

IVA ROSANDA ŽIGO  
Odsjek za kroatistiku  
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci  
Slavka Krautzeka BB  
iva.rosanda@ffri.hr

## RECEPCIJA SOVJETSKOGA TEATRA U RIJEČKOJ KAZALIŠNOJ POVIJESTI

Prihvaćanje teorije i tehnike glume što ih je svojim Sistemom inaugurirao K. S. Stanislavski u poslijeratnoj se hrvatskoj kazališnoj umjetnosti poistovjećivalo s priklanjanjem i odobravanjem onih ideja koje je zastupala tada dominantna politička misao. Slučaj je to i riječkoga teatra pa je o isključivo estetskom utjecaju Stanislavskoga u razdoblju prevladavajuće sorealističke književne koncepcije (tijekom kojega je i sovjetski teatar predstavljao u nas jedinu ispravnu orijentaciju u promišljanju kazališnoga čina) gotovo nemoguće govoriti. Nasljedovanje je, doduše, tek ponekih segmenata što ih je u kontekstu psihološkoga realizma zagovarao ovaj ruski redatelj i glumac u povijesti riječkih kazališnih izvedbi ipak razvidno, i to nerijetko zapravo nakon 1952. godine. Iz toga ćemo se razloga, u drugom dijelu ovoga rada, nešto više osvrnuti upravo na izvedbu dramatisiranoga Krležina romana *Na rubu pameti* premijerno prikazanoga u Rijeci 1965. godine.

KLJUČNE RIJEČI: *M. Krleža, Na rubu pameti, povijest riječkoga kazališta, psihološki realizam, K. S. Stanislavski.*

Razdoblje nakon Drugoga svjetskoga rata u povijesti je hrvatskoga kazališnoga života osobito obilježeno prihvaćanjem onih stavova i principa što ih je u kontekstu kazališne teorije i prakse zastupao K.S. Stanislavski. Vrijeme je to specifičnoga političkoga trenutka koji je eksplicite utjecao na organizaciju općekulturnoga, ali i kazališnoga života naše zemlje. Općenito govoreći bile su to godine tijekom kojih se osobito inzistiralo na udruživanju dvaju u potpunosti odvojena entiteta – komunističke misli s jedne, odnosno umjetnosti s druge strane. Drugim riječima, bio je stvoren privid prema kojemu su umjetnost i politika jednakopravni mehanizmi čiji je osnovni cilj zajedničkim djelovanjem i angažmanom u prvome redu odgajati narod, oblikovati ga u skladu s dominantnom ideologijskom mišlju. Politička ideologija je na taj način izravno kontrolirala umjetnost, sputavala slobodu stvaralaštva, odnosno zaposjednula cjelokupni životni/svjetonazorski prostor društva što se nakon Drugoga svjetskoga rata nanovo organiziralo i (re)formiralo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Svako je skretanje od zadane normativne poetike rezultiralo proganjanjima umjetnika pa kao jedan od takvih primjera izdvajamo i boravak Tita Strozija u Rijeci tijekom sezone 1948./1949.

Takva je situacija izravne posljedice ostvarila i u književnosti, odnosno književnoj kritici pa je razdoblje uvjetno ograničeno godinama 1945. i 1952. obilježeno dominacijom upravo socijalističko-realističkoga književnoga koncepta. Riječ je, valja upozoriti, o struji u poslijeratnoj hrvatskoj književnosti koja se nije oslanjala na djela klasika marksizma, ili pak na temeljne postulate njihove filozofije, već je predstavljala svojevrsnu reviziju marksizma za kojega Mataga ističe kako nije bio ništa drugo nego vulgarni materijalizam.

Socijalističko-realistička književna kritika, kao i u tom kontekstu građeni književni koncept koji se u potpunosti reflektirao i na kazališnu umjetnost spomenutoga razdoblja, nisu u principu bili naša autonomna pojava. Ona je više ili manje bila prisutna u većini europskih književnosti pred Drugi svjetski rat i neposredno nakon njega (usp. Mataga 1987: 13).<sup>2</sup> Doduše, u nas je socrealizam ostao u granicama dogme te se nije uspio razviti u zasebnu stilsku formaciju, relativno se brzo napustio kako estetski normativizam tako i upotreba pojma koji je uvođenju normativnoga sustava imao poslužiti, a i normativizam i sam pojam doživjeli su kritiku, ponajprije u Šegedinovu referatu na zagrebačkom Kongresu književnika 1949...(Flaker 1976: 309-310). Citatom spomenute tendencije koje su vodile ka osporavanju doktrine, njima pridružen raskid s Informbiroom, kao i, kako upozorava Batušić, napuštanje strogih kanona tzv. socijalističkoga realizma, što je svoj vrhunac doseglo u znamenitom Krležinom referatu na Ljubljanskom kongresu Saveza književnika 1952, s vremenom su omogućile i pluralizam htijenja na području kulturnoga stvaralaštva (Batušić 1978: 477).<sup>3</sup>

Međutim, tijekom poslijeratnih je godina u organizaciji kazališnoga života na čitavom prostoru bivše Jugoslavije od osobitoga značaja bila, kako smo već i istaknuli, recepcija djela K. S. Stanislavskoga koji je u tada sveopće politiziranoj klimi naišao na prijem uistinu velikih razmjera.<sup>4</sup> Njegovo je djelo poslužilo u

---

<sup>2</sup> Kao model revolucionarne umjetnosti socijalistički je realizam anticipiran u društveno angažiranoj umjetnosti 19. stoljeća i to od Courbetovog slikarskoga realizma i Zolinog kritičkog naturalizma do ruske književne estetike u Ogarjova, Doroljubova i Pisareva. Zasnovan je na prikazivanju optimalne projekcije (projekta, vizije, utopije) novoga socijalističkoga društva, a rezultat je dugotrajnoga procesa izbora umjetničkih sredstava i tradicija s obzirom na njihovu primjerenost državnim i političkim potrebama (usp. Švaković 2005: 581). Detaljnije o značaju socrealizma u kontekstu hrvatske književnosti i kulture vidi primjerice Flaker 1984., Flaker 1986., Mataga 1987., Mataga 1995.

<sup>3</sup> O Krležinim vezama sa sovjetskim teatrom detaljnije u primjerice Vagapova 2000: 98-108. A o hrvatskom i južnoslavenskom nacionalnom pitanju što se drži jednom od najtrajnijih tema Krležina književnoga opusa u Kravar 1995: 9-18.

<sup>4</sup> Spomenimo kako se susret našega glumišta s MHAT-om dogodio već 1906. godine kada su Hudožestvenici krenuli na prvu turneju izvan Rusije i kada je kao član kazališta u Hamburgu upravo Ivo Raić prisustvovao svim izvedbama što su ih tada igrali u Berlinu. Istovremeno je, upozorava Lešić, u Berlin doputovao i Josip Bach koji je gledajući izvedbu drame Na dnu Maksima Gorkoga, pribilježio čitav mise-en-scène i donio u Zagreb gotovu režijsku knjigu ove predstave (1986: 84). Doduše, eksplicitni se utjecaj sovjetskoga teatra na hrvatsko glumište očitovao još u godinama nakon Prvog svjetskoga rata kada je europsko-američka turneja Moskovskoga hudožestvenoga teatra uključila i republike ondašnje Jugoslavije (u Zagrebu je Stanislavski gostovao osobno) pa se tako ostvaruju i prvi dodiri naše teatrologije i kazališne prakse s radom Sovjetskoga teatra. Ekspanziji ruskoga kazališta (osobito Hudožestvenika) pridonijele su burne godine (od 1917. do 1919.) Oktobarske revolucije te se najčešće iz različitih, uvelike političkih razloga, odlazilo iz Petrograda prema Švedskoj, srednjoj Europi (Prag) ili češće preko Odese u Carigrad te potom na Balkan. Nakon rata, kako upozorava Lešić, Hudožestvenici su u principu s različitih strana dolazili na prostor bivše Jugoslavije pa su tako primjerice

prvom redu dominantnoj političkoj strukturi kao plodotvorna metoda u zapravo strogom kontroliranju scenske djelatnosti. Priklanjanje Stanislavskom tijekom poslijeratnih se godina poistovjećivalo s priklanjanjem izravnom državnom nadzoru nad umjetnošću. Značilo je to osporavanje bilo kakvoga scenskoga eksperimentiranja, tj. utjecalo se stvaranju kazališta koje je trebalo pridonijeti isključivo propagiranju političkih ideja. Inzistiranje na njegovoj važnosti u prvom se poratnom desetljeću pretvorilo prvenstveno u ideološki mehanizam kojim se, ne samo u cjelovitoj organizaciji kazališnoga funkcioniranja i izboru repertoara – nego i u konkretnoj režijskoj, scenografskoj odnosno glumačkoj realizaciji scenskoga čina – isticala socrealistička varijanta onoga što se pogrešno dovodilo u vezu upravo s postavkama psihološkoga realizma.<sup>5</sup>

Riječka se kazališna umjetnost poslijeratnoga razdoblja u vremenu tijekom kojega je Sistem Stanislavskog predstavljao jedinu prihvatljivu scensku estetsku normu nije u mnogome razlikovala od ostalih nacionalnih glumačkih središta. Vrijeme je to o kojem podosta već možemo iščitati iz pozdravnih govora riječkih intendantata koji su sa osobitim oduševljenjem isticali značaj pridjeva narodno koje, kako je to obrazlagao i prvi riječki intendant Đuro Rošić, nije bilo narodno samo po etiketi, nego prvenstveno po svojem unutarnjem sastavu, namjeni i prije svega duhu koji je njime vladao. Odnosno, kako i vidimo iz "Govora intendanta Narodnog kazališta na Rijeci Dr. Djura Rošića povodom svečanog otvaranja Kazališta"<sup>6</sup> kazalište je raspolagalo sposobnošću da upirući se na čuvstva gledalaca na najlakši, nenametljiv način širi među njima misli, da propagira među ljudima ideje. Širenjem ideja u toj emocionalnoj formi ukazuje se dakle kazalište kao umjetnost najširih narodnih masa.<sup>7</sup> U takvom okruženju svako je odstupanje ne samo u ideološkom, nego i u estetskom pogledu od temeljnih načela tada dominantne socrealističke doktrine, ujedno predstavljalo i znak političkoga neprijateljstva.

