

## DRAMSKA I TEATROLOGIJSKA RIJEČ PRVIH POSLIJERATNIH GODINA

*Želimir Stublija*

Da je 1945. godina značila preloman trenutak ne samo u društveno-političkoj i ekonomskoj stvarnosti Jugoslavije, nego i u našoj književnosti, drami i kazalištu — ne treba posebno obrazlagati. Stoga samo radi ilustracije valja citirati prvu rečenicu iz Krležina eseja »Književnost danas« (1945): »Kako da se sve to što smo doživjeli izrazi književno?«. A kao inicijalnu elaboraciju Krležina pitanja koje se sudbonosno postavilo i pred dramatičare i pred one koji će, pišući o kazalištu, pisati o njima, citirajmo Marijana Matkovića iz kritičkog promišljanja prve poslijeratne kazališne sezone u Zagrebu: »Zahtjev je našeg 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.«<sup>1</sup>

Za novu publiku nije trebalo brinuti: osigurala ju je nova jugoslavenska stvarnost. Mnogi koji dotad nisu prekoračili kazališni prag, našli su se po zahtjevu vremena i vlastitoj želji u gledalištu nacionalnog

ili, sve brojnijih, regionalnih kazališta. A što će im biti ponuđeno i kako scenski interpretirano, ovisilo je, među ostalim, i o suvremenoj dramskoj literaturi i, u uzajamnoj vezi, o suvremenoj teatrolozijskoj riječi.

Nesumnjivo, očekivanja su bila velika, a smjerokazi u nekim, gotovo programatskim, tekstovima i eksplicitno izraženi. Tako Ivo Tijardović u »Kazališnom listu« (br. 1/1945), tjedniku zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta, piše: »Kad se kazalište približi narodnim masama, kad ga one potpuno shvate, kad u njemu budu vidjele sebe, kad u njemu budu njihove vrline naglašene, a poroci žigosani; kad ih ta igra i pjesma bude pred rampom potresla, uzбудila, podigla, raspoložila i razveselila, jednom riječi kad ih se sve to duše bude primilo, onda će se pred kazališne autore, glumce, pjevače, plesače i glazbenike postaviti veličanstvena misija, koju onda svi moraju u cijelosti izvršiti: pridonijeti svoj udio sveopćoj obnovi, da se naš narod najbrže i najbolje kulturno podigne«. A Petar Šegvić u tekstu »Kazalište danas...« u »Kazalištu« (br. 1/1946), listu koji je izdavalo splitsko kazalište, naglašava: »Novo kazalište poteklo je iz zahtjeva i potreba najširih narodnih slojeva, poteklo je iz ogromne želje da se društveni, ekonomski, politički i drugi problemi iznose kroz umjetničke forme javno na pozornicu i da tu narodni kolektiv sudjeluje u njihovu rješavanju. Poteklo je iz prijeko potrebe, da ti gorući problemi ne budu zapostavljeni i bacani u pozadinu za ljubav teatra koji ima svrhu da zabavlja, razonodi uzak krug onih koji su monopolisali ne samo teatar već i čitavi društveni život«.

Ova imperativna tematska jednoznačnost s prosvjetiteljskim namjerama nije slučajna. Kazalište je, kao kolektivna umjetnost, oduvijek bilo u žarištu društvenog interesa, a posebno u ključnim povijesnim trenucima. Štoviše, tada je obično estetiku gubila. Da je već tada kod nas postojala svijest o toj opasnosti, ne svjedoči samo, predvidivo, Krležino upozorenje iz eseja »Književnost danas« (»Kao svjedok ovog ukletog vremena pred budućim pokoljenjima, književnost danas treba da bude svjesna svojih izražajnih sredstava, bdijući postojano nad tim, da joj se izražajno sredstvo ne izrodi u frazu.«), nego i Šegvićev zahtjev, iz teksta »Kazalište danas...«, da se »diletantizam ukloni s pozornice kao umjetnički surogat«.

O tome, napokon, svjedoči još nekoliko činjenica. Na primjer, kritički osvrt na praizvedbu drame Šime Šimatovića »Pobjeda nije mramor«, u ožujku 1945. u Splitu, Ćiro Ćulić počinje razložnim riječima priznanja:

»Još nemamo umjetnika koji bi jednim snažnim zamahom pera u jedinstvenoj umjetničkoj cjelini iznio i psihološki zaokružio svu veličinu naše četverogodišnje borbe«<sup>2</sup>. Razumljivo je stoga što ta Šimatovićeve drama ne stiže kasnije ni na jednu profesionalnu pozornicu u Hrvatskoj, kao što ne stižu ni aktovke »Povjerenik« i »Pionir« koje je 1945. objavio Ive Čaće, autor tekstova izvođenih još u vrijeme rata. Razumljivo je isto tako što zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, čiji je ansambl formiran 6. srpnja 1945, ne žuri s prvom praizvedbom. A kad se to napokon 7. veljače 1946. i čini, izvodi se drama »Iz mraka« Miroslava Feldmana, koja je dovršena još 1939. i zabranjena na generalnoj probi 1940.

