i obilježja najizvođenijih drama u susjednim državama.

Ključne riječi: Miro Gavran, kulturna mobilnost, hrvatska drama, suvremeno kazalište

Miro Gavran started his dramatist work in the mid-1980s and has indubitably been the most played modern Croatian playwright so far, while a syntagm of the "well-tailored plays" that aggregate actors, directors, and viewers on various global continents and in numerous states is frequently apparent in parallel with his opus qualifications. In the international liter-

¹ The paper was compiled within the scientific project *Politika identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* financed by the Croatian Science Foundation (project number IP-2016-06-4316, Principal Researcher Prof. Zlatko Kramarić, PhD).

ary fairs, he is one of the authors who manage to attract the attention of the media and mediators who want to translate and publish his works, and he did not even have time to watch the premières of all of his plays in the world. Additionally, it is possible to count approximately fifty theatrical texts of his, an almost equal number of translations in foreign languages, and nearly one hundred fifty editions in Croatia and abroad, while the plays produced according to his dramatic features were watched by roughly three million people worldwide, as it is stated on the jacket of Gavran's dramatic text book *Ljubavi Georgea Washingtona* (*George Washington's Loves*)². Gavran's dramatic works had approximately two hundred fifty productions, out of which as many as one hundred ninety were the foreign ones³. Thus, it does not surprise that the Croatian Cultural Club awarded him the Annual Prize for the Promotion of Croatian Culture in the World in 2016, having issued a publication with the theatrographical lists that have already managed to get obsolete, thanks to an exceptional mobility of Gavran's dramatic works. Already at first glance, to annually have from ten to fifteen premières of the dramatic works of his abroad testifies of an impressive mobility of the dramatic works by this author.

When it became clear that Gavran's international success is neither temporary nor sporadic, the first scientific papers appeared, which tried to fathom the origin of author's accomplishment. In 1999, Sanja Nikčević argued that Gavran is an "unusual phenomenon of the Croatian theater", while she sketched his "success secret" in the well-designed characters, who are realistic and alive, isolated, near and understandable, in an intriguing account, sentiment, and affirmative thought⁴. Two years later, Ana Lederer wrote that, when it comes to the performances of Gavran's plays, they are "the most profitable Croatian export dramatic product, too, phrased by an unsophisticated market vernacular"⁵, having added that the author's success is even larger abroad than in the homeland. The Bosnian-Herzegovinian theatrologist Gordana Muzafertija authored the book *Kazališne igre Mire Gavrana*, published in 2005 by the Croatian ITI Center in Zagreb, which provoked Gradimir Gojer to repeat a thesis on Gavran as one of the "most pronounced export items of the neighboring state" in his column in the Banja Luka-based *Nezavisne novine*, but also to ask "how to treat a cultural asset as a fixer of re-

² Book jacket of M. GAVRAN: *Ljubavi Georgea Washingtona*, Zagreb 2014. Detailed data in *Godišnja nagrada za promicanje hrvatske kulture u svijetu za 2016. godinu Miri Gavranu*. Zagreb 2017.

³ See: www.mirogavran.com/published [access: 02.11.2018]. Cf. the number of performances per individual countries: hr.wikipedia.org/wiki/Miro_Gavran [access: 02.11.2018].

⁴ S. NIKČEVIĆ: *Miro Gavran – temelj dobrog kazališta*. "Dometi" 2000, no. 10 (1–4), pp. 59–62.

⁵ A. LEDERER: *Partiture za glumce*. In: M. GAVRAN: *Odabrane drame*. Zagreb 2001, p. 430.

lations among the two states when the politicians who are blind despite their eyes live around us, maximally ignorant, immersed in a claustrophobia of their own national ardency for years..."⁶. In the article, the author advocates highlighting the cultural workers who "build and fix the bridges signifying a cultural bond among the states"⁷. On the other hand, G. Muzaferija analyzes in her book Gavran's dramatic opus, emphasizing four dominant cycles in it – myth, history, the present and theater/text – from which one may discern that Gavran's characters are not the "'ideology models' who demonstrate the audience onstage how to wear fascism, bolshevism, clericalism, nationalism, liberalism, anarchism or another ideology and in which historical occasion, like on a catwalk, neither in the dramas having a historical thematic nor in other dramatic texts"⁸. Moreover, they are insecure people, stunned in the entirely common life situations encountered by all *common* people, irrespective of their historiographically founded biographies. That is exactly an explanation why Gavran, reaching out to the historical figures, does not completely follow the checkable data but alters and modifies them slightly by his own dramatic procedures. Gavran selects his characters from an inventory of the Western cultural history, in the broadest arch of rulers and artists, and positions them in the quotidian life situations known to all people. Additionally, Gavran does not involve the known figures to unmask or confirm the stereotypes about them but to question the entirely personal situations in which every man may find himself, so one may also speak of a kind of Gavran's democracy toward the characters of his own, who all deserve a right to a dramatic plot, being known or unknown.

When it comes to the (re)visions of a dramatic prose and theater in Yugoslavia and the new dramatic-theatrical productions in Croatia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Kosovo, Macedonia, Slovenia and Serbia, a binary process is temporally discernable in the opus by Miro Gavran: in the 1980s, the establishment of his dramatic works on the theatrical stages of the former state and the premières in the newly established states since the 1990s, parallel to the premières in the theaters worldwide and the establishment of the Gavranfest, which has factually become an international festival during the years, having changed multiple states and host cities. Gavran's international repertoire presence is not limited to several nearer states only, like in some other playwrights, but has provided an evidence of a continuous visibility in the repertoires of different world countries for approximately thirty

⁶ G. GOJER: *Knjiga popravlja međudržavne odnose*. "Nezavisne novine", 12.03.2005. The author is a Bosnian-Herzegovinian man of letters, director, and teatrologist. He directed several M. Gavran's plays in the theaters in Sarajevo and Zenica.

⁷ Ibidem.

⁸ B. SENKER: *Primjerno čitanje dramskoga teksta*. "Novi izraz" 2005, no. 7 (29), p. 118.

years. Thus, Gavran's plays have ceased to be an export article in a former sense long time ago, and it seems that the "arcana" of Gavran's success is primarily in a strong cultural mobility, for Gavran, without programmatic political pretensions, has imposed himself not only to the Croatian but also to the international public as an author of plays suitable for a chamber scene, thespian play, and audience success. As an international reputation has been achieved in the previous decades, nowadays it is more interesting and significant to interpret Gavran's success in light of mobility, which facilitates Miro Gavran's plays to find the audience worldwide.

Irrespective of their thematic, Gavran's plays mostly belong to the field of "literature without a permanent domicile"⁹, which equally finds its sojourns in the neighboring and in the distant countries, or do not even think about borders but deletes them by virtue of its permanent transpositions. Gavran's plays are not "homeless" but are the places of movement among various theatrical and cultural environments. That may be illustrated by the awards and acknowledgements he has received in the recent years. In December 2017, he received the Dr. Alois Mock Europe Prize in Vienna¹⁰, and he was bestowed the Decoration of Honor in Gold for Services to the Republic of Austria in March 2018. Although a winner of several awards that testify to his affiliation with the European cultural circle, he was also proclaimed the first Croatian Tie Ambassador in the Europe House on the Zagreb-based European Square in 2018, what should promote the tie as a "movable Croatian, European, and global cultural heritage"¹¹. Taking into consideration that, unlike Gavran's novels, his plays are predominantly dedicated to a theatrical performance, implied is their mobility and adjustability to various directorial styles and thespian performances. Nonetheless, in the past decades

⁹ T. KRAFT: *Verortungsbedarf und Ortlosigkeit als Dauerzustand innerer und äußerer Migrationen*. In: *Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen*. Eds. N. FRANZ, R. KUNOW. Potsdam 2011, p. 173.

¹⁰ The Dr. Alois Mock Europe Prize has already been awarded for fourteen years, and the following distinguished Europeans were among the winners of this prestigious award heretofore: Dr. Hans Dietrich Genscher, Foreign Minister of the FRG, Otto von Habsburg, MEP, Viviane Reding, European Commissioner for Justice, and José Manuel Barroso, former European Commission President. In 2018, the Prize was awarded to the persons who especially advocate the enhancement of the European unity in their work.

¹¹ In September 2019, Miro Gavran was proclaimed the first Croatian Tie Ambassador during a professional symposium *Kravat(na) diplomacija*, held by the Academia Cravatica and the Public Diplomacy Club of the Croatian UN Association. The media assessed that event as "a step forward concerning a continuous promotion of the tie as a mobile Croatian, European, and global cultural heritage". Cf. "Nacional", 08.09.2018, www.nacional.hr/foto-miro-gavran-proglasen-prvim-hrvatskim-veleposlanikom-kra-vate/ [access: 03.11.2018].

Gavran has been proven as a playwright who involves in his plots the historical figures, those who are historically uncheckable, those who belong to the Croatian culture and those who come from other cultures as well. Tracing the theses expounded by Daniel-Henri Pageaux¹², Gavran relates to other cultures in a spirit of “bilateral exchange”, with “mutual respect and a dually recognized positive appraisal” that Pageaux calls “*philia*”. Besides, this observation is perhaps completely expetitive in Gavran’s case, for he does not experience his *dramatis personae* as alien but as his own, what could be interpreted as a key to the recognition on the international stages. Deprived of ideological pretensions and exceptionally directed to an analysis of the complex interpersonal relations, in which the historical and unhistorical figures are both equally exposed to the challenges encountered by most people in their quotidian lifestyle, Gavran’s plays are probably beloved among the theatergoers exactly for this reason. Regarding a global literary market, however, an examination of conflicts, boundaries, and hegemony should be deferred in Gavran’s case and be directed to a “knowledge about life, biosophy”¹³, which predominantly classifies Gavran according to his literary profession of a playwright, thanks to the translations and premières.

The mobility Gavran establishes in cooperation with the foreign cultural environments has its starting point in the comprehension of theater and theatrical art, too, primarily in the independent theater companies and in the author’s realization of a “right to a theater performance”¹⁴, equally enjoyed by all theatergoers irrespective of their abode or sojourn, as well as by the theater life organizers. On the basis of the identical right, Miro Gavran as an Artistic Director and his spouse, the actress Mladena Gavran as an Organization Manager, established the GAVRAN Theater in 2002, a private playhouse in which Gavran’s plays are performed, characterized by an exceptional mobility. Taking part in Zagreb’s theatrical life and touring the cities and places in Croatia in which a desire and necessity for their theater is existent, the GAVRAN Theater does not neglect the foreign countries, so they probably owe a part of the exuberant foreign reception to their guest performances in Austria, Hungary, Serbia, Slovakia, Belgium, Czech Republic, Poland, and in Bosnia and Herzegovina. In other playhouses, the largest number of theater performances produced according to Gavran’s plays was

¹² D.-H. PAGEAUX: *Od kulturnog imaginarija do imaginarnog*. In: *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*. Eds. D. ĐUKIĆ et al. Zagreb 2009, pp. 142–44.

¹³ O. ETTE: *Zwischen Welten Schreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin 2005, p. 42.

¹⁴ Z. VIDAČKOVIĆ: *Pravo na kazališnu predstavu*. “Vijenac”, 23.11.2006, qtd. in M. GAVRAN: *Književnost i kazalište: eseji, razgovori, zapisi i nostalgичna prisjećanja*. Zagreb 2008, p. 47.

performed in Poland¹⁵, Bosnia and Herzegovina, Slovakia, Czech Republic and Slovenia. Approximately ten performances were recorded in India, United States of America, Russia and Serbia, a slightly lesser number in Germany, France, and Bulgaria, and Greece, Albania, Italy, Latvia. Lithuania, Kosovo, Rumania and Austria are listed with a couple of premières. The Netherlands should also be mentioned as the first theatrical première of *Kreontova Antigona* (*Creon's Antigone*) abroad, as well as Macedonia, Rumania, Hungary and Belgium, the distant countries of Australia, Chile, Brazil, Argentina and Japan.

Likewise, this is perchance the first principle from Greenblatt's manifesto¹⁶ on a literally comprehended mobility, according to which an artistic mobility of Miro Gavran's plays may be interpreted: the encompassment of center and periphery in Croatia, beginning with his hometown of Nova Gradiška, in which the preview performances still take place prior to their Zagreb staging. Furthermore, that mobility also encompasses the foreign premières, both in the major and in the minor playhouses. Gavran began to pave his theatrical pathway by the première of *Kreontova Antigona* in Zagreb's Gavella Drama Theater in 1983. Though Croatia was a constituent republic of the former state at that time, a foreign reception of Gavran's dramas began as early as during the author's dramaturgy studies, when Gavran's professor and teatrologist Nikola Batušić, then also the editor of an issue of the Novi Sad-based "Scena" journal, dedicated to the contemporary theater, offered his student to publish *Kreontova Antigona* in 1984¹⁷. Gavran's drama published in that journal was read by Tone Patrljič, then the president of the Writers' Association of Slovenia and a dramaturge of the Slovene National Theater in Maribor, so *Kreontova Antigona* saw its first première outside Croatia in that playhouse in 1985. Subsequent to the favorable reactions, *Noć bogova* was also published in the Novi Sad-based "Scena" in 1986, being exceptionally successfully received and played in several theaters in Montenegro, Slovenia, Serbia and in Bosnia and Herzegovina. The publication of *Ljubavi Georgea Washingtona* (*Scena*, 1989) and again a successful première followed.

¹⁵ Cf. J. DZIUBA: *Drame Mire Gavrana iz zbirke Razotkrivanja i njihova percepcija u Poljskoj*. In: *Krležini dani u Osijeku 1998.: Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, 2nd bk. Eds. N. BATUŠIĆ, B. SENKER. Zagreb–Osijek, Institute for the History of Croatian Literature, Theater, and Music, Division for the History of Croatian Theater, Zagreb–Croatian National Theater in Osijek–Teachers' Training College, Osijek, 2000, pp. 222–30.

¹⁶ S. GREENBLATT: *A Mobility Studies Manifesto*. In: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Eds. S. GREENBLATT et al. Cambridge 2010, pp. 250–53.

¹⁷ "Scena" 1984, vol. 2. An Afterword to this drama was written by the then dramaturgy student Dubravka Vrgoč, currently the Theater Manager of the Zagreb-based Croatian National Theater.

All of that contributed to the publication of other two dramas in the English language in a special edition of the "Scena" journal as well, from which it is discernable that Gavran's presence abroad has parallelly proceeded in the neighboring countries and in the more distant states.

Up to the end of the 1990s, Gavran's plays have been performed in almost all republics of the former Yugoslavian area: in Bosnia and Herzegovina, *Noć bogova* (*Night of the Gods*, National Theater, Mostar, 1987, and Chamber Theater 55, Sarajevo, 1989), *Urotnici* (*The Conspirators*, Chamber Theater 55, Sarajevo, 1989), and *Ljubavi Georgea Washingtona*, one of the most performed plays (National Theater, Tuzla, 1990); *Noć bogova* (1986) and *Kreontova Antigona* (1989) in the Montenegrin National Theater in Podgorica; in Slovenia, *Kreontova Antigona* (Slovene National Theater, Maribor, 1985) and *Noć bogova* (Slovene National Theater, Maribor, Cankar Center, Ljubljana, 1988); in Serbia, *Noć bogova* (Zoran Radmilović Theater of the Timok Valley, Zaječar, 1987, and Toša Jovanović National Theater, Zrenjanin, 1988) and *Ljubavi Georgea Washingtona* (Kruševac Theater, 1989). By virtue of these plays, Gavran has represented himself as a playwright who simultaneously thematizes a relationship between the authority and power and reinterprets the historical figures¹⁸. It is not insignificant that *Ljubavi Georgea Washingtona* is one of the Miro Gavran's plays most performed abroad, with more than thirty stage settings, so that it was represented by fourteen premières in the territory of the former state as well. Though *Kreontova Antigona* is a work to which the domestic professional public acknowledges a high value and categorizes it in the canonical drama selections¹⁹, it has seen four premières in the territories of the former state. When Miro Gavran dealt with the issues of power and authority, a foreign interest in his dramas was slightly lesser. However, having mixed the historical figures and the issues of unrefined political manipulation, *Noć bogova* has seen ten inscenations ever since the 1980s and the premières in Macedonia (2006) and Kosovo (2010) as well, having become one of Miro Gavran's most played theatrical performances in the former state's territories. One of the least represented premières in the area is the drama *Kako ubiti predsjednika* (*How to Kill the President*), with the opening night in the Zagreb-based ITD Theater in 2004²⁰ and additionally premièred in the Chamber Theater 55 in Sarajevo in 2005 only. It is interesting that it was firstly published in the Slovak language and then in Croatian in 2003.

¹⁸ Sanja Nikčević has divided Gavran's plays in three thematic cycles: the topics of authority and power, the topics of love, and the topics of arts, mostly the literary and theatrical ones. Cf. S. NIKČEVIĆ: *Miro Gavran – temelj dobrog kazališta*. "Dometi" 2000, no. 10 (1–4), pp. 59–62.

¹⁹ B. SENKER: *Hrestomatija novije hrvatske drame (1941.–1995.)*. Zagreb 2001.

²⁰ The Zagreb staging has seen approximately 40 repeat performances.

An inclination to comedy and to a postmodernist forfeiture of history, to toying with the two footholds – *history* and *story*, as emphasized by M. Babiak²¹ – have contributed to the performance of Gavran's plays in the former state's constituent republics. In relatively regular intervals and in different areas, i.e., in various playhouses, eighteen plays of his were performed in Bosnia and Herzegovina, sixteen in Slovenia, and fifteen in Serbia. A reception in Macedonia commenced in 2006, and three Gavran's plays have been performed so far, with four of them been performed in Kosovo ever since 2010. Thereby, most performed are *Ljubavi Georgea Washingtona* (15), followed by *Noć bogova* (10), *Sve o ženama* (*All About Women*, 7), *Pacijent doktora Freuda* (*Doctor Freud's Patient*, 5), *Kreontova Antigona* (4), *Muž moje žene* (*My Wife's Husband*, 4), *Čehov je Tolstoju rekao zbogom* (*Chekhov Says Goodbye to Tolstoy*, 3) and *Sladoled* (*Ice Cream*, 3). *Tajna Grete Garbo* (*Greta Garbo's Secret*) premièred in 2008 in Trnava, Slovakia, and although it did not premièred in Croatia, it has seen its premièred in the Serbian Madlenianum Opera and Theater in Zemun in 2012. Analyzing the foreign performances of Gavran's plays, it is easy to perceive that the former state's regions are not privileged concerning the number of premièreds when compared to other countries in Europe and in the world and that two or even three premièreds are simultaneously prepared in different parts of the world. This is probably the reason why Gavran does not discriminate between the premièreds of his text in the proximate and in the more distant neighboring countries in any interview.

In Miro Gavran's drama *Kako ubiti predsjednika*, Igor reminisces a former resistance to socialism and a desire for the Iron Curtain to fall, so that the world could abandon the arms race, ideological confrontations, and exploitation. Nonetheless, the West has done everything to purchase the leftovers from the former socialist countries, while the model of liberal capitalism was "equally putrid, corrupted, and effete in its substance as was the socialism model", and "it is now assisted therein by the former socialist politicians, who have instantly converted themselves from the ardent communism ideologists to the advocates of the free market and globalization, what is most ridiculous"²². Criticizing the consumer society and globalist capitalism, Igor opposes to Robert and also to his beloved wife, but the male – female relations, typical of a considerable part of Gavran's dramatic penmanship, have apparently lost their strength, being confronted with an explicit criticism. It is interesting that this drama premièred in the countries of the German-speaking area, in the Viennese Brett Theater (2004), in the German Sensemble Theater in Augsburg and in the Und So Fort Theater in Munich (2006),

²¹ M. BABIAK: *Postmoderna u dramskom opusu Mire Gavrana*. "Kazalište" 2003, no. 7 (13–14), 2003, p. 185.

²² M. GAVRAN: *Kako ubiti predsjednika*. "Kazalište" 2003, no. 7 (13–14), p. 286.

and in the Japanese ITI Center in Tokyo (2009). It was exactly this performance, produced by the ITD Theater from Zagreb, that Croatia featured at the Sterija Theater Festival in Novi Sad in 2004, for the first time subsequent to the breakup of the former state, i.e., in the non-competitive selection, as well as the performances from Germany, Poland, and Switzerland. In a concise review of this guest performance, Gavran commended the host's hospitality and emphasized that they mostly conversed about theater, having mutually avoided politics, but it was also an opportunity for an encounter with the guests and festival theatergoers from Slovenia, Macedonia, and Bosnia and Herzegovina²³. In an interview to the Novi Sad newspapers, Gavran ironized the heterogeneous, contrastive interpretations of his ideological commitment. In fact, the theatergoers from the former Eastern Bloc experience Gavran as a rightist, while he is perceived as a leftist in the West, for which reason he replies as follows: "Of course, I am none of them, I am an author who has had a mind of his own during his entire lifetime and tries to discover all the mechanisms of rulership, life, interpersonal relations"²⁴.

On the other hand, Gavran's *Deložacija*, a play characterized by the Croatian 1995 postwar reality, did not premiere abroad, what may be interpreted in light of Greenblatt's thesis on an elided and concealed mobility, which is rather pierced by mediation, e.g., by *Kreontova Antigona* and *Noć bogova*, in which more is concealed and expressed under a disguise of intertextuality or paraphrase of the historical and literary figures than by a direct capture of the Croatian reality of the 1990s. In spite of the fact that many would emphasize that Gavran's texts are deprived of the daily political actualities, and might not be wrong at first sight, it is worth stressing that Gavran's plays are political, as it is specific to the theater, but it seems that *Kako ubiti predsjednika* is the only Gavran's political drama²⁵. It is intrinsic to Gavran's plays that their author "declaratively does not want to take a stand"²⁶, as he claimed himself, or that he says that he is "annoyed by the model of an European omniscient author, who has a solution to all social problems"²⁷. Yet, Gavran accentuates that he does not escape from the demonstration of his own attitude and that it is necessary to do so when it comes to the top-

²³ M. GAVRAN: *U međunarodnoj konkurenciji*. "Hrvatsko glumište" 2004, vols. 1–2, pp. 10–11.

²⁴ A. MUSTAPIĆ: *Moja je drama intelektualni krik*. "Slobodna Dalmacija", 07.03.2004, dugirat.com/Gospodarstvo/80-posto-hrvata-vie-ne-kupuje-novine-v15-16271.html [access: 04.11.2018]. Gavran also expressed a similar thesis in the interview: *Kapitalizam vulgarnog tipa*. "Dnevnik online", 13.06.2004.

²⁵ On a difference between a politicized and a political theater, cf. D. LUKIĆ: *Kazalište u svom okruženju: kazališni identiteti*. Zagreb 2010, pp. 189–201.

²⁶ Ibidem, s. 189.

²⁷ Z. VIDAČKOVIĆ: *Pravo na kazališnu...*, p. 50.

ics related to his profession: "I have relatively clear political attitudes and weltanschauungs on numerous issues that are essential to the Croatian and European reality, but I have never considered myself a person who should be a spokesman of a political option"²⁸.

In one of his conversations, Gavran emphasized that – pursuant to the third Greenblatt's thesis on the contact zones that facilitate the goods exchange – the first readers of his new plays are his friends, among whom were the translators this time, having also prompted the recent examples. Miro Gavran's foreign success is a permanent locus in the domestic reporters' interviews, so the author himself joked adducing this question as the eighth among the ten questions most frequently asked: "How have you succeeded abroad?" or its subvariant "How important are the literary and theatrical agents who represent you for your foreign success?"²⁹. To such questions Gavran responds in a similar fashion: that he had two or three very good agents and approximately ten relatively inert agents and that there is a statutory obligation in certain countries to have an agent, for one may contact the performances or the publication of a translation only through their mediation³⁰. Moreover, when Greenblatt mentions festivals and even tourism and hospitality industry as the ways to cross the borders, one should definitely think of the Gavranfest, a Miro Gavran's drama festival performed by the Croatian and foreign playhouses, launched in 2003 in the Slovak city of Trnava and continued in 2004, 2006, and 2009, to be held in Cracow, Poland in 2013 and to proceed annually in Prague, Czech Republic ever since the year 2016, while it was held in Germany in 2019 to additionally expand the imagined borders of an international reception. In nine festival iterations, performed were two Slovene and one Serbian play. A curiosity is that it pertains to the only foreign festival that stages the performances of a foreign author. Michal Babiak, a theatrical director and a university professor from Bratislava, is one of the initiators of the Gavranfest who has underlined that a social climate of the countries in which the author's works are most performed is crucial for the performance of Gavran's plays, especially in the Slavic countries, in which Gavran's plays have appeared in the mid-1980s and toward the end of the 1980s, when both the theater and the theatergoers became saturated by the regnant political circumstances. A saturation by

²⁸ N. OŽEGOVIĆ: *Miro Gavran: "Živim odmjerenim životom obiteljskoga čovjeka koji pripada neupadljivoj srednjoj klasi"*. "T-portal", 01.11.2018, www.tportal.hr/kultura/clanak/miro-gavran-zivim-odmjeranim-zivotom-obicajskoga-covjeka-koji-pripada-neupadljivoj-srednjoj-klasi-foto-20181101 [access: 03.11.2018].

²⁹ M. GAVRAN: *Deset najčešćih pitanja*. In: Idem: *Književnost i kazalište...*, p. 77.

³⁰ S.V. ANTIĆ: *Pravi teatar nije ni lažno moderan ni mrtvački staromodan*. "Vjesnik", 13.11.2007, qtd. in M. GAVRAN: *Književnost i kazalište...*, p. 39.

politics and war in the territories of the former state has contributed to the reception of Gavran's plays, which distance themselves from the actual war and postwar reality while offering an opportunity for laughing at human defects and imperfections, being concentrated on interpersonal relations.

Referring to the fourth Greenblatt's hypothesis, in which the mobility studies should deal with a tension between an individual activity and structural limitations that cause the persons to demonstrate obstinacy while aspiring to move autonomously, Gavran indubitably was an initiator. Subsequent to his operation as a Managing Director of the ITD Theater at the beginning of the 1990s, when he launched the Contemporary Croatian Drama stage in that theater and rendered his assistance to many juvenile dramatists to affirm themselves, he has decided to turn himself into a freelance artist. In one of the colloquies, he said that "an author who selects writing as a destiny has to be a freelancer, has to be brave, no matter what cost"³¹. Therefore, Miro Gavran is one of the better examples of contemporary artistic mobility expressed on the other side of a sessile and nomadic locus and motion concept, pursuant to the modern theory. Particularly, Gavran's premières are also staged in his private GAVRAN Theater, as it happened in the Epilog Theater, but his plays are also present on the repertoires of the institutional Croatian theaters, with more or less pronounced exceptions. The year 2018 is one of the more prolific ones in that sense, so subsequent to a première of his play *Tajkuni* (*The Tycoons*) in the Histrion Actors' Company in Zagreb, a première of *Parovi* (*Couples*) was held in the Split-based Croatian National Theater, while toward the end of the year his new play *Svaki tvoj rođendan* (*Every Birthday of Yours*) premièred in the Zagreb-based Croatian National Theater.

Mimi Sheller and John Urry suggest seven methods to reconnoiter mobility and stress that a reciprocity of personal character, deterritorialized personality, journalization with the punctual time and venue entries, search of the Internet and all the networked information sources, attention to an affective subject dimension and its performance, incorporation of the culture of recollection/memorization and an examination of the space between the here and there, the so-called "points of transfer", are primarily necessary³². In all the quoted categories, an artistic mobility of Miro Gavran's plays may also be explored. He mostly departs to his foreign premières and collaborates during the production of a performance, and a fact that it frequently happens that the same or the other playhouse may perform yet another play of his subsequent to a première provides evidence that he has a developed

³¹ Ibidem, p. 39.

³² M. SELLER, J. URRY. *The New Mobilities Paradigm*. "Environment and Planning" 2006, vol. 38, pp. 207–226.

networked of personal contacts that guide him not only to the new premières and the new persons but also to the new translations. Certainly, while avoiding the actual and local daily political thematic and paying attention to the general issues, Gavran is one of the authors who write for a versatile audience that would equally principally react to the quotidian question of interpersonal relation maintenance, be it the male – female, familial, amicable, collegial or the neighborly ones. According to the aforementioned data, Miro Gavran's plays are deterritorialized so much that they may not be watched in Croatia only but also in the neighboring states, which, on the other hand, would not experience them as a political provocation but would gladly host them or stage them in the inclement first half of the 1990s and ten or twenty years later. What is more, he is among a limited number of the Croatian contemporary writers who update the data on their domestic and foreign achievements on the websites of their own and appreciatively respond to an interview invitation, in which they announce the new premières and punctually reminisce the previous ones. For Gavran, mobility and travel from one part of the world to the other are apparently a favorable opportunity for a journey and acquaintance with different landscapes, peoples, and traditions, which undoubtedly reconfirm that the people, peeled off of their local customs and habits, are similar and congenial in their identical aspirations anywhere. Gavran's transfer points are a few good friends and translators who would gladly market a play of his in a foreign linguistic culture, and he would respect their observations and readily amend the text, all in the interest of a high-quality theatrical performance.

Eventually, the fifth Greenblatt's thesis on mobility stages that cannot exist and make no sense without a relation to the sensation of locality and inveteracy, what might sound paradoxical at first glance, is exactly what approves Miro Gavran's plays as the artistically expressively mobile ones within a framework of the Croatian drama – not because Gavran fits into this framework, but because he changes it.

Literature

- BABIAK M.: *Postmoderna u dramskom opusu Mire Gavrana*. "Kazalište" 2003, no. 7 (13–14), pp. 184–85.
- ETTE O.: *Zwischen Welten Schreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.
- GAVRAN M.: *Kako ubiti predsjednika*. "Kazalište" 2003, no. 7 (13–14), pp. 279–327.
- GAVRAN M.: *U međunarodnoj konkurenciji*. "Hrvatsko glumište" 2004, vols. 1–2, pp. 10–11.
- GAVRAN M.: *Književnost i kazalište: eseji, razgovori, zapisi i nostalgичna prisjećanja*. Zagreb, Naklada Ljevak, 2008.

- GAVRAN M.: *Ljubavi Georgea Washingtona*. Zagreb, Mozaik knjiga, 2014.
- Godišnja nagrada za promicanje hrvatske kulture u svijetu za 2016. godinu Miri Gavranu. Zagreb, Hrvatski kulturni klub, 2017.
- GOJER G.: *Knjiga popravljja međudržavne odnose*. "Nezavisne novine", 12.03.2005.
- GREENBLATT S.: *A Mobility Studies Manifesto*. In: *Cultural Mobility: A Manifesto*. Eds. S. GREENBLATT et al. Cambridge, UK, Cambridge UP, 2010, pp. 250–53.
- GREENBLATT S.: *Cultural Mobility: An Introduction*. In: *Cultural Mobility: A Manifesto*, pp. 1–23.
- KRAFT T.: *Verortungsbedarf und Ortlosigkeit als Dauerzustand innerer und äußerer Migrationen*. In: *Kulturelle Mobilitätsforschung: Themen – Theorien – Tendenzen*. Eds. N. FRANZ, R. KUNOW. Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2011, pp. 169–209.
- LEDERER A.: *Partiture za glumce*. In: M. GAVRAN: *Odabrane drame*. Zagreb, Mozaik knjiga, 2001, pp. 429–37.
- LEDERER A.: *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb, Naklada Ljevak, 2004.
- LUKIĆ D.: *Kazalište u svom okruženju: kazališni identiteti*. Zagreb, Leykam international, 2010, pp. 189–201.
- MUSTAPIĆ A.: *Moja je drama intelektualni krik*. "Slobodna Dalmacija", 07.03.2004.
- MUZAFERIJA G.: *Kazališne igre Mire Gavrana*. Zagreb, Hrvatski centar ITI – UNESCO, 2005.
- NIKČEVIĆ S.: *Miro Gavran – temelj dobrog kazališta*. "Dometi" 2000, no. 10 (1–4), pp. 59–62.
- NIKČEVIĆ S.: *Što je nama hrvatska drama danas?*. Zagreb, Naklada Ljevak, 2008.
- OŽEGOVIĆ N.: *Miro Gavran: "Živim odmjerenim životom obiteljskoga čovjeka koji pripada neupadljivoj srednjoj klasi"*. "T-portal", 01.11.2018, www.tportal.hr/kultura/clanak/miro-gavran-zivim-odmjeranim-zivotom-obicajskoga-covjeka-koji-pripada-neupadljivoj-srednjoj-klasi-foto-20181101 [access: 03.11.2018].
- PAGEAUX D.-H.: *Od kulturnog imaginarija do imaginarnog*. In: *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Eds. D. ĐUKIĆ et al. Zagreb, Srednja Europa, 2009, pp. 125–50.
- SENKER B.: *Hrestomatija novije hrvatske drame (1941.–1995.)*. Zagreb, Disput, 2001.
- SENKER B.: *Primjerno čitanje dramskoga teksta*. "Novi izraz" 2005, no. 7 (29), pp. 116–20.
- SHELLER M., URRY J.: *The New Mobilities Paradigm*. "Environment and Planning" 2006, vol. 38, pp. 207–226.
- Vidačković Z.: *Pravo na kazališnu predstavu*. "Vijenac", 23.11.2006.

Online sources

- www.mirogavran.com/published [access: 02.11.2018].
- hr.wikipedia.org/wiki/Miro_Gavran [access: 02.11.2018].



ANERA STOPFER
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu
anera.stopfer@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-9267-4325>

Kazalište i dramski tekst na festivalu *Croatie, la voici* u Francuskoj

Theater and drama text at the festival *Croatie, la voici* in France

Sažetak: U radu je analiziran primjer provođenja hrvatske vanjske i kulturne politike osmišljavanjem i organizacijom festivala *Croatie, la voici* koji je održan u Francuskoj Republici u jesen 2012. godine kao rezultat međudržavnih dogovora između Hrvatske i Francuske. Festival je organiziran po principima francuske kulturne diplomacije te je potaknuo razmjenu umjetničkih praksi i djela, čime je pogodan za ispitivanje učinaka mobilnosti u kulturi. Kroz istraživanje ove manifestacije promatrano je na koji način su se ojačale veze između Hrvatske i Francuske u području kazališta i dramskog pisma. Opisane su i analizirane aktivnosti koje su ostvarene u pripremi i provedbi segmenta festivala u onom dijelu programa koji se odnosio na kazalište i dramsko pismo propitujući kako model ovakvog primjera kulturne diplomacije doprinosi poticanju mobilnosti unutar kulturnog i kreativnog sektora i samim time u jačanju međudržavnih suradnji i veza.

Napravljena je analiza programa koji su ostvareni u području kazališta i dramskog pisma tijekom Festivala, popisane su uključene organizacije u pripremu i provedbu tih programa, broj uključenih hrvatskih umjetnika, broj izvedbi pojedinih predstava i programa, te su prikupljeni podaci o posjećenosti. Provedbom *online* upitnika, utvrđena je pozitivna praksa provedbe studijskih posjeta koje su izravni učinak pripreme Festivala na mobilnost umjetnika i profesionalaca u području kazališta i dramskog pisma te su dobiveni podaci stavljeni u komparativni međuodnos kako bi se pridonijelo analizi o produbljivanju veza nastalih zahvaljujući Festivalu. Analizirani su podaci o suradnjama između dviju zemalja u području kazališta i poticanja dramskog pisma koje su podržane proračunom hrvatskog Ministarstva kulture tijekom Festivala te tijekom tri godine prije održavanja Festivala i tri godine nakon njegove provedbe. Zbog uzročno-posljedičnih odnosa koji su predmet analize, rad nosi karakteristike eksplanatorne studije. Po istraživačkom pristupu, riječ je o intrinzičnoj studiji slučaja.

Ključne riječi: kulturna diplomacija, međunarodna suradnja, kulturna politika, festival, mobilnost

Summary: To better present one's own ideas and agendas, one requires understanding of other cultures and everyday realities. In order to understand the numerous cultural specificities that can stimulate more direct dialogues between countries and enhance mobility of ideas, knowledge and intercultural perspectives, a domain of cultural diplomacy has been developed in the field of international cultural cooperation, combining the goals of cultural and foreign policies. Cultural diplomacy can be defined as the exchange of ideas, arts and other aspects of culture between countries in order to foster mutual understanding (Schneider, 2003). In an increasingly dynamic environment that is facing global challenges, new forms of collaboration between artists, professionals, non-governmental and intergovernmental organizations, the private and public sectors, both nationally and internationally, needed to be developed and the beginning of the 21st century saw research studies and analyzes of contribution and importance for cultural diplomacy in daily life and its reflection on the economy (Feigenbaum, 2001). In the name of developing bilateral relations, France saw great potential in developing international cultural projects, programs and activities, and thus became the cradle of cultural diplomacy. It is the instrument of the *Cultural Seasons* which serves to inform the French public about the culture of a certain country and vice versa, and is based on the principles of reciprocity and bilateral cooperation. Using the example of the *Croatian Cultural Season*, which took place in the autumn of 2012, this paper describes the specific ways of preparing and implementing this mechanism of cultural diplomacy, which included the institutions of the Republic of France and the Republic of Croatia. Research contributes to the analysis in the under-researched area of cultural policy in domain of cultural diplomacy and explores some of the potential ways to improve mobility in cultural sector. This paper consolidates and systematizes information on the preparation and implementation of the *Croatian Cultural Season* in France and actions that were taken in preparation of programs related to performing arts and dramaturgy and contributes to the analysis of the effects that this form of cooperation has achieved in international exchanges. Case study was used as the research strategy.

An analysis of the programs achieved in the field of theater and drama during the Festival was made, information on those involved in the preparations was described and proved, as well as the information on the number of Croatian artists involved, the number of performances of individual plays and programs, along with the data about visitors. Positive practice of study visits that had a direct effect on the preparation of the Festival and on the mobility of artists and professionals in the field of theater and drama is analyzed in depth and put in comparative perspective related to the Festival. Data on cooperation between the two countries in the field of theater and promotion of drama supported within budget of the Croatian Ministry of Culture during the Festival as well as in the period of three years before the Festival and three years after it were proven. According to the research approach, this is an intrinsic case study.

Keywords: cultural diplomacy, international cooperation, cultural policy, festival, mobility

Kazalište i dramski tekst na festivalu *Croatie, la voici u Francuskoj*

Mobilnost je proces koji ne podrazumijeva samo fizičko kretanje, nego obuhvaća širi pojam prijenosa znanja, vještina, djela, roba i usluga. Ona se odnosi na proces, orijentirana je na rezultat i razmjenu, a ne samo na putovanje preko granica jedne države. Važnost mobilnosti potvrđena je i na razini Europske unije, uzevši u obzir činjenicu da je ona zasnovana na temeljima četiriju osnovnih tržišnih sloboda, od kojih se tri odnose na slobodu kretanja: roba, usluga i kapitala. Pritom, govoreći o području kulture na europskoj razini, bitno je istaknuti važnost mobilnosti za cirkulaciju kulturnih i kreativnih djela koju ističe Nova europska agenda za kulturu, koju je u svibnju 2018. godine donijela Europska komisija. U njoj se ističe važnost mobilnosti za poticanje, razvoj i održavanje suradnji među profesionalcima u kulturnom i kreativnom sektoru¹. Poticanje mobilnosti, osim što olakšava fizičko kretanje umjetnika i profesionalaca izvan nacionalnih granica, potiče međukulturni dijalog i promicanje kulturnih razmjena. U ERICartsovoj studiji *Mobility Matters* iz 2008. godine stoji kako je mobilnost u kulturi korisna za stjecanje profesionalnog iskustva potrebnog za napredovanje u karijeri, za napredak u umjetničkom radu, te ju je potrebno uvesti kao sastavni dio redovnog radnog života umjetnika i drugih kulturnih djelatnika². Na taj se način dižu profesionalni kapaciteti kulturnih djelatnika, otvaraju se nove mogućnosti umrežavanja, grade se dugoročna partnerstva i ostvaruju kontakti, dolazi se do novih publika i prilika u razvoju karijere. Imajući na umu te hipoteze, kroz ovaj istraživački rad je napravljena analiza aktivnosti koje su ostvarene u pripremi i provedbi dijela Festivala hrvatske kulture u Francuskoj vezanih uz programe koji su se odnosili na hrvatsko kazalište i dramsko pismo. Riječ je o Festivalu koji se odvio u Francuskoj 2012. godine, a kao posljedica državnčkih odluka na razini predsjednika Hrvatske i Francuske, i time postaje jedan način primjene kulturne diplomacije.

Svrha je ovog rada propitati kako je ostvarena mobilnost u kulturi u pripremi i provedbi programa Festivala Hrvatske u Francuskoj u dijelu koji se odnosi na kazalište i dramsko pismo te utvrditi učinke tih napora koje povezuje transverzalni pojam kulturne diplomacije. Budući da rezultati koji proizlaze iz ovog istraživanja ne teže generalizaciji, ovaj rad se može

¹ https://ec.europa.eu/info/law/better-regulation/initiatives/ares-2018-1522768_en [pristup: 04.03.2019].

² *Mobility Matters: Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals, Final Report*. European Institute for Comparative Cultural Research gGmbH, 2008, http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/mobility-matters-report_en.pdf [pristup: 17.04.2019].

identificirati kao intrinzična studija. Studije koje se smatraju intrinzičnima uglavnom služe sužavanju istraživačkih teorija i „partikulariziranju“ analize (Lipset, Trow, Coleman, 1956: 419–420), a istraživač želi doprinijeti analizi specifičnog predmeta analize. Pri uporabi intrinzične studije slučaja „istraživač nije nužno zainteresiran za proučavanje ili stvaranje općih teorija ili generaliziranja“³, stoga je u ovom radu uzet samo jedan segment Festivala hrvatske kulture u Francuskoj. Utvrđivanjem opisa sadržaja održanih programa, točnog broja uključenih organizacija u pripremu i provedbu tih programa, broja uključenih hrvatskih umjetnika i broj uključenih francuskih profesionalaca, broja izvedbi pojedinih programa i podataka o posjećenosti, pridonijelo se postizanju što cjelovitije slike o učincima koji su ostvareni ovim projektom u području mobilnosti. Dobiveni podaci stavljeni su u međudodnos kojim se nastoje utvrditi podaci koji govore o mobilnostima koje su ostvarene kroz različite slojeve obrađenih programa i o produbljivanju veza koje su nastale zahvaljujući Festivalu. Analizirani su podaci o suradnjama koje su podržane proračunom Ministarstva kulture i natječajima o Javnim potrebama u kulturi između Hrvatske i Francuske u području kazališta i poticanja dramskog pisma tijekom Festivala te tijekom tri godine prije održavanja Festivala i tri godine nakon njegove provedbe. Na taj je način procijenjeno je li došlo do povećanja broja kazališnih i dramskih programa između Hrvatske i Francuske i njihova sufinanciranja. Kako bi se osigurala što relevantnija provedba istraživanja, u prikupljanju podataka su upotrijebljeni različiti pristupi i metodologije prikupljanja podataka. Pritom se kod prikupljanja podataka i njihove analize vodilo računa o svim trima osnovnim načelima prikupljanja podataka koristeći se višestrukim izvorima, kreiranjem baze podataka i pažljivim održavanjem lanca dokaza (Yin, 2007: 116–126.). Budući da je riječ o kvalitativnom istraživanju, upotrijebljena je triangulacija podataka kao izvor provjere i potvrde informacija koje se postavljaju u međudodnose na kraju rada imajući u vidu da se „Triangulacija [...] provodi kako bi se povećala vjerodostojnost dokaza“⁴. U prikupljanju podataka za analizu se vodilo računa o autentičnosti podataka, što se ocjenjivalo podjelom na primarne i sekundarne izvore. Na raspolaganju su bili sljedeći izvori podataka: službeni dokumenti u koje se uvrstavaju izvješća i dokumentacija u pohrani Francuskog instituta i hrvatskog Ministarstva kulture, arhivski zapisi, intervjui, medijski izvori, audio-vizualni zapisi, prijavni obrasci korisnika, izvješća korisnika nakon izvršenih programa i fizički artefakti u koje se uvrstavaju promotivni materijali i publikacije samog događanja,

³ D.-R. HANCOCK, R. ALGOZZINE: *Doing Case Study Research: A Practical Guide for Beginning Researchers*. New York, Teachers College Press, 2006, s. 32.

⁴ R.E. STAKE: *Qualitative research: Studying How things work, strategies of qualitative inquiry*. New York, The Guilford Press, 2010, s. 126.

promotivni materijali čitavog Festivala i izvješća uključenih u rad Mješovitog organizacijskog odbora (CMO). Iz njih su crpljene osnovne informacije za istraživanje o pripremi i provedbi Festivala, dok su na raspolaganju bili korespondencija elektroničkom poštom i nesvrstani materijali kao sekundarni izvori. Održavanje lanca dokaza, koje Yin prikazuje kao jedno od triju načela koje „treba slijediti kako bi se povećala *pouzdanost* informacija u studiji slučaja“⁵, osigurano je na način da je poštivan i tijekom cijelog istraživanja provjeravan međudnos izvještaja, baze podataka, citata specifičnih dokaznih izvora u bazi, protokol i osnovna pitanja studije slučaja. Svaka iznesena informacija u izvještaju studije provučena je kroz filter vjerodostojnosti, što je osigurano na način da je za svaki uvršteni iskaz u ovoj studiji propitana povezanost i relevantnost u odnosu na spomenute sastavnice lanca dokaza. Taj je proces izvršen tako da je pri skupljanju podataka u tabličnim shemama stavljena oznaka prihvatljivosti te, ako se dobiveni podatak nije poklapao sa svim navedenim uvjetima, taj se podatak nije uvrstio u izvještaj o studiji slučaja. Provedenom terenskom istraživanju prethodila je analiza konteksta unutar kojih je Festival hrvatske kulture u Francuskoj organiziran te na koji način se kulturna diplomacija kao koncept međunarodnih suradnji ostvaruje u Republici Hrvatskoj i Francuskoj Republici.

Kulturna diplomacija u Francuskoj i Hrvatskoj

Kulturna diplomacija kao uže promatrana smjernica međunarodne kulturne politike čini samo jednu sastavnicu vanjske politike i samim time jedno područje djelovanja diplomacije. Govoreći o razlici između vanjske politike i diplomacije, potrebno je naglasiti kako je vanjska politika „skup različitih pod-politika“⁶ dok je diplomacija, prema Guillaume Devinu, „skup dionika i metoda koji provode i oblikuju smjernice vanjske politike“⁷. Vanjska politika uređuje prirodu i orijentaciju odnosa koje jedna država želi provoditi s drugim zemljama, dok diplomacija uređuje njezinu provedbu u smislu dionika, instrumenata i procedura koji djeluju u području vanjske politike. Kulturnu diplomaciju treba promatrati kao instrument vanjskopolitičkog djelovanja, i ona prema Paul Painchaudu⁸ predstavlja najdinamičniji oblik međunarodne kulturne suradnje koja u suvremenim politikama sve

⁵ R.K. YIN: *Studija slučaja – dizajn i metode*. Zagreb, Fakultet političkih znanosti, 2007, s. 124.

⁶ M.-C. KESSLER: *La politique étrangère de la France. Acteur et processus*. Paris 1999, s. 15.

⁷ G. DEVIN: *Les diplomaties de la politique étrangère*. U: *Politiques étrangères. Nouveaux regards*. Ur. F. CHARILLON. Paris, Presses de Sciences Po, 2002, s. 217.

⁸ F. CHAUBET: *L'Alliance française ou la diplomatie de la langue (1883–1914)*. „Revue historique“ 2004, br. 4 (632), s. 763–785.

više uzima maha, ali se ne može svesti na zajednički nazivnik u provedbi jer svaka država provodi vlastiti model.

Francuska kulturna politika ima dugu i bogatu tradiciju, o čemu svjedoči i njezin današnji ustroj, razvijenost i razgranatost. Od početka 20. stoljeća država postaje kreator i provoditelj intelektualnog širenja francuske kulture i jezika, kako to navodi Francois Chaubet⁹, te se kulturna diplomacija od samih začetaka francuske kulturne politike promatra kao integrirana i relevantna njezina sastavnica¹⁰. Godine 1979. Jacques Rigaud¹¹ napravio je Izvješće¹² koje mnogi izvori smatraju osnovnim dokumentom za daljnje pozicioniranje kulture i umjetnosti u međunarodnim odnosima (Lombard; Martel; Painchaud) i aktivne uloge državnog aparata u njihovu stvaranju. Rigaudovo je izvješće bilo podloga za izradu raznih akcijskih planova i dokumenata koji su uslijedili u 1980-ima, kako bi u konačnici 1988. godine došlo do osnivanja Secretariat d'Etat charge des Relations culturelles internationales et de la Francophonie¹³ pri Ministarstvu vanjskih poslova. Time je potvrđena još jednom čvrsta pozicija Quai d'Orsaya u kreiranju francuske kulturne diplomacije, ali i činjenica da su francuski jezik i kultura neodvojivi u njezinu kreiranju. Naime, Francuska je centralizirala svoje djelovanje u području kulturne diplomacije u nadležnost Ministarstva vanjskih poslova, o čemu se nalazi potvrda i u reformnim koracima koji su započeli 2008. godine¹⁴.

Hrvatska je diplomacija tijekom povijesti uvijek bila predominantno upravljana od strane visokih intelektualaca, erudita i filozofa, kao što to u radu *Europski kontekst hrvatske kulture i diplomacije (povijesno-filozofski pristup)* vrlo jasno svjedoči Ljerka Schiffler¹⁵ navodeći biografije brojnih emi-

⁹ Ibidem.

¹⁰ A. LOMBARD: *Politique culturelle internationale: Le modèle français face à la mondialisation*. Arles 2003, s. 70.

¹¹ P. PAINCHAUD: *Fédéralisme et théories de politique étrangère*. „Études internationales” 1974, br. 1 (5), s. 25–44.

¹² J. RIGAUD: *Les relations culturelles extérieures: Rapport au ministre des Affaires étrangères*. Paris 1980.

¹³ Décret n°88-734 du 31 mai 1988 relatif aux attributions du secrétaire d'état auprès du ministre d'état, ministre des affaires étrangères, chargé des relations culturelles internationales et de la francophonie <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000501712&dateTexte=> [pristup: 03.04.2019].

¹⁴ U izvješću Senata iz 2009. godine naznačeno je kako je „cilj reforme o međunarodnom djelovanju u području kulture [...] prijeći iz logike vladanja, u kojoj je zarobljena povijesnim nasljeđem, u logiku politike utjecaja oslanjajući se na francusku kulturu koja ne traži samo kako biti pokazana nego kako se obogatiti u kontaktu s drugim kulturama prilagođavajući se lokalnim kontekstima“.

¹⁵ Lj. SCHIFFLER: *Europski kontekst hrvatske kulture i diplomacije (povijesno-filozofski pristup)*. U: Rad HAZU. Knj. 492. Razred za društvene znanosti 43, 2005, s. 235–239.

nentnih hrvatskih diplomata kroz povijest. Iako je kultura oduvijek bila dio međunarodne politike i diplomacije (Tarle 2005: 149, prema: Skoko i Kovačić 2009: 38), to u hrvatskom kontekstu nikada nije do kraja dovoljno jasno artikulirano u smislu njezine uloge i značaja. Kulturna diplomacija kao područje diplomatskog djelovanja koje može imati vrlo široke horizontalne i vertikalne učinke u ostvarivanju međusobnog razumijevanja između dviju zemalja, motivirana je promocijom kulture, ali u skladu s vanjskopolitičkim i gospodarskim prioritetima pojedine zemlje. Međutim, hrvatska je kulturna diplomacija još uvijek u nastajanju. O tome svjedoče i razjedinjene i neusustavljene komunikacije među različitim tijelima državne uprave koja na posredan ili neposredan način provode neki oblik kulturne diplomacije. Zoran Pičuljan u knjizi *Diplomacija kao državna služba* navodi kako „Podjela nadležnosti između Ministarstva kulture, koje je odgovorno za programe međunarodne suradnje, i Ministarstva vanjskih poslova i europskih integracija, koje ima mrežu kulturnih atašea u svijetu, rješenje je koje do sada nije uvijek jamčilo sustavno vođenje međunarodne kulturne promidžbe“¹⁶. Uzimajući u obzir svrhu kulturne diplomacije kako ju definira Lucian Jora da uspostavi povjerenje, a ne da služi kao demonstracija nacionalnih kulturnih dostignuća¹⁷, u ovom radu je analizirana suradnja koja se odvila kroz programe kazališnih i dramskih aktivnosti Festivala Hrvatske u Francuskoj 2012. godine.

Festival *Croatie, la voici* u Francuskoj

Kulturna sezona manifestacija je koja se održava od 1985. godine, a prilikom koje odabrana zemlja ima mogućnost predstaviti se francuskoj javnosti raznim programima u Parizu i drugim gradovima Francuske. Riječ je o manifestaciji koja proizlazi iz francuske vanjskopolitičke inicijative, koja Francusku direktnije i snažnije povezuje s pojedinom zemljom, a kroz prizmu kulture. Više je od pedeset zemalja do danas predstavljeno tim modelom kulturne diplomacije u Francuskoj, čime su dobile priliku intenzivirati razmjene i dobiti povećanu vidljivost kako u francuskim okvirima tako i na međunarodnoj razini. Radi se o značajnom događanju za pojedinu zemlju, koja tim povodom raznim sadržajima promovira svoju kulturu u najširem smislu riječi. Ona je prvenstveno zamišljena kao potvrda glavnih smjernica francuske kulturne politike koja se zasniva na raznolikosti i njegovanju di-

¹⁶ Z. PIČULJAN: *Diplomacija kao državna služba*. Zagreb, Društveno veleučilište u Zagrebu, 2007, s. 15.

¹⁷ L. JORA: *New practices and trends in cultural diplomacy*. U: *Romanian Review of Political Sciences and International Relations* 2013, sv. 10, br. 1. <http://journal.ispri.ro/wp-content/uploads/2013/03/43-52-Lucian-Jora.pdf> [pristup: 05.10.2017].

jaloga. U tom smislu su ciljevi mehanizma *kulturnih sezona* jasno definirani i prepoznaju se kroz različite smjerove: vođenje aktivnosti koje su namijenjene jačanju međusobnog razumijevanja i upoznavanja; vrednovanje i/ili stvaranje novih preduvjeta za shvaćanje drugih kultura; isticanje važnosti razmjena u području kulture, obrazovanja, ali i tehnologije, znanosti, ekologije, gospodarstva i svih grana jedne ekonomije; iniciranje novih susreta i polja dijaloga¹⁸. Format *kulturnih sezona* može biti *Festival* kada je riječ o događanju u trajanju do 3 mjeseca, *Sezona* kada je riječ o trajanju od 3 do 6 mjeseci ili *Godina* kada je riječ o trajanju od 6 do 12 mjeseci¹⁹. Tijekom dogovorenog razdoblja u Francuskoj se predstavlja kultura pojedine zemlje, dok se ponekad dogovore i uzvratni događaji, kada se Francuska potom predstavi u toj istoj zemlji s kojom je započela suradnje²⁰.

Ideja i potreba za održavanjem *kulturne sezone* dogovara se diplomatskim putem, a za njezinu organizaciju i provedbu zadužen je Mješoviti organizacijski odbor, koji je odgovoran za financijske i ljudske resurse prema programima i aktivnostima. Inicijativa za predstavljanje Hrvatske kroz mehanizam *kulturnih sezona* potakla je iz bilateralnih susreta hrvatskog predsjednika Stipe Mesića i francuskog Nicolasa Sarkozyja te se potom potvrdila Akcijskim planom hrvatsko-francusko strateškog partnerstva koji su potpisali hrvatska premijerka Jadranka Kosor i francuski premijer François Fillon 9. srpnja 2010. godine, Tehničkim sporazumom o načelima organizacije i financiranja Festivala hrvatske kulture u Francuskoj²¹, koji je potpisan u Zagrebu 18. listopada 2011. godine između Nine Obuljen, državne tajnice u hrvatskom Ministarstvu kulture, i Sylviane Tarsot-Gillery²², glavne ovlaštene ravnateljice Francuskog instituta, te je provedba Festivala, službenog naziva *Croatie, la voici*, povjerena sljedećim predstavnicima: za hrvatsku stranu Ministarstvu kulture Republike Hrvatske, a za francusku stranu Francuskom institutu, predstavniku Ministarstva vanjskih i europskih poslova za područje francuskog inozemnog kulturnog djelovanja. Priprema i provedba festivala *Croatie, la voici* potvrđuje kako kulturna diplomacija može značiti instrumentalizaciju kulture koju diplomacija vrši provedbom svoje vanjske politike kao

¹⁸ <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Europe-et-international/Saisons-culturelles> [pristup: 05.04.2019].

¹⁹ <https://www.pro.institutfrancais.com/fr/offre/saisons-et-annees-croisees> [pristup: 05.04.2019].

²⁰ Nastavak Festivala hrvatske kulture u Francuskoj 2012. godine bio je Festival Rendez-vous u Hrvatskoj, kada se Francuska predstavljala kroz uzvratnu sezonu.

²¹ Naznačeno u 2. poglavlju Tehničkog sporazuma, koji je pohranjen u arhivima Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

²² Jean-François Guéganno, ravnatelj za razvoj i partnerstva iz Francuskog instituta, predstavljao je Sylviane Tarsot-Gillery, glavnu ovlaštenu ravnateljicu Francuskog instituta te u njezino ime potpisao dokumente.

„aktivnost koju uspostavlja država kako bi definirala svoje odnose s vladama drugih država [...] i dala naglasak na postojanje srži političke volje i provođenja u administrativnom smislu“ (Kessler, 1999: 169). Pritom je čitav festival zasnovan na načelima mobilnosti unutar kreativnog sektora, jer se „Kulturna diplomacija [...] najbolje može opisati kao slijed akcija koje se oslanjaju na razmjenu ideja, vrijednosti, tradicija i drugih aspekata kulture ili identiteta, bilo da je riječ o jačanju odnosa, jačanju socio-kulturne suradnje, promoviranju nacionalnih interesa i šire“²³.

Kazalište i dramski tekst u sklopu festivala *Croatie, la voici u Francuskoj*

Prema Tehničkom sporazumu, glavne povjerenice²⁴ imale su zadatak brinuti o konzistentnosti programa te su imale odgovornost za sastavljanje programa i traženje partnera u pripremi Festivala. Uz glavne povjerenice, o programima su brinuli i članovi Odbora. U Mješovitom organizacijskom odboru sudjelovali su predstavnici različitih resora te su oni koordinirali pripremu i odabir programa koji su se kasnije uvrstili u Festival. U tom smislu, članovi Mješovitog organizacijskog odbora bili su podijeljeni prema područjima te su imali dodijeljene uloge i odgovornosti shodno toj podjeli. S hrvatske je strane za područje kazališta i dramskog pisma bila odgovorna jedna osoba, dok su s francuske strane bile uključene dvije osobe, jedna za područje kazališta, a druga za područje dramskog pisma. Moguće je zaključiti kako je tijekom jednogodišnje intenzivne pripreme Festivala te tijekom tri mjeseca njegove provedbe, ukupno pet osoba u državnoj administraciji bilo posvećeno transferu informacija, znanja i iskustava vezanih uz hrvatsko kazalište i dramsko pismo. Uz državne službenike, odnosno članove Mješovitog organizacijskog odbora, kao potpora organizaciji programa i poticanju daljnjih komunikacija među hrvatskim i francuskim sektorom, uključene su bile još dvije osobe iz organizacije ONDA²⁵, kao potporne institucije za područje izvedbene umjetnosti u Francuskoj. Sve komunikacije koje su se ostvarivale između spomenutih dionika u konačnici su rezultirale sadržajem

²³ Internetske stranice Institute for Cultural Diplomacy, dostupno na: http://www.culturaldiplomacy.org/index.php?en_culturaldiplomacy [pristup: 15.04.2019].

²⁴ Za glavne povjerenice Festivala imenovane su: s hrvatske strane Seadeta Midžić, s francuske strane Isabelle Delage.

²⁵ ONDA predstavlja skraćenicu za Office national de diffusion artistique (Francuski ured za suvremenu izvedbenu umjetnost i cirkulaciju djela). Riječ je neprofitnoj javnoj organizaciji, Onda – Office (Francuski ured za cirkulaciju suvremene izvedbene umjetnosti), koja je osnovana 1975. godine.

koji je tijekom Festivala ponudio francuskoj publici ukupno 15 programa vezanih uz kazalište i dramsko pismo. U nastavku rada navedene su osnovne informacije svakog pojedinog programa vezanog uz kazalište i dramsko pismo, kako bi se osigurao kontekst i uvid u sadržaj tih događanja. Kako bi se propitalo na koji način je provedena mobilnost djela, umjetnika i profesionalaca unutar kulturnog sektora, ključna pitanja na koja je tražen odgovor vezana su uz pitanje francuskih i hrvatskih organizacija koje su sudjelovale u pripremi i provedbi, imena i broj hrvatskih umjetnika i profesionalaca koji su sudjelovali u programima, broj izvedbi svakog pojedinog programa te posjećenost programa. Na taj je način moguće napraviti sintezu postignutog u području mobilnosti prema trima njezinim sastavnicama: mobilnost djela, mobilnost umjetnika i mobilnost znanja koja je ostvarena programima tijekom Festivala. Podaci su objedinjeni, prikupljeni prema metodologiji koja je ranije opisana te su na kraju rada izvedeni zaključci iz dobivenih informacija.

U suradnji s kazalištem Comédie Française organiziran je Ciklus od triju večeri čitanja hrvatskih dramatičara u kazališnoj dvorani Studio-Théâtre, koji je treća i ujedno najmanja scena kazališta Comédie Française, osnovana 1996. godine za potrebe manjih predstava, prezentacija i događanja. Odabrana su tri dramska djela koja su programirana za program javnog čitanja u dvorani Studio-Théâtre kao dio redovnog programa, kojima su predstavljena tri različita razdoblja hrvatske književnosti. Čitanje dramskog djela *Dundo Maroje* Marina Držića režirao je Nicolas Lormeau, čitanje dramskog djela *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleža režirao je Laurent Muhleisen i čitanje dramskog teksta *Europa – monolog za majku Courage i njezinu djecu* Ivane Sajko režirao je Nâzim Boudjenah. Djela su čitali glumci kazališta, dok je na čitanju svoje drame književnica Ivana Sajko bila prisutna. Prema izvješću kazališta Comédie Française koje je arhivirano u Francuskom institutu, bilo je ukupno 280 gledatelja u tri dana. S hrvatske strane je partner bilo Hrvatsko društvo pisaca, ali samo u funkciji operativne podrške, bez sugestija u sadržaj, te je za izbor i izvedbu djela odgovorno kazalište Comédie Française.

U prostoru biblioteke Centra Pompidou²⁶ održao se program naziva „Les Rêves (dés) enchantés de la Croatie“, i to samo jednu večer. Koncept je događanja bio okrugli stol na temu „Hrvatska, pozornica Europe“, a koji je moderirala Anne Madelain. Kao gosti su sudjelovali Daša Drndić, Srećko Horvat, Igor Štiks i Ivana Sajko te Jacques Rupnik²⁷. S hrvatske strane partner je bilo Hrvatsko društvo pisaca, ali samo u funkciji operativne podrške, bez sugestija u sadržaj, koji su konceptijski osmislile Emmanuèle Payen, programatorica iz biblioteke Centre Pompidou, i Anne Madelain, znanstvenica

²⁶ Franc. Bibliothèque Publique d'Information (BPI).

²⁷ Politolog u Centre de recherches internationales (CERI).

zadužena za međunarodne suradnje u EHESS²⁸. Prema izvješću biblioteke Centre Pompidou koje je arhivirano u Francuskom institutu, bilo je ukupno 120 gledatelja.

Festival d'Automne u Parizu, međunarodni je festival suvremene umjetnosti, koji od rujna do prosinca svake godine privlači više od 100 tisuća posjetitelja programirajući različite umjetničke discipline. Koncept je Festivala upoznati francusku javnost s djelima visoke umjetničke vrijednosti, često ugošćujući autore koji su skloni eksperimentu. Umjetnička direktorica Marie Collin odabrala je za gostovanje u sklopu Festivala d'Automne predstavu *S druge strane* Zagrebačkog kazališta mladih koju potpisuje hrvatski autor-ski dvojac Bobo Jelčić i Nataša Rajković, a u predstavi glume Nikša Butijer, Jadranka Đokić, Ksenija Marinković i Krešimir Mikić. Riječ je o predstavi koja se bavi životima četvero usamljenih ljudi i njihovim naporom da nam ispričaju svoje priče. S hrvatske strane partnerska institucija je bilo Zagrebačko kazalište mladih, a s francuske strane Festival d'Automne i kazalište La Colline. Predstava je odigrana u kazalištu La Colline sedam puta. Predstavu je u tih par večeri ukupno pogledao 2041 gledatelj.