---

pojedini redatelji preuzimali i rukovodstvo u onodobnim kazalištima – u Zagrebu vrlo kratko, Jurij. E. Ozarovski (usp. isto). O utjecaju ostalih redatelja i glumaca na poratnu režiju s prostora bivše Jugoslavije, primjerice A. Vereščagina, Lidije Mansvjetove, Vere Greč i Polikarpa Pavlova, Juirija Rakitina, Borisa Putaje, Jakova Osipoviča-Šuvalova, Aleksandra Leskova, Borisa Krivečkoga, Aleksandra Sibirjakova, vidi: Lešić 1981: 87-109. ili ista poglavlja u: "Pozorište" 1986: 100-142. Stanislavski je u Zagrebu prikazao antologijski izbor svojih uloga i režija, a mnogi njegovi sljedbenici i oni istinski i oni apokrifni, u grupama (disidentska i praška grupa MHAT-a), ili pak pojedinačno (Masalitinov, Grečova, Pavlov, Rakitin) dva su desetljeća utjecali na organizaciju onodobnoga glumišta (usp. isto, 86). Poradi dugoga boravka na našim prostorima, ali i utjecaju koji su izvršili na hrvatsko glumište često se oni u literaturi nazivaju i našim ruskim redateljima.

<sup>5</sup> Bihalji je tako ocjenjujući gostovanja sovjetskih kazališta u Njemačkoj tvrdio kako mu je bliže kazalište sovjetske radničke omladine, nego Mejerholjdov teatar koji nije pratio proces promjena upravo svjetske stvarnosti (usp. Mataga 1995: 34). Zaključuje tako sljedeće: Mi smo uvijek nastojali da sitnoburžujskoj radikalnoj težnji k estetici i formalizmu suprotstavimo dosljednu ideologiju revolucionarnog proletarijata (u isto).

<sup>6</sup> Kazališni list, Rijeka, 1946.

<sup>7</sup> Tako je primjerice i Marjan Matković, intendant zagrebačkoga HNK, nakon prve poslijeratne sezone isticao sljedeće: Zahtjev je našega vremena da se stvori novo kazalište. To nije fraza, nego činjenica, diktirana svim onim faktorima, koji po željeznom zakonu revolucije preobražavaju naše društvo, društvene odnose kao i svakog pojedinca. Nitko, koji se razumije u kazalište, ne misli, da se to može učiniti naprečac: novo kazalište pretpostavlja nov repertoar, novu domaću suvremenu dramsku literaturu, novu interpretativnu kazališnu umjetnost od režije preko glume do inscenacije. Novu kritiku i novu publiku (Matković u Stublija 1984: 190).

Prevladavajuća socrealistička koncepcija u književnosti/kulturi, te uopće onodobno komunističko državno ustrojstvu što je vršilo nadzor nad svim oblicima javne djelatnosti (pa tako i kazališta), iznašli su u Sistemu plodno tlo za proklamiranjem vlastitih, mahom jednostranih, stavova i koncepcija. Scenska su događanja tijekom prvih poslijeratnih sezona u principu bila svedena na, Mataginim riječima rečeno, političku publicistiku, agitacijsku parolu i tendenciozni plakat. Forma i način estetskoga djelovanja u potpuni su bili ostavljeni po strani, a ono što je u takovu zamišljenom teatarskom ozračju izbijalo u pravi plan bio je idejni stav koji je morao predstavljati višu spoznaju te kao takav i bivati istinitijim. Stoga, Rošičeve riječi kako riječko kazalište ne može biti bezidejno, nego mora biti prožeto jednom osnovnom idejom, onom idejom koja je u skladu s općim našim društvenim stremljenjima... (u Kazališni list, 1946.) – samo potvrđuju usmjerenost scenske umjetnosti dijalektičko-materijalističkoj metodi s ciljem što objektivnijega odražavanja stvarnosti.<sup>8</sup> Političko-ideološko kazalište čijem se ustrojavanju u tim prvim poslijeratnim godinama težilo i što je zapravo karakteristika svih onodobnih teataru u zemlji imalo je tek jedan osnovni cilj – propagiranje komunističke ideologije.<sup>9</sup> Ipak, valja nam napomenuti, u tim se godinama nije uspjelo na stvaranju istinskoga političkoga kazališta. Jer, kako ističe i Lukić, čitav niz utjecaja na pojedince, zajednice, društva, odnosno politike nikako nije jednosmjernan, istovremen i neizostavno učinkovit proces (2010: 135). Organizacija teatra kao mehanizma kojemu je gotovo isključiva funkcija upravo ona didaktička i kojemu je jedini cilj prenošenje nekih osnovnih političkih ideja, otvara problematiku sasvim drugačije naravi. Takvo njegovo poimanje, razvidno našoj poslijeratnoj situaciji ne uzima u obzir složenu interakciju s cjelokupnim društveno-političkim segmentom, te se očituje, poslužimo li se ponovno Lukićevim riječima, prvenstveno pravocrtno i dvodimenzionalno.

Jednostrano je, slijedom iznesenoga, promišljanje organizacije kazališnoga mehanizma svoje izravne posljedice ostavilo i u kontekstu prihvaćanja nekih temeljnih postavki Sovjetskoga teatra. Riječ je zapravo o trenutku koji je nedorečenost i katkada naglašenu paradoksalnost onih stavova što ih je zastupao Stanislavski, preusmjerio vlastitim potrebama pa se iz toga razloga i pristupilo vrlo slobodnim (nerijetko, doduše, u potpunosti pogrešnim) interpretacijama Sistema.<sup>10</sup> Dakako, takovu su stanju umnogome pridonijeli politički intonirani događaji što su obilježili njegov rad uoči i neposredno nakon Oktobarske revolucije, a koje nam ovom prilikom, barem u najkraćim crtama, valja spomenuti.

K. S. Stanislavskoga u samo središte kazališnoga života Rusije, a potom i Zapadne Europe dovode sasvim neočekivano, prema Senkerovu sudu, izvedbe ciklusa Čehovljevih komada,<sup>11</sup> odnosno praižvedba drame Na dnu Maksima Gorkoga

<sup>8</sup> Što u potpunosti potvrđuju i riječi Riccarda Moresca (zamjenik intendanta u prvoj sezoni) prilikom otvorenja riječkoga Kazališta: Neka Narodno kazalište bude pozornica one volje, koja teži da konačno stigne do one velike ideje, koja je danas postala zbiljom kroz žrtve junaka mrtvih i živih (Kazališni list, 1946.)

<sup>9</sup> Potvrdu iznesenim činjenicama nalazimo i u tekstu Ivana Jindre, Stanje u riječkom teatru 1968: 75-79.

<sup>10</sup> Do recepcije teorijskoga rada Stanislavskoga na prostoru bivše Jugoslavije dolazi tek 1945. godine kada Milan Đoković prevodi djelo Rabota aktera nad soboi pod naslovom Sistem, potom je u Zagrebu objavljena njegova Etika, u Sarajevu Moj život u umjetnosti te ponovno u Beogradu Besede. U tom se kontekstu još spominju i Gorčakovljeva Predavanja o režiji (Zagreb, 1949) koja, riječima Lederer, pokazuju nedvojbenu sovjetsku orijentaciju (usp. Lederer 2003: 278).

<sup>11</sup> Detaljnije o ovim izvedbama vidi primjerice Fortier 1997: 33-37.

(u Moskovskom hudožestvenom teatru).<sup>12</sup> Godine su to formiranja socrealističke doktrine, u kontekstu kojih će upravo Stanislavski (zagovornik stavova koji nisu odgovarali ondašnjim avangardnim težnjama, a kojima se vladajući ideološki aparat oštro protivio) postati državnim redateljem i neoborivim teatrološkim autoritetom, (...) a sve će optužbe koje je avangarda upućivala njegovoj umjetnosti doslovce pasti na njezinu glavu (Senker 1983: 87). Dakako, riječ je o, u povijesti ruskoga političko-kulturološkoga života nadasve zanimljivu dobu o kojemu postoje različite katkada u potpunosti oprečne prosudbe. Razdoblje od sloma Revolucije iz 1905. godine do razvoja Oktobarske revolucije vrijeme je značajnih promjena u ruskoj politici, u kojem je, ističući važnost proleterske revolucije, carska vlada mobilizirala kako reakcionarne snage tako i one koje su nastojale pribjeći. Aktivirala je zapravo kontrarevolucionarnu dualnu taktiku kojom je koristeći političku i kulturološku represiju, tj. obmanu, naizmjence istupala protiv pobunjenoga stanovništva. Upravo u tom, za rusku povijest prijelomnom trenutku, nastaje Sistem Stanislavskoga što, prema nekim mišljenjima, nepogrešivo dokazuje eksplicitno uplitanje vlade u organizaciju umjetnosti, odnosno nastojanja da se kulturološkim segmentom manipulira što veći broj stanovništva (usp. isto).