Dakako, o nekim visokim dometima tog Feldmanova teksta niti se moglo niti se može govoriti. Pet ljudskih sudbina bilo je jednostavno, shematsko ilustriranje dvaju životnih opredjeljenja. Ali u oskudici novih tekstova nije se ni moglo mnogo birati. Zahtjevu vremena pokušalo se odgovoriti dramom koja neće biti samo idejno podobna (riječ je o osudi zločinačkih metoda predratne policije), nego će zadovoljiti i barem korektnim dijalogom i motiviranom fabulativnom linijom. U tom smislu valja shvatiti i praizvedbu drame »Za pravdu« Jelene Lobode-Zrinske (17. veljače 1946) koja tematizira obiteljski rascjep pred izazovima vanjskih zbivanja. Ostvarila ga je, međutim, u crno-bijeloj polarizaciji koja unaprijed i bez kolebanja daje odgovore i koja ne svjedoči toliko o utilitarističkom pristupu dramskom stvaralaštvu koliko o nemoći njena dramskog rukopisa. Stoga je Matković, vjerni i kritički kroničar zagrebačkog kazališta u prve četiri poslijeratne sezone, obje drame ocijenio rečenicom: »Inače čitav Feldmanov teatar u drami 'Iz mraka', unatoč autorovoj scenskoj rutini, kao i onaj Jelene Lobode-Zrinske u drami 'Za pravdu', iscrpivši svu pozitivnu namjeru u naslovu, ne predstavljaju nikakav osobiti dobitak u našoj mršavoj dramskoj literaturi«.

No unatoč skromnim kvalitetama, drama »Iz mraka« izvodi se uskoro u Sarajevu, Splitu i Varaždinu, a drama »Za pravdu« u Zadru i Šibeniku. Ali isto tako valja naglasiti da profesionalna kazališta ne izvode niz dramskih tekstova objavljenih 1946. godine: »Golubinja duša«, »Nogometna lopta«, »Povampireni mrtvac«, »Veliki korak«, »Drug Jerko Babuška« (Ive Čaće), »Kad narod vlada«, »Dvije žetve« (Janko Paprika), »Veliki krijes« (Josip Pavičić), »Stipan je progledao« (Ivo Žic Klaić), zbirka »Partizanska pozornica« (od hrvatskih autora zastupljeni su Joža

Horvat i Ive Čaće), što govori o barem nekakvoj valorizaciji skromne dramske produkcije.

Uostalom, postojanje kazališne samosvijesti potvrđuje i pokretanje (1946) »Kazališta«, časopisa za scensku umjetnost i kulturu (odgovorni urednik Šime Vučetić, izdavač Narodno kazalište Split). Od niza teatroloških priloga u deset brojeva prvog godišta izdavam već citirani tekst Petra Šegvića, priloge Živka Jeličića i Branka Mešega u povodu izvedbe »Ljubovnika« (u 4. broju), tekstove Mirka Božića o kazalištu lutaka (broj 5—6) i kazalištu lutaka »Pionir« (broj 7), studiju dra Cvite Fisko- vića »Stara splitska kazališta« (broj 5—6), tekstove Anđelka Štimca o »Mirandolini« i »Kralju Betajnov« te Marka Foteza o Držiću i »Dundu Maroju«, Steinbeckovu romanu »Mjesec je zašao«, »Ukroćenoj goropadnici«, Moliereu, Krleži i Schilleru (posebno izdanje u povodu gostovanja Narodnog kazališta iz Zadra) i tekstove Šime Vučetića »Učimo od Stanislavskoga« (broj 2—3) i »O Krležinoj drami« (broj 4). Za vrijeme u kojemu su nastali posebno su indikativni Vučetićevi tekstovi jer su in- spirirani razumljivim uzorima i nadama: umjetnička iskustva i opred- jeljenja prve zemlje socijalizma bili su tada logičan orijentir u vlas- titim razmišljanjima. Tako prvi tekst, osim oštre osude zapadnoevrop- skog teatra prve polovine ovog stoljeća, odaje bezrezervno priznanje Stanislavskom koji je »shvatio revolucionarne procese« i u kazalište uveo »realističnu, naučnu metodu«, a drugi, uz prihvaćanje Krležinih teza o vlastitoj dramatici u Osječkom predavanju (s minimiziranjem »Legen- di« i glorificiranjem ciklusa o Glembajevima), sadrži zaključak: »Go- spoda Glembajevi, Agonija, Leda, Golgota, U logoru stvarni su počeci koje treba nadmašiti novim srcem i otkrićem novih mogućnosti i snaga. — Dakako, ne više po liniji kritičkog nego socijalističkog realizma«.

No da nova dramatika neće uskoro ni dosegnuti a kamoli nadmašiti (pogotovo ne u okvirima socijalističkog realizma) Krležina djela, svje- doči i dramska produkcija 1947. godine. U Rijeci počinje i završava svoj scenski put »Plamen pod bedemom« Ive Žica Klačića, a Feldman se ni dramom »Doći će dan«, u kojoj tematizira obiteljski rascjep i pobjedo- nosni hod revolucije u toku četiri godine, ne uspijeva približiti svojim najvrednijim predratnim dramama. Plakatski pregledna i jednoznačna, ni ova drama ne nalazi snažno dramsko uporište, ali ipak donekle izne- nađuje što je nitko tada ne izvodi, kao što nitko ne izvodi ni dramu »Most« Mirka Božića, koja tematizira želju za napretkom i izgradnjom

zemlje i koja, unatoč plošnosti većine dramskih lica, ipak predstavlja blagi pomak u odnosu na dramu »Za pravdu«.