Predstava *Forecasting* autorskog dvojca Barbare Matijević i Giuseppea Chica, uz dramaturšku podršku Saše Božića, nastala je u produkciji Kaaitheater iz Bruxellesa i koprodukciju Uovo iz Milana. Kao dio Festivala hrvatske kulture u Francuskoj je prikazana četiri puta u Menagerie de verre u sklopu Festivala d'Automne. Riječ je o predstavi koja čini dio trilogije započete radom *I am 1984.*, a temelji se na zbirci amaterskih videa preuzetih s najpopularnijeg internetskog servisa za razmjenu videosadržaja – YouTubea. Na pozornici, izvođačica Barbara Matijević manipulira prijenosnim računalom na čijem se zaslonu nižu videouradci s YouTubea, od kojih svi poštuju mjerilo 1:1, odnosno odgovaraju realnim veličinama osoba i predmeta. S hrvatske strane je tehničku potporu dala umjetnička organizacija De facto, a s francuske strane Festival d'Automne. Predstava je izvedena četiri večeri, a prema izvješću pohranjenom u Francuskom institutu pogledalo ju je 388 gledatelja.

Predstava *Car neuspjeha* Zagrebačkog kazališta mladih, prema tekstu i u režiji Jana Fabrea, pozvana je u Théâtre de Gennevilliers gdje je odigrana u dvama terminima. Riječ je o monodrami u kojoj glumi hrvatski glumac Frano Mašković. S hrvatske strane je u organizaciju i prikazivanje predstave uključeno Zagrebačko kazalište mladih, dok je s francuske strane izbor i provedbu osiguralo kazalište iz Gennervilliersa. Prema podacima dostupnim u arhivima Francuskog instituta u izvješćima korisnika, nije zabilježen točan podatak o broju posjećenosti.

Profesionalna kazališna družina Triko koja posebno njeguje izričaj teatra novog cirkusa gostovala je s predstavom *Slavuj* u Salle des Fêtes de Garge-

²⁸ Franc. Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales (EHESS).

nville. Program je ostvaren kao rezultat suradnje s francuskom redateljicom Lee Delong. Riječ je o cjelovečernjoj klaunskoj predstavi za odrasle u kojoj nastupaju četiri glumca plesača i glazbeni trio, a koja se bazira na tehnikama klaunovskog kazališta škole Jacquesa Lecoqa. Nastala je u koprodukciji Triko cirkus teatra s Kulturom promjene Studentskog centra i Međunarodnim centrom za usluge u kulturi. Uz četiri hrvatska umjetnika koji izvode scenski nastup: Nikolina Majdak, Domagoj Šoić, Nikola Mijatović i Iva Peter-Dragan, nastupila su tri glazbenika: Davorka Horvat, Frederic Lang i Nicolas Sinković. S hrvatske strane partnerska institucija bila je kazališna družina Triko, a s francuske strane kazalište Gargenville. Režiju i dramaturgiju potpisuje francuska redateljica Lee Delong. Predstava je izvedena jednom te ju je pogledalo 215 gledatelja.

Kratki komad „Vane“ napisao je Radovan Ivšić za teatar sjena 1943. godine. Predstavu je prema predlošku Radovana Ivšića koncipirao i interpretirao Clément Peretjatko te je nastala u koprodukciji Théâtre du Hangar, Centre d'art et de recherche, Cie Jacques Bioulès i kazališne družine Collapse. Tijekom Festivala Hrvatske u Francuskoj, predstava *Vane* u režiji Clementa Peretjatka izvedena je u četirima različitim prostorima: u kazalištu Mains Nues, knjižnicama Marguerite Audoux i Buffon te na Sveučilištu Paris-Sorbonne. S hrvatske strane nije bilo partnerske institucije dok je s francuske strane produkciju osigurala Compagnie Collapse. Predstava je prikazana šest puta na različitim lokacijama, a prema izvješću korisnika u arhiviranim podacima Francuskog instituta zabilježeno je kako ju je vidjelo ukupno 160 gledatelja.

Festival Est-Ouest svake godine posveti svoje izdanje jednoj gostujućoj zemlji, te su tako 2012. godine stavili Hrvatsku u fokus. U sklopu desetodnevnog događanja u gradu Die i okolici održano je više od trideset različitih događanja koja su uključivala različita kulturna događanja: prikazivanja filmova, predstave, okrugle stolove, predstavljanje knjiga i izložbe. U članku Drage Roksandića „*Croatie, la voici*“, 22. festival Est-Ouest, Die (*departman Drôme*), 19.–30. rujna 2012., posvećen Hrvatskoj piše: „Za mene su mnogo zanimljivije iskustvo bili ljudi koji se tko zna čime sve bave u životu, ali koji su imali potrebu obogatiti svoje uvide i znanja o jednoj zemlji, Hrvatskoj, njezinim ljudima, njihovu radu i stvaralaštvu na način koji je bio sve prije nego kurtoazan“²⁹. U kazališnom dijelu Festivala Est-Ouest u suradnji s Théâtre Ô, šest francuskih i pet hrvatskih glumaca izvelo je djelo Radovana Ivšića *Sunčani grad* u režiji Marca Sollogoubu, uz prisustvo Luke Barešića, Dalije Dozet, Ivane Krizmanić, Sanje Milardović, Dinke Vuković i Antonija Franića. Djelo je izvedeno u Kazalištu Die, a prije same predstave gledateljima

²⁹ D. ROKSANDIĆ: „*Croatie, la voici*“, 22. festival Est-Ouest, Die (*departman Drôme*), 19.–30. rujna 2012., posvećen Hrvatskoj. „Radovi – Zavod za hrvatsku povijest“ 2013, br. 1 (45), s. 265–278.

je predstavljen rezultat dramskih radionica koje su prethodile izvedbi i bile otvorene za sve zainteresirane. Naime, tijekom tjedan dana Marc Sollogoub sa zainteresiranima je radio na izvedbi raznih tekstova, među kojima i tekstovima Radovana Ivšića i Annie Lebrun (uz tekstove autora: Dante, Arthur Rimbaud, André Breton, Benjamin Péret, Pier Paolo Pasolini i Boris Zaitsef). Rezultat je tog jednotjednog rada bio prikazan dva puta na dan početka Festivala Est-Ouest. Nakon odigrane predstave, u istom je kazalištu organizirana diskusija pod nazivom „Susret s Radovanom Ivšićem” kojem su uz umjetničku ekipu predstave sudjelovali Daniel Barić, Bernard Lory i Annie Lebrun. S hrvatske strane nije bilo partnerske institucije dok je s francuske strane produkciju osiguralo kazalište Théâtre Ô. Predstava je prikazana jednom, a prema izvješću korisnika u arhiviranim podacima Francuskog instituta, zabilježeno je kako ju je vidjelo ukupno 153 gledatelja.

Predstava *Mrzim istinu* izvedena je u Kazalištu Die. Riječ je o predstavi čiji tekst i režiju potpisuje Oliver Frlić, a glume Ivana Roščić, Rakan Rushaidat, Filip Križan i Iva Visković. Zbog specifične scenografije, gdje je publika smještena oko prostora za dramsku igru, nisu bili osigurani titlovi koji prate predstavu. Publika je imala prilike prije same izvedbe dobiti tekst te je prije samog početka izvedbe prisutnima na francuskom jeziku dan kontekst i uvod u samo djelo, što je učinio umjetnički direktor Festivala Harold David. Nakon izvedene predstave, upriličen je razgovor publike s redateljem predstave Oliverom Frlićem. S hrvatske je strane partnerska institucija bilo kazalište ITD, a s francuske strane Udruga Festival Est-Ouest i Kazalište Die. Predstava je prikazana jednom, a prema izvješću korisnika u arhiviranim podacima Francuskog instituta, zabilježeno je kako ju je vidjelo ukupno 56 gledatelja.

Mon petit guide en Croatie kazališna je izvedba koja se odvija tijekom vožnje autobusom, u sklopu Festivala Est-Ouest. Jedan od triju autora teksta, hrvatski umjetnik Darko Japelj gledatelje pretvara u turiste koje provodi kroz hrvatske pejzaže i kontekst te im se na putu događaju razne situacije. Od četiriju izvedbi koje su ostvarene, uz usputna stajanja tijekom izvedbe, dvije su predstave uključivale degustacije u podrumu Die-Jaillance, a dvije u podrumu Carod te posjet lokalnom Muzeju Clairette de Die. S hrvatske strane nije bilo partnerske institucije, a s francuske strane su to bile Udruga Festival Est-Ouest i Kazalište Die. Prema izvješću korisnika u arhiviranim podacima Francuskog instituta, zabilježeno je kako je u četirima izvedbama sudjelovalo 75 gledatelja.

U sklopu Festivala Est-Ouest organiziran je okrugli stol na temu suvremenog hrvatskog dramskog pisma. U diskusiji su sudjelovali Oliver Frlić, Ivana Sajko i Slobodan Šnajder, dok je događanje moderirao Miloš Lazin, redatelj srpskog porijekla. S hrvatske strane je partnerska institucija bilo Hrvatskog društvo pisaca, a s francuske strane Udruga Festival Est-Ouest.

U svim pretraženim materijalima i proučavanim arhivskim dokumentima nije pronađen podatak o točnom broju publike.

U sklopu Festivala Est-Ouest organiziran je susret s Predragom Lucićem i Ivanom Sajko, s ciljem predstavljanja njihova djelovanja i rada. S hrvatske strane je partnerska institucija bilo Hrvatskog društvo pisaca, a s francuske strane Udruga Festival Est-Ouest. U svim pretraženim materijalima i proučavanim arhivskim dokumentima nije pronađen podatak o točnom broju publike.

U sklopu kazališnog programa Festivala Est-Ouest, u kazalištu Die je organizirano čitanje dramskog djela *Peto evanđelje* Slobodana Šnajdera. U predstavljanju je sudjelovalo sedam francuskih umjetnika u režiji Miloša Lazina, redatelja iz Srbije. Nakon čitanja je organiziran susret s autorom Slobodanom Šnajderom. S hrvatske strane je partnerska institucija bilo Hrvatskog društvo pisaca, a s francuske strane Udruga Festival Est-Ouest i kazalište Die. U svim pretraženim materijalima i proučavanim arhivskim dokumentima nije pronađen podatak o točnom broju publike.

U sklopu kazališnog programa Festivala Est-Ouest, u vanjskom prostoru festivala organizirano je javno čitanje tekstova iz *Antologije suvremenog hrvatskog dramskog pisma*, iz 2012. godine u izdanju nakladničke kuće L'Espace d'un instant, a koju je uredila Nataša Govedić u suradnji s Dominique Dolmieu i Milošem Lazinom. Za ovu priliku čitani su ulomci iz sljedećih tekstova: *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* Ive Brešana, *Veliki bijeli zec* Ivana Vidića, *Svećenikova djeca* Mate Matišića, *Enciklopedija izgubljenog vremena* Slobodana Šnajdera, *Diši* Asje Srnec Todorović i *Rose is a rose is a rose...* Ivane Sajko. S hrvatske strane nije bilo partnerske institucije, a s francuske strane su to bile Udruga Festival Est-Ouest i kazalište Die. U svim pretraženim materijalima i proučavanim arhivskim dokumentima nije pronađen podatak o točnom broju publike.

Kompanija Room 100 izvela je predstavu C8H11NO2 u kazalištu Die, u izvedbi i režiji umjetnika Jakova Labrovića. Riječ je o predstavi suvremenog cirkusa koja tematski obrađuje temu shizofrenije, „ali je režirana ne isključivo kao opisivanje psihičke bolesti na sceni već kao prikaz širokog dijapazona emocija kroz koje prolaze ljudi pomaknutog stanja svijesti i fizičke reakcije osoba izrazito bliskih oboljelima“. S hrvatske je strane partnerska institucija bilo Hrvatskog društvo pisaca, a s francuske strane Udruga Festival Est-Ouest i kazalište Die. Zabilježeno je 209 gledatelja na predstavi.

Prema napravljenim analizama može se ustanoviti kako je ukupno održano 15 programa vezanih uz kazalište i dramsko pismo, od kojih devet predstava i šest programa vezanih uz dramsko pismo. Ukupno je riječ o 35 izvedbi, pri čemu se njih 27 odnosi na kazališne predstave, a njih 8 na događanja povezana s dramskim pismom općenito. Tijekom Festivala je nastupilo 37 umjetnika, od čega njih 28 u kazališnim predstavama, a 9 u programima

vezanim uz dramsko pismo. Od ukupno 27 kazališnih izvedbi, vezano uz posjećenost događanja, dostupni su podaci za njih 26 te je izračunato kako ih je pogledalo ukupno 3188 gledatelja. Od šest događanja vezanih uz dramsko pismo, četiri programa je posjetilo 423 osobe dok za dva nisu dostupni podaci. Može se zaključiti kako je programe popratilo više od 3500 ljudi osobno na licu mjesta. Analizom prethodno navedene dokumentacije ustanovljeno je kako je u organizaciji i provedbi kazališnih i dramskih programa festivala *Croatie, la voici* sudjelovalo deset francuskih kulturnih institucija i organizacija: Comédie française, Festival d'Automne, Compagnie Collapse, Festival d'Automne, Festival d'automne, Théâtre Gargenville, Centre Pompidou, le Théâtre Ô, Udruga Festival Est-Ouest i Kazalište Die. S hrvatske strane je sudjelovalo pet hrvatskih institucija: Hrvatsko društvo pisaca, Zagrebačko kazalište mladih, umjetnička organizacija De facto, kazališna družina Triko cirkus i Studentski centar.

Za potrebe ovog rada provedeno je istraživanje putem upitnika *online* u formi strukturiranog intervjua s ciljem ispitivanja rezultata provedenih mobilnosti. Ispitivanje je napravljeno metodama strukturiranog intervjua jer je za kvalitativne ispitivače riječ o metodologiji kojom najčešće dolaze do informacija od većeg broja ljudi o pitanju ili temi do koje sam istraživač nema pristup odgovoru (Stake, 2010: 95)³⁰. Upitnik je bio namijenjen osobama koje su bile aktivno uključene u pripremu i provedbu festivala *Croatie, la voici* 2012. godine jer je njegov cilj bio dobiti ocjenu i informacije s terena o konkretnim iskustvima uključenih te je poslan na adrese svakog uključenog partnera s francuske i hrvatske strane koji su sudjelovali u pripremi i provedbi pojedinih programa. Ovaj je dio istraživanja u potpunosti bio anonimniji te su podaci pohranjeni anonimno u bazi podataka istraživača. Ispitanicima je poslana i izjava o obavezi na tajnost i zaštiti individualnih podataka. Procjena je bila da je za ispunjavanje upitnika bilo potrebno deset minuta te su sudionici zamoljeni da ispune obrazac unutar deset dana. Nakon isteka sedam dana, poslana je na sve adrese zahvala uz molbu za ispunjavanjem onima koji nisu to do tada stigli učiniti. Za provođenje upitnika upotrijebljen je alat „Google obrasci“, u koji su unesena pitanja u formi strukturiranog intervjua dok su prikupljeni odgovori analizirani odmah po primitku. U prvih pet pitanja ispitanici su upoznati s obavezom anonimnosti i povjerljivosti podataka te su dali svoju suglasnost o sudjelovanju u istraživanju. Od ukupno petnaest adresa na koje je poslan upitnik, prikupljeni su odgovori na njih četiri. Od toga dva s francuske strane i dva s hrvatske. Zbog slabog odaziva na ponuđeni upitnik, dobiveni rezultati nisu dostatni za relevantnu analizu cjeline, te su poslužili isključivo za potrebe kvalitativne analize pristiglih

³⁰ R.E. STAKE: *Qualitative research: Studying How things work, strategies of qualitative inquiry*. New York, The Guilford Press, 2010, s. 126.

odgovora. Ipak, slijedom provedenog ispitivanja, istraživanje je obogaćeno za dodatnu dimenziju koja doprinosi istraživanju o pitanju doprinosa provedenih aktivnosti tijekom pripreme i provedbe Festivala, a na temu mobilnosti u kulturnom sektoru i njezine posljedice provedbe *kulturne sezone* kao mehanizma kulturne diplomacije. Naime, na skupinu pitanja vezanih uz činjenicu da su programi ostvareni u okviru festivala *Croatie, la voici* svi pristigli odgovori su bili pozitivnog karaktera, te su korisnici naznačili kako do provedene suradnje ne bi došlo da nije bilo inicijative Festivala, odnosno konkretno navedenih aktivnosti koje su se odvale u sklopu „studijskih posjeta“ i „komunikacija s hrvatskim Ministarstvom kulture, organizacije ONDA iz Pariza i Francuskog instituta“. Stoga su u nastavku istraživanja objedinjene, sistematizirane i potom komparativno analizirane informacije vezane upravo uz aktivnosti studijskih posjeta, jer je riječ o pojavnosti koja je istaknuta kao poticaj za mobilnost u području kulture.

Studijski posjeti tijekom pripreme festivala *Croatie, la voici* u Francuskoj

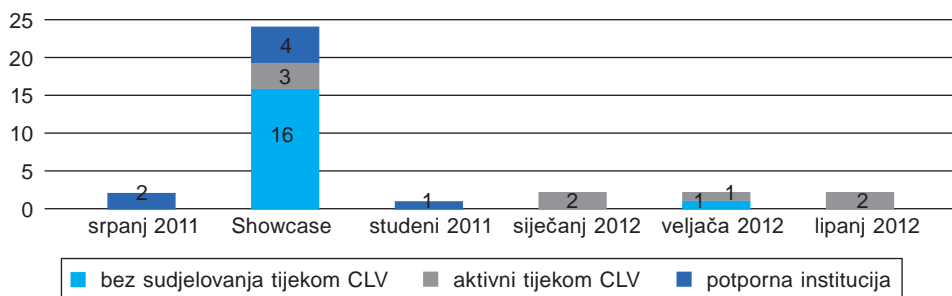
S ciljem upoznavanja hrvatskog konteksta, tijekom jednogodišnjeg razdoblja priprema festivala *Croatie, la voici* u Francuskoj organizirani su studijski posjeti predstavnika francuskih kulturnih institucija i medija u Hrvatsku. Studijski posjeti i njihovo financiranje određeni su Tehničkim sporazumom o načelima organizacije i financiranja Festivala hrvatske kulture u Francuskoj, gdje je u poglavlju IV – *Načela financiranja* naznačeno kako će pripremne misije hrvatskih stručnjaka i predstavnika u Francuskoj biti na trošak hrvatske strane, a „misije traženja u Hrvatskoj stručnjaka i predstavnika francuskih prihvatnih struktura bit će na trošak francuske strane“³¹. Studijski posjeti bili su koncipirani zajedničkim usuglašavanjem dviju strana. Od travnja 2011. godine do listopada 2012. godine ukupno su organizirana 47 studijska posjeta tijekom kojih je Hrvatsku posjetilo 86 pojedinaca. Dva su osnovna koncepta organiziranih studijskih posjeta: grupni studijski posjet i pojedinačni studijski posjet. Kod grupnih studijskih posjeta organiziran je format *Showcase* za područje kazališta i plesa, dok su pojedinačni posjeti bili krojeni za svakog zasebno, ili za manju grupu poput slučaja kada su bila dva predstavnika za Festival u gradu Die. Program i sadržaj studijskih posjeta bio je koncipiran na način da bi s francuske strane pristigao interes prema

³¹ Tehnički sporazum o načelima organizacije i financiranja Festivala hrvatske kulture u Francuskoj; Dokument se nalazi u Arhivima Ministarstva kulture Republike Hrvatske; Predmet spisa: Saison culturelle u Parizu 2012. (Klasa: 910-01/11-01/0017; Ur. broj: nije upisan), s. 2.

određenim temama, umjetnicima ili specifičnostima kulture, na koje je hrvatska strana odgovarala prijedlozima i organizacijom posjeta. Francuskim profesionalcima bi potom bili osigurani podaci o razrađenom programu s detaljnim informacijama o svim sudionicima i potencijalnim partnerima s kojima će se susresti tijekom svoje studijske posjete.

Studijski posjeti za područje kazališta i dramskog pisma

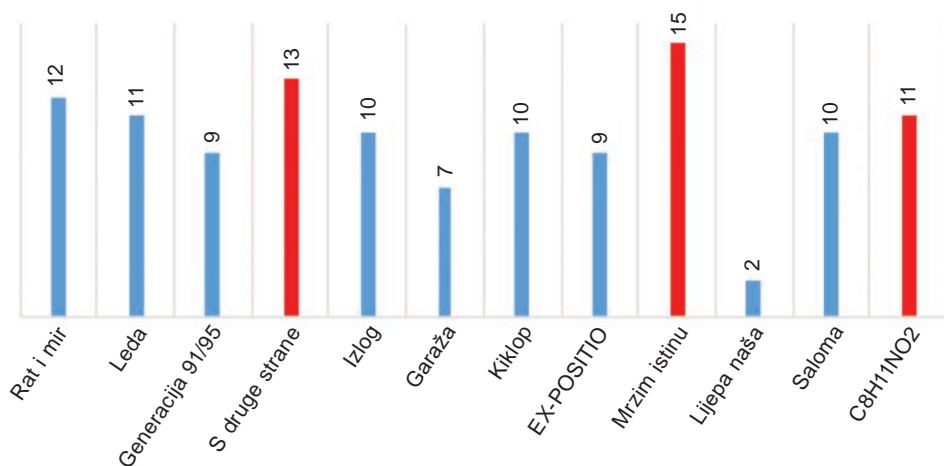
Tijekom jednogodišnjih priprema Festivala organizirano je ukupno šest studijskih posjeta koji su imali za cilj upoznavanje francuskih profesionalaca s područjem kazališta i dramskog pisma u Hrvatskoj. Osim velike grupne studijske posjete vezane uz kazalište i dramsko pismo u formi *Showcasea*, organizirani su ciljani studijski posjeti za predstavnike Festivala Est-Ouest, Festivala D'Automne, kazališta D'Ivry i Gennevilliers te predstavnike potpornih institucija: Francuskog instituta i organizacije ONDA. Ukupno je riječ o pet pojedinačnih studijskih posjeta, koje su bile organizirane i posebno osmišljene prema prijedlozima i interesima francuskih gostiju koje su koordinatori iz festivalskog tima s povjerenicama Festivala nadogradili, a službe hrvatskog Ministarstva kulture i Francuskog instituta koordinirali. Tri pojedinca posjetila su Hrvatsku u dva navrata i sudjelovala u različitim studijskim posjetima: predstavnik organizacije ONDA, Francuskog instituta i Festivala Est-Ouest. Na *Slici 1* ilustriran je broj profesionalaca koji su posjetili Hrvatsku po svakom pojedinom studijskom posjetu, te njihova uloga u kasnijoj provedbi festivala *Croatie, la voici*.



Slika 1: Sudionici studijskih posjeta

Na poziv Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatski centar ITI organizirao je predstavljanje hrvatskih kazališnih predstava pod nazivom *Hrvatski kazališni showcase* od 18. do 22. listopada 2011. godine. Riječ je bila o sedmom izdanju *Showcasea* za koji je u Finalnom izvješću korisnika navedeno „osim uobičajenog poziva stranim producentima, selektorima, prevoditeljima i kazališnim kritičarima, imali smo čast i obvezu organiziranja

Showcasea za Ministarstvo kulture Republike Hrvatske koje s francuskim partnerima radi *kulturnu sezonu (Saison Croate)* 2012. u Francuskoj gdje će se predstaviti najbolji primjeri cjelokupne hrvatske kulture pa tako i kazališne³². U organizaciji Hrvatskog centra ITI predstave su pratila ukupno 23 profesionalca, od kojih 10 iz Francuske³³. Budući da se od 20. do 29. listopada 2011. godine održavao međunarodni festival Perforacije – tjedan izvedbenih umjetnosti, još 13 francuskih profesionalaca koji su bili na tom događanju pratili su sadržaje i predstave *7. hrvatskog kazališnog showcasea*. Prema izvješću Francuskog instituta, ukupno su 23 francuska profesionalca iz područja kazališta i izvedbenih umjetnosti bila u studijskom posjetu u Hrvatskoj od 19. do 22. listopada 2011. godine. Tijekom pet dana, francuski profesionalci su imali prilike pogledati 12 različitih predstava, u kojima su nastupila 142 hrvatska umjetnika. Uz prikazivanje predstava, bila su organizirana dva događanja u formatu druženja profesionalaca, jedno u organizaciji Centra ITI, a jedno u sklopu festivala Perforacije, na kojima su omogućene prilike za neformalno upoznavanje i umrežavanje francuskih gostiju s hrvatskim profesionalcima i glumcima. U tim prilikama, francuskim su profesionalcima bile na raspolaganju informativne brošure, prospekte, časopise, knjige i dramska djela koja su mogli uzeti na uvid ili trajni posjed.



Slika 2: Prikaz prisutnih francuskih profesionalaca na pojedinoj predstavi tijekom *Showcasea*

³² Arhivi Ministarstva kulture Republike Hrvatske; Predmet: 7. hrvatski kazališni showcase (Klasa: 910-01/11-02/0228, 380-12-3).

³³ U pratnji francuskih kazališnih profesionalaca bili su francuska povjerenica Festivala Hrvatske u Francuskoj Isabelle Delage i savjetnik za kazalište i glazbu iz Francuskog instituta u Parizu Louis Presset.

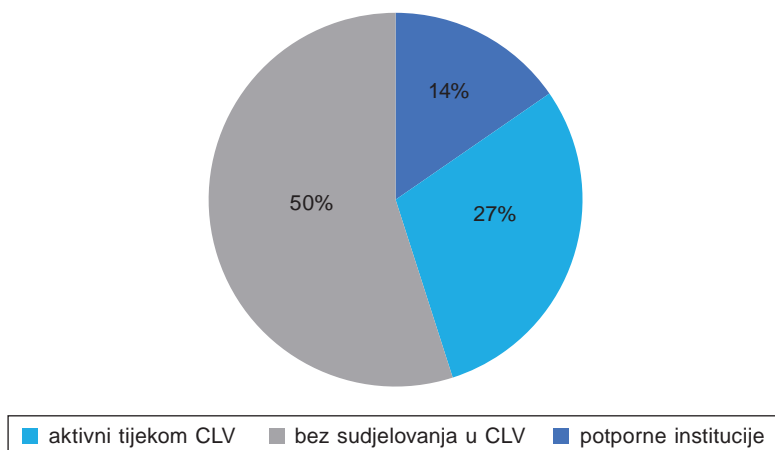
U izvještaju predstavnika Francuskog instituta Louisa Presseta naznačeno je kako je „posjet francuskih profesionalaca [...] bio veliki uspjeh. Rijetkost je imati priliku vidjeti toliko gust raspored izvedenih predstava u normalnim uvjetima (pred publikom), s tolikom raznolikošću i s tolikim brojem profesionalaca koji se imaju prilike upoznati unutar par dana“³⁴ te on navodi afinitete koje su pojedini francuski programatori i direktori kazališta pokazali za predstavljena djela. Od predloženih predstava koje su tijekom studijskog posjeta mogli pogledati, u sklopu festivala *Croatie, la voici* u Francuskoj su gostovale tri predstave: predstave *Mrzim istinu* i *C8H11NO2* kao dio programa Festivala Est-Ouest te predstava *S druge strane* koja je odigrana u kazalištu La Colline u Parizu. Moguće je izvesti zaključak kako je riječ o predstavama koje su pobudile najveći interes francuskih profesionalaca jer je prema podacima o posjećenosti predstava od strane francuskih profesionalaca vidljivo kako je riječ upravo o predstavama koje je pogledao najveći broj profesionalaca, što je vidljivo u prikazu na *Slici 2*.

Osim predstava koje su odigrane tijekom Festivala, kao izravna posljedica studijskih posjeta, ostvareno je dodatnih 4 programa u sklopu festivala *Croatie, la voici* u Francuskoj. Riječ je o sljedećim programima: Ciklus čitanja hrvatskih dramatičara u Comédie Française, izvedba predstave *Car neuspjeha* u Théâtre de Gennevilliers, te program Čitanja dramskog djela Slobodana Šnajdera: *Peto evanđelje* i Čitanja isječaka dramskih djela iz Antologije suvremenog dramskog teksta u sklopu Festivala Est-Ouest u gradu Die. Među gostima Hrvatskog centra ITI bio je savjetnik za književnost iz kazališta Comédie Française Laurent Muhleisen koji je bio odgovoran za odabir i koordinaciju programa „Ciklus čitanja hrvatskih dramatičara“ u sklopu festivala *Croatie, la voici*. Gostovanje predstave *Car neuspjeha* potvrđeno je tijekom posjete predstavnika Festival d'Automne. Programi čitanja dramskog djela Slobodana Šnajdera *Peto evanđelje* i predstavljane *Antologije suvremenog hrvatskog dramskog teksta* autorice Nataše Govedić posljedica su studijske posjete predstavnika Festivala Est-Ouest. Do tih suradnji je došlo zbog dolaska predstavnika Festivala d'Automne i Festivala Est-Ouest u dva navrata koji su tom prilikom izravno dogovarali gostovanja spomenutih predstava.

Od ukupno 29 osoba koliko je posjetilo Hrvatsku u sklopu studijskih posjeta, njih 7 su bili predstavnici potpornih institucija: Francuski institut i ONDA. Kako stoji u odgovorima jednog *online* upitnika koji je ispunio francuski ravnatelj kazališnog festivala, suradnju s hrvatskim partnerima su „ohrabrile povjerenice Festivala, predstavnici Francuskog instituta i organizacije ONDA koji su nakon studijske posjete poticali daljnje kontak-

³⁴ Citat iz korespondencije od 25. listopada 2011. godine, naslovljene na povjerenicu Festivala Seadetu Midžić, pohranjene u arhivama Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

te i osigurali dostavu dramskih predložaka hrvatskih autora koji su me interesirali”³⁵.



Slika 3: Učinak studijskih posjeta

Iz analize organiziranih studijskih posjeta mogu se donijeti sljedeći zaključci: ukupno je organizirano 6 studijskih posjeta, od kojih je jedna bila grupna u formatu *Showcasea*, a preostalih pet s ciljanim boravcima za jedno do dvoje francuskih predstavnika. Od ukupno 29 francuskih profesionalaca koji su posjetili Hrvatsku, njih 23 je imalo prilike gledati predstave u sklopu organiziranog *Showcasea*. Ukupno je prikazano 12 kazališnih predstava, odnosno upriličeno je 15 izvedbi (jer su tri predstave imale po dvije izvedbe) koje su hrvatska produkcija te je izbor njih triju kasnije činio sastavni dio festivala *Croatie, la voici*. Tijekom studijskih posjeta nastupilo je 142 hrvatskih umjetnika, koji su uz izvođenje programa imali i tri zasebno organizirane prilike kako bi se otvorila mogućnost upoznavanja s francuskim profesionalcima. Tijekom ciljanih studijskih posjeta, devet je francuskih profesionalaca prvenstveno imalo organizirane sastanke s hrvatskim profesionalcima i predstavnicima kazališnih institucija. Od njih 9, samo jedna osoba kasnije nije bila uključena u provedbu festivala *Croatie, la voici*, što potvrđuje korisnost i potrebu za održavanjem ciljanih studijskih posjeta, kako bi se osigurao relevantan izbor programa za francusku javnost.

Studijskim je posjetima potaknuta mobilnost u području kulture jer su njihovim održavanjem potaknute suradnje, umrežavanje profesionalaca, otvaranje novih poslovnih mogućnosti, transfer znanja i upoznavanje francuskih profesionalaca s hrvatskim kazališnim izričajem te dramskim pismom. Od

³⁵ Citat iz odgovora jednog francuskog profesionalca na *online* upitnik koji je proveden.

ukupnog broja pojedinaca koji su posjetili Hrvatsku u obliku studijskih posjeta, ukupno 41 % je bilo kasnije uključeno u organizaciju događanja u sklopu Festivala. Kao posljedica održanih studijskih posjeta, tijekom festivala *Croatie, la voici* u jesen 2012. godine je održano ukupno sedam od petnaest programa koji su bili organizirani za područje kazališta i dramskog pisma, stoga se studijske posjete mogu ocijeniti kao pozitivna praksa ne samo zbog ostvarenih mobilnosti profesionalaca, nego i zbog činjenice da je francuska javnost bila upoznata s hrvatskim kazalištem i dramskim pismom, tijekom izvedbi spomenutih programa na festivalu *Croatie, la voici*. Preostalih osam programa koji su bili sastavni dio šireg programa festivala *Croatie, la voici* održano je uz podršku predstavnika potpornih institucija koje su tijekom studijskih posjeta imali priliku upoznati se sa sadržajima, osobama i institucijama koje su povezane s hrvatskim kazalištem i dramskim pismom, i na taj način potaknuti odražavanje tih programa u sklopu Festivala. U tom smislu, može se zaključiti kako su studijske posjete predstavnika potpornih institucija bile od koristi i nužnosti za poticanje mobilnosti unutar kulturnog sektora. Nadalje, može se zaključiti kako su pojedinačni studijski posjeti u konačnici potaknuli veći broj uvrštenih programa tijekom Festivala, jer su od njih pet, čak četiri posjeta okrunjena programima u sklopu *Croatie, la voici*.

Na *Slici 1* prikazan je broj uspostavljenih suradnji u odnosu na broj pojedinaca koji su posjetili Hrvatsku tijekom priprema Festivala dok je na *Slici 3* prikazan omjer za cjelokupni program povezan s kazalištem i dramskim pismom. Utvrđenim popisom studijskih posjeta i njihovih sudionika, ustanovljeno je kako je 27 % profesionalaca od ukupnog broja koji su bili u studijskoj posjeti Hrvatskoj ostvarilo aktivnosti u sklopu festivala *Croatie, la voici*, 59 % sudionika nije imalo program tijekom Hrvatske kulturne sezone, dok je 14 % sudionika bilo iz potpornih institucija ONDA i Francuskog instituta. Dobivenim podacima se potvrđuje kako je učinkovitost studijskih posjeta za programiranje *kulturne sezone* zadovoljavajuća jer je čak 41 % sudionika studijskih posjeta bilo kasnije izravno uključeno u provedbu Festivala, uzevši u obzir kako su predstavnici potpornih institucija bili uključeni u kreiranje cjelokupnog programa. Od pet ciljanih posjeta u manjim grupama ili za pojedince tijekom pripreme Festivala, sudionici njih četiriju kasnije su bili izravno povezani s provedbom programa u sklopu Festivala, što govori u prilog činjenici kako je ciljana studijska posjet bolji format za potrebe programiranja *kulturne sezone*.

Za potrebe ovog rada, napravljena je analiza podataka o javnom financiranju koje se ostvaruje „Pozivom za predlaganje programa javnih potreba u kulturi“ Ministarstva kulture za razdoblje od 2009. do 2015. godine kako bi se mogao ustanoviti broj programa koji su ostvareni u pripremnim aktivnostima i za potrebe odražavanja programa tijekom festivala *Croatie, la voici* u Francuskoj u području kazališta i dramskog pisma uz podršku Ministar-

stva kulture. U svakoj proračunskoj godini Ministarstvo kulture raspisuje Javne pozive za podršku kulturnom sektoru koje temeljem Zakona o kulturnim vijećima (Narodne novine, br. 48/04. i 44/09.)³⁶ razmatraju stručna Vijeća te daju stručne podloge i mišljenja Ministarstvu kulture i ministru, temeljem kojih se odobravaju potpore. Napravljenom analizom, moguće je ustvrditi kako je u razdoblju od tri godine prije i poslije 2012. godine broj programa i sufinanciranja od strane Ministarstva kulture bio manji od godine provedbe Festivala. Uočava se odstupanje od te pojave u godini 2009., kada je podržano šest kazališnih programa u odnosu na osam programa u godini Festivala, a iznos potpore je bio veći: u 2009. godini je dodijeljeno 101 104,00 kuna u usporedbi s 104 840,68 kuna koliko je dodijeljeno za sufinanciranje kazališnih programa u godini Festivala. Za taj skok u odnosu na druge godine nije ustanovljen uzrok, niti je prepoznat razlog koji bi imao uporište u strateškom smjeru promišljanja. Moguće je zaključiti kako je u okviru Festivala hrvatske kulture u 2012. godini napravljen veliki iskorak u promociji hrvatskog dramskog pisma, jer u godinama prije i nakon toga nije bilo podržanih programa u tom području, dok je u 2012. godini podržano šest programa promicanje hrvatskog dramskog pisma u Francuskoj s iznosom 9 789,75 kuna.

Zaključak

Razlike između tipova studije slučaja, tj. istraživačkih strategija nisu uvijek strogo određene i premda svaka strategija ima svoja razlikovna obilježja, velika su preklapanja među njima³⁷. Ova studija slučaja se može okarakterizirati kao deskriptivna studija jer opisuje jedan fenomen u okvirima njegova konteksta. Još preciznije klasificirano, uzimajući u obzir podjelu deskriptivne studije na tipičnu ili selektivnu (Hakim prema Schell: 1992), ova je studija tipična deskriptivna studija jer nema fokus samo na jedan određeni problem ili aspekt, nego teži produbljivanju znanja i što cjelovitijoj ilustraciji o temi, a kako bi osigurala bolje razumijevanje posljedičnih procesa. Pritom „deskriptivna teorija mora pokriti dubinu i širinu slučaja koji se istražuje“³⁸.

Propitujući rezultate projekta *Croatie, la voici* u 2012. godini, ustanovljeno je kako je riječ o projektu koji je potaknuo mobilnost u kulturi te razmjenu iskustava i znanja među Francuskom i Hrvatskom. O tome svjedoče poda-

³⁶ Posljednja izmjena donesena u lipnju 2013. godine.

³⁷ Uz raznovrsne podjele, poput brojnih podjela na Lijphartove kategorije (1971: 691) ili Ecksteinove (1975: 95–123) najčešća citirana podjela po tipovima studija slučaja u obrađenoj literaturi jest podjela na tri tipa studija slučaja: na eksploratornu, eksplanatornu i deskriptivnu studiju (Yin, 2007).

³⁸ W. TELLIS: *Introduction to Case Study*. „The Qualitative Report“ 1997, br. 2 (3).

ci analizirani u ovom radu, koji govore u prilog širokog dosega pripreme i provedbe kazališnih i dramskih programa u sklopu Festivala. Broj uključenih dionika, umjetnika, profesionalca i organizacija u kulturi koje su bile uključene u pripremu i provedbu Festivala ukazuje na značaj provedenih programa. Koncept aktivnosti studijskih posjeta kao sastavni dio priprema *kulturnih sezona* potvrđen je kao primjer dobre prakse u poticanju mobilnosti u kulturnom sektoru jer je ostvarena mobilnost u tri prepoznata smjera: u kontekstu transfera znanja i poticanja interkulturnog dijaloga među profesionalcima u kulturi, stvaranja novih poslovnih mogućnosti i umrežavanja profesionalaca, te programiranja pojedinih programa u sklopu festivala *Croatie, la voici*, čime je francuska javnost dobila mogućnost upoznavanja s hrvatskim kazalištem i dramskim pismom. Transfer znanja i potaknuti interkulturni dijalog ostvareni su na način da je ukupno 29 francuskih stručnjaka imalo prilike pogledati 12 predstava, održati 34 individualnih sastanaka, upoznati 142 hrvatska glumaca, te produbiti odnose s hrvatskim i francuskim potpornim institucijama s kojima su nastavljene komunikacije o području hrvatskog kazališta i dramskog pisma ovisno o daljnjem interesu. Nove poslovne mogućnosti otvorene su aktivnostima umrežavanja tijekom studijskih posjeta, osiguranim informativnim materijalima na temu hrvatskog kazališta i dramskog pisma, te dostavljenim informativnim letcima prije i za vrijeme studijskih posjeta. U sklopu Festivala je ukupno prikazano 15 programa, što je francuskoj javnosti omogućilo priliku da se upozna s hrvatskim kazališnim izričajem i dramskim pismom. Osim izravne mogućnosti, kazalište i programi Festivala su bili predstavljani i komunikacijskim kanalima, čime je šira francuska javnost dobila uvid u neka od imena hrvatskog kulturnog konteksta. Također, uvidom u analize proračunskih stavki, može se zaključiti kako je povećanje financijske podrške povezano s održavanjem Festivala. Ali činjenica da je u 2009. godini također bio veliki izdatak sredstava namijenjen upravo predstavljanju kazališnih programa u Francuskoj govori u prilog kako suradnja između Francuske i Hrvatske u ovom području ovisi o pojedinačnim inicijativama prije nego sustavnom i sistematičnom pristupu u planiranju. Provedeno istraživanje potvrđuje kako je mehanizam *kulturnih sezona* pozitivna praksa kojom se potiče mobilnost kroz koncept kulturne diplomacije.

Literatura

- AHEARNE J.: *Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses*. „International Journal of Cultural Policy“ 2009, br. 2 (15), s. 141–153.
- CHAUBET F.: *L'Alliance française ou la diplomatie de la langue (1883–1914)*. „Revue historique“ 2004, br. 4 (632), s. 763–785.

- HANCOCK D.-R., ALGOZZINE R.: *Doing Case Study Research: A Practical Guide for Beginning Researchers*. New York, Teachers College Press, 2006.
- DEVIN G.: *Les diplomaties de la politique étrangère*. U: *Politiques étrangères. Nouveaux regards*. Ur. C. FREDERIC. Paris 2002.
- JORA L.: *New practices and trends in cultural diplomacy*. „Romanian Review of Political Sciences and International Relations“ 2013, sv. 10, br. 1. <http://journal.ispri.ro/wp-content/uploads/2013/03/43-52-Lucian-Jora.pdf> [pristup: 05.10.2017].
- KESSLER M.-C.: *La politique étrangère de la France. Acteur et processus*. Paris, Presses de Sciences Po, 1999.
- LOMBARD A.: *Politique culturelle internationale: Le modèle français face à la mondialisation*. Arles, Actes Sud, 2003.
- Mobility Matters: Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals, Final Report*. European Institute for Comparative Cultural Research gGmbH, 2008, http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/mobility-matters-report_en.pdf [pristup: 17.04.2019].
- PAINCHAUD P.: *Fédéralisme et théories de politique étrangère*. „Études internationales“ 1974, br. 1 (5), s. 25–44, <https://core.ac.uk/download/pdf/59600212.pdf> [pristup: 17.04.2019].
- POIRRIER P.: *Politiques et pratiques de la culture*. Paris, La Documentation française, 2010.
- PIČULJAN Z.: *Diplomacija kao državna služba*. Zagreb, Društveno veleučilište u Zagrebu, 2007.
- RIGAUD J.: *Les relations culturelles extérieures: Rapport au ministre des Affaires étrangères*. Paris, La Documentation française, 1980.
- ROKSANDIĆ D.: „Croatie, la voici“ 22. festival Est-Ouest, Die (departman Drôme), 19.–30. rujna 2012., posvećen Hrvatskoj. „Radovi – Zavod za hrvatsku povijest“ 2013, br. 1 (45), s. 265–278.
- SCHIFFLER Lj.: *Europski kontekst hrvatske kulture i diplomacije (povijesno-filozofski pristup)*. U: Rad HAZU. Knj. 492. Razred za društvene znanosti 43, 2005, s. 235–239.
- SCHNEIDER C.-P.: *Cultural Diplomacy: Hard to define, but you'd know it if you saw it*. „The Brown Journal of World Affairs“ 2006, br. 1 (13), s. 191–203.
- SCULLION A., GARCIA B.: *What is Cultural Policy Research?* „International Journal of Cultural Policy Research“ 2005, br. 11 (2), s. 113–127.
- SINGH J.-P.: *International Cultural Policies and Power*. Palgrave Macmillian, 2010.
- SKOKO B.: *Hrvatska, image, identitet, promocija*. Zagreb, Školska knjiga, 2005.
- STAKE R. E.: *Qualitative research: Studying How things work, strategies of qualitative inquiry*. New York, The Guilford Press, 2010.
- TELLIS W.: *Introduction to Case Study*. „The Qualitative Report“ 1997, br. 2 (3).
- YIN R. K.: *Studija slučaja – dizajn i metode*. Zagreb, Fakultet političkih znanosti, 2007.



ŽELJKA TURČINOVIĆ

Hrvatski centar ITI / Croatian ITI Centre
Zagreb

Rad nacionalnoga centra ITI (International Theatre Institute) na promociji hrvatskih drama i dramatičara u svijetu

**The work of the national ITI center (International Theater Institute)
on the world promotion of Croatian drama and playwrights**

Sažetak: U radu se opisuju povijest, glavne aktivnosti i djelovanje Hrvatskog centra Međunarodnog kazališnog instituta. Na primjeru prijevoda i plasiranja hrvatske drame na španjolsko govorno područje prikazan je propulzivni model rada na promociji hrvatskih drama i dramatičara u svijetu.

Ključne riječi: Hrvatski centar ITI, prijevod, strano kazalište, strana drama, institucije, međunarodna kulturna suradnja

Summary: The paper describes the history, main activities, and the work of the Croatian Centre of International Theatre Institute. Using the example of the translation and placement of Croatian drama in the Spanish-speaking area, this paper presents a propulsive model of work on the promotion of Croatian drama and playwrights in the world.

Keywords: Croatian ITI Centre, translation, foreign theatre, foreign drama, institutions, international cultural cooperation

Hrvatski centar ITI nacionalna je udruga za izvedbene umjetnosti, dio velike obitelji svjetskoga Međunarodnog kazališnog instituta – International Theatre Institute (ITI) koji broji oko 90 nacionalnih centara na svim kontinentima, a osnovan je 1948. godine u Parizu s ciljem poticanja suradnje među zemljama različitih kultura, praksi i tradicija u izvedbenim umjetnostima. Svaki nacionalni centar određuje svoju strategiju rada unutar opće proklamirane misije svjetskog ITI-ja, primjereno potrebama izvedbenih umjetnosti u vlastitoj zemlji.

Hrvatski centar osnovan je 1994. godine; radio je i radi na tome da prepozna potrebe i definira oblik promocije drame i kazališta na međunarodnom planu. To se prije svega odnosi na novu hrvatsku dramu i njezine autore te na kazališne produkcije koje imaju univerzalno značenje, inventivnu režiju i visoke standarde izvedbe prepoznatljive u krugu zapadnoeuropske tradicije izvedbenih umjetnosti. Kroz 25 godina postojanja, upravo svojim radom i pravilnim određivanjem prioriteta struke i promocije na međunarodnom planu, Centar je postao jedan od najaktivnijih među svjetskim centrima ITI.

Po kreativnim programima, Hrvatski centar ITI postao je poželjan partner za suradnju, prepoznatljiv i vidljiv na nacionalnoj i međunarodnoj razini. Kada govorim o nacionalnoj razini, mislim na programe koji se odvijaju na hrvatskom jeziku i namijenjeni su kazališnim profesionalcima i ljubiteljima kazališta u Hrvatskoj. Tu je prije svega nakladnička djelatnost koja se dijeli na časopisnu (objavljujemo dva časopisa; „Kazalište“, časopis za kazališnu umjetnost i „Kretanja“, časopis za plesnu umjetnost / „Movements“) te na specijaliziranu teatrološku i dramsku biblioteku „Mansioni“ koja broji više od 70 naslova, a edicije su: teatrologija i povijest kazališta, drame, prijevodna dramska literatura i antologije. Organiziramo simpozije, stručne skupove i okrugle stolove o važnim kazališnim i plesnim umjetnicima, obljetnicama i pojavama, a radove s takvih manifestacija objavljujemo u specijaliziranim brojevima „Kazališta“ i „Kretanja“ s naglaskom na zbornički karakter publikacije. Posebna stavka su radionice/„workshops“ koje se kroz kazališnu djelatnost bave razvojem publike, marginaliziranim socijalnim skupinama te egzistencijalno i društveno ugroženim grupama koje borave stalno ili povremeno u Hrvatskoj (migranti, djeca bez roditeljske skrbi, žene kao žrtve nasilja). Na međunarodnoj razini, dva su glavna programa koja se odvijaju svake godine. To je „Hrvatski kazališni *showcase*“, manifestacija koja dovođa strane selektore i kuratore, prevoditelje i kazališne kritičare u Hrvatsku, na smotru hrvatskog kazališta odnosno na predstave koje bi mogle biti zanimljive za razmjenu, gostovanja ili međunarodne festivale. Takav format poznat je u kazališnom svijetu, a prakticiraju ga zemlje koje su manje poznate na europskoj kazališnoj mapi ili dolaze iz malih jezika i nedovoljno poznatih kazališnih tradicija. Drugi je „Međunarodna dramska kolonija“ koja se odvija u živopisnom srednjovjekovnom gradiću Grožnjanu u Istri kao radionica kojoj je u središtu pažnje dramski pisac. Napravljena je po uzoru na O’Neilov centar u Waterfordu, u državi Connecticut u SAD-u, koji organizira javna čitanja novih drama, pa tako i u Grožnjanu u tjedan dana koliko traje program, s profesionalnim redateljem i glumcima, dramatičar sudjeluje na probama na kojima literarni dramski tekst postaje tekst za kazališnu izvedbu. Rade se dva dramska teksta, jedan strani i jedan hrvatski. Strani tekst predstavlja suvremenog dramskog pisca svoje zemlje i specifičan dramski rukopis, a hrvatska strana bira mladog i još neafirmiranog drama-

tičara koji će možda prvi put čuti svoj tekst u interpretaciji glumaca. Cilj je ove radionice rad na tekstu koji probama i razgovorima postaje primjereniji za izvedbu, a mladi dramatičar stječe prva iskustva rada na tekstu u praksi (uprizorenju) te iz svoje dramatičarske usamljenosti dolazi pred žive glumce i autorski tim i tako finalizira svoj dramski tekst za izvedbu. Kolonija kao međunarodna radionica za dramatičare postoji od 1999. i do sada je polučila korisne rezultate za dramatičare; neke je otkrila i usmjerila na profesionalnu scenu, nastalo je preko 30 prijevoda stranih tekstova na hrvatski jezik koji su ponuđeni hrvatskim kazalištima da ih uvrste u svoje repertoare. Rad u Koloniji neprocjenjivo je iskustvo za mladog dramatičara koji je fokusiran na rad na vlastitom tekstu uz pomoć redatelja i glumaca, a uvijek postoji mogućnost da mu tekst bude preveden i odaslan na prosudbu kazališnim praktičarima pa njegova drama izvorno pisana na malom jeziku, dobrim prijevodom dobiva nove mogućnosti distribucije (primjer hrvatskoga dramatičara Ivora Martinića čiji ću put na španjolsko govorno područje kasnije potanko opisati).

Dio međunarodne vidljivosti nacionalnog centra prigodne su publikacije koje izlaze jedanput godišnje na stranim jezicima (engleski, španjolski, francuski) pod naslovom „Croatian Theatre“ ili „Teatro croata“ u kojima objavljujemo eseje o hrvatskom kazalištu, razgovore s dramatičarima, redateljima ili nekim drugim zanimljivim i etabliranim kazalištarcima te detaljan popis svih kulturnim institucija i udruga koje se bave izvedbenim umjetnostima u Hrvatskoj. Zahvaljujući takvoj publikaciji, strani kazalištarac može dobiti kvalitetan putokaz i informaciju o fenomenu hrvatskoga kazališta, institucionalnoga i nezavisnoga te mnogim pojavama, fenomenima i ljudima na našoj izvedbenoj sceni. Gore spomenuti časopis za plesnu umjetnost „Kretanja“ prvi je i jedini u Hrvatskoj koji se objavljuje na hrvatskom i engleskom, pa je i to način da se dopre do stranog čitatelja, tim više što se radi o neverbalnom i plesnom teatru koji premošćuje granice znanja jezika.

Zaključit ću uvodni dio izlaganja konstatacijom da je važno imati neku instituciju u zemlji koja će se kvalitetnom ekipom selektora, prevoditelja i producenata, reprezentativnim i nepristranim programom baviti promocijom nacionalne kulture, u ovom slučaju drame i kazališta, i na taj način premostiti jezične barijere i predrasude male i nepoznate zemlje na svjetskoj kazališnoj mapi.

Promocija dramatičara u svijetu

Na primjeru naše uspješne promocije hrvatske drame na španjolskom govornom području opisat ću put, strategiju i rezultate rada na tom planu. Hrvatski centar ITI danas, nakon deset godina rada na promociji hrvatskih

autora i njihovih drama na španjolskom govornom području (Južna Amerika i Španjolska), može reći da je etablirao jedan propulzivni model u koji je uloženo mnogo rada, ali i sreća nam je bila sklona.

Kako je sve počelo?

Godine 2009. hrvatski teatrolog Darko Lukić i prevoditeljica Nikolina Židek sudjeluju na Međunarodnom kazališnom festivalu FIBA u Buenos Airesu i tom prigodom ostvaruju prve kontakte s osobama iz kazališnog svijeta Buenos Airesa. Treba reći da taj grad ima više od 300 kazališta, da je kazališna publika obrazovana i željna kazališta, da je odlazak na kazališnu predstavu potreba i užitek u isto vrijeme te da postoji navika i znatiželja odlaska u kazalište. U takvom ozračju, rodila se ideja o objavljivanju zbornika hrvatske suvremene drame na španjolskim jeziku. Nikolina Židek nalazi nakladnika u Argentini, a Darko Lukić sastavlja reprezentativni izbor drama koje će poslužiti kao prvo upoznavanje argentinske kazališne publike s hrvatskom dramom. U knjizi su predstavljene drame Tene Štivičić, Ivane Sajko, Darka Lukića, Ivora Martinića, Dubravka Mihanovića, Nine Mitrović i Tomislava Zajeca, a knjiga nosi naslov *Sedam suvremenih hrvatskih drama / Siete dramas croatas contemporaneos*, koju objavljuje izdavačka kuća Editorial Biblos iz Buenos Airesa. Da se objavi knjiga hrvatskih drama na španjolskom jeziku i da započnemo razgovore oko mogućnosti razvijanja kazališne suradnje između dviju zemalja, trebalo nam je četiri godine; da ostvarimo ikakvu uzvratnu suradnju, začetnicima projekta Lukiću i Židek trebala je institucionalna podrška. I tada, 2013. godine u projekt se uključuje Hrvatski centar ITI koji uz pomoć Nikoline Židek, koja tada živi u Buenos Airesu, organizira „Tjedan hrvatske drame i kazališta u Argentini“. Predstavljena je gore spomenuta knjiga, Darko Lukić i dramaturginja i predsjednica Hrvatskog centra ITI Željka Turčinović održali su predavanja o hrvatskom kazalištu i drami, a premijerno je izvedena drama Ivane Sajko *Žena bomba* u kazalištu El Cubo u režiji Roberta Aquirrea, izvedba koja je 2014. uvrštena u redovni repertoar kazališta El Extranjero u Buenos Airesu. Također je dogovoreno da će Hrvatski centar ITI, koji u svom programu ima nakladničku djelatnost, objaviti knjigu argentinskih drama na hrvatskom jeziku čiji će antologičar biti gore spomenuti redatelj Roberto Aquirre. Dobivamo financijsku potporu Argentine za prijevode odabranih drama te potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske za objavljivanje knjige.

Godine 2014. ujesen objavljujemo *Šest argentinskih drama* u prijevodu Nikoline Židek na hrvatski jezik i tako ostvarujemo reciprocitetnu suradnju između Argentine i Hrvatske, što je vrlo važno za budućnost kolaboracije u međunarodnoj kulturnoj razmjeni. Zastupljeni argentinski dramski autori u knjizi su Roberto Cossa, Javier Daulte, Jorge Huertas, Roberto Ibanez, Ricardo Monti i Eduardo Rovner, a o identitetu argentinske drame u Predgovoru knjizi piše redatelj Roberto Aquirre. Knjiga je predstavljena u Za-

grebačkom kazalištu mladih / ZKM uz koncertno čitanje drame *Jesi li tu?* Javiera Daultea u režiji argentinske redateljice s hrvatskom adresom, Renate Carole Gatiche. O izboru drama u knjizi govorio je teatrolog Hrvoje Ivanović, a o specifičnostima prijevoda drama i mogućim jezičnim zamkama prevoditeljica Nikolina Židek. Knjiga je dobila nekoliko odličnih recenzija jer o argentinskoj suvremenoj drami nismo puno znali u Hrvatskoj.

Godina 2014. bila je važna po probou na španjolsko govorno područje, i to po sudjelovanju na 1. međunarodnom festivalu dramatike Europa + Amerika u Buenos Airesu. Hrvatska se predstavila dramom Ivora Martinića (1984.) *Moj sin malo sporije hoda* u prijevodu Nikoline Židek, premijera je bila 21. studenoga 2014. u kazalištu Apacheta Sala/Estudio u režiji Guillerma Cacacea. Drama *Moj sin...* tako je dobro prošla na Festivalu da je redatelj poželio napraviti koncertno čitanje i drugog Martinićeva dramskog teksta, naslova *Drama o Mirjani i ovima oko nje*. Imali smo spreman španjolski prijevod drame, što se pokazalo presudnim za daljnji probou Martinićevih drama jer u Južnoj Americi malo tko govori i čita drugi jezik osim španjolskoga. Koncept Festivala jest da se predstava izvedena na njemu odigra još dvadeset puta, što se i dogodilo u 2015. godini. Međutim, zbog velikog interesa publike, predstava igra već četiri sezone, a argentinski mediji predstavu su prozvali fenomenom nezavisnog kazališta.

U španjolskom govornom području dva su najjača kulturna središta: Buenos Aires i Madrid, a kulturni eksperti budno prate uspješnice u tim dvama gradovima na polju kulture. Tako je u Madridu odjeknuo uspjeh Ivora Martinića u Buenos Airesu i objava knjige *Sedam suvremenih hrvatskih drama* pa je Udruga dramskih pisaca (ATT) iz Madrida pozvala nakladnika, Hrvatski centar ITI, na sudjelovanje na 16. međunarodnom salonu kazališne knjige u Madridu u studenom 2015. Hrvatski nakladnik prepoznao je priliku daljnje promocije hrvatske drame na španjolskom govornom području pa je za tu priliku pripremio i objavio publikaciju *Teatro croata* u kojoj je objavljeno još pet hrvatskih dramatičara na španjolskom jeziku u prijevodu Nikoline Židek, i to drame Tomislava Zajeca, Nine Mitrović, Ivora Martinića, Dine Pešuta i Kristine Gavran.

U sklopu Salona održano je nekoliko sastanaka, a nakon njih bili smo na pragu realizacije objavljivanja novih knjiga drama na temelju reciprociteta. S Udrugom dramskih pisaca (ATT) i izdavačkom kućom Antigona dogovoreno je objavljivanje suvremenih hrvatskih drama na španjolskom jeziku po odabiru antologičara iz Hrvatske. To isto u uzvratnoj suradnji učinio bi nakladnik Hrvatski centar ITI s izborom suvremenih španjolskih drama na hrvatskom jeziku. Tada smo također dogovorili s Udrugom kazališnih redatelja (ADE) da se u njihovu kazališnom časopisu ADE – Teatro objavi nova drama Ivora Martinića *Dobro je dok umiremo po redu*, što se ostvarilo u listopadu 2016.

Iz kronološki nabrojanih događaja koji su slijedili tragom naših aktivnosti od 2013. do 2016. razvidno je da smo svojim dobro pripremljenim nastupima promocije hrvatske drame na Festivalu i Salonu kao prvo izabrali kvalitetne drame koje mogu svojom univerzalnošću korespondirati na razini teme i stila pisanja u drugim zemljama, a zbog suvremenog dramskog rukopisa i odličnog prijevoda bili nagrađeni budućim suradnjama.

Nastavili smo sudjelovanje na 2. međunarodnom festivalu Europa + Amerika u Argentini u 2016. (festival se odvija bijenalno), a predstavnik hrvatske dramatike ovaj put bio je Tomislav Zajec s dramom *Trebalo bi prošetati psa*, također u prijevodu Nikoline Židek i režiji Matiasa Sendona u kazalištu Elefante Club. I ovaj put sjajan tekst i prijevod otvorili su nove mogućnosti za izvedbe ovog dramskog teksta na španjolskom govornom području. U međuvremenu, tekst *Moj sin malo sporije hoda* Ivora Martinića nakon uspjeha u Buenos Airesu postaje svojevrstan hit i počinje svoj put po zemljama Južne Amerike kao što su Urugvaj (2016.), Paragvaj (2017.), Meksiko (2017.), Venezuela (2017.), Bolivija (2018.), Čile (2018.) i Peru (2019.). Ali i njegova *Drama o Mirjani i ovima oko nje* doživljava uprizorenje u Argentini u profesionalnom kazalištu Teatro Picadero (2017.) te Urugvaju (2019.). Popularnost Martinićeve dramatike širi se južnoameričkim kontinentom poput domino-efekta, a mi nastavljamo sudjelovanje na 3. međunarodnom festivalu Europa + Amerika u Buenos Airesu, ovaj put s pripadnicom najmlađe generacije hrvatskih dramatičarki, Vedranom Klepicom (1986.) i njezinom dramom *Bijeli bubrezi*, također u prijevodu Nikoline Židek, a u režiji Azul Lombardie u kazalištu Anfitrión. Također nastavljamo s novim izdavačkim projektima pa smo u ožujku 2018. na Dan svjetskog kazališta predstavili knjigu *Suvremena španjolska drama* na hrvatskom jeziku u Zagrebačkom kazalištu mladih te priredili koncertno čitanje drame *Pogled tamnog čovjeka* Ignacia del Morala u režiji Morane Novosel.

Uspjeh hrvatske drame nosi nove pozive, nova uprizorenja i nove nagrade. Nikolina Židek dobiva nagradu „Alfred de Musset“ španjolske izdavačke kuće Ediciones Irreverentes za španjolski prijevod *Drame o Mirjani i ovima oko nje* Ivora Martinića, a Hrvatski centar ITI kao nakladnik dobiva poziv za sudjelovanje na Salonu kazališne knjige u Madridu po drugi put gdje predstavlja novi broj publikacije *Teatro croata*. Ovaj put publikacija je posvećena dramskoj spisateljici s londonskom adresom, Teni Štivičić i njezinoj drami *Tri zime* koja je prevedena na španjolski jezik.

Na Salonu u Madridu, u studenom 2018., predstavljamo hrvatske dramatičare Tenu Štivičić i Ivora Martinića kroz tematske razgovore, predstavljamo knjigu hrvatskih drama na španjolskom jeziku pod naslovom *Suvremena hrvatska drama* (u kojoj su zastupljeni autori poput Ivora Martinića, Tomislava Zajeca, Lade Kaštelan, Nine Mitrović, Vedrane Klepice i Mate Matišića).

U 2019. godini igra se peta sezona argentinske predstave *Moj sin malo sporije hoda*, druga sezona čileanske predstave *Sina...*, a Ivana Sajko ima novo

uprizorenje drame *Žena bomba* u Buenos Airesu, dok drama Tomislava Zajeca *Trebalo bi prošetati psa* ima premijeru u Meksiku. Brojnost hrvatskih dramskih tekstova koji se izvode na španjolskom govornom području (Južna Amerika, Španjolska) nesumnjiv je dokaz da su vrata promocije u tom dijelu svijeta već širom otvorena te da se glas prenosi iz jedne zemlje u drugu, pogotovo imajući na umu da je Buenos Aires centar kamo se slijevaju redatelji iz cijele Latinske Amerike i Španjolske i pomno prate koji su tekstovi doživjeli uspjeh na scenama argentinskog glavnog grada.

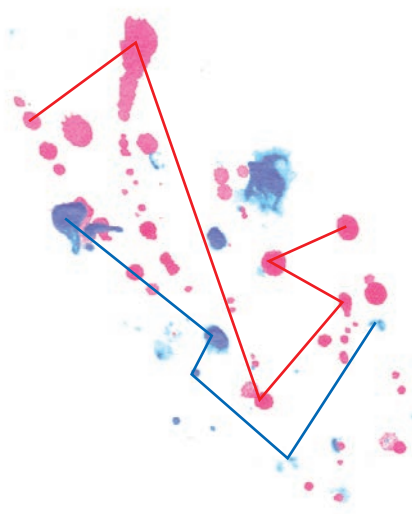
Desetogodišnja praksa rada na promociji hrvatske drame na španjolskom govornom području iznjedrila je neke vrijednosti i iskustva koja su nam pomogla profilirati kriterije promocije jedne male književnosti i jezika.

Umjesto zaključka, važno je sumirati da je za uspjeh promocije drama u inozemstvu važno imati:

1. dobar prijevod koji uključuje specijaliziranog prevoditelja za književni rod drama
2. gotove prijevode na jeziku zemlje gdje se nudi drama za izvedbu
3. logistiku (nakladnik, producent, organizator, etabliровано i pouzdano ime na polju međunarodne suradnje koje okuplja suradnike i provodi program)
4. čovjeka na terenu. U našem slučaju to je prevoditeljica Nikolina Židek koja, osim rada na prijevodu, ima i ulogu kuratora za distribuciju i promociju hrvatske drame na španjolskom govornom području.

Ovako koncipiran program međunarodne suradnje pokazao se kao dobitna kombinacija prakse i teorije na promociji drame u inozemstvu.