Sistem kojemu je temeljna okosnica, kako je i sam upozoravao, bila prvenstveno na sebstvu (individui),<sup>13</sup> kao i opskurnost parola kao što su dominantna ideja komada, kao da djelovanje, klice poroka i vrlina cjelokupnoga čovječanstva, itd. — zastupao je, prema nekim mišljenjima, prvenstveno buržujšku koncepciju teatra. S druge se pak strane njegova tehnika dugi niz godina prikrivala i predstavljala socijalističkom teatarskom metodom, no najbolji su primjeri kako to ona zapravo nije bila upravo Khrushchov, Liu Shao-chi koji su je koristili kao alat u obrani od marksizma i lenjinizma, odnosno u nastojanjima obnove kapitalizma (usp. isto). Iz za ovu priliku tek oskudno navedenih primjera, proizlazi kako su različiti ideološki koncepti, svaki na svoj način pristupali čitanju i interpretaciji Sistema te je često njegovo nasilno prevođenje izvan Sovjetskoga Saveza, i to iz nerijetko sasvim pogrešne perspektive, istodobno rezultiralo i odbacivanjem bilo kakve drugačije koncepcije teatarske umjetnosti.

---

<sup>12</sup> Prva kazališna ostvarenja Stanislavskoga, kao i osnivanje s Nemirovič-Dančenkom, Umjetničkoga kazališta u Moskvi, poklapaju se zapravo s afirmacijom, rekao bi Dort, redateljskoga primata. Jednako tako, Stanislavski je u Moskvi gledao čuvenu trupu vojvode od Meiningena, i to s redateljom Chronegkom na čelu. Procijenio je svu valjanost koju je donijela trupa Meiningena, tj. režija koja je otkrivala duboki smisao djela (Stanislavski u Dort 1982: 26). Smatrao je već tada kako redatelj ne može u potpunosti upravljati pozornicom pa je suštinu scenske događajnosti prvenstveno tražio u glumi, odnosno glumcu. Od presudne je, stoga, važnosti pomoći glumcu, a ta je pomoć trebala dopirati prvenstveno iz redateljske funkcije, pa je u tom kontekstu i zaključio: pošto sam bio redatelj i glumac, ja sam s jedne strane, radio u oblasti režije, a s druge, u oblasti duhovnog stvaranja glumca (isto), pa je upravo ova druga oblast, kako upozorava Dort, uskoro postala šira i značajnija od prve. Isprobao sam sve putove i sva sredstva; platio danak svim oblicima režije – realističkoj, povijesnoj, simboličkoj, ideološkoj; izučavao najraznovrsnije tokove i pravce – realizam, naturalizam, futurizam, arhitekturu, kiparstvo, izrađivao stilizacije pomoću draperije, paravana, tila, svjetlosnih efekata. I došao do uvjerenja kako nijedno sredstvo ne može glumcu dati onu osnovu koja je potrebna u njegovoj umjetnosti (...) Jedini gospodar na sceni jest talentirani glumac (isto).

<sup>13</sup> Budući da, kako je isticao Stanislavski, nema čovjeka na svijetu koji ne posjeduju vlastiti karakter, zadaća se glumca sastoji u prikazivanju karaktera uloga u njihovoj individualnosti (Fischer-Lichte 2011: 129).

Na hrvatski su pak teatar Hudožestvenici utjecali u prvom redu cjelinom, nekim općim utiskom interpretativnih sredstava. U praksi, prenosili su oni sasvim drugačija stilska opredjeljenja i to često suprotna shvaćanjima od samoga Stanislavskoga. Božidar Viočić, stoga, i ističe kako je u poslijeratnim godinama

"Sistem" nametnut našim kazalištima kao zvanična estetika socijalističkoga realizma, pa je bio prihvaćen bez iskrenog oduševljenja i primjenjivan bez pravog razumijevanja. Poslije 1948. godine Stanislavski je odbacivan kao nametnuti teret, te je s jednakom površnošću i nerazumijevanjem okvalificiran kao "psihološki" i zbog toga (?) "zastario". Da nije bilo Gavelle i Stupice, ne bismo ništa znali ni razumjeli o Stanislavskom. Od politike, čini se, mala korist za umjetnost kazališta velika šteta (u Lazić 1987: 185).

U okolnostima, pak, u kojima se razvijala riječka, odnosno uopće nacionalna poslijeratna teatarska umjetnost, i u kojima su smišljena repertoarna politika i upravljanje kazalištem bili nepoznanica, glumiti je i režirati po Sistemu Stanislavskoga bilo u potpunosti nemoguće.<sup>14</sup> Misli se pritom ponajprije na njegovo poimanje režije koju je držao istinskim kreativnim procesom što prožima i izmjenjuje ideje i emocije, kako glumca tako i samoga redatelja, procesom što zahtijeva iscrpljujući rad i trening, te podrazumijeva ovladavanje složenim psihičkim vježbama. Jer, za Stanislavskog istina se ne može odvojiti od vjere, niti pak vjera od istine. Sve što se događa na sceni potječe prvenstveno od glumca, njegovih asocijacija i imaginacije. Shodno ovom potonjem, rad na ulozi podrazumijeva istraživanje duhovne esencije dramskoga svijeta pa u tom kontekstu glumac egzistira u psihološkom svijetu junaka (usp. Panovski 1993: 82).

Spomenuta stajališta u poslijeratnu hrvatsku, odnosno riječku kazališnu klimu nisu dopirala u njihovu isključivom estetskom značaju pa je Stanislavski u nas ostao tek uzorom. Najčešće se radilo o formalnom preuzimanju i prenošenju nekih njegovih obrazaca i to, Lešićevim riječima rečeno, onih vanjskih odnosno pokazivačkih pa plošnost, crno-bijelo sjenčanje, sklonost grotesknom oneobičavanju i karikaturi, vašarskoj šatri, patetičnosti glumačkoga izričaja, prisutnost četvrtoga zida, itd., kao specifikum izvođačkih osobitosti u riječkom poratnom glumištu – nije imalo sličnosti s tehnikom glume kakvu je nastojao sistematizirati ovaj ruski redatelj i glumac. Izazivanje, dakle, u glumcu stvaralačkoga procesa, neprekidno podržavanje i njegovo usmjeravanje k cilju koji je u suglasnosti s općom idejno-umjetničkom zamišlju predstave, te koordinacija rezultata rada svakoga glumca s rezultatom stvaralaštva ostalih izvođača i to prvenstveno s ciljem stvaranja harmonijsko-cjelovitoga jedinstva predstave – što je držao osnovnim zadaćama režije (usp. Zahova 1977: 95) – riječkoj su poslijeratnoj redateljskoj praksi bile uvelike nepoznate.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Upravo se Jugoslavensko narodno pozorište spominjalo kao jedna od vrhunskih tekovina Sistema i one teorije glume i kazališta kakvu je zagovarao Stanislavski. No, valja naglasiti kako je Krleža već 1926. godine u svom djelu *Izlet u Rusiju* govorio o Stanislavskom kao uglednoj uzoritosti i akademskoj prošlosti i to naročito u odnosu na Mejerholjda.

<sup>15</sup> Sistem Stanislavskog daje redatelju znanje organskih zakona glumačkog stvaralaštva i odgovarajuće metode rada. Sistem kategorično odbacuje takvu metodu rada s glumcem, pri kojoj redatelj od samog početka zahtijeva od izvođača određeni rezultat, tj. određena osjećanja i uobičajenu formu njihovog izražaja. Takva metoda dovodi do šablonizacije vanjskog "prikazivanja" osjećanja. Zadatak je redatelja pomoći glumcu pronaći točan put do željenog rezultata, dajući mu ne osjećanja niti formu njihovog

Organizacija je umjetnosti tijekom prvih poslijeratnih sezona ovdje bila predvidljiva, svedena na poznato i uzorno, a jedina joj je funkcija bila zapravo didaktična.<sup>16</sup> Na riječkoj se kazališnoj sceni, vrlo slično zapravo naturalističkom teatru,<sup>17</sup> stvarala metoda kopiranja stila komada koji se pripremao za pozornicu pa su primjerice maska i šminka glumaca konstantno težile uvjerljivosti i tipičnosti, licima, rekao bi Mejerholjd, koja susrećemo u životu. Dramski je lik na takvoj pozornici bio eksplicitni nosilac glumačkih ideja pa su zapostavljena sva druga sredstva njegova izraza. Naturalistička scena nije poznavala prednosti plastike, nije isticala važnost tjelesnoga izraza, nego je u središte vlastita interesa postavlja gotovo virtuoznost u izrađivanju maski. Zapostavljajući aluzivnu igru ili pak scensko nadigravanje, glumce je usmjeravala tek preciznom izražavanju, a što je u principu rezultiralo preigravanjem. Njima se postavlja zadatak da savladaju stil, umjesto da razviju smisao za estetsko, koji ne bi dopuštao grube, ružne prizore...(...). Glumac ovladava sposobnošću koja je potrebna fotografu-amateru: on promatra svakodnevne detalje (Mejerholjd 1976: 67).