Čini se da je kazalište već u tom trenutku dobilo prvu priliku da obavi stvarni izbor u ponuđenim dramskim tekstovima. Stoga je zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište te godine praižvelo samo komediju »Prst pred nosom« Jože Horvata. Premda još nije lišena svih slabosti tadašnjeg dramskog stvaralaštva, ova je komedija o malograđanima i špekulantima koji nisu mogli ni htjeli priznati da je rat definitivno završen i da je neopozivo počelo socijalističko vrijeme, bliža korektnom komediografskom radu, nego što su prve drame bliske korektnom dramskom radu. Uostalom, i Matković je, poslije praižvedbe, ne samo upozorio na njene slabosti, nego i priznao Horvatovu nadarenost te podsjetio na nedostatak novije komediografske tradicije.

A kad je već o tradiciji riječ, neophodno je istaknuti Krležin esej »O našem dramskom repertoireu« iz 1947. Nastao povodom 400. godišnjice Držićeve »Tirene«, ovaj tekst nije problematizirao samo Držićevo stvaralaštvo, već i cjelokupnu hrvatsku, srpsku i slovensku dramsku tradiciju koja se tada uprizoruje uglavnom stihijno i voluntaristički. Ovo preispitivanje Krleža je okončao zaključkom koji implicira visoke kriterije, ali i optimizam: »Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim »Dubravka«, »Ljubovnici« i dvije ili tri molijereskne frančezarije kao varijante komedije dell' arte, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća. Zatim tri stvari Sterije Popovića i tri do pet drama za period romantičnog teatra u devetnaestom stoljeću, po izboru poslije točne ekspertize. Od simbolizma i secesije deset do petnaest drama, plus Cankar tri, plus Nušić tri, svega trideset, dakle, ukupno trideset i pet do četrdeset drama do prvog svjetskog rata 1914—1918. Nije mnogo, ali nije ni tako malo, da bi bilo ništa. Mnogo više nemaju ni drugi«. Očito je ovaj, kako kažu, posljednji evropski polihistor bio i veći teatrolog od mnogih koji su se teatrologijskim pitanjima u to vrijeme manjim prilozima bavili. Ne samo da je postavljao presudna pitanja i nudio autoritativne odgovore nego je, odsutan iz tadašnje dramske produkcije, u hrvatskoj drami i kazalištu itekako bio prisutan i izvedbama drama »Gospoda Glembajevi« i »U agoniji« i spomenutim tekstovima.

Dakle, dramska i teatrologijska riječ u tim prvim godinama pokazala se, u cjelini (bez obzira na izuzetke) nemoćna pred izazovima vremena.

Dramatičari su se zadovoljavali tako reći dnevnim potrebama i nisu nastojali, a vjerojatno ni mogli, obuzdati izvanliterarne zanose i pretočiti ih u ostvarenja koja bi bila djelatna i iskoristiva i na, na primjer, današnjim pozornicama, a neki su opet plaćali danak početničkom pisanju koje će prevladati tek slijedećih godina. Napokon, neki pisci od kojih se moglo očekivati kvalitetnija ostvarenja uopće ne objavljuju. S druge strane, rijetke su i studije iz povijesti kazališta, a o teoriji kazališta nije se uopće razmišljalo. Stoga nije neobično što polet splitskog časopisa »Kazalište« u 1947. godini malaksava i što uskoro dolazi do njegova gašenja. Za kazališnu pak kritiku napisao je Matković, u ožujku 1947, da »nije još ni načelna, ni sustavna, ni analitička, ona je samo kroničarska. Kroničarski se bilježe uspjesi pojedinih predstava. Naravno, bez solidne analize teksta i glume, ti su sudovi često hiroviti, nepouzdana i nepotpuni«.

U takvoj se situaciji u teatrologiji ističu samo dva imena. Matković u svojim kazališnim kritikama, možda i zato što ih ne objavljuje kao dnevno reagiranje, ne govori samo o pojedinim predstavama, redateljima i glumcima, već temeljitije promišlja i evropsku (posebno sovjetsku) i našu dramatiku i pojedine komponente scenskog izraza. Zato su ti tekstovi dragocjeni i kao svjedočanstvo o onom vremenu i o mogućim odgovorima na neka pitanja što ih drama i kazalište trajno postavljaju. Istodobno Slavko Batušić, samo u 1945, 1946. i 1947. godini, objavljuju čak 37 tekstova o nizu događaja iz povijesti našeg kazališta, koji (tekstovi) svjedoče o (rijetkoj) agilnosti i akribiji. Premda su to kraći tekstovi, objavljuvani u »Kazališnom listu« (uređuje ga u to vrijeme Kalman Mesarić), oni još uvijek predstavljaju vrijedan prilog povijesti našeg kazališta (posebno studija »Pedesetogodišnjica kazališne zgrade«, objavljuvana u prvih četrnaest brojeva), a naročito su zanimljivi stoga što su obično potpisani dok je većina tekstova u »Kazališnom listu« objavljivana bez potpisa ili potpisivana inicijalima (M., K. M., Krg, R, K, B, d. i.).

Kazalište pak ustrajava u namjeri da održi barem donekle literarne i scenske kriterije u izboru repertoara. Tako Čaće 1948. objavljuje novi dramski tekst (»Nad usjecima«), Joža Gregorin dramu »Teški put staroga Mihala«, Stjepan Pavičić »Pamet u glavu«, a Matković »Korake«, ali se nijedan od njih ne izvodi u Zagrebu (a Gregorinov samo u Rijeci). Koliko je to bilo opravdano, teško je danas procijeniti. Stoviše, ni onodobni kroničari nisu bili postojani u procjenama. Primjerice, Mat-

ković je u srpnju 1947. napisao: »Moguće je, da predani rukopisi nisu bili najbolji, no da su svi baš bili bez talenta, bez ikakvog, makar bljedog odraza naše stvarnosti, u to sumnjam . . . Nikakav savjet domaćem autoru ne će toliko koristiti, da se on dalje razvija, kao to, da prisustvuje pokusima vlastite drame, kao mogućnost, da vidi svoju dramu realiziranu na pozornici«. No nešto kasnije (vjerojatno na kraju sezone 1947/48) Matković konstatira da »zagrebački teatar već drugu sezonu uzastopce vodi opreznu repertoarnu politiku i sigurno u tome ne griješi«.