4. Tumačenja drama →





UNA BAUER, AGATA JUNIKU, GORAN PAVLIĆ

Odsjek dramaturgije

Akademija dramske umjetnosti

Sveučilište u Zagrebu

unabauer@gmail.com

agata5@yahoo.com

go.pavlic@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0404-8189>

<https://orcid.org/0000-0002-2688-3644>

<https://orcid.org/0000-0002-9991-8297>

Reprezentacije manjinskog u suvremenom hrvatskom kazalištu i drami, trijalog: Una Bauer, Agata Juniku, Goran Pavlić

Representation of minorities in contemporary
Croatian theatre and drama, a trialogue:
Una Bauer, Agata Juniku, Goran Pavlić

Sažetak: Ovaj se trijalog bavi četirima predstavama koje su imale svoju premijeru na repertoarima zagrebačkih kazališta u sezoni 2017./2018.: *Govori glasnije* Bobe Jelčića, *Ciganin, ali najljepši* Ivice Buljana, *Ljudski glas* Bojana Đorđeva i *Bijeli bubrezi* Vedrane Klepice. Trijalog kombinira pitanja reprezentacije identiteta sa širom problematikom umjetničke „istine“ u kazalištu.

Ključne riječi: hrvatsko suvremeno kazalište, reprezentacija, iluzionizam, identitet

Summary: This trialogue focuses on four performances presented in Zagreb during 2017/2018 season: Jelčić's *Govori glasnije* (*Speak louder*), Buljan's *Ciganin, ali najljepši* (*The Gypsy, but the most beautiful*), Djordjev's *Ljudski glas* (*Human voice*) and Klepica's *Bijeli bubrezi* (*Rocky Mountain Oysters*). The trialogue combines the questions on identity representation with a wider issue of artistic "truth" in theater.

Keywords: Croatian contemporary theatre, representation, illusionism, identity

Ovaj rad, nastao kao dijalog troje autora, bavit će se predstavama *Govori glasnije* Bobe Jelčića¹, *Ciganin, ali najljepši* Ivice Buljana², *Ljudski glas* Bojana Djordjeva³ i *Bijeli bubrezi* Vedrane Klepice⁴, pokušavajući istražiti i analizirati na koji način ove suvremene predstave iz sezone 2017./2018. u Zagrebu predstavljaju poziciju različitih manjinskih identiteta u Hrvatskoj u napetosti između onoga što, uvjetno rečeno, nazivamo fikcijom, i onoga što, jednako tako uvjetno, nazivamo stvarnošću.

Una: „Pa ima vas i u Vladi“, odgovorio je muški glas na pitanje glumice Jadranke Đokić koja glumi lik Jadranke Đokić koja je, pak, u ulozi Branke: „Ima li mjesta za osobu druge nacionalnosti u Hrvatskoj?“ izgovorila u publiku. Branka je Srpkinja, a moguće je da je i Jadranka Đokić Srpkinja, čak bi i Jadranka Đokić u ulozi Jadranke Đokić isto mogla biti Srpkinja, pa bi tako lik Branke mogao biti trostruka Srpkinja, u skladu s monologom o luku iz *Peer Gynta* (Ibsen 1981: 91), u kojem možda nema središta, ali je svaki sloj koji se skida srpski. Bobo Jelčić ne voli da ga se zove hiperrealistom⁵, međutim, ako umjesto riječi realizam upotrijebimo iluzionizam⁶, bit ćemo bliže specifičnoj iluziji stvarnosti s kojom se Jelčić poigrava na sceni, pa i afektivnim reakcijama koje proizvodi kao što je generalni osjećaj nesigurnosti i nelagode⁷.

¹ *Govori glasnije*, Kerempuh, Zagreb, autorski projekt Bobe Jelčića, premijera 25. ožujka 2018.

² *Ciganin, ali najljepši*, HNK, Zagreb, režija: Ivice Buljan, po istoimenom romanu Kristiana Novaka, dramatisacija: Ivor Martinić, premijera: 30. prosinca 2017.

³ *Ljudski glas*, ZKM, Zagreb, režija: Bojan Djordjev, prema tekstovima Jeana Cocteaua, Paula B. Preciada i Chris Kraus, dramaturgija: Goran Ferčec, premijera: 18. veljače 2018.

⁴ *Bijeli bubrezi*, &TD, Zagreb, režija: Vedrana Klepica, prema drami *Bijeli bubrezi* Vedrane Klepice, premijera: 11. travnja 2017.

⁵ Kako sam kaže u *Razgovorima o novom kazalištu 2*, „[...] redateljski postupak očudivanja u glumcu bi trebao postići da je on istodobno ,i tu i tamo', do kraja unesen u igru i njezin racionalni promatrač sa strane. [...] Moglo bi se čak s vremenom i više potencirati tu dvojakost u igri glumca, ne bi li se neke kritičare uvjerilo da se mi ne bavimo hiper-realizmom i dokumentarizmom“ (M. BLAŽEVIĆ: *Razgovori o novom kazalištu 2*. Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2007, s. 256).

⁶ Iako se riječ „iluzionizam“ češće upotrebljava u vizualnim umjetnostima (vidi: N. CARROLL: *Anti-Illusionism in Modern and Postmodern Art*. „Leonardo“ 1998), pa i u analizi romana, njegova je upotreba u kazalištu također vrlo prikladna. Kao što piše William W. Holdheim u tekstu o Gideovim *Vatikanskim podrumima*, „Reprodukcija stvarnosti je optička iluzija“ (W.W. HOLDHEIM: *Gide's Caves du Vatican and the Illusionism of the Novel*. „MLN“ 1962, br. 77 (3), s. 300).

⁷ Na jednoj od dviju izvedbi *Govori glasnije* kojoj sam prisustvovala, iza mene je sjedilo nekoliko ljudi koji su bili vrlo ozbiljno i vrlo glasno razočarani time što predstave, izgleda, neće biti, jer se pokvario zastor. Prošlo je sigurno 20-ak minuta prije nego što

Mogli bismo ipak reći da je ono što je različito kod Jelčićeve izvedbe realistične konvencije curenje preko rubova scene, tako da je i publika uključena u njegov hiperiluzionizam. U jednoj od uvodnih scena Jadranka Đokić nam objašnjava kako glumi lik Srпкиnje Branke koja je iz Bosne došla u Zagreb, jer je ostala bez posla. Upozorava nas i na to da prava Branka, sa svojom stvarnom pričom, uistinu sjedi u publici te je poziva na scenu i posuđuje od nje džemper kako bi djelovala autentičnije. Moglo bi se, uistinu, učiniti da je riječ o dokumentarističkom kazalištu, koje je doživjelo svoj procvat posljednjih dvadesetak godina u Europi. Kazalištu *svjedoka*, kazalištu *verbatim* iskaza⁸. Samo što Branka iz publike nije ona *stvarna* Branka, čija se priča razotkriva na sceni, stvarne Branke nema⁹. Razotkrivanje iluzije Jelčićeva je strategija proizvodnje iluzije, pa mi se čini da je izraz iluzionistički teatar ovdje prikladan. Iluzionistički teatar dokumentarizma.

Međutim, ono što nas zanima u kontekstu ovog rada jest kako to poi-gravanje s iluzijom sudjeluje u konstrukciji manjinskog identiteta pridošlice Srпкиnje, iz Bosne u Hrvatsku? Već je sam taj moment imigracije zanimljiv, odnosno odabir lika koji prethodno nije živio u Hrvatskoj, koji dolazi kao gost, kao netko manje-više nepozvan, tko je pomalo na smetnju, a i na teret drugima. Branka je došla bez posla, i prijatelji joj pomažu da se snađe. Čini se da Branka ne može sama. Ali istovremeno Branka nekako zauzima prostor, „sve kao da neće“, useljava se u sobu sina svojih prijatelja, mogli bismo čak reći da je *osvaja* i uvodi nered u neku ustaljenu životnu logiku jedne „pristojne“ hrvatske obitelji. Kao Schrödingerov imigrant iz *memeo-va*¹⁰, Branka je istovremeno došla ukrasti posao lokalnom stanovništvu, i ne raditi ništa na teret države. Pritom je Branka iste nacionalnosti kao i oni s kojima su Hrvati bili u ratu. Povrh svega, Branka je i boležljiva, stalno joj je nešto mučno, a boležljivost je jedna uistinu nezgodna stvar – ne možete bolesnog čovjeka izbaciti na ulicu. A bolesni čovjek nije, pak, sposoban ni odraditi predstavu, njega se stalno čeka, on nestaje sa scene. Kao trostru-

su se uvjerali da to što gledamo uistinu jest predstava, a ne pokušaj da se riješi problem prije nego što prava predstava počne. Moram priznati da me ta reakcija publike uistinu razveselila jer sam mislila da je ona u suvremenom kazalištu nemoguća, a i da je nemoguća s obzirom na dugotrajni rad Bobe Jelčića i upoznatost zagrebačke publike s njegovim umjetničkim strategijama. Međutim, istina je da je ovo prva Jelčićeva režija u Kerempuhu, a publika Kerempuha nije identična publici ZKM-a ili &TD-a.

⁸ Vidi: Hammond i Steward 2008, McCormack 2018.

⁹ Istina je isto tako, da je ta informacija nešto što se može saznati isključivo izvan-kazališno, odnosno Branka nije navedena u programskoj knjižici kao izvođačica. Jelčiću je očito stalo da o Branki mislimo kao o stvarnoj Branki, odnosno da nam programska knjižica ne daje jasni odgovor.

¹⁰ Politička šala koja ukazuje na apsurdnost antiimigracijske retorike referirajući se na misaoni eksperiment poznat pod nazivom Schrödingerova mačka.

ka Srpkinja, Branka-Jadranka-Jadranka ostavlja svoje kolege glumce, Petru Svrtan, Nikšu Butijera, Marka Mrakovčića da se snalaze bez njenih replika. U tom je smislu trostruki srpski identitet „višestruko problematičan“, i kao glumac koji na cjedilu ostavlja svoje kolege i kao lik i kao privatna osoba, i kao osvajač, i kao bolesna osoba, i kao nezaposlena osoba i kao imigrant. Prilično je jasno, osobito s obzirom na to da sam predstavu pogledala dva puta, da je tekst fiksiran, i da je ovdje naravno riječ o „iluziji nesnalaženja“, tobože bez odgovarajućih replika. Međutim, nesigurnost je proizvedena glumačkim sredstvima, i konstruirana je tako da bi se moglo misliti da bi mogla biti stvarnom – osobito u početku.

No, postupno, Marko (u ulozi Marka), Petra (u ulozi Petre) i Nikša (u ulozi Nikše), u očekivanju da se Branka vrati, izvode nešto što bismo mogli nazvati *prirodno prenatraglašenim gestama*, koje su postale zaštitni znak Jelčićeva kazališta. Počinjući s nekom sitnom, logičnom kretnjom, oni je postupno povećavaju dovodeći je do apsurd. Svatko razvija svoj hipertrofirani gestualni vokabular: kod Marka je riječ o opetovanom oblačenju majice, češkanju, potezanju hlača, poziranju. Nikšina suptilna koreografija završava saltom preko trosjeda, a Petra čisti nepostojeće mrvice i popravljala haljinu i frizuru. Ipak, čini se da u ovom slučaju likovi više nego je to uobičajeno za Jelčićeve projekte, postaju karikature samih sebe. Osobito je to očito, primjerice, kod Markova monologa o seksualnoj deprivaciji i frustraciji zbog koje je počeo naginjati u desno u svojim stavovima, ali primjetno je i kod Nikšine iritantne pasivne agresije, Petrina isforsiranog pomaganja ili krivljenja žrtve. Međutim, zanimljivo je da, iako je Brankin gestualni repertoar razvijen po istom principu hipertrofiranosti, on nikada ne prelazi u karikaturalnost ili parodiju same sebe, pa ni u zavođenje komikom. Branka ostaje Drugo. I da se vratim na uvodnu spontanu repliku iz publike, Branka je netko čiji su *i u Vladi*, milošću onih prvih, a ne zato što bi tamo trebali i pripadati, kao najveća nacionalna manjina.

Goran: Osvrnuo bih se na tezu kolegice Bauer, citiram: „ono što je različito kod Jelčićeve izvedbe realistične konvencije curenje [je] preko rubova scene, tako da je i publika uključena u njegov hiperiluzionizam“. Samo prekoračenje četvrtog zida u smislu adresiranja publike nije osobita inovacija¹¹

¹¹ Štoviše, moglo bi se reći da spada među stožerna mjesta postdramske poetike (v. H.-T. LEHMANN: *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, 2004), iako su prvi, svjesno programatski nagovještaji tog prekoračenja artikulirani već kod dvojice antiaristotelovskih „misionara“, ujedno i najvećih inovatora prve polovice 20. st., Antonina Artauda i Bertolta Brechta (v. A. ARTAUD: *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb, Hrvatski centar ITI Unesco, 2000, B. BRECHT: *Dijalektika u teatru*. Beograd, Nolit, 1966).

jer kao režijsko, a i dramaturško rješenje postoji već poodavno, i to upravo kao instanca propitivanja realističke konvencije. Nešto kasnije to naglašava i Bauer, rekonstruirajući scenu iz uvodnog dijela predstave: „Moglo bi se, uistinu, učiniti da je riječ o dokumentarističkom kazalištu, koje je doživjelo svoj procvat posljednjih dvadesetak godina u Europi. Kazalištu *svjedoka*, kazalištu *verbatim* iskaza“, ali dojam je lažan jer i tobožnja svjedokinja dio je dramaturškog koncepta i kazališna profesionalka. Na temelju te činjenice, a referirajući na učestali recepcijski refleks u pogledu Jelčićeve poetike, Bauer poantira: „Razotkrivanje iluzije Jelčićeve je strategija proizvodnje iluzije, pa mi se čini da je izraz iluzionistički teatar ovdje prikladan. Iluzionistički teatar dokumentarizma“. Htio bih pažnju posvetiti konceptu „iluzije dokumentarizma“, koji, po mom sudu, jako dobro ocrtava strateško dramaturško opredjeljenje Bobe Jelčića, koje on svjesno i taktički odmjereno, promućurno već dvadesetak godina plasira kao svoj *trademark*.

Takva strategija građenja umjetničke pozicije posve je legitimna. Sud o njezinoj estetskoj uspješnosti na koncu daje kritika i publika, a obje su u slučaju Jelčić gotovo unisone. Njegova su djela prepoznata s obiju strana, nagrađena na mnogim međunarodnim i domaćim festivalima i zadržavaju se dugo na repertoarima hrvatskih kazališta. Problematičan moment, koji se opetovano javlja i koji je vrijedno istaknuti, postojana je tendencija izbjegavanja rizika, odnosno ustrajavanje na svojevrsnoj *ziheraškoj dramaturgiji*. To ziheraštvo, kao generativni princip osebnosti vlastite dramaturgije, Jelčić dosljedno, već godinama, sprovodi na formalnom ili estetskom i na političkom planu. Ovdje će, zbog ekonomike izlaganja, biti riječi samo o primjerima iz recentne predstave *Govori glasnije*.

Materijalizacija tog principa svodi se na dramaturšku odvažnost koja će provocirati konvenciju do one točke kad izvedbena koncepcija dođe do trenutka pucanja, odnosno kad određeno, „provokativno“ rješenje zaprijeti da se otme kontroli naoko otvorene izvedbene situacije. U tom smislu Jelčić regresira na predavangardne¹² pozicije jer mu režijsko-dramaturška koherencija očito zauzima primat pred potencijalom otvorene i time neizvjesne semioze koju bi dosljedno sprovedena provokacija mogla prouzročiti.

U jednoj od izvedbi koju sam pohodio Branka (igra je Jadranka Đokić) obraća se publici emocionalno nabijenom tiradom koja pledira da bi u našim (hrvatskim) srcima trebalo biti mjesta i za druge. I kad nakon par uzastopnih ūpita dobije odgovor jedne gledateljice „naravno da ima, kako nema?! šta, jel Vi mislite da nema?“, Branka samo nastavi sa svojim naučenim replikama. Situacija je realnog dijaloga „preko četvrtog zida“ iznevjerena jer

¹² Vidi: R. GOLDBERG: *Performance: live art 1909 to the present*. New York, Harry N. ABRAMS, Inc., 1979 i C. INNES: *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London–New York, Routledge, 2005.

nikad nije ni bila sračunata kao moguća točka poetičke autorefleksije ili samopropitivanja. S druge strane, neprepoznavanje iluzije od strane gledateljice ne svjedoči o njezinoj naivnosti jer se diljem izvedbe u smjeru publike odašilju vrlo nedvosmisleni pseudointeraktivni impulsi. Drugim riječima, Jelčićev „iluzionistički teatar dokumentarizma“ uspješno manipulira ambivalentnostima komunikacijskih kodova i u tome barem dijelom leži razlog njegove dugogodišnje atraktivnosti za kritiku i publiku.

Takav „kratki spoj“ u komunikacijskom kanalu zamjetan je i na političkom planu predstave. Eksplicitno postavljena kao izazov političkoj diskriminaciji manjina, ovdje nacionalnih¹³, koja je vrlo djelatna društvena silnica u suvremenoj Hrvatskoj, predstava programatski problem reducira na emotivni plan. Iako režijski legitimna, takva gesta gotovo da jamči politički podbačaj. Ako je problem diskriminacije zaista stvar samo pronalaženja nešto mjesta u srcu za Druge, onda je njezino rješenje *new-agersko* otvaranje srdaca. Nema spomena javnih institucija – od vlade, parlamenta, obrazovnog sustava do HAZU-a ili Matice hrvatske koje generiraju nacionalističku isključivost jer je to jedina afektivna stavka u njihovu potpuno birokratiziranom programu. Kao i u slučaju fiktivnog dijaloga s publikom, i ovdje se posegne za važnim problemom, a perspektivu njegova rješavanja sreže se konsolidacijom otprije postojeće koncepcije koja faktički ne trpi propitivanje.

Agata: „Zajamčeni politički podbačaj“, o kojem ti, Gorane, pišeš, Jelčić je unaprijed ukalkulirao u ovu predstavu – kao uostalom i u sve svoje predstave (uključujući one s kojima se ‘proslavio’ – zbog inovativnog umjetničkog postupka i metode rada s glumcima – a koje je radio u koautorstvu s Natašom Rajković)¹⁴. Budući da je ovo prva njegova predstava koja se barem po izboru teme može učiniti eksplicitno politički angažiranom, on već pri početku ironizira sam sebe kao redatelja, kao i svaku eventualnu percepciju svojeg teatra kao političnog: Marko, naime, u *intermezzu* u kojem ‘čekamo’ Jadranku da dođe k sebi i vrati se na scenu, izvodi podulji (auto)ironični monolog-žalopojku o tome kako se nadao da bi ova predstava mogla biti konačno primjer „mega-angažiranog hrvatskog političkog teatra“, koji će biti „mjesto ideološke političke konfrontacije“, i kako je dugo žudio za nečim takvim, ali, eto, sad kad su stvari krenule kako su krenule, pitanje je šta će od svega toga biti. „Pitanje“ kojem, dakako, unaprijed znamo odgovor: političkog teatra neće biti.

¹³ O kulturalizaciji „nacije“ kao eminentno političke kategorije, v. E. BALIBAR, I. WALLERSTEIN: *Race, nation, class: ambiguous identities*. London–New York, Verso, 1991.

¹⁴ Pritom mislim prije svega na dvije predstave producirane u zagrebačkom Teatru &TD – *Usporavanja* (1998.) i *Nesigurna priča* (1999.).

Neće ga biti, dodala bih, jer ga u kazalištu Kerempuh – onakvom kakvo pratim posljednjih 30 godina – možda (?) ni ne može biti¹⁵. Bivši dugogodišnji ravnatelj Duško Ljuština¹⁶ inicirao je svojevrstne kozmetičke zaokrete, prije svega povremenim ugošćavanjem redatelja 'naširoko poznatih' po svom političkom angažmanu (npr. Eduard Miler, Paolo Magelli, ili u mlađoj generaciji Oliver Frlić), no nekako je uvijek ispalo da je u tim predstavama politički potencijal, ako ga je i bilo, spektakularno (kazališnim i/ili izvan-kazališnim) spektaklom ugušen. Kerempuh je po definiciji satiričko kazalište, ali po praksi kazalište bulevarske komedije, kojemu svrha ni nije da aktualno stanje ospori, već da ga – kroz filter blagog odmaka i smijeha – malo *uhvati u dir*, a potom abolira i restaurira. Njegova publika sastoji se, dominantno, od onih koji možda i primijete izvjesne anomalije u društvu, možda ih one čak i tište i nerviraju, ali im ne pada na pamet da agiraju, ili reagiraju. Oni dolaze u Kerempuh da se opuste i svemu tome, pa i sebi, dobro nasmiju. A ravnatelji te želje poštuju. Pozvani redatelji od kojih se u takvom kontekstu očekuje 'mega-politički teatar', unaprijed su osuđeni na propast. Čak i ako ponude 'smrtno ozbiljnu temu', ona se prima kao da je u komičnom registru, neovisno o autorovoj intenciji (poput npr. Frlića koji je u tom kazalištu u nekoliko navrata pokušavao inzistirati više na satiri nego na komediji).

Jelčić, za razliku od Frlića, nije ni gajio iluziju (ni namjeru) da će mu angažman uspjeti pa je svoj uobičajeni postupak – koji je Una definirala kao „iluzionistički teatar dokumentarizma“ – neopterećeno nadgradio elementima bulevarskog komičnog. Izvođači, doduše, u svim njegovim predstavama igraju tako da 'samo što ne iskoče iz vlastite kože' – što često proizvede i komični efekt, ali oni to rade tako prvenstveno s namjerom da prizovu sveopću neurozu ('neurozu' dramskog teksta – kao npr. u Čehovljevu *Galebu*, ili neurozu obiteljskog i društvenog konteksta – u tzv. autorskim predstavama). Ovdje, međutim, to pretjerivanje u gesti i iskazu konstruirano je primarno da bude komično. I da se gledatelji pritom prepoznaju kao „obiteljski ljudi, fini, osjećajni gadovi“ (citati iz predstave¹⁷) – u likovima dominantne hrvatske većine, koji se, eto, 'stvarno iskreno' pokušavajući pomoći Srpkinja Branki da riješi svoj problem, ipak stalno zapleću u vlastite („možda i veće“) probleme,

¹⁵ U kontekstu ove diskusije, nije nevažno napomenuti da Satiričko kazalište Kerempuh nosi ovo ime od 1994. Naime, 1964. osnovano je kao Satirički kabaret Jazavac. Preimenovano je, pretpostavlja se, zbog reference na popularnu dramu *Jazavac pred sudom* srpskoga pisca Petra Kočića, koja je tadašnjem kulturno-političkom establišmentu bila neprihvatljiva. Petrica Kerempuh se, pa makar i Krležin, činio manje opasnim.

¹⁶ Duško Ljuština upravljao je kazalištem od 1982. do 2017.

¹⁷ Svi citati označeni dvostrukim navodnicima („“) u mojim su dionicama citati iz predstava (osim ako nije navedeno drugačije). Jednostrukim navodnicima (.) označavam one dijelove vlastitoga teksta koji impliciraju ironijski ili metaforički odmak.

predrasude i kvazirazumljive i argumentirane dileme na fonu premise „ali ipak zna se tko je prvi počeo“ ili „svatko tko je htio naći posao ga je i našao“.

Naime, mislim da se ova predstava više nego reprezentacijom manjinskog bavi reprezentacijom većinskog identiteta (pripadnici kojeg, očekivano, čine većinu u publici). No, da bi barem donekle doskočio zamci komičnog diskursa koji će gledatelju koji se prepoznao 'odriješiti grijehe' i poslati ga mirnog i rasterećenog kući, Jelčić ipak uvodi u predstavu i postupak kojim jasno i nedvosmisleno iskazuje svoju poziciju po pitanju teme: uz to što u nekoliko navrata pojedini izvođači, simbolično „istupajući“ ispred zavjese, tj. 'napuštajući mjesto izvedbe' onome što gledamo u predstavi kontrapunktiraju 'svoj stav' i pokušavaju ga prokomentirati s publikom (mada fingirano tj. 'fiksirano' i nespremno na pravu raspravu, u čemu se slažem s Goranom), u predstavi u jednom trenutku nestane svjetla, to jest nastane mrak. Poigravanje granicama kazališne konvencije u formi tzv. provale realnog u Jelčićevim je predstavama gotovo neizostavan postupak (npr. 'pad cuga' u predstavi *S druge strane*, ili, na početku ove predstave 'pokvarena zavjesa', ili izvođačica kojoj je 'pozlilo'), ali ovom prilikom, u mrklome mraku, slušamo o definiciji riječi 'mrak' i situacijama u kojima se ta riječ tehnički ili simbolički upotrebljava. Tehnički je to dakle situacija kada nestane struje, a simbolički – kaže nam glas – „mrak je i ova pjesma“: Potom, i dalje u mraku, slušamo hit *Dajem ti srce* iz 1992., u interpretaciji nacionalne estradne dive Doris Dragović: „Rodila sam tebi sina, isto k'o što od davnina rađale su majke za tebe (...) Dajem ti život, zemljo moja, i bit ću s tobom, u dobru i zlu, podijelit' s tobom sreću i tugu, Bog neka čuva moju Hrvatsku“.

Mali korak za povijest političkog kazališta, složit ćemo se. Ali, ovako jasnim i nedvosmislenim iskazom publici koja je *dala pamet na komediju*, kojim na par trenutaka brutalno upada u dominantni registar predstave, Jelčić ipak čini presedan – kako u okviru repertoara kazališta Kerempuh, a ništa manje važno, i u okviru vlastitog opusa. Ovo je, naime, prva predstava u kojoj Jelčić izravno komunicira svoj autorski stav spram neke političke teme.

Una: „Vuklo se prema njemu nešto četveronožno, puzavo, dolje po tlu, po neravnim pločama i klopalo nekim golemim kopitima, oklopima, nekom strašnom mašinerijom. Kornjača koja govori. – Tu sam, gospodine, tu dolje, podno vaših nogu – stenjalo je biće na zemlji“ (Marinković 1988: 196). Nedavno sam, uoči premijere novog *Kiklopa* u Gavelli, u režiji Saše Anočića, nakon dvadesetak godina ponovo uzela u ruke Marinkovićevo djelo i naletjela na ovaj opis osobe s invaliditetom od kojeg bi bilo koji teoretičar studija invaliditeta mogao napraviti cijeli jednosemestralni kolegij. Ti se dijelovi ne pojavljuju u Anočićevoj postavci *Kiklopa*, međutim, mizoginija romana vjerojano je reproducirana i na sceni. U britanskoj humorističnoj seriji *Upstart Crow* (Pero Shakespeareovo) posvećenoj Willu Shakespeareu, jedna od najuspješnijih

rekurzivnih šala bavi se time kako ženama nije dozvoljeno glumiti žene zato što *one to uistinu jesu*. Will i njegovi prijatelji okrutno se izruguju sa kćeri Willove londonske stanodavke, iznimno obrazovane djevojke koja želi postati glumica, pažljivo, dosljedno i opsesivno argumentirajući koliko je njena logika i filozofski i pravno i praktično *jednostavno* pogrešna. Kao jedan od ključnih dokaza njene nesposobnosti da glumi žene navode kako bi uistinu neprikladno izgledala s kokosovim ljuskama koje glume njene grudi *preko njenih pravih grudiju*. Također, glas bi joj zvučao čudno, a ne onako kako su navikli: ne bi zvučao kao glas muškarca koji imitira ženski glas. Uostalom, „kao što svi znaju“, protivno je zakonu da žena glumi ženu. Ova je šala višestruko uspješna ne samo zbog brojnih varijacija na temu, već prvenstveno zbog svoje bogate slojevitosti. S jedne su strane meta te šale duboko ukorijenjeni stereotipi o ženskoj iracionalnosti naspram muške logičke superiornosti, koja nam se ovdje ukazuje u upravo obrnutom svjetlu, razotkrivajući vlastitu povijesnu kontingenciju. Dok se oni smiju njoj, mi se smijemo njima. Ali šala tu ne prestaje, jer na površinu izvlači zanimljivu tenziju scenske iluzije – iluzija se kao stvarnost *proizvodi* kao posljedica nečije vještine i virtuoznosti. Što je dalje od istine a da se istinom pričinjava, to je vještina impresivnija. U tom je smislu odmak od istine nužan *da bi se umjetnička istina proizvela*. Danas nam se, zahvaljujući dugotrajnim feminističkim borbama, pitanja roda i spola ukazuju kao povijesno i sociološki uvjetovana i uvezana u konstelacije moći, pa nam se ovi apsurdni logički izvodi uistinu i ukazuju kao apsurdni. Ali recimo da umjesto o kćeri Willove stanodavke Kate razmišljamo o glumici s cerebralnom paralizom koja želi glumiti lik s cerebralnom paralizom: možda režisera koji bi oklijevao da joj da tu ulogu nećemo podvrgnuti takvom ruglu. Mogli bismo reći da se historijske kontingencije u ovom slučaju još nisu razotkrile kao takve, već nam se i dalje čine zdravorazumskim. Ukratko, nisam sigurna ni bi li takva šala bila dominantno prepoznata kao smiješna, odnosno nisam sigurna ne bi li se smatralo prihvatljivim pitati što je apsurdno u tome da se osobi s cerebralnom paralizom onemogućuje da bude glumica u profesionalnom kazalištu. Jedna od omiljenih prečica do Oskara često je upravo lik s invaliditetom, kao u slučaju Danijela Dayja Lewisa u *Mojem lijevom stopalu*, Dustina Hoffmana u *Kišnom čovjeku*, ili Eddieja Redmaynea u *Teoriji svega*. Po „zdravorazumskoj“ logici, netko tko je uistinu obolio od amiotrofične lateralne skleroze nema što glumiti lik koji je obolio od amiotrofične lateralne skleroze. A osobi bez nogu u jednom od najvećih hrvatskih romana svih vremena ima mjesta prvenstveno kao „nečem četveronožnom, puzavom“ i zastrašujućem, ali zato literarno *sočnom*.

Povodom intervjua za časopis *Oris* (Bauer 2018), razgovarala sam s Ivićom Buljanom o njegovu *Ciganinu*, specifično o pitanju „blackface“ odnosno „blackingup“, na koje se u europskom kontekstu već dugi niz godina gleda, u najmanju ruku, s neodobravanjem. U *Ciganinu* su i Livio Badurina i Go-

ran Navojec, fizički „obojani“ kako bi im koža djelovala tamnije. Osim toga, izvedbe pojedinih glumaca plesale su na granici sa stereotipizacijom, pa i karikaturom i izrugivanjem. Pitala sam ga također o tome je li razmišljao da uzme romske glumce da glume Rome jer, iako je gluma profesionalna proizvodnja iluzije, ona utječe na amatersku proizvodnju stvarnosti.

U hrvatskom medijskom prostoru vrlo je malo rasprava o prikazivanju invaliditeta, o *blackfaceu*, o rasizmu u umjetničkoj reprezentaciji. Nije, naravno, riječ o tome da je polje zasićeno političkom korektnošću, pa se umorilo od takvih rasprava, nego se čini da se one još nisu ni aktualizirale, a da ih se već pokušava diskreditirati kao sterilne i umjetnički problematične. Također, zanemarivi se broj ozbiljnih akademskih tekstova bavi pitanjem reprezentacije invaliditeta¹⁸ ili *blackfacea*¹⁹ i ta pitanja još uvijek ne figuriraju kao bitna u hrvatskom političkom univerzumu. Buljan je pažljivo odgovarao, stavio naglasak na kompleksnost pogona HNK, na to da uistinu jesu postojali pokušaji povezivanja s lokalnom romskom zajednicom u Međimurju, i da nije ni želio nekog tko bi glumio statista za političku korektnost. U njegovim odgovorima mi je ipak posebno bilo zanimljivo što je istaknuo da je savjetnik za romski jezik u *Ciganinu* Elvis Kralj ohrabrivao izvođače da budu još ekspresivniji u svojoj izvedbi, predlagao je da se još ekstremnije upuste u glumačke vratolomije. To nam pak otvara problem paradoksa povezanog uz tretman manjina – govoriti da je riječ o rasnoj karikaturi u izvedbi dovodi vas u poziciju da tvrdite da je određeni tip hladnoće i glumačke neutralnosti primjereniji pozornici od naglašenosti, eksplicitnosti i jačine. Naravno da su i percepcija toga što funkcionira kao kič, a što je autentično u glumi također socijalno-kulturološki uvjetovane, a pokušaj da se nekoga *štiti* opet implicira njegovu slabost, i vaš patronizirajući stav.

Goran: Proširio bih i problematizirao posljednju tezu kolegice Bauer. Procjena o tome što je kič, a što autentičan iskaz u okviru umjetnosti (kako glume, tako i režije ili u ovom slučaju dramatizacije romana), uvijek se naslanja na izvorniju ili ishodišnu ontološku neodlučnost: posreduje li umjetnost interpretaciju nekog „vanjskog“ fenomena i utoliko je prvenstveno lična artikulacija umjetnice ili je ona, da se poslužimo Rortyjevom sarkastično intoniranom, no primjereno nazvanom koncepcijom²⁰ – ogledalo prirode, neokaljano distorzijom subjektivizma autorice. U prvom slučaju djelo tre-

¹⁸ O tome više u: D. LUKIĆ: *Uvod u primijenjeno kazalište*. Zagreb, Leykam International, 2016.

¹⁹ Iznimka je, recimo, tekst B. PLEIĆ TOMIĆ: *Blackface u Hrvata*. 2014. <http://muf.com.hr/2014/11/11/blackface-u-hrvata/> [pristup: 28.05.2019].

²⁰ R. RORTY: *Philosophy and the mirror of nature*. New Jersey, Princeton University Press, 1979, pogotovo drugi dio, *Mirroring*.

tiramo bitno kao lični, etički i estetički stav autorice ili autorskog tima. U drugom slučaju iz djela govori istina sama. Teorijski doprinosi poststrukturalizma²¹ opremili su nas poprilično razvijenom kritičkom aparaturom kojom možemo raskrinkati fingiranost druge pozicije. Stoga danas i bez teorijske pompe lako možemo prokazati drugu pretpostavku kao reakcionarni relikv muške, bijele, patrijarhalne, heteronormativne paradigme koja svoj identitet podlo podvaljuje pod krinkom univerzalnosti. I rijetko bi se tko, osim možda najkonzervativnijih kritičara, osokolio tvrditi kako je druga pozicija – ogledalo prirode – onaj pravi, legitimni rakurs sagledavanja umjetničkog djela. Prema dosadašnjem opusu i habitusu Buljana može se s visokom razinom pouzdanosti pretpostaviti kako on sigurno ne bi zagarovao tu poziciju.

Dosta objeda prema Novakovom predlošku, a i prema Buljanovoj predstavi, operiralo je na prvoj pretpostavci, i optužbe za suptilni ili manje suptilni rasizam i predložka i predstave odaslane su s nekoliko adresa, spočitavajući autorima nekorektan tretman i romskog pitanja i romskog identiteta. No, je li od kolegice Bauer natuknuta i naoko samorazumljiva opozicija kiča i autentične reprezentacije manjinskog Drugog tako neproblematična kao što na prvu zvuči? Odnosno, je li autentičnost reprezentacije apriori politički benignija od kiča? Ako evociramo Adornovu analizu žargona autentičnosti²², prisjetit ćemo se da je koncept autentičnosti često služio kao krinka najreakcionarnijih politika. Po analogiji, takvu mogućnost možemo domisliti i u polju umjetnosti. Mislim, npr., na hipotetski slučaj umjetničkog djela koje bi nominalno ispoštovalo sve trope korektnosti, a to ga opet ne bi činilo automatski politički progresivnim komadom. Čini mi se, naime, da se u prvu, danas uglavnom neupitnu koncepciju – umjetnosti kao distorzije, često provlači ontološko razumijevanje druge koncepcije – ogledala prirode. I onda u ovom konkretnom slučaju stilske figure kao što su *blackface* (sa svim svojim povijesno problematičnim bremenom), ili ekspresivna ekscenost čitavog romskog *gestusa* figuriraju kao iskaz neke dublje istine – npr. realno postojećeg, moguće neosvijetljenog rasizma autorâ, a ne segmenti jedne semiotičke cjeline koju je autorski tim višemjesečnim radom pokušao više ili manje uspješno sklopiti. Iako ovakva procjena može djelovati kao slabašan esteticistički, i utoliko prevaziđeni, ekskulpatorski pothvat, ambicija prijedloga u ovom konkretnom slučaju je puno skromnija: pokušajmo ne zapasti u fetiš autentičnosti kao jamac korektnog tretmana romskog problema.

²¹ Počevši od Derrideova prijelomnog članka *Struktura, znak, igra u diskursu humanističkih znanosti* iz 1966. (J. DERRIDA: *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih znanosti*. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. M. BEKER. Zagreb, Matica hrvatska, 1986).

²² T.W. ADORNO: *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*. Beograd, Nolit, 1978.

Agata: Una, dijelim s tobom i generalnu nelagodu za vrijeme predstave – gledajući kako su reprezentirani Romi (sa svim tim pretjeranostima, vratomijama, stereotipiziranim naglascima, zacrnjenim licima) – kao i dilemu u vezi sa ‘zaštitničkim’ impulsom koji mi se odmah javlja, a u sklopu kojega sam sklona vidjeti takav pristup u opisivanju najdiskriminiranije manjinske zajednice u Hrvatskoj kao krypto-rasistički. S druge strane, možda je doista trebalo ispoštovati osjećaj jezičnog savjetnika Elvisa Kralja da takva slika treba biti još žešća, luđa, fascinantnija... Mislim da je riječ o strukturno identičnoj situaciji koja se uvijek događa kad ‘obrazovani’, ‘na nepravdu osvješteni’, ‘progresivni’ pripadnici dominantne zajednice i društvenoga elitnoga kruga, krenu govoriti u ime onih marginaliziranih, potlačenih, ‘neosvještenih’, ušutkanih itd²³.

Naime, u takvim situacijama uvijek upadamo u zamku makar i neosvještenog orijentalizma, o kojoj je briljantno pisao Edward Said²⁴ – imamo potrebu zaštititi ih od onih drugih ‘zlih’ i ‘neosvještenih’ iz naše zajednice tj. klase, kao i od njih samih – sve tako neosvještenih i nemoćnih. Zamka se sastoji u sljedećem – ili smo podlegli fascinaciji (koja je uglavnom naličje straha) ili si umišljamo da smo upravo mi ti koji ih razumijemo i najbolje znamo kako ih treba reprezentirati. Ili oboje. Zanimljiv je u tom smislu primjer Gertrude Bell, britanske arheologinje, spisateljice i diplomatkinje koja je putovala zemljama Bliskog istoka u prvoj polovini prošloga stoljeća. U filmu Wernera Herzoga *Kraljica pustinje* (2015.), koji rekonstruira njezinu biografiju, koristeći između ostalog i njezine spise, prikazana je jedna od svađa s britanskim konzulom koju ona trijumfalno zaključuje rečenicom: „Beduini... njihova sloboda, dostojanstvo i poezija života... to je nešto što vi, i ljudi poput vas, nikada neće razumjeti“. Upravo diskurs Gertrude Bell (kao i npr. Thomasa Lawrencea – znanog kao Lawrence od Arabije) Said smatra tipično orijentalističkim te oboje navodi kao korifeje britanskog orijentalizma. Međutim, paradoksalno ili ne, Herzog svoj film zatvara rečenicom: „Beduinska plemena sjećaju je se kao jedinog stranca koji ih je dobro razumio“.

Što se tiče konkretnog primjera reprezentacije Roma u predstavi *Ciganin, ali najljepši*, ako bih išla dalje za osjećajem i stavom što ga je iskazao Kralj,

²³ Paradigmatski primjer je npr. vječno petljanje u problematiku pokrivanja žena u muslimanskim zajednicama i tome slično.

²⁴ U Saidovoj studiji *Orijentalizam* iz 1978., jedna od na različite načine izvedenih Saidovih definicija orijentalizma, a u ovom kontekstu najprikladnija, glasi: „Ako uzmemo kasno osamnaesto stoljeće za vrlo grubo definirano polazište, o orijentalizmu se može raspravljati i može ga se analizirati kao združenu ustanovu koja se bavi Orijentom – bavi se njime tako da o njemu iznosi stajališta i analizira gledišta, prikazuje ga, tako što poučava, naseljava i njime vlada: ukratko, orijentalizam kao zapadni način da se dominira Orijentom, da ga se restrukturira i ima nad njime vlast“ (E. SAID: *Orijentalizam*. Zagreb, Konzor, 1999, s. 9).

mogla bih se dalje pitati: Nije li tako stereotipizirana slika Roma ujedno i slika koja doista odgovara realitetu – realitetu koji je direktna posljedica realno katastrofalnog položaja Roma u Hrvatskoj?²⁵ A i ako nije baš posve tako, možda je riječ o duboko interioriziranom pristanku na sliku Roma kakva se konstantno proizvodi u našem javnom diskursu – kako neumjetničkom, tako i umjetničkom (sjetimo se samo svih jugoslavenskih i postjugoslavenskih filmova na tu temu). Pa je logika sljedeća: „Kad je već tako, to jest kad smo već takvi kakvima nas u realitetu stvarate, i kakve nas u umjetničkim djelima prikazujete, pa budite onda dosljedni i idite ‘do kraja’. Ako vas nije sram toga što nam činite, niti nas nije sram toga kakvi jesmo. Mi se nemamo čega sramiti“. U tom smislu indikativna je bila jedna od zaumnih rasprava u Saboru – potencirana izjavama Veljka Kajtazija, saborskog zastupnika romske, ali i austrijske, bugarske, njemačke, poljske, rumunjske, rusinske, ruske, turske, ukrajinske, vlaške i židovske nacionalne manjine. Kajtazi je par dana nakon premijere – navodno na neviđeno – poručio autoru romana Kristijanu Novaku da riječ ‘ciganin’ vrijeđa Rome, napomenuvši da reagira „zbog brojnih zahtjeva koje je dobio, kao i zbog vlastitih stavova jer, smatra, naziv knjige i predstava doprinose stereotipiziranju Roma“²⁶. U obranu Kajtazijeva stava, tj. napad na Kristijana Novaka i Ivicu Buljana, promptno su se dali neki zastupnici vladajuće stranke (HDZ), kao i Zlatko Hasanbegović, pripadnik ekstremno desne stranke Neovisni za Hrvatsku. Naravno, takvo ‘zalaganje’ za Rome je u datom kontekstu djelovalo gadljivo cinično, ali mislim da ne treba isključiti da se ipak možda radilo o barem nesvjesnom ‘transferu blama’, novohrvatski rečeno – ‘susramlju’. Jer ideja *Ciganina* i jest bila, čini mi se, da u tom ogledalu vidimo ne Rome, nego sebe.

Usprkos dilemama koje sam navela na početku u vezi tretmana Roma u predstavi *Ciganin, ali najljepši*, nemam dileme oko toga da mi je puno bolje

²⁵ O stupnju mržnje i diskriminiranja Roma u hrvatskom društvu može se gotovo svakodnevno čitati u medijima, a najaktualniji slučaj je desničarski prosvjed protiv Roma u Međimurju, održan 1. lipnja 2019. u Čakovcu, pod nazivom „Želim normalan život“ (!), dan nakon kojeg su već zabilježeni napadi na romske obitelji. Upućujem, primjerice, na tekstove Gordana Duhačeka (G. DUHAČEK: *Prosvjed protiv Roma u Čakovcu nije slučajnost. Tako je krenuo i Orban*. 2019. <https://www.index.hr/vijesti/clanak/prosvjed-protiv-roma-u-cakovcu-nije-slucajnost-tako-je-krenuo-i-orban/2090272.aspx> [pristup: 06.06.2019]) i Ivana Barača (I. BARAČ: *Ne želi ih za susjede: Benzinom zapalio imanje koje su nedavno kupili Romi*. 2019. https://podravski.hr/ne-zeli-ih-za-susjede-benzinom-zapalio-imanje-koje-su-nedavno-kupili-romi/?fbclid=IwAR2qm46hw36MzppyDnmov5a0vL_j27N-8jRCyXHhnTdo6ORwMoPqCqAbnXw [pristup: 06.06.2019]).

²⁶ Citirano iz: M. PAVLIŠA: *Pisac Kristian Novak odgovorio zastupniku Veljku Kajtaziju: Cipelariti se ne dam*. 2018. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/pisac-kristian-novak-odgovorio-zastupniku-veljku-kajtaziju-cipelariti-se-ne-dam-foto-20180129> [pristup: 23.10.2018].

legla predstava *Pogledajme* Romana Nikolića, koji je par mjeseci ranije napravio produkcijski minijaturnu, diskretnu predstavu s dvoje izvođača – amatera romske nacionalnosti Sindirelom Bobarić i Sinišom Senadom Musićem. Draža mi je između ostalog i zato što su postupci reprezentiranja Roma i njihove pozicije u društvu kompletno rasterećeni folklornih elemenata. Ali u smislu ovog ‘bumerang efekta’ na dominantnu, hrvatsku zajednicu i diskurs koji se u njoj o Romima gradi, mislim da je Buljan odabrao bolju strategiju. Diskretna, pitoma i slabo vidljiva predstavica *Pogledajme* dobila je krajem 2017. Nagradu hrvatskog glumišta za iznimni doprinos kazališnoj umjetnosti, a ostaje da vidimo kako će na skorašnjoj dodjeli (24. studenog 2018.) proći spektakularni *Ciganin*²⁷.

Una: Na samom ću početku analize *Ljudskog glasa* režisera Bojana Đorđeva i dramaturga Gorana Ferčeca, istaknuti da je riječ o vjerojatno najprogresivnijoj kazališnoj predstavi u Hrvatskoj, uzmemo li u obzir tretman, konceptualizaciju i promišljanje pitanja spola i roda. Dok prvi dio predstave, po monodrami Jeana Cocteaua, po kojoj je predstava i dobila ime, u usporedbi s drugim dvama izgleda fokusiran na klasično heteroseksualno, cis-normativno razumijevanje spolova, već i u prvom dijelu dolazi do svojevrsne destabilizacije heteroseksualne ljubavi. Pritom ne mislim prvenstveno na kontekstualnu destabilizaciju, ako uzmemo u obzir Cocteauove druge spise, prvenstveno *De Biaise* pisan za književni časopis *Comoedia*, iz studenog/prosinca 1910. u kojem Cocteau sugerira da je homoseksualnost plemenitija, čišća od heteroseksualnosti, jer je heteroseksualnost zauvijek okaljana izvornim grijehom Eve i Adama (Williams 2008: 38), ali i one posvećene Proustu i osudi njegove hipokrizije vezane uz homoseksualnost i reprezentaciju Alberta kao Albertine (Norton 1975), pa čak ni na snažnu *Le Livre Blanc* kritičnu prema homofobiji, uz afirmaciju „one forme ljubavi koju je [Cocteauov] instinkt poštovao“ (Anon. 1958: 18).

Kao što sam rekla, i bez kontekstualne destabilizacije heteroseksualne ljubavi, u Cocteau-Đorđevljevoj verziji Barbara Prpić, Urša Raukar, Lucija Šerbedžija, Hrvojka Begović i Nataša Dorčić razgovaraju same sa sobom i sa svojom čežnjom. U *Ljudskom glasu* naime, ljubavnik nema glasa, on je potpuno odsutan, a ono čime je pozornica natopljena je ženska čežnja, nedostajanje,

²⁷ Usprkos rasprodanim terminima i cjelogodišnjoj velikoj medijskoj pažnji, predstava *Ciganin*, ali najljepši, kako je objavljeno 13. studenog 2018., nominirana je samo u jednoj kategoriji – za izuzetno ostvarenje mladih umjetnika do 28 godina, muška uloga – ali Filip Vidović, za ulogu Sandija Ignaca, Ciganina, nagradu ipak nije dobio. Usput, u istoj kategoriji, za žensku ulogu nominirana je i nagrađena Petra Svrtan, za ulogu u predstavi *Govori glasnije*. Jadranka Đokić bila je pak nominirana za najbolju glavnu žensku ulogu, ali nije nagrađena.

pokušaji zadržavanja dostojanstva, prigušeni osjećaji, erupcije intenziteta, slabost i nekonzistentnost, nagle promjene raspoloženja. U takvoj koncentraciji panike, čežnje i nedostajanja, ženska heteroseksualna slabost vječnog čekanja spasenja u liku muškarca pretvara se u afirmaciju žudnje, dodatno pojačanu drugim dijelom, po epistolarnom romanu Chris Kraus, *I love Dick*, koji se može prevesti kao *Volim Dicka*, ali i kao *Volim kurac*. Uistinu, *Volim Dicka* snažna je apologija ženske želje, jasno i glasno prihvaćanje osjećaja poniženja, odbačenosti, slabosti koje neuzvrćena želja izaziva. I u trenutku kada se ona tako jasno artikulira, ona postaje sredstvo, i strategija i taktika emancipacije. Međutim, dok je u TV seriji *I love Dick* Sarah Gubbins i Jill Solloway, ekspresivna nelagoda Chris Kraus (glumi je Kathryn Hahn) afektivno opipljiva, možemo je namirisati i želučano osjetiti, tu situaciju bezuspješnog pokušaja da se nekom, za kim smo potpuno izgubili glavu, svidimo, kao i jeziv gubitak dostojanstva koji neuzvrćena, a nekontrolirana želja proizvodi, u predstavi ta je želja, jednako kao i u trećem dijelu po tekstu Paula B. Preciada, o transrodnom identitetu, svedena na svoju deklamaciju. Međutim, u tom deklamatorskom prepričavanju, naizmjeničnom govorenju u publiku Hrvojke Begović, Nataše Dorčić, Barbare Prpić, Lucije Šerbedžije i Urše Raukar, u tom govorenju koje je nesumnjivo emancipatorsko, izostaje onaj afektivno snažan moment pretvaranja ekstremne nelagode u veliku moć. Jer ta je moć skupo plaćena, i ostvarena taloženjem godina i godina i stoljeća i stoljeća paralizirajuće nemoći bivanja isključivo objektom žudnje. Ta se afektivna genealogija, unatoč tome da *Ljudski glas* jest svojevrstan historijski presjek povijesti odnosa prema rodovima i žudnji, na neobičan način sabija i uplošnjava. I mislim da je problem upravo u nedostatku inzistiranja predstave na relacionosti, na *odnosnosti* svake moći. Pet žena u predstavi nisu niti u odnosu jedne s drugima, a niti u odnosu s publikom, jer je publika organizirana kao niz dišućih objekata koje treba educirati, odnosno kojima se nešto treba objasniti, u ovom slučaju emancipatorsku moć ženske žudnje i nedostatnost binarnih kategorija jasno odijeljenih spolova i rodova. Naravno, mogli bismo reći da je naprosto riječ o klasičnoj postdramskoj strategiji otpora iluzionističkoj tradiciji reprezentacije, prepričavanju umjesto pokazivanja. Međutim, ovdje je možda problem u tome što njima nitko *ne odgovara*. I u tom smislu te žene djeluju kao zaštićene balonom vlastite samodostatnosti i emancipatorske izolacije, u svijetu u kojem je upravo to nemoguće. Nemoguće je biti pošteđen od onoga što je izvan našeg balona.

Agata: Potpisujem sve što si napisala o *Ljudskom glasu* i nemam što dodati osim da mi je bilo drago – što smo i nakon drugog gledanja prokomentirale – u (ne-premijernoj) publici gledati fokusirana i ozarena lica, prije svega žena u dobi između cca 55 i 75 godina. Kao da su u toj 'predavačkoj' predstavi čule i/ili našle potvrdu za nešto što su 'znale' ili o čemu su razmišljale veći

dio života, ali nisu imale prilike ni alata da to definiraju i artikuliraju. A dala si mi i sjajan 'šlagvort' da započnem pisati o predstavi *Bijeli bubrezi*, autorice i redateljice Vedrane Klepice. Ako je *Ljudski glas* trenutno najprogresivnija predstava u Hrvatskoj po tretmanu, konceptualizaciji i promišljanju pitanja spola i roda – a slažem se da jest – *Bijeli bubrezi* su, i kao drama i kao predstava, trenutno (a usudila bih se tvrditi možda i unazad petnaestak godina, od trilogije *Žena bomba* Ivane Sajko) najprogresivniji po tretmanu, konceptualizaciji i promišljanju aktualnog i historijskog položaja žena generalno. To jest – patrijarhata. Za razliku od *Ljudskog glasa* koji se bavi (ipak) problemima privilegiranih – jer privilegija je uopće imati priliku razviti patnje i nedoumice o kojima je ovdje riječ i doći do alata za njihovo razumijevanje – Klepičine žene su one kojima stoljećima i stoljećima „monotonija rastapa mozak brže nego varikina mrlje na našim pamučnim potkošuljama“, koje su, osim objektom žudnje, još češće objektom kontinuiranog, intencionalnog, psihičkog i fizičkog nasilja. Taj transgeneracijski čemer autorica je prikazala visokostiliziranom izvedbom distopije koja estetikom priziva nedefinirano predapokaliptično pra-vrijeme i pra-prostor nekog pra-sela uronjenog u krležijansko panonsko blato, u kojem „čovjeku prvo amputiraju ambiciju, potom emociju, zatim racionalno mišljenje i na kraju libido“. Tri izvođačice i jedan izvođač (koji u nekim prizorima igra muškarca, u nekima ženu) izgovaraju jezično visokostilizirane, rastrgane i/ili repetitivne dijaloge ili monologe, prošarane ioneskovskom gestom – beskonačnim razlaganjem očiglednih i nevažnih činjenica ili jezičnim zaplitanjem u neke druge apsurdne situacije. Taj začarani krug između očaja, muke, međusobne mržnje i solidarnosti, pristanka na paralizirajuću nemoć i povremenih pokušaja razbijanja tog kruga, Klepica i dramskim i izvedbenim tekstom 'crta' u dva 'glasa' tj. 'koda' – dominantnom i 'manjinskom': Na primjer, pasivna majka koja šuti i ne zauzima se ni za koga prvo izgovara svome mužu koji se svađa sa njihovom kćeri sljedeću rečenicu: „Da znam francuski, rekla bih dajem ti *carte blanche* da joj razbiješ zube, posereš joj se u usta“. A odmah potom, istim tonom, nastavlja: „Da sam bila pametna, ne bih se nikad udala, i ovdje ostala, ne bih se ni rodila“. Takvim kontinuiranim postupkom bešavnih pretapanja registara, autorica nam donekle otežava proces percipiranja, naprosto nas tjera na povećani stupanj koncentracije, ali u isto vrijeme se kritički pozicionira spram svakog opresivnog iskaza i, ništa manje važno, dodaje humornu, ako ne i tragi-komičnu notu. Da je iluzorno misliti kako smo daleko odmaknuli od naših baka ili prabaka, sugerirano je pred kraj predstave, upadom u predili post-apokaliptičnu realnost naoko suvremenog, pomalo futuristički-nedefiniranog izgleda, u kojoj je „nakon rata dekretom ukinuto kretanje“, žaljenje je također dekretom ukinuto, a i „sjećati se stvari koje su ukinute je također ukinuto“. Perpetuiranja istih obrazaca diskriminiranja i diskvalificiranja, što ih žene doživljavaju u svojim primarnim obiteljima (od očeva, braće, pa

i majki) i u braku (od svojih muževa pa i djece), Klepica detektira i unutar ženskih prijateljstava/suživota/ili npr. odnosa pacijentica-lijeknica. Pri tome se kroz tekst jasno komunicira da se patrijarhat reflektira u formi anomalija u svim segmentima društvenog polja – privredi, zdravstvu, školstvu, crkvi itd. – posredno ‘proizvedeći’ rat, zločin, siromaštvo, potlačenost, obrazovnu i ekološku katastrofu.

Goran: Svjestan rizika hipersemantizacije, rekao bih da predstava Bijeli bubrezi počinje već naslovom. ‘Bijeli bubrezi’ pučki su izraz za bikove testise, gurmansku poslasticu, ali i emfatičnu metaforu virilnosti. U originarnom, formativnom europskom mitu, Zeus se preobražava u bijelog bika, šarmira Europu, otima je i siluje, nakon čega je instalira kraljicom Krete, dodijelivši joj pritom tri dara – tri obrambene aparature kojima će štititi svoju poziciju: brončanog diva, krvoločnog i nesavladivog psa te koplje kojim se ne može promašiti. Formacija Europe prolazi, dakle, kroz sljedeće faze: šarmiranost bijelim bubrežima, silovanje/napastovanje, ustoličenje kraljicom i osiguravanje novog položaja nesavladivim sredstvima obrane. Europi je pritom sve dodijeljeno, i čast kušanja bijelih bubrega i prijestolje i sila za očuvanje tog prijestolja.

Ono što se u predstavi događa, doslovno je *odvijanje*, već od početka zacrtan program nasilja na koje se „pristaje“, koje se perpetuira i reproducira i na nižim razinama, i među samim potlačenima. Istaknuta završna sekvenca predstave, koja u dizajnerskom uredu visoko sofisticirane liječničke ordinacije re-kreira iste nasilne komunikacijske obrasce poput onih kojima smo prije svjedočili na selu, evocira Kubrickovu ničeansku metafiziku iz Odiseje: od bedrene kosti do svemirskog broda mijenjaju se samo manifestacije tehnologije, ali moć (nad slabijim), upisana u jedno i drugo, ista je²⁸. Analogno tome, i ovdje imamo samo različite modele vladanja, pokoravanja i pristajanja na pokorenost; tehnička sofisticiranost tek je kontingentni moment povijesti.

Da je sudbina Europe bezvremenska sudbina „najnaprednije“ civilizacije, u samim se uvodnim scenama predstave izlaže, pomalo ikonički, jedinom maestralnom režijskom gestom. Protagonistkinje stupaju na proscenij lica prekrivenih bijelom tkaninom, dakle depersonalizirane. Kako znamo iz povijesti kazališta, grčki su glumci također nastupali lica prekrivenih maskama, otklanjajući već i na elementarnoj recepcijskoj razini svaku natruhu (glumačke) osobnosti – jer lik je ono opće. U svojoj studiji *Recht und Gewalt*²⁹ njemački filozof Christoph Menke ukazuje na konstitutivnu ulogu nasilja u formaciji grčke kulture, pa tako i tragedije, na primjerima Eshilove

²⁸ V.S. ZEPKE: 2001: *Odiseja u svemiru: Predigra filozofiji budućnosti*. U: *Vizualni kolegij*, Ur. P. MILAT, T. VRVILO. Zagreb, Multimedijalni institut, 2007.

²⁹ C. MENKE: *Recht und Gewalt*. Berlin, August Verlag, 2011.

Orestije i Sofoklova *Kralja Edipa*. Prema njemu, specifičnost Edipovog slučaja nije njegova teška sudbina kao ocubojice i sknavitelja majke, nego njegovo beskompromisno inzistiranje na principijelnoj jednakosti svih ljudi, koje dovodi do toga da čak i sebe kao vladara podvrgne nasilnoj kazni sakaćenja. Od arbitrarnog nasilja predklasičnog razdoblja, obilježenog sistemima osvete poput onog koji održavaju Erinije iz *Orestije*³⁰, građanska civilizacija uspostavlja se kodificiranjem nasilja koje se bitno depersonalizira. Utuživ je svatko i legitimni izvršioc kazne je u principu svatko, neovisno o licu koje stoji iza toga.

Klepičine su bez-lične figure iz prve scene utoliko izvrsna inauguracijska metafora Europe kao civilizacije – sistema utemeljenog na nasilju koje u principu pogađa bilo koga i koje je, opet u principu, svatko „ovlašten“ perpetuirati.

Zaključak

Trijalog kao metodološka intervencija u klasičan izlagački format, koji je dominantan na konferencijama, predstavlja izazov i za artikulaciju u obliku znanstvenog članka. U ovom slučaju izvorno dijalektičnu narav istupâ nismo morali hiniti, ili domišljati, nego ju je izvod rada sam generirao i to se pokazalo heuristički probitačnim. S jedne strane sukreirali smo proces recenziranja uživo, no, još važnije, epistemološki otvorili prostor direktnom sučeljavanju pa i osporavanju vlastitih temeljnih polazišta.

Suvremena hrvatska dramatika (kao uostalom i bilo koja druga kulturna produkcija) i sama je proturječno polje, čak i na uskom planu opusa pojedine autorice. Analitičko „nasilje“, kojim se disparatni pojmovi i prakse uobičajeno nastoje usustaviti ili uokviriti konzistentnim pojmovnim aparatom, strukturni je, stoga, preduvjet pristupanja takvoj materiji. Ovdje smo, vjerujemo, uspješno zaobišli stranputice takvog pristupa, ne iz deklarativnih pobuda, nego pristupajući problemu kao diverzificiranom materijalu koji nužno potrebuje i pluralizam analitičkih, kritičkih i teorijskih perspektiva. U tom smislu naš trijalog nije tek demonstracijska doskočica, ali niti posebno originalna gesta. Ma kako metodološki bio odmaknut od uvriježene diskurzivne prakse u znanstvenoj produkciji, on zapravo reiterira modernistički impuls za ogoljavanjem proizvodne dimenzije stvaralaštva.

Kao što manjinski identiteti, pa i njihove reprezentacije, nužno operiraju na premrežištima raznih diskurzivnih, disciplinarnih, administrativnih praksi, refleksija o njima može samo fingirati koherentan, pravocrtan osvrt.

³⁰ O tome više u: G.F. ELSE: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. New York, The Norton Library, 1972.

Ovom intervencijom pokušali smo izaći iz takvog modusa interpretacije i, peirceovski rečeno, ikonički osmisлити vlastitu metodologiju.

Literatura

- ADORNO T.W.: *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*. Beograd, Nolit, 1978.
- ANONYMOUS: *The White Paper*. New York, TheMacaulay Company, 1958, s. 18.
- ARTAUD A.: *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb, Hrvatski centar ITI Unesco, 2000.
- BALIBAR E., WALLERSTEIN I.: *Race, nation, class: ambiguous identities*. London–New York, Verso, 1991.
- BARAČ I.: *Ne želi ih za susjede: Benzinom zapalio imanje koje su nedavno kupili Romi*. 2019. https://podravski.hr/ne-zeli-ih-za-susjede-benzinom-zapalio-imanje-koje-su-nedavno-kupili-romi/?fbclid=IwAR2qm46hw36MzppyDnmov5a0vL_j27N-8jRCyXHhnTdo6ORwMoPqCqAbnXw [pristup: 06.06.2019].
- BAUER U.: *Oslobađanje tijela: Ivica Buljan*. „Oris“ 2018, br. 111, s. 124–141.
- BLAŽEVIĆ M.: *Razgovori o novom kazalištu 2*. Zagreb, Centar za dramsku umjetnost, 2007.
- BRECHT B.: *Dijalektika u teatru*. Beograd, Nolit, 1966.
- CARROLL N.: *Anti-Illusionism in Modern and Postmodern Art*. „Leonardo“ 1998, br. 21 (3), s. 297–304.
- DERRIDA J.: *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih znanosti*. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. M. BEKER. Zagreb, Matica hrvatska, 1986.
- DUHAČEK G.: *Prosvjed protiv Roma u Čakovcu nije slučajnost. Tako je krenuo i Orban*. 2019. <https://www.index.hr/vijesti/clanak/prosvjed-protiv-roma-u-cakovcu-nije-slucajnost-tako-je-krenuo-i-orban/2090272.aspx> [pristup: 06.06.2019].
- ELSE G.F.: *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. New York, The Norton Library, 1972.
- GOLDBERG R.: *Performance: live art 1909 to the present*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1979.
- HOLDHEIM W.W.: *Gide's Caves du Vatican and the Illusionism of the Novel*. „MLN“ 1962, br. 77 (3), s. 292–304.
- IBSEN H.: *Peer Gynt*. Prev. T. Ladan. Zagreb, Nakladni zavod, 1981.
- INNES C.: *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London–New York, Routledge, 2005.
- LEHMANN H.-T.: *Postdramsko kazalište*. Zagreb–Beograd, Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, 2004.
- LUKIĆ D.: *Uvod u primijenjeno kazalište*. Zagreb, Leykam International, 2016.
- MARINKOVIĆ R.: *Sabrana djela Ranka Marinkovića: Kiklop*. Zagreb–Sarajevo, Globus, Svjetlost, 1988.
- MENKE C.: *Recht und Gewalt*. Berlin, August Verlag, 2011.
- NORTON R.: *Cocteau's White Paper on Homophobia, Gay History and Literature*. <http://rictor.norton.co.uk/cocteau.htm> [pristup: 23.10.2018].
- PAVLIŠA M.: *Pisac Kristian Novak odgovorio zastupniku Veljku Kajtaziju: Cipelariti se ne dam*. 2018. <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/pisac-kristian-novak-odgovorio-zastupniku-veljku-kajtaziju-cipelariti-se-ne-dam-foto-20180129> [pristup: 23.10.2018].
- PLEIĆ TOMIĆ B.: *Blackface u Hrvata*. 2014. <http://muf.com.hr/2014/11/11/blackface-u-hrvata/> [pristup: 28.05.2019].