Neke su od netom spomenutih (temeljnih) specifičnosti naturalističke scene koje zapravo i nemaju čvrstih poveznica s onim postavkama Stanislavskoga što ih vežemo uz posljednju fazu njegova stvaralaštva kada uostalom i afirmira psihološki realizam, bile svojstvene, izuzev realizacijama Gundulićeve Dubravke u režiji Marka Foteza, Štimčeve izvedbe Car Eminove drame Na straži, odnosno Ogrizovićeve Hasanaginice u režiji Josipa Maričića (kojima 1946. godine započinje povijest riječkoga nacionalnoga glumišta) – i velikom broju predstava što su obilježile riječku scensku umjetnost poslijeratnih godina.<sup>18</sup> U njima se, i to iz jedne sasvim pogrešne

---

iskazivana, već radnju. Izvođenje tih akcija na prirodni način dovodi izvođača do potrebnog osjećanja. Na taj način redatelj usmjerava glumca na put organskog stvaralaštva (Zahova 1977: 95).

<sup>16</sup> Percepcija socrealizma što se prvenstveno očitovala kao politizacija umjetničkoga čina, na samom je svojem početku bila osuđen na propast, i to osobito u organizaciji i funkcioniranju jednoga mehanizma kao što je teatar. Razlog tomu leži u, rekao bi Marcuse, činjenici da je kazališna svijest uvijek determinirana potrebama i interesima postojećega društva, te je stoga, jednostavno, bila – neslobodna. Naporedo s iracionalnošću postojećeg društva svijest postaje slobodna za višu povijesnu racionalnost samo u borbi "protiv" postojećeg društva (Marcuse 1968: 103). A teatar jest upravo takav mehanizam koji pretendira transcendenciji preko postojećih i zadanih ograničenja (mišljenja i djelovanja), teži ugledanju na inozemne utjecaje estetske prirode i samim time aktivira sukob s evidentnom upravo ideološko-političkom intonacijom. Iz toga proizlazi postojanje njegove relativne slobode u odnosu na dominantnu političku ideologiju, a koja osobito dolazi do izražaja ne toliko u trenucima koji su u povijesti teatra ostali zabilježeni isključivo estetsko-stilskim zahtevima, koliko njegovom sposobnošću da tim zahtevima aktivira provokativne oštrice uperene upravo spram vladajućih klasa.

O problematici *circulus vitiosus*, slobode i oslobođenja koja uključuje raspravu o dijalektičkoj logici i koja podrazumijeva tvrdnje kako i robovi moraju biti slobodni za svoje oslobođenje prije nego što postanu slobodni, odnosno o Marxovu stavu prema kojem oslobođenje radničke klase mora biti dijelom te iste radničke klase, a što je moguće primijeniti u raspravi o stupnju slobode teatarske umjetnosti kao dijela ideološkoga državnoga aparata, detaljnije u Marcuse 1968: 55.

<sup>17</sup> Moskovski Hudožestveni teatar imao je, prema tvrdnjama Mejerholjda, zapravo dva lica – s jedne strane naturalističko kazalište, a s druge pak teatar raspoloženja (usp. Mejerholjd 1976: 66), pa držimo kako su se utjecaji ovoga prvoga reflektirali i u strukturiranju riječkoga nacionalnoga glumišta.

<sup>18</sup> Riječ je o velikom broju predstava prikazanih do 1958. godine, kao npr. o Nušićevoj Ožalošćenju porodici, u režiji Josipa Maričića 9. studenoga 1947., Trigerovu Sretnom braku, režija Viktor Starčić, 23. siječnja 1947., Simonovljevu Ruskom pitanju, režija Anđelko Štimac, 18. listopada 1947., Kulenovićevoj Večeri, režija Slavko Midžor, 26. ožujka 1949., Božićevoj Skretnici, režija Leo Tomašić, 28. studenoga 1951., Kovalovljevim Nevidljivim okovima, režija Ferdo Delak, 8. ožujka 1952., Ivanovljevu Oklopnom vlaku, režija Edo Verdonik, 5. studenoga 1957., Roksandićevoj Kuli Babilonskoj, režija Leo Tomašić, 8. studenoga 1958., itd.

teorijske perspektive, inzistiralo na formiranju političkoga kazališta koje u riječkom slučaju tijekom ovoga razdoblja nije dostiglo takvih dimenzija.<sup>19</sup> Zapravo, redateljske poetike koje susrećemo u radu ovoga teatra, i to osobito u razdoblju od 1946. do 1958. godine gotovo su neusporedive s onim tvrdnjama kojima je Hagemann još početkom 20. stoljeća ukazivao na važnost režijskoga pristupa izvedbama, te držao redatelja najodgovornijom ličnosti u umjetničkom stvaranju na pozornici (Lazić 1977: 93). Eksplicitno uplitanje politike priješlo je razvoj ove umjetnosti čitavo jedno desetljeće pa su karakteristike moderne režije koje se očituju u, riječima Ilića, koncentriranju i kolektiviziranju emocija i senzacija s ciljem stvaranja jedne vizije (usp. isto) – u riječkom glumištu gotovo sve do 1958. godine u potpunosti bile nepoznate.

Sistem, dakle, nikada u nas nije bio u potpunosti prihvaćen, niti scenski aktualiziran. Čitavo jedno desetljeće u povijesti riječkoga kazališta mahom su obilježile varijante naturalističko-realističkoga scenskoga koda što i nije imalo osobite veze sa psihološkim realizmom kakvoga je zastupao Stanislavski. Potvrdu netom iznesenoj tvrdnji nalazimo i u tada često citiranim napucima glumcima koji odaju u prvom redu spekulativnost i diletantizam u promišljanju scenskoga čina:

...ulazi tako reći, pod kožu ličnosti koju igraš, dobro prouči njene osobne ideje ako ih ima i čak ne ispuštaj iz vida društvo njenog prošlog života. Kad sve to bude proučeno, tada ćeš, ma kakve situacije njenog života bile uzete – moći uvijek vjerno da ih izraziš: ponekad možeš da igraš slabo, ponekad koliko-toliko zadovoljavajuće (to često zavisi od društvenog raspoloženja), ali ćeš igrati vjerno. Koliko ti dozvoli vrijeme, trudi se da budeš u društvu, proučavaj čovjeka u masi, nijednu anegdodu ne ostavljaj izvan svoje pažnje, pa ćeš uvijek naći prethodni razlog, zašto se dogodilo tako, a ne drukčije. Ta živa knjiga zamijenit će ti sve teorije, kojih na sreću, u našoj umjetnosti do sada nema (O glumačkoj vještini, Iz pisma glumcu Šumskom, 27. ožujka 1848).<sup>20</sup>

Iz svega netom iznesenoga zaključujemo kako je o konkretnim baštinicima načela što ih je zastupao Stanislavski gotovo nemoguće govoriti pa u čitavoj povijesti riječkoga kazališta možemo izdvojiti tek primjere koji dadu naslutiti ugledanje u model, ili, bolje bi bilo kazati okušavanje tek u pojedinim segmentima one scenske tehnike i teorije kakvu je anticipirao psihološki realizam. Naši, naime, realistički pokušaji, ističe i Gavella, nisu opažali kako je bit modernoga realizma baš u tom da razbija tipizirane modele koji imaju služiti kao unutarnje skele koje će nositi i podržavati estetski materijal (2005: 98). Takav realizam, dakle, nastoji usmjeriti umjetničko stvaralaštvo u pravcu onih prirodnih sila koje stvaraju žive individue kao jedino realno prisutno životno značajne produkte stvarnosti (isto). Ipak, u povijesti je ovoga teatra moguće izdvojiti ona nastojanja što su, usredotočivši se

---

<sup>19</sup> Neizostavni je segment, dakako, i poslijeratna kazališna kritika koja je pod parolom važnosti utjecaja Sovjetskoga kazališta na poslijeratni glumački život nerijetko donosila neosnovane osvrte i reagiranja. Kao primjer tako donosimo izjavu Vatroslava Cihlara u zagrebačkom "Narodnom listu" (3. studenoga 1946.) povodom otvaranja HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci. Obje predstave ("Dubravka" i "Na straži") uspjele su iznad svakog očekivanja i ova dva debuta riječke dramske družine već su u početku sezone otkrila umjetničke mogućnosti i talente, koji se kriju u ovom tek nastajućem ansamblu. U "Na straži" bile su pojedine scene tako reći hudožestveno donesene. Tu je težište na dramskoj radnji, na tragičnoj sceni, na neizrečenoj riječi, na glumi nijemih pogleda i pokreta. To je drama, koja traži savršenog režisera i dobre glumce. Zar će zvučati možda presimiono, ako kažemo, da su nam pojedine scene evocirale sjećanja na velike teatre! (...)