Ipak, čini mi se da bismo prihvatili tvrdnju da i kazalište snosi dio krivice što dramatika u prvih nekoliko polijeratnih godina nije ostvarila veće domete da nije 1949. godina donijela nekoliko relativno uspješnih drama. Tako zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište uprizoruje »Kaznu« Ivana Dončevića, »Sedmoricu u podrumu« Slavka Kolara i »Povlačenje« Mirka Božića, Zagrebačko dramsko kazalište »Devet gomolja« Mirka Božića, Rijeka »Reakcionare« Drage Gervaisa, a jedino Matkovićeva »Trojica«, začudo, ne nalaze odjeka u kazalištima.

Sve drame praižvedene u Zagrebu (osim Božićevih »Devet gomolja« koji fokusiraju obranu partizanskog morala) djelomice mijenjaju tematsku optiku. Tako se Kolar u »Sedmorici u podrumu« odlučuje za uvid u djelovanje i razmišljanje neprijatelja ili onih koji u sudbonosnom vremenu čuvaju samo sitne osobne interese, dok onima koji se odlučuju ili vjeruju u borbu pripada sporedno mjesto ili se uopće ne pojavljuju na pozornici. Iako ovaj tematski pomak nije donio i veće izražajno bogatstvo, jer je drama, unatoč pojedinim zrelo oblikovanim prizorima, ostala bez dramaturške konzistentnosti, ona je ipak značila napredak u odnosu na dotadašnju produkciju pa Matković opravdano konstatira u kritičkom osvrtu: »U tom sagledavanju gađa i moralne niskosti jedne sredine Kolar je svojom dramom 'Sedmorica u podrumu' dosegao dommet svojih najboljih proznih stranica«.

Dončevićeva »Kazna« značajna je zato što težište s ljudske moralne snage, hrabrosti i samosvijesti pomiče na ljudsku slabost i nesnalaženje te zato što biva skinuta s repertoara poslje dvije izvedbe. Drama je doživjela jednoglasnu osudu kritike, a danas nam se čine bliskijima primjedbe Matkovićeve (»Kao što nije htio da dramski snažno i plastično izradi karakter slabog, malograđanskim predrasudama opterećenog čovjeka i onda na njegovu razvitku komponira dramu — učiteljica je Marija, kako kazah, više ilustracija slabosti kao takve, nego živo lice — tako su isto, još mnogo jače, i ostala lica simbolična — prosjek Vid i



je važnost pažljivo motriti život i u mnoštvu činjenica odabrati najbitnije te preko njih osvjetljavati životne komplekse, davši prednost onome što je historijski vrednije, pa makar u danom momentu to najvrednije ne igra važnu ulogu... Drug Dončević nije pošao tim putem. Objektivnoj stvarnosti i živim ljudima on je suprotstavio 'zanimljive mogućnosti' i izmišljena lica. To nikad ne ostaje bez štetnih posljedica»<sup>3</sup>

Naime, danas nam je jasno da osnovni problem »Kazne« nije idejni, već dramaturški. Idejno nediskutabilna, ona je zapravo dramaturški nespretno i nevješto oblikovana (neuvjerljiva Marijina naivnost u prvom činu, njena nemotivirana psihička odsutnost u drugom činu, deklarativan i blijed Mrkša itd.). Stoga se stječe dojam da je Dončević u stvari umjetničkim slabostima »Kazne«, nehotice, omogućio svojim kritičarima da dovedu u pitanje njenu idejnost. Pri tome ne zanemarujem onodobne društvene, političke i kulturne prilike u kojima se, posve razumljivo, budno, pa i kruto, bdjelo nad idejnim porukama kazališta, već samo podsjećam na to da se dramatičar za svoju dramu može izboriti jedino — dramom. Ako je u jednom trenutku, da parafraziram, i kažnjena izvanestetskim sudom, kasnije će se vrijedna drama rehabilitirati vlastitim kvalitetama. A »Kazna« je, nesumnjivo, danas scenski mrtva i u tome je njen najveći, u krajnjoj konzekvenciji i jedini, gubitak.

Uostalom, tada je praizvedeno i Božićevo »Povlačenje« koje je, unatoč jasno postavljenim ideološkim predznacima u tematiziranju lice-mjerja katoličkog klera i ustaške strahovlade, eventualno moglo izazvati nesporazume namjerom da se što svestranije ispita ne ono »što je historijski vrednije«, nego atmosfera neprijateljskog tabora i psihološko-politički profili domaćih izdajnika. Upravo u zahtjevnosti umjetničkog pristupa i postupka jest tajna Božićeva uspjeha. Reljefno oblikovana i motivirana dramska lica, slojeviti dijalozi, svrhovito prepletanje javnih i privatnih interesa te vanjske i unutrašnje radnje opravdavaju Matkovićeva zapažanja da Božić »atmosferu neprijateljskog fratarsko-ustaškog brloga nije iznio samo scenski vješto, nego i dramatski impresivno« te da je »Povlačenje« »najbolje dosad prikazivano djelo najnovije hrvatske dramaturgije«.