RORTY R.: *Philosophy and the mirror of nature*. New Jersey, Princeton University Press, 1979.

SAID E.: *Orijentalizam*. Zagreb, Konzor, 1999.

WILLIAMS J.S.: *Jean Cocteau*. London, Reaktion Books, 2008, s. 38.

ZEPKE S.: 2001: *Odiseja u svemiru: Predigra filozofiji budućnosti*. U: *Vizualni kolegij*,

Ur. P. MILAT, T. VRVILO. Zagreb, Multimedijalni institut, 2007, s. 12–65.



IVANA ŽUŽUL

Department of Croatian Language and Literature

Faculty of Humanities and Social Sciences

University of Osijek

izuzul@ffos.hr

 <https://orcid.org/0000-0002-5860-5497>

**If one could leave oneself,
depart from self, forget oneself?¹
The rhetoric of transmedial narratology
in the play *John Smith, Princess of Wales*
by Tomislav Zajec**

Kad bi se moglo napustiti sebe, otisnuti od sebe, zaboraviti sebe?

Retorika transmedijske naratologije u drami

***John Smith, princeza od Walesa* Tomislava Zajeca**

Summary: The narrative turn in the social sciences and humanities has brought about the expansion of narratology to many other scientific and cultural fields. In particular, the theoretical dialogue of the 1990s and 2000s on postclassical narratology as a multidiscipline that, under the influence of new technologies, stepped beyond literary narratives into new media and narrative logic, raised the awareness that narratives in different media and different cultures did not work the same. Given this turn, this paper analyses the transmedia storytelling techniques in the drama *John Smith, Princess of Wales* (1998), their functions and effects in a broader cultural context.

Keywords: drama, transmedial narrative techniques, postclassical narratology, Tomislav Zajec

Sažetak: Narativni obrat u društvenim i humanističkim znanostima doveo je do širenja naratologije na mnoga druga znanstvena i kulturna polja. Teorijski dijalog o postklasici naratologiji, multidisciplini koja je pod utjecajem novih tehnologija tijekom 1990-ih i 2000-ih iskoračila onkraj književnih pripovijesti u nove medije i narativnu logiku,

¹ The paper was written within the *Identity Policies and the Croatian Drama from 1990 to 2016* scientific project, financed by the Croatian Science Foundation (project no.: IP-2016-06-4316, project lead: Prof. Zlatko Kramarić, PhD).

osvijestio je činjenicu da narativi u različitim medijima i različitim kulturama ne funkcioniraju isto. Na temelju spomenutoga obrata, ovaj rad analizira transmedijske pripovjedačke tehnike u drami *John Smith, princeza od Walesa* (1998.), njihove funkcije i učinke u širem kulturnom kontekstu.

Ključne riječi: drama, transmedijske pripovjedačke tehnike, postklasična naratologija, Tomislav Zajec

In the mid-1980s, narratology stepped outside of the privileged framework of literary theory never to return again. However, the reversal was first visible in France (Barthes, Derrida, Kristeva), but it soon became internationalized in English-speaking countries (Prince, Chatman, Rimmon-Kenan). It was particularly in the 1990s and early 2000s that the turn spread to new media studies with heterogeneous directions and methodologies of postclassical narratology². The multiplication of narrative methods and fields of applicability does not contribute to an ontological definition of the concept of narratology, but it does elevate the metatheoretical discussion on narration as a transmedial phenomenon. Consequently, narrations are seen as symbolic practices with different functions in different media and cultures. Narrative functions may have diverse effects, from social and historical to cognitive and metaphysical ones, such as those researched by Monika Fludernik, David Herman, Marie-Laure Ryan, Meir Sternberg, Susan Sniader Lanser or Paul Ricoeur.

Transmedial narratology is directly linked to other directions in postclassical narratology that emphasize the performativity of multimodal nar-

² The term postclassical narratology was presented by David Herman in his *Narratologies: New Perspectives and Narrative Analysis* (1999). He expands the paradigm of classical narratology with interdisciplinarity. Even though postclassical narratology aims to illuminate theoretical blind spots, gaps, and limitations of classical narratology, this does not mean that it has not inherited its insights, views of narrative forms, and functions. In the postclassical stage, not only boundaries are tested but also the abilities of earlier structuralist models; their concepts are reshaped; applicability scopes are revalued. In terms of methodology, theoretical insights are tested that, for example, produce a variety of sub-disciplines such as narrative theory of speech acts (Pratt); psychoanalyst narrative approaches (Brooks, Chambers); deconstructing narratology (O' Neill, Gibson, Currie); feminist narratology (Lanser, Page); post-colonial narratology (Pratt, Spur, Doyle, Aldama, Hale); rhetoric narratology (Wayne C. Booth, James Phelan, Peter Rabinowitz); cognitive narratology (Fludernik, Herman, Jahn), and other directions. On the broad range of new approaches, compare Ansgar Nünning's diagram (NÜNNING 2003: 243–244). Apart from the work of David Herman, to grasp the broader scope of narratology, the work of Monika Rimmon-Kenan and Gerald Prince is indispensable.

rations which use different narrative platforms in producing an image of the world. Following the theses of Marie-Laure Ryan, who states that the important perspectives of transmedial narratology lie in the manner narrations are evoked, presented, communicated, and consumed (how we experienced them), three semiotic areas can be singled out: semantics, syntax, and pragmatics (compare Ryan 2005: 1–23). Semantics deals with the plot, the story; syntax studies discourse or narrative techniques; whereas pragmatics focuses on usages of narration. On the level of semantics, different media use different cognitive patterns. The discursive level in different representations of a story requires different interpretative strategies of users. Finally, cultural usage suggests a heterogeneous approach to narrations. Therefore, transmedial narratology devotes attention to narrative technologies of media that form cultural experience. These approaches of extending narratological strategies and areas of their implementation, however, have also become the ground for meta-reflexive inquiry³. Besides, in the afterword of her study *Narratology*, Mieke Bal advocates for the inevitable intertwining between cultural studies and narratology. Her concept of narratology implies cultural analysis, and instead of the *worn-out* questions on whose voice this is and what it responds to, Bal suggests asking ourselves not only where the words are coming from and who is uttering them, but also what they are trying to persuade us in or talk us into; what to love, hate, what to admire, what to fight against, and what to fear (Bal 2002: 224). On the other hand, Marie-

³ The term transmedial narratology was introduced by Henry Jenkins in 2003. This relatively young discipline undoubtedly has a hybrid interdiscursive status, substantiated by the facts that there is no unified or unique theoretical school or a non-problematic definition of transmedial narratology. Even those theoreticians who attempt to offer different definitions, such as Carlos Albert Scolari, do not offer a firm ontological definition of transmedial narratology since they are aware of the fact that it is a transgressive discipline which has been addicted for years to many other concepts such as transmediality, multimodality, multiplatformity. In simple terms, transmedial narrations are told in multiple multiplied media (i.e. film, television, novel, comic strip or computer game). Each of the stories has to guarantee independent reception. This means that it is not necessary to see a film in order to enjoy a novel or a computer game based on the same template. In this sense, transmedial narratology presents a narrative structure propagated through different languages (verbal, iconic, etc.), as well as different media (cinema, comic strip, television, videogames, etc.), and it is not a mere adaptation from one medium to another. A story told in a comic strip is not the same as the one told on the TV screen or the big cinema screen since different media and languages contribute to the construction of the transmedial narrative world. In contemporary popular culture, these worlds are extremely complex exactly due to the dispersion of the textual. One of the possible definitions of transmedial narratology is Scolari's, taken from Bechmann Peterson, which implies the experience of the production of meaning and interpretative practice based on narrations that combine languages, media or platforms.

Laure Ryan closely links transmedial narratology to media studies believing that extending narratology beyond the textual brings narratology closer to beliefs, values, experiences, interpretations or meanings of acts, temporalities, causalities, and constructs of the world (compare Ryan 2003: 3).

In Croatian, even in European cultural space, it is still not common to analyze a play using the methodology of transmedial narratology. However, Alber and Fludernik point out that this very literary genre has become interesting for this type of interpretation in the last several decades (Richardson, 1988, 2001, 2007, Fludernik 2008, Nünning/Sommer 2008, Hogan 2014)⁴. Transmedial readings of a play bring out to surface the performativity of narrative techniques in the play discourse, but also the representations of the play narrator (Jahn 2001)⁵ as compared to, for example, the film narrator. Transmedial narratologists like Marie-Laure Ryan, Jörg Helbig or Werner Wolf see narrative potential not only in the dramatic text but also in other art and cultural practices such as photography, music, comic strips, ballet, videoclips or commercials. Cultural theory is obviously inundated with the *story* of the narrative: everything is an act of narration, from personal identity to national history and computer software.

This broad concept of narratology, which does not define narration primarily as a linguistic object but more as a mental image, is a fitting methodological framework for the analysis of Tomislav Zajec's debut play *John Smith, Princess of Wales*⁶. Two years after it was first published, the play premiered

⁴ Compare B. RICHARDSON: 'Time is Out of Joint': Narrative Models and the Temporality of Drama. "Poetics Today" 1987, 8.2, pp. 299–310; B. RICHARDSON: *Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and Author's Voice on Stage*. "Comparative Drama" 1988, 22.3, pp. 193–214; B. RICHARDSON: *Voice and Narration in Postmodern Drama*. "New Literary History" 2001, 32, pp. 681–694; B. RICHARDSON: *Drama and Narrative*. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Eds. David HERMAN. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 142–155; M. FLUDERNIK: *Narrative and Drama. Theorizing Narrativity*. In: "Narratologia", 12. Ed. J. PIER, Á. JOSÉ L. GARCIA. Berlin–New York, De Gruyter, 2008, pp. 355–383; A. NÜNNING, R. SOMMER: *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps Towards a Transgeneric Narratology of Drama*. "Narratologia", 12. Ed. J. PIER, Á. JOSÉ L. GARCIA. Berlin–New York, De Gruyter, 2008, pp. 331–353. P.C. HOHAN: *Emplotting a Storyworld in Drama: Selection, Time, and Construal in the Discourse of Hamlet*. In: *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Eds. M.-L. RYAN, J.-N. THON. Lincoln–London, 2014, pp. 50–66.

⁵ Compare: M. JAHN: *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of drama*. "New Literary History" 2001, 32, pp. 659–679.

⁶ The play was published in 1998 in the tenth issued of the theatre and theory magazine T&T, and it was awarded the Dean's Prize. It has been published and performed at home and abroad and translated to numerous languages, Polish among others. The translation of the play to Polish was published in 2012 in *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku*, vol 2, translators: M. Stanisław and P. Karbownik, eds. K. MAJDZIK, L. MAŁCZAK,

on 1 April, 2000 at the Zagreb Youth Theatre, directed by Dražen Ferenčina⁷. I start from the assumption that this text⁸ borrows narrative strategies from other media to a large extent, examining the issues of the definition, meaning, and functions of narration. To be clear, the introduction of narrative facilities of other media is not aimed at denying priority to the text, but simply to complement its multimodal narrative tone (Lanser), the way music does, for example⁹. Naturally, the narrative tone depends on the audience, but also on the circumstances and the narrative modalities and media. Here these modalities produce narrative sub-worlds, with boundaries that are indistinct since the firm oppositions between fiction and reality are often transgressed, as are those between the diegetic world of the past (in my example, the history in which Princess Diana's story happened) and the extradiegetic present (the character of John Smith as a narrator who invites us to envisage the world of Princess Diana at the present moment). These are the narrative modalities that build transgressive narrative worlds, and their mutual contamination and effects are responsible for the semantic, syntactic, and pragmatic illogicality to which the dramatic actors and everyone who will experience the text as a meta-representation are equally exposed.

In Zajec's text, I naturally understand the concept of narration very broadly, having in mind the necessary role of narrative in exploring and forming the nature of identity and the wider social community (compare Utell 2016: 86)¹⁰.

A. RUTTAR, 2012, at the University of Silesia in Katowice, where a congress was held where this paper originated. In our literary science, to my knowledge, there have been papers on the aspects of intertextuality of the dramatic text (Nikčević), the relationship between popular culture and drama that the text is problematizing (Baković), and how it affects the problem of the creation of peripheral identities (Rafolt).

⁷ Starring: *John Smith* – Pjer MENIČANIN; *Patrick Bennet* – Filip NOLA, *Kathie Lee* – Ksenija MARINKOVIĆ, *Will Kronck* – Branko SUPEK. Scenography: Drago Turina; costumes: Edita Žagar; music: Matej Meštrović; lighting: Aleksandar Čavlek.

I would like to thank Ozana Iveković from the Archives of the Zagreb Youth Theatre on providing a videotape of the play (sign. XII/2000) for the needs of this paper.

⁸ The paper analyzes the relationship between a dramatic and performance text, but neither is privileged over the other. Furthermore, the dramatic text is not seen only as the basis for the performance text; one could say that both the reading and the performance are presented as symbolic practices invoking specific cultural usages of narrations and narrative techniques.

⁹ Ryan confirms it through Kierkegaard's thesis that don Juan's desire for not dying, which he cannot renounce, is best expressed by Mozart's music (RYAN 2005: 10).

¹⁰ The digital context has provided new ways of defining the relationship between narrative and community: we share stories, we create networks and communities through stories, we collectively turn our lives into stories (UTELL 2016: 86). We can use stories to explore the nature of community and identity. Issues related to gender, race, and ethnicity can shape our storytelling practices and how we read, and awareness

John Smith, Princess of Wales examines the heterogeneous forms of narration and deliberates on the effects of combining diverse narrative worlds that may be paradoxical in nature. I believe that this problem area failed to establish itself within Croatian philology and theatre studies even after the turn towards the cultural theory examination of drama in the 1990s¹¹. Both disciplines are still distrustful about the transmedial narratological analysis of the dramatic discourse to this day, and usually fail to recognize the role of narrator in this genre. However, regardless of not having a classical narrator, a play is still definitely narrative defined by other means and construed in other ways. In this respect, I refer to the ideas of American theorist H. Porter Abbott, according to whom a play tells a story even without a classic narrator; the representation of a plot must include a story and a narrative discourse (Abbott 2009: 361). Marie-Laure Ryan also finds Abbott's definition of narrative as a representation of events or a series of events appropriate for transmedial narratology since it is media-independent. Therefore, a dramatic text is not only the words we read but also the images we see, the cultural gestures we decipher, and particularly the story we follow.

John Smith, Princess of Wales is a one-act play that brings "an event from British life in a single scene" (Zajec 2007: 31). The text portrays a car mechanic from an English suburb who is in his late 30s and indulges in an unusual pastime. The plot, however, cannot be reduced to the description of the night of 31 August 1997, when John Smith, dressed as Princess Diana, learns about her death from TV news. The layered, complex plot does not allow the reader to unravel the motivation of the dramatis personae easily and quickly and to connect them into a coherent, meaningful whole. Bearing in mind that narrative is necessarily transmedial, it is always an act of representation that encodes specific meanings. Anyone who interprets representative acts builds a mental image about them (Ryan 2005: 6). Nevertheless, a story that is repeated, as much as we may be familiar with the plot, is partly always the same yet also different. A one-act play brings events that happen to Princess Diana in the present of the plot, but they are created in reference to the well-known story of her life. Housewives,

of those issue can give us radically new ways of telling stories. Stories can be used to engage people through interactivity as digital media becomes just as important a mode of telling stories as books and film. And stories can fulfill an ethical purpose. They can demand that we exercise ethical judgement, that we view others through a lens of ethical wisdom, that we appreciate difference (UTELL 2016: 8).

¹¹ For example, in our literary and theatrical historiography, the turn of the Croatian theatrology towards cultural anthropology and ethnology is visible primarily thanks to Lada Čale Feldman's studies *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* (1997) and *Euridikini osvrsti* (2001).

public media, and cultural theory equally obsessed over Diana, and there is probably no other existence that has repeatedly been the topic of both mass media and scientific papers. Speculation on Princess Diana's past and new details about her life has not ceased until this day, 22 years after her death. Zajec's drama version of Princess Diana's story is yet another one of its turns. This is rather obvious if we take into account the stylization of the protagonist. He assumes the identity of Lady Di, whereas other indications about him are scattered in the text. Since we condemned to them, we attempt to add meaning to the *bulk cargo*, which includes the relation of the character towards communities such as family, class, and profession. John Smith belongs to lower middle class (Rafolt 2011: 38). As I have already mentioned, he lives in a cramped apartment in an English suburb, and after a hard day at work at a car shop, he combats boredom by dressing into Princess Diana. By assuming her identity, John Smith becomes a homodiegetic narrator as it were, who "doesn't always have to narrate about himself" (Grdešić 2015: 96). In fact, he narrates about Princess Diana, so the fact that he wields knowledge about the story he is retelling should not be neglected. His position is ambivalent; it is a paradoxical experience of identifying and refusing to identify with the character of the princess. The narrator/character is addicted to the previous version of the story and its necessary betrayal in its repeated performance. Both as a character and as a narrator, John Smith is stylized as someone who intimately relishes some of the infamous plots of the royal family, but he is also disheartened by what he deems as untrustworthy narratives in various media formats. The text, therefore, opens up the problem of the complexity of relationship between the character John Smith and the metacharacter Lady Di. Metamorphoses take place unexpectedly, and occasionally it is not clear who is talking and who is being talked about: the mental, physical, and emotional profile of anonymous mechanic John Smith from a British suburb or the profile of a member of the glamorous court culture and royal family, Princess Diana. Apart from that, the question is who is enjoying the narrative experience that blends the melodramatic style with its parody in one of the most media-covered stories – the rich princess or the poor worker, man or woman? This ambivalent class, gender, and economic stylization of the protagonist indicates the transgressivity of the projected identity, that is, the inability of representing it as a self-understandable and non-conflicting.

Running from reality into narrative is equally unbelievable:

If one could leave oneself, depart from self, forgot oneself, stop being a mere shadow on the old plaster façade of a suburban house, stop being just a stranger nobody recognizes in the street, nobody notices while he passes by ... If one could travel far enough so that every-

hing ceases to be important and yet close enough to avoid loneliness (Zajec 2003: 360).

Stories are not pure escapism and they are not neutral. In the text, they are presented as having real effects. Furthermore, it is not arbitrary that Zajec's drama was based on a story almost unmatched in the entire world in terms of cultural mobility, media exploitation, popular science or hard science analyses. Namely, apart from printed and other mass media such as television and the internet, the story about the life and death of Princess Di has become a very serious topic in academic handbooks and introductions to cultural and media studies. An introduction of this kind, *Media Student's Book* (Branston; Stafford 2010), tried to bring narrative theories closer to students by using exactly the story of Princess Diana, which, according to the author, functions as a classic fairytale. The life of Lady Di is melodramatically structured narrative; it portrays events with excessive pathos and emotion; the characters are exaggerated; narrative situations and plots almost incredulous. Audience around the world loved the tale of an unhappy childhood and deficient education of a common girl abandoned by her mother, who despite everything, magically transformed into a princess with a happy end. On the other hand, famous visual studies theoretician, Mirzoeff (Mirzoeff 1999: 235), read Princess Diana's admittance into the British royal family as narrative that brought the common man closer to the monarchy. Therefore, this story, and stories in general, are not in any way politically neutral.

In that sense, Zajec's artistic repetition of the story retold countless times in various media outlets is not disinterested, nor is the cultural experience it attempts to mobilize in a reader. It would be wrong to say that the magical transformation of John Smith from a middle-age, not-so-well-off British mechanic into Princess Di repeats the functioning of a fairytale. Quite the contrary; the metacharacter of Princess Diana assumed by John Smith is shaped like a person of flesh and blood, whose very existence was ruined by banal stories of her. Zajec's story deviates far from a soap opera about a princess, that is, the mass media representations that countless readers around the world have devoured.

Leaving aside the question whether the displayed identity switches are conscious or not, what has been suggested to us is that the Princess Diana story is very real in John Smith's mind. We are certain that it is equally dangerous for Princess Di and car mechanic John Smith, and that finally, we as readers have to fear it as well. In other words, the crucial question of Zajec's play is what do narratives do to us and what do they teach us? Naturally, it is possible to ask different questions, such as how the events were represented: is John Smith, a lonely representative of the English suburbia,

a killer or an anxiety-ridden Princess Di or both? Are there two narrations, two points of view? Whose is more reliable? Who should be trusted? Or who is competent for what has been narrated?

In the play, the behavior patterns of the metacharacter of Lady Di are regulated by the dominant contemporary mass-media myth of the real Princess Diana. Therefore, her intimacy and privacy are displayed in a vulgarized manner, as if she were in a reality show of sorts, where it is impossible to be yourself while you are in the limelight:

And the next morning I had an omelet of six eggs and vomited all six, and went to the charity functions, visited four hospitals, comforted the patients, kissed pink-cheeked little girls, *smiled at cameras*, laughed a little more, opened the new Harrods' and vomited in their bathroom, as their first customer, all over the marble tiles, cried leaving my prints on the mirror, then came out and shook hands with three top models, good morning Naomi, Claudia, how are you, darling, good morning Cindy, gave a speech at a charity lunch where they were collecting funds for a dog shelter chain, *cried while saying* "Animals are like people, only people who have difficulties understanding or are slightly retarded," yes I cried because I realized this was another of Charles's plots to undermine me, of course; I threw up my lunch and then arranged a visit to Pakistan with my secretary, tried to see my sons but they told me I was not to disturb them as they were with their nanny, so I went out again, again laughed at cameras and at that moment precisely I had this weird, terrifying vision, while smiling into the silent light, I lost all the clothes I was wearing that day, and it was Lacroix (perhaps that's why), I lost all my jewelry, even my wedding ring, lost my skin, my flesh, turned into a skeleton, living bones, ceased to exist, melted, vanished completely and, amazed at myself, went to the premiere of Phantom of the Opera, kissed Elton John and his faggot friend, praised the show although I had no idea what was going on the stage, then praised the show some more, went home and finally passed out (Zajec 2003: 352–353; my emphases).

The metacharacter of Princess Diana has obviously been portrayed as if it is under absolute control of the mass media, which monitor her behavior to the extent that she is unable to see her own sons whenever she wants to. She is literally withering physically and mentally *in the limelight*, commodified through the selling of her own banal daily life. This cheap story is then cloaked into an obsessive global spectacle. The mass media story literally outlines her daily life.

It is all too known that Princess Diana was one of the most photographed persons in the world. The first stage direction of the play makes it clear that photography as a medium also recounts her life¹². This is confirmed by clumsily framed photos from the “Sun” scattered around John Smith studio apartment: “photo of the wedding of Diana and Charles in St. Paul’s Cathedral; Diana as a little girl in West Sussex; Diana on a trip to Canada; the official royal photograph taken after William’s baptism; the princess with her sons, etc.” (Zajec 2007: 32). These tabloid photos are primarily stage props, which, along with the life-size cardboard cutout of Lady Di, emphasize the intrusion of visual elements in the spoken narrative. The clothes and gestures of the metacharacter of Lady Di represent the role of the media in the visual portrayal of Princess Diana’s life. Both the TV cameras and the photography cameras put a mask on her face and make her look like a dead body:

dressed in the same, two sizes too small, cheap imitation Chanel suit, with a false pearl necklace and a blonde wig. His face is grotesquely made up, not because of too much make-up, but rather because it was obviously applied in a hurry, with an inexperienced, clumsy hand. With his face mask-like, John Smith stares intensely at a point somewhere above the audience, *apparently not breathing*, time passes excruciatingly slowly, his hands rest motionless in his lap. First to move on stage is his head that turns right, then his right hand goes up as John waves to imaginary passer-by and imaginary reporters hidden somewhere in the wings left, while the black limousine drives through the streets of London towards Kensington Palace (Zajec 2003: 346–347; my emphasis).

The visual code of the plot clearly illustrates how the regurgitated image of Princess Diana in mass media (tabloids, internet, TV) hides her identity, petrifies her face, and makes her look like a cadaver for various commercial and ideological motives. The manner in which the visual and textual mass-media portrayals of the metacharacter of Diana were formed indicate the fact that the Princess’s fate was actually a media conceptualization¹³. There-

¹² Until recently, we used to retell our own lives using photographs in family photo albums, offering a slightly fairytale-tinted version of it.

¹³ “I... I... I, Diana, Princess of Wales.... the people’s princess, the princess of the heart... the mother of the future king, I... I have it all, I really have it all, all except happiness. (*He stands up. A pause.*) That’s what I read this morning in today’s *Sun*. (*Pause.*) The illiterate journalist wrote that the Queen Mother said so over her birthday cake on which they had been lighting the candles for three days and still nine of them were left unlit. It’s a lie. Like all the rest of them anyway, all stupid useless lies. That I have it all

fore, the story has performative force both in the play and in life, and that is why the metacharacter of Diana attempts suicide and suffers from bulimia, insomnia, depression, nightmares, and anxiety attacks:

And how much must one pay for what the papers wrote, that Diana seduced her husband with her charm? A tumble down the stairs? What is the price of the ruthless ridicule Camilla was subjected to at the Sunday service in the cathedral? Untreated bulimia? What's the price of the fact that nobody, I mean nobody takes Elisabeth seriously? A cut with a glass silver? One or two pukes? How much? I don't know the answer. And who could? It's all so sad. Princess Margaret once told me, "For many girls this is a dream that can never come true. And you're squandering it so senselessly, Di. Get used to the fact that your life has to resemble the cheapest vaudeville (Zajec 2003: 352).

It is clear that the representation of Princess Diana in newspaper and other mass media outlets imposes a vision of her life as the cheapest short drama. Since Zajec's play is actually a short drama, this self-reflection spot points to the fact that life is always a representation, a formal conceptualization, and that human identities are necessarily parts. The play is not only a portrayal of the life of a mechanic who believes he is a princess, but also a literal force of language that persuades the audience to assume responsibility for the interpretation of identity transformations, the meaning of utterances, and their effects. Furthermore, the format of a short one-act play witnesses to the fact that the so-called high literature today is influenced by tabloids and adapted to quick and easy *consumption*.

Along with other mass media, television is also portrayed as a performative in the play. John Smith's ex-wife Kathie Lee was watching something on TV the moment she first saw her husband dress as Lady Di. Will Kronck, John Smith's boss, turns on the TV to pull his employee and friend out of an identity crisis with a sufficient dose of TV football. The TV broadcasts news of the death of Princess Diana. In memory of Princess Diana, the TV plays the national anthem, and during the broadcast of the anthem, all characters that were previously killed come to life. Television is used as a prop, which indicated that it is, on the one hand, an inseparable segment of daily life of both real people and play characters. On the other hand, the play

except happiness is something I made up first, I said it first, which means that the Queen Mother must have read it somewhere and noted it in her diary and turned it over to the press now, for some malicious and quite unfathomable reason. And I said that ages ago, ages" (ZAJEC 2003: 347–348).

travesties TV narratives and narrative techniques such as swift changes of viewpoints, episodic melodramatic soap operas with multiplied plots or reality shows in which reality is promoted into a spectacle. The function of television in the play is to refer to the effects of fabrication it had in real life. However, when protagonist John Smith fails to believe is documentary character: "This – is not – possible. I mean, they can't be spreading such silly untruths in the media" (Zajec 2007: 57), it is as if he starts suspecting the power of media representation and forming of reality. In a very stimulating text *On television* (1996), Bourdieu interpreted television as a medium guided by the principle of selection: "the search for the sensational and the spectacular. Television calls for dramatization, in both senses of the term: it puts an event on stage, puts it in images. In doing so, it exaggerates the importance of that event, its seriousness, and its dramatic, even tragic character" (Bourdieu 2005: 276). In the tragic event, the play protagonist, in a Bourdieu manner, recognized the inevitable sensationalism as a form of *pernicious symbolic violence* of television (Bourdieu). The death of princess Diana has, apart from the drama context, been cause for TV dramatization. Her funeral was broadcast live and followed by 2.5 billion viewers worldwide. However, television narrative strategy is not alone in sensationalism; it is offered, for example, in print, in the form of crime news. The search for melodrama in mass media has in general become a form of a universal, mobile, and global narrative experience.

Kathie Lee, John Smith's ex-wife, is portrayed in the play as a reader who enjoys such a narrative experience; she does not doubt the credibility of the TV news on Princess Diana's death. Let me focus on the moment Kathie Lee interprets the murder of Patrick Bennet¹⁴, a rich man whom John-as-Diana believes to be Camilla, Prince Charles' mistress, as her former husband's unforgettable love gesture.

¹⁴ I shall briefly outline the events that had taken place prior to this. John Smith's pleasure in playing the role of Princess Diana is postponed by the doorbell, the arrival of a car shop client, Patrick Bennet, and car shop owner and John's employer, Will Kronck. Bennet clearly does not live in the suburbs. He happens to find his way there for cheaper repair services, and he ends up at a car mechanic's apartment just for compensation of damages. He had accused John Smith of scratching his pricey car with a key during repair. Although John Smith denies the accusations, Bennet would not stop accusing and insulting him. At the moment he calls him a pervert, a "creep" and a "faggot", Smith's employer and friend, Kronck, attacks the arrogant client, who storms out, threatening to come back. Coming back armed, Patrick Bennet enters the mechanic's apartment. He finds John Smith with his former wife Kathie Lee, whom the arrogant client mistakes for a man, even a transvestite; he grabs her by the hair, thinking it is a wig. The mechanic uses the moment to take his gun and kills him.

I know perfectly well that being Kathie Lee does not amount to much. Well, if you insist – a divorced woman that has rather dejectedly entered middle age, a semi-alcoholic, I don't know, did you realize that I tend to drink more than I should? But, the fact that I admit it must be worth something, mustn't it, and oh yes I must not forget, an unemployed seamstress, because I lost my job, did your mother tell you? *But Johnnie, Johnnie, at the moment you put a hole in his stomach, that sick bastard's stomach, I swear that at that moment I deeply needed everything I am and that alone was enough for me to be completely and fully satisfied*" (Zajec 2003: 374; my emphasis). [...] "I refuse to believe, not after what happened tonight, that is too late for everything. *There's something in your eyes, you may call me melodramatic or unreasonable or foolish, there's something that tells me, day in day out it is telling me not to give up, not to surrender* (Zajec 2003: 375; my emphasis).

At the moment she becomes beguiled by the sensationalist plot that adds the oh-so-desired air of melodrama to her idle life, Kathie Lee agrees to entering the fictional world of her former husband. At that moment, she obediently and willfully writes a letter to Al Fayed, Princess Diana's lover, as dictated by John Smith. Her illusion is shattered by the TV announcement of Princess Diana's death in Paris. Due to this disillusionment, Kathie Lee refuses to take part in the story, after which John Smith / Princess Diana kills her.

When it comes to Princess Diana's death, the play rewrites endless meanings of heterogenous media representations, offering its own denouement, which through narration, as Baković states, punishes some of the individuals the public usually recognizes as accomplices in the Princess's death (Baković 2012: 198). On the other hand, cultural and media studies theoreticians Gill Branston and Roy Stafford recognized that the meanings of the events oscillated from those originating on the internet (which transformed the traffic accident into a conspiracy and made jokes about Diana's reckless lifestyle that could only end in an accident while intoxicated); television (which preferred her sanctity and left flowers at the spot of the accident in Paris), and many other brought by mass media. What all these narratives have in common is the constant transfer of roles in the story. For example, Prince Charles would occasionally move from a villain to a hero, portrayed in the role of the father to Will and Harry or publicly acknowledging his relationship with Camilla Parker Bowles. The role switching in the story is ironically repeated in the play as well.

Zajec's play, although a mimetic narrative, mocks literal imitation. Since it cannot, in terms of poetics, blend into the existing practice of "in-yer-face" theatre (comp. Baković 2012: 188) nor repeat the elements of kitchen-sink

drama (comp. Rafolt 2011: 48), and since the analyzed text does not give a universal recipe of the cultural use of narratological strategies of other media that is copies and combines, I believe that the play indicates that the understanding of a variety of communication platforms, tools or media, such as television, film, radio, cellular phone, internet or online social networks, does not guarantee its correct interpretation. On the contrary, the multiplication of various fictional and metafictional frameworks and obscuring their boundaries in the play suggests that we are doomed to a faulty reading regardless of our transmedia literacy. Combining and permutating at time irreconcilable narrative logics with heterogeneous functions in the play confirm the inability to approach the story presented in a unique manner.

It is implied that the theatrical version of the story by Dražen Ferenčina changes to some extent the uses of language and thus the communication with the play. I shall stress it again: both the theatrical staging and the dramatic text as meta-representations construct different mental processes. They both do it through language, but through other media as well. Staging is a theatrical representation of the dramatic text, even though it repeats it. Ryan believes that the theater does it primarily using the bodies of the actors, costumes, and props (Ryan 2005: 16). The brilliant gestures and facial expressions of actor Pjer Meničanin visually represent the body language of Princess Diana that has been seen on TV or tabloid photos on countless occasions. Since the play is based on the spatial, temporal, and kinetic abilities of the medium, the story of John Smith / Princess Diana is presented with different visual and auditive stimuli than those in the dramatic text. This is why the theatrical version puts greater emphasis on the invisible boundary between the dialogues between the protagonist and other characters and the monologues. Due to the specificity of the theatrical monologue, the speech act seems compulsive. The nature of the theatrical monologue enabled, on the one hand, the *perceptible* separation (using the tone and timbre of voice) of the speech of metacharacter Princess Diana from the speech of character John Smith, whereas on the other hand, it allowed for a strong embodiment of their identity overlap.

John Smith: Oh, it's perfectly all right. I forgive you, although this was the night from hell. In fact, one of those nights when you feel that it's not only your life that you're living, that there's someone else breathing under your skin, if you know what I mean, dear Horace (Zajec 2003: 380).

Therefore, a sort of an identity turmoil in the play is convincingly presented using a narrative technique that to some extent resembles the film technique of the direct speech of the character's mind (Chatman 1978: 202).

This speech is formed as a neurotic, unbearable need to repeat words, gestures, and moves that materialize the otherness of the protagonist.

When it comes to the use of musical narrative in the play, it should be noted that the British national anthem is placed at the beginning and the end as the framework of the plot¹⁵. Bearing in mind the development of the anthem or the hymn, which was originally a song of praise or invocation of the gods, one has to ask what is being emphasized with this narrative framework. We have to also be aware of the fact that the British national anthem is the oldest, titled *God, Save the King (or Queen)*. In Zajec's version of the story, however, the queen is killed, and the text ends with the sentence: "Well... fuck it. The Queen's to blame for everything". At the end, the anthem is performed by a chorus, which is deemed a paratextual element in more recent teatrology handbooks (Rafolt 2009: 409). Therefore, it is not directly involved in the world of the play, but rather exists beyond it¹⁶. The established musical sub-narrative worlds are not only a figure of irony but also a new metafictional level where unexpected turns of events do not have to be justified. So, if the anthem and the patriotic tunes ironically invoke a spectacular and glamorous court culture and life in Kensington Palace and its protocols, it is also ironically mirrored in the English suburbia, the shabby studio apartment of John Smith at house number 12 in a street significantly named Coalminer's Street. As a non-drama instance, the chorus is also a system that does not subordinate itself to the world of drama in a dramatic text, whereas on stage it becomes a play within a play. During the final chorus performance, as if in a category that is temporally unrelated to drama, the dead characters of Patrick Bennet / metacharacter of Queen Elizabeth and Kathie Lee / metacharacter of Camilla Parker come to life¹⁷. This separate constructed narrative world is both in the play and outside of it. At the metafictional level, we are offered a different denouement, in which character Patrick Bennet and his metacharacter Queen Elizabeth and Kathie Lee and her metacharacter Camilla Parker are not dead. This para-

¹⁵ The play begins with the British national anthem performed by a small brass band, which the main protagonist hears from the street; it ends with the anthem played on TV, joined in performance by a chorus of boys.

¹⁶ For example, during Diana's reception at the White House in the play, a chorus of boys in white shirts murmur *Greensleeves* by Ralph V. Williams at the bottom of the stage, followed by Elgar's *Land of Hope and Glory*. The first celebrated pastoral English landscapes, whereas the other is a representative patriotic tune.

¹⁷ This part in the drama was similarly interpreted by Rafolt: "The final scene of the symbolic resurrection of the characters accompanied by the sound of the British national anthem and Diana's *in memoriam*, is located in an isolated space both in terms of composition and semantics; furthermore, it is laid out using exclusively non-dramatic means, as a sort of a metafictional window in a dramatic text" (RAFOLT 2011: 45).

framework, marked with the simultaneous chorus performance of the British national anthem and its broadcast on the TV, annuls the previous events and we are left to wonder whether they even happened.

If the chorus was given the role of a commentator, I do not recognize it as a singular guideline for the interpretation of the staged play or the dramatic text. A reader or viewer expecting to receive unambiguous instructions for use of the staged play or the drama text is placed in an awkward position. It is primarily due to the fact that he cannot be a disinterested silent witness to the events but has to delve into the decoding of numerous representative narrative worlds with the bitter awareness that the unmistakable truth about them is unreadable.

Apart from the previously mentioned musical compositions, *Greensleeves* by Ralph V. Williams and Elgar's *Land of Hope and Glory*, narrative parts of Tchaikovsky's *Swan Lake* and the wedding march (only in the performance part) are also *stitched* into the text. At first, they may seem as analepses that bring to life former episodes from the life of Princess Diana (i.e. the ballet as Princess Diana's childhood dream to become a ballerina). However, the dance is not particularly burlesque nor lyrical as musical stories in films. One could say that they function as a parody of contemporary myths, with one of the more *exhausted* ones being Diana's life story, which we all know too well, whether we want it or not. Relying on our previous knowledge of the myth, musical narrative episodes have a different role; they question the melodramatic, mobilizing, sensationalist, moving, international, functional aspects of themselves. For example, Marie-Laure Ryan emphasized that we as viewers find it easier to cry during the musical episodes in a film than while reading a literary text. Even if we deem this thesis unconvincing, we shall agree that in a dramatic text, where music that should follow monologues and dialogues is announced only in stage directions, it finds it harder to produce our emotional or melodramatic reaction than in a theater play. Naturally, according to Ryan, the conventions of the theater media and other dramatic arts such as film or dance are mimetic narrations, which condition the specific use of musical parts. I hereby do not wish to establish dichotomies in the relation between a dramatic text and a theater staging or favor the text or the staging; I simply wish to warn that the media dictate a different use of narrative, just as different cultures suggest their different interpretations.

In contemporary culture, whether we call it late capitalist or the *too long; didn't read* culture, the audience is, I believe, primarily trained for consumerism. And is there a more fitting story for it than the life of Princess Di, which has been regurgitated so many times in the most heterogenous of media; from mass media (TV, internet) to magazines, from photography to the obscurest tabloids. Her story entered the daily life of people and became an

all-too-known narrative. However, in Zajec's performance, repeated narrativization does not give us what we already know about the *worn-out tale*; what is pushed to the forefront is the effect of media-heterogenous narrative methods on *dramatis personae* and on us as actors in the material reality (which is theatricalized and shaped by the media).

Apart from the narrative techniques borrowed from other media, the play displays narrative techniques from computer games as well. Protagonist John Smith assumes the position of a player who *unpacks* the story of avatar / Princess Diana in real time. In other words, the fictional framework of a computer game is very real for meta-protagonist Princess Diana. John Smith manipulates Diana as a sort of an avatar and creates his own story through actions that do not have to be logical or causal, and it is not important who the opponent is (Patrick / Queen Elizabeth, Kathie Lee / Camilla, or Will / secretary Horace). The dramatic text employs gaming narrative techniques: the ceremonial holding of the avatar, its ritualized movement, the formation of identity through role-playing. Akin to the narrative technique of a computer game, John Smith acts like a player, who, once drawn in by the narrative scenario, usually forgets whether he is fighting terrorists, evil aliens, or whether he is a terrorist himself. Of course, this again opens up the question of the effect of the narrative techniques. Are they mere amusement or fun, a means to release built-up energy after returning from work, after which the user, in this case John Smith, "takes a gulp of beer and burps" (Zajec 2007: 62)? What addictions to stories do they produce, and do they satisfy the constant need for new fictional worlds? Or are they simply an act of exposing the capitalist corporate society in which players are granted only limited access, in specific parts of the narrative world, and allow to act only at a certain level. Computer games give us access to narrative worlds, but our abilities in creating the game are limited. Besides, John Smith does not control Princess Diana; it is as if it is done by a computer software, made unavailable to him and intended to save time playing the game:

Well, if we take it in an orderly fashion, yes, of course, it's quite clear what things will be like tomorrow, quite clear, because, you see, I'll first have breakfast, that's right, and then I'll pop into my car, wave to the paparazzi because they will certainly be hiding in the bushes, sitting in the back of the car I'll sign four letters, three greeting cards and five personal telegrams, visit the zoo, and cry over the dying panda, give a little speech against China because it says so on my agenda, only to have the press attack me immediately and to realize that this was yet another piece of sabotage by Charles's agents ...*I'm again behind in my daily duties* but I'll pull myself together and read a speech about the need to ban landmines, although it will be the

wrong one again, after which kind Mrs. Chirac will tell me to lie down a bit because I'm obviously unwell, *but I won't have time*, I'll hop into my car again and whiz over... (Zajec 2003: 380–381; my emphases).

If we see John Smith as a user of the game, and if we see the game as a sphere in the field of culture which connects rhetoric, metaphor, myth, and cult on multiple levels, he is both the audience and the consumer, but also the subject who uses the existing stories about Princess Diana to create new content.

I do not see the new content at all in deviating from the allegedly classic textual narrations, but in the critical distance in coming to terms with heterogeneous stories and its political and ethical repercussions. Day by day, we all crave various mass-media narratives on the one hand, but their cultural overconsumption benumbs us. By denying reality mediated by breaking TV news, John Smith embodies an audience confronting established meanings, ones the civilized eye is accustomed to. The dramatic text in that sense is not a mere reflection of the culture we live in, in which we are all inundated with media representations, but a critical review of the reflexive and auto-reflexive poverty we all consume and deplete.

The rhetoric of Zajec's play confirms that narration is always transmedial. The play draws within, but it also travesties narrative techniques of heterogeneous media. The meanings and effects of these narratives may change as a consequence of a change in the audience. As stated in the introduction, Marie-Laure Ryan defines their functions in reference to what the stories entice, how they are represented, why they are mediated, and what cultural experience they produce. The dramatic text of *John Smith, Princess of Wales* forsakes final answers, but it problematizes the form, the nature, and the effects of narration and combining media-heterogenous narrations. This seamless blending of narrative registers and codes points to the multidirectional rhetoric of the play. It produces a hybrid and contradictory cultural experience – on the one hand, romanticized pleasure in repeating a story and playing with its different modalities, and on the other hand, frustration due to the inability to escape semiotic, technological, and cultural limitations of discursive and non-discursive narrations that are not politically nor ethically neutral.

Literature

ALBER J., FLUDERNIK M.: *Postclassical naratology. Approaches and analyses*. Ohio, The Ohio State University, Columbus, 2010.

- BAKOVIĆ I.: *Transdiana ili teatralizacija popularne ikone u drami "John Smith, princeza od Welsa"* Tomislava Zajeca. "Filološke studije" 2012, no. 2 (10), pp. 187–200.
- BAL M.: *Narratology, Introduction to the theory of narrative*. Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 2002.
- BITI V. (ed.): *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2002.
- BOURDIEU P.: *O televiziji. Pozornica i kulise. Totalitarizam medija* (thematic block). "Europski glasnik" 2005, no. 10 (10), pp. 270–308.
- BRANSTON G., STAFFORD R.: *Approaching Media. Narratives. Representations* (chapters). In: *Media Student's Book*. London–New York, Routledge, 2010.
- CHATMAN S.: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca–London, Cornell University Press, 1978.
- FISCHER-LICHTE E.: *The Semiotics of Theatre*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2002.
- FISKE J.: *Reading the Popular*. London–New York, Routledge, 2003.
- GRDEŠIĆ M.: *Uvod u naratologiju*. Zagreb, Leykam international, 2015.
- HERMAN D.: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge–New York–Melbourne–Madrid–Cape Town–Singapore–São Paulo, Cambridge University Press, 2007.
- HERMAN V.: *Dramatic Discourse. Dialogue as interactions in plays*. London–New York, Routledge, 1995.
- JENKINS H.: *Transmedia storytelling: Moving characters from books to films to videogames can make them stronger and more compelling*, 15.01.2003. <http://www.technologyreview.com/biotech/13052> [downloaded: 01.06.2019].
- JENKINS H.: *Game Design as Narrative Architecture*. In: *First person: new media as story, performance, and game*. Eds. N. WARDRIP-FRUIIN, P. HARRIGAN. Cambridge, Mass, MIT Press, 2004, pp. 118–130.
- JENKINS H.: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York–London, New York University Press, 2006.
- LEWIS J.: *Cultural Studies – the Basics*. London, Sage Publications, 2003.
- MCQUILLAN M. (ed.): *The Narrative Reader*. London–New York, Routledge, 2003.
- MEISTER J.C., KINDT T., SCHERNUS W.: *Naratology beyond Literary Criticism*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2005.
- MIRZOEFF N.: *An Introduction to Visual Culture*. London–New York, Routledge, 1999.
- NEITZEL B.: *Levels of Play and Narration*. In: *Narratology beyond Literary Criticism*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2005, pp. 45–64.
- NIKČEVIĆ S.: *Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima*. In: *Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu. Krležini dani u Osijeku 2008*. Zagreb–Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet – Osijek, 2009, pp. 191–203.
- NÜNNING A.: *Narratology or Narratologies?* In: *What is Narratology*. Eds. T. KINDT, H. MÜLLER. Berlin, New York, de Gruyter, 2003, pp. 239–275.
- PETERNAI ANDRIĆ K.: *Kontekstualnost i interdisciplinarnost suvremene naratologije*. "Književna smotra" 2014, no. 171 (46), pp. 31–36.
- PETERNAI ANDRIĆ K.: *Djelokrug kognitivne naratologije*. "Anafora: časopis za znanost o književnosti" 2017, no. 1 (4), pp. 1–12.

- PETRANOVIĆ M.: *Groteskno i cronohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami*. "Kazalište" 2004, no. 17–18, pp. 68–75.
- PHILLIPS A.: *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling. How to and Engage Audiences Across Multiple Platforms*. New York–Chicago–San Francisco–Lisbon–London–Madrid–Miln–New Delhi–San Juan–Seoul–Singapore–Sydney–Toronto, McGraw-Hill, 2012.
- PRINCE G.: *Dictionary of Narratology*. Lincoln–London, University of Nebraska Press, 2003.
- PRINCE G.: *Naratološki rečnik*. Beograd, Službeni glasnik, 2011.
- RAFOLT L.: Kor. In: *Leksikon Marina Držića*. Eds. S.P. NOVAK, M. TATARIN, M. MATAIJA, L. RAFOLT. Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009, pp. 408–409.
- RAFOLT L.: *Malo nogometa, čisto kao terapija*. Tomislav Zajec: "John Smith, princeza od Walesa". In: Idem: *Priučeni na tumačenje. Deset čitanja*. Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2011, pp. 27–48.
- RICOEUR P.: *Osobni i narativni identiteti*. In: *Autor, pripovjedač, lik*. Osijek, Svjetla grada, 2000, pp. 19–82.
- RIMMON-KENAN S.: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London–New York, Routledge, 2002.
- RYAN M.-L.: *Foundations of Transmedial Narratology*. In: *Narratology beyond Literary Criticism*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2005, pp. 1–23.
- RYAN M.-L., THON J.-N. (ed.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln–London, 2014.
- SCOLARY C.A.: *Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production*. "International Journal of Communication" 2009, no. 3, pp. 586–606.
- SHEPHERD S., WALLIS M.: *Drama/Theatre/Performance*. London–New York, Routledge, 2006.
- STREET J.: *Masovni mediji, politika i demokracija*. Zagreb, Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, 2003.
- UTELL J.: *Engagements with narrative*. London–New York, Routledge, 2016.
- ZAJEC T.: *John Smith, Princess of Wales*. In: *Different Voices. Eight Contemporary Croatians Plays*. Ed. SENKER B. Transl. M. ŠOLJAN. Zagreb, Croatian Centre of ITI-UNESCO, 2003.
- ZAJEC T.: *John Smith, princeza od Walesa*. In: *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Ed. L. RAFOLT. Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2007, pp. 29–62.
- ZOZOLI L.: *Agonija ne završava odmah*. Tomislav Zajec, *John Smith – princeza od Walesa*, redatelj Dražen Ferenčina, Zagrebačko kazalište mladih, premijera 1. travnja 2000. "Vijenac", 159, 06.04.2000.



MAJA ĐURINOVIĆ

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

maja.durinovic1@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-8194-5932>

Postdramsko čitanje Krleže: rad s mladom glumicom i plesačicom Selmom Mehić na autorskom projektu – monokoreodrami *Krležina Saloma* / *Rekvijem za mladog umjetnika*

Postdramatic reading of Krleža: working with a young actress
and dance performer Selma Mehić on the authorial project –
mono-choreodrama *Krleža's Salome* / *Requiem for a Young Artist*

Sažetak: Rad objedinjuje dugogodišnje istraživanje odnosa tjelesnog, scenskog pokreta i pjesničkog teksta i iskustvo konkretnog mentorskog i koautorskog rada na formi monokoreodrame. Autorski je projekt potaknut kulturološkom temom plesačice Salome, a onda i dramskim likom iz istoimene dramske legende Miroslava Krleže, kao i dugogodišnjim zanimanjem za, u jugoslavenskoj kulturnoj javnosti, potisnuti dio opusa znamenitog pisca. Istraživanje je uključivalo analizu književno-teoretske recepcije drame, usporedbu i odabir dijelova Salomina teksta iz Krležinih inačica sačuvanih u rukopisima, pri čemu se formirala dramaturški samostalna autorska cjelina teksta i paralelno – praktičnu primjenu u dvorani, kroz proces tjelesnog usvajanja i preoblikovanja materijala.

Ključne riječi: Miroslav Krleža, Saloma, rječita plesačica, tijelo, zvijezde

Summary: The work incorporates a long-standing research of the relation among the body, stage movement and poetic text as well as the experience of concrete mentorship and co-authorship in a mono-choreodrama. The authorial project is enhanced by a cultural theme of Salome as a dance performer, and also by the drama character from the drama legend of the same name written by Miroslav Krleža, as well as by a long-standing interest in the works of the eminent writer which were suppressed in the Yugoslav cultural public. The research also included the analysis of the literary-theoretical reception of the play, the comparison and the selection of certain parts of Salome's text from Krleža's versions preserved in manuscripts, which all have led to forming a dramaturgically independent authorial unity of the text and along with it –

a practical implementation in the hall through the process of a bodily acquisition and reshaping of the material.

Keywords: Miroslav Krleža, Salome, eloquent dance performer, body, stars

Uvod

Prvo što želim naglasiti u osvrtu na mentorski rad (a mentorstvo je pozicija koja nesumnjivo zahtijeva umjetničko-znanstveni diskurs) sa Selmom Mehić na njezinu diplomskom radu iz glume vezanom uz čitanje i transformaciju drame Miroslava Krleže *Saloma* u monokoreodramu *Krležina Saloma / Rekviјem za mladog umjetnika* jest povijesna pozicija i uloga umjetničkih akademija kao (posljednjih ili samo rijetkih?) oaza umjetničke autonomnosti, rijetkog zaštićenog prostora slobode umjetničkog istraživanja jednako za studente i nastavnike. Tijekom cjelogodišnjeg rada na projektu potvrdilo mi se uvjerenje koliki je privilegij dobiti povjerenje, pažnju, vrijeme i strast talentiranog mladog čovjeka, i kolika je odgovornost u održavanju balansa između vodstva, prijedloga i uputa i njegovanja i podržavanja umjetničke (i ljudske) osobnosti i osebnosti. Selmu sam prepoznala od prve godine preddiplomskog studija. Njezina intelektualna radoznalost, kao i ozbiljnost i posvećenost bavljenja tijelom, plesom i pokretom te istraživanje mogućnosti ispreplitanja tjelesnih i glumačkih principa bila je rijetka i razvidna. Spadala je u mlade glumice kod kojih je riječ nosila tjelesnu uvjerljivost i duboko, osjetljivo pokriće. Za monolog iz Krležina dramskog opusa koji je bio uvjet za prijemni ispit za diplomski studij glume na Umjetničkoj akademiji u Osijeku pripremila je Salomu kojoj su, kako je obrazložila, kretanje i pokret upisani kao dramska odrednica lika. Njezina je izvedba bila iznimno inspirativna i tada smo negdje već zaključile da ćemo zajednički nastaviti istraživanje na tu temu. Selmu je Krležina drama privukla „intuitivno, dramski i emotivno“¹, a ja sam se već neko dulje vrijeme „spoticala“ o istu temu tijekom svojih istraživanja u prostorima povijesti plesa. Naime, u solističkim koncertima predstavnica plesnog modernizma (od početka 20. stoljeća) Saloma kao da je bila obavezni naslov (između ostalih je i Mia Čorak Slavenska imala *Salomu* na svom repertoaru², to je bio dio pobjedničkog programa u Berlinu 1936. i kasnije ju je godinama igrala).

¹ S. MEHIĆ: *Krležina Saloma*, diplomski rad iz glume. Osijek, UAOS, 2015, s. 1.

² Mia Čorak Slavenska (Slavonski Brod 1916. – Los Angeles 2002.) Prva hrvatska primabalerina i jedna od najvećih svjetskih balerina 20. st. Kao dvadesetogodišnjakinja je razmišljala napraviti *Salomu* i kao veće scensko djelo, „kojoj ne želim dati samo psihološku notu, jer želim stvoriti Salomu gledanu kroz zrcalo sadašnjosti, kao neki memento“. Više u: M. ĐURINOVIĆ, Z. PODKOVAC: *Mia Čorak Slavenska*. Zagreb 2004.

Kao izvrsna studentica glume, Selma je željela doličnu završnicu svog studija, a ja sam uz to imala ideju i želju da joj pripremimo „popudbinu“, neka vrsta „miraza“, odnosno osobne iskaznice izvođačke vještine i umjetničkog stava s kojom će se predstaviti pri ulasku u svijet profesije. Diplomski ispit velika je prekretnica za mladu glumicu/glumca: nakon pet godina zaštićenog prostora Akademije ona izlazi na tržište, gdje se mora potvrditi izlažući svoj jedini, ali i jedinstveni „kapital“.

Počeci rada

Ni Selma ni ja na početku radnog procesa nismo imale, niti smo htjele imati neku „redateljsku“ scensku viziju kako bi i u kojoj formi naš rad u konačnici trebao izgledati. U rukama smo imali dva rada Miroslava Krležę: dramu *Saloma*, objavljenu u *Legendama* (1963.) i pjesmu *Saloma, pjesnički fragment iz eposa Smrt Ivana Preteče* (1918.) koju smo već ranije scenski oblikovale za nastup u okviru projekta *Words can dance*³ i koja je na neki način usmjerila naš pogled na dramsku Salomu i – u konačnici ostala kao neka vrsta uvertire u koreodramu. Stihovi iz pjesme:

A miris zemlje – to je lijek bolnog nemira.
 A miris zemlje – to je prezir svemira.
 Za zvijezdom naričeš, tužna kraljevno –
 Još nikad nitko nije ko ti bolno disao,
 O kraljevno, čemu viši smisao?⁴

s naglaskom na *tužnoj kraljevni* potirali su se s *frivolnom mačkom* čije se reakcije i stavovi tijekom drame mijenjaju, činilo nam se – izvan glumačke motivacije i dramske logike. Da bismo dokučili tko je Krležina Saloma, trebalo se probiti kroz njezinu rječitost i nadmudrivanje s Kajom Antonijem i dva Helena. Zanimalo nas je što će se dogoditi kad je očistimo od gustih slojeva krležijanski elokventnih likova, kad ostane sama? No, oslobođena od dosadnih filozofa, generala, umjetnika i farizeja⁵, cijelog tog lažnog *dvorskog lupanara*, Krležina rječita plesačica-kraljevna kao da je prodisala. Konačno se mogla protegnuti u vertikalni otvorenoj prema zvijezdama. Dobila je fizički prostor koji joj je omogućio snažni i skladni kinestetički osjećaj, ali i neku

³ Događanje u formi književno-plesne izložbe povodom Međunarodnog dana plesa održano je u organizaciji plesne udruge CorpArt i Umjetničke akademije u Osijeku 29. travnja 2014. u Galeriji Kazamat u Osijeku.

⁴ *Saloma*, „Savremenik“ 1918.

⁵ Drama počinje Salominim uzvikom: „Ništa! Dosadni ste kao mokri psi!...“.

duhovnu prozračnost. Selma je ubrzo iskoreografirala minijaturu – pokretom je „prevela“ tekst svoje/Salomine životne priče (hamletovska pozicija na dvoru, dodatno zakomplicirana incestom): „Moj kraljevski poočim, uzvišeni Tetrarka, hoće da zakolje moju majku da bi me mogao okruniti judejskom krunom [...] Utješno je pri tome samo to što moja gospođa majka tvrdi da moj kraljevski otac nije bio meni tata, nego da mi je rođeni tata moj stric Tetrarka...”⁶ – u tjelesnu sekvencu i taj zgusnuti plesni materijal simboličnih akcija i gesta ostao je tjelesnim temeljem cijele predstave kroz koju su se kasnije provlačili već uspostavljeni i poznati motivi. Tako je lik Salome u interakciji teksta i pokreta počeo poprimati autentične, nove obrise. No, ono što nam je izmicalo, a što ni scenska interpretacija nije rješavala bila je poanta; nedostajao je razlog preobrazbe, ono nešto što bi osmislilo cjelinu prožimajući je osobnim i umjetničkim stavom kao razlogom scenskog uprizorenja. Trebalo je zagrabit i šire i dublje, vratiti se na izvore. Tko je u našem/europskom kulturnom nasljeđu Saloma? Koji je Krležin obrat? I najvažnije: zašto je intuitivno prepoznavamo tako bliskom i suvremenom?

(Kao slučajno, baš u to vrijeme, u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku postavljena je izložba Osječanina Bele Čikoša Sesije koji je 1919. dovršio svoju Salomu. Naravno da je od svih njegovih djela baš Saloma bila na plakatu i gledala nas s reklamnih panoa.)

Znanstveno-teorijska podrška i istraživanje rukopisa

Rješenje za naše scensko uprizorenje počelo se nazirati kroz neke znanstvene radove na temu Krležine *Salome*. Ključni je trenutak bio susret s tekstom Suzane Marjanić: *Krležin feminizam ili Saloma + Melanija, to sam ja!* (časopis „Kazalište“, 2013.), zatim, također vrlo važni, tekst iste autorice: *Tri režijska rukopisa: primjer kazališta političke alegorije, kazališta socijalne akcije i post/esteticizma* (zbornik Krležinih dana u Osijeku, 2012.) te radovi i promišljanja Mate Lončara i Josipa Donata, kao i jedna crtica iz *Povijesti hrvatske književnosti* S. P. Novaka. Sve zajedno je rezultiralo snažnim impulsom da se vratimo na početak, što nas je odvelo u arhivu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, gdje smo dobile na uvid rukopise *Salome* iz ostavštine Miroslava Krleže. U rukama smo imale piščeve zapise, intimne otiske, utiske i misli! Pod naslovom *Saloma* nalazilo se više inačica, od prvog rukopisa iz 1914. u koji su upisane kritičke primjedbe ravnatelja Hrvatskog narodnog kazališta Josipa Bacha (koji je mladog Krležu više puta odbio), do niza klasificiranih autografa koje čine fragmenti, dijalozi, stihovi, didaskalije, asocijacije; zapisano pisaćim strojem ili rukom, uredno ili na papirićima, uz prekrizane

⁶ M. KRLEŽA: *Legende*. Čakovec 2002, s. 256.

i prepravljane riječi... Ukratko, sve je upućivalo na nesigurnost umjetnika koji traži riječi, ali i smisao, pisca koji je, uostalom, kako znamo, temu Salome i njezine sudbine promišljao pola stoljeća, bitno mijenjajući njezin lik. U tim fragmentima našle smo Salomine rečenice koje su nam nedostajale i koje su se savršeno smisleno uklapale u našu dramaturgiju njezina monologa, tako da je konačni tekst Selmine monodrame formiran iz više Krležinih *Saloma*, pri čemu ni jedna riječ nije promijenjena.

Mladi umjetnici u starom svijetu

Miroslav Krleža, mladi pisac, ili bolje pjesnik, bio je Selminih godina kad je zamislio dramsku legendu *Salomu* i u njoj je puno njegove „dvadesetogodišnje mjesečine“ i buntovništva. Njezina čežnja za zvijezdama čežnja je za oslobođanjem od pragmatički izvitoperene jave, za puninom istinskog i iskrenog bivanja; ona je prometejska, razapeta između nedostižnog, ali naslutivog neba i tople, meke, zemaljske, tjelesne puti. „Zašto ne bi naš život ispunili nama? / Našim poletima i našim mislima?“⁷.

Josip Bach sredinom lipnja 1914. argumentirano je odbio mladog pisca riječima: „Vaša je *Saloma* zbilja nova. Samo nažalost nije drama. Odviše govore *Saloma* i *Johanaan*. I to nedramatski govore“. I to je bila istina. Ipak, Krležina heroina je tada rođena, bez obzira na kasnije velike i stalne preinake, tijekom kojih će na primjer *Johanaan* posve ostati bez teksta. A Krležina *Saloma* jest „nova“ i suvremenija, provokativna i prkosno preoblikovana u odnosu na onu „staru“, europskim umjetnicima tako privlačnu fatalnu i grešnu ženu.

Saloma

U zagrebačkim Narodnim novinama od 22. travnja 1913. objavljen je nepotpisani članak koji se bavi genealogijom Salominog lika. Te iste godine (kada nastaje i Meštrovićeva *Saloma*), izlaze Matoševe *Pečalbe* u kojima je njegov esejistički osvrt *Isadora Duncan*⁸ posvećen „divnoj ženi“ kojoj je ples „njezin govor, njen genij“. Matoša očarava mladenačka čistoća, nepatvoreni zanos i – ljepota tijela koje je izloženo „u koprenastoj nagosti“ na neki posvećeni, slavljenički, antički, način i u njoj vidi nježnost i snagu; ona je „odista sve: slika i simbol ovog svijeta [...] Ona je harmonijski stožer [...] oživjela pjesma, suza i radost...“⁹. Iste 1913. godine, Krleža počinje pisati *Salomu* koja je mlada

⁷ II autograf (1914).

⁸ A.G. MATOŠ: *Isadora Duncan*. U: *Sabrana djela*, svezak V. Zagreb 1973, s. 234–239.

⁹ Lourenence Louppe u uvodu svog fundamentalnog djela *Poetika suvremenog plesa* govori o plesu s početka 20. stoljeća kao *jednoj od bitnih figura epistemološkog reza koji je*

umjetnica superiorne inteligencije, hrabra i slobodna, otvorenog sklada duha i tijela; istovremeno plesačica i kraljevna koja traži razlog i način preživljavanja na opako iskvarenom i po život opasnom tzv. „Judejskom dvoru“.

Povijesno, Saloma je kći je Heroda Filipa i Herodijade. Polubrat njezina oca, njen stric Herod Antipa, bio je tetrarh Galileje i Pereje od 4. pr. Kr. do 39. p. Kr. Sačuvan je novac s njenom slikom, a povijesnim je istraživanjem utvrđeno da se dva puta udala i da je u drugom braku imala troje djece. Njezino spominjanje u Novom Zavjetu u Markovu i Matejevu evanđelju kao fatalne plesačice koja će, prema majčinoj uputi, u zamjenu za nastup tražiti glavu Ivana Krstitelja temelji se na zapisima židovskog vojskovođe i povjesničara Josipa Flavija. Kako je ušla u Bibliju, tako njezin lik uzbuđuje umjetničku maštu kršćanskog svijeta (nalazimo je i na oltarima!), a s vremenom dobiva mitsku dimenziju. Njezino je ime u memoriji zapadne civilizacije obilježeno grešnom putenošću: razgolićena, putena plesačica Saloma na tanjuru nosi svečevu glavu. Ima li znakovitije slike u crkvenoj ikonografiji? (I našoj civilizaciji koja počiva na antičkim, biblijskim i mitskim motivima.) U njoj se ogleda nepremostiva dihotomija tijela i duha/uma, grešnog i svetog: ženskog i muškog.