<sup>20</sup> "Scena. Revija Narodnoga kazališta u Rijeci", br. 2, veljača 1947., str. 7.



prvenstveno na tumačenje dramskoga predloška ostavljala manje-više po strani sveopće prisutno eksplicitno iznošenje jednostranih, ideološki intoniranih stavova i poruka. Riječ je o predstavama što su u središte scenske zaokupljenosti postavljale upravo psihološku problematiku individue pa nam u tom kontekstu i valja izdvojiti izvedbu dramatisiranoga Krležina romana *Na rubu pameti*, premijerno prikazanoga u Rijeci 30. listopada 1965. godine u režiji Lea Tomašića.<sup>21</sup>

Osobitost se ove predstave očituje prvenstveno u usredotočivanju, odnosno poniranju u najdublje slojeve književnoga predloška što scenske događaje okreće problematici propitivanja individue, njegova sebstva te na taj način, napokon, ozbiljno pristupa proučavanju upravo glumačkoga fenomena. Svojim pristupom Tomašić pokazuje kako se organizacija događaja na sceni ne temelji na postupku kojim se tekst ilustrira ili ukrašava, nego ga pokazuje u svojoj ogoljenosti i istinitosti, zapravo u svojoj suštini (Dort 1982: 25). Dakako, svako uprizorenje djela iz korpusa Krležina književnoga stvaralaštva povlači i određene političke konzekvence. Jer, Krleža često, a što je prepoznatljivo i u spomenutu romanu, inzistira upravo na onoj zbiljskoj, realnoj, socijalnoj sferi koja neminovno povlači aktualizaciju političke odnosno ideološke problematike. Ta je pak problematika nerijetko prožeta kategorijama individualnoga talenta i subjektivnoga doživljaja (usp. Milanja 1993: 39) pa je nastojanje na sintezi materijalne i objektivne dimenzije s jedne, odnosno psihološkoga i subjektivnoga entiteta s druge strane, očito i u režijsko-dramaturškim odnosno scenografskim rješenjima. U riječkoj je tako izvedbi zahvaljujući scenografskom postavu Antuna Žunića (koji možda po prvi puta izlazi iz okvira konvencionalne naturalističke scene salonskoga tipa) pronašao Tomašić izvanredan put u propitivanju s jedne strane Krležinu predlošku svojstvene ideološke odnosno sociološke idejne baze, a s druge njegova pozornica omogućuje uranjanje u najdublje psihološke segmente. Ponajbolje se spomenuto očituje iz scenografske skice<sup>22</sup> koja pokazuje eksplicitno režijsko-scenografsko inzistiranje na rekonstrukciji idejnoga sloja romana koji sugerira kako metatekstualnu<sup>23</sup> tako i u aktualizaciji teksta na pozornici zapravo, metascensku dominaciju nad političko-moralnom aktualnošću.

Postavljajući Doktora (Slavko Šestak) u središte kruga iza kojega je u dubinu povučena slika gotovo transcendentalnoga, mogli bismo kazati vječnoga, nemira, turbulentnosti i kaosa – Žuniću uspijeva stvoriti prizorište što u prvi plan postavlja problematiziranje konstituiranja osobnoga identiteta.<sup>24</sup> Moment je to što odmiče

---

<sup>21</sup> Značajnije ogledanje u postavke Stanislavskoga moguće je izdvojiti i izvedbama Shakespearea, odnosno režijama Othella 1948. i 1954., Hamleta 1953. godine, Macbetha 1958., Richarda III, 1959., Romea i Julije 1961., a koje je na riječkoj pozornici predstavio Anđelko Štimac. Ograničeni, naime, prostorom ovom ih prigodom tek spominjemo svjesni pritom činjenice kako ove izvedbe svakako zaslužuju posebnu studiju i analizu.

<sup>22</sup> Žunićeva scenografska slika nalazi se u njegovoj (doduše još uvijek ne u potpunosti i sređenoj) ostavštini što se čuva u Muzeju grada Rijeke.

<sup>23</sup> Vladimir Biti drži kako je *Na rubu pameti* jedini Krležin roman u kojemu pripovjedač subjektivira vlastiti položaj, a u čemu i valja tražiti uzroke egzistencijalnoga iznuđivanja pripovjednoga čina (usp. Čale 2008: 81).

<sup>24</sup> Iščitavajući teoriju subjekta Paula Ricœura što se temelji na distinkciji ipse odnosno idem identiteta, Morana Čale analizira uz Pirandellov *Jedan, nijedan i sto tisuća*, upravo Krležin roman *Na rubu pameti*, pa detaljnije u tekstu: "Idem prema ipse: performativ pripovjednoga identiteta" u 2008: 81-94.

eksplicitnom propagiranju političke ideologije, a s ciljem anticipacije upravo teatarske umjetnosti. U tome i jest osnovna značajka Tomašićeve režije što pokazuje čvrste pomake k realizaciji onih nastojanja koja dadu naslutiti ogledanje u maniru psihološkoga realizma. Redateljeva je tendencija na gotovo praznoj pozornici iscrtanj tek bijelim krugovima, sa središnjom točkom, Doktorom – ostvariti potpunu psihološku organizaciju, na koncu i glumačku realizaciju glavnoga lika. I to, važno je naglasiti, ne u stilu krležijanski raspoloženoga psovača, nego introvertiranoga čovjeka čiji je afektivni život vrlo intenzivan, ali redovno nije prodoran, već se samo u izuzetnim slučajevima njegova povučena u sebe pretvara u iznenadne eksplozije koje mogu zadobiti i izgled patoloških stanja (Rošić 1980: 205). Netom navedene Rošićeve riječi daju nam zaključiti kako režijsko inzistiranje na spomenutim karakternim osobinama, kao i konstantno prisutna njegova težnja za stvaranjem izvanvremenske fakture Krležine temeljne poruke – pretvara Šestaka, odnosno pozornicu uopće, u mjesto dijaloga, paradoksa, oprečnosti. Osjećaj izdvojenosti iz života i stalne tuornosti osnovne su karakteristike psihološkoga profila Doktora, a koje Slavko Šestak, kako nam je suditi, na pozornici u potpunosti i oživljuje. Tomašićeva je zasluga u tome što uspijeva probuditi gotovo marionetsku sliku ovoga lika koji jednostavno nije kadar odrediti smisao vlastitoga porijekla.

Vjernom transpozicijom predložka na scenu, redatelj preuzima pa potom i medijski transformira jednu od temeljnih Krležinih narativnih figura – ironiju.<sup>25</sup> Ironija postaje istinska dramska situacija koja pretendira ostvarenju glume u kontekstu onoga što nazivamo psihološkim realizmom,<sup>26</sup> pa upravo na taj način koncipirana glumačka igra omogućuje ostvarenje onih, predložku svojstvenih, niza oprečnosti, dvosmislenosti i poricanja. Šestakov je Doktor u principu toliko prožet vlastitim psihotičnim stanjem da u pojedinim momentima nagovještjuje stvaranje scenske slike koja ima razloga hiniti spomenutu marionetsku viziju. Zaobilaženjem izgradnje agresivnoga, buntovnički i psovački raspoloženoga Doktora koji je svoju goroku spoznaju saopćavao gledalištu na smireniji i zato moguće uvjerljiviji način (Rošić 1980: 205) – Leu Tomašiću je na pozornici uspjelo aktualizirati pitanje, riječima Žmegača, tko sve utječe na alternativu "dobro" - "zlo". Riječ je zapravo o momentu koji u potpunosti opravdava anticipaciju ironijske linije kojoj je zadatak probuditi očiđenje u publici.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Problem ironijskoga strukturiranja moderne proze kao i otkrivanje osebnoga manevriranja s pomoću ironijskoga kôda u kontekstu moderne književnosti (s osobitim osvrtom upravo na roman *Na rubu pameti*, vidi tekst "Ironija kao narativna figura u modernoj prozi" u Slabinac 2006: 107-126. Isti je tekst objavljen i u: "Umjetnost riječi", br. 1, 2001, 63-79.

<sup>26</sup> Leo Tomašić je bez obzira na kvalitativne sposobnosti glumačkoga ansambla u ovoj predstavi uistinu inzistirao na pokušajima stvaranja istinskoga psihološkoga realizma, a što svakako potvrđuje interpretacija Mije Sasso kao Jadvice Jesenske. Između ostalih i Rošić izdvaja upravo epizodu u kojoj se pojavljuje ističući njezinu karakternu reljefnost, dok je izražajna punoća kojom je sugeriran prizor u kojem se pojavljuje imao potencijala postati, kako upozorava kritičar, zaokruženom dramom (usp. Rošić 1980: 1965).

<sup>27</sup> Viktor Žmegač na temelju čitanja Platonova Zakona, odnosno primarne njegove predodžbe o čovječanstvu kao mnoštvu marioneta stvorenih voljom bogova, zaključuje kako Platon zapravo implicira instrumentalističku metaforu upravo svojstvenu Krleži, a koju kazališni topos tek naznačuje (usp. Žmegač 1986: 214). Upravo je književni rad Miroslava Krleže prožet filozofskom mišlju i temeljnim motivima europske kulturne povijesti od Platona do poslijeratnoga egzistencijalizma. Dakle, ni u slučaju Tomašićeva Doktora ne možemo govoriti, kada spominjemo element marionete, o histrijskoj metafori. Ona je prvenstveno rezultat misaonoga, filozofskoga sloja kojega Tomašić namjerno ili ne, eksplicite i projicira na pozornici, stvarajući tako elegantnu liniju ironije čija je posljedica proizvesti efekta očiđenja.