No 1949. ne bi postala izuzetna godina u razvoju dramske i teatrolozijske riječi prvih poslijeratnih godina da tada nije objavljen i tematski dvobroj (2—3) »Hrvatskog kola« pod naslovom »Drama i problemi drame«, a u njemu, uz »Povlačenje«, niz vrijednih studija. Tako tekstovi



»Drama, historija, revolucija« Ervina Šinka i »O teoriji i praksi građanske dramaturgije« Ranka Marinkovića predstavljaju do tada prvi temeljitiji pokušaj da se, u kontekstu nove jugoslavenske stvarnosti i novog pristupa umjetnosti, sintetski preispitaju neka ključna pitanja teorije i povijesti evropske drame i kazališta.

U početku svoje studije Šinko uspoređuje sličnosti i razlike između romana i individualističke humanističke drame, koja će se kasnije preobraziti u realistički historijsku dramu. Prvo djelo koje ostvaruje novi stupanj dramskog realizma jest Goetheov »Götz von Berlichingen«, a slijedi ga Büchnerova »Dantonova smrt«. Kasniji pokušaji drugih pisaca završavaju neuspjehom, jer građanskoj drami nedostaje volje i sposobnosti da se prihvati realističkog oblikovanja povijesti u trenucima kada je povijesna perspektiva postala perspektiva revolucionarnog proletarijata. Iznenađuje, međutim, što Šinko ne analizira detaljnije oblikovanje revolucionarnih povijesnih procesa u sovjetskoj dramatici, već se zadovoljava konstatacijom da ne postoji još drama primjerena veličini Oktobarske revolucije. A u letimičnoj deskripciji sovjetske dramatike čak naglašava da anonimnost brojnih lica (Komandant, Seljanka, Doktor, Sekretar) »ne znači dehumanizaciju, nego obratno, oživljavanje, konkretiziranje, individualiziranje, produhovljavanje općih pojmova i očovječenje društvenih funkcija«, sa čime se danas teško složiti.

Poantu uvjetovanu vremenom koje ju je iznjedrilo donosi i Marinkovićev tekst: »Nakon Marxovih otkrića zakona tih društveno-historijskih tokova, 'stvarnost' takozvane 'građanske drame' otkriva nam se kao nestvarna i iskrivljena slika građanske svijesti o svom vlastitom stanju, a da je to stanje danas teško i zamršeno dokaz je onaj mračni i bezizlazni Sartreov dramaturški labirint, koji se reklamno zove 'egzistencijalizam'«. Ovu diskvalifikaciju Sartrea danas ne možemo prihvatiti, kao ni supoziciju Gorkoga i Shawa s grčkim tragičarima, Shakespearem, Moliereom, Ibsenom i Čehovom. Ali je zato ovaj tekst u cjelini, pisan inače atraktivnim stilom natopljenim zavidnom erudicijom i inventivnim misaonim skokovima, ne samo oštra, nego i opravdana procjena jednoipolstoljetne građanske dramaturgije u kojoj ni Voltaire ni Diderot ni Hugo ni Zola (a o drugima da se i ne govori) nisu uspjeli, unatoč željama, o svom vremenu i društvu prigovoriti snažnom dramskom riječju koja bi nas mogla i danas uzbuditi.

Znatno je tolerantniji spram predmeta pisanja Mihovil Kombol u tekstu »Hrvatska drama do 1830«. Ova studija plod je znanstvene

uopće osjeća da joj autor nije kazališni čovjek koji bi se izjasnio o mogućnosti novih uprizorenja starih djela.

Tako intoniranu revalorizaciju nudi Matković u studiji »Hrvatska drama XIX stoljeća« u kojoj tvrdi: »ni jedna tragedija našega građanskog kazališnog perioda od Kukuljevićeva 'Jurana i Sofije' i Demeterove 'Teute' do Dimovića i Strozija nije naša, ni jedna ne zaslužuje ništa drugo do smrt u kazališnom arhivu«. Početak je građanske komedije i pučke igre nešto uspješniji. Premda im ni jedno djelo ne doseže umjetnički izraz, djela Antuna Nemčića (»Kvas bez kruha«), Ante Starčevića (»Prorok«) i Josipa Freudenreicha (»Graničari«) nisu bez komediografskih vrijednosti. Te skromne domete podržat će, »Ljubicom«, jedino August Šenoa. Julije Korauer pak pokušava raskinuti s domaćom idiličnom i malograđanskom tradicijom provincijalnih igrokaza, ali ne stiže dalje od ponekih vještih dijaloških fragmenata i, u cjelini, plagiranja francuske građanske drame 19. stoljeća. »Ladanjska opozicija« Marijana Derenčina izdvaja se ne zbog vlastitih vrijednosti, već zbog slabosti ostalih suvremenika. Napokon, poslije šest decenija lutanja hrvatske drame, pojavio se Ivo Vojnović »s kojim počinje naša dramska književnost, koja nije samo kulturno-historijski dokumenat, nego živo kazalište«. Premda oštre, ove su Matkovićeve procjene kasnije potvrđene reper-toarima naših kazališta.

Devetnaestom stoljeću vratit će se, uzgred, Matković i u studiji »Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje« koja je isuviše skromno naslovljena. Naime, riječ je o studiji koja je ne samo u to vrijeme bila izuzetna objektivizacija Krležine dramatike, već je i danas nezao-bilazna literatura za svakoga tko namjerava govoriti o Krležinu dram-skom radu. A ako nam je u nizu preciznih i nadahnuto uobličениh doj-mova, zapažanja i procjena ipak tragati za kojom mogućnošću primjedbe, onda se jedino može primijetiti da ni on nije odolio Krležinim tezama iz Osječkog predavanja, iako nijednoj drama izriječom nije osporio vri-jednost.