Eugenio Barba, utemeljitelj kazališne antropologije, primijetio je da je za našu, zapadnu kulturu karakteristično namjerno produbljivanje jaza izostravanjem razlika između plesa i drame, što rezultira prazninom koja glumca vuče ka negiranju tijela, a plesača prema samodostatnoj tjelesnoj virtuoznosti. Ta „specijalizacija“ i polarizacija vezana uz civilizacijsku dihotomiju duha i tijela, zamagluje zajedničke korijene i smisao kazališta. A suvremena kazališna pedagogija ima zadatak popunjavanja tih praznina osviještenim insistiranjem na prepoznavanju odnosa tijelo/um, njihove međuzavisnosti i usklađenosti. Tko god se bavio ili barem ozbiljnije pratio plesnu umjetnost, zna kolike su i koliko duboke predrasude spram plesa, kako one civilizacijske tako i specifično nacionalne. Civilizacijske u smislu Zapadne kulture i njezina institucionalizma i tumačenja i provedbe kršćanstva, tipa: *U početku je bila Riječ, Cogito ergo sum, tijelo kao tamnica duše* i slično... Taj prijepon uma/duha i tijela upisan je u memoriju zajednice u smislu superiornosti intelekta i nevjerojatno je kako i u današnje vrijeme mnogih civilizacijskih pomaka upisanih u suvremene ustave kontinuirano provaljuje kao arhetipski obrazac pod stalno novim perfidnim maskama.

I u tom smislu Oscar Wilde nije ponudio ništa novo, iako je njegova *Saloma* nesumnjivo najpoznatija književna interpretacija lika. Ona je počet-

uzdrmao sve struje mišljenja naše epohe, kako u humanističkim znanostima tako i u političkim i filozofskim pristupima. Riječ je o tome da tijelo u pokretu koje je istovremeno subjekt, objekt i instrument spoznaje budi drugačiju percepciju i spoznaju svijeta, nov način osjećanja i stvaranja, a obnovljena percepcija djeluje i na gledatelja i na plesača u smislu prepoznavanja vlastitih reakcija, pronicljivosti, dubljih osjeta estetskog doživljaja.

kom 20. st. vrlo u modi, a Zagreb ne zaostaje za Europom: Josip Bach (onaj koji je kasnije odbio našeg nadobudnog pjesnika) režira je već 1905., a Strassova opera po istom libretu postavlja se 1915. Ali mladi Krleža je raskrinkava kao dekadentnu, romantičarsku fatalnu ženu, vampiricu morbidne erotike. Uistinu, Wildeova Saloma nas nije nimalo privlačila, dapače složile smo se u stavu da taj ženski lik nosi nešto odbojno i uvredljivo simplificirano. Zato nam se činio vrlo znakovit i dirljiv Krležin obrat teme najavljen već u njegovoj prvoj tiskanoj drami, *Legenda* (1914.): kad Sjena prepričava Kristu (Wildeovu) Salomu, na kraju dodaje detalj: suzu koja je kapnula iz svečeva oka na tanjur. Suzu čežnje, zauvijek propuštenog trenutka ljepote.

Krležina Saloma lik je zvjezdane perspektive beznadno zalijepljen o zemlju. Usamljena, tužna kraljevna okružena je „lažljivcima, glupanima, ulizicama i ubojicama“ i na žalost, nitko, pa – u konačnici razočarano shvaća – ni prorok (koji je na trenutak dobio njezino povjerenje kao jedini čovjek koji se nije bojao govoriti istinu) ne može joj pomoći da se izvuče iz šekspirijanski krvavog Dvora. Ona tek sluti, vjeruje da postoji to nešto više, mogućnost protezanja tjelesnih mogućnosti do onostranog, i ta čežnja napinje *osjetilni ambijent*¹⁰ kože.

Kako plesati na „pasjem otoku“? Kod Krleže *plesati* znači nešto drugo, a ne erotski spektakl skidanja sedam velova, što je zapravo sofisticirani izraz za profinjenu izvedbu striptiza. Ovdje je Ples znak božanskog nadrastanja tjelesnog i dohvaćanje zaumnog za razliku od onog tjelesnog koje nas „ponizuje do četveronožnosti“! Antibiblijski i antiwildeovski – Krleža potpuno odustaje od Plesa sedam velova. Mi smo pak, kao neki „hommage“ plesu koji je postao sinonim Salomina očaravajućeg umijeća, utkale u tekst i pokret igru sa sedam marama različitih boja koje su jedini rekvizit i prozračni produžetak njezine nehajne, nestašne ili zavodljive ili sanjarske ili sarkastične ženstvenosti.

„Jahve, za koga pričaju ... da pleše nikad viđene čudne plesove“¹¹

Dok je svijet Istočne kulture nastao iz kozmičkog plesa stvaranja boga Šive, u početku naše Zapadne civilizacije bila je – Riječ. Mučilo je to i Goetheova Fausta; moćni um se opirao dogmi u žudnji punine života... tražio je točniji izraz za to nešto, prvotno, pokretačko; prvi titraj, impuls, pokret. „Gdje da te zgrabim, silna prirodno“, zavapio je Faust. A priroda je tu, tako blizu, unutra. To može biti i Riječ koja je, uostalom, već i u Ivanovu evanđelju: tijelom postala. Duh, znanje, osjet, ideja, emocija sve to ne postoji bez utjelovljenja. Umjetnost je čežnja duha za oblikom, utjelovljena misao. A to je,

¹⁰ L. LOUPPE: *Poetika suvremenog plesa*. Zagreb 2009, s. 68.

¹¹ II autograf (1914).

također, prema Badiouu – ples. Iako se filozof zaigrao u spekulaciji i iz koje slijedi da *ples nije umjetnost jer je znak mogućnosti umjetnosti kakva je upisana u tijelo*¹², mora se priznati zavodljivost njegove misli. Ples je znak sposobnosti tijela za umjetnost. Ples je kao metafora misli, kao neupisana, nezabilježena pjesma. Uistinu, ples možemo smatrati poezijom tijela. *Tijela bivaju dirnuta, prožeta onim što čine ili onime što čitaju*¹³.

Prema uvodnoj didaskaliji Saloma je „naga, zaogrnuti srebrnim velom“, znači izloženog tijela, i s tom nekonvencionalnom izloženošću ona se igra, zadirkuje okupljene muškarce (predstavnike različitih društvenih moći), kritizira ih i kroz svoj sarkazam – ogoljuje. Najednom su oni goli: „oni koji ne sanjaju“, „koji kupuju svoje misli i misaone sisteme po dućanima pomodne robe“, a njihovi pogledi „plaze po njezinim nagim nogama“. Dosadni i predvidljivi! A njezino prirodno, izloženo tijelo nije grijeh, nego ljepota božjeg djela. „Samo ljudsko tijelo može da dočara ljepotu božjeg djela. Ništa pod nebom nije ljepše od ljudskog tijela. Kipovi su samo sjenka te ljepote.“ Kazuje Saloma zanijemjelom proroku, čime Krleža kao da ponavlja misao ostarjelog pisca Gustava von Aschenbacha (T. Mann, *Smrt u Veneciji*, 1912.) zatečenog čulnim manifestacijama života „na rubu modrila“, zatravljenog spoznajom simbolike savršenog ljudskog tijela kao božanskog kipa: „Jest, samo se pomoću tijela može uzdignut do višeg sagledanja“.

Svjesno smo odbacile kasniju Krležinu interpretacije dramske legende u kojoj je Saloma hiperkulturna Skepsa, a Johanaan primitivni nacionalni nagon – gdje pobjeđuje skepsa, kao što nas nije zanimala mimeza povijesnog političkog trenutka u kojem se Hrvatska prepoznaje kao carska provincija Judeja, a lažni proroci i farizeji imaju imena domaćih političara. Zamorene svakodnevnim aktualnim inačicama priča s *Judejskog dvora*, zaključile smo sa Salomom: „Dosadno!“ i sa njom pogledale u zvijezde, u daljine.

Oh, da nisam žena! Da nisam sada žena, ustala bi i okupala bi se u moru. Od svega bi se okupala! I pošla bi. Daleko bi pošla! Tamo! Do horizonta! I dalje! I dalje! [...]

I ne bi stala na Gangesu kao Aleksandar. Dalje bih pošla...¹⁴.

Slijedeći njezine potencijale i snove, svjedočili smo dilemama mlade žene, o smislu preživljavanja, kratkotrajnoj nadi u Proroka, i intimnom porazu.

I dok na kraju Wildeovu Salomu taj isti pokvareni dvor s gnušanjem ubija, Krleža svoju kraljevnu vraća u realnost. Kao da su se tijekom zajedničkog odrastanja oboje prizemljili. „Živjeti tek treba znati!“ izgovara više Krležinih

¹² A. BADIOU: *Ples kao metafora misli*. „Kretanja“ 2009, br. 12, s. 12–17.

¹³ L. LOUPPE: *Poetika suvremenog plesa*. Zagreb 2009, s. 22.

¹⁴ A 158.

likova. Pa kad se već pristaje na životne kompromise u toj *skandaloznoj pustinja duha* – treba živjeti na najvišoj, što je moguće, nedodirljivijoj točki. Krležina Saloma udaje se za Tetrarku, kraljevska svadba je rekvijem za mladu umjetnicu, ali osigurava život i status kraljice; a buntovni je pisac prihvatio najviši državni status i doživotnu sigurnost na Titovu „dvoru“.

Epilog (za mlade kazališne umjetnice/umjetnike)

Kroz dugi period dominacije Riječi i Misli nad tjelesnim i osjetilnim otvorila se pukotina u koju se savršeno smjestila potrošačka svijest, u smislu sve dublje podjele između izvođača i onih koji mogu i hoće platiti, ali pri tome zahtijevaju poštivanje njihovih pravila. I da ih se zabavi. (*Medo, pleši!*) Od mladih se umjetnika (i) danas očekuje da šute i otrpe različite pokušaje manipulacija i prezentaciju neke tuđe moći. Stoga pozicija nastavnika na umjetničkoj akademiji nosi izazov poticanja kreativnosti i hrabrosti osobnog stava, ali i dužnost podržavanja i zaštite dostojanstva tako izloženih, osjetljivih tijela koja žele i moraju ustrajati u osnovnom umjetničkom zadatku: biti „čarobno“ ogledalo, uznemireni odraz stvarnosti.

Aneks



Fot. 1. Selma Mehić, *Krležina Saloma*, foto: Kristina Marić



Fot. 2. Selma Mehić, *Krležina Saloma*, foto: Kristina Marić

Literatura

Autografi M. Krleže pohranjeni u arhivu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod naslovom *Saloma*.

BADIOU A.: *Ples kao metafora misli*. „Kretanja“ 2009, br. 12.

DONAT B.: *O Miroslavu Krleži još i opet*. Zagreb 2002.

KRLEŽA M.: *Legende*. Čakovec 2002.

LOUPPE L.: *Poetika suvremenog plesa*. Zagreb 2009.

LONČAR M.: „*Saloma*“ Miroslava Krleže. U: *Miroslav Krleža*. Beograd 1967, s. 249–275.

MARJANIĆ S.: *Krležin feminizam ili Saloma + Melanija, to sam ja!*. „Kazalište“ 2013, br. 53/54, s. 96–106.

MARJANIĆ S.: *Fragmenti Salome u Davnim danima: Saloma isprva kao Hrvatica, a iz perspektive Pijane novembarske noći 1918 kao trikolorna esheazijska Ravijojla*. U: IDEM: *Glasovi davnih dana, transgresije sojetova u Krležinim zapisima 1914–1921/22*. Zagreb 2005, s. 101–141.

MARJANIĆ S.: *Tri režijska rukopisa: primjer kazališta političke alegorije, kazališta socijalne akcije i post / esteticizma*. U: *Kazalište po Krleži*. Zagreb–Osijek 2013, s. 171–187.

NOVAK S. P.: *Povijest hrvatske književnosti; Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb 2003.

PAVLOVIĆ C.: *Dekadentna zavodljivost Krležine Salome*. U: *Kazalište po Krleži*. Zagreb–Osijek 2013, s. 37–50.



TANJA ŠLJIVAR

tanjasljivar13@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4575-0043>

Self-referential reading in the performance *Rose is a rose is a rose is a rose* by Ivana Sajko

Autoreferencijalno čitanje u izvedbi drame
Rose is a rose is a rose is a rose Ivane Sajko

Summary: In this text I offer an analysis of the performance *Rose is a rose is a rose is a rose* by Ivana Sajko, by comparing the notion of the “performative reading” (used here to designate reading aloud, on stage, by the performers, in the frame of the fully realized theater production) with the notion of the “self-referential reading” (used by Sajko as a tryout of generating the new relation between the author and her text through reading it aloud in front of the audiences, by herself). Reading aloud is here affirmed as an autonomous and legitimate performative and theatrical act.

Keywords: performative reading, self-referential reading, Ivana Sajko, playwriting, temporality

Sažetak: U radu nudim analizu izvedbe drame *Rose is a rose is a rose is a rose* Ivane Sajko uspoređujući pojam „performativnoga čitanja” (koje u ovom kontekstu označuje čitanje izvođača naglas, na pozornici, u okviru u potpunosti završene kazališne izvedbe) s pojmom „autoreferencijalnog čitanja” (koje Sajko upotrebljava kao pokušaj stvaranja novog odnosa između autorice i njezina teksta, čitajući sama taj tekst naglas pred publikom). Čitanje naglas ovdje se potvrđuje kao autonoman i legitiman performativni i kazališni čin.

Ključne riječi: performativno čitanje, autoreferencijalno čitanje, Ivana Sajko, dramsko pisanje, temporalnost

In this article¹ I would like to examine Ivana Sajko's² performance *Rose is a rose is a rose is a rose*³ as an example of the performative practice I denote as performative reading and explain at length in my M.A. Thesis *Oral reading as a performative practice*. Performative reading is a practice in opposition to silent reading and a strategy loosely connected to the practices of poetry readings, audio books, and staged readings of plays. It is a theatrical tool most similar, but not identical, to reader's theater. Such reading aloud would ideally be a performative strategy that neither interprets the text, nor interrogates it, nor offers critical approaches towards it, but equates *oral reading* and *performative act*, that is to say equates *reading* and *performance*. It is onstage reading used, not in the rehearsal process, but as a performative strategy incorporated into fully-realized theater production – the point at which we generally expect texts to be memorized by the performers delivering them.

I saw the performance to be analyzed here on video, recorded at the 45th BITEF festival, in September 2011. I will explore the (auto)poetic implications of a situation in which the author performs her own texts, by reading them aloud and employing the staging strategy she refers to as "self-referential reading". Furthermore, I will analyze the specific temporality of writing a text for the stage in comparison to the temporality of performing the same text by its author on the stage, and I will try to explain how the time of writing and reading and the time of staging/performing collide in such

¹ The article is an adapted chapter from my M.A. THESIS: *Oral reading as a performative practice* with which I completed my studies at the Institute for the Applied Theater Science at JLU Giessen, Germany in autumn 2017. The thesis was mentored by Prof. Dr. Gerald Siegmund and Prof. Dr. Bojana Kunst.

² Ivana Sajko is a writer, director and performer, born in 1975 in Zagreb. She studied dramaturgy at the Academy of Drama Arts, and she obtained a M.Sc. at the Faculty of Philosophy in Zagreb. She has presented her literary and theater work through lectures and staged readings in many established cultural institutions such as Centre Pompidou, Comedie Française Paris, Theatre Festival d'Avignon, Literarisches Colloquium Berlin, Literaturhaus München, Magasin3 Stockholm etc., while her plays were staged in venues such as Schauspiel Frankfurt, Konzert Theatre Bern, Staatstheater Braunschweig, Malthouse Theatre Melbourne, Tristan Bates Theatre London etc. She has won several awards for playwriting and literature, and in 2013, she received the *Chevalier de l'ordre des Arts et Lettres* medal by the French Ministry of Culture. She was working in BAD co. as a dramaturge, playwright, director and performer until 2005, when she started to direct and perform as an individual artist, mainly with musicians, experimenting with interdisciplinary approaches to problems of staging plays. She was the City Writer of Graz (213/14) and a guest of DAAD residence program in Berlin (2016/17) (this unpublished version of the biography was provided by Ivana Sajko).

³ Further in the text, I will refer to Ivana Sajko's text *Rose is a rose is a rose is a rose*^{**} with an abbreviated form – Rose*, while I will use the abbreviation Rose** for the performance of the text.

a specific theater act. *Rose is a rose is a rose is a rose* is a text commissioned by Steirischer Herbst festival in 2008. It premiered on October 23, 2008 in Graz, at the same festival, staged by Dutch-Belgian actors collective Wunderbau, and it was subsequently staged both in Germany (Theaterhalle 7, Munich) and in Switzerland (Luzerner Theater). The performance I am writing about premiered on March 9, 2010 and was a co-produced between Zagrebačko Kazalište Mladih, Zagreb and Istarsko Narodno Kazalište, Pula.

The text *Rose** is subtitled as a *score* which is of a core importance for the subsequent staging, too. It is a non-linear, postdramatic theater text, a polyphonic monologue revolving around the topic of love, or more precisely the impossibility of a love encounter without an appurtenant disjunction. The love encounter happened one Wednesday evening in a club, when lovers were not the only ones “burning”, but a bus in a provincial city was also set on fire – the fire, ignited by a Molotov cocktail, and the dissatisfaction of the working class provincial youth – the one in which “The quiet people will burn up quietly”⁴. Similar to her 2015 novel titled *Love novel*, the background of the love story in *Rose** includes social riots, disasters and changes, as well as poverty: “The history of their town is a chronology of such tragedies”⁵. Dramatic time and space and characters and scenes are categories not applicable to this theater text, while the notion of “performance of writing” is: “When I write, the very act of writing is as close to me as my subject. [...] The text is a necessary trace of my performance. [...] All this pornography of the text and of the performance could be reduced to a fundamental need – to express oneself in one’s own language”⁶. By changing constantly from *ich* to *er* form of narration, by employing multi-focal narrative perspectives of the events, by referencing other authors, sources and events (Alain Badiou’s text *What is Love?*, verses from *Revelation*, 8: 7–12⁷, Rembrandt’s painting *The*

⁴ I. SAJKO: *Rose is a rose is a rose is a rose*. In: *Welt retten / Saving the world*. English translation T. BRLEK. Graz, Steirischer Herbst, 2008, p. 28.

⁵ Ibidem, p. 36.

⁶ Ibidem, p. 12.

⁷ Let us be reminded here of Mladen Dolar’s account of the use of voice for reading sacral texts aloud in churches: “One cannot perform a religious ritual without resorting to the voice in that sense: one has, for example, to say prayers and sacred formulas *labialiter*, *viva voce*, in order to assume them and make them effective, although they are all written down in sacred texts and everybody (supposedly) knows them by heart. Those words, carefully stored on paper and in memory, can acquire performative strength only if they are relegated to the voice, and it is as if the use of the voice will ultimately endow those words with the character of sacredness and ensure their ritual efficacy, in spite of – or, rather, *because of* – the fact that the use of the voice does not add anything to their content” (M. DOLAR: *A voice and nothing more*. Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2006, p. 108). Sajko most certainly does not perform the sacred ritual when she

Night Watch, the 1931 marathon foxtrot dancing of Ritof-Boudreaux couple or several world-wide riots which happened at the beginning our century), Sajko constantly writes a text that is evading fixed meanings and uniformed formal attributes. Simultaneously with *Rose**, she writes her own "text about text"⁸. Rose from the title is a reference to a famous verse from Gertrude Stein's 1913 poem *Sacred Emily* and, as such, does not simply pay an homage to Stein, but is also a stylistic and formal decision.

By elevating the phonetics of the words above (their) semantics, Sajko is producing a theater text or, to be precise, a *score* which will be used as a theater material in its staging in tension with and in opposition to its alleged meaning. Constant multiplication of literary motifs and subversion of their meanings, previously established in the text, are a large part of Sajko's "performance of writing". For example, rose is not only the title reference to Stein, but also a pattern on the living room couch upon which a love scene takes place. Literary motifs keep reappearing in other media used in the performance as well – e.g. in two videos made by S. B. Narath. In the first one, Narath edits numerous documentary materials of different worldwide riots, and in the second, an animated green bus explodes while driving through the black background representing the province, and the fire devours the blackness and the town. Sajko also repeatedly comments on the process of writing and describes the most desirable staging of the text, both in bracketed stage directions and in the tissue of the very text. The anticipation of love of her characters (which are rather speaking positions than dramatic characters) is analogous to author's own anticipation of the performance/staging of the text: "What remains is an endeavour. A state of anticipation. The need for love. Textual and physical. That would be the subject. An endeavour to write. An endeavour to speak love. The same text was assigned to both myself and the characters"⁹. Text is filled with an intrinsic wish to be staged, to be read out loud, as poetry should be read, and to be listened to passionately, as music should be listened – „And the rest is music"¹⁰. In *Rose***, on the stage of Bitef theater, four men and a woman all stand behind

reads aloud the lines from the Bible such as: "And the seven angels which had the seven trumpets prepared themselves to sound" (I. SAJKO: *Rose is a rose is a rose is a rose*. In: *Welt retten / Saving the world...*, p. 22). She ends the passage ironically and quickly saying "...and so on". By doing so, while she looks directly at the audience, she subverts the established practice of reading in churches. Unlike priests, she does *add* content to the words by the way she reads them. Interesting intensification of such subversion in this specific performance of *Rose*** is created by the fact that Bitef theater is located in an abandoned church.

⁸ I. SAJKO: *Rose is a rose is a rose is a rose...*, p. 13.

⁹ Ibidem, p. 12.

¹⁰ Ibidem, p. 13.

black music stands, with textual and musical scores placed on them. Musicians and authors of the musical score are: K. Pauk – bass guitar, V. Peternel – production and sound managing on the computer and mixing console, A. Sinkauz – bass guitar and double bass, and N. Sinkauz – electric guitar. The soundscape of the piece consisted of a number of diverse sounds: reading voices, speaking voices, whispering voices, live music performance, sampled pop songs, children songs and electronic music, pre-recorded composed music, speech and reading modulated through specially adjusted microphones, onomatopoeic sounds which provide ironic background to the scenic action, sounds of breaking glass and explosions. All of them are at times played and performed separately, and at times, they overlap, thus creating a complex sound dramaturgy in the piece.

Two additional stands are on stage too: one placed at the proscenium with no performer behind it and one easel stand. On the easel, there is a reproduction of *The Night Watch* – its position on the stand, seen in the context of signifying patterns of the piece, implies that the painting, too, is to be understood as a *score*. Sajko, the writer, describes the painting in *Rose** and turns it into text, and Sajko, the director, places the painting's reproduction on the stand on stage in *Rose*** and turns it into music. On the stand placed on the proscenium there are papers turned towards the audience with printed titles of respective scenes. The first one says: "vocal warm up". Two things are implied by this subtitle: it could be a piece resembling a rehearsal, or pretending to be one, and it is a musical theater piece, possibly even a concert: "Love story that could be a political drama. Performance that might be a rock concert. And Ivana Sajko, who will be all of it"¹¹. At the very beginning of the piece, under the working lights that are enhancing the atmosphere of the rehearsal (light design: A. Čavlek), five performers are alternately repeating sentences from the following introductory passage of the *Rose**:

You and I. He and she. Sometimes we. Sometimes they. But always the same.

On stage. On a dance-floor. On the street. On the tenth floor of the skyscraper.

Right now. Also much later. And earlier. In memory.

Circling the razed site of a catastrophe. The text. Myself¹².

¹¹ Announcement for the piece on the website of Zagreb Youth Theater, <http://www.zekaem.hr/predstave/rose-is-a-rose-is-a-rose-is-a-rose/> [access: 11.10.2017].

¹² I. SAJKO: *Rose is a rose is a rose is a rose...*, p. 15.

Who gets to speak on Ivana Sajko's stage? Who "circles the text" she wrote? You and I? He and she? We? They? Or is it the author, or the director, or the performer who speaks to us here and now, or only one of these authorial positions at certain moments, or all of them at the same time? On stage, no professional actors are present, the only performers are a dramatist and four musicians and it is them who speak. The instability of the speaking subject is assigned twice to Sajko, by Sajko: "The same text was assigned to both myself and the characters". Then, she changes the paper on the note stand turned towards the audience. This one says "Love Scene". And then she continues reading her own text aloud.

Playwrights' stage directions: How to read aloud our texts on stages?

The Malady of Death could be staged in the theatre. [...] Only the woman would speak her lines from memory. The man never would. He would read the text, either standing still or walking about around the young woman. The man the story is about would never appear. Even when he speaks to the young woman he does so only through the man who reads his story. Acting is replaced here by reading. I always think nothing can replace the reading of a text, that no acting can ever equal the effect of a text not memorised. So the two actors should speak as if they were reading the text in separate rooms, isolated from one another¹³.

L = *Listener*.

R = *Reader*.

As alike in appearance as possible.

Light on table midstage. Rest of stage in darkness.

Plain white deal table say 8' x 4'.

Two plain armless white deal chairs.

L seated at table facing front towards end of long side audience right. Bowed head propped on right hand. Face hidden. Left hand on table. Long black coat. Long white hair.

R seated at table in profile centre of short side audience right. Bowed head propped on right hand. Left hand on table. Book on table before him open at last pages. Long black coat. Long white hair.

Black wide-brimmed hat at centre of table.

¹³ M. DURAS: *The Malady of Death*. English translation B. BRAY. New York 1986, p. 58–59.

Fade up.

Ten seconds.

R turns page.

R: [Reading.] Little is left to tell¹⁴.

Damit möchte ich eine Zeitspanne der Intoxikation durch fremde Texte konservieren, eine Auswahl von Werken zur Schau stellen, die meiner Meinung nach wichtig für die Kunst sind (oder zumindest für mich selbst) und diese auf den folgenden Seiten laut vorlesen, nicht so, wie man sie vorlesen sollte, sondern der eigenen Neugier, der eigenen Lust, der eigenen Naivität und der Wut folgend ... um sich von dort ausgehend weiterzubewegen. Dieses Buch ist eine LEKTÜRE, keine Auseinandersetzung. Ich bestehe auf diesem Unterschied¹⁵.

What kind of reading aloud of their texts did those authors call for in the above mentioned passages? Duras writes a novella *The Malady of Death*, which is not really a novella, but a text to be put on stage through performative reading, which to her mind could never be substituted by acting. Beckett establishes reading aloud as the dramatic action in *Ohio Impromptu*, so that the staging of this play is almost impossible to imagine without the use of reading as a performative strategy. And Sajko writes a theoretical book *Auf dem Weg zum Wahnsinn (und zur Revolution) – Eine Lektüre* and insists that it is *reading aloud* rather than theoretical discussion. Her references and sources for the book, although theoretical, could also be regarded as poetry: “da man sie als Poesie liest, laut – oder mit Frechheit oder mit Bewunderung”¹⁶. In this book, Sajko is exhibiting and exposing some of her favorite theoretical books revolving around topics of madness, artistic creation and literature:

Was mache ich? Ich stelle Bücher aus und lese laut vor.

Im Jahr 1967 hat Joseph Kosuth in seiner ersten selbstständigen Ausstellung in der Galerie Lannis in New York Bücher ausgestellt. Die Arbeit trug den Titel »Fifteen People Present Their Favourite Book«. Man könnte sagen, dass ich die Tradition fortsetze: Durch das Ausstellen von Bücher stelle ich mich selbst aus. Ich befürchtete keinen ästhetisch-theoretischen Mechanismus erklären zu können außer der Lektüre selbst – ich lese wegen der Bomben und wegen der Zünder¹⁷.

¹⁴ S. BECKETT: *Ohio Impromptu*. In: *The Complete Dramatic Works*. London 2006, p. 382–383.

¹⁵ I. SAJKO: *Auf dem Weg zum Wahnsinn (und zur Revolution) – Eine Lektüre*. German translation A. BREMER, J. MARIJANOVIC. Berlin, Matthes & Seitz, 2015, p. 7.

¹⁶ Ibidem, p. 136.

¹⁷ Ibidem, p. 226.

By following Koshut's and Sajko's ideas on exhibiting books, one could further ask: what kind of stage directions must a playwright write in order to instruct the director, the reader, or herself when reading aloud, to approach their texts in the most suitable way? Maybe it is about finding the way of using stage directions as if they were a site of a playwright's true battle ground: "Jeder findet einen eigenen Kampfplatz – meiner hat sich zwischen den Klammern (Didaskalien) zusammengepresst"¹⁸. What is the relation between stage directions in *Rose** and the subsequent staging of the text? In *Rose***, Sajko reads the line: "The quiet people will burn up quietly", then she approaches the audience, looks directly at them and says: "That's what the audience must be told. Eye to eye. Mouth to mouth. In person"¹⁹. In *Rose**, the last sentence is clearly bracketed as a stage direction. In classical theater, an actress or an actor playing one of the "speaking positions" in the play would probably take this stage direction into account and act accordingly – they would look at the audience while saying the line which is preceding it, without uttering the stage direction by which they were instructed to do so. Sajko subtly disturbs the hierarchies immanent to theater making: first of all, she is the one that gave herself the instruction to deliver a certain line in a certain way. Secondly, she then does not even follow her own instruction – actually, she keeps reading the line in the manner in which she read until that point – with her eyes fixed on the text placed on the music stand in front of her. Just then, by looking at the audience when delivering the stage direction, she emphasizes the way in which the already delivered line should have actually been read. Additionally, in this way she makes the staging process transparent – in the same manner in which she writes her own text about the text in *Rose**, she also makes her own performance about the performance in *Rose***. Both *Rose** and *Rose*** consist of traces of the processes of their respective geneses.

From the self-referential reading to the music performance

Numerous are authors whose discomfort of being watched while reading their texts is obvious. On the other hand, we witness book fairs, literary evenings and festivals where white male heterosexual authors read they work with joy and self-assurance and audience members, otherwise silently reading in solitude, enjoy and fetishize the presence of the author's body. Both the reluctance to perform and the possibility of fetishization of authors (or their books) collapse in Sajko's concept of "self-referential read-

¹⁸ Ibidem, p. 280.

¹⁹ I. SAJKO: *Rose is a rose is a rose is a rose...*, p. 28.

ings". In a trailer for her 2009 performance *Scenes with an apple* Sajko states: "That girl on stage, she wrote the play. If you don't know that, you could think that I am an actress with a bad accent"²⁰. Sajko, being both novelist and dramatist, is well accustomed to public appearances on book fairs and literary evenings. Nevertheless, she chose the apparatus and the frame of theater as a space for her self-referential readings. What is the first and most obvious difference between the literary evening and reading in theater? It is, as Sajko jokingly proposes, the possibility to confuse the audience about the privileged authorial position: Is this girl just a bad actress? In procedures of literary evenings, the possibility for such confusion is minimized – there is almost always a moderator who presents the author and her biography, prior to the reading. By choosing the frame in which she leaves space for uncertainty to emerge regarding her almost "total" authorship, Sajko actually desacralizes and defetishizes the ever-elevated and hierarchical position of the author. For the audience members who did not read the program for the performance, she might as well be "only" performing. Moreover, by reading and not declaiming previously memorized lines, she creates the possibility for even more confusion and questions to arise among the members of the audience: Is this a rehearsal or a piece? Are the performers just poorly prepared? Sajko strongly affirms reading aloud as an autonomous theatrical act, that is to say, as a strategy to be incorporated in a fully realized theater production and not only employed in the phase of rehearsing:

I really think that reading itself, in public, in front of others is a legitimate theatrical act. And for me that is incredibly interesting. And the very fact that you have someone on stage, with a text in front of them, was for me a small impudence, a thing that I was allowed to do and still claim that it is theater. And that it doesn't at all mean that I am poorly prepared, but something completely else²¹.

It is the specificity of performative reading that, although it abolishes the illusion and the fourth wall to a certain extent, it still remains performative and theatrical. Performative reading appropriates theatrical and performative mechanisms precisely through making them transparent. And this transparency opens a space for an oral reading practice in which the audience is not being convinced by the rhetorics of the reader and of the reading,

²⁰ Video mp4 trailer: *An apple is not an apple – jabuka nije jabuka*. Conceded to me by Sajko, 00:39s.

²¹ Video documentation of the artist talk: *Cruising sa Srđanom Sandićem: Ivana Sajko*. <https://www.youtube.com/watch?v=wHXh2rBhN8E>, minute: 38. English translation T. ŠLJIVAR [access: 13.10.2017].

but made aware of performative and rhetorical mechanisms they witness when being read to in theater spaces.

Reasons for the self-referential reading

Sajko began her project of “self-referential readings” together with the musician Vedran Peternel in 2005 in Zagreb, when she performed two of her plays – *Woman-bomb* and *Archetype: Medea* by reading them aloud on stage. Simultaneously with reading, she also commented on processes of writing and performing and, thus, produced new textual materials “live”, while Peternel created soundscapes for the pieces:

The self-referential reading is perhaps pure exhibitionism institutionalized by a single discourse on the process, yet at the same time, in the performance of this memory of processuality, I create new relationships and prove the vitality of even that completed, packaged body. I express all of its potency whilst, for instance, explaining the history of “Woman-bomb”, improvising new passages based on existing strategies, but also based on actual documents; or whilst writing stage directions for “Archetype: Medea”, which talk about the rehearsals for the premiere performance of the text, knowing that those stage directions will offer me the opportunity to replicate each following performance of “Archetype: Medea” or the reading that preceded it, to try to repeat it, act a few scenes, retell audience reactions to a specific play and, in this way, construct a collage within the space and time of performance, driving forwards, generating a new bond between the author and the text through methods and processes, a new text in which, talking about myself, I also talk about the world and the art in which I am immersed²².

The beginning of this duo’s collaboration was another project – *Mass (for election-day silence)* from the year 2004, in which Sajko occupied a more traditional role of the director, instructing actors and dancers to be (bodily) rhythmized and choreographed by the pace of their own reading and speech. *Mass (for election-day silence)* was a performance in which it became possible for the speech (and reading): “to become a howling rhythm which choreographs us, filling the space of the stage, permeating each pore of the witnesses in the audience”²³. Self-referential reading is also a strategy Sajko

²² I. SAJKO: *My strength is in my speech*. “Frakcija – Performing Arts Magazine” 2005, no. 37/38, p. 43. English translation M. Simić.

²³ Ibidem, p. 44.

employs to evade common post-writing anxiety in situations when writers are expected to revisit their texts after they have been written:

Burrowing into the meaning of the text within myself and conquering it, it does not sink deeper into me, it actually leaves me. When I later come across it in the world and on the market, I wonder about how to touch it again and for that touch to be equally essential [...] as it was in the moment of its generation. How to discover a new Eros between the two of us who have, completing each other, articulating each other to the last limits through every single figure and trope, spent each other. [...] (This excess of familiarity usually kills the love affair.) [...] I don't know where to go, except back, into self-referential reading. If I want to generate this text in another medium, for instance through my own performance or a play, I have to find a way to avoid that which I am certain of – the completed textual body which, to be sure, opens itself up to an innocent reader or a spectator, yet in front of me it keeps silent as a definiteness which I need to shatter in order to speak again. [...] I discover the eroticism of creation in talking about the process [...] ²⁴.

Self-referential reading developed into a more structured format from which performances *Scenes with an apple* and *Rose*^{**} emerged. In those two pieces, improvised textual or musical scores were no longer there; however, the reading in them was still not replaced by acting, and playing the music did not develop into a form of a concert, nor it became an illustrative background for the text. What Sajko denotes as her text's "exclusive position" towards her, which is "so totalitarian"²⁵, is actually being subverted through the practice of performative reading. The question of the totalitarian relation of mutual ownership between the author and the text which "kills the love affair" and kills the erotics of creation is resolved in the practice of reading aloud. A writer and a scholar M. Leahy, from the perspective of an artist operating among divergent textual and performative practices, explains this effect as follows:

The text presented in the reading is the reader's (inasmuch) as she delivers it, but she need not claim to own it, or to have special access to its meanings or any intentions of/for the text. (This is not to say that the reader doesn't know the procedure employed to generate the text, or the sources of the text, or even the impulses or desires that

²⁴ Ibidem, p. 42–43.

²⁵ Ibidem, p. 43.

led to the writing of the text). The audience comes into possession of the text (with the reader) in the reading, and their prior knowledge of language, or words, of cultural material, their desires for and expectations of the work, their intentions will impact on their hearing of it in that present²⁶.

Performative reading, therefore, exempts both the audience and the reader-author from the ownership relations towards the text. Text is being revealed to both instances equally and simultaneously through their capacities to read and to listen and to bodily sense what is being read aloud.

Temporality of the performative and self-referential reading

I would now like to describe and compare the two temporalities – one of the writing and reading (of the text) and the other of performing (of the same text). Let us first read the passage from *Postdramatic theatre* in which Lehmann makes the strict distinction between the temporality of the (silent) reading and the temporality of the staging:

Theater is familiar with *the time dimension of the staging* peculiar to it. While the text gives the reader the choice to read faster or slower, to repeat or to pause, in theatre the specific time of the performance with its particular rhythm and its individual dramaturgy (tempo of action and speech, duration, pauses and silences, etc.) belongs to the “work”. It is a matter of the time no longer of one (reading) subject, but of the shared time of many subjects (collectively spending time)²⁷.

This type of differentiation collapses in performative reading where reading coincides with performing, and in this manner both temporalities collide into a single one. And although the temporality is a single one, the difference between the content of the text and the content of the performance is still very tangible, and it creates a certain kind of sensorial distortion. This effect of the certain “double vision”, the gap, the clash and collision between the text that is being read aloud and the performance which in its essence is that very reading aloud, requires multifocal attention from the audience.

²⁶ M. LEAHY: *What is it here now I can persuade you of? scraps towards a rhetoric of poetry performance*. “Frakcija – Performing Arts Magazine” 2005, no. 37/38, p. 55.

²⁷ H.-T. LEHMANN: *Postdramatic theatre*. English translation K. JÜRS-MUNBY. London and New York, Routledge, 2006, p. 153.

How is this paradoxical quality of oneness and duality manifested in the relationship between *Rose** and *Rose***? Multiple temporalities are already employed in the content and form of *Rose**: love encounter happens in a club on a Wednesday evening, and on Thursday early morning all newspaper headlines report on a dreadful explosion of a bus which occurred the night before. Sajko obscures her readers' perception by distorting the chronology: "they" (and it is also not clear if the pronoun designates the love couple or any other indeterminate number of inhabitants of the province) got on the bus and fell asleep while reading the morning newspaper which had already reported on a dreadful event that was yet to happen and in which they would die or died or were about to die:

They get on the bus.
 The one from the record. On the front-page. Ablaze.
 The one that is late. An hour. And more.
 And they are heavy-eyed.
 To be asleep before they even get home.
 Head on the window-glass and papers in hand. Like some morons.
 The early edition which spells it all out.
 That they were dog-tired and fell asleep, for tomorrow's another working day.
 Got to get up early.
 No one will ask them about today tomorrow.
 And they worked today too.
 Got up early too.
 No one asked them anything today.
 And it's not Friday.
 Not even Thursday yet.
 But soon. Any moment.
 And no one will have asked them anything.
 They'll get on the bus. Take a seat. Fall asleep.
 Never to wake up²⁸.

In *Rose***, Sajko also insists on the uncertain time frame which is operational in the play. Onstage, she sometimes makes a movement or a bodily scenic action before she reads the line which alludes to it. Her corporeal performance at times precedes her reading performance. She wears a red dress (like roses) and she is 8 months pregnant. Her possible private love encounter happened long before the performance and through performing, the disjunction of the real-life encounter is revisited and brought into the

²⁸ I. SAJKO: *Rose is a rose is a rose is a rose...*, p. 26–27.

presentness, the *here and now* in the theater. Writing the text happened, too, and it is necessary to find an equally exciting process to be able to perform it, here and now in the theater. Love happened, too, and it is necessary to talk about its beginning, here and now in the theater. The bus exploded, but “characters” (i.e. speaking positions) who died in the accident are revisiting the event here and now in the theater.

Temporality and rhythm of a body which writes influence the temporality and rhythm of a text which the body writes. Sajko claims that the written text is rhythmized by her own body and that “punctuation is proportional to the length of her breaths”²⁹. L. Robertson in her essay *Time in Codex*³⁰ explains that when one reads, two temporalities are operational – one of the reader and one of the book: “I read to sense the doubling of time: The time of the book’s form, which pertains to the enclosure and topology of rooms, allegories, houses, bodies, surfaces; and the time of my perceiving, which feels directional, melodic, lyric, inflectional”³¹. The text which was, in its gestation, rhythmized by the writer’s body, in turn rhythms the bodies of performers when performed. And when it is being read silently, it equally rhythmizes the body of the reader: “Then, because of the book’s time overlaying my own, reading opens a proposition. It receives in me the rhythm I didn’t know I missed”³².

The text *Rose**, in the moment of its completion, was in front of Sajko, the writer, as “silent as a definiteness which I need to shatter in order to speak again”. Sajko, director and performer, goes back into self-referential reading and performs the text on stage by reading it aloud. For Sajko the play is an evidence of her own existence:

The text is, at least for me, the ultimate proof that I am here, at this very moment, right now, writing, putting a full stop after a statement that seems like a conclusion, while it is actually but a paraphrase of my fear of death: the text is a necessary trace of my act. Full stop³³.

In the circumstances of a self-referential reading, when authors read their own texts aloud on the theater stage, the “being-at-this-very-moment” quality of writing recovers. Performing one’s own text by reading it aloud could be an ultimate proof of being “here, at this very moment”. The *now* of writing is revisited through the *now* of reading and performing (“Wer liest, liest

²⁹ I. SAJKO: *My strength is in my speech...*, p. 42.

³⁰ L. ROBERTSON: *Nilling*. Toronto 2012, p. 11.

³¹ Ibidem, p. 15.

³² Ibidem, p. 15.

³³ I. SAJKO: *Rose is a rose is a rose is a rose...*, p. 12.

jetzt”³⁴), and also through the now of listening. Sajko summarizes her artistic approach towards writing, directing and performing and intersections between those disparate and yet perpetually converging activities, as follows:

Die Körper des Autors, der Gestalt und des Schauspielers werden nun durchdrungen, ausgetauscht, sie springen von einem auf den anderen über und überqueren dabei verschiedene Raum-Zeit-Grenzen sowie verschiedene Ebenen auf der Illusionsskala: von der Schaustellung, die nicht auf das eigene Schaustellen verweist, über die Theatralisierung dieser Schaustellung, bis hin zu der Stufe, auf der sich diese Schaustellung *vor* das stellt, was gezeigt wird³⁵.

By working in this manner it really becomes possible for Sajko to accomplish her desire for the text to equally belong to her and to her characters: “The same text was assigned to both myself and the characters”.

The initial interest in writing the M.A. Thesis out of which this article has been reworked came from my own authorial distress and anxiousness about failing to find the appropriate means of presenting my texts on stage and in literary readings. The notion I used and further developed as a “performative reading” is a conceptualization and theorization of an artistic desire. The same is true for Ivana Sajko’s notion of “self-referential” reading. Leahy notices that in the artistic frame of oral reading events: “There is/are gap(s) between the self in the room before the audience speaking reading and the self/selves written onto the sheet script from which she reads”³⁶. Concepts we propose reading strive for overcoming this gap and the other gaps too – by insisting on the sociality of such events which opposes the solitude of the silent reading. In the frame of self-referential reading, or of performative reading, it becomes possible to assign the same text not only to an author and to characters, but also to performers and to members of the audience. Reading aloud, as used by Sajko in *Rose***, is a performative strategy which abolishes ownership relations between the author and their text, in the same manner in which it enables author, characters, performers and the audience to share the same text in in the theater, to share it without ever owning it, to share it by listening to it:

The sociality of reading does not always or only pertain to the present; it implicates the multi-temporal generosity of politics. Within

³⁴ T. SCHESTAG: *Lesen-Sprechen-Schreiben (Kritzeln)*. Berlin 2014, p. 11.

³⁵ I. SAJKO: *Auf dem Weg zum Wahnsinn (und zur Revolution) – Eine Lektüre...*, p. 110.

³⁶ M. LEAHY: *What is it here now I can persuade you of? scraps towards a rhetoric of poetry performance*. “Frakcija – Performing Arts Magazine”..., p. 55.

this folded time, the person and an impersonal speech test and inflect and mix into one another. The book's darkly confected scene is a speculative, temporally striated polis³⁷.

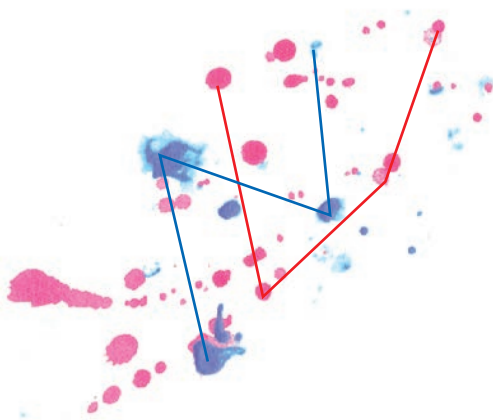
This almost utopian multi-temporal political polis consisting equally of texts and bodies could also possibly be substantiated on the theater stage when employing reading aloud as a performative strategy.

Literature

- BECKETT S.: *Ohio Impromptu*. In: *The Complete Dramatic Works*. London, Faber & Faber, 2006.
- DURAS M.: *The Malady of Death*. English translation B. BRAY. New York, Grove Weidenfeld, 1986.
- DOLAR M.: *A voice and nothing more*. Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2006.
- LEAHY M.: *What is it here now I can persuade you of? scraps towards a rhetoric of poetry performance*. "Frakcija – Performing Arts Magazine". Zagreb, Center for drama arts, 2005.
- LEHMANN H.-T.: *Postdramatic theatre*. English translation K. JÜRS-MUNBY. London and New York, Routledge, 2006.
- ROBERTSON L.: *Nilling*. Toronto, Bookthug, 2012.
- SAJKO I.: *Auf dem Weg zum Wahnsinn (und zur Revolution) – Eine Lektüre*. German translation A. BREMER, J. MARIJANOVIC. Berlin, Matthes & Seitz, 2015.
- SAJKO I.: *My strength is in my speech*. "Frakcija – Performing Arts Magazine". English translation M. SIMIĆ. Zagreb, Center for drama arts, 2005.
- SAJKO I.: *Rose is a rose is a rose is a rose*. In: *Welt retten / Saving the world*. English translation T. BRLEK. Graz, Steirischer Herbst, 2008.

³⁷ L. ROBERTSON: *Nilling*..., p. 12.

5. Mobilnost umjetnosti →





SIBILA PETLEVSKI

Akademija dramske umjetnosti

Sveučilište u Zagrebu

sibila.petlevski@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5006-2646>

DAVID GAZAROV

Muzička akademija

Sveučilište u Zagrebu

<https://orcid.org/0000-0003-1236-8710>

Prekogranična estetika: inovativne metodologije proučavanja žive baštine¹

Cross-border aesthetics:
innovative methodologies of living heritage research

Sažetak: Ovim radom uvodimo i obrazlažemo koncept „žive baštine“ i uz njega vezan pojam „prekogranične estetike“. Nekoliko je ciljeva. Prvo: ukazati na potrebu redefiniranja pojma baštine u vremenu globalizacije, prekogranične migracije, izrazito snažne fizičke i virtualne mobilnosti umjetnika i novotehnološki uvjetovane visoke razine dostupnosti informacija, pri čemu zagovaramo potrebu promišljanja koncepta „prekogranične baštine“ i „prekogranične estetike“. Drugo: pomoći u promjeni klime s ciljem da se osvijesti ulogu koju ima *praksom vođeno istraživanje* u osmišljavanju inovacijskih sustava. Treće: uvođenjem pojma živa baština (kao procesa kreativnog „rada s“ baštinskim materijalom u praksi života u društvenoj zajednici, ali i života u „prekograničnom“ stvarnom i virtualnom kretanju globaliziranim svijetom) preporuča se izlazak učenika iz učionice u hibridni prostor takozvane „ljudske geografije“ gdje više nije jednostavno odvojiti urbano, ekološko i digitalno. Radom se promovira kreativna pedagogija i metodološke inovacije vezane uz istraživanje vođeno umjetničkom praksom. Četvrto: raspravljamo o STEAM kurikulumu umjetničko-znanstvene „metodološke mobilnosti“, ali i argumentirano tvrdimo da danas ne možemo razmatrati pitanje transfera tehnologija odvojeno od inovativnih istraživanja u umjetnosti.

Ključne riječi: umjetničko-znanstveni kurikulum, prekogranična estetika, kreativnost, živa baština, STEAM

¹ Rad je poduprla Hrvatska zaklada za znanost projektom broj IP-2014-09-6963.

Summary: This paper introduces the concept of “living” heritage, connecting it to the concept of “cross-border aesthetics”. Our first goal is in redefining the notion of heritage in times of globalization, cross-border migration, extremely strong physical and virtual mobility of artists and novel-technology-conditioned high levels of information availability. Our second goal is in strengthening the importance of practice-based research in the design of innovation systems. This work promotes creative pedagogy and methodological innovation related to art-driven research, and discusses the STEAM curriculum of artistic-scientific “methodological mobility”. Our argument is that today we cannot address technology transfer without addressing issues connected to the innovative artistic research.

Keywords: art and science curriculum, cross-border aesthetics, creativity, living heritage, STEAM

1. Pojam „prekogrančne estetike“ i uvođenje novoga naziva

Tko god bi pomislio da nam je cilj istražiti utjecaje i neposredne suradnje umjetnika iz različitih kulturnih, nacionalnih, jezičnih i drugih sredina odvojenih političko-administrativnim granicama, vara se, jer pojam „prekogrančnog“ sagledavamo u kontekstu stvaranja znanja i mobilnosti ideja. Znanje se *ne usvaja* pasivno, nego *konstruira* kreativnim modeliranjem zbilje. *Kreativne procese* koji su obilježje svih umjetničkih praksi i *inovativne proizvode* kojih ne bi bilo bez primjene istraživačke kreativnosti, povezuje ista dinamika konstrukcije znanja. Kreativnost je univerzalna, ali u društveno-socijalnoj „niši“ u kojoj rade umjetnici i znanstvenici, posebno danas u globaliziranome svijetu u kojem nema jasne razlike između „prirodnog“, „kulturnog“ i „tehnološkog“ – znanje se tvori u mreži odnosa, a mobilnost ideja je prekogrančna već samim time što znatiželja vodi istraživače preko granica odijeljenih istraživačkih polja (kako one koji „brane“ činjenice, tako i one koji „brane“ vrijednosti).

Možemo li teorijski model unifikacije znanosti i znanja zamijeniti socijalno-praktičnim modelom transdisciplinarnog suradnog istraživanja? Potreba i nužnost uspostavljanja istraživačkih i projektnih suradnji nameće jedno od najvažnijih pitanja današnjice: kako stvoriti institucionalne (prethodno i obrazovne) uvjete za uspješan dijalog istraživača preko granica istraživačkih polja koje znanstvenici doživljavaju ujedno i kao *limes* vlastite eksperimente? Na koji način se praksom vođeno teorijsko istraživanje na razmeđu znanosti o umjetnosti i umjetničkih praksi uključuje u stare polemike oko unifikacije znanja, ili pak dinamičke sinteze znanja posredovane transdisciplinarnim dijalogom istraživača? Kako pomoći promjeni klime s ciljem da se osvijesti ulogu koju ima *praksom vođeno istraživanje* u osmišljavanju inovacijskih sustava?

Inovacije se ne događaju u izolaciji od društva. Potrebno je kreativnost poticati ciljano i sustavno – tijekom čitavog obrazovnog procesa – pri čemu „kreativna pedagogija“ kao „znanost i umjetnost kreativnog poučavanja“ (Aleinikov 1989, 2013) nije isto što i pedagogija kreativnosti, ali i jedno i drugo nadograđuje tradicionalno trojstvo *znanje – razumijevanje – vještine* novim konceptima koji proizlaze iz aktivnog uključivanja u proces učenja, pri čemu je aktivitet rezultat međudjelovanja triju dimenzija učenja – *sadržaja, poticaja i okoliša* – kao što tvrde Claxton (1999), Watkins et al. (2004, 2007) i Ireson (2008). Kreativna pedagogija danas potiče učenike da preuzmu odgovornost za svoje učenje, da propitkuju konvencije, kritički se angažiraju u svijetu kojih ih okružuje, odvažno se hvataju u koštac s problemima učeći pritom i na greškama. S druge strane, i kreativni nastavnici njeguju otvorenost pristupa i spontanitet u prihvaćanju novih ideja do kojih dolaze njihovi učenici, a potom i u strukturiranom razvijanju tih ideja u tijeku živog nastavnog procesa (Sawyer, 2004, 2006). U posljednjih desetak, a intenzivnije u posljednjih pet godina, istražuje se mogućnost uključivanja kolegija umjetničko-istraživačkih praksi u visokoškolske kurikule prirodnih i tehničkih znanosti, o čemu ćemo u idućem ulomku detaljnije raspravljati. Međutim, pokazalo se da je već u vrlo ranim etapama obrazovnoga procesa korisno neposredno uključiti učenike u prekogranične suradne projekte umjetničkih radionica, ali i arhiva, biblioteka i muzeja koji posjeduju i nadograđuju digitalno kulturno blago. Na taj način već spomenuta nova dimenzija aktiviteta u učenju koja je rezultat sklopa *sadržaj – poticaj – okoliš* izlazi iz učionice u društveni kontekst gdje učenici mogu u *praksi rada na problemu* o kojem uče sami djelatno osvijestiti važnost triju elemenata praksom vođenog učenja: osvijestiti povratnu spregu *pravila, alatki i zajednica* (engl. *rules, tools, community*) o kojoj piše Engeström (Engeström 1987, 1990) kad analizira cikluse tvorbe znanja u praksi, a što proizlazi i iz S. Toulminova pogleda na znanje kao sferu dijeljenih postupaka (Toulmin 1958, 1976).

Mobilnost ideja u sferi dijeljenih postupaka – onakva kakvu zastupamo u ovome tekstu – povezuje umjetnost sa znanošću, a znanost s (dubinskom) ekologijom. Zamisao o korištenju slobode kroz upuštanje u nedominirajući dijalog, Batesonova *ekologija duha* kao zastupanje fleksibilnosti u korištenju *banke ideja*, posjeduje ljepotu utopijske fikcije, baš kao i prijedlog Brune Latoura usmjeren prema razvijanju ideje *multinaturalizma* koja počiva na konceptu složenoga kolektiviteta određenog ne od strane vanjskih eksperata koji prisežu na apsolutni razum, nego od *posrednika* između branitelja činjenica (recimo znanstvenika) i branitelja vrijednosti (recimo umjetnika) koji su fleksibilni i otvoreni prema novim oblicima eksperimentiranja. U utopijskoj projekciji, snatrenje o *posredniku* nije ništa drugo nego snatrenje o Gledatelju svjetskoga kazališta čije je gledanje oblik svjedočenja. Takve ideje zapravo i nisu daleko od Badiouove događajne proizvodnje Istine koja ga vodi do

glorifikacije snage Teatra. Za Badioua je kazalište dokaz o postojanju spone između bivanja i istine. Taj dokaz – misli on – vrijedi čak i u trenucima kad teatar pokazuje da je oslabio. Loš teatar, koji stavlja pod navodne znakove – to je „teatar“ vezan uz dinamiku Mase u kojoj se falsificiraju događaji, uvode tobože „prirodne“ razlike, upriličuju ponavljanja i etabliraju „uloge“. Nasuprot opisanom, ono drugo kazalište stvarnosti koje Badiou zove „istin-skim“ – teatar je koji „pretvara svako predstavljanje, svaku glumčevu gestu u generičko kolebanje kako bi se stavilo razlike na kušnju bez ikakve bazne podrške“ (Badiou 2008: 220). To je vrsta kazališta u kojem gledatelj mora odlučiti hoće li se izložiti praznini, hoće li uzeti udjela u postupku bez kraja. Badiouovski gledatelj je *prizvan*, ne da bi oćutio ugodu (koja možda dolazi „na vrhu svega“, kao što kaže Aristotel), nego da bi mislio. Fleksibilnost u korištenju *banke ideja*, po našem mišljenju, uvijek se ostvaruje kao neka vrst prekogranične dinamike, ali taj kreativni proces sam po sebi ne može imati vrijednost osim kroz preuzimanje odgovornosti za znanje u ekološkoj niši duha.

Naša definicija „prekogranične estetike“ u svojem se najopćenitijem značenju odnosi na *mobilnost ideja u sferi dijeljenih postupaka* i na „ljepotu“ *nedominirajućega dijaloga* koji održava dinamiku kreativnosti preko granica koje umjetno odvajaju „vrijednosti“ od „činjenica“. Pojam „prekogranična estetika“ uvodimo po prvi put u ovome tekstu, premda smo ga već naznačili u kontekstu rasprave o problemima i prijedorima vezanim uz tzv. „kulturnu baštinu“ na simpoziju u Katowicama 2018. godine. Što će se smatrati kulturnom baštinom, nije vezano isključivo za sferu kulture i sferu javnosti jer je „zamućeno“ političkim, pravnim i tržišnim aspektima pristupa toj temi i ovisi o aktualnim kulturnim i političkim prilikama prema kojima se neprekidno reinterpretira, što ima konkretne posljedice na očuvanje baštine, ali i na prijeopore u vezi s nacionalnim identitetima i identitetnim politikama. Ovaj tekst postavlja važno pitanje: Može li baština biti živa, i ako jest živa u obliku otjelovljenih² kulturnih i društvenih praksi, može li se kretati preko granica; kakva je njena mobilnost, postoji li neka prekogranična estetika koja živu baštinu jedne kulture otvara prema globalnoj estetici? Je li globalnost „globalne“ estetike današnjice u izvedbi prekoračenja granica – u kulturi migracije? Treba li se nova teatrologija i teorija izvedbe okrenuti i prema

² Odnosi se na pojam enaktivnost u vezi s utjelovljenom sviješću. Enaktivizam u kognitivnim znanostima tumači kogniciju putem dinamičkog djelovanja organizma u interakciji s okolišem. U hrvatskim prijevodima obično se enaktivno prevodi kao utjelovljeno, međutim, u svojim radovima sustavno upotrebljavamo termin „otjelovljeno“ kako ne bi dolazilo do nesporazuma u uporabi pojma enaktivne (otjelovljene) prakse u glumačkim pedagogijama gdje enaktivna gluma i njezina otjelovljena praksa nije puko „utjelovljavanje“ dramskoga lika na sceni.

„proizvodnji mobilnosti“ o kojoj piše Timothy Cresswell (cf. Cresswell 2006)? Kad smo uveli termin „živa baština“, mislili smo na *dinamiku odnosa* kojom se nastoji nadići agresivni stav identitetnih politika kojima kultura nije zanimljiva sama po sebi, nego kao povod da bi se propitalo čije je kulturno blago i kome pripada zasluga za njega. Dinamika odnosa vezana uz „živu baštinu“ (nasuprot konceptu nacionalne baštine kao mrtvoga kapitala) utemeljena je na odnosu prošlog i sadašnjeg vezanom uz koncept „brige za naslijeđeno“, ali tu se misli i na različite tipove dinamika odnosa u društvu koje imaju posljedice na prevrednovanje pristupa baštini. Napokon, misli se i na proizvodnju mobilnosti koja baštinu prevrednuje uz pomoć prekogranične estetike. Identificirali smo četiri glavna tipa dinamika odnosa u suvremenom društvu koji imaju posljedice na prevrednovanje odnosa prema kulturnom i prirodnom nasljeđu: a) proširivanje pojma baštine; b) proširivanje grupe stručnjaka (interdisciplinarnim uvidima u različite aspekte materijalne, nematerijalne i prirodne baštine); c) prenošenje iz polja stručne u polje javne rasprave (gdje se vodi javna i medijska polemika o kulturnim vrijednostima); te za ovaj tekst najvažniji tip d) dinamiziranje baštinskih tema u kreativnom nastavnom procesu i razvijanje *kreativnosti koja se događa* kroz sposobnost da se vlastita iskustva povežu i da se od njih stvore nove stvari kao u „motornosanjkaškom“ misaonom eksperimentu (engl. *snowmobiling*) J.R. Boyda. Strateški teoretičar i inženjer Boyd, poznat po petlji CODA – modelu donošenja odluka, 70-ih godina dvadesetog stoljeća zastupao je spajanje načela deduktivne destrukcije (rastavljanja na sastavne dijelove) s načelom kreativne indukcije i sinteze. Sam čin definiranja zbilje mijenja zbilju: kad stvorite novi pojamovni sustav, stvarnost na njega reagira. Kako biste dobili „točniji“ model svijeta i povećali vašu sposobnost neovisnog djelovanja, morate se ponovno upustiti u „motornosanjkašenje“: razoriti postojeći pojamovni sustav i ponovno ga izgraditi kreativnom indukcijom i sintezom³. Premda i mi zagovaramo metodološki model dinamičke sinteze šire razrađen u tekstu „Eksplanacija kao unifikacija i eksplanatorni pluralizam: asimilacija ili dinamička sinteza?“ gdje smo kritizirali jednostavne inženjerske RE modele, i u tome radu i ovdje naglašavamo da koncept *dinamičke sinteze* u vezi s općom teorijom dinamike znanosti i znanja, barem onakav kakvoga ovdje (pret)postavljamo i zagovaramo, nikako ne ostaje na „fuzioniranju rezultata različitih grana“

³ Zamislite motorni čamac koji vuče skijaša iza sebe, vojno oklopno vozilo i bicikl. Ako ih razbijete na sastavne dijelove, imate: 1) motorni čamac s trupom, vanbrodskim motorom i par skija koje vučete iza čamca; 2) tenk s gusjenicama, oklopom i topom; c) bicikl s kotačima, guvernalom i zupčanicima. Te sastavne dijelove možete spojiti u mnogo različitih nedosljednih cjelina, ali koherentna i korisna cjelina bila bi „snowmobile“ (motorne sanjke): gusjenice od tenka, vanbrodski motor skije i guvernal bicikla. To je Boydov primjer kako se kreativnost stvarno događa: deduktivna destrukcija (rastavljanje na sastavne dijelove) u kombinaciji s kreativnom sintezom.

prema aktualnim potrebama znanstvenih korisnika u okviru optimizacije nekog RE (engl. *Requirements Engineering*) metodološkog modela. Naša je izvorna teza da se radi o izomorfizmu zakonitosti, odnosno o *dinamici uspostave izomorfnih tragova reda* u različitim poljima, ali i na različitim razinama znanstvenoistraživačkih uvida (cf. Petlevski 2017: 26).

2. Razvoj inovativnog kurikula umjetnosti i znanosti

Ovu smo studiju osmislili u kontekstu razvoja umjetničko-znanstvenih strategija suradnje na međunarodnom projektu „Kako praksom vođeno teorijsko istraživanje u umjetničkoj izvedbi može doprinijeti hrvatskoj znanosti“ koji je poduprla Hrvatska zaklada za znanost, a vođen je od 2015. do 2019. godine. Osim središnjeg mjesta što ga je u našem projektu imala problematika odnosa umjetnosti i znanosti, od samoga početka, a također već i naslovno, supostavili smo nacionalni model istraživačkog projekta i model *art&science* kakav je zastupljen u europskom i svjetskom akademskom prostoru. Četiri godine po završetku projektnog istraživanja došli smo do zaključka da je naša kontekstualizacija modela umjetničko-znanstvenog istraživanja, ali i vizija praćenja i razvoja inovativnog visokoškolskog kurikula umjetnosti i znanosti postavljena ne samo pravovremeno, nego čak dvije godine prije nego što je u svjetskim okvirima započelo sustavnije analitičko bavljenje prednostima komplementarno strukturiranih umjetničko-znanstvenih nastavnih programa i njima pripadnih, institucijski prepoznatih i u sveučilišne kurikule integriranih projekata na razmeđu umjetničkog i znanstvenog istraživanja. Pojmovi poput interdisciplinarnosti, transdisciplinarnosti, ali i sva mjesta rasprave vezana uz unifikaciju znanja nasuprot *dinamičkoj sintezi* koju zastupamo, zauzeli su središnje mjesto u teorijsko-metodološkim i praktično-metodološkim raspravama koje smo strukturirali i argumentirali u tijeku projektne suradnje. S obzirom na današnje praktične uvjete u znanstvenom vođenju istraživanja i s obzirom na razvoj i modeliranje tih uvjeta, postavlja se pitanje je li unifikacija znanja i znanosti problematičan koncept, te nije li taj koncept još problematičniji u našem vremenu nego prije. Čak i kad bismo mogli pretpostaviti postojanje nekog logički potpuno proničnog i „čistog“, intrinzičkim zakonitostima postavljenog zakona razvoja aksioma spoznaje prirode koji ne samo što bi reducirao teorijske sisteme, nego bi lišavao i čitava područja (poput biologije) njihovih razvojnih specifičnosti, ne bismo mogli zanemariti činjenicu da je znanost oduvijek ovisila, a u današnjem globaliziranom svijetu još više ovisi, o odnosu makro- i mikrosocijalnih dinamika – od dinamika u kojima se očitava pitanje pozicioniranja znanosti u društvu, preko pitanja financiranja znanosti postavljanjem prioritetnih fokusa istraživanja, do onih društvenih dinamika koje se ostvaruju

unutar znanstvenih i(li) akademskih zajednica na laboratorijski i projektno „stvaran“ ili tehnološki „virtualan“ način (npr. putem koncepta *invisible college* koji se odnosi na dijeljenje znanstvenih interesa i tema bez uspostavljene institucionalne i projektne suradnje).