Uzdizanje ove uloge do one simboličke razine na kojoj ju je moguće percipirati baš poput lutke, a koja je Platonovim riječima rečeno, božanskoga porijekla te joj je i pružena mogućnost odabira, rasuđivanja, dana joj je sloboda u izboru ili sklada, ili pak nesklada/opovrgavanja zakona (usp. Žmegač 1986: 214). Međutim, ova netom iznesena tvrdnja predstavlja zapravo antitečki par što se jednako tako i reflektira na pozornici – s jedne strane društvena uređenost i podređenost, s druge pak oslobođenje od obveza, sposobnost da napokon vidi samoga sebe kao sebe kao drugi i kao drugoga. Govorimo zapravo o svojevrsnom, Žmegačevim riječima, mentalnom obrascu refleksije: s jedne strane marioneta, s druge autonoman čovjek, "smion" čovjek koji bi bio spreman da poživi "sam za sebe", bez atributa svoga društvenoga položaja, i što je glavno, "bez predrasuda i bez vjere u drvene bogove" (1986: 252).<sup>28</sup>

Riječ je o trenutku koji bi eventualno imao potencijala aktivirati dramski sukob temeljen na osobnu konfliktu pa i agresivnosti, no Šestak svoju ulogu podvlači manirom pripovjedača što smireno iznosi spoznaju kako o društveno-političkom momentu, tako i o vlastitoj duševnosti, ponovno aktivirajući ironijsku situaciju. Njegova letargija čak i onemogućuje silazak u nirvanu pa konstruiranje takova karaktera čije je kretanje besciljno, a jedina namjera prenijeti publici poruku vlastite ojađenosti ima zadatak ukazati na besmisao vlastitoga postojanja. Prisustvo na pozornici otvara zapravo polemiku o čovjekovu tijelu koje je, po prirodi sasvim neupotrebljivo kao materijal za neku umjetnosti (Craig 2010: 66) pa stoga i nastoji transformacijom u simbol, uhvatiti odblesak onoga duha osobito bliskoga upravo Smrti. Doktorov scenski vijek prezentira zapravo mišljenje što je u svom logičkom obliku nesposobno predočiti si pravu bit života pa iz toga razloga i nastoji prijeći njegove granice, odnosno povratiti se u dubinu vlastite duševnosti.

Svakako, riječ je o momentu koji se nada spoznavanju sebe i drugoga, drugoga u sebi odnosno sebe u drugome, a što Tomašić u scenskoj realizaciji ni u kojem slučaju ne poriče pa stoga i ostavlja dovoljno prostora za glumački razvoj koji se nastoji zaogrnuti onom ljepotom koja, riječima Craiga, nalikuje prvenstveno smrti, dok na sceni pak nastoji u prvome redu prezentirati duh života. Trenutak je to koji ga možda ponajviše i približava Stanislavskom. Jer, inzistiranjem na stvaranju svojevrsne nad-osobe<sup>29</sup> zahtjeva glumu koja pokazuje potrebu za iskazivanjem duha dramskoga lika u glumačkoj formi. Izravnim prodiranjem u imaginarni svijet dramskoga predloška glumac se okreće vlastitom nesvjesnom što direktno potom

---

<sup>28</sup> Opreka, dakle, između autonomnoga čovjeka i društvene marionete koju problematizira Krležin roman izravno je prenijeta na scenu. Riječ je zapravo o opreci, Žmegačevim riječima rečeno, što se kristalizira kroz prizmu individualne svijesti ali i u kontekstu povijesnoga iskustva građanske ere. Emfatička kritika koja prožima stranice toga djela osniva se, ipak, na predodžbama i pojmovima koji, bar dijelom, sociološki ne pogađaju samo strukture građanskoga društva nego se općenito odnose na pitanja koja nastaju u procesima ljudskoga udruživanja, bez obzira na pojedine konkretne oblike života u zajednici. Jer, društvo bez ikakvih konflikata odgovaralo bi negativnoj utopiji društva bez subjektivnosti. Opreka između autonomne ličnosti i marionete bila bi tada uklonjena – ali tako da bi bilo samo još marioneta (Žmegač 1986: 253).

<sup>29</sup> Proživljavanje je, po Stanislavskom, u biti proces stapanja dramskoga lika i kazališnoga glumca u jedno novo biće, u nov realitet koji više neće biti ni Gajev ni Stanislavski već stanovita nadosoba Stanislavski-Gajev. Glumac toj nadosobi daje svoje tijelo i intelektualno-afektivno-voljnu građu a dramski lik plan strukturiranja te građe u nov značaj (Senker 1983: 102).

prenosi na scenu.<sup>30</sup> Siromašna scenografija uostalom i pokazuje kako dramsku radnju na pozornici može pobuditi tek glumčeva imaginacija, igra nesvjesnoga. I tu se zapravo i gubi težnja za imobiliziranjem vanjskoga, a s ciljem zaodijevanja pozornice upravo onim unutrašnjim kao nadmoćnijom silom koja ne teži realizaciji krvi i priče, nego prijete tijela u zanosu.

Ovakva režija otvara scenu čovjekovu ja, no to je silaženje i obuzetost sobom još uvelike determinirano i prikazano žrtvom sredine. Postavljajući Doktora u središte kruga režijsko-scenografski postupci aktualiziraju njegovu povijesno-filozofsku, odnosno ideološku uvjetovanost pa se slikom u dubini pozornice (dugačke bijele linije) kao scenografova refleksija zatvora sugerira u prvome redu kategorija povijesti (prošlosti). Slika zatvora posjeduje tako dvostruku funkciju: 1. označava svoje doslovno značenje (kao mjesto u kojem je Doktor zaista i proveo nekoliko mjeseci) i 2. na metarazini označava ograničenost i nepotpunost konstruiranja ličnosti kao isključivo jednodimenzionalnoga entiteta. Žunićev scenografski postav ne sugerira isključivo neurotičnu sliku povijenosti (osobito obzirom na činjenicu što znamo kako je Tomašićeva režija inzistirala upravo na tom uzdizanju od uvjetovanosti povijesnoga trenutka), nego u prvom redu, a što je u našem kontekstu još važnije – metaforički označava povratak sebi, mogućnost vlastitoga konstituiranja u odnosu spram vlastitoga sebstva.

Upravo je dekorom osiromašeni scenski prostor omogućio Doktoru postizanje tzv. javne samoće što se realizira glumčevim udublivanjem u podražaje koje stvara fizička stvarnost neposrednoga scenskoga ozračja. Spomenuti krugovi što zauzimaju središte pozornice zaustavljaju igru te sugeriraju koncentraciju na tzv. krugove pažnje. Scenski prostor usmjerava i, gotovo, objektivizira glumčevu imaginaciju pa naposljetku i omogućuje širenje krugova pažnje do onih točaka koji u potpunosti zaokružuju pozornicu. Postupak je to koji ukazuje na složenost zadataka što ih je režija postavila glumcu. Zahvaljujući upravo tom inzistiranju na prikazivanju čovjekove zaokupljenosti vlastitim duhovnim životom kojega eksplicite upućuje gledatelju, njegov (glumčev) krug pažnje postaje izuzetno širok pa zahtjev za održavanjem intenziteta koncentracije postaje umnogome složeniji.<sup>31</sup> Iz toga je razloga redatelj i inzistirao na pravilnom rasporedu gomile doživljaja i emocija u logički, sistematski dosljedan red pa ljudski duh tijekom razvoja radnje i zadobiva skladnu strukturu. Takav rad na ulozi u principu odbacuje poistovjećivanje imaginacije i fantastičnoga te traga za istinom koju se nada pronaći u glumčevu duhu. Imaginacija se tako, riječima Senkera, približava mimemisu pa se njome nastoji na ostvarenju nesvjesne igre koja nastaje oponašanjem dramske radnje.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Riječ je zapravo o prodiranju imaginarnoga u istinu, a što se potom aktualizira na pozornici. Takav postupak sugerira činjenicu kako realizam na sceni odbacuje kategoriju mimesisa te se prvenstveno ostvaruje zahvaljujući glumčevu proživljavanju emocije i karaktera lika kojega tumači (usp. Mitter 2006: 18). Mitterova je, doduše, tvrdnja diskutabilna budući da glumčevo proživljavanje emocije i karaktera u određenoj mjeri ipak proizlazi, kako ćemo vidjeti, iz oponašanja dramska radnja. Riječ je o postupku koji operira nesvjesnim što, držimo, istodobno ne znači i osporavanje mimesisa.

<sup>31</sup> Što je širi krug, to je teže zadržati intenzitet koncentracije – što znači da je teže maknuti publiku iz središta pažnje i prognati je iza granice svijesti koju mjeri Diderotov četvrti zid (Roach 2005: 272).