Neka novija promišljanja Držićeva života i rada posredno su aktuali-zirala esej Živka Jeličića »Marin Držić, pjesnik dubrovačke sirotinje«. U tome je tekstu, naime, Jeličić napokon upozorio na neodrživost shva-ćanja da je Držić puki renesansni zabavljač i preciznom sociološkom ana-

lizom dokazao da i u komedijama i u pismu Cosimu Mediciju progovara isti Držić, »naš najrevolucionarniji pisac u staroj književnosti«.

Naročitu pažnju u tom zborniku zaslužuje prilog »O našoj dramsko-kazališnoj kritici« Šime Vučetića, jer u ovom slučaju (za razliku od procjenjivanja, na primjer, Matkovićevih tekstova koji se eventualno mogu razmatrati kao književno-kritički, književno-povijesni ili teatrološki tekstovi) nema dvojbe da je riječ o klasičnom teatrološkom tekstu.

U svojoj povijesnoj analizi Vučetić konstatira da je osnovni princip naše kazališne kritike, ne samo u doba ilirskog preporoda, borba za »narodni ilirski teatar«, »naše kazalište«, ali ne naglašava posebno spoznajnu da je ona u devetnaestom stoljeću i više i manje od kazališne kritike: više zato što se bavila i nekazališnim pitanjima, a manje zato što je nedovoljno pažnje posvećivala unutrašnjim kazališnim pitanjima. Stoga i uz nju vrijedi ponoviti Matkovićevu primjedbu o, stjecajem povijesnih okolnosti, »provincijskoj žalosti i sveopćem diletantizmu«.

Prvi je kompetentni kazališni kritičar August Šenoa koji s jednakom pažnjom govori o nacionalno-prosvjetiteljskim potrebama i o estetskim zahtjevima u dramskom pisanju, izboru repertoara, radu glumaca itd. Slijedi ga kompletan kazališni čovjek s uvidom u suvremena evropska scenska zbivanja, Stjepan Miletić, koji je u nastojanju da od diletantskog stvori moderno hrvatsko kazalište ostavio vidnog traga i u kazališnoj kritici. Za kazališnu kritiku u vrijeme moderne Vučetić nema mnogo razumijevanja, jer se, navodno, izgubila u idejnom kaosu pa kao vrijedne ističe samo tekstove u naprednim listovima »Sloboda« i »Razredna borba«. A naglašavanje idejnih pitanja i opredjeljenja posebno se osjeća u razmatranju naše međuratne kazališne kritike. Prilog završava sintezom u kojoj su, uz niz pouzdanih opservacija, prisutne i neke teze koje danas mogu djelovati naivno.

Da je ovaj dvobroj pripreman neobično brižno, dokazuju i prilozi u opsežnoj rubrici »Feljton«, gdje izdvajam tekstove »Sheakespeare u Hrvatskoj« Ive Hergešića, »Puškin i zagrebačko kazalište« Slavka Batušića, »Glumačke škole u Hrvatskoj«, Drage Ivaniševića, »Razvoj kazališta u Hrvatskoj« Augustina Stipčevića, dragocjene popise autora i djela izvedenih od 1840. do 1941. te od 1945. do 1949. i kronologiju premijera u tom razdoblju u prilogu »Domaći dramski repertoar na zagrebačkoj pozornici«.

nici« Slavka Batušića te »Popis dramskih i kazališnih djela štampanih u Jugoslaviji nakon oslobođenja« Ante Rojnića.

A da je teatrologija 1949. godine stala na noge, potvrđuje i činjenica da je tada objavljena knjiga »Dramaturški eseji« Marijana Matkovića u kojoj su sabrane njegove kazališne kritike i eseji o Euripidu, Shakespeareu, Beaumarchaisu, Balzacu, Ibsenu, počecima ruske drame, Gorkome, Držiću i Steriji, hrvatskoj drami XIX stoljeća, Cankaru i Krležinu dramskom stvaranju. Njihovu trajnu vrijednost, unatoč mogućem neslaganju s nekim ocjenama i procjenama, nije potrebno ovdje obrazlagati, ali zato treba istaknuti važnost pojave takve knjige u to vrijeme (ne zaboravimo, riječ je o već objavljivanim tekstovima te spoznaji da ih je potrebno prikupiti i ukoričiti za buduće generacije) te onodobno značenje Matkovićeve pisanja koji se pokazao kao rijetko agiln i svestran poznavalac drame i kazališta.

Stoga ne iznenađuje što 1949. godine Matković postaje intendantom Hrvatskog narodnog kazališta te što se 1950. godine pokreće časopis za kazališne probleme »Scena«, kojem glavni urednik postaje Matković, a u redakciju ulaze Slavko Batušić, Branko Gavella, Drago Ivanišević, Ranko Marinković i Augustin Stipčević (izdavač Sindikalna podružnica Hrvatskog narodnog kazališta, Zagreb).