Interdisciplinarnost i uvid preko granica matičnog polja, za suvremenu znanstvenu spoznaju i za suvremenu znanstvenoistraživačku praksu, jednostavno rečeno, postaje nužnost. Znanost se može definirati i kao mreža znanja. Modeliranje utjecaja socijalnih dinamika na znanstveno istraživanje danas, kao i modeliranje odnosa društvenih i kognitivnih aspekata znanosti već je dalo dovoljan broj respektabilnih rezultata u praćenju i promjeni uvida u dinamiku znanosti i znanja. Uvidi sistemske znanosti i modeliranje kao praksa sistemske teorije ukazuju na čitav niz praktičnih, ali i konceptualnih problema unifikacijskih filozofskih teoretiziranja. Postoje utemeljene filozofske kritike kako unifikacijske teorije objašnjenja, s jedne strane, tako i eksplanatornog pluralizma i (ne)jedinstva znanosti, s druge strane, ali u tim kritikama najčešće se ostaje na utvrđivanju nedosljednosti u logičkim izvodima (npr. zamjedbe unifikacijskom tipu eksplanacije koje se tiču kauzalnosti i zakonitosti, upućivanje na problem asimetrije i problem lažne unifikacije i sl., dok se eksplanatornom pluralizmu spočitava da objašnjenja koje objedinjavaju uvide s više istraživačkih polja znanosti pate od nekompatibilnih protučinjeničnih konzekvenci). Kao što smo već tvrdili u tekstu koji se bavio redukcijom, asimilacijom i dinamičkom sintezom (cf. Petlevski 2017), neizrazita logika u dinamičkom modeliranju znanstvenih fenomena može baciti novo svjetlo na prijepore oko unifikacije znanja, ali potencijalno otvoriti i mogućnost novog i drukčijeg pozicioniranja prema problemu nesumjerljivosti (engl. *incommensurability*) u odnosu znanstvenih teorija. Ako bismo nesumjerljivost odredili na tradicionalan način kao karakteristiku konceptualne promjene gdje dolazi do cijelosne promjene jedne strukture mišljenja drugom – tada bi tvrdnja o nesumjerljivosti znanstvenoteorijskih koncepata bila utemeljena na uspostavljanju tzv. nužnih i dostatnih uvjeta definiranja, iz čega bi proizlazilo da se nešto ili uklapa ili ne uklapa, ili udovoljava ili ne udovoljava postavljenim kriterijima. Promjena uvjeta u tako postavljanom tradicionalnom viđenju ne bi dovodila u pitanje postojeći koncept kroz promjenu u njegovoj interpretaciji, nego bi svaki put „stvarala“ novi koncept. Pa se nameću pitanja: što onda učiniti u vezi s dinamičkim fenomenima nastavljanja i apsorpcije, ali i ugrađenosti pojedinih koncepata u složene problemske situacije, te kako se postaviti prema tome da općenito nije moguće dati definitivnu i potpunu specifikaciju svih nužnih i dostatnih uvjeta za određivanje koncepata? Tradicionalnim pristupom koji bi dao „kriterije“ (ne)sumjerljivosti zaboravlja se i na gradiranje unutar konceptualne strukture: gdje postoje rasponi boljih ili lošijih primjena. Zanimaraju se i hijerarhijski ustroj: taksonomija koncepata, a najvažnije od svega – ratio-

nalizirati konstrukciju ne podrazumijeva samo po sebi da trebamo slijediti klasičnu logiku, nego se možemo opredijeliti i za neizrazitu logiku. Kriteriji sumjerljivosti ili nesumjerljivosti su nestabilni, ili barem toliko nestabilni koliko je nestabilan i podložan povijesnoj (re)interpretaciji i pojam paradigme ako ga većemo isključivo uz „revoluciju“ zaboravljajući na „evoluciju“. Pod paradigmom mislimo na kuhnovske „uzorke mišljenja“ utemeljene na ontološkim, epistemološkim i metodološkim uvjerenjima i vezane uz egzemplare kao „konkretna rješenja problema koje jedna skupina, na vrlo uobičajen način, prihvaća kao paradigmska“ (Kuhn 1977: 298–299). Čak i čisto terminološki, pojam „smjene“ paradigme čini nam se nedostatan u modeliranju složene dinamike istraživačkih praksi (i tom praksom istraživanja neprekidno redefiniranih teorijskih postavki). Danas je jasno da se koncept utemeljen na razmjerno jednostavnoj dinamici smjene po načelu „revolucije“ mora obogatiti uvidom u razvojne procese. Može li se shemu revolucionarne smjene paradigmi, kako pretpostavljamo, zamijeniti modelima koji kombiniraju neizrazitu logiku i evolucijske algoritme? To bi tek trebalo provjeriti, dakako u zasebnom istraživanju i uz njega vezanome radu. Mišljenje da je glavni cilj znanosti objedinjavanje, odnosno postizanje maksimuma koherencije, ima zasigurno svojih prednosti i u fizici i u filozofiji, ali nameće se pitanje koliko teorijski modeli koji teže smanjivanju broja općih nomičkih uzoraka doista doprinose boljem razumijevanju svijeta. Rekli bismo da takvi modeli prije služe boljem razumijevanju našeg razumijevanja pa se, drugim riječima rečeno, postavlja pitanje daje li rastuća unifikacija znanja o prirodi bolju šansu za napredak znanja o svijetu, ili više doprinosi sistematizaciji postojećih znanja i produbljivanju postojećih „sistema vjerovanja“ pri čemu ima *kognitivnu funkciju* koja se sastoji, pojednostavljeno rečeno, u tome da nam pomaže u razumijevanju fenomena na ekonomičniji način.

Namjera nam je ukazati na glavne smjernice u formiranju sveučilišnih odsjeka vezanih uz „istraživanje u praksi“, „interaktivni kontinuum“ umjetnosti i znanosti i *metodološku mobilnost*. Procjena naših projektnih dosega istraživanja u kontekstu srodnih međunarodnih istraživanja pritom nam nije jedini cilj. Pedagoške i metodološke inovacije vezane su uz sada već razmjerno dugo iskustvo dijela naše suradne skupine u radu s učenicima i studentima kojima predajemo *teorijsko istraživanje vođeno umjetničkom praksom*, ali i uz četverogodišnji rad na „*jeziku*“ *prekogranične suradnje* znanstvenika i umjetnika, što nas je učvrstio u uvjerenju da danas uopće ne možemo razmatrati pitanje transfera tehnologija odvojeno od inovativnih istraživanja u umjetnosti. To stajalište koje smo jasno, ciljano (i prije bolje stimuliranih istraživačkih timova u svijetu) iznijeli pred četiri godine, danas je u svjetskome okviru jedna od najvažniji tema u promjeni srednjoškolskih i visokoškolskih kurikula, a u Hrvatskoj se o toj temi ni danas gotovo uopće ne objavljuju radovi niti se potiče rasprava u široj akademskoj zajednici. Valja

naglasiti da je proces kreativnog „rada s“ materijalom istraživanja – u praksi života u društvenoj zajednici, ali i života u „prekograničnom“ stvarnom i virtualnom kretanju globaliziranim svijetom – rezultat izlaska učenika iz učionice u hibridni prostor takozvane „ljudske geografije“ gdje više nije jednostavno odvojiti urbano, ekološko i digitalno; razlikovati „prirodno“ od „kulturnog“. Ova studija, između ostaloga, ukazuje na parametre razvoja i promjene u gradnji kurikula utemeljenih na praksom vođenom istraživanju u umjetnosti. Procjenjuju se i dosad učinjeni koraci u objedinjavanju znanstvenih i umjetničkih uvida u suvremenim projektnim suradnjama. Pitanja koja se pritom postavljaju relevantna su i aktualna.

Može li kreativna pedagogija pomoći u stvaranju inovativnih, u praksi utemeljenih metodologija istraživanja prekograničnih estetika? Može li nova vizija obrazovnog sistema pomoći da se napokon redefinira inovacijska politika i da se upravo kroz novu odrednicu te politike nametne pitanje nacionalnih prioriteta inovativnih istraživanja na razmeđu umjetnosti i znanosti? Ne treba posebno naglašavati važnost kvalitetnog strukturiranja i razvoja kurikula: utvrđivanja za struku temeljnih kompetencija i kriterija vrednovanja, ali isto tako i dinamičkih parametara razvoja kurikula. Razvojni je aspekt posebno bitan kad je riječ o interdisciplinarnim i transdisciplinarnim programima. Dok je nekada rad na akademskim nastavnim programima bio u nadležnosti samih nastavnika, dakako uz kontrolne mehanizme znanstvenika i sustručnjaka iz odgovarajućih područja, danas postoje i doktorski studiji s područja razvoja akademskih kurikula (engl. *Ph.D. in curriculum and instruction*). To ukazuje na nekoliko činjenica. Prvo, da postoji znanstveni interes za razvoj studijskih programa koji bi odgovarali promjenama statusa i tipova obrazovanja „u kompetitivnom i globaliziranom svijetu“ (to je naslov edicije knjiga jednog njujorškog znanstvenog izdavača), pri čemu se u posljednjih desetak godina može zamijetiti pomak od klasičnih tipova usvajanja znanja prema tzv. problemski utemeljenom učenju (engl. *PBL – problem based learning*). Broj naslova s toga područja, što znanstvenih što stručnih, postojano raste u razmaku od prvih godina dvadeset i prvog stoljeća, ali se priručnici za razvoj kurikula u posljednjih desetak godina drukčije koncipiraju (usp. npr. *Međunarodni priručnik za istraživanje kurikuluma* iz 2003., što ga uredio Pinar, s *Priručnikom za razvoj kurikuluma* što ga je 2010. uredio Kattington). Drugo, teorija razvoja kurikula je i sama interdisciplinarno područje istraživanja unutar pedagogije kao sustavne znanosti obrazovanja, ali s potencijalom proširivanja toga polja. Razlikovanje produkta i procesa važno je i za definiciju kurikula. Ako kurikulu pristupimo kao *produktnom modelu*, tada je to sabir dokumenata za provedbu. Drugi način na koji možemo promatrati teoriju i praksu kurikula je preko procesa. Iz toga motrišta, kurikulum nije dokument (puki proizvod za implementaciju), nego je *dinamički model* čiji su elementi u neprekidnoj interakciji. Tri glavna čimbenika – nastavnici,

studenti i znanje nikada ne postoje u laboratorijskim uvjetima kao odvojeni elementi, nego su čvorišta u mreži odnosa.

Minimalni zahtjev u razvoju kurikula je stvoriti temelj za planiranje akademskog programa sastavljenog od nastavnih predmeta i nastavnih jedinica, čemu se pridružuju i zahtjevi za empirijskim proučavanjem i utvrđivanjem opravdanosti planiranog. Teorija i praksa kurikula prvo je razvijena u okvirima školskih potreba, i zato – kao što primjećuju Tony Jeffs and Mark K. Smith (1990, 1999, 2005) – postoje problemi kod uvođenja birokratski standardiziranih kurikula u neformalne oblike pedagogije. Jeffs i Smith neformalnim smatraju one obrazovne procese koji djeluju putem rasprave, ali se odnose i na istraživanje i proširivanje iskustva. Konverzijsko i iskustveno povezuje iskustvo učionice s iskustvom svakodnevice, pa bi u tome smislu „neformalni“ tip obrazovanja bio proces čije je obilježje spontanitet u kultiviranju praksi učenja, ali i demokratičnost u dijaloškom odnosu.

Koji su, dakle, pojmovi bitni za aktualnu raspravu o koncipiranju i razvoju optimalnog kurikula za obrazovanje u „kompetitivnom i globaliziranom svijetu“? Izdvojit ćemo najvažnije: procesno utemeljeno učenje; problem-ski utemeljeno učenje; u praksi utemeljeno i praksom vođeno istraživanje; socijalna pismenost i servisno učenje integrirano s akademskim učenjem; STEAM edukacija (najnovijim studijama i statističkim analizama potvrđena važnosti umjetničkog obrazovanja integriranog u modele *art&science* u kojima se pojačava prirodnoznanstvena STEM komponenta, ali isto tako otvara mogućnost praksom vođenog razumijevanja kreativnog mišljenja i stvaranja potaknuta susretištem umjetničkih i znanstvenih istraživačkih praksi).

U samo desetak godina konceptualna polazišta za razvoj obrazovnih kurikula doživjela su korjenite promijenjene prema tipovima učenja kakva su u provedbi kurikula umjetničkih akademija koje spajaju praksom vođenu teoriju s u praksi utemeljenom teorijom u sklopu visokoškolskih kurikula poput studijskog usmjerenja Dramaturgija izvedbe na MA studiju Dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, koji je kao takav koncipiran u prvoj godini prelaska na tzv. bolonjski sustav visokoškolskog obrazovanja, a uz manje preinake i osuvremenjenja, ostao je jednako osmišljen od 2004./2005. godine do danas. „Bolonjski sustav“ pokazao se problematičnim, pa gdje i manjkavim u nekim aspektima provedbe. Međutim, na primjeru umjetničkih akademija zamjetljive su i prednosti toga sustava u okviru kojega su razvijeni visokoškolski kurikuli koji su postavili temelje za *kreativno teorijsko istraživanje*. Mogućnost prenošenja pozitivnih iskustava u tvorbi kurikula umjetničkih akademija u kurikule svih (pa čak u određenoj mjeri i u kurikule prirodnoznanstvenih i tehničkih fakulteta) vidimo upravo u aspektu procesnog i problemski utemeljenog učenja kakvo je temelj obrazovnog procesa na umjetničkim akademijama. To načelo koje čini spoj triju sastavnica, pa ga je moguće definirati kao *procesno-problemsko-praksom-*

vođeno načelo, može biti prepoznato, dakako u adaptiranom obliku, i u tvorbi visokoškolskih kurikula svih istraživačkih polja i grana.

Tvrdimo da je u suvremenom osmišljavanju visokoškolskih kurikula poželjno poticati divergentno mišljenje, kreativnost i inventivnost u svim područjima znanja kroz razumijevanje enaktivne prirode znanja. Varela, Thompson i Rosch uveli su koncept *enakcije* kako bi predstavili i razvili okvir koji stavlja snažan naglasak na ideju da je iskustveni svijet prikazan i određen međusobnim interakcijama između fiziologije organizma, njegova sensorimotornog kruga i okoline. Naglasak na strukturalnom spajanju mozak-tijelo-svijet čini jezgru njihova programa otjelovljene spoznaje. Otjelovljeni pristup spoznaji sada je ključan za kognitivnu znanost, te je opće-prihvaćeno da je aktivnost mozga uglavnom samo-organizirajuća, nelinearna, ritmička, paralelna i distribuirana. Ideja da postoji duboki kontinuitet u načelima samoorganizacije od najjednostavnijih živih bića do složenijih kognitivnih bića – središnje Vareline i Maturanine ideje – danas je temelj teorijske biologije, a i sve veću pozornost dobiva u neuroznanosti. Subjektivno iskustvo i svijest, nekada metodološki neprihvatljiva tematska polazišta za istraživanje s područja kognitivne znanosti, postale su važnim istraživačkim temama, osobito u kognitivnoj neuroznanosti. S druge strane, enaktivnost je već dosta dugo prepoznata u radikalnom konstruktivizmu. „Akcijsko istraživanje“ Kurta Lewina i von Glasersfeldov konstruktivizam prepliću *znati kako* i *znati što* u pristupu znanju. Iz motrišta „akcijskog istraživanja“ neki promatrani sistem moguće je razumjeti tek u nastojanju da ga se mijenja. Onaj tko „prihvaća“ znanje zapravo ga aktivno stvara, proizvodi, smješta ga, kontekstualizira i uspostavlja relacije. Kako je sistem, u akcijskom istraživanju, moguće razumjeti tek djelovanjem u nastojanju da ga se promijeni, dakle inovativnim korištenjem sistema: ne pukom analizom nego *sintezom plus*, sintezom koja stvara novi element za analizu, tako je i znanje moguće steći (kod konstruktivizma) tek inovativnim djelovanjem nad primljenom „informacijom“, jer svaku zaprimljenu informaciju treba procesuirati, dakle i smjestiti negdje u *know-how* svojeg *razumijevanja kako razumijevati*, odnosno potrebno je „aktivno istraživati“ sistem vlastitog znanja, mijenjati ga. Kao što piše u radu pod naslovom „Dinamičke strukture“ na predmetu Teorijsko istraživanje (koji mentorira S. Petlevski), tada još student, a danas diplomirani dramaturg Bruno Margetić i jedan od međunarodno prepoznatih inovatora dramaturgije virtualne realnosti: „I jedan i drugi pristup prisutni su u umjetničkom radu, s tim da kreativni umjetnički rad zapravo predstavlja „krnji“ sistem, nešto što parcijalno postoji ili postoji samo kao ideja, nešto nedovršeno, neki sistem koji će tek ponovljenim „akcijskim istraživanjem“ nastajati, a koji je moguće analitički misliti samo konstruktivističkim pristupom, jer znanje o objektu nastaje istovremeno kad i objekt sam. Dakle, kreativni proces postavlja teorije znanja i istine na zanimljiv rub, jer kre-

ativna osoba načelno zna kamo ide, ali ne zna kamo će doći“. Glasersfeldov kognitivni model procesa učenja (Glasersfeld, 1981, 1989) neprocjenjiv je doprinos uočavanju socijalne dimenzije znanja. Kao što smo pokazali, STEAM (skraćenica od engl. *science, technology, engineering, arts and mathematics*) postaje prepoznata baza za nove visokoškolske kurikule kako bi se potaknulo razmišljanje „van kutije“. U statističkoj analizi izrađenoj na uzorcima iz SAD-a i Kanade nastojalo se ponuditi odgovor na pitanje o tome koliko su umjetnost (i umjetnički dizajn) važni za obrazovanje s fokusom na prirodosnanstvena, inženjerska i matematička znanja (STEM). Rezultati su znakoviti: studenti koji uz matične predmete studiraju i jedan od oblika umjetničke prakse u prosjeku bivaju 4 % više prepoznati u svojim akademskim postignućima od studenata iste struke koji nisu imali umjetnost integriranu u obrazovanje. U prosjeku, učenici koji su u srednjoj školi proveli 4 godine u učenju glazbe ili neke druge umjetnosti, prolaze test akademske umješnosti (engl. *SAT – Scholastic Aptitude Test*) s rezultatom 98 bodova višim od drugih učenika koji nisu imali iskustvo neke umjetničke prakse. Studenti koji su pohađali satove glazbene kulture sa slušanjem i prepoznavanjem povijesnih glazbenih djela i glazbenih oblika imali su 61 bod više u provjeri verbalnih sposobnosti i 42 boda više u provjeri matematike od njihovih vršnjaka koji nisu pohađali takav oblik nastave. Studenti koji uz matične predmete studiraju i umjetnost statistički imaju 4 % veću šansu od svojih kolega da će u tijeku studija primiti nagradu za svoj studentski rad u struci. Jedna od provedenih studija pokazala je i da su diplomirani studenti prirodno-matematičkog i inženjerskog usmjerenja koji su uspješno otvorili poslovni obrt i prijavili patente, u prosjeku od 8 %, pripadali u skupinu ljudi koji su u djetinjstvu isprobali neki do oblika umjetničke prakse ili su bili izloženi umjetnosti kao gledatelji i slušatelji. Iz provedenih istraživanja može se zaključiti da unatoč činjenici da su STEM predmeti u akademskom kurikulumu neophodni za postizanje znanstvenog i tehnološkog napretka, bez izloženosti umjetnosti, studenti nisu sposobni postići svoj puni istraživački potencijal. Pojednostavljeno, moguće je postati boljim matematičarem i inženjerom „razmišljanjem na način umjetničke kreativnosti“. Provedenim statističkim analizama koristi se, primjerice, Rhode Island School of Design, ali i državno sveučilište Kent State University, s ciljem promoviranja važnosti svojih kurikula kako za studente MA programa dizajna i glazbe, tako i za studente drugih, ne nužno umjetničkih usmjerenja. Tri glavna glazbena usmjerenja na Kentu (opće glazbeno usmjerenje, koralna glazba i instrumentalna glazba) upotpunjuju se s kurikularnom novinom pod nazivom „individualizirano učenje i tehnologija“. STEAM kurikulum ne samo što ne postoji u Hrvatskoj nego čak i na razini umjetničko-znanstvenih projektnih suradnji nema, ili tek iznimno ima, prihvaćenih, financiranih i visoko evaluiranih umjetničko-znanstvenih projekata.

Razvoj visokoškolskih STEAM kurikula ne vidimo odvojeno od projekta poticanja kreativnih radionica i natjecanja s područja systemske znanosti u srednjim školama. Dobar primjer je državno natjecanje srednjoškolaca „Opisujemo sustave“ što ga je u suradnji s Agencijom za odgoj i obrazovanje osmislilo i iniciralo Hrvatsko interdisciplinarno društvo. Glavni promotor toga natjecateljskog modela, prof. dr. sc. J. Stepanić, ujedno je i član naše projektne istraživačke skupine. Formalno obrazovanje učenika ima dvostruku svrhu u službi rješavanja složenosti suvremenih društava. S jedne strane, među učenicima postoje budući znanstvenici i istraživači sustava, tako da se njihova što ranija uključenost u systemsko razmišljanje i srodne discipline, dakako prikladno razini znanja i razumijevanja srednjoškolaca, pokazuje korisnom za njihova ukupna buduća postignuća. S druge strane, učenici koji neće nastaviti školovanje u područjima eksplicitno vezanim uz znanost o sustavima imat će umjereno razumijevanje znanosti o sustavima. Oni će biti skloniji timske radu i sudjelovanju u interdisciplinarnim projektima u koje će biti uključeni stručnjaci za znanost o sustavima. To vrijedi bez obzira na to hoće li postati donositelji odluka, kreatori mišljenja, menadžeri ili drugi tipovi zaposlenika. I sa stajališta sustava i sa stajališta postojećih obrazovnih prostora, već se u spomenutom projektu „Analizirajmo sustave“ procjenjuju ciljevi i moguće realizacije takve vrste obrazovanja, realizirane kroz različit broj razreda. Društvo je modelirano slijedeći tripartitnu strukturu inovacijskog modela trostruke spirale na takav način da škole predstavljaju jednu spiralu, dok su društvo, vlada, ali i sveučilišta i druge visokoškolske ustanove uključeni u druge dvije spirale. *Trostruki helix* odnosa između sveučilišta i industrije i vlade promijenio je percepciju obrazovno stečenog i razvijenog potencijala za inovacije u društvu definiranom kao društvo znanja. *Helix modeli* naglašavaju temeljnu ulogu znanja u ekonomiji, politici i kulturi, pokazujući dinamiku znanja unutar socioekološke niše, te odbacujući pristup jednostavnog tržišnog uspjeha ili neuspjeha. G. Christakos je upozorio na potrebu razvijanja pristupa koji traži kombinaciju znanja i vještina iz različitih područja ljudskog djelovanja. Pojednostavljeno govoreći, sva se ljudska znanja odnose na sposobnosti vezane uz percepciju, sjećanje, svijest i razum, pri čemu postoje rješenja na razmeđu različitih znanstvenih pristupa, ali i na granici filozofije i znanosti. Još je Einstein izjavio da je znanost bez epistemologije – ako bi se takvo što moglo uopće zamisliti – primitivna i nejasna. Christakos upozorava na vrijednost filozofije u znanstvenom istraživanju, a na tome tragu skovao je i termin *epibraimatika* za novu disciplinu koja bi proizlazila iz sinteze epistemičkih ideja (prva tri slova u epibraimatici su *Epi*), zatim bi našla oslonac u širokom području znanosti o mozgu (druga tri slova u riječi su *brai* od engleskoga naziva za mozak – engl. „brain“) pri čemu bi znanost o mozgu uključivala neurobiologiju, evolucijsku biologiju, neuropsihologiju, logiku i kognitivnu

znanost, a sve to s ciljem da se razvije neka matematička metoda za rješavanje problema u promjenjivim prostorno-vremenskim uvjetima obilježenim visokim stupnjem neizvjesnosti. Odatle dolazi posljednjih šest slova: ona – *matika* iz Christakosove kovanice *epibrainmatika*. U uvodu knjige *Integrativno rješavanje problema u vremenu dekadencije* (cf. Christakos 2011), autor naglašava da svoju studiju piše u vremenu dekadencije obilježenom krizom u svakom aspektu društva (u politici, ekonomiji, kulturi, umjetnosti i obrazovnom sustavu). To je vrijeme duboke zabrinutosti, smušenosti, doba nemira, globalnog pada intelektualnih sposobnosti; vrijeme površnosti u kojem više nema meritokracije, vrijeme smanjene socijalne mobilnosti koje se kune u socijalnu osjetljivost dok roni krokodilske suze nad Afrikancima koji ginu u gumenjacima na moru. To je vrijeme pseudopragmatizma i konzumerizma. To je doba politika vođenih grabežnim stranačkim platformama koje se ostvaruju nauštrb načela humanosti. To je vrijeme socijalne politike koja više nije utemeljena na načelu činjenične istine, nego na načelu jednokratnih, dnevno-politički uporabljivih argumenata. To je vrijeme vulgarnog korporatizma i korupcije. To je vrijeme institucionaliziranih prijevara, radikalne dekonstrukcije i ahistorizma; vrijeme ništenja intelektualnih tradicija i svih dostignuća ljudske povijesti, vrijeme nestanka vrijednosti. To je doba u kojem do krajnosti pojeftinjuje i na kraju devalvira ljudskost, epoha u kojoj se ugrožava čovječanstvo i narušava Priroda bez ikakva istinskog, učinkovitog prosvjeda javnosti. To je vrijeme krize, koja nije negdje tamo u svijetu, nego u čovjeku samome, u njegovoj svijesti. U takvome vremenu – Christakos ima pravo – potrebno je ponovno uspostavljanje dijaloga između znanosti, filozofije i umjetnosti – bez prebacivanja odgovornosti za nastalo stanje iz jedne u drugu disciplinu.

Među istraživanjima izvan Hrvatske koja se u posljednjih nekoliko godina intenzivnije bave *metodološkom mobilnošću* i *suradnim praksama* u STEAM obrazovanju (gdje je uključena sastavnica umjetničkog istraživanja), mogli bismo istaknuti, primjerice, razvoj mjerila za procjenu uspješnosti studentskih kolaborativnih aktivnosti. Suradnja je definirana kao „koordinirana, sinkrona aktivnost koja je posljedica kontinuiranog nastojanja da se stvori i održi dijeljena koncepcija problema“ (cf. Roschelle i Teasley 1995: 70). U časopisu specijaliziranom za STEM obrazovanje, objavljen je rad koji razvija kolaboracijsko *sumjerilo* (engl. *co-measure*) proširujući listu uobičajenih suradnih aktivnosti poput donošenja odluka, ostvarivanja povratne sprege u odnosu, pomaka od samopouzdanja do grupnoga pouzdanja i dogovaranja uloga u suradnom procesu (cf. Herro et al. 2017). Autori zapažaju da proces suradnog rješavanja problema nije linearan, pri čemu istraživanje započinju od općih, razmjerno jednostavnijih kolaborativnih ponašanja i tek se potom poduhvaćaju rastuće složenosti ponašanja kakva je obilježje STEAM suradnji koje uključuju umjetničku komponentu *sustvaranja*. Razvijanje je parametra

za mjerenje suradnje u kurikulumima *art&science* hvalevrijedno jer predstavlja prvi korak u razumijevanju kreativnoga procesa koji povezuje umjetničku i znanstvenu kreativnost, ali ipak – moramo primijetiti – nedostaju uvidi u načela tipična za kreativni proces strukturirane improvizacije. Ponajbolje oprimjerenje stvaranja možemo naći u glazbenoj strukturiranoj improvizaciji, ali uvidima u proces (i načela) umjetničke improvizacije otvara se prostor za sistemsko modeliranje improvizacijskih suradnih procesa u kojima dolazi do proizvodnje „emergentnoga autorstva“.

Nakon uvođenja bolonjskih reformi u europskom visokom školstvu, još 2008. godine, sastala se grupa od 68 partnera iz 26 zemalja kako bi se raspravilo o budućnosti visokoškolskog obrazovanja u umjetničkom području s ciljem da se iznađu eksperimentalni modeli edukacije, ali i okvir za inovativna partnerstva. Proces pregovaranja koji je inicijativu pod nazivom *inter|arts* pretvorio u *artsnetEurope* prošao je tri etape: istraživanje mogućnosti kreativnih suradnji, utvrđivanje kvalifikacijskih okvira i, naposljetku, stvaranje novih strategija i novih programa. U tome procesu metodološke i akademske prekogranične mobilnosti najzanimljivijima su se pokazale obrazovne posljedice zaokreta prema ideji kreativnog partnerstva, prvenstveno zbog neposrednih implikacija na proces stvaranja kurikula i težnji da se i studente osnaži u sukreativnoj odgovornosti za tvorbu kurikula. To se, dakako odnosi na produkcijske aspekte: pokušaj da se studente pouči (*i da se zajedno s njima razvija*) nove modele suradnih praksi, te da se ukaže na složenost takvih procesa. Većina europskih umjetničkih akademija ima razvijenu umjetničku produkciju (kazališnu, filmsku, glazbenu) pa samim time i potencijal za uključivanje u partnerstva tzv. kreativne industrije, a neke od akademija, poput Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, imaju i programske sadržaje koji ne samo što pokrivaju predmete s područja produkcijske teorije i prakse nego su razvili i odgovarajući studijski program. Druga vrsta „kreativnog partnerstva“ je suradnja s kulturnim organizacijama i lokalnim zajednicama. Već prije deset godina osmišljeni su eksperimentalni kurikularni suradni sadržaji (npr. na umjetničkoj akademiji Utrecht School of Arts.) Inoviranje programa na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (barem na dijelu studijskih programa) također je u ranoj „bolonjskoj“ fazi neovisno osmislilo modele na razini MA studija koji su se u razvojnoj perspektivi od više od desetljeća pokazali jednako inovativnima, a po nekim aspektima i kvalitetnije fundiranim od bolje financiranih eksperimentalnih europskih programa. Model sustručnjačkog vrednovanja (engl. *peer review*) koji je usmjeren na osiguranje standarda visokog školstva s područja umjetnosti, za razliku od znanstvenog sustručnjačkog vrednovanja, osmišljen je po načelu „uzajamnog učenja“ (engl. *mutual learning*) gdje je presudna važnost triju pitanja: „Što nastojite napraviti?“, „Kako to radite?“, „Kako znate da je to što radite učinkovito?“ i „Što poduzimate kako biste popravili postojeće stanje?“.

Metoda samorefleksije potaknuta konceptom „kritičkih prijatelja“ osnažila je umjetničko-obrazovne institucije iz njih samih. Koncept umjetnika kao „intervencionista – poduzetnika – inovatora“, ponuđen i obrazložen u studiji ERASMUS mreže pod naslovom *Peer Power! The Future of Higher Arts Education in Europe*, bio je usmjeren prvenstveno marketinški. To ćemo na kraju ovoga odjeljka kritički prokomentirati. Taj je rad ponudio zanimljive studije slučaja poput suradnih projekata koji se otvaraju primjerice prema integriranju inovativnog glazbenog kazališta (Estonija), zatim koncepta političkog umjetničkog festivala (Finska), projekta helsinškog Metropolia Sveučilišta za primijenjene znanosti pod naslovom „House Fair Espoo“ koji je poticao dizajn hobističkih soba za stanovnike Helsinkija s jakim naglaskom na „servisno“ u kurikulumu koji razvija edukativne prakse korisne za zajednicu. Britanska umjetnička škola Nottingham Trent University of Art and Design, osmislila je MA kurikulum „kreativne suradnje“ s Broadway medijskim centrom i s nekoliko umjetničkih galerija. Londonsko je sveučilište Camberwell Chelsea Wimbledon – University of the Arts osmislilo u suradnji s tokijskim Institutom za suvremenu umjetnost i međunarodnu kulturnu razmjenu (TWS) projekt tematskih radionica pod naslovom „Otpad – Projekt za recikliranje budućnosti“ s naglaskom na mobilnosti, *preko-disciplinarnosti* i učenju koje prebacuje žarište kurikula na aktivnost studenta. Već spomenuti Segarra et al. u članku *STEAM: Upotreba umjetnosti kako bi se obrazovalo cjelovite i kreativne znanstvenike* prepoznaju integraciju znanosti i umjetnosti kao iznimno korisnu u obrazovnom sustavu. Primjerice, navode kako korištenje kazalištem kao alatom u učenju znanosti može potaknuti učenike da pronađu nove načine integriranja znanja i da bolje artikuliraju svoje razumijevanje onih prirodnih fenomena koji su apstraktni i teško razumljivi. Kazalište je posebno djelotvorno u angažiranju učenika različitih razina i sposobnosti, te se pokazalo da su improvizacijsko i primijenjeno kazalište korisni alati koji omogućavaju učenicima da s većom lakoćom samostalno razmišljaju, oblikuju i integriraju svoje znanstvene ideje (cf. Segarra et al. 2018: 2, 3). U plesu i koreografiranome pokretu prepoznaje se mogućnost modeliranja složenosti ljudskih otkrića i znanja u znanosti. Plesna trupa *Dance exchange* primjer je plesne skupine koja uspješno katalizira suradnju između umjetnika i znanstvenika, usmjeravajući snagu izvedbe kao sredstvo za dijalog, izvor kritičkog promišljanja i kreativni pokretač misli i djelovanja. Sadržaji koje plesno obrađuju u rasponu su od nuklearne fizike, imigracije, ekologije, molitve pa do unapređenja rasne jednakosti itd. Zanimljiv poticaj je i natjecanje pod nazivom „Otpleši svoj doktorat“ (*Dance Your Ph.D.*). Međutim, projekti koje navode Seggara i suradnici često ostaju na razini koja ne nadilazi *afinitetno razumijevanje* pa osim poticajnosti komunikacije na razmeđu znanosti i umjetnosti ne otvaraju mogućnost dubinskog razumijevanja i konstruktivnih suradnih praksi koje bi mogle dovesti do inovativnih rješenja za konkret-

no postavljene znanstvene (ali i umjetničko-istraživačke) probleme. S druge strane, ni koncept umjetnika kao „intervencionista-poduzetnika-inovatora“ kakvog zagovaraju autori studije *Peer Power!* također je podložan kritici. Treba ukazati na negativne aspekte marketinškog usmjeravanja inventivnosti na proizvod, ali i na pozitivne aspekte umjetničko-istraživačke kreativnosti usmjerene na proces u kontekstu razvoja novih obrazovnih modela, pa možemo zaključiti da, premda je studija *Peer Power!* svojedobno ponudila vrijedne studije slučaja, u razmaku od samo jednoga desetljeća – od 2010. do danas – koncept „intervencionista-poduzetnika-inovatora“ počeo se postupno zamjenjivati konceptom otjelovljenog istraživača u *enaktivnoj pedagogiji*, umjetnika čije praksom-vođeno istraživanje otvara nove poglede na kreativni proces i potencijalno može ponuditi nove modele kreativnosti i za znanost. Iz navedenih primjera (kako na osnovi njihovih pozitivnih, tako i negativnih aspekata) uočljiva je nužnost pronalaženja modusa koji bi nadišli *utvrđivanje i statističku obradu* parametara razvoja zasebno za razvoj kurikula i zasebno za razvoj istraživačkih projekata. Tvrdimo da je danas od vitalne važnosti *usklađivanje parametara razvoja* transdisciplinarnih suradnih projekata s parametarima razvoja umjetničko-znanstvenih kurikula. *Korelacijska mreža napretka* pritom bi uzimala u obzir višedimenzionalnost i dinamiku razvoja koja bi integrirala uz uobičajene parametre napretka (poput „pismenosti“, „kvalitete nastave“, „infrastrukture“, „ulaganja u obrazovanje“) i druge parametre koji odgovaraju promjenama u dinamici razvoja suvremenog društva. Primjerice, parametar „pismenosti“ (engl. *literacy*) danas je širi nego što je prvotno bio, pa uključuje i nove oblike, a s njima i nove parametre pismenosti koji bi tražili iznalaženje kriterija za mjerenje „medijsko-tehnološke pismenosti“, „logičko-matematičke“, „sistemske-teorijske“, a svakako – u skladu s recentnim istraživanjem utjecaja izloženosti umjetničkim praksama na bolje rezultate studenata u znanosti – trebalo bi koncept pismenosti proširiti i na „umjetničku pismenost“ i „socijalnu pismenost“. Tvrdimo da socijalnu pismenost povezuju s umjetničkom sposobnosti vezane uz procese tzv. *4E kognicije* otjelovljenog, ugrađenog, proširenog i enaktivnog (engl. *embodied, embedded, extended, enactive*). Već na razini organskoga kao podloge za socijalnu dimenziju, *enaktivnost* ne uključuje samo neuralno, nego i ono što organizam čini. Koncept *otjelovljenosti* moždanu aktivnost nadopunjuje u općenitije tjelesne procese pokazujući kako na kogniciju mogu utjecati (pa i kako je mogu „zavarati“) tjelesna stanja. *Proširena kognicija* sagledava mentalne procese u protežnosti od tijela u okoliš u kojem je organizam ugrađen i s kojim ulazi u interakciju. Budući da je hipoteza o *4E kogniciji* (i različite teorije koje se uz tu hipotezu vezuju) odnedavno dobila eksperimentalnu potporu (premda je u umjetničkom praksom-vođenom istraživanju implicate prisutna odavno), potrebno je, razradom te hipoteze, razviti nove metodološke i nove teorijske pristupe.

Naša je pretpostavka da je *praksom-vođeno istraživanje* (i enaktivna pedagogija koja je takvom istraživanju primjerena) u svojoj osnovi usklađena s hipotezom o 4E kogniciji i da je efikasnost *učenja-kroz-praksu* u distribuiranju izvora zadataka, a ne u nekom isključivo unutarmoždanom kontrolnom algoritmu na osnovi kojega je moguće svladati realni problem u realnom vremenu⁴. Dva su konkretna prijedloga našega projektnog tima. Prvo, zalažemo se za razvoj novog STEAM kurikula koji bi umjetničku bazu obogatio uvidima u sistemsku znanost s praksom „opisivanja sustava“, a znanstvenu (posebice prirodnoznanstvenu i tehničku) kurikularnu podlogu obogatio uvidima u umjetničku praksu s radionicama strukturirane improvizacije kakvu smo osmislili u radioničkoj praksi D. Gazarova. Drugo, zagovaramo *usklađivanje parametara razvoja* transdisciplinarnih suradnih projekata s parametarima razvoja umjetničko-znanstvenih kurikula.

3. Coda: Od Schillera i Kleista do Dürrenmatta i našeg pojma „žive baštine“

Kad je Dürrenmatt, reprezentativni predstavnik dokumentarne drame njemačkog govornog područja, primao Schillerovu nagradu, trebao je održati govor zahvale. To mu je isprva pričinjalo nepremostiv problem: baštini Schillerove dramaturgije smatrao je mrtvom, a romantičarskog klasika potpuno nezanimljivim. Ipak, nevoljko je bacio pogled na znameniti ogleđ „O naivnom i sentimentalnom pjesništvu“ (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795–96) i u njemu se prepoznao, i to – sasvim neočekivano – baš u grupaciji sentimentalnih dramskih autora u koju je Schiller svrstao i sebe samoga. Ali kakva je to „sentimentalnost“ koja može povezati dvadesetostoljetnog dramskog dokumentarista s romantičarskim piscem? Schiller prepoznaje dvije grupe dramatičara: one naivne koji dijele naivnost sa svojim gledateljima u oponašanju prirode, i one sentimentalne koji na tu naivnost

⁴ Ova studija nije prilagođena proširivanju argumentacije, ali naša pretpostavka ima pokriće i u istraživanjima tzv. *modularne robotike* (usp. npr. Z. BUTLER, D. RUS: *Distributed locomotion algorithms for self-reconfigurable robots operating on rough terrain*. U: *Proceedings 2003 IEEE International Symposium on Computational Intelligence in Robotics and Automation. Computational Intelligence in Robotics and Automation for the New Millennium* (Cat. No. 03EX694):IEE, 2003), konkretno u istraživanju lokomocijskih aspekata modularnih robota koji rekonfiguriraju svoje dijelove da bi se adaptirali zadacima, a gdje se pokazalo da niti jedan od mnogobrojnih lokomocijskih sustava koje podržava jedan centralizirani algoritam ne sadrži konačni oblik lokomocije nekog od tih sustava, nego se finalni oblik kretanja robota *ostvaruje u stvarnome vremenu na osnovi interakcije pasivne dinamike s okolišem u konkretnom činu kretanja*. Umjesto složene unutrašnje kontrolne strukture, roboti (i organizmi, pa tako i čovjek) pri obavljanju zadatka *distribuiraju izvore zadatka*.

računaju i ugrađuju je u svoju *ne-prirodnu* retoričku dramaturgiju koja ne može jednostavno ostvariti „ideal slobode“ kao što se taj ideal ostvaruje u naivnome svijetu, nego postavlja pitanje slobode kao tragičko, ali i kao političko pitanje. Dürrenmattovo mišljenje da je Schiller „premda popularan, najteži, najnepristupačniji, najkontradiktorniji dramatičar“ (Dürrenmatt [1959] 1985: 247) dolazi još i više do izražaja kad se iz suvremenog, kognitivno-filozofskog motrišta čitaju Schillerovi znanstveni radovi (verzije njegova doktorata) iz kojih je vidljivo da se već u najranijim Schillerovim razmatranjima s područja filozofije fiziologije iz 1779., naglašava dinamička međuovisnost tijela i duha koja kroz preoblike ostaje, kroz dramaturgiju i „napetosti“ prisutna u njegovim estetičkim spisima, ali i u praksi njegova dramskog pisma. Transhistorijska sinusoioda razumijevanja uloge umjetnosti u svijetu (koju bismo mogli također analizirati i kao pojavni oblik neke prekogranične estetičke zakonomjernosti koja spaja „ukuse“ različitih i naizgled udaljenih književnih epoha i stilova), iz suvremene perspektive „rehabilitira“ baštinu jednog dijela romantičarske filozofije, i to upravo onoga dijela koji vitalno povezuje praksu filozofiranja s praksom dramaturškog mišljenja. Tako, na primjer, i Kleistova promišljanja poput ideje o elektrifikaciji jednog tijela prisutnošću drugog i inspiracije iz situacije u „postupnom formiranju misli govorom“ dobivaju neočekivano pokriće u nekim raspravama suvremene filozofije znanosti. Ideje koje Kleist izlaže u kratkome ogledu „Nevjerojatne istinitosti“ iz 1811. godine važne su za naratologiju (jer je „nevjerojatna istinitost“ jedna od mogućih formula statusa događaja u književnosti), ali taj Kleistov pojam se može čitati i kao rasprava o statusu modela zbilje u znanosti, jer čak i zakoni fizike nemaju jamstva ni nepromjenjivosti ni istinitosti jer su tek sklop ideja o tome kako funkcionira svijet – model čija je znanstvena relevantnost usko vezana uz mogućnost opovrgavanja.

Zaključit ćemo kratkim objedinjavanjem teza. U ovome smo radu uveli nekoliko novih pojmova od kojih središnje mjesto zauzima pojam „prekogrančnog“ vezan uz pojam „estetskog“. Premda smo klasični termin „estetika“ u drugim tekstovima zamijenili suvremenijim terminom „filozofija izvedbe“ misleći pritom na izvedbu svih, a ne samo izvedbenih umjetnosti – u ovome radu ponovno posizemo za pojmom „estetsko“ kako bismo ukazali na „ljepotu“ (zakonomjernost) prekograničnih metodologija istraživanja koje povezuju umjetnost i znanost. Mišljenje ima događajnu strukturu. Filozofska hermeneutika je gadamerovski rečeno *događaj razumijevanja* koji stapa prošle i sadašnje horizonte, ali na primjer, postavljanje pitanja o tome što nam tradicija ima za reći o nama samima u našem vremenu istodobno je i jedno od najvažnijih dramaturških pitanja neposredno vezanih uz praktični zadatak dramatizacije proze ili dramaturške reinterpretacije klasičnih drama. Tu se filozofija „prizemljuje“ u praktičnom zadatku dramaturga, a baština „oživljuje“ u tekstu izvedbe. S druge strane, praktični dramaturg

je sposoban u kazališnoj, odnosno glumačkoj igri detektirati *dramatski izraz* kao *opće događajno načelo* primjenjivo i na druge tipove dinamika, a ne samo na umjetničku igru. Riječ je o postavljanju temelja razumijevanja događajne strukture i općih načela dinamike u svim dimenzijama ljudske egzistencije (cf. Petlevski 2018). U tome kontekstu „prekogranična estetika“ pojam je kojim objedinjujemo mobilnost istraživača i „pokretljivost“ metodologija na hibridnom istraživačkom polju znanosti i umjetnosti. Baština je shvaćena kao materijal za reinterpretaciju, proizvodnju mobilnosti i razvijanje *kreativnosti koja se događa* kroz sposobnost da se vlastita iskustva povežu i da se od njih stvore nove stvari.

Literatura

- ALEINIKOV A.G.: *On Creative Pedagogy*. „Higher Education Bulletin“ 1989, 12, s. 29–34.
- ALEINIKOV A.G.: *Creative Pedagogy*. U: *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship*. Ur. E. CARAYANNIS. New York, Springer, 2013.
- BADIOU A.: *Rhapsody for the Theatre: A Short Philosophical Treatise*. Prev. B. BOSTEELS. „Theatre Survey – American Society for Theatre Research“ 2008, 2 (49).
- BATESON G.: *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Northvale–New Jersey–London, Jason Aron Inc., 1972.
- BOYD J.R.: *Destruction and creation*. Unpublished paper, 1976. <http://dnipogo.org/john-r-boyd/>.
- BUTLER Z., RUS D.: *Distributed locomotion algorithms for self-reconfigurable robots operating on rough terrain*. U: *Proceedings 2003 IEEE International Symposium on Computational Intelligence in Robotics and Automation. Computational Intelligence in Robotics and Automation for the New Millennium* (Cat. No. 03EX694):IEE, 2003.
- CHRISTAKOS G.: *Integrative Problem-Solving in a Time of Decadence*. Dordrecht–Heidelberg–London–New York, Springer, 2011.
- CLAXTON G.: *Wise Up: The Challenge of Lifelong Learning*. London, Bloomsbur, 1999.
- CRESSWELL T.: *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. London, Routledge, 2006.
- DÜRRENMATT F.: *Friedrich Schiller*. Prev. J. AGE. U: *Essays on German Theater: Lessing, Brecht, Durrenmatt, and Others*. Ur. Margaret HERZFELD-SANDER. Continuum, New York, [1959] 1985, s. 235–248.
- ENGSTRÖM Y.: *Learning by expanding: An activity-theoretical approach to developmental research*. Helsinki, Orienta-Konsultit, 1987.
- ENGSTRÖM Y.: *When is a tool? Multiple meanings of artifacts in human activity*. U: Y. ENGSTRÖM: *Learning, working and imagining: Twelve studies in activity theory*. Helsinki: Orienta-Konsultit, Helsinki, 1990.
- GLASERSFELD E. von: *The Concepts of Adaptation and Viability in a Radical Constructivist Theory of Knowledge*. U: *New Directions in Piagetian Theory and Practice*. Ur. I. E. SIEGEL, D.M. BRODZINSKY, R.M. GOLINKOFF. Hillsdale–New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1981.

- GLASERSFELD E. von: *Cognition, Construction of Knowledge, and Teaching*. „Synthese“ 1989, 80, s. 121–140.
- HERRO D. et al.: *Co-Measure: developing an assessment for student collaboration in STEAM activities*. „Journal of STEM Education“ 2017, s. 4–26.
- ILLERIS K.: *Three dimensions of learning*. NIACE, Roskilde, Denmark: Roskilde University Press–Leicester, UK, 2002.
- IRESON J., HALLAM S.: *Ability Grouping in Education*. London, Sage, 2001.
- IRESON J.: *Learners, Learning and Educational Activity*. London–New York, Routledge, 2008.
- JEFFS T., SMITH M.K. (ur.): *Informal Education. Conversation, democracy and learning*. Ticknall, Education Now, 2005.
- McINTOSH P.: *Action Research and Reflective Practice*. London, Routledge, 2010.
- KATTINGTON L.E.: *Handbook of Curriculum Development*. New York, Nova Science Publishers Inc., 2010.
- KLEIST H. von: *On the Gradual Production of Thoughts Whilst Speaking*. U: IDEM: *Selected Writings*. Prev.: David Constantine. London, J.M. Dent, 1997, s. 405–9.
- KUHN T.S.: *Second thoughts on paradigms*. U: *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. University of Chicago Press, Chicago, 1977, s. 293–319.
- LEWIN K.: *Action Research and Minority Problems*. „Journal of Social Issues“, 3, 1946.
- PETLEVSKI S.: *Uvodna studija. O aktualnosti dramaturških uvida Vladana Švacova*. U: V. ŠVACOV: *Temelji dramaturgije*. Zagreb, ADU–Hrvatska sveučilišna naklada, 2018, s. 7–32.
- PETLEVSKI S.: *Eksplanacija kao unifikacija i eksplanatorni pluralizam: redukcija, asimilacija ili dinamička sinteza?*. „NU“ 2017, 2 (54), s. 7–26.
- PINA V. F.: *International Handbook of Curriculum Research*. New Jersey–London, Lawrence Erlbaum Associate Publishers. Mahwah, 2003.
- ROSCHELLE J., TEASLEY S.D.: *The construction of shared knowledge in collaborative problem solving*. U: *Computer supported collaborative learning*. Berlin–Heidelberg, Springer, 1995, s. 69–97.
- SAWYER R.K.: *Creative teaching: collaborative discussion as disciplined improvisation*. „Educational Researcher“ 2004, br. 2 (33), s. 12–20.
- SAWYER R.K.: *Educating for innovation*. „Thinking Skills and Creativity“ 2006, 1, s. 41–48.
- SCHILLER F.: *The Philosophy of Physiology*. Prev. A. GLLAGHER. „Fidelio“ 1998, [1779], 3 (7), s. 65–69.
- SCHILLER F.: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. [Tl. 2:] *Die sentimentalischen Dichter*. „Die Horen“ 1795, 12. st., t. I., s. 1–55.
- SEGARRA A.V.: *STEAM: Using the Arts to Train Well-Rounded and Creative Scientists*. „Journal of Microbiology & Biology Education“ 2018, br. 1 (19), DOI: <https://doi.org/10.1128/jmbe.v19i1.1360>.
- TOULMIN S.: *The uses of argument*. Cambridge, Cambridge University Press, 1958.
- TOULMIN S.: *Knowing and acting : an invitation to philosophy*. New York, Macmillan, 1976.
- VARELA F.J., THOMPSON E.: *The Embodied Mind*. Cambridge, MIT Press Cambridge, 1991.
- WATKINS C.: *Classrooms as Learning Communities*. U: *Research Matters Series*, 24, London, Institute of Education School Improvement Network, 2004.
- WATKINS C. et al.: *Effective Learning in Classrooms*. London, Sage, 2007.




GABRIJELA ABRASOVIČ (GABRIELA ABRASOWICZ)

Šleski univerzitet u Katowicama

Institut za nauku o književnosti

email: abrasowicz.gabriela@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2977-4822>

Poreci (de)marginalizacije u dramskoj i pozorišnoj produkciji u postjugoslovenskom regionu¹

**The orders of (de)marginalization in the playwriting
and theatrical production in the post-Yugoslav region**

Sažetak: Tekst je nastao na tragu promišljanja trenda nove postjugoslovenske dramske i pozorišne produkcije koja prikazuje probleme rascepa, marginalizacije i ekskluzije pojedinaca i/ili grupa ali istovremeno otkriva mogućnosti saradnje i zajedničkog stvaranja novih umetničkih kvaliteta. Ovi procesi koji se zasnivaju na interakciji često imaju transkulturni karakter. U izabranim regionalnim projektima koji predstavljaju vrstu pozorišta sećanja, feminističkog pozorišta i teatroterapije tematizuje se odstupanje u odnosu na prevladavajući, opšteprihvaćen i društveno prihvatljiv model (na osnovu npr. etničke, rodne i klasne pripadnosti). Autori i izvođači iz zemalja bivše Jugoslavije naglašavaju u njima da se identiteti – većinski i manjinski, uvek oblikuju, određuju i pokazuju kroz odnose s drugima. Ova vrsta umetničkog angažmana doprinosi borbi protiv marginalizacije.

Ključne reči: dramska i pozorišna produkcija, drugost i stranost, marginalizacija, postjugoslovenski region, transkulturalizam

Summary: This paper describes the specific of the new theatrical production in the countries of the former Yugoslavia, which presents the problems of splitting, marginalization and exclusion of individuals and/or groups, but at the same time it reveals possibilities for collaboration and joint creation of new artistic qualities. In selected regional projects which explore differences, authors and performers emphasize that identities

¹ Tekst je rezultat istraživačkog projekta br. 2017/24/C/HS2/00436, koji finansira Nacionalni naučni centar, Republika Poljska / The text is an outcome of the research project No. 2017/24/C/HS2/00436, financed by the National Science Center, Poland.

– majority and minority – are always shaped, determined and demonstrated through relationships with others.

Keywords: transculturalism, playwriting and theatrical production, marginalization, otherness, post-Yugoslav region

„Je li moguća takva priča koja bi izašla izvan nekomunikativnoga zatvora vlastitog »ja«, otkrila širu sliku stvarnosti i upozorila na uzajamne veze? Koja bi znala da se distancira od utabanog, očiglednog i banalnog centra »opšteprihvaćenih stavova«, uspela da sagleda probleme eks-centrično, izvan centra?“

Olga Tokarčuk, *Govor povodom dodele Nobelove nagrade za književnost*²

Postjugoslovenski dramsko-pozorišni pejzaž – iznad granica i razlika (?)

Simbolične reprezentacije raznih okolnosti i odnosa koje upravljaju komunikacijom i interakcijom etničkih i drugih grupa određuju odnos između vladajućih i potčinjenih slojeva društva, između centra i periferije, Severa i Juga, Istoka i Zapada³. Balkan je postao (naročito na Zapadu) metafora sukobljenog multikulturalizma, regiona destabilizacije i fragmentacije koji uzrokuje ciklične sporove. Stereotipi i nametnuti balkanski imaginarij funkcionisali su i funkcionišu još uvek na osnovu figurativnog i metaforičkog jezika⁴. Krvavi raspad bivše Jugoslavije i rušenje mostova u susedskom konfliktu ostavilo je za sobom, osim različitih trauma, takođe opreznost, neverovanje u uspeh projekata saradnje ili razmene i povećalo je nacionalnu zatvorenost. U poslednjih dvadesetak godina neki od dramskih pisaca i pozorišnih reditelja u postjugoslovenskom regionu generisali su nesumnjivo jednu od najoriginalnijih vrsta nove evropske dramske i pozorišne produkcije. Ovi predlozi imaju specifične parametre nedostižne na drugim geografskim ši-

² O. TOKARCZUK: *Literatura jest zbudowana na czułości. Mowa noblowska Olgi Tokarczuk*. Prev. G. ABRASOWICZ, 7.12.2019. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1934932,1,literatura-jest-zbudowana-na-czulosci-mowa-noblowska-olgi-tokarczuk.read>, [pristup: 30.07.2020.].

³ W. MÜLLER-FUNK: *Kakanien revisited*. Za: G. ŠUBERT: *Imaginarna geografija „Balkana“ iz suprotnih perspektiva i njihove manifestacije u književnim delima*. U: *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Ur. M. MATICKI i dr. Beograd 2006, str. 17.

⁴ M. KOCH: „My“ i „Oni“, „Swój“ i „Obcy“. *Balkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*. „Porównania“ 2009, br. 6, str. 78.

rinama i istovremeno predstavljaju deo jedne veće umetničke konstelacije. Na ovim primerima može da se vidi želja da se brišu stari i stvore novi kulturno-estetski kodovi i da se upotrebljavaju relevantni elementi određene kulturne tradicije u skladu sa definisanim potrebama i očekivanjima novih korisnika. Teza da kulture ne smeju da predstavljaju odvojene celine sve više dobija na snazi. Trebalo bi naglasiti da pozorište na karakterističan način popunjava prazna polja i kreira novu stvarnost takođe zahvaljujući sve jačoj tendenciji uspostavljanja regionalne i supraregionalne umetničke saradnje, razmene i umrežavanja (*networking*). Kulturna i umetnička mobilnost predstavlja nesumnjivo važan faktor u ovim stremljenjima, donosi nove ideje, veštine i kulturne prakse koje obogaćuju svaku zajednicu i može takođe da doprinese odgovornoj i održivoj transformaciji društva. Takvim povezivanjem oblika kultura ili životnih stilova i prodiranjem jedne kulture u drugu posredstvom društveno-prostorne integracije, kultura se transformiše i pretvara u neokulturu⁵. Ovaj proces podrazumeva nastanak novih, originalnih kulturnih proizvoda i preobražavanje tradicionalnih formi u novom kontekstu. Ipak, akvizicija stranog kulturnog materijala i kreativna fuzija (ili stanje) s domaćom kulturom zavisi od modaliteta delovanja: multikulturnog, interkulturnog ili transkulturnog.

Vanjskim posmatračima je lakše primetiti zavisnosti, opseg, pravce i posledice ovih transpozicija jer ih gledaju sa distance. Ispostavlja se da u postjugoslovenskom regionu do reči dolaze umetnici koji su pravi mobilizatori skloni razmišljanju izvan tradicionalnih okvira jer su shvatili da je kulturni transfer civilizacijska neminovnost i u mobilnosti vide šansu za svoj opstanak i razvoj. Primećivanje postojanja mehanizama uzajamnog prožimanja kultura zahteva promenu i veću fleksibilnost dosadašnje istraživačke perspektive. Aktivnost pozorišnih stvaralaca koji funkcionišu u dinamičnoj mreži valja posmatrati kroz prizmu transkulturalizma. Regionalna cirkulacija kulturnih komponenti, transfer ljudi, koncepcija i znakova vodi ka konstantnoj interakciji koja se ne svodi isključivo na simetričnu razmenu između predstavnika susednih zajednica, već predstavlja i proces koji doprinosi stvaranju novih kvaliteta.

Transkulturološka čitanja procesa izmeštanja, uspostavljanja kontakata, otkrivanja raznolikosti još uvek se razvijaju i dolaze u jednom kontinuiranom sledu koji se kreće od koncepta multikulturalizma (postojanje različitih kultura na istome prostoru) i preko termina interkulturalizma (dodiri između tih kultura). Tako pojam „transkulturalizam“ predstavlja korak napred jer je u evolutivnom smislu nastao dodatnim objašnjavanjima i razlučivanjima

⁵ D. CUCCIOLETTA: *Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship*. Za: N. MATOŠ: *Transkulturalne dimenzije kurikuluma*. "Pedagogijska istraživanja" 2013, br. 10 (1), str. 152.

prethodno navedenih pojmova. Multikulturno, interkulturno i transkulturno interesovanje zasniva se na humanističkom pristupu razumevanja i približavanja onim drugim kulturama u kojim su društveni, politološki i ideološki fenomeni i kulturološki artefakti drugačiji od polazišne kulture.

Obavezno treba dodati i jedno pojašnjenje, naime da je prema književnom teoretičaru i kritičkom misliocu Mihailu Epštajnu (Mikhail Epstein) transkulturacionizam teoretski plan na kojem se mogu opisati i analizirati kulturna dinamika i kreativno izražavanje u savremenim mobilnim društvima, a transkulturalnost predstavlja novi operativni i ideološki način kulturne interakcije⁶. Radi se ipak o ne sasvim novom nego obnovljenom pristupu. Kubanski antropolog Fernando Ortiz je još 1940. godine skovao termin „transkulturacionija“ u svojoj knjizi *Kubanski kontrapunkt: duvan i šećer* (*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*). Tom rečju je Ortiz hteo da prikaže poseban odnos kultura, njihovo mešanje i preklapanje. Transkulturni model je ponovo otkrio i preneo u Evropu nemački teoretičar Wolfgang Velš (Wolfgang Welsch) u devedesetim godinama prošlog veka. Njegov koncept obuhvata makro- i mikronivo. Određuju ga između ostalog: umrežavanje kultura, smanjivanje selekcija i razlika između tuđe i svoje kulture, višestruko kulturno formiranje identiteta, njegova pluralnost i ukrštenost⁷. Kulturna sorpcija (upijanje i vezanje) i desorpcija (odvajanje) su samo tačke polazišta za dalju hibridizaciju. U slučaju regiona ne radi se o konceptu homogenizacije u neojugoslovensku kulturu i o uniformizaciji, nego o novoj vrsti organizacije u obliku mreže odnosa sa visokom responzivnošću u kojoj postoje veze, čvorovi i presečne tačke. Unutar nje dolazi do permanentnih pregovora u duhu intersubjektivnosti i interakcije. Ovim putem može se doći do zaključka da je za transkulturni model naročito važno da je on pokretan, dinamičan i otvoren, pa identitet u njemu ne postoji kao stabilna invarijanta koja učestvuje u kulturi, već je promenljiv i konstituisan procesima umrežavanja u kulturi/u⁸.

Civilizacijske promene dovele su takođe do stvaranja dinamične transkulturne postjugoslovenske mreže. U njoj se mogu odrediti presečne tačke ili figure hijazma koje se suprotstavljaju ekstremnom spajanju s jedne i potpunoj separaciji s druge strane. Ova situacija predstavlja dokaz da su društva i kulture dinamične strukture koje podležu neminovnim promenama

⁶ M. EPSTEIN: *Transculture: A Broad Way*. "American Journal of Economics and Sociology" 2009, br. 68, izdanje 1, str. 340.

⁷ A. VUJANOVIĆ: *Studije performansa i/kao studije kulture: Procesi »deauratizacije« umetničkog dela*. U: *Uvod u studije performansa*. Ur. A. JOVIĆEVIĆ, A. VUJANOVIĆ. Beograd 2007, str. 92.

⁸ Ibidem.

ali tako se i menja umetnost koja iz njih izvire⁹. Kulturni radnici sve češće pronalaze u transkulturalizmu idiom koji ne samo generiše umetničke proizvode nego dovodi do modifikacije ljudskih identiteta, mentaliteta i pogleda na svet.

Umetnost je zaglavljena u mnoštvu diskursa u čijem preplitanju se nalaze odnosi moći, borba i sukobi oko značenja u procesima legitimizacije moći. Bitno je dakle istraživanje mehanizama podjarmljivanja pojedinaca i grupa, njihovo pretvaranje u subjekte hegemonijskih uticaja, ispunjavanje uloga na osnovu rodne, seksualne, etničke i klasne pripadnosti, ili mesta na političkoj mapi sveta, pravila nametanja, isključivanja i kontrole. Pozorišna umetnost koju oblikuju međusobni odnosi i uticaji takođe je ukorenjena u neki vanumetnički svet u kome vladaju dihotomije dominantni – podređeni i hegemonija – otpor¹⁰.

Pozorište je izraz i odraz vladajuće većine, dominirajućih uverenja, potreba, pogleda na svet i život¹¹. U većinskom pozorištu najčešće nema mesta za „alternativne priče“ i „različita motrišta“ jer je ono pre svega polje (samo) reprodukcije temeljnih identiteta¹². Ipak, u postjugoslovenskim zemljama su pitanja inter- i transkulturnih sastanaka, saradnje, integracije i inkluzije u pozorištu u poslednje vreme osvešteniji kako na nivou tematskog problematizovanja tako i forme¹³. Radu na ravnopravnosti i otporu prema diskriminaciji su posvećeni ne samo nezavisne grupe. Takođe u pozorištu glavnog tokaprimetni su primeri pokušaja premošćavanja granica koje razdvajaju sopstveni svet od stranog sveta. Ovakva ostvarenja, kako navodi Darko Lukić, ne moraju dakle biti suprotna pozicija u odnosu na mejnstrim. Ovo je dokaz da dolazi do promene karaktera pozorišta koje sve ređe održava drugost u stanju isključenosti i nevidljivosti uprkos opresivnim ideologijama, stereotipima, predrasudama, kulturološki utemeljenim normama koje zahtevaju od pojedinaca i grupa neprekidno prilagođavanje i realizaciju cilja optimalnog funkcionisanja u određenom okruženju¹⁴. U poslednje vreme može da se uoči značajno povećanje broja regionalnih inicijativa naklonjenih marginalnom, otkaćenom, manjinama, subverzivnom, kviru, potlačenima, itd. Ova činjenica navodi na zaključak da se slučajevi neadekvatnosti sve češće nalaze u žiži interesovanja pozorišnih stvaralaca koji nude alternativu aktuelnom poretku. Vidljivije je da postepeno raste, iako još uvek mala, grupa sa-

⁹ D. LUKIĆ: *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*. Zagreb 2016, str. 266.