<sup>32</sup> Načelo proživljavanja uloge moglo bi se, dakle, odrediti kao sjedinjavanje intelektualno-afektivno-voljnih elemenata, od kojih je sagrađen glumčev značaj, s planom strukturne organizacije značaja dramskog lika. Od glumca se zapravo očekuje neizvedivo: da razbije strukturu svojega značaja (koja se

Načelo proživljavanja uloge moglo bi se, dakle, odrediti kao sjedinjavanje intelektualno-afektivno-voljnih elemenata, od kojih je sagrađen glumčev značaj, s planom strukturne organizacije značaja dramskog lika. Od glumca se zapravo očekuje neizvedivo: da razbije strukturu svojega značaja (koja se oblikovala sukladno njegovu osobnom iskustvu), da iz nje izluči čiste misli, osjećaje i htijenja, poništi sve čvrste veze među njima i prestrukturira ih, postavljajući ih u odnose koje mu nameće značaj dramskoga lika. (Senker 1983: 102-103)

Model glume koji je poučavao Stanislavski, a kojega Leo Tomašić nastoji ostvariti u kontekstu Doktorove uloge dotiče se u prvome redu podsvjesne glumčeve prirode.

Krležin predložak držimo stoga instrumentom prodiranja u nesvjesno, svojevrsnom polugom koja glumca prenosi na nivo mašte – od "kad bi", preko datih okolnosti koje glumcu pomažu da prikupi neophodno građu za stvaranje (Milićević 1989: 87). Na pozornici se tako otvara mogućnost konkretizacije funkcioniranja nesvjesnoga<sup>33</sup> što, napokon, i omogućuje nadahnutu scensku igru.<sup>34</sup> Dakle, realizam unutrašnjega glumčeva života koji na Tomašićevoj pozornici preuzima primat, kao i dikcija te snažni emocionalni naboj u govoru – otvaraju mogućnost interpretiranja scenske igre u kontekstu mehanizma nesvjesnoga unutar kojega je moguće tražiti i porive za samonadahnuće. Nastavimo li ovim slijedom tada svakako moramo istaknuti kako je jedan od osnovnih glumčevih zadataka na pozornici upravo pobuditi unutrašnji, psihički život lika. Jer, date okolnosti su, upozorava Stanislavski, kao i kad bi u principu tek pretpostavka mašte.

Porijeklo im je isto: "date okolnosti" to je isto što i "kad bi", a "kad bi" – to je isto što i "date okolnosti". Jedno je pretpostavka ("kad bi"), a drugo je njezina dopuna ("date okolnosti"). "Kad bi" uvijek započinje stvaralaštvo, date okolnosti" ga razvijaju. Jedno bez drugog ne može opstojati, ni steći neophodnu

---

oblikovala sukladno njegovu osobnom iskustvu), da iz nje izluči čiste misli, osjećaje i htijenja, poništi sve čvrste veze među njima i prestrukturira ih, postavljajući ih u odnose koje mu nameće značaj dramskoga lika. (Senker 1983: 102-103). Model glume koji je poučavao Stanislavski, a kojega Tomašić nastoji ostvariti u kontekstu Doktorove uloge dotiče se u prvome redu podsvjesne glumčeve prirode.

<sup>33</sup> Teorija stvaralačkoga nesvjesnoga, kako tvrdi Roach, vodila je izravno od Diderota do predgovora koji je François-Joseph Talma napisao za Lekainove memoare, a koje je među ostalima cijenio i Stanislavski (usp. Roach, 2005: 209).

<sup>34</sup> Što je gotovo analogno slavnoj rečenici Stanislavskoga – Podsvjesno stvaralaštvo prirode pomoću svjesne psihotehnike glumca (Stanislavski 1989: 32). Spomenimo ovdje kako je osnovna funkcija glumčeve aktivnosti, prema Stanislavskom, u prvome redu stvaralačka volja i po tom, upozorava Kumbatović, voluntarističkom načelu pisac pokušava da u toj novoj postavci analizira glumčev rad u šest etapa. Prva tri stupnja odnose se na svojevrsnu unutrašnju pripremu: prvobitna volja prema stvaralaštvu prelazi u traženje životne i duhovne građe, što pokreće preživljavanje unutrašnje i vanjske slike kazališne uloge, drugima za sada još nevidljive. Preostala tri stupnja preobražavaju unutrašnju viziju u formiranje kazališnoga karaktera (the creation of a character): na stupnju otjelotvorenja glumac stvara audiovizuelnu sliku prethodne unutrašnje vizije, što dovodi do stapanja prijašnja dva stupnja, preživljavanja i otjelotvorenja, dok se taj proces ne spoji s očiglednim efektom na gledaoca, koji se uživljava u glumčevu stvaranje (Kumbatović, 1983: 124). U principu, kako navodi ovaj autor, prvih pet stupnjeva odnosi se na obnovu psihotehničke operacije u glumčevoj aktivnosti koje mu omogućavaju da aktivno dosegne heterohipnotičko stanje, koje se uspostavlja između scene i auditorijuma, kada se glumac pojavi na podijumu (isto). No, činjenica je pak da se u konkretnoj realizaciji glumčeve uloge spomenuti stupnjevi, kao i podsvjesne odnosno svjesne aktivnosti glumčeva psihofizičkoga organizma, međusobno isprepliću.

poticajnu snagu. Ali su njihove funkcije unekoliko različite: "kad bi" daje poticaj uspavanoj mašti, a "date okolnosti" daju opravdanje samom "kad bi". Oni zajedno i pojedinačno pomažu stvaranju unutrašnjega pomaka (Stanislavski 1989: 65).

Približimo li se, dakle, idejama Stanislavskoga, uvidjet ćemo kako su Tomašićeva nastojanja u promišljanju Doktorove uloge u principu vrlo bliska. Velike ideje lika scenski se mogu realizirati isključivo putem nespješnoga kojemu se i inače pripisuju epiteta poput animalnoga, predkulturnoga, predcivilizacijskoga, itd. No, ono što i jest najvažnije, riječ je o dijelu čovjekova psihičkoga aparata koji zasigurno i posjeduje nadljudsku snagu. Svakako, spomenute nam je tvrdnje ovdje potrebno približiti i režijskim postupcima koji upravo kroz adaptaciju i scenografski postav omogućuje glumcu povratak u nespješno pomoću kojega onda uz pomoć glasa i tijela ovaj izražava veličinu idejnoga sloja Krležina predložaka. Na taj način redatelj u principu prihvaća one postavke Stanislavskoga koje se odnose na odbacivanje naturalizma i realizma, te anticipiraju irealno na sceni. Nagovještava se tako element magičnoga teatra kojim se inzistira na stvaranju scenske iluzije kroz pokušaj, rekao bi Bentley, potpunoga poistovjećivanja gledatelja s glumcem, a ovoga pak s dramskim likom (dakle: posredno i gledaoca s dramskim likom) (u Senker 1980: 87-89).

Naposljetku, percepcija prostora scenske igre ne teži prikazati život onakvim kakav jest, nego onakvim kakvoga vidimo u snovima i prividima. Omogućuje to organizacija scenskoga čina što se temelji prvenstveno na prevladavajućim monološkim tiradama pa na taj način i otvara prostor scenskoj radnji kojoj je zadatak izraziti dušu uloge, proživljavanje glumca i unutarnji svijet komada (Stanislavski 1989: 67). Neće nam, stoga, biti pretjerano zaključiti kako se Šestak u principu približio šamanističkoj prirodi fenomena glume (usp. Panovski 1993: 83) budući da na sceni živi život dramskoga lika te se poistovjećuje njime, njegovim duhom, osjećajima, psihološkim karakteristikama. Omogućuje život dramskome svijetu, kao i redateljevoj interpretaciji i prezentaciji toga svijeta te, naposljetku, i svim sastavnim elementima predstave (usp. isto).

Scenskim zapravo naglašavanjem, netom spomenute ironije, ostvaruje se prigušeni humor, prikriiveni cinizam pa se Slavko Šestak i približava pokušaju ostvarenja tzv. glumačke emocije koja se prema uputama Stanislavskoga u principu odnosi na umjetno nadraživanje periferije tijela (usp. Stanislavski 1989: 44).<sup>35</sup> Drugim riječima, ironija funkcionira kao svojevrsni kontrapunkt, bolje kazati, provodnik

---

<sup>35</sup> O pokušaju objašnjenja rada Stanislavskoga na zasadama Diderotova Paradoksa o glumcu iz 1773. vidi Roach (2005). Diderotova je, naime, teorija senzibiliteta predviđjela, upozorava Roach, tri teme u biologiji 19. stoljeća, a koje su izravno utjecale na razvoj glumačke umjetnosti. To nas odvodi od D'Alembertovog sna do Goethea, a preko rada Charlesa Bella izravno do djela Charlesa Darwina, *Expression of the Emotions in Men and Animals* (1872) (Roach, 2005: 208). Te tri teme, dakle, evolucija, monizam i nespješno kao moderni koncept teorije i tehnike glume, upozorava ovaj autor, u principu predstavljaju međuprožimanje Diderotovoga paradoksa i osnovnih elemenata znanstvene misli 19. stoljeća. Teorijski kontekst u kojem se takvo razmišljanje razvilo srušila je estetika utemeljena na idealima organizma i vitalnosti (Roach, 2005: 209). Archeov pokušaj u nastojanju da opovrgne Diderotovo djelo zapravo završava tako da prisvaja njegov veliki dio, posebice ideju o dvostrukoj svijesti. A potom i činjenicu kako su um i tijelo organski nerazdvojivi i tvore ne dualnost, nego kontinuum...(isto, 209). Sve nas to, između ostaloga, i te kako podsjeća na Stanislavskoga te ide u prilog našim nastojanjima da psihološki realizam odredimo dominantnim načelom u pokušaju organizacije Šestakove uloge.