Svrha je obrazložena u uvodnom tekstu: »Redakcija smatra, da u prvim brojevima časopisa 'Scena' treba da upravo zbog pročišćavanja nekih vrlo važnih teatroloških pitanja postane slobodna diskusiona tribina, na kojoj treba da se rasprave i pretresu mnoge teoretske postavke naših kazališnih radnika«. A ambicioznost s pokrićem oglada se u raskošnoj grafičkoj opremi i brojnim priložima, od kojih izdvajam (u kontekstu naslova ovog teksta) preštampani Krležin esej »O našem dramskom repertoireu«, tematski blok u povodu premijere »Dubrovačke trilogije« u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu (pišu Dušan Popović, Sreten Perović, Kosta Spaić i Matković), »Osvrt na rad beogradskih kazališta u sezoni 1949/50.« Bogdana Jerkovića, »Bez Maske i kostima (o socijalnom položaju i životnim prilikama naših kazališnih trubbenika u starom kazalištu na Markovu trgu) Slavka Batušića te tekst Lucićeve »Robinje« i historijske muzičke drame »Mila Gojsalića« Danka Anđelićevića i Jakova Gotovca.

Posebnu pažnju zaslužuju prilozi »Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume« Branka Gavelle, »Metoda glumačke izobrazbe

(I dio-analiza glume)« Tita Strozziya i »Repertoar i repertoarna politika« Augustina Stipčevića. Tragajući za samosvojnim kazališnim osobinama i vrijednostima, a primjećujući da se o kazalištu često govori maglovito i frazerski, Gavella u svojoj analizi osporava uobičajenu analogiju između muzike i kazališta (niti je dirigent redatelj niti su glumci glazbenici niti je drama partitura). Zatim upozorava na zablude glumačke pedagogije koja nastoji glumce poučavati da izgovaraju neke idealne vokale i konsonante, a time glasovima oduzima izražajnu šarolikost, odnosno njihovu izražajnu funkciju, te koja glumce umjetno uči disati, a time (jer je disanje u bitnoj vezi s našim emocionalnim sistemom) falsificira glumčeva čuvstva i njegovu izražajnost. Gavella ističe i opasnost od upotrebe pojma prirodnost (kada se govori o glumačkim ostvarenjima), nejasnoće u značenju pojma scenski realizam te nedefiniranost pojma kazalište u kojem uočava princip socijalnog i kolektivnog, splet različitih umjetnosti te različito shvaćenu svrhovitost (umjetnost, zabava, radoznalost, igra).

Temeljitim problematiziranjem teme odlikuje se i Strozzijev prilog u kojem se u uvodu upozorava na nekritičko usvajanje »Sistema« Stanislavskoga, jer »rad na emocionalnim kvalitetama glume... pretpostavlja izgrađenu glumačku tehniku u nižim područjima glumačkog stvaranja, koja našim glumačkim kadrovima gotovo potpuno nedostaje«. U namjeri da unaprijedi glumačku izobrazbu Strozzi elaborira pojmove svjesno i podsvjesno buđenje emocija, psihološka baza, romaniziranje pauze i uži krug analize; primjećuje da se realizam sastoji, uz upotrebu realističkih izražajnih sredstava, u čvrstoj i neprekidnoj vezi osjećaja sa sadržajem te naglašava da se do tada u glumačkoj izobrazbi iz fizičkog, racionalnog područja odmah prelazilo na sintetički rad, a da bi sada prije sintetičkog rada odgovarajuću pažnju trebalo posvetiti i emocionalnom području, što konkretno obrazlaže na primjeru deklamacije.

Stipčević pak, osim što deskribira postojeći kazališni repertoar, ponavlja da naša dramska tradicija nije ni suviše bogata ni suviše siromašna te da ćemo dobru kazališnu umjetnost imati jedino ako budemo imali dobru kazališnu literaturu, a ona će doseći potrebni umjetnički uspon jedino ako je budemo prikazivali na pozornici. Naročito ističe potrebu vlastite repertoarne linije: svako naše kazalište treba težiti individualizaciji svoga repertoara u skladu s mjesnim prilikama i kazališnim mogućnostima.

Ne znam zašto se »Scena« ugasila poslije prvog broja — zbog, na primjer, vanjskih nepovoljnih okolnosti ili unutrašnjih latentnih slabosti.

No ova činjenica, u svakom slučaju, relativizira teatrologijski zamah u 1949. i 1950. godini i priziva u svijest probleme kazališne kritike prvih poslijeratnih godina. Poslije studiozne knjige Nikole Batušića »Hrvatska kazališna kritika« ovdje to pitanje nije potrebno ni moguće detaljnije razmatrati pa stoga valja samo spomenuti da kazališne kritike do 1950. godine pišu uz Matkovića, Vlado Mađarević, Vilko Ivanuša, Šime Vučetić, Ervin Šinko, Đuro Tamarin, Vjekoslav Kaleb, Đuro Plemenčić, Draga Plemenčić, Dušan Popović, Sreten Perović, Drago Rubina, Stipe Vojnović, Radovan Wolf i Slobodan Breberski. Iako ovaj popis i nije tako skroman, problem je u tome što su to većinom povremeni ili privremeni kazališni kritičari koji nisu u cjelini ostavili vidnijeg traga u razvoju kazališnog života pa tako ni u razvoju teatrologije.

Uostalom, citiranu Matkovićevu kritiku kazališne kritike iz 1947. potvrđuje i tekst Augustina Stipčevića »O kazališnoj kritici« iz 1951, gdje je ustvrdio »da kazališne kritike gotovo i nema, ili pak da je uglavnom površna i literarna, a vrlo rijetko stvarno stručna«. No iako spominje da je pišu uglavnom književnici te da je idejno jednostrana, Stipčević ipak ne traži uzroke nezadovoljavajućem stanju u kazališnoj kritici. Učinit će to 1953. Vlado Mađarević u tekstu »Nešto o 'fami' i kazališnoj kritici«. Premda su njegova neka traganja u stvari malaženje pseudouzroka (zakulisna ometanja i diskvalifikacije itd.), vrijedi istaknuti njegovo zapažanje: »Sve dotle dok nećemo imati profesionalne kazališne kritičare, koji bi se mogli sasvim posvetiti tome radu, ne ćemo imati ni redovite, sistematske kritike, koja bi se afirmirala kao ozbiljan faktor u razvitku našeg kazališta.«<sup>5</sup>

Dakle, čini se da su u našoj teatrologiji tada vojskovođe bile ipak bez vojnika ili barem sposobnih vojnika. Međutim, i ono što je do tada napisano o drami i kazalištu (uz, dakako, promjene u društvenim i kulturnim prilikama) nije moglo ostati bez utjecaja na kazališni repertoar i dramsku literaturu. Stoga ne iznenađuje to što se, uz Gervaisovu komediju »Brod je otplovio« u Rijeci, u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu praižvodi drama »Teške sjene« Mirjane Matić-Halle koja označava početak tematsko-motivske pluralizacije u našoj poslijeratnoj drami. Premda je svojedobno istican socijalni aspekt ove drame, čija se radnja događa 1900. godine u Sarajevu, danas je jasno da je ona prije svega dobra literatura. Na tragu »Hasanaginice« i Lorkine »Jerme«, ova psihološka drama poetskim dijalogom ispituje mutne Vasvine strasti,

rascvjetava bogatu unutrašnju radnju i na kraju završava motiviranom tragedijom kakva je u to vrijeme rijetka u dramskoj literaturi.

Uostalom, koliko je finale drame tada bio ne samo estetsko, nego i idejno pitanje, svjedoči drama »Na otoku« Jure i Marina Franičevića, praižvedena 1952. godine u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Naime, ova drama o ilegalnoj borbi na jednom našem otoku 1941. godine stvara autentičnu dramsku atmosferu: na fonu povijesnih zbivanja i uspješno oblikovanog ambijenta odvija se intimna drama studentice Vjere i Slobodana koji je po konspirativnom partijskom zadatku prihvatio državnu službu u neprijateljskom režimu. Smatrajući ga izdajicom, Vjera puca u Slobodana, ali potresnu tragediju, koja bi na pojedinačnom primjeru mogla govoriti i o nekim načelnim pitanjima revolucionarne borbe i čovjekove sudbine, zamjenjuje idejni hepiend: Slobodan je ostao živ. Posve razumljiv za vrijeme nastanka, jer je riječ o revolucionarnoj temi, o revoluciji za koju su se tako reći jučer i ovi autori izborili, ovaj je završetak zapravo umanjo estetski dojam cijele drame (uskoro su to shvatili i autori pa je drama 1955. izvedena u Splitu bez hepienda).

Ujedno ovaj primjer svjedoči da poslijeratna hrvatska drama tada još nije bila zrela za zavidan umjetnički uspon. Indirektno to potvrđuje i »Skretnica«, praižvedena 1951. u Hrvatskom narodnom kazalištu (koje tada izvodi i komediju »Večera« Skendera Kulenovića i dramu »Pauk« Rasima Filipovića, a zagrebačka, novoosnovana, »Komedija« Gervaisovu komediju »Radi se o stanu«, Karlovac Feldmanovu dramu »Doći će dan«, Split »Dvije domovine« Hranka Smodlake, Bjelovar komediju »Čovjek iz velikog svijeta« Branka i Ede Špoljara) u kojoj Mirko Božić još ne doseže slojevitost psihološkog ispitivanja egzistencijalnih i povijesnih pitanja ostvarenu u »Pravedniku«. Ovim ne želim osporiti vrijednost »Skretnice«, korektne psihološke drame koja tematizira obiteljski rascijep i idejno sazrijevanje glavnog lica u ratnim uvjetima, već samo upozoriti na činjenicu da je uspon poslijeratne hrvatske drame dobrim dijelom ovisio i o razvoju malobrojnih pisaca koji se svojim radovima javljaju tek u tom razdoblju.

U tom je smislu posebno značajna 1952. godina, ne samo plodna po broju novih dramskih ostvarenja i napuštanju tematske jednostranosti i dramaturške shematičnosti, već i po pojavi novih pisaca. Naime, u Hrvatskom narodnom kazalištu praižvodi se čak pet drama: »Na otoku« Jure i Marina Franičevića, »Utvara« Tita Strozija, »Mećava« Pere Buda-



ka, »Nad ponorom« Duška Roksandića, »Osuđenici« Ervina Šinka; u Rijeci »Karolina Riječka« Drage Gervaisa; u »Komediji« »Dosadna komedija« Fadila Hadžića i »Glumački dom« Gene Senečića, u Splitu drama »Daje na kišu« Ante Jelaske, u Karlovcu drama »Pred dan« Stjepana Mihalića, a Matković objavljuje »Prometeja«, dramu s kojom ne ostvaruje dramsku snagu budućeg »Herakla«, ali s kojom u hrvatsku dramu unosi neposredne referencije suvremene evropske dramatičke.

Veći dio ovih autora prvi se put okušao u dramskom pisanju, a među njima, zbog vrijednosti spomenutih ili budućih tekstova, valja istaknuti Budaka, Roksandića i Hadžića. Budak čak prvencem ostvaruje svoje najbolje djelo: iako su u »Mećavi« prisutni tragovi nekolicine pisaca karakterističnih po regionalnoj