¹⁰ J. ĐORĐEVIĆ: *Kultura/politika i otpor*. U: *Kultura, rod, građanski status*. Ur. D. DUHAČEK, K. LONČAREVIĆ. Beograd 2012, str. 19.

¹¹ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 9.

¹² Ibidem, str. 46.

¹³ Ibidem, str. 50.

¹⁴ D. MAROT KIŠ, I. BUJAN: *Tijelo, identitet i diskurs ideologije*. „Fluminensia“ 2008, br. 2, str. 111.

vremenih umetnika koji ne žele biti samo društveni kritičari koji osporavaju postojeće stanje stvari i opisuju odnose moći. Oni su više zainteresovani za mogućnosti društvene intervencije i interakcije sa različitim zajednicama.

Savremena razmatranja o pozorištu i drami zahtevaju da se u njih uvedu pitanja ksenologije i marginalizacije drugosti koja ima više značenja i stepena. Prepoznavanje drugih po izgledu, jeziku, običajima, verovanjima duboko je usađeno u sva ljudska društva i jedan je od najranijih kulturnih konstruktata¹⁵. Značenje drugosti se dobija u sistemima vrednosti koji su obeleženi binarnim opozicijama. Svaka drugost kao odstupanje od norme zavisi u velikoj meri od kulturnog okruženja u kojem se događa i promatra¹⁶. Uloga koju pojedinac igra u svakodnevnom životu skrojena je prema ulogama koje igraju ostali prisutni, ali su ti ostali istovremeno i publika¹⁷.

Kao kriterijumi odstranjivanja iz društvenog života najčešće se izdvajaju: nacionalnost, rodni identitet, imovinski status, zdravlje, politička pozicija, porodični status, građanski i pravni status, profesija, verska pripadnost. Marginalizacija, pojava neraskidivo povezana s pitanjima o pripadnosti i identitetu, sadrži elemente kako realnih iskustava tako i fiksnih ideja, predrasuda i stereotipnih predstava, kulturnih projekcija i želja¹⁸. Prema Ervingu Gofmanu (Erving Goffman) ljudi koriste temeljne matrice koje pomažu razumevanju sveta. Kanadsko-američki sociolog objašnjava da „određena rutina u društvenim odnosima u ustanovljenim okvirima omogućava nam da se odnosimo prema predvidivim drugima, bez ulaganja naročite pažnje i bez mnogo razmišljanja”¹⁹. U pozorišnim predstavama takođe se pojavljuju likovi koji se oslanjaju na određene pretpostavke, transformišući ih u normativna očekivanja, u pravedno postavljene zahteve koji moraju biti ispunjeni²⁰.

Istorijski i civilizacijski kontekst uslovljavali su suživot i mešanje različitih naroda i kultura. Ovo je dovelo do interakcije s drugima koja je važna ne samo kako bismo autorefleksivno definisali vlastiti identitet nego i kako bismo našli referentnu tačku prema kojoj možemo da odmerimo svoj sistem vrednosti i dokažemo vlastitu vrednost²¹. Identifikovanje ili konstruisanje Drugog/Drugih, poređenje i razlikovanje bitno je za proces određivanja (pojedinačnog i kolektivnog) Ja. Jedna od posledica ovog procesa je dezinte-

¹⁵ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 170.

¹⁶ Ibidem, str. 202.

¹⁷ E. GOFMAN: *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Prev. J. MOSKOVLJEVIĆ, I. SPASIĆ. Beograd 2000, str. 12.

¹⁸ M. DĄBROWSKI: *Svoji ili/ i tuđi. Jevreji u poljskoj kulturi*. U: *Slika drugog...*, str. 105.

¹⁹ E. GOFMAN: *Stigma. Zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Prev. M. JANKOVIĆ. Novi Sad 2009, str. 14.

²⁰ Ibidem.

²¹ U. ECO: *Konstruiranje neprijatelja i drugi prigodni tekstovi*. Prev. M. ČUBRANIĆ. Zagreb 2013, str. 10.

gracija slike o sebi jer se Ja ogleda, doživljava i projektuje preko sagledanog Drugog (ili Drugih) i na taj način se nepovratno menja. U želji da ostanemo isti i da sve ono što je različito od nas podredimo i prilagodimo sebi, dolazimo u situaciju da degradiramo druge i na taj način nađemo alibi pred svojim Ja za ono što činimo i mislimo o njima²².

S problematikom definisanja pojmova „Ja“, „Drugi“, „Stranac“ u različitim tradicijama modernog naučnog mišljenja, dalje „identiteta“, „alteriteta“, kao i niza drugih povezanih odrednica suočava se praktično nepregledna literatura. Posebnu pažnju zahtevaju analitička dela Bernharda Waldenfelsa (Bernhardt Waldenfels), npr.: *Topografija stranog: studije o fenomenologiji stranog* (*Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden*), *Osnovni motivi fenomenologije stranog* (*Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*). Nemački filozof insistira na razlikovanju stranog i drugog, jer drugo nije uvek i strano (a strano jeste drugo). Stranost, koja se pojavljuje u nijansiranju i proteže se od svakodnevnice i normalne do radikalne pojave, ne susreće nas samo kod drugih (na intersubjektivnom nivou), već ona započinje kod nas samih (na intrasubjektivnom nivou)²³. Waldenfels je primetio da ksenološke faze transgresije mogu da se razlikuju po principu „koliko poredaka, toliko stranosti“²⁴. Ispostavlja se da svet ne može biti ništa drugo nego mnoštvo realnih uređenosti života koje čine određene okolnosti u kojima se odvijaju i konstituišu sve životne forme²⁵. Čovek, istovremeno opterećen nedostatkom i viškom, primoran je da izmišlja i kreira poretke između kojih pokušava da balansira. Ovaj fenomen zavisi od različitih granica koje prevazilazi – vremena, mesta ili pojmova. Svaka kultura, društvo ili doba drugačije ih razumeju i tretiraju. Granica koja uspostavlja relativno trajne forme poredaka je fragilna i neprecizna, a način povlačenja ove granice varira u skladu sa otvorenosti/zatvorenosti grupe i društva²⁶.

Pažnju mnogih istraživača privlači dinamična priroda društvene strukture koja proizlazi iz stalne napetosti između suprotnih procesa ekskluzije (isključivanja) i inkluzije (uključivanja), sposobnosti nametanja društvene podele i hijerarhije s jedne i prevazilaženja granica logike isključenosti s druge strane²⁷. Ekskluzija i inkluzija se odnose na procese zatvaranja i otvaranja društvenih struktura: statusnih, profesionalnih, etničkih i dru-

²² S. MADŽURA: *Motiv došljaka u romanima Slobodana Selenića*, U: *Slika drugog...*, str. 347.

²³ M. SOLAR: *Kroz trnje hiperfenomena stranosti*. „Habitus“ 2005, br. 11–12, str. 248.

²⁴ B. WALDENFELS: *Topografija stranog: studije o fenomenologiji stranog*. Prev. D. PROLE. Novi Sad 2005.

²⁵ S. ARNAUTOVIĆ: *Problem stranog u Waldenfelsovom razumijevanju moderne*. „Prolegomena: Časopis za filozofiju“ 2002, br. 1, str. 143.

²⁶ M. SOLAR: *Kroz trnje...*, str. 249.

²⁷ K. NIZIOLEK: *Sztuka jako narzędzie społecznej inkluzji. Perspektywa socjologiczna*. „Pogranicze. Studia społeczne“ 2014, br. XXIII, str. 42.

gih grupa, kao i na stepen propustljivosti njihovih granica. Iako je inkluzija proces suprotan ekskluziji, ona se ne sastoji na jednostavnoj inverziji – uključivanju isključenih ili njihovom povratku u društvo (na resocijalizaciji). Suština inkluzije je društvena transformacija koja se zasniva na promeni pravila i praksi socijalne isključenosti i/ili ideja koje ih opravdavaju²⁸.

Poljska pedagoškinja Monika Parhomjuk (Monika Parchomiuk) smatra da je socijalna isključenost razvijenija forma marginalizacije. Dakle, marginalizacija je proces ograničavanja ili prekidanja pristupa različitim sistemima (socijalnim, ekonomskim, kulturnim i političkim) koji pomažu pojedincu u društvenoj integraciji²⁹. Ekskluzija je opet proces koji rezultira guranjem pojedinaca ili grupa na margine društva ali sprečava ljude da u potpunosti učestvuju u društvenom životu, što rezultira nejednakošću i polarizacijom. Socijalnom stigmatizovanju podležu na primer osobe s fizičkim i psihičkim invaliditetom, članovi LGBT+ zajednice, pripadnici druge rase, nacije ili veroispovesti. Njima su često oduzeti pravo glasa i njihova vidljivost. Dešava se da veća distanca odvaja marginalizovane ljude iz sopstvenog društva na lokalnom nivou nego „normalne” ljude iz stranog društva. To ponekad olakšava istraživačima zadatak da identifikuju egzotične strance nego lokalne pripadnike marginalizovanih grupa u svom okruženju³⁰. Marginalizovani ljudi obično su nisko cenjeni u društvu što njegovi članovi manifestuju u različitim oblicima. Ali i sami marginalizovani sebe smatraju suvišnim, što se naglašava prekidom većine veza i podrivanjem većine društvenih normi. Sve to produbljuje njihovu izolovanost i getoizaciju³¹.

Pozorište u kontekstu zajednice i njenih dilema, pozorište kroz sećanje zajednice, pozorište koje govori o strahovima zajednice – ima šansu da ne bude samo efemerni znak i bibliografski podatak bitan samo za istoriju jednog pozorišta ili jednog pozorišnog sistema³². Mnogi umetnici veruju da će zahvaljujući specifičnim praksama biti moguće „čuti glas” Drugih i suprotstaviti se ugnjetavanju ugroženih grupa koje često žive u opresiji. Drame i pozorišne predstave su korišćene kao sredstvo društvene rasprave i eventualne promene senzibiliteta i svetonazora. Savremena dramska i pozorišna produkcija u postjugoslovenskom prostoru čini izuzetno privlačan i bogat resurs za istraživanja drugosti, stranosti i rodni, etničkih, nacionalnih, verskih, profesionalnih i kulturoloških specifičnosti. Strategija uvođenja

²⁸ Ibidem.

²⁹ M. PARCHOMIUK: *Niepełnosprawni – społecznie wykluczeni?*. „Niepełnosprawność i Rehabilitacja” 2006, br. 4, str. 4.

³⁰ M. GOLKA: *Imiona wielokulturowości*. Warszawa 2010, str. 169.

³¹ Ibidem, str. 248.

³² J. LJUMOVIĆ: *Theatre in context: How to translate history of theatre into history of great and small lives?*. U: *Pozorište u kontekstu. I ne samo pozorište*. Ur. I. RISTIĆ, V. ILIĆ. Beograd 2016, str. 79.

u dramska i scenska dela figura Drugih i suočavanje sa njima dovodi često do stvaranja polemičkih aktova protiv nametnutih normi, signala otpora tuđim diskursima i hegemonističkim stereotipima. Usredsređivanje na Druge pomaže da se skrene pažnja na prećutkivane probleme, omogućava da se oni prikažu iz drugačije perspektive insajdera, može takođe da bude podsticaj za dekonstrukciju sopstvene objektivizacije i istovremeno pokušaj samoopredeljenja³³.

Autori i autorke dramskih tekstova i pozorišnih predstava aktivni u zemljama bivše Jugoslavije u fokus stavljaju priče i probleme grupa koje su marginalizovane gotovo u svim društvima i potlačenih skupina koje su neobično učinjene nevidljivima samo u pojedinim sredinama i kulturama, dok u drugima nisu³⁴. Ovi umetnici predstavljaju u svojim projektima manifestacije osećanja pripadnosti svome i odbacivanja tuđeg i uporedo naglašavaju neminovnost neprestanog ljudskog konstruisanja i preosmišljavanja životnih pozicija, kao osnovne strategije ljudskog intimnog i društvenog opstanka.

Izbor tema i načina njihovog prikazivanja u dramskom tekstu i kasniji opstanak predstave zavise od vladajuće ideologije većine. U projektima od binarnih opozicija koje se pretvaraju u univerzalne istine³⁵ bitnije je iskustvo kontrasta – suočavanje sa problemom uticaja drugačije kulture, drugačijeg načina mišljenja, drugačijeg sistema etičkih i estetičkih vrednosti koji nastaje u procesu socijalizacije ali izaziva zabrinutost. Autori daju do znanja da bi odnos „Mi i Drugi“, „Svoj i Tuđ“, „Ja i Stranac“ trebalo posmatrati kao neprekidnu interakciju i tkivo životnih praksi. Na oblikovanje ovih poetika i estetika značajno su uticale različite vrste primenjenog pozorišta, npr.: pozorište intervencije, razvojno pozorište, pozorište uspomena/sećanja, pozorište u zdravstvu i obrazovanju i dr. Ova ostvarenja podižu svest o nekom problemu, pružaju mogućnost istraživanja ljudskih postupaka, prevenciju opasnih ponašanja, intervenciju i promenu stanja opresije³⁶.

Pozorište koje daje jasniju sliku života neke zajednice i reaguje na marginalizaciju je krovni termin koji obuhvata niz kategorija u zavisnosti od faktora kao što su: tema, struktura, ciljna grupa i praćenje njenih potreba. U poslednjih desetak godina pažnju publike i kritičara privukle su drame i izvedbe koje se mogu funkcionalno obeležiti sledećim etiketama (koje se odnose na najveće i najprepoznatljivije manjinske grupe):

- LGBT+: Olga Dimitrijević – *Narodna drama, Kako je dobro videti te opet/Moja ti* (Srbija); Goran Ferčec, Olga Dimitrijević, Bojan Đorđev – *cruising performance Protok žudnje* (Hrvatska, Srbija); Tomislav Zajec – *Ono što nedostaje*

³³ M. KOCH: „My“ i „Oni“..., str. 82.

³⁴ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 33.

³⁵ Ibidem, str. 165.

³⁶ Ibidem, str. 22.

- (Hrvatska); Anica Tomić, Jelena Kovačić – hepening *Usmeni spomenik* (Hrvatska); Dino Pešut – *H.E.J.T.E.R.I.* (Hrvatska); Lejla Kalamujić – *Ljudožderka ili kako sam ubila svoju porodicu, Ugasimo svjetlo* (Bosna i Hercegovina); Jeton Neziraj – *55 Shades of Gay* (Kosovo)
- žensko dramsko pismo i pozorište: Milena Marković – *Brod za lutke* (Srbija); Maja Pelević – *Pomorandžina kora* (Srbija); Minja Bogavac – *Crvena ili samoubistvo nacije* (Srbija); Milena Depolo, Boban Skerlić – *Trpele* (Srbija); Vesna Perić – *Šta je ona kriva, nije ništa ona kriva* (Srbija); Ana Isaković, Ramiz Huremagić – *Da li bi htela da se još ponekad nađemo?* (Srbija, Bosna i Hercegovina); Jasna Šamić – *Susret, Sablast* (Bosna i Hercegovina); Lydia Scheuermann Hodak – *Slike Marijine* (Hrvatska); Diana Meheik – *Jerihonska ruža* (Hrvatska); Jasna Jasna Žmak, Romano Nikolić – *Posljedice* (Hrvatska); Vedrana Klepica – *Bijeli bubrezi* (Hrvatska); Nataša Nelević – *Jaja* (Crna Gora); Doruntina Baša (Doruntina Basha) – *Prst/Gishti* (Kosovo)
 - etničke i/ili verske razlike, izbeglištvo: *Romokaust* – romski teatar Suno E Rromengo (Srbija); Stojan Srdić – *Moje dete* (Srbija); Stefan Tajbl – *Flajšmanovi* (Srbija); Minja Bogavac – *Jami Distrikt* (Srbija); Zlatko Paković – *Enciklopedija živih/Enciklopedia e të gjallëve* (Srbija, Kosovo); Minja Bogavac, Jeton Neziraj – *Patriotic Hypermarket* (Srbija, Kosovo); Biljana Srbljanović (Srbija) – *Tuđe srce ili pozorišni traktat o granici* (Kosovo, Bosna i Hercegovina); Jeton Neziraj – *Peer Gynt sa Kosova/Peer Gynti nga Kosova, Hipokrit ili engleski pacijent/Hipokritët ose Pacienti Anglez* (Kosovo); Tena Štivičić – *Fragile!, Nevidljivi* (Hrvatska); Bobo Jelčić – *Govori glasnije* (Hrvatska); Romano Nikolić, Mila Pavičević, Ozren Prohić – *Čekanja*; Romano Nikolić, Mila Pavičević – *Pogledajme* (Hrvatska); Jernej Lorenci i ansambl Zagrebačkog kazališta mladih – *Eichmann u Jeruzalemu* (Hrvatska); Jasna Šamić – *All on board* (Bosna i Hercegovina); Tanja Šljivar – *Ali grad me je štitio* (Bosna i Hercegovina); Nataša Govedarica, Filip Vujošević, Selma Spahić – *Hipermnezija* (Bosna i Hercegovina, Srbija, Kosovo, Hrvatska); Anica Tomić, Jelena Kovačić, Selma Spahić, Bojana Vidosavljević, Adnan Lugonić, Dario Bevanda, Ana Tomović – *Janje/Kokoš/Orao* (Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Srbija)
 - predstave o bolesti i starosti: Biljana Srbljanović – *Skakavci, Nije smrt biciklo* (Srbija); Branislava Ilić – *Telo* (Srbija); Dubravko Mihanović – *Prolazi sve* (Hrvatska); Borut Šeparović – *55+* (Hrvatska); Ivor Martinić – *Moj sin samo malo sporije hoda* (Hrvatska); Simona Semenič – *Jaz, žrtev* (Slovenija); Anica Tomić, Jelena Kovačić, Ivana Sajko, Magdalena Lupi Alvir – *Jalova* (Hrvatska, Slovenija)
 - deca/mladi kao stranci: Oliver Frlić – *Aleksandra Zec* (Hrvatska); Tanja Šljivar – *Grebanje ili kako se ubila moja baka, Kao i sve slobodne djevojke* (Bosna i Hercegovina); Branislav Trifunović, Rifat Rifatović – *Beton mahala* (Srbija); Jeton Neziraj – *Yue Madeleine Yue* (Kosovo).

U dramskoj i pozorišnoj produkciji u regionu mogu se izdvojiti određeni profili ali naravno takva podela je proizvoljna i jako pojednostavljena jer se oni stalno preklapaju, a dosta dela koja cirkulišu u ovom kulturnom prostoru je teško strpati u isti koš. Želela bih da u ovom radu osvetlim glavni tematsko-organizacioni princip izabranih pozorišnih komada koji počiva upravo na konstrukcijama identiteta predstavnika marginalizovane grupe, opozicione snage, pa i identiteta čitave zajednice. Približiću reprezentativne primere projekata koji se temelje na široko definisanom umetničkom dijalogu aktera i akterki u regionalnom polju kulture i uklapaju se u kombinovani sistem dugotrajnih (evolutivnih) procesa i kratkotrajnih aktivističkih (revolucionarnih) postupaka koji, kao što je konstatovao Darko Lukić, zajednički vrše pritisak na većinske zajednice i dominantne ideologije da se menjaju jer one to bez pritiska nikad ne bi učinile³⁷.

Etnička raslojenost i humanitarno pozorište sećanja

U regionu su primetne tendencije ka ponovnom građenju mostova i svojevrsnom „bajpasingu“ (ovaj termin označava hirurško premošćavanje koje se radi terapijski u kardiohirurgiji kad se srce i aorta povezuju „mostovima“³⁸). Što se regionalne saradnje tiče, u slučaju srpsko-kosovskih pozorišnih ostvarenja nije ona ni automatska ni očigledna. Trebalo bi istaći da od završetka rata 1999. pa do 2005. godine nije postojala nijedna ozbiljnija inicijativa saradnje između lokalnih Srba i Albanaca u sferi kulture. Ipak, već nekoliko godina posle raskola devedesetih bili su registrovani pokušaji uspostavljanja umetničkih kontakata između srpskih i kosovskih pozorišnih umetnika. Bitni projekti nastali su u vreme kada se pozorište na Kosovu suočavalo sa jednom velikom estetskom i sadržajnom krizom i kada se jaz između pozorišta i publike neverovatno produbio.

Veliki doprinos ovoj promeni pružio je Jeton Neziraj, dramski pisac iz Prištine koji često koristi poznate tekstove i preuređuje ih da bi stvorio „hibridne“ kulturne matrice i na groteskan način predstavlja arhetipove otuđenosti. Ovaj autor i koautor inovativnih pozorišnih projekata smatra se u nekim krugovima jednim od najprovokativnijih postjugoslovenskih umetnika. „Balkanski Kafka“ (takav je nadimak dobio pre nekoliko godina) osnovao je 2002. godine kuću Ćendra Mutimedija (Qendra Multimedia) koja producira i koproducira kulturna lokalna, regionalna i međunarodna dešavanja. Angažman ansambla je usmeren ka društvenim zbivanjima. Neziraj veruje

³⁷ Ibidem, str. 248.

³⁸ Koristila ga je u jednom privatnom razgovoru Milena Bogavac govoreći o projektu *Bajpas Srbija* (2017.). Elektronska prepiska.

da se sociopolitički dijalog može lakše postići nakon inicirane transkulturne umetničke saradnje. Kao što sam ističe, „umetnička razmena sa regionalnim i međunarodnim partnerima od presudne je važnosti u radu ovog centra, a barijere sa Srbijom odavno su prevaziđene”³⁹.

Godine 2005. Zorana Ristića (koji je vodio srpski teatar Geto sa sedištem u Čaglavici) i Neziraja (u to vreme umetničkog direktora Narodnog pozorišta u Prištini, tada već bez srpske scene) spojila je potraga za mehanizmom koji bi na površinu izbacio jedno od najdubljih socijalnih pitanja. Grupa umetnika je stvorila dramu i pozorišnu predstavu o nestalim i kidnapovanim osobama, motivisanu materijalima iz tekstova i diskusija sa decom i mladima. Prvi podstrek za ovaj „projekat sećanja” podržan od strane Kancelarije za nestala lica i sudsku medicinu bila je ideja pozorišta u obrazovanju, implementirana po albanskim i srpskim srednjim školama na Kosovu. Učenici su imali priliku da govore o problemu nestalih lica i pošalju poruku odraslima da je bol zajednički imenitelj. „Da li je nestao Albanac, Srbin ili neko drugi iz redova bilo koje vere, nacije ili jezika, bol je kod svih ljudi ista”⁴⁰. Sesije su se sastojale od kratkih pozorišnih predstava, diskusije o izvedbi i vežbi kreativnog pisanja. Razvijanje drame *Najduža zima* (alb. *Dimri më i gjatë*) počelo je serijom radionica i konačno ju je oblikovao multietnički tim pisaca (Zoran Ristić, Jeton Neziraj, Doruntina Basha, Andrew Zadel) koristeći tekstove mladih. Rezultat kolektivnog rada je zajednička priča za Albance i Srbe ali razumljiva takođe za druge grupe koje je pogodio etnički konflikt⁴¹.

Izazov je bio da se stvori komad koji će moći da ostane veran iskustvu, mada tekst ne sadrži direktne reference o mestima i događajima. Nastale su dve jezičke verzije predstave sa istom scenografijom, istim rekvizitima i kostimima. *Najduža zima* bila je igrana na srpskom i albanskom jeziku u režiji Džonatana Čedvika (Jonathan Chadwick), reditelja iz Londona. Potresnih priča članova porodica nestalih lica – Albanaca i Srba sa Kosova bilo je više, tako da se proces nastavljao uz podršku Kancelarije kao pokušaj da se stvori jezik žrtava sa elementom koji spaja sve članove ove grupe da bi se mogli zajedno boriti za svoja prava.

Razvoj sledećeg programa je počeo 2005. godine probnim sastankom sa nastupom glumaca koji su predstavili scene iz prethodnog projekta. Posle toga počeli su komentari, debata i angažovanje posmatrača koji su izašli na scenu da bi odigrali neke od uloga. Organizatori su posetili albanska

³⁹ J. NEZIRAJ: *Čendra Multimedija iz Prištine je sinonim za nešto drugačije*. <https://www.rtklive.com/rtk2/?id=6&r=37691>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴⁰ Z. RISTIĆ: *Kosovo: Umetnost (ne)zna za granice*. <https://www.dw.com/sr/kosovo-umetnost-nezna-za-granice/a-5009968>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴¹ Podaci preuzeti iz knjige *Zërat/Glasovi/Voices*. Ur. J. NEZIRAJ, A. ZADEL. Priština 2006.

i srpska udruženja i objašnjavali glavni cilj ovog poduhvata – da se osoba-ma kojima je učinjena nepravda pruži mogućnost da govore u svoje ime. U pitanju su bile grupe koje nisu sposobne da primaju nove članove, naročito ako dolaze iz drugih etničkih zajednica. Učesnici su stalno dokazivali da su žrtve bolni, istraumatizovani Drugi. Naslov *Glasovi* (alb. *Zërat*) odnosi se na učesnike procesa koji sede zajedno da bi međusobno razgovarali. „To su takođe novi i nesaslušani glasovi koji pokušavaju da ispričaju šta im se u stvari desilo i šta je od njih oduzeto”⁴².

Istraživački rad je bio spojen sa inicijativom interaktivnog forum teatra. Ovaj model koji je osmislio i razvio brazilski dramaturg i teoretičar Augusto Boal (autor *Pozorišta potlačenih*), bazira se na umetničkom razgovoru koji aktivira gledaoce. Ovakvo pozorište je osetljivo mesto kolektivne svesti, povezano sa dubokom traumom koja krši idealizovane slike o sebi. Ono deluje i kao prostor umetničke konfrontacije koja omogućava da se verbalizuje proživljeno iskustvo. Pozorišna forma davala je šansu da sve zajednice mogu same sebe videti predstavljene i da se „onaj drugi” rekonstruiše ne samo kao zločinac nego kao žrtva. Albanski program foruma je bio sačinjen od dvanaest sesija koje su se održale u različitim gradovima. Srpski program je bio manji, umetnici su posetili pet zajednica.

Sastanci i intervjui bili su snimljeni i na osnovu tih materijala dramatičarke su kasnije pisale dramske predloške. Albanska i srpska dramska spisateljica – Doruntina Baša i Marina Milivojević-Madžarev imale su za zadatak da stvore scene koje su direktno izvučene iz priča predstavnika njihovih zajednica. Tako su nastali dramski tekstovi i predstave o ljudima koje povezuje zajednički identitet žrtve etničkog konflikta. Obe varijante predstave *Glasovi* je režirao već spomenut Džonatan Čedvik.

Umetnici su želeli da pojačaju uverljivost i uzeli su u obzir razlike koje su postojale oko istog fenomena: Albanci su bili otimani od strane Srba tokom rata, obično u grupama i na organizovani način, dok su Srbi nestajali individualno i po završetku rata. Scene pripremljene za projekat bile su redom prezentovane po mestima gde je bilo najviše ovakvih otmica, gostovale su takođe u seoskim područjima.

Izlaz žena iz logike manjine i feminističko pozorište

Hrvatska teatrološkinja Lada Čale Feldman je primetila da je savremena ženska drama, čekajući da bude izvedena ili primećena u akademskim krugovima, često osuđena na to da „luta u rukopisu, kao neželjeno dete svojih

⁴² A. ZADEL: *Zërat/Glasovi/Voices...*, str. 17.

dvaju institucijskih roditelja"⁴³. Međutim, iz te pozicije nepoželjnosti, žensko dramsko pismo uvek se iznova potvrđuje kao aktivna snaga.

Dramske spisateljice aktivne u regionu, predstavljajući žrtve zlostavljanja i otvoreno govoreći o problemima koji su prethodno bili tabuizovani, podrivaju sistem opresivnih ideja koji je postepeno jačao svoju snagu, a prema kojem žensko telo funkcioniše u društvenom prostoru kao podređeni objekat. U uobičajenom smislu žena opterećena stigmom drugosti i istovremeno inferiornosti u poređenju s muškim normama podložna je kontroli. U dramama zamišljenim kao politički angažovane, kreativne i feminističke reakcije na problem nasilja, diskriminacije i marginalizacije žena, autorke u polje opisane zloupotrebe uvode niz tragičnih ženskih priča, scene brutalnog ograničavanja ženske aktivnosti i (mikro)prakse zlostavljanja tela koje su postale sastavni deo zastrašujuće norme. Ipak, sve češće, pozorišne umetnice iz zemalja bivše Jugoslavije na sličan način ukazuju na neophodnost promene modela mišljenja o drugosti i perspektive percepcije žena u svim sferama života.

Smatram neophodnim da se spomene kako su 2014. godine istraživačice iz regiona i inostranstva koje su sarađivale na projektu *Žene, drama i izvedba: između post-socijalizma i post-feminizma* predstavile zanimljive aspekte ženskog dramskog pisma i pozorišnog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, Makedoniji, Sloveniji i Srbiji. Zahvaljujući inicijatorici ovog poduhvata, crnogorskoj pozorišnoj kritičarki i spisateljici Nataši Nelević, osam analiza koje su pripremile književne i pozorišne kritičarke objavljeno je u zborniku pod istim naslovom. Takvu vrstu integracije i višeglasja praktikuju takođe umetnice koje kreiraju obogaćene obrasce i tokove stvaralaštva.

Interesantan primer takve tendencije predstavlja, doduše nezavršen, projekat *Šest lica u jednini* u kojem su autorke – predstavnice postjugoslovenskih država – umetnički obrađivale temu položaja žena u regionu. Na saradnju su bile pozvane Vedrana Klepica iz Hrvatske, Tanja Šljivar iz Bosne i Hercegovine, Nataša Nelević iz Crne Gore, Olga Dimitrijević iz Srbije, Vesa Čena (Vesa Qena) sa Kosova i Blagica Sekuloska iz Makedonije. Učesnice su se okupile 2014. godine povodom razmene ideja i odlučile su da će polazna tačka za njihovo kolektivno ostvarenje biti dokumentarna emisija i predstava *Seven* zasnovana na intervjuima sa ženama – aktivistkinjama za ljudska prava iz celog sveta, čija borba i teške životne priče predstavljaju izvor inspiracije. Godine 2013. u Albaniji sedam istaknutih ličnosti iz politike, medija, pozorišta i sporta pozvano je da budu deo izvođačkog ansambla *Seven*. Program scenskih čitanja je gostovao u nekoliko gradova u regionu: u Prištini,

⁴³ L. ČALE FELDMAN: *Usuprot paradoksima*. U: *Žene, drama i izvedba. Između post-socijalizma i post-feminizma*. Ur. L. ČALE FELDMAN. Beograd 2015, str. 8.

Skoplju, Zagrebu, Sarajevu, Beogradu, Mostaru, Banja Luci, Nišu i Novom Sadu. Jedan od specifičnih ciljeva balkanske turneje je bilo stvaranje široke javne debate o rodno zasnovanom nasilju i ženskim pravima.

Namere pokretačica novog projekta: kosovske dramaturškinje Doruntine Baše (Alter Habitus, Priština) i srpske feministkinje i aktivistkinje Danijele Ranković (Inicijativa mladih za ljudska prava, Beograd) bile su slične. Želja im je naime bila da razviju ideju feminističkog angažovanog dokumentarnog teatra koji uključuje nove junakinje i novu žensku publiku. Osnovna pretpostavka od koje se kretalo je bila da sudbine žena u regionu povezuju zajednički problemi o kojim se nije dosad dovoljno glasno govorilo. Cilj je bio takođe da se na temelju dramskih predložaka pripremi regionalna mozaična predstava koja bi se izvodila ne samo na pozorišnoj sceni nego izvan uskih krugova institucija kako bi se u radu s različitim društvenim grupama promenio stav prema patrijarhalnim ženskim ulogama.

Posle razgovora i razmene mišljenja u okviru projekta *Šest lica u jednini* nastalo je šest dramskih tekstova baziranih na istinitim događajima o negativnim ženskim iskustvima, ali istovremeno o ženama koje, svaka na svoj način, donose promene u svojim sredinama. Svaka priča predstavlja autentičan i iskren zapis o životima žena koji može da u radu s mladima posluži kao sredstvo edukacije i navodi ih na razmišljanja. Tako je Tanja Šljivar u tekstu *Samožrtvovana* predstavila društveni odnos prema telu žene koja se porađa i opisala je teške uslove u bolnicama u Banja Luci. Vedrana Klepica u drami *Zviždačica* približava sudbinu hrvatske novinarkinje i kolumnistkinje Helene Puljiz koja je bila ucenjivana i zastrašivana, ali nije pristala na saradnju s hrvatskom službom bezbednosti. Vesa Čena u predlogu *Ukus maslaca od kikirikija* govori o svom odnosu prema ratu na Kosovu 1999. godine i tradicionalnim običajnim zakonima iz zbornika Kanun. Nataša Nelević u dramskom tekstu *Corpus delicti* prati rad Ljiljane Raičević, direktorke Sigurne ženske kuće u Podgorici, utočišta žrtava trgovine seksualnim robljem. Olga Dimitrijević u svom ostvarenju *Kad sam pošla u Bezdan* predstavlja posebnu vrstu sestrinstva koje uključuje i zajedničku preduzetničku delatnost u vojvođanskom selu, a Blagica Sekuloska u tekstu *Njena priča* stavlja u fokus Biljanu Nastovsku koja istražuje pitanja dobrobiti i bezbednosti žena a kao službenica UNDP agencije bavi se problemima rodne jednakosti u Makedoniji.

Izvođenje predstave uz vrstu radionice bilo je planirano u glavnim gradovima regiona, a nakon toga i u manjim mestima. Do finalizacije projekta nažalost nije došlo. Ova scenska dela koja su na analitičan i nadasve umetnički način predstavila ne samo sveprisutna ženska pitanja nego složenost međuljudskih odnosa bila bi veliki iskorak u osetljivu tematiku od koje ovaj kulturni prostor i dalje zazire. O samoj ideji kooperacije umetnica iz raznih država Danijela Ranković je rekla: „Meni je povezati se s nekom umetnicom

iz neke druge države isto kao povezati se s nekim iz nekog drugog dela grada u kojem živim, jer udaljeni smo jedan mejl ili jedan telefonski poziv. Smatramo da su pitanja koja otvaramo u predstavi relevantna i jednako važna svim ženama iz regiona i da mnogi problemi imaju istu ili sličnu istoriju. Za nas je prostor Zapadnog Balkana, inače eufemizam za bivšu Jugoslaviju, najbliži i najintimniji kulturni prostor koji razumemo i delimo. Ne bih podnela ograničavanje bilo kakvim granicama, pa ni onim državnim"⁴⁴.

Dodirne tačke između spoljašnjeg i unutrašnjeg – pozorište kao vid terapije

Pozorišna umetnost doprinosi jačanju socijalnih veza koje ne nastaju samo u tipičnom području, poput relacije glumac – gledalac, nego između samih stvaralaca predstave. Zahvaljujući saradnji sa osobama sa invaliditetom i njihovom inkluzivnom angažmanu nastaju projekti u graničnom polju – između umetnosti i terapije. Takva vrsta aktivnosti pomaže osobama s disfunkcijama da prevaziđu otuđenost i barem delimično ruše predrasude i stereotipe.

Poljski teatrolog i pozorišni kritičar Leh Šljivonjik (Lech Śliwonik) nakon dugogodišnjeg posmatranja rada na predstavama sa učesćem osoba sa invaliditetom, predložio je da se termin „teatroterapija“ zameni sintagmom „pozorište za život“. Ova forma podrazumeva upotrebu pozorišnih metoda rada i mogućnosti svojstvenih teatralnom proizvodu (predstavi) za postizanje preuzetih ciljeva u neumetničkim i društveno važnim oblastima kao što su: obrazovanje, resocijalizacija, rehabilitacija, psiho- i socioterapija. Sekundarni umetnički zadaci ne isključuju dostizanje visokog umetničkog nivoa, ali to ne mora da bude glavni cilj. Šljivonjik je naglasio da pozorište koje okuplja osobe sa invaliditetom treba da pruži svima šansu za razvoj, objasnio je takođe da su, doduše, važne kako estetske tako i etičke dimenzije takvih projekata, ali proces (druženje, zajedničko provođenje vremena, otkrivanje sebe i drugih) je važniji od samog proizvoda (predstave, kreacije)⁴⁵.

Izabrane predstave bave se temom percepiranja osoba sa telesnim i/ili psihičkim poremećajima i predstavljaju mogućnost promene odnosa prema dominantnim normama koje se tiču fizičkog izgleda, svakodnevnog funkcionisanja i koje „nameću“ određeni obrazac stvaranja i doživljavanja umetnosti.

⁴⁴ D. RANKOVIĆ, prema: M. ŠIMPRAGA: *„Šest lica u jednini“ – kazališna priča o hrabrim ženama iz Hrvatske i regije*. <https://www.crol.hr/index.php/kultura/7586-sest-lica-u-jednini-kazali-sna-prica-o-hrabrim-zenama-iz-hrvatske-i-regije>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴⁵ L. ŚLIWONIK: *Teatr dla życia. Kilka wyjaśnień, refleksji, propozycji*. U: *Teatr a dziecko specjalnej troski*. Ur. M. GLIŃSKI, L. MAKSYMOWICZ. Słupsk 1999, str. 61.

Koristeći kreativne dramske procese i inkluziju ove izvedbe postavljaju pitanje društvene stigmatizacije korisnika psihijatrijskih usluga u javnom diskursu. Uspostavljena saradnja između izabраниh organizacija za duševne bolesnike, kulturnih institucija i umetnika u regionu omogućava sprovođenje projekata koji istražuju odnos društva i diskriminiranog pojedinca. U takvoj mreži je nastao projekat regionalnog karaktera *Plave priče* koji se postepeno realizovao u Srbiji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. Ceo ciklus pokrenula je i vodila umetnička organizacija ERGstatus iz Beograda, u partnerstvu sa udruženjima Duša iz Beograda, Ludruga iz Zagreba i Feniks iz Tuzle. Učestvovali su u njemu takođe stručnjaci, volonteri, profesionalni umetnici, aktivisti i drugi građani koje zanimaju simptomi psihičke patnje, specifičnost dijagnoze i lečenja, pozicija u koju su postavljeni korisnici psihijatrijskih usluga i njihove sudbine.

Inicijatori ovih aktivnosti želeli su da se ostvari pomak u konceptualnom prilazu samom umetničkom radu, jer su pacijenti psihijatrijskih ustanova bili ravnopravni učesnici u svim fazama projekta. Kroz savremenu pozorišnu formu, komunikacija sa širom zajednicom postala je izazov na polemičku o stvarnoj poziciji ljudi koji svoje duhovno biće izlažu pogledu javnosti, govoreći o aspektima života koji se tiču predstavnika svih grupa – kako marginalizovanih tako i dominirajućih.

Godine 2015. u svakom od tri grada bile su organizovane radionice koje su kasnije bile pretočene u predstave. Onda su sledile prezentacije rezultata zajedničkog rada (*Osama – Solitude* u Beogradu, *Izlaz – Exit* u Zagrebu i *Gungula – Hubbub* u Tuzli), okrugli stolovi i diskusije sa publikom. U Beogradu su održani sastanci koje je vodio dramski umetnik i psihijatar Hrvoje Handl iz Zagreba. Izvedba pod nazivom *Osama – Solitude* fokusirala se na intimu pojedinca koji je usamljen i izolovan. U hrvatskom izdanju projekta naslovljenom *Izlaz – Exit*, grupa umetnika, članova udruga i zainteresovanih građana obrađivala je problem krutih društvenih pravila, podsvesnih reakcija na ograničenja i prepoznavanja nas samih kao pripadnika određene grupe. Predstavu je režirao Nedim Malkočević, dramski umetnik i umetnički direktor Narodnog pozorišta u Tuzli. Treći deo pod nazivom *Gungula – Hubbub* je bio realizovan u Tuzli pod rukovodstvom umetnika Borisa Čakširana i tematizovao je poremećaj poznatih parametara, rušilačku snagu grupe i otpor prema svemu novome.

Finalna predstava zamišljena kao kombinacija svih realizovanih materijala u multimedijalnoj formi bila je uvrštena u prateći program festivala *Bitef – Polifonija*. Rukovodioci su pozvali umetnike: Marka Pejovića, dramaturga, koji je od nastalih komada sklopio i uobličio novu priču, i Jovanu Rakić Kiselčić – autorku i pedagoškinju koja je članica Stanice, servisa za savremeni ples i sarađuje sa društveno marginalizovanim umetnicima kao izvođačica.

Verbalno i neverbalno izražavanje, gluma, ples i pokret spojili su na prvi pogled sasvim različite ljude koji su odlučili da će se boriti za destigmatizaciju, pravo na umetnost i korišćenje kulture kao oruđe emancipacije. Učesnici su uspeli da stvore predstave koje su se izdvojile svojom jedinstvenom estetikom na generalnom tržištu kulturnih događaja i izazvale su interesovanje šire publike koja je bila spremna da napusti zonu komfora. Svi su stekli novo iskustvo koje ih je obogatilo, povezalo i proširilo njihove vidike. Ovi sastanci su pružili mogućnost da svi članovi otkriju „suštinski važne činjenice koje se obično nalaze van mesta i vremena interakcije ili ostaju skrivene unutar njih“⁴⁶.

Dodatne aspiracije koje su hteli da ostvare koordinatori ovog projekta su bili širenje svesti i obrazovanje jer van svake je sumnje da kultura može doprineti promociji mentalnog zdravlja. *Plave priče* nije dakle jedna u nizu akcija organizovana od strane institucija koja se zasniva na teorijskoj analizi društveno osetljivih pitanja nego izazovni oblik aktivizacije koja je dokazala da „koliko umetnost za marginalizovanu grupu može biti korisna, toliko marginalizovana grupa može biti korisna za umetnost“⁴⁷.

Zaključci

Kreativna upotreba razlika⁴⁸ je svojstvena demokratskoj kulturi koja je otvorena, doprinos svake grupe smatra vrednim, svakome pruža mogućnost da učestvuje u procesu stvaranja i predstavlja polifoniju raznih zajednica koje pronalaze u njoj svoju reprezentaciju⁴⁹. Gore opisani projekti koji su nastali zahvaljujući regionalnom timskom radu nemaju neki objedinjujući pravac ili stil, ali su svi vrsta manifestacije stremljenja ka demokratskoj kulturi. Svaki od njih, mada biva radikalniji samo u određenom mikrokontekstu, izaziva na svoj način poželjan društveni odjek (zbog umreženja i posredstvom gostovanja – ne samo na lokalnom nivou). Ove transkulturne prakse kreću se u rasponu od angažovano-emancipatorskih intencija upoznavanja, susreta i smanjenja tenzija kroz umetnost, pa do visoko-umetničkog, arbitrarnog i slobodnog korišćenja elemenata različitih kulturnih tradicija u cilju stvaranja umetničkog dela⁵⁰.

⁴⁶ E. GOFMAN: *Kako...*, str. 16.

⁴⁷ J. STOJILJKOVIĆ, za: M. MRAKOVČIĆ: *Umjetnost je uzajamni proces davanja i primanja*. <https://www.kulturpunkt.hr/content/umjetnost-je-uzajamni-proces-davanja-i-primanja>, [pristup: 30.07.2020.].

⁴⁸ J.B. GRAVES: *Cultural Democracy. The Arts, Community, and the Public Purpose*. Urbana–Chicago 2005, str. 10.

⁴⁹ M. WEBSTER: *Community Arts Workers: Finding Voices, Making Choices*. Bramcote Hills 1997, str. 21.

⁵⁰ A. VUJANOVIĆ: *Studije performansa...*, str. 94.

Baveći se rubnim temama autori, izvođači, saradnici i partneri oblikuju segmente kulturne politike i otvaraju nova područja razumevanja drugosti koja po njihovom mišljenju ne mora da bude praćena oznakama inferiornosti, opterećena stereotipima i s njima povezanim kategorijama nepoželjnosti i ne mora da funkcioniše na marginama dominantnih vrednosti određene kulture ili socijalne sredine⁵¹. Tako ove aktivnosti vrše funkcije koje uključuju, pre svega, širenje javne sfere, stvaranje društvenog diskursa, izražavanje društvenih sukoba, konstrukciju situacije otvorene komunikacije i upoznavanje Drugog/Stranog, simboličku i/ili fizičku reorganizaciju javnog prostora, kao i vrstu društvene terapije.

Izgleda da su umetnici iz zemalja bivše Jugoslavije svesni da rascep između sopstvenog i stranog sveta, kao između vlastite i strane kulture ili zajednice neće potpuno nestati, ali se može smanjiti. U ovim umetničkim poduhvatima granice se zamagljuje a u prvi plan stavljeno je ono što povezuje stanovnike datog podneblja da bi oni širili interaktivnu sferu uzajamnog prožimanja različitih poredaka. Tako se i ističe potreba da se iznova razumeju i proučavaju filozofske, verske, umetničke, ideološke i političke prakse i produkcije drugih, manjih i marginalizovanih i grupa, da uočavaju međusobne uslovljenosti i obostranu transfuziju znanja⁵². Ovo je preduslov za transformaciju koja može obuhvatati, na primer, zamenu kolektivnih kriterijuma isključenosti individualnim kriterijumima. Osnova isključenosti prestaje tada da se odnosi na pripadnost određenoj grupi ili društvenoj kategoriji (npr. rasnoj, etničkoj, rodnoj) nego ključne postaju pojedinačne karakteristike poput znanja, veština, iskustva, zasluga i sposobnosti⁵³.

Pozorišni medij, napuštajući stare okvire, ima potencijal da u odnosu s drugima menja društvenu hermetičnu atmosferu i dinamizuje postojeće društvene strukture. Ipak, srpska teatrološkinja Ana Vujanović je primetila da „kao jedan od osnovnih problema s određenim umetničkim praksama je što one često logički ponavljaju hegemonističke diskurzivne procese, kojima su manjinski kulturni identiteti (s kojima rade) i postavljeni na poziciju društvene margine”⁵⁴. Istraživačica u svojim razmatranjima ne prećutkuje loše posledice koje mogu da proisteknu iz jako dobrih namera: „Iako je u slučaju tih praksi najčešće reč o drugačijim, pa i suprotnim intencijama, dominan-

⁵¹ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 118.

⁵² J. LAZIĆ: *Transkulturalna dimenzija filma „Crna mačka, beli mačor” – traduktološki aspekti (titlovanje sa srpskog na španski)*, str. 2. https://www.academia.edu/7491246/transkulturalna_dimenzija_filma_crna_ma%C4%8cka_beli_ma%C4%8cor_traduktolo%C5%A0ki_aspekti_titlovanje_sa_srpskog_na_%C5%A0panski, [pristup: 30.07.2020.].

⁵³ K. NIZIOLEK: *Sztuka jako narzędzie...*, str. 42.

⁵⁴ A. VUJANOVIĆ: *Studije performansa...*, str. 94.

tna diskurzivno-politička logika koju sprovode često ostvaruju efekte mimo projektovanih ciljeva”⁵⁵.

Još uvek u nekim krugovima vlada ubeđenje o ekskluzivnosti postojećih umetničkih institucija koje ne uzimaju u obzir raznolike potrebe, kulturne težnje i kapacitete različitih etničkih i društvenih grupa, kao i mogućnost promene načina njihovog funkcionisanja u inkluzivnije uključivanjem ljudi koji obično ne učestvuju u umetnosti. Ne radi se samo o povećanju ponude umetničkih institucija i pristupa raznovrsnoj publici ili ekspoziciji umetnosti u javnom prostoru, već o širokom i raznolikom praktičnom učešću građana u procesu definisanja i stvaranja umetnosti⁵⁶.

Umetnost (pogotovo visoka i komercijalna) nailazi na osudu da ne poseduje moć koja menja društvo, već samo odražava određene promene. Osim toga, većina umetnika koji daju sebi pravo da govori u ime Drugih⁵⁷ navodno produbljuje postojeće podele. Ovu tvrdnju potkrepljuju primeri korišćenja strategije selekcije, uopštavanja i pojednostavljivanja. Postoji dakle opasnost da zastupanje interesa Drugih stvori nepravilnu, nekompletnu sliku koja sadrži samo one istine o njima koje većina odluči da prihvati i predstavi publici⁵⁸. Autorima se upućuju zamerke da njihova ostvarenja podsećaju na vrstu umetničkog kolonijalizma. Da bi se izbeglo upadanje u ovu zamku, treba imati na umu nekoliko smernica. Prvo, sama izloženost umetnosti nije dovoljna. Naprotiv, može čak da pojača osećaj otuđenosti marginalizovanih Drugih. Drugo, smanjivanje marginalizacije zahteva dublje prepoznavanje društvenog konteksta u svim njegovim različitim dimenzijama: ekonomskoj, kulturnoj i istorijskoj. Poželjno je da se identifikacija potreba i problema određene grupe ili zajednice odvija uz učešće njenih članova. Treće, zajedničko stvaranje, u ovom slučaju predstava, ne može da se svodi na mehaničko, nepromišljeno ispunjavanje vizije koju nameće umetnik. Ne sme se zaboraviti da rezultati moraju biti predstavljeni široj publici, jer njene reakcije, medijski odjek i diskusije mogu da utiču na društvene predstave o njima, pa čak i na političko delovanje.

Spektar mogućnosti za otvaranje pitanja marginalizacije i razumevanja drugosti vrlo je širok. Usvajanje interdisciplinarne perspektive kao osnove društveno-umetničkih aktivnosti orijentisanih na socijalnu uključenost (kao i njihove analize i deskripcije), omogućava da se proceni njihova efikasnost, shvaćena kao sposobnost generisanja društvenih promena na realan a ne samo poželjan način. Posebnu, jako zanimljivu kategoriju umetničkih ostvarenja tog tipa čini pozorište mladih i za mlade koje je često smešte-

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ K. NIZIOŁEK: *Sztuka jako narzędzie...*, str. 44.

⁵⁷ D. LUKIĆ: *Uvod u...*, str. 46.

⁵⁸ Ibidem, str. 163.

no u obrazovni kontekst i viđeno kao pedagoško sredstvo. Ipak, ova vrsta umetničkog izražaja retko koga ostavlja ravnodušnim. Dokaz za ovu tvrdnju predstavljaju određeni primeri pozorišnog rada u kojima je došlo do spajanja istraživačkog, umetničkog i obrazovnog procesa. Inovativne i participativne oblike rada koji nastaje na preseku umetnosti, kulture, obrazovanja, socijalnog rada, inkluzije i društvenog angažmana promovirao je od 2000. godine program *Polifonija u okviru festivala Bitef*.

U mnoštvu projekata najveću pažnju privlače dela koja otkrivaju neku (često prećutkivanu) istinu, uzbuđuju maštu i donose nove pravce i puteve iznad podela. Ovaj umetnički i kulturni fenomen je od posebnog značaja jer mladi nisu privilegovana grupa i retko se primećuje njihovo pomeranje sa margine ka centru. Ipak, uključivanje mladih u oblikovanje kulture označava kretanje od primitivnog ka progresivnom jer takvo pozorište potpuno drugačije koristi potencijal i prostor za istraživanje granica društvene komunikacije i otvoreno je za estetička promišljanja i eksperimente više nego bilo koja druga grana umetnosti. Smatram da zbog kompleksnosti ovaj bogati i jako zanimljiv materijal zahteva opširniju analizu u posebnoj studiji.

Literatura

- ARNAUTOVIĆ S.: *Problem stranog u Waldenfelsovom razumijevanju moderne*. „Prolegomena: Časopis za filozofiju“ 2002, br. 1, str. 141–153.
- ČALE FELDMAN L.: *Usuprot paradoksima*. U: *Žene, drama i izvedba. Između post-socijalizma i post-feminizma*. Ur. L. ČALE FELDMAN. Beograd 2015, str. 7–21.
- DORĐEVIĆ J.: *Kultura/politika i otpor*. U: *Kultura, rod, građanski status*. Ur. D. DUHAČEK, K. LONČAREVIĆ. Beograd 2012, str. 3–26.
- ECO U.: *Konstruiranje neprijatelja i drugi prigodni tekstovi*. Prev. M. ČUBRANIĆ. Zagreb 2013.
- EPSTEIN M.: *Transculture: A Broad Way*. „American Journal of Economics and Sociology“ 2009, br. 68, str. 327–352.
- GOFMAN E.: *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Prev. J. MOSKOVLJEVIĆ, I. SPASIĆ. Beograd 2000.
- GOFMAN E.: *Stigma. Zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*. Prev. M. JANKOVIĆ. Novi Sad 2009.
- GOLKA M.: *Imiona wielokulturowości*. Warszawa 2010.
- GRAVES J.B.: *Cultural Democracy. The Arts, Community, and the Public Purpose*. Urbana–Chicago 2005.
- KOCH M.: „My“ i „Oni“, „Swój“ i „Obcy“. *Balkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej*. „Porównania“ 2009, br. 6, str. 75–93.
- LAZIĆ J.: *Transkulturalna dimenzija filma „Crna mačka, beli mačor“ – traduktološki aspekti (titlovanje sa srpskog na španski)*. https://www.academia.edu/7491246/transkulturalna_dimenzija_filma_crna_ma%C4%8cka_beli_ma%C4%8cor_traduktolo%C5%A0ki_aspekti_titlovanje_sa_srpskog_na_%C5%A0panski
- LUKIĆ D.: *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*. Zagreb 2016.

- LJUMOVIĆ J.: *Theatre in context: How to translate history of theatre into history of great and small lives?*. U: *Pozorište u kontekstu. I ne samo pozorište*. Ur. I. RISTIĆ, V. ILIĆ. Beograd 2016, str. 65–79.
- MAROT KIŠ D., BUJAN I.: *Tijelo, identitet i diskurs ideologije*. „Fluminensia“ 2008, br. 2, str. 109–123.
- MATOŠ N.: *Transkulturalne dimenzije kurikulumu*. „Pedagogijska istraživanja“ 2013, br. 10 (1), str. 149–161.
- MRAKOVČIĆ M.: *Umjetnost je uzajamni proces davanja i primanja*. <https://www.kulturpunkt.hr/content/umjetnost-je-uzajamni-proces-davanja-i-primanja>
- NEZIRAJ J.: *Ćendra Multimedija iz Prištine je sinonim za nešto drugačije*. <https://www.rtklive.com/rtk2/?id=6&r=37691>
- NIZIOŁEK K.: *Sztuka jako narzędzie społecznej inkluzji. Perspektywa socjologiczna*. „Pogranicze. Studia społeczne“ 2014, br. XXIII, str. 41–63.
- PARCHOMIUK M.: *Niepełnosprawni – społecznie wykluczeni?*. „Niepełnosprawność i Rehabilitacja“ 2006, br. 4, str. 3–16.
- RISTIĆ Z.: *Kosovo: Umetnost (ne)zna za granice*. <https://www.dw.com/sr/kosovo-umetnost-nezna-za-granice/a-5009968>
- Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Ur. M. Maticki i dr. Beograd 2006.
- ŚLIWONIK L.: *Teatr dla życia. Kilka wyjaśnień, refleksji, propozycji*. U: *Teatr a dziecko specjalnej troski*. Ur. M. GLIŃSKI, L. MAKSYMOWICZ. Słupsk 1999, str. 61–66.
- SOLAR M.: *Kroz trnje hiperfenomena stranosti*. „Habitus“ 2005, br. 11–12, str. 247–254.
- ŠIMPRAGA M.: *‘Šest lica u jednini’ – kazališna priča o hrabrim ženama iz Hrvatske i regije*. <https://www.crol.hr/index.php/kultura/7586-sest-lica-u-jednini-kazalisna-prica-o-hrabrim-zenama-iz-hrvatske-i-regije>
- TOKARCZUK O.: *Literatura jest zbudowana na czułości. Mowa noblowska Olgi Tokarczuk*, prev. G. Abrasowicz, 7.12.2019. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1934932,1-literatura-jest-zbudowana-na-czulosci-mowa-noblowska-olgi-tokarczuk.read>
- VALDENFELS B.: *Topografija stranog: studije o fenomenologiji stranog*, prev. D. Prole. Novi Sad 2005.
- VUJANOVIĆ A.: *Studije performansa i/kao studije kulture: Procesi »deauratizacije« umetničkog dela*. U: *Uvod u studije performansa*. Ur. A. JOVIĆEVIĆ, A. VUJANOVIĆ. Beograd 2007, str. 87–95.
- WEBSTER M.: *Community Arts Workers: Finding Voices, Making Choices*. Bramcote Hills 1997.
- Zërat/Glasovi/Voices*. Ur. J. NEZIRAJ, A. ZADEL. Priština 2006.

Kazalo imena

A

Abbott, H. Porter 268
Abrasowicz, Gabriela (Abrasovič, Gabrijela) 7–9, 369
Adamov, Jovan 81, 86
Adorno, Theodor W. 253
Afrić, Vjeko 111
Ágoston, Zoltán 183
Albee, Edward (Olbi, Edvard) 91
Alber, Jan 266
Aldama, Frederick Luis 264
Alighieri, Dante 135, 221
Andersen, Hans Kristijan 87
Andreevski, Petre M. 87, 90, 92
Andrejev, Aleksandar Ivanovič 34
Angelovski, Nikola „Kole” 82–83
Anočić, Saša 250
Anouilh, Jean Marie Lucien Pierre (Anuj, Žan Mari Pjer Lusien) 91
Aquirre, Roberto 236
Aretaeus (Aretej) 137
Aristofan 104
Aristotel 101, 314
Arsenijević, Damir 371
Arsovski, Tome 82, 87, 90
Artaud, Antonin 175, 246
Aschenbach, Gustav von 290
Assmann, Jan 20
Atar, U. 91
Avramović, Lj. (Avramovikj, Lj.) 83, 89
Avramovski, Risto 82, 91
Avtovski, Nikola 82, 88

B

Babiak, Michal 203, 205
Babić, Milica 38
Bach, Josip 286–287, 289
Badiou, Alain 290, 295, 313–314
Badurina, Livio 251
Bagevski, Bl. 89–90
Bajsić, Zvonimir 105, 125
Bakarić, Tomislav 102, 125
Bakmaz, Ivan 106–107, 114–115, 125–126, 135
Baković, Ivica 267, 275
Bakst, Léon 39
Bal, Mieke 265
Balakirev, Mily 41
Baluzek, Vladimir Vladimirovič 34
Ban, Hrvoslav 115, 126
Banović, Snježana 8, 369
Barač, Ivan 255
Baranović, Krešimir 90
Barba, Eugenio 288
Barešić, Luka 220
Barić, Daniel 221
Barkov, V. 49
Baronijan, Vartkes 81, 86
Barroso, José Manuel 199
Barthes, Roland 181, 264
Baša, Doruntina (Basha, Doruntina) 341, 343–344, 346
Bateson, Gregory 313
Batušić, Nikola 178, 201

- Batušić, Slavko 57
 Bauer, Una 8, 246–247, 249, 251–253, 369
 Beaumarchais, Pierre Augustin Carol de (Bomarše Pjer Ogisten Karol de) 89
 Beckett, Samuel 299
 Beethoven, Ludwig van 59
 Begović, Božena 51, 52
 Begović, Hrvojka 256–257
 Begović, Milan 133
 Begović, R. 89
 Bell, Gertrude 254
 Belović, Miroslav 82, 90
 Belović-Bernadžikowska, Jelica 26
 Beljan, Andrej 82, 90–91
 Beolco, Angelo (Beolko, Anđelo) 83
 Beresford, Stephen 165
 Bersenjev, Ivan Nikolajevič 50
 Bertok Zupković, Tatjana 123
 Bevanda, Dario 341
 Bijelić, Jovan 36, 39
 Bikov, B. 49
 Birman, Serafina Germanovna 50
 Boal, Augusto 344
 Bobarić, Sindirela 256
 Bobić, Ljubinka 74, 88
 Bogavac, Milena 7–8, 143, 145–147, 342
 Bogavac, Minja 341
 Bogdan, Goran 175
 Bogdanovski, Rusomir 87, 92
 Bogović, Mirko 57–58
 Bogusławska, Magdalena 9
 Bojadžiev, Hristo 82, 91–93
 Boko, Jasen 115, 178, 183, 188
 Bombardelli, Silvije 59
 Booth, Wayne C. 264
 Bor, Matej 57
 Borisavljević, Vojkan 86
 Bošnjak, Elvis 188, 192
 Bošnjaković, Ljubomir 73
 Boudjenah, Nâzim 218
 Boudreaux, Edith 296
 Bourdieu, Pierre 274
 Boyd, John Richard 315
 Božić, Saša 219
 Brailovska, Rimena Nikitišna 35–36, 42
 Brailovski, Leonid Mihailovič 35–39, 42
 Branston, Gill 275
 Bratulić, Josip 375
 Brlić-Mažuranić, Ivana 375
 Brecht, Bertolt (Brecht, Bertold) 62, 86, 92, 108, 246
 Bremer, Alida 181–182
 Brešan, Ivo 77, 90–92, 100, 103–104, 108, 111–112, 114, 116–117, 125, 133–136, 180, 192, 222
 Breton, André 107, 221
 Brkanović, Ivan 59
 Brkić, Duško 54
 Brooks, Peter 264
 Broz, Josip 52, 101–102, 154, 291
 Brumec, Mislav 115, 118, 126
 Brzak, Dragomir 90
 Buharin, Nikolaj Ivanović 47
 Bulatović, Vlada 82, 86, 90
 Bulgakov, Mihail 164
 Buljan, Ivica 9, 162–163, 244, 251–253, 255–256
 Buonarroti, Michelangelo 136
 Butijer, Nikša 219, 246
 Bužarovski, Dimitrije 369, 370
- C**
 Cacace, Guillermo 237
 Calderón de la Barca, Pedro (Kalderon de la Barka, Pedro) 54
 Campbell, Chris 169, 171
 Cankar, Ivan 57, 74, 87
 Car Mihec, Adriana 119
 Carlson, Marvin (Karlson, Marvin) 22
 Cepenkov, Marko 86
 Cervantes, Miguel de (Servantes, Migel de) 54
 Chadwick, Jonathan (Čedvik, Džonatan) 343
 Chambers, John 264
 Charles, princ Walesa 274–275
 Chatman, Seymour 264
 Chaubet, Fracois 214
 Chic, Giuseppe 219
 Christakos, George 323–324
 Cihlar Nehajev, Milutin 115
 Claxton, Guy 313
 Cobain, Kurt (Kobejn, Kurt) 147

Cocteau, Jean 244, 256
 Collin, Marie 219
 Cossa, Roberto 236
 Craig, Edward Gordon 37
 Cresswell, Timothy 315
 Crimp, Martin (Krimp, Martin) 146
 Crnčević, Brana 86
 Crnjanski, Miloš 371
 Currie, Mark 264
 Cvetić, Miloš 69
 Czyżewski, Krzysztof 12

Č

Čakar, Jasminka 82, 90
 Čakširan, Boris 348
 Čale Feldman, Lada 8, 119, 268, 344, 370
 Čale, Morana 370
 Čašule, Nikola „Kole” 82, 87–88, 90
 Čavlek, Aleksandar 267, 297
 Čehov, Anton Pavlovič 48, 79, 92, 110, 164, 166, 174, 203, 249
 Černodrinski, Vojdan 88, 91–92
 Červinski, Mihail 74
 Čikoš Sesija, Bela 286
 Čorak Slavenska, Mia 284

Ć

Ćaće, Ivo 51
 Ćena, Vesa (Qena, Vesa) 345, 346
 Ćopić, Branko 78, 87, 90–91
 Ćorić, Šimun Šito 115, 126
 Ćorović, Svetozar 89
 Ćosić, R.J. 72

D

Daniti, Šalom 27
 Danon, Oskar 81, 86
 Daulte, Javier 236–237
 Davičo, Oskar 79, 87–88, 91
 David, Harold 221
 Davies, Howard 164, 166
 Day-Lewis, Daniel (Day Lewis, Danijel) 251
 Delage, Isabelle 217, 226
 Delak, Ferdo 57
 Delong, Lee 220

Depolo, Milena 341
 Derrida, Jacques 175, 253, 264
 Desnica, Vladan 135
 Devin, Guillaume 213
 Dimić, Ljubodrag 47, 49
 Dimitrijević, Olga 143, 149–150, 340, 345–346
 Dimitrov, Slave 81–82, 87, 91
 Dimuševski, Nikola “Kokan” 81, 87
 Dinulović, Radivoj 73
 Dioklecijan 137
 Dišljenković, Predrag 83
 Dobrev, Svetoslav 71
 Dolanc, Stane 102
 Dolar, Mladen 295
 Dolmieu, Dominique 189, 222
 Dominis, Marko Antun de 137
 Donat, Josip 286
 Dončević, Ivan 56
 Donizetti, Gaetano 59
 Dorčić, Nataša 256–257
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 86–87
 Doyle, Laura 264
 Dozet, Dalija 220
 Dragošić, Higin 115
 Dragović, Doris 250
 Drndić, Daša 218
 Držić, Marin 7, 79, 90, 99, 101, 172, 218
 Duhaček, Gordan 255
 Dujšin, Dubravko 55
 Dumas, Alexandre (Dima, Aleksandar) 92
 Dumas, Alexandre fils (Dima, Aleksandar sin) 82, 89
 Duraković, Ferida 371
 Dürrenmatt, Friedrich 328–329
 Džambazov, Igor 81, 87
 Džugašvili, Josif Visarionovič 49, 50, 52

Đ

Đagiljev, Sergej 34, 41
 Đaja, Aleksandar 91
 Đilas, Milovan 50, 61
 Đokić, Jadranka 219, 244–245, 247, 256
 Đorđev, Bojan (Djordjev, Bojan) 9, 244, 256, 340
 Đorđević, S. 72

Dorđević, Zoran 92
 Đukić, Radivoje Lola 91
 Đurić, Dubravka 160, 359
 Đurinović, Maja 9, 370
 Đurković, Branko 83, 89
 Đurković-Pantelić, Milena 370

E

Eckstein, Harry 230
 Einstein, Albert (Ajnštajn, Albert) 152
 Einstein, Mileva (Ajnštajn, Mileva) 152
 Eisenstein, Sergej 47
 Elgar, Edward 277–278
 Elizabeta II, kraljica 277, 279
 Engeström, Yrjö 313
 Epstein, Mikhail (Epštajn, Mihail) 335
 Erdman, Nikolaj Robertovič 89
 Eshil 91, 259
 Euripid 134, 136

F

Fabre, Jan 219
 Fabrio, Nedeljko 102, 114, 125, 136
 Farage, Nigel 165
 Fekete, Vladislava 97
 Ferčec, Goran 7–8, 244, 256, 340
 Ferencina, Dražen 267, 276
 Feydeau, Georges (Fejdo, Žorž) 91
 Filipović, Rasim 51, 56
 Fillon, François 216
 Flacius Illyricus, Matthias (Vlačić Ilirik, Matija) 102
 Fludernik, Monika 264, 266
 Fotez, Marko 90
 Fraibaum, A. 91
 Franić, Antonij 220
 Frljić, Oliver 120, 221, 249, 341
 Froman, Margarita 41
 Froman, Pavao 42
 Frye, Northrop 103–105

G

Gajić, Budimir 81, 87
 Gajić, Živan 81, 83, 87, 89–91
 Gatica, Renata Carola 237
 Gavella, Branko 40

Gavran, Kristina 237
 Gavran, Miro 8, 100, 109–110, 115, 117, 122, 125–126, 136, 178, 180, 190, 192, 196–207
 Gavran, Mladena 200
 Gavrilović, Živojin Žika 79
 Gazarov, David 9, 328, 371
 Genscher, Hans Dietrich 199
 Gerasimova, Milka 82, 90–91
 Gibson, Andrew 264
 Girardin, Delphine de (Žirarden, Delfine de) 24
 Gjorgiev, Gj. 92
 Gjuzel, Bogomil 92
 Glasersfeld, Ernst von 321–322
 Glišić, Milovan 72, 83, 87, 89
 Goebbels, Joseph (Gebels, Joseph) 53
 Goethe, Johann Wolfgang von 111, 136, 289
 Goffman, Erving (Gofman, Erving) 337
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 48, 54, 79, 87
 Gojer, Gradimir 197
 Goldman, Emma 130–131
 Goldoni, Carlo (Goldoni, Karlo) 78
 Goodrich, Frances (Gudrič, Frances) 88
 Gorki, Maksim 47–48, 50, 52, 74, 86, 91
 Gotovac, Jakov 59
 Govedarica, Nataša 341
 Govedić, Nataša 179–180, 183, 185, 188–189, 222, 227
 Gray, Nicholas Stuart (Grej, Nikola Stjuart) 89, 91
 Greenblatt, Stephen (Grinblat, Stiven) 14, 21, 23, 159, 161, 180, 201, 204–207
 Greidanus, Aad (Grejdanus, Aad) 86, 90
 Grgić, Milan 87, 112, 114, 117, 124, 126–127
 Gribojedov, Aleksandr Sergejevič 48
 Grol, Miran 34
 Gubbins, Sarah 257
 Gudelis, Janis 87
 Guéganno, Jean-François 216
 Gundulić, Ivan 136
 Gušić, Sejdaliya 29

H

Habsburg, Otto von 199
 Habunek, Vlado 62, 135

Hackett, Albert (Heket, Albert) 88
 Hadžić, Fadil 105, 112, 125
 Hahn, Kathryn 257
 Hale, Dorothy M. 264
 Handl, Hrvoje 348
 Hasanbegović, Zlatko 255
 Hatley, Tim 166
 Havel, Vaclav 88
 Haywood, Louise 20
 Hebrang, Andrija 102
 Hecel, Erih 38, 41
 Hećimović, Branko 55, 178
 Helbig, Jörg 266
 Hellman, Lillian 52
 Herbst, Martina 97
 Herman, David 264
 Herod Antipa 288
 Herod Filip 288
 Herodijada 288
 Hervé (Herve, Florimon) 73, 83, 88
 Herzog, Werner 254
 Hijacintova, Sofija 50
 Hitler, Adolf 53
 Hitrec, Hrvoje 105, 115, 125–126
 Hoffman, Dustin 251
 Holdheim, William W. 244
 Horvat, Davorka 220
 Horvat, Joža 51, 56
 Horvat, Srećko 218
 Hraše, Albert 73
 Hristić, Jovan 175
 Hristić, Stevan 59
 Hristić, Zoran 81, 86–87
 Hristov, Dimitar 71, 82, 90
 Hristovski, J. 91
 Hrubin, František 87
 Hubač, Željko 143, 149
 Huertas, Jorge 236
 Huremagić, Ramiz 341

I

Ibanez, Roberto 236
 Ibsen, Henrik 50, 72
 Ignatieva, Maria 185
 Ikonov, Matej 74
 Ilić, Branislava 341

Ilić, Dobrivoj 153
 Ilić, Hreljan 83, 86, 88–89
 Ilić, Miodrag 91
 Ilieva, V. 82, 90
 Ilievski, S. 82, 90
 Iljoski, Vasil 73–74, 82, 89–91
 Inge, William (Indž, Viliam) 89
 Ipša, Biserka 123
 Ireson, Judith 313
 Isailović, Mihailo 38
 Isaković, Ana 341
 Ivan Krstitelj 288
 Ivančević, Krst 151–152
 Ivanković, Hrvoje 237
 Ivanov, Vsevolod 51
 Ivanji, I. 89
 Iveković, Ozana 267
 Ivšić, Radovan 107, 125, 131, 135, 220–221

J

Jahn, Manfred 264
 Jakovljević, Stevan 86
 Japelj, Darko 221
 Jarry, Alfred 107
 Jeffs, Tony 320
 Jelačić Bužimski, Dubravko 106, 113, 125
 Jelčić, Bobo 8, 219, 244–250, 341
 Jenkins, Henry 265
 Jessner, Leopold 37
 Jocić, K. 93
 Joksimović, Nikola 73
 Jones, Sidney (Džon, Sidni) 73
 Jora, Lucian 215
 Jordanoska, Trena 371
 Josif, Enriko 81, 86
 Josip, Flavij 288
 Jovanović, Ljubiša 70
 Jovanović, Vukan 87
 Jovanović, Željko 20
 Jovčić, Zvonimir 83, 91
 Jovičić, Jovan 87
 Jovičić, Vladimir 87, 90
 Jovkov, Jordan 74
 Julije Cezar 137
 Juniku, Agata 8, 371
 Jurić Zagorka, Marija 118, 162

Jurjević, Atanazije 375
 Jurkić, Trpimir 114, 126

K

- Kačalov, Vasilij Ivanovič 48
 Kajtazi, Veljko 255
 Kalamujić, Lejla 341
 Kan, Franc 83, 88–89
 Kan, Fric 89
 Kane, Sarah (Kejn, Sara) 119, 145
 Kapor, Ljubomir 124
 Karadak, I. 87
 Karadžale, Jon Luka 91
 Karahasan, Dževad 87
 Karapec, A. 89
 Kardelj, Edvard 102
 Kaštelan, Lada 109–110, 113, 123, 125, 134, 136, 171, 189, 191–192, 238, 371
 Kataev, Valentin 74
 Kattington, Limon E. 319
 Keatley, Andrew 165
 Kerim-Paša, Abdul 70
 Kerstner, Mladen 105, 125
 Kierkegaard, Søren 267
 Kirsanova, Nina 41
 Klaić, Dragan 12, 22, 23
 Kleist, Heinrich von 329
 Klepica, Vedrana 191, 238, 244, 258–260, 341, 345–346
 Klišmanić, Pavle 89
 Knežević, Darinka 83, 89
 Knipper-Čehova, Olga Leonardovna 48
 Koch, Magdalena (Koh, Magdalena) 8, 369, 371
 Kočić, Petar 72, 249
 Kohn, Marija 124
 Kolar, M. 82, 90
 Kolar, Slavko 57, 86
 Koman, Aleksandra 22
 Konfino, Žak 79
 Konstantinov, A. 49
 Konstantinov, Ljupčo 82, 86, 87, 92
 Konjović, Petar 59
 Kootz, Walter 179–182, 185–187
 Kopachkov, Miroslav 89
 Koprivica, Stevan 143, 150, 153–154
 Korneičuk, Oleksandr Evdokimovič 74
 Kosec Torjanac, Vesna 115, 126
 Kosić, D. 88
 Kosor, Jadranka 216
 Kostić, Vojislav 81, 86–87
 Kostov, Kire 81, 87
 Kostov, Vladimir 75, 91
 Kosuth, Joseph 299–300
 Kovač, Boris 89
 Kovač, Danijel 8
 Kovač, Kornelije 81, 88
 Kovačević, Branko 86
 Kovačević, Dušan 78, 87–88, 91, 93, 143, 150–153
 Kovačević, Krešimir 61
 Kovačević, Siniša 143, 150–151, 154
 Kovačević, Vlada 86
 Kovačić, Jelena 341
 Kralj, Elvis 252, 254
 Kramarić, Zlatko 177, 196, 263
 Kraus, Chris 244, 257
 Krečković, Miloš 145
 Kristeva, Julia 264
 Krizmanić, Ivana 220
 Križan, Filip 221
 Krle, Risto 74, 82, 90
 Krleža, Miroslav 9, 57, 62, 74, 79, 102, 106–107, 118, 125, 133, 135–137, 162, 168, 189, 218, 249, 284–287, 289–291
 Kruczkowski, Leon (Kručkovski, Leon) 75
 Kuić, Gordana 28
 Kunst, Bojana 294
 Kurspahić, Miran 120
 Kušan, Ivan 103, 105, 108, 125, 132, 136
 Kutijaro, Emil 55
 Kvrgić, Pero 106

L

- Labrović, Jakov 222
 Lang, Frederic 220
 Lasić, Miro 108
 Lašek-Luković, František 74
 Latour, Bruno 313
 Lawrence, Thomas 254
 Lazarević, Laza 90
 Lazarevskaja, V. 49

- Laze-Čiča, Mihajlo 71
 Lazić, Mihail 72
 Lazić, Mihail, ml. 71
 Lazin, Miloš 181, 221–222
 Lazin, Miroslav 189
 Leahy, Mark 303, 307
 Lebrun, Annie 221
 Lederer, Ana 119, 188, 197
 Lenjin vidi Uljanov, Vladimir Ilič
 Leonidov, Leonid Mironovič 48
 Lesić, Enco 81, 87–88
 Leskošek, S. 72
 Levi Kuić, Blanka 28
 Levi Luna vidi Papo, Laura
 Lewin, Kurt 321
 Lhotka Kalinski, Ivo 59
 Lijphart, Arend 230
 Lindgren, Astrid 91
 Lisinski, Vatroslav 58
 Lombard, Alain 214
 Lombardie, Azul 238
 Lončar, Mate 286
 Lorca, Federico Garcia (Lorka Federiko Garsija) 90
 Lorenci, Jernej 341
 Lormeau, Nicolas 218
 Lory, Bernard 221
 Louppe, Lourenence 287
 Lucić, Predrag 189, 222
 Lugonić, Adnan 341
 Lukanić, Mejrema 115, 126
 Lukić, Darko 179–180, 185, 190–191, 236, 336, 342
 Lupi, Alvir Magdalena 341
 Luther, Martin 102
 Lužina, Jelena 181
 Ljakovska, Angelina 71
 Ljubić, Lucija 8, 371, 373
 Ljuština, Duško 249
- M**
- Madelain, Anne 218
 Mađer, Miroslav 117
 Magelli, Paolo 116, 119, 249
 Majdak, Nikolina 220
 Majdzik, Katarzyna 179
 Makedonski, Kiril 81–82, 86, 88–89
 Małczak, Leszek (Małčak, Lešek) 12, 179, 190, 193, 372
 Maleski, Vlado 74
 Malkočević, Nedim 348
 Mančev, V. 91
 Mann, Thomas (Man, Tomas) 150, 290
 Marceau, Félicien (Marso, Felisjen) 90
 Mardžanov, Kote 38
 Margetić, Bruno 321
 Marić Veljko 86, 90
 Marić, Kristina 291–292
 Marinić, Jagoda 182, 187
 Marinković, Damjan 69
 Marinković, Ksenija 219, 267
 Marinković, Pavo 115, 118, 126, 135, 192,
 Marinković, Ranko 62, 114, 125, 135, 162, 178, 250
 Marivaux, Pierre de (Marivo, Pjer de) 88
 Marjanić, Suzana 286
 Marjanović, M. 89
 Marko sv., evanđelist 288
 Marković, Goran 143, 150–151
 Marković, Ljubisav 86
 Marković, Milan 145
 Marković, Milena 143–145, 341
 Marović, Tonči Petrasov 134–137, 141
 Martel, Frédéric 371
 Martinić, Ivor 191, 235–238, 244, 341
 Masevski, Dimitar 81, 86–87
 Mass (Mas), Vladimir Zaharovič 74
 Mašić, Stojić 83, 91
 Mašković, Frano 219
 Matej sv., evanđelist 288
 Matijević, Barbara 219
 Matišić, Mate 109, 111–112, 114, 116–117, 119–120, 125, 135, 187, 189, 191–192, 222, 238
 Matković, Marijan 51, 53, 60–62, 89, 101–103, 125, 135
 Matoš, Antun Gustav 118, 287
 May, Karl (Maj, Karl) 90
 Mayenburg, Marius von (Majenburg, Marijus fon) 119, 145
 McNee, Jodie 169, 172

- Medve, Zoltán 183
 Međimorec, Miroslav 107, 132
 Meheik, Diana 341
 Mehić, Selma 8, 284–287
 Mehmedov, Dž. 92
 Meilhac, Henri (Melak, Anri) 83, 88
 Meisel, Martin 169
 Mejerhold, Vsevolod (Mejerholjd, Vsevolod) 38, 48
 Melchinger, Siegrid 101
 Menander (Menandar) 104
 Menart, J. 82, 90
 Mendelssohn, Felix (Mendelson, Felix) 73
 Meničanin, Branko „Pjer” 267, 276
 Menke, Christoph 259
 Mesarić, Kalman 133
 Mesić, Stipe 216
 Meštrović, Drago 122
 Meštrović, Ivan 287
 Meštrović, Matej 267
 Meth, Jonathan 169, 171, 174
 Mezei, Josip 83, 91
 Mickovski, Z. 92
 Mićanović, Miroslav 371
 Midžić, Seadeta 217, 227
 Mihajlović, Petar 143, 149, 150
 Mihalkov, Sergej 86
 Mihanović, Dubravko 114, 126, 187, 190, 192, 236, 341
 Mijatović, Nikola 220
 Mikić, Krešimir 219
 Mikšik, Maria 97
 Milanović, Olga 35
 Milardović, Sanja 220
 Milčín, Vladimir 77, 82, 92–93
 Miler, Eduard 249
 Miletić, Zoran 87
 Miliwojević-Mađarev, Marina 344
 Millaud, Albert (Miland, Alber) 83, 88
 Miller, Arthur (Miler, Artur) 78
 Miller, Jason (Miler, Džejson) 91
 Milosavljeva, Olga 82, 91
 Milošević, Lj. 91
 Milošević, Slobodan 144
 Milutinović, Dobrica 70
 Mirković, Gradimir 86
 Mirzoeff, Nicholas 270
 Misirkova-Rumenova, Kata 89
 Mišković, Grgo 135
 Mitrović, Dušan 86–87, 89, 91
 Mitrović, Nina 120, 186–187, 191–192, 236–238
 Mlakar, Pia 41
 Mlakar, Pina 41
 Molière (Molijer, Žan Batist) 54, 56, 78, 86, 88, 92
 Monti, Ricardo 236
 Moral, Ignacio del 238
 Moskvín, Ivan Mihajlovič 48
 Mozart, Wolfgang Amadeus 41, 59, 267
 Mrakovčić, Marko 246
 Mrduljaš, Igor 102, 119
 Mrkonjić, Zvonimir 103, 131
 Mrožek, Sławomir (Mrožek, Slavomir) 91
 Muhleisen, Laurent 218, 227
 Muhoberac, Mira 119
 Mujičić, Tahir 103, 108, 117, 122, 125–126
 Müller, Péter 183
 Musić, Siniša Senad 256
 Muzaferija, Gordana 197–198
- N**
- Nadilo, Branko 108
 Narath, Simon B. 296
 Nastovska, Biljana 346
 Navojec, Goran 251–252
 Nazor, Vladimir 87
 Nelević, Nataša 341, 345–346
 Nešić, Budimir 87
 Neziraj, Jeton 341–343
 Nezirović, Muhamed 26, 29
 Niccodemi, Dario 74
 Nielson, Anthony (Nilson, Entoni) 146
 Nikačević, Miodrag 86
 Nikačević, Svetolik 86
 Nikčević, Sanja 8, 178, 180, 181, 184–186, 192, 197, 202, 267, 372
 Nikolić Nikolić, Danica 143, 149
 Nikolić, Romano 256, 341
 Nikolova, Olivera 86

Nikolovski, Mihajlo 82, 89
 Nikolovski, Vlastimir 82, 88
 Nojašić, T. 92
 Nola, Filip 267
 Nola, Marijana 190, 192
 Novak, Kristian 244, 253, 255
 Novak, Slobodan Prosperov 286
 Novaković 82, 90
 Novevski, J. 92
 Novosel, Morana 238
 Nünning, Ansgar 264
 Nušić, Branislav 36, 57, 72, 74, 78, 86–88, 90, 92–93
 Njemirović-Dančenko, Vladimir Ivanovič 47, 48, 58

O

O'Neill, Eugene Gladstone (O'Nil, Judžin) 90
 O'Neill, Patrick 264
 Obrenović, Jevrem 68
 Obuljen, Nina 216
 Odavić, Rista 73
 Odžakov, Živko 74
 Offenbach, Jacques (Ofenbah, Žak) 73
 Ognjenović, Vida 143, 150–153
 Ogrizović, Milan 72, 115
 Oljača, B. 82, 90
 Ortiz, Fernando 335
 Osborne, John (Osborn, Džon) 145
 Osmanli, Tomislav 87
 Osmanli, Žika 88
 Ostojić, Ljubica 87
 Ostrovski, Aleksandar Nikolajevič 48, 52, 79, 90–91
 Ovadija, Mladen 29
 Ovadija, Rikica 29–30

P

Page, Ruth E. 264
 Pageaux, Daniel-Henri 200
 Painchaud, Paul 213–214
 Paković, Zlatko 341
 Pálffy, Ladislav (Palfi, Ladislav) 82, 89
 Paljetak, Luko 134–135
 Panov, Anton 73–74, 78

Papo, Bar-Kohba 24
 Papo, Danijel 24
 Papo, Eliezer 20
 Papo, Laura „Bohoreta” (Levi Luna) 8, 20–30
 Papo, Leon 24
 Parchomiuk, Monika (Parhomjuk, Monika) 339
 Parker Bowles, Camilla 274–275, 277, 279
 Paro, Georgij 106
 Partljič, Tone 92
 Pasolini, Pier Paolo 221
 Pašti, Jovan 89
 Patrljič, Tone 201
 Pauk, Krešimir 297
 Pavelić Weinert, Vanda 373
 Pavelkić, Radoslav 90
 Pavičević, Mila 341
 Pavlić, Goran 8, 372
 Pavlović, R. 93
 Pavlovski, Borislav 119
 Pavlovski 74
 Pavlovski, Vitomir 90
 Payen, Emmanuèle 218
 Pejović, Marko 348
 Pelević, Maja 143
 Penčić, Ivica 83, 87–88, 91, 93
 Penjin, Dragiša 86–87, 90–91
 Péret, Benjamin 221
 Peretjatko, Clément 220
 Peričić, Helena 8, 119, 141, 372
 Perić, Vesna 341
 Perković, Vlatko 119, 132, 135
 Pešić, Stevan 82, 90–91
 Pešut, Dino 120, 237, 341
 Peter-Dragan, Iva 220
 Peternel, Vedran 297, 302
 Peterson, Bechmann 265
 Petković, Dragi 83, 89
 Petlevski, Sibila 9, 119, 321, 372–373
 Petranović, Martina 8, 372–373
 Petrović, Lj. 72
 Petrović, P. 72
 Petrović, Radomir 86
 Petrušić, Franjo 86

- Phelan, James 264
 Pianovski, Mihail 41
 Pičuljan, Zoran 215
 Pinar, William F. 319
 Pirandello, Luigi 93
 Pisac, Andrea 160, 173–174
 Piscator, Erwin 62
 Plaut 103
 Plevneš, Jordan 91
 Pogodin, Nikolaj 51
 Polazarevski, Vančo 87
 Polič, Mirko 38
 Poljanov, Vladimir 74
 Poposki, Mile 82, 87, 90
 Popović, Aleksandar 87, 90
 Popović, Jovan Sterija 61, 69, 79, 87, 91, 144
 Popović, S. 72
 Popović, Slobodan 83, 89
 Popović, Zoran 86
 Popplewell, Jack (Papluel, Džek) 89
 Pratt, Mary Louise 264
 Pravdić, Ivan 145
 Preciad, Paul B. 244, 257
 Predić, Milan 34, 35
 Prenez Kopušar, Cecilia 27, 29
 Presset, Louis 226–227
 Prince, Gerald 264
 Proust, Marcel 256
 Prpić, Barbara 256–257
 Puccini, Giacomo 59
 Puljiz, Helena 346
 Puljizević, Jozo 102
 Puškin, Aleksandar S. 74, 89
 Putnik, V. 83
- R**
- Rabadan, Vojmil 89
 Rabinowitz, Peter 264
 Racine, Jean (Rasin, Žan) 82, 91
 Radaković, Borislav 116–117, 126
 Radaković, Borivoj 190, 192
 Radaković, Zorica 187
 Radonjić, Miroslav 8, 373
 Radosavljević, Duška 167 169
 Radović, Dušan 86, 88
 Radović, Tanja 192
 Rafolt, Leo 179–180, 189, 267, 277
 Raičević, Ljiljana 346
 Rajković, Nataša 219, 248
 Rakić Kiselčić, Jovana 348
 Rakitin, Jurij 35, 38–40, 42
 Rajević, Nicolas 181
 Rambert, Pascal 175
 Ranković, Danijela 346
 Rapajić, Svetozar 91
 Raukar, Urša 256–257
 Ravel, Maurice 41
 Ravenhill, Mark (Ravenhil / Rejvenhil, Mark) 119, 145–146
 Reding, Viviane 199
 Redmayne, Eddie 251
 Reichert, Heinz (Rajhart, H.) 83, 89
 Rem, Goran 183
 Rembrandt 295
 Renovčević, Mihailo 87
 Režan 73
 Ribarski, Kiril 82
 Ricœur, Paul 264
 Rifatović, Rifat 341
 Rigaud, Jacques 214
 Rimbaud, Arthur 221
 Rimmon-Kenan, Slomith 264
 Ristevski, B. 92
 Ristić, Zoran 343
 Ristović, Darinka 83, 91
 Ristovski, Lj. 87
 Ritof, Mike 296
 Robertson, Lisa 306
 Robev, B. 90
 Robinson, Jeffers (Robinson, Džeferson) 89
 Roblès, Emanuel 78
 Rodić, Alek 91
 Rodić, Strahinja 83
 Roksandić, Drago 220
 Roksandić, Duško 88
 Rolland, Romain 47
 Romanov, Boris Georgijevič 41
 Romčević, Nebojša 143, 150–151, 153
 Ronder, Tanya 165

Ronger, Florimond, vidi Hervé
 Rorty, Richard 252
 Rosch, Eleanor 321
 Rosi, M. 91
 Rosman, Moshe 23
 Rovner, Eduardo 236
 Rubin, A. 49
 Rupnik, Jacques 218
 Rupnik, Jovanka-Vanja 87
 Rushaidat, Rakan 221
 Rusi, A. 87
 Ruttar, Anna 179
 Ryan, Marie-Laure 264–268, 276, 278, 280

S

Sablić Tomić, Helena 183
 Said, Edward 254
 Sajić, Mileta 83, 88
 Sajko, Ivana 9, 113, 118, 126, 189, 192, 218,
 221–222, 236, 238, 258, 294–303, 305–
 307, 341, 371
 Sardou, Victorien (Sardu) 73
 Sardžovski, D. 92
 Sarkozy, Nicolas 216
 Sawhney, Mindy 169, 171, 172
 Scheuermann Hodak, Lydia 117, 123, 127,
 341
 Schiffler, Ljerka 214
 Schiller, Friedrich (Šiler, Fridrih) 89, 328–
 329
 Schrödinger, Erwin 245
 Schubert, Franz (Šubert, Franc) 83
 Scolari, Carlos Albert 265
 Sekuloska, Blagica 345–346
 Semenič, Simona 341
 Sendon, Matias 238
 Senker, Boris 103, 108, 117–119, 122, 125–
 127, 178, 180, 184–186, 188–189, 191–192
 Shakespeare, William (Šekspir, Vilijam)
 40, 54–55, 73, 86–87, 92, 103, 134, 250
 Shaw, George Bernard (Šo, Bernard) 52,
 90, 166, 168
 Shaw, Irwin (Šo, Irvin) 78
 Sheller, Mimi 206
 Sidovski, Petar 82, 90
 Siegmund, Gerald 294

Sigarov, Vasilij 145
 Sigligeti, Ede 73
 Siljanovski, Lj. 87
 Simić, Borivoje 88
 Simić, Dragan 87, 91
 Simonov, Konstantin 50
 Simović, Ljubomir 78, 88, 91, 153
 Simović, Zorica 88
 Sinclair, Alison 20
 Sinkauz, Alen 297
 Sinkauz, Nenad 297
 Sinković, Nicolas 220
 Sjerova-Simonova, Valentina 50
 Skerlić, Boban 341
 Slamnig, Ivan 134
 Smith, Mark K. 320
 Smoje, Miljenko 105
 Smokvarski, Gligor 82, 89
 Sniader Lanser, Susan 264, 267
 Sofokle 91, 134, 136, 144, 260
 Soldatović, D. 87
 Sollogoub, Marc 220–221
 Solloway, Jill 257
 Solženjicin, Aleksandar 86
 Sotirovski, K. 88
 Spahić, Edina 29
 Spahić, Selma 341
 Spasojević, Dušan 143, 149, 150
 Spencer, Diana, velška princeza 267–279
 Spevak, Bela 86
 Spevak, Sem 86
 Spiegel, Werner (Špigel, Verner) 86
 Spiridonov, Milan 89
 Spurr, David 264
 Spyri, Johanna (Špiri, Johana) 89
 Srbijanović, Biljana 143–144, 160, 174, 341
 Srdić, Stojan 341
 Sremac, Stevan 72, 73, 79, 89, 90
 Srnc Todorović, Asja 113, 118, 126, 180,
 192, 222
 Sršen, Matko 117, 127
 Stafford, Roy 275
 Staljin vidi Džugašvili, Josif Visarionovič
 Stanislavljević, M. 91
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 47–
 48, 50, 55, 58, 61

Stanišev, Krsto 88
 Stanković, Borisav „Bora“ 72–74, 77–78, 89–90
 Stanković, Mile 90
 Stefanović, M. 92
 Stefanović, Stefan 73
 Stefanovski, Aco 82
 Stefanovski, Dimče 82
 Stefanovski, Goran 82, 92, 93
 Stefanovski, Rista 71, 73–74
 Stein, Gertrude 296
 Steinbeck, John 58
 Stepanić, Josip 323
 Sternberg, Meir 264
 Stimpson, Michael 169
 Stipčević, Ennio 375
 Stojanović, J. 72
 Stojanović, Slobodan 86, 91
 Stojanovski, Cvetan 82
 Stojiljković, Vlada 86
 Stojkovski, P. 90, 92
 Stojšavljević, Vladimir 116, 126
 Stopfer, Anera 8, 374
 Strauss, Richard 289
 Strindberg, August 72
 Strozzi, Tito 55, 115
 Stupica, Mira 50
 Subotić, V. 88
 Suleržicki, Leopold Antonovič 48
 Supek, Branko 267
 Supek, Ivan 102, 114, 125, 132, 136–137
 Svrtan, Petra 246, 256

Š

Šajtinac, Uglješa 143
 Šaljić, Draško 89
 Šamić, Jasna 341
 Šeligo, Rudi 88, 92
 Šeparović, Borut 341
 Šerbedžija, Lucija 256, 257
 Šerbedžija, Rade 120, 162
 Šešelj, Stjepan 103, 108, 125
 Šili, Fedor 143, 149, 150
 Šimić, Lena 167–169, 171–172
 Šimundža, Drago 137
 Škomrlj, Ika 373

Škrabe, Nino 103, 108, 117, 122, 125–126
 Škvarkin, Vasilij Vasiljevič 70, 74
 Šljivar, Tanja 7–9, 143, 341, 345–346, 371, 374
 Šnajder, Slobodan 82, 92, 100, 111, 114, 126, 136–137, 180, 189, 192, 221–222, 227
 Šodan, Damir 187
 Šoić, Domagoj 220
 Šoljan, Antun 102, 114, 125, 132, 136
 Šovagović, Anja 122
 Šovagović, Fabijan 111, 126
 Šovagović, Filip 116, 119, 126
 Šperovikj, Ljupčo 82
 Šperovikj, Milica 82
 Špišić, Davor 116, 120, 126, 188, 192
 Štiks, Igor 174, 218
 Štivičić, Ivo 120
 Štivičić, Tena 8, 114, 126, 160–169, 171–175, 187, 192, 236, 238, 341
 Štraubinger, Zvonko 91
 Štulhofer, Aleksandar 187

Š

Šliwonik, Lech (Šljivonjik, Leh) 347

T

Tajbl, Stefan 341
 Talevski, Stefan 86
 Tarsot-Gillery, Sylviane 216
 Tasevska, M. 91
 Tchaikovsky, Pyotr Ilyich 278
 Temistoklo 137
 Thompson, Evan 321
 Tijardović, Ivo 52, 59–60
 Tito vidi Broz, Josip
 Todorova, Marija 169–170
 Tokarczuk, Olga (Tokarčuk, Olga) 333
 Tolstoj, Lav Nikolajevič 48, 50, 52, 110
 Tomašević, Ivan 87, 91
 Tomić, Anica 341
 Tomić, Dragan 91
 Tomljenović, Ana 370
 Tomović, Ana 370
 Tomović, Robert 105, 125
 Tompa, Kamilo 373
 Toulmin, Stephen 313

Trenjov, Konstantin 51
 Trifunović, Boško 90
 Trifunović, Branislav 341
 Trifunovski, Lj. 87, 91–92
 Tripković, Ives Alexander 181
 Trojan, Ivan 179, 180, 182–183, 185–188
 Tukić, Mirsad 29
 Turčinović, Željka 8, 179–181, 185–186,
 190–191, 236, 374
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 48, 50
 Turina, Drago 267
 Türk, Annemarie 182

U

Uljanov, Vladimir Iljič 47
 Urry, John 206
 Ustinov, Peter (Ustinov, Piter) 78–79, 86

V

Vahtangov, Jevgenij Bagrationovič 48
 Vakter, F.K. 87
 Valent, Milko 192
 Vampilov, Aleksandar Valentinovič 87
 Vandot, Josip 89
 Vangelov, A. 90
 Vangelova, M. 89
 Vansina, Jan 20
 Varela, Francisco J. 321
 Večerina Tomašić, Jagoda 24–25
 Vega, Lope de 86
 Veličković, Nenad 371
 Veljanova, Hr. 89
 Verbicki, Ananij 42
 Verdi, Giuseppe 59, 82, 89
 Vereščagin, Aleksandar 38, 73
 Veselinović, Janko 72–73, 90
 Vico, Giambattista 137
 Vičentić, Ninoslava 8, 375
 Vidaković-Petrov, Krinka 27
 Vidić, Ivan 113, 118, 126, 187, 189, 222
 Vidosavljević, Bojana 341
 Vidović, Filip 256
 Vidović, Ivica 106
 Viola, Nina 175

Visković, Iva 221
 Visković, Velimir 119
 Vitezović, Milovan 87
 Vojnov, Dimitrije 143, 145, 147
 Vojnović, Ivo 38, 162
 Vončina, Nikola 105–106
 Vrgoč, Dubravka 201
 Vujanović, Ana 350
 Vujanović, Slobodan 145
 Vujošević, Filip 143, 145, 147–148, 341
 Vuković, Dinka 220
 Vuković, Tvrtko 375

W

Wachtel, Andrew Baruch 174
 Wagner, Richard (Vagner, Rihard) 44
 Waldenfels, Bernhard (Valdenfels, Bern-
 hard) 338
 Washington, George 110
 Watkins, Chris 313
 Wedekind, Frank (Vedekind, Frank) 88
 Welsch, Wolfgang (Velš, Volfgang) 335
 Wilde, Oscar 168, 288–290
 Williams, Ralph V. 277
 Williams, Tennessee 52
 Willner, Alfred Maria (Vilner, Alfred Ma-
 ria) 83, 89
 Wittlinger, Karl (Vitlinger, Karl) 86
 Wolf, Werner 266

Z

Zadel, Andrew 343
 Zagorodnjuk, Vladimir Pavlovič 37–38,
 42
 Zaitsef, Boris 221
 Zajec, Tomislav 9, 73, 120, 191–192, 236–
 239, 266–270, 273–275, 277, 279–280, 340
 Zdravev, Gj. 89
 Zdravkova, Slobodanka 90
 Zečević, Božidar 87
 Zidarić, Krešimir 123
 Zlata, Andrea 119
 Zogović, Radovan 54
 Zoričić, Zvonimir 117, 126

Ž

- | | | | |
|------------------------------|-----------|----------------------|------------------------|
| Žagar, Edita | 267 | Židek, Nikolina | 179, 181, 190, 236–239 |
| Ždanov, Andrej Aleksandrović | 46–47, 49 | Živojinović, Velimir | 38 |
| Žebeljan, Isidora | 81, 88 | Živulović, Ž. | 82, 90 |
| Žedrinski, Vladimir | 38 44 | Žmak, Jasna Jasna | 341 |
| | | Žužul, Ivana | 9, 375 |

Bilješke o autorima

Gabrijela Abrasović – doktor humanističkih nauka iz područja nauke o književnosti. Apsolvirala je srpski i hrvatski jezik i književnost na Filološkom fakultetu u Vroclavu. Njena disertacija bila je posvećena stvaralaštvu srpskih i hrvatskih dramskih spisateljica (napisana pod mentorstvom prof. Magdalene Koh). Autorka monografije *Drama tela, telo u drami. Stvaralaštvo srpskih i hrvatskih dramskih spisateljica u periodu 1990-2010* i naučnih članaka u kojim predstavlja rezultate istraživanja postjugoslovenske drame i pozorišta iz perspektive antropologije tela, rodni studija i transkulturalizma. Radi na naučnom projektu br. 2017/24/C/HS2/00436 – *(Trans)pozicije ideja u hrvatskoj i srpskoj drami i pozorištu (1990.–2020.)*. *Perspektiva transkulturalizma* koji finansira Nacionalni centar za nauku u Poljskoj (konkurs Sonatina 1).

Snježana Banović – redateljica i teatrologinja, autorica brojnih kazališnih režija te stručnih i znanstvenih radova o kazalištu, kulturnoj politici, kazališnom menadžmentu i produkciji koje redovito objavljuje u zbornicima i časopisima u Hrvatskoj i u inozemstvu. Autorica je triju knjiga: *Država i njezino kazalište* (doktorska disertacija, Profil, 2012), *Kazalište krize* (Durieux, 2013), *Službeni izlaz* (Fraktura, 2018) i *Kazalište za narod – Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1945.–1955.* (Fraktura 2020; rezultati trogodišnjega istraživanja za tu knjigu upotrijebljeni su u ovome članku). Osnovno područje istraživanja su joj nacionalna kazališna i festivalska kultura te utjecaj politike na kazalište. Obavljala niz umjetničkih i javnih funkcija u Hrvatskoj, članica je brojnih udruga civilnoga društva. Usavršavala se na brojnim stipendijama i edukacijama u inozemstvu (SAD, Velika Britanija, Francuska, Belgija, Njemačka). Na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu predaje od 2003. godine, u umjetničko-nastavnome zvanju je redovita profesorica na odsjeku Produkcije.

Una Bauer – docentica na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Područja su njezina interesa ples, eksperimentalne izvedbene prakse, povijest ideja, afektologija, umrežene javnosti, studije smrti i paradoksi. Njezina prva knjiga o kazalištu i svemu drugom, uključujući džemperice za čajnik i bicikle, *Pridite bliže: o kazalištu i drugim radostima* objavljena je 2015.

Dimitrije Bužarovski – muzički umetnik i naučnik čija interesovanja pokrivaju različita polja muzičke umetnosti, od kompozicije, muzikologije, kompjuterske i elektronske mu-

zike, preko interpretacije (klavir, sintisajzeri, dirigovanje), do edukacije, menadžmenta i naučnoistraživačkog rada. Njegov kompozitorski opus obuhvata dela velikih formi, ali i kamernu muziku, muziku za solo instrumente, filmsku muziku, tv i pozorišne projekte. Osnivač je Instituta za istraživanje i arhiviranje muzike (IRAM), i Arhiva Bužarovskog (BuzAr; buzar.mk). Radi na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju, a u periodu 2006–2017. godine bio je angažovan i na Fakultetu umetnosti u Nišu. Godine 2015. promovisan je u počasnog doktora Univerziteta u Nišu. Bužarovski je autor više značajnih teorijskih radova od kojih se, među onima objavljenim na srpskom jeziku, posebno izdvajaju *Istraživačke metodologije aplicirane u muzikologiji* (2012), *Istorija estetike muzike* (2013), *Muzikonomija – Uvod u muzički menadžment, ekonomiju i marketing* (2014), *Sonologija* (2015) i *Sociologija muzike* (2016).

Lada Čale Feldman – redovita profesorica teatrologije na Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, predstojnica Katedre za teatrologiju i dramatologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Njezini su istraživački interesi teatrologija i izvedbeni studiji, feministička kritika i književna teorija. Autorica je više knjiga, među kojim se izdvajaju *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, 1997; *Euridikini osvrti*, 2001; *Femina ludens*, 2005, *U san nije vjerovati*, 2012 i *Onkraj pozornice*, 2019 te dviju knjiga u suradništvu, s Moranom Čale *U kanonu, studije o dvojništvu*, 2008 i s Anom Tomljenović, *Uvod u feminističku književnu kritiku* 2012. Urednica je dviju glumačkih monografija (*Tonko Lonza*, 2011 i *Neva Rošić*, 2014) te suurednica nekoliko tematskih brojeva časopisa i zbornika, na hrvatskom i na engleskom jeziku.

Maja Đurinović – izvanredna profesorica na Kazališnom odsjeku Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. Profesionalno se, praktično i teoretski bavi istraživanjem plesa i pokreta kao kazališne umjetnosti. Na Plesnom odsjeku Akademije dramskih umjetnosti u Zagrebu vodi kolegij Povijest hrvatskog plesa. Suradnica monografskih i leksikografskih izdanja te velikih izložbenih projekata (*Šezdesete u Hrvatskoj*, 2018). Autorica knjiga *Mia Čorak Slavenska* (2004), *Razvoj suvremenog plesa: Ana Maletić, životopis* (2008), *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam* (2018). Članica uredništva časopisa za plesnu umjetnost „Kretanja“ i urednica stranice <http://www.plesnascena.hr>.

Milena Đurković-Pantelić – muzički umetnik, teoretičar i profesor na Visokoj školi strukovnih studija za vaspitače u Šapcu, Srbija, gde predaje predmete Metodika muzičkog vaspitanja, Vokalno-instrumentalna nastava i Muzičko-scenski izraz deteta. Diplomirala je i magistrirala klavir na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, na Fakultetu muzičke umetnosti, a doktorirala je na studijskom programu iz oblasti muzičkih nauka na Univerzitetu „Sv. Kiril i Metodij“ u Skoplju, na Fakultetu muzičke umetnosti. Autor je više naučnih i stručnih studija i udžbenika iz metodike muzičkog vaspitanja. Izvođačka aktivnost sastoji se iz više stotina koncerata u zemlji i inostranstvu, na kojima nastupa kao solista, korepetitor, kamerni muzičar i dirigent horova. Radi sa Horom 66 devojaka i Šabačkim pevačkim društvom. Osnivač je i dirigent Dečjeg hora ViVa od 1994. do danas. Umetnički je direktor, organizator i stalni član žirija Međunarodnog festivala mladih pijanista u Šapcu (2001–2013), član žirija Međunarodnog festivala kamernе muzike Art in duo/Art in trio, i više srspskih i međunarodnih pijanističkih i horskih takmičenja.

David Gazarov – njemački glazbenik rođen u Bakuu, međunarodno je nagrađivani koncertni pijanist, skladatelj, sveučilišni pedagog i teoretičar glazbe; multimedijски umjetnik sa sveučilišnom diplomom Ruske glazbene akademije Gnessin, Moskva. Stalno je zaposlen na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu u zvanju docenta, s prethodnim iskustvom u nastavi na Visokoj školi za glazbu Franz Liszt, Weimar. Izvodio je solo koncerte u najvećim koncertnim dvoranama u svijetu, snimio je više od desetak solo albuma i veliki broj albuma s drugim glazbenicima. Njegov polivalentni rad rezultirao je brojnim koncertima na nekim od najprestižnijih festivala klasične i jazz glazbe. Među ostalim nagradama primio je i „Bayerischer Staatlicher Förderungspreis“ s diplomom bavarskog Ministarstva kulture.

Trena Jordanoska – muzikolog i vanredni profesor na Univerzitetu „Sv. Kiril i Metodij“ u Skoplju, na Fakultetu muzičke umjetnosti, a u periodu 2006–2017. godine bila je angažovana i na Fakultetu umjetnosti Univerziteta u Nišu. Predaje Estetiku muzike, Sonologiju sa multimedijom, Metodologiju naučno-istraživačkog rada, Analizu muzičkih stilova i Muzikologiju. Dobitnik je prve nagrade „Tomislav Zografski“ na UKIM FMU. Autor je i ko-autor većeg broja tekstova u naučnim časopisima, zbornicima sa naučnih konferencija, Grove Music Online, i knjige sa transkripcijama dječjih igara, a javlja se i kao tehnički urednik, autor grafika i indeksa pet knjiga Dimitrija Bužarovskog. Autor je većeg broja istraživačkih, audio i video projekata u okviru BuzAr-a, i administrator je veb sajta buzar.mk.

Agata Juniku – docentica na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Područja su njezina interesa eksperimentalne izvedbene prakse, izvedba identiteta, strategije političkog djelovanja u umjetnosti, izvedbeni potencijal radija. Članke, kritike, eseje, portrete umjetnika i intervju objavljuje u tiskanim i elektroničkim medijima u Hrvatskoj, Srbiji, Njemačkoj i Velikoj Britaniji.

Koch, Magdalena (Koh, Magdalena) – profesorka u Institutu slavističkih studija na Univerzitetu „Adam Mickjevič“ u Poznanju, rukovoditeljica Laboratorije rodni i transkulturnih balkanskih studija. Bavi se istorijom srpske, hrvatske i bosanske književnosti XIX, XX i XXI veka, rodnim studijama, srpskim feminističkim esejom, srpskom i hrvatskom savremenom dramom, sefardskim balkanskim studijama. Autorka je nekoliko monografija: *Putovanje kroz vreme i prostor. Proza Isidore Sekulić* (2000), *...kada sazremo kao kultura... Stvaralaštvo srpskih spisateljica na početku XX veka (kanon - žanr - rod)* (2007; prošireno izdanje na srpskom jeziku, Beograd 2012) i *Majstorice mišljenja. Srpski feministički esej: XIX-XXI vek* (2019), a takođe koautorka monografije *Milena Paolović Barilli EX POST* (Beograd 2009). Prevodi sa srpskog/hrvatskog/bosanskog jezika prozu: Miloša Crnjanskog, Miroslava Mićanovića, Nenada Veličkovića, Damira Arsenijevića, dramu: Tanje Šljivar, Ivane Sajko, Lade Kaštelan i poeziju: Dubravke Đurić, Feride Duraković. Učesnica međunarodnih projekata: COST Action IS 0901 *Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture* (Hag, Holandija) i *Knjiženstvo – teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915* (Beograd).

Lucija Ljubić – izvanredna je profesorica na Akademiji za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Od 2001. do 2012. radila je na Odsjeku za

povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU u Zagrebu. Područja njezina znanstvenog interesa su povijest i teorija hrvatske drame i kazališta, suvremena hrvatska drama i kazalište, komparativne veze s drugim kulturno srodnim nacionalnim sredinama te kulturalna teorija. Objavila je knjige *Reper-toar hrvatskih kazališta. Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskom jeziku i izvedbi na stranim jezicima hrvatskih izvođača do 1840. godine*, HAZU – AGM, Zagreb, 2012 (u suautorstvu s M. Petranović), *Desetica. Rasprave o povijesti hrvatske drame i kazališta*, Ex libris, Zagreb, 2013 i sveučilišni udžbenik *Od prijestupnice do umjetnice. Kazališne i društvene uloge hrvatskih glumica*, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku – Meandarmedia, Osijek – Zagreb, 2019. Bavi se književnim prevođenjem s njemačkog jezika i uređivanjem knjiga.

Leszek Małczak – izvanredni profesor na Institutu za znanost o književnosti Fakulteta humanističkih znanosti Šleskoga sveučilišta u Katowicama, glavni urednik časopisa „Przekłady Literatur Słowiańskich“, proučavatelj južnoslavenskih književnosti. Bavi se ponajprije hrvatskom književnošću i kulturom, ali i fenomenom regionalizma, hrvatsko-poljskim i poljsko-hrvatskim kulturnim vezama, književnom i kulturnom komparatistikom te poviješću, teorijom i praksom prevođenja. Objavio je tri znanstvene monografije: *Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX i XX wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej* (Poznań 2004) i *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944–1989* (Katowice 2013), *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda. Hrvatsko-poljske kulturne veze od 1944. do 1989.* (Zagreb 2019). Suurednik je više knjiga, među ostalim i dvaju izbora suvremene hrvatske drame: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów* (Katowice 2012) i *(Nie tylko) fragmenty. Wybór nowych dramatów chorwackich* (Katowice 2019) kao i izbora suvremene srpske drame *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku. Wybór tekstów* (Katowice 2011).

Sanja Nikčević – teatrologinja, kazališna kritičarka, redovita profesorica u trajnom zvanju na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku gdje predaje povijest drame, vanjska suradnica na Katoličkom sveučilištu u Zagrebu. Dvostruka dobitnica Fulbrightove stipendije. Aktivna u međunarodnim i hrvatskim strukovnim udrugama. Objavila je više od stotinu znanstvenih, i stručnih radova u zemlji i svijetu, a kazališne kritike piše za hrvatske tjednike (Vijenac, Hrvatsko slovo) i portale (bitno.net). Uredila šest antologija hrvatske ratne i američke drame, autorica deset autorskih knjiga o kazalištu od kojih su tri o američkoj drami, a dvije o ratnoj drami. O hrvatskoj drami pisala je u: *Što je nama hrvatska drama danas?* (2008), *Druga slika hrvatskog kazališta ili izvan glavne struje* (2016) i *Mit o Krleži ili krležoduli i krležoklasti u medijskom ratu* (2016). Nagrađene su joj knjige *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik* (2012) i *Nova europska drama ili velika obmana* (2005, 2009).

Goran Pavlić – docent na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Područja interesa su mu politička teorija, izvedbena teorija, politička ekonomija umjetnosti. Izdao knjigu o političkoj ekonomiji kod Krleže pod naslovom *Glembajevi: dvojno čitanje* (2019). Uz Sibilu Petlevski suuredio je dva zbornika: *Theatrum Mundi. Interdisciplinarne perspektive* (2015) i *Spaces of Identity in the Performing Sphere* (2011).

Helena Perićić – redovita profesorica komparativne književnosti u trajnom zvanju na Sveučilištu u Zadru a kao pozivana i gostujuća profesorica predavala je na drugim sveu-

čilištima u Hrvatskoj (u Splitu, Puli i Zagrebu) te na brojnim sveučilištima u inozemstvu (Prag, Amsterdam, New York, Trst, Varšava, Poznanj, Atena, Graz, itd.). Objavila je oko dvije stotine znanstvenih i stručnih radova na temu hrvatske, britanske književnosti, komparativne književnosti, teatrologije i dramatologije. Među prevladavajućim temama u njezinim istraživanjima jesu utjecaji, posredovanje i recepcija (u) književnosti, te upliv odnosno reakcija na ideološko, represivno i političko kroz književnost. Ujedno je objavila literarne radove: drame (*Izići na svjetlo*, Zadar 2005), kraću prozu (*Domnana i bijele ovce*, Zagreb 2007), pjesme i autobiografske tekstove (*O riđanu, Petru i Pavlu: dnevnički zapisi, članci, pisma... 1991 – 1998, mala knjiga o velikom ratu*, englesko/hrvatsko izdanje, Newcastle upon Thyne 2010). Članica je niza domaćih profesionalnih društava te Hrvatskoga centra P. E. N. Dobitnica je i Godišnje nagrade Zadarske županije (2010.) za svoje akademske i književnostvaralačke doprinose kao i za predstavljanje hrvatske književnosti i kulture u inozemstvu.

Sibila Petlevski – redovita profesorica na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu; doktorica humanističkih znanosti s područja kazališne estetike, studija izvedbe, interdisciplinarnih umjetničkih istraživanja i kulturnih studija. Osim akademske i znanstvene karijere, Petlevski je profesionalna spisateljica, autorica više od 20 knjiga različitih žanrova: pjesnikinja, dramatičarka i novelistica, izvođačica i književna prevoditeljica nagrađena i za književnost i za doprinos kazališnim studijima, trenutno voditeljica međunarodnog projekta „Kako praksom vođeno istraživanje umjetničke izvedbe može doprinijeti znanosti“, koji podupire Hrvatska zaklada za znanost.

Martina Petranović – viša znanstvena suradnica na Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb, Hrvatska. Uža područja njezina znanstvenoga interesa su povijest hrvatske scenografije i kostimografije, suvremena hrvatska drama i kazalište i kazališna historiografija. Autorica je knjige o povijesti hrvatske kazališne kostimografije *Od kostima do kostimografije* te više monografija o istaknutim hrvatskim scenografima i kostimografima (Ika Škomrlj, Kamilo Tompa, Vanda Pavelić Weinert). Objavila je i knjige *Na sceni i oko nje* te *Kazalište i (pri)povijest*, kao i suautorsku knjigu *Repertoar hrvatskih kazališta, knjiga 5* (s Lucijom Ljubić).

Miroslav Radonjić – diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, Odsek za srpsku književnost i jezik 2000. godine. Magistarski rad pod naslovom *Tragovi Sterijine komediografije u srpskoj dramaturgiji XX veka – A. Popović, D. Kovačević, S. Selenić, V. Ognjenović* odbranio je na Katedri za srpsku književnost, takođe u Novom Sadu, u maju 2005, gde je i doktorirao sa tezom *Dramski opus Vide Ognjenović u kontekstu savremene srpske dramaturgije i književne tradicije* u aprilu 2015. Pozorišnu kritiku i radove iz teatrologije objavljuje u kontinuitetu od 1996. godine. U izdanju Pozorišnog muzeja Vojvodine, objavljene su mu knjige *Sterija u ogledalu XX veka* 2006. i *Begunci iz beznađa* 2017. Kao član više stručnih žirija, učestvovao je na brojnim domaćim i regionalnim pozorišnim festivalima. Od 2003. član je Udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa Srbije, a od 2011. srpskog centra Međunarodnog pozorišnog instituta (ITI). Bio je jedan od urednika časopisa „Scena“ (izdavač Sterijino pozorje), kao i „Vojvođanska scena“ (izdavač Pozorišni muzej Vojvodine). Od septembra 2008. do kraja 2012, član je redakcije pozorišnih novina „Ludus“ (izdavač Savez dramskih umetnika Srbije). Od septembra 2005. do juna 2008.

bio je direktor Sterijinog pozorja, a posle toga do 2015. pomoćnik direktora. Od 2015. ponovo je direktor Sterijinog pozorje. Živi u Novom Sadu.

Anera Stopfer – diplomirala je francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i završila stručni poslijediplomski studij – Europski studiji, u organizaciji Sveučilišta Panteon Assas u Parizu i Sveučilišta u Zagrebu. Sudjelovala je na dva stručna studijska boravka u organizaciji francuskog Ministarstva kulture i komunikacija usmjerena na pitanja kreiranja kulturnih politika i praktično upoznavanje francuskih kulturnih institucija: *Financiranje u kulturi* i *Séjours culture* 2017. Od 2007. godine zaposlena je u Ministarstvu kulture u Upravi za međunarodne odnose gdje je u 2015. godini postala voditeljica Službe za kulturne i kreativne industrije u Ministarstvu kulture i voditeljica Deska za Program Kreativna Europa, potprogram Kultura. Tijekom dvogodišnjeg razdoblja aktivno je sudjelovala u radu Odbora za poslove u kulturi Vijeća Europske unije, a od 2015. godine je članica radne skupine OMC (Open Method of Coordination) za područje kulturnih i kreativnih industrija. Trenutno piše disertaciju o kulturnim politikama u sklopu poslijediplomskog doktorskog studija Hrvatska kultura na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Tanja Šljivar – diplomirala na Justus-Liebig Univerzitetu u Giessenu, Nemačka, na Institutu za primenjenu teatrologiju, Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, 2017. godine, kao i na Univerzitetu umetnosti u Beogradu na Fakultetu dramskih umetnosti na katedri za dramaturgiju 2013. godine. Dramska spisateljica, trenutno živi i radi u Beogradu, 2019. radila je kao v.d. direktorke Drame u Narodnom pozorištu. Područje znanstvenog interesa: studije performansa, feminizam, socijalizam. Autorka sledećih knjiga: *Tanja Šljivar – Drame* /*Tanja Šljivar – Plays*, Fond Borislav Mihajlović Mihiz i Prva srpska čitaonica, Irig, 2012; *My sme tí, na kterých nás rodičia upozorňovi*, Divadelný ústav v Bratislave, Bratislava 2016.

Željka Turčinović – diplomirala jugoslavistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti. Radila kao dramaturginja i urednica Dramskog programa HRT-a, selektorica nekoliko festivala u Hrvatskoj (Gavelline večeri, Marulićevi dani, Međunarodni festival malih scena, Dani satire, Najnajnaj festival) i Bosni i Hercegovini (MESS – bosanskohercegovačka kazališna produkcija), članica žirija na kazališnim festivalima u Zagrebu (Gavelline večeri, Dani satire, SKAZ, Nagrada hrvatskog glumišta), Dubrovniku (Nagrada Orlando), Rijeci (Festival malih scena), Splitu (Marulićevi dani), Čakovcu (Assitej festival) i Užicu (Festival bez prijevoda), dramaturginja i koreografinja u većini hrvatskih kazališta, članica Vijeća za kazališnu i međunarodnu kulturnu suradnju u Zagrebu i Rijeci. Sada je predsjednica Hrvatskog centra ITI, glavna urednica časopisa „Kazalište“ i teatrološke Biblioteke Mansioni. Članica uredništva časopisa za plesnu umjetnost „Kretanja“. Radi kao selektorica festivala *Dani satire* Satiričkog kazališta Kerempuh i Naj, naj, naj festivala u produkciji kazališta za djecu, Žar ptica. Piše kazališne kritike, teatrološke osvrt, recenzije te sudjeluje na simpozijima i raspravama o kazalištu i drami.

Ninoslava Vićentić – docent na Odseku scenografija, Fakulteta primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Diplomirala je 1993. godine na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, na Odseku scenografija. Odmah po završenim diplomskim studijama počinje da radi kao asistent, a zatim i predavač na Višoj tekstilnoj školi, na predmetima Crtanje i Slikanje, smer Dizajn tekstila. Magistrirala je 1996. godine na Saint Martins College of Art and Design u Londonu gde stiče zvanje magistra umetnosti iz oblasti Scenografije. Od 1999. godine do danas zaposlena je na Fakultetu primenjenih umetnosti prvo kao asistent, a zatim i docent na Odseku scenografija. Od 2008. godine kada je upisala doktorske naučne studije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, smeru Teorija dramskih umetnosti, medija i kulture, objavljuje stručne radove iz oblasti teorije i istorije primenjenih umetnosti. Autor, koautor, kustos, koordinator i dizajner postavki mnogih izložbi, projekata i obrazovnih programa namenjenih studentima.

Ivana Žužul – izvanredna profesorica na Odsjeku za hrvatski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Osijeku. Njezina su glavna područja znanstvenog interesa: filologija; povijest hrvatske književnosti, uloga književnosti u tvorbi identiteta, teorije nacija; novi historizam; naratologija. Objavila je knjige *Tijelo bez kosti. Kako se zamišljao nacionalni identitet u tekstovima hrvatskih preporoditelja* (2015) i *Izmišljanje književnosti. Učinci fikcije u povijestima hrvatske književnosti* (2019). Suautorica je četiriju osnovnoškolskih udžbenika za književnost *Iz priče u priču*. Priredila je, u suautorstvu s Ennijom Stipčevićem i Josipom Bratulićem, kritičko izdanje *Pisni* (2011) Atanazija Jurjevića te s Tvrtkom Vukovićem kritičko izdanje *Bajki i basni* (2011) Ivane Brlić Mažuranić.

Zakład Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego
zaprasza na międzynarodową konferencję
naukowo-artystyczną

OD MOBILNOŚCI DO INTERAKCJI
(Re)wizje dramatu i teatru w Jugosławii oraz nowej produkcji
dramatopisarsko-teatralnej
w Bośni i Hercegowinie, Chorwacji, Czarnogórze, Kosowie,
Macedonii, Serbii i Słowenii

7 listopada 2018 r. (środa) – Instytut Filologii Słowiańskiej,
Wydział Filologiczny, Sosnowiec,
8-9 listopada 2018 r. (czwartek, piątek) – CINIbA, Katowice



WYDZIAŁ
FILOLOGICZNY

Ars
Cameris
Silesiae
Superioris



Centrum
Informacji
Naukowej
i Biblioteka
Akademicka



Muzeum
Śląskie



Plakat skupa

Izvršni urednik
PRZEMYSŁAW PIENIĄŻEK

Lektura i korektura
IVANA ČAGALJ, STANISLAVA KOSTIĆ

Likovno i grafičko oblikovanje naslovnice
ŁUKASZ KLIŚ

Tehnički urednik
MAŁGORZATA PLEŚNIAR


Kazalo imena
JOANNA BOROWY

Slog i prijelom
ALICJA ZAŁĘCKA

Prvotna je verzija publikacije elektronička.
Ovo djelo je dano na korištenje pod licencom
Creative Commons.
Imenovanje - Dijeli pod istim uvjetima 4.0
međunarodna (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0002-0665-3606>

 <https://orcid.org/0000-0002-2977-4822>

<https://doi.org/10.31261/PN.3977>

Od mobilnosti do interakcije : dramsko pismo
i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori,
Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji
i Srbiji / urednici zbornika dr hab. Leszek
Małczak, dr Gabriela Abrasowicz. - Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020.

ISBN 978-83-226-3978-8
(elektroničko izdanje)

Izdavač
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl


Izdanje I. Broj tiskarskih araka: 23,75. Broj autorskih araka: 28,5.
PN 3977.

Słowo redaktora serii

Pierwsza naukowa pozycja wydana w serii Biblioteka Przekładów Literatur Słowiańskich pt. „Od mobilności do interakcji. Dramat i teatr w Bośni i Hercegowinie, Czarnogórze, Chorwacji, Kosowie, Macedonii, Słowenii i Serbii” nawiązuje do ubiegłorocznej dwutomowej publikacji polskich przekładów współczesnego dramatu chorwackiego zatytułowanej „(Nie)tylko fragmenty”. Jest owocem naukowo-artystycznej konferencji zorganizowanej w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w listopadzie 2018 roku. Uczestnicy konferencji z Bośni i Hercegowiny, Chorwacji, Czarnogóry i Serbii podkreślali, że była to pierwsza tego typu inicjatywa od rozpadu Jugosławii i pierwsze wspólne spotkanie na neutralnym gruncie. W poszczególnych rozdziałach składających się na monografię ich autorzy poruszają problematykę związaną albo z wąsko rozumianym przekładem jako tłumaczeniem międzyjęzykowym, albo szeroko rozumianym przekładem; tłumaczą i interpretują twórczość dramatyczną i teatralną z kilku krajów i kultur południowej Słowiańszczyzny. Przekład staje się dziś jednym z najważniejszych i najgłębszych sposobów myślenia o świecie, doświadczania i tłumaczenia otaczającej nas rzeczywistości. Zwrot translacyjny stanowi jeden z niepodważalnych przełomów we współczesnej humanistyce, a tytułowa dla niniejszych rozważań mobilność jest kondycją nie tylko współczesnego świata.

Riječ urednika serije

Prva znanstvena knjiga tiskana u seriji Biblioteka prijevoda slavenskih književnosti nadovezuje se na izdani u istoj seriji prošlogodišnji dvosveščani izbor poljskih prijevoda suvremene hrvatske drame pod naslovom „(Ne) samo fragmenti“. U pojedinim radovima njihovi autori razmatraju problematiku ili povezanu s usko shvaćenim međujezičnim prijevodom ili sa široko shvaćenim prijevodom: tumače i interpretiraju dramsko i kazališno stvaralaštvo nekoliko južnoslavenskih zemalja i kultura. Prijevod je danas jedan od najvažnijih i najdubljih načina razmišljanja o svijetu, doživljavanja i tumačenja stvarnosti koja nas okružuje. Prijevodni je zaokret jedan od nepobitnih prijeloma u suvremenoj humanistici, a naslovna je mobilnost stanje ne samo suvremenog svijeta.



Specjalistyczne zainteresowanie teatrem i dramatem południowoślawiańskim w Polsce jest wciąż fragmentaryczne i akcydentalne. Na tym tle zdecydowanie pozytywnie wyróżniają się przedsięwzięcia konsekwentnie i systematycznie realizowane przez zespół slawistów z Uniwersytetu Śląskiego. Znakomitym efektem tych zainteresowań jest tom „Od mobilności do interakcji. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji” pod redakcją Gabrieli Abrasowicz i Leszka Małczaka, będący rejestrem twórczych poszukiwań prowadzących czytelnika od tematów i ujęć historycznych/historiograficznych ku obszarom badawczym, otwierającym się na nowo dzięki kulturowej teorii sztuk teatralnych, antropologii widowisk, performatyce i pedagogice teatru itp. Za pośrednictwem tak bogatego instrumentarium badawczego twórcy monografii budują pasaż między teatrologią a (jugo)slawistyką. Podjęte wysiłki przynoszą oczekiwany efekt – pozwalają zobaczyć obie dziedziny w całkiem nowym, wielobarwnym świetle.



Dr hab. prof. UW Magdalena Bogusławska



Znanstvena istraživanja južnoslavenskog kazališta i drame u poljskoj slavistici još uvijek su fragmentarna i akcidentalna. U tom kontekstu izrazito pozitivno ističu se inicijative koje dosljedno i sustavno realiziraju slavisti sa Šleskog sveučilišta. Sajan je rezultat ovih preokupacija zbornik „Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji” koji su uredili Gabriela Abrasowicz i Leszek Małczak. Zbornik je registar kreativnih istraživanja koja vode čitatelja od povijesnih/historiografskih tema i ogleda do istraživačkih polja koja se ponovno otvaraju zahvaljujući kulturnoj teoriji kazališne umjetnosti, antropologiji kazališta, teoriji performansa i kazališnoj pedagogiji itd. Posredništvom toliko bogatog istraživačkog instrumentarija autori uvršteni u zbornik grade pasaż između teatrologije i (jugo)slavistike. Njihov trud donosi očekivane rezultate – omogućuje vidjeti obje discipline u sasvim novom, višebojnom svjetlu.

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-3978-8



9 788322 639788

Więcej o książce