koji omogućuje ostvarenje jednakopravnoga funkcioniranja dvaju entiteta: duha, odnosno tijela. Budući da mu Tomašićeva režija omogućuje formiranje duhom ili bolje reći formiranje u duhu, zaključujemo kako na njegovoj pozornici nesvjesno uobličuje materijalno tj. fizičko što se, napokon, objektivira glumčevim tijelom. Isticanje važnosti obaju aspekta, objektivnoga i subjektivnoga, psihičkoga i fizičkoga, osvjetljava moment koji ponajviše i podsjeća na Stanislavskoga. Režijska koncepcija tako ukazuje na važnost veze između duše i tijela koja je u organizaciji događaja na sceni u principu nedjeljiva.<sup>36</sup> U svakom se fizičkom činu ogleda psihološki moment, i obrnuto. Spomenuto se, naime, i drži temeljnim načelom psihološkoga realizma kojega je ova predstava manje-više uspjela realizirati pa iz toga razloga ona i zaslužuje izdvojeno mjesto u povijesti riječke kazališne umjetnosti.

#### LITERATURA

A. A n t o i n e, "Behind the Fourth Wall", u: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, (ur. T. Cole, H.K. Chinoy), Macmillan Publishing Company, New York-London, 1989, str. 89-103.

N. B a t u š i ć, "Krežin dvoboj s našom dramskom baštinom", u: *Dani hvarskoga kazališta. Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb-Split, 2007, str. 209-227.

N. B a t u š i ć, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.

N. B a t u š i ć, *Riječ mati čina: Krežin kazališni krug*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2007.

S. B a t u š i ć, *Stanislavski u Zagrebu*, Nakladni Zavod Hrvatske, Zagreb, 1948.

M. B o ž i ć, "Narodno kazalište u narodnoj državi", *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta u Rijeci*. 1. listopada, 1947.

K. C l a r k, "Socialist realism in Soviet literature", u: *The Routledge Companion to Russian Literature*, (ur. N. Cornwell), Routledge, London-New York, 2001, str. 174-184.

E. G. C r a i g, *O pozorišnoj umjetnosti*, Theatrica Beograd, Beograd, 2010.

D. C r n o j e v i ć – C a r i ć, *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb, 2008.

---

<sup>36</sup> Znanstvena misao koja je utjecala na Stanislavskoga zasnivala se na temeljnim postavkama refleksiologije. Formirao je psihofizičke tehnike kojima se emocije u umjetnost, mogu transformirati putem pamćenja, mašte i fizičkoga djelovanja (usp. Roach 2005: 268). Veliku je moć u procesu umjetničkoga stvaralaštva pridavao nesvjesnom umu koje je, prije Freuda, tumačio kao podsvjesno spremište u fiziološkom smislu (usp. isto). No, njegova zaokupljenost problematikom tjelesne emocije, odnosno činjenice do koje je mjere tjelesna emocija glumca spontana, proizlazila je iz njegova ugledanja u suvremena znanstvena dostignuća. Držao je kako je tijelo, baš kao i teorija glume nedjeljiva cjelina koja se može analizirati u dvama aspektima, fizičkom i psihičkom (isto). Otuda, naime, i inzistiranje na, u procesu kreiranja uloge, održavanju kontinuuma između svjesnoga i nesvjesnoga stanja.

- M. Čale, "Idem prema ipse: performativ pripovjednoga identiteta", u: U kanonu. Studije o dvojnosti, (ur. M. Čale, L. Čale-Feldman), Disput, Zagreb, 2008, str. 81-94.
- B. Donat, *Sovjetska kazališna avangarda*, Prolog, Zagreb, 1985.
- B. Dort, "Reditelj – suveren koji se povlači. Doba velike predstave", *Scena*, br. 3, 1982, str. 19-31.
- A. Flaker, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.
- A. Flaker, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.
- E. Fischer-Lichte, *Povijest drame II. Razdoblje identiteta u kazalištu od romantizma do danas*, Disput, Zagreb, 2011.
- M. Fortier, *Theory/Theatre*, Routledge, London and New York, 1997.
- B. Gavella, *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, (priredili N. Batušić, M. Blažević), Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005.
- I. Jindra, "Stanje u riječkom teatru", *Prolog*, I, br. 2, 1968, str. 75-79.
- Z. Kravar, "Nacionalno pitanje u djelima Miroslava Krleže", u: *Radovi Leksikografskoga zavoda "Miroslav Krleža"*, (ur. D. Brozović), Zagreb, str. 9-18.
- F. K. Kumbarović, "Paradoks o Stanislavskom", *Scena*, br. 4-5, 1983, str. 122-141.
- S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Liber, Zagreb, 1971.
- R. Lazić, *Traktat o režiji*, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost, Cekade, Zagreb, 1987.
- R. Lazić, "Utjecaj ruskog teatra na razvoj naše moderne režije", *Pozorište*, XVIII, br. 1-2, 1986, str. 100-142.
- A. Lederer, *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb, 2003.
- J. Lešić, *Historija jugoslavenske moderne režije (1861-1941)*, Sterijino pozorje – "Dnevnik", Novi Sad, 1986.
- D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti. Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*, Leykam international, d.o.o., Zagreb, 2010.
- H. Marcuse, *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.
- V. Mataga, *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma. Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987.
- V. Mataga, *Književna kritika i ideologija*, Školske novine, Zagreb, 1995.
- V. E. Mejerhold, *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976.
- C. Milanja, "Miroslav Krleža i modernistička paradigma", *Republika*, XLIX, br. 11-12, 1993, str. 37-41.



- O. Milićević, "Ruski teatar prve polovine XX veka (1902-1938)", *Scena*, XXV, br. 3, 1988, 101-127.
- M. Misailović, *Dramaturgija scenskog prostora, Sterijino pozorje – "Dnevnik"*, Novi Sad, 1988.
- S. Mitter, *System of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, Routledge, London and New York, 1991.
- "O glumačkoj vještini, Iz pisma glumcu Šumskom, 27. ožujka 1848", *Scena. Revija Narodnoga kazališta u Rijeci*, br. 2, veljača 1947, str. 7.
- J. R. Roach, *Strasti glume, studije o znanosti glume*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2005.
- P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- M. Perković, "Pred drugom sezonom našega kazališta", *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta u Rijeci*. 1. listopada 1947.
- Đ. Rošić, *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi, Liburnija, Rijeka*, 1980.
- B. Senker, *Redateljsko kazalište, Prolog*, Zagreb, 1983.
- Shanghai Revolutionary Mass Criticism Writing Group, *On Stanislavsky's "System"*, Foreign Languages Press, Peking, 1969.
- G. Slabinac, "Ironija kao narativna figura u modernoj prozi (Primjer: Krležin roman *Na rubu pameti*)", *Umjetnost riječi*, XLV br.1, 2001, 63-79.
- K. S. Stanislavski, "Creative Work with the Actor", u: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, (ur. T. Cole, H.K. Chinoy), Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher, New York-London, 1989, str. 109-119.
- K. S. Stanislavski, *Moj život u umjetnosti, Prolog*, Izdanja CEKADE, Zagreb, 1988.
- K. S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi 1, Prolog*, Izdanja CEKADE, Zagreb, 1989.
- K. S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi 2, Prolog*, Izdanja CEKADE, Zagreb, 1991.
- Ž. Stublija, "Dramska i teatrologijska riječ prvih poslijeratnih godina", u: *Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955-1975. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, Književni krug, Split, 1984, str. 190-209.
- M. Šuvačić, *Pojmovnik suvremene umjetnosti, Vlees & Beton, Ghent, Zagreb*, 2005.
- N. Vagapova, "Miroslav Krleža i rusko kazalište", u: *Krležini dani u Osijeku 1998.*, Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu, Druga knjiga, (ur. N. Batušić i B. Senker), Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek, 2000, str. 98-109.
- B. E. Zahova, "O umetnosti režije", *Scena*, XIII, br. 1, 1977, str. 93-96.

## RECEPTION OF THE SOVIET THEATRE IN RIJEKA'S THEATRE HISTORY

Accepting the theory and techniques of acting inaugurated by Stanislavsky's System in postwar Croatian art of theatre, were identified with those ideas that were represented by dominant political thought. That is also the case of Rijeka's theatre therefore we can't speak (no matter that Soviet theatre during the prevailing socialist realist literary concept was represented to us the only correct orientation in the consideration of the theatrical art) about a purely aesthetic impact of Stanislavsky. Only a few segments of his work were accepted in the history of Rijeka's theatre performances, actually very often after 1952nd year. For this reason, in the second part of this paper, we will more precisely address the performance dramatization of Krleža's novel *The Edge of Mind*, premiered in Rijeka 1965th year.

KEY WORDS: *M. Krleža, The Edge of Mind, History of Rijeka's Theatre, psychological realism, K. S. Stanislavsky.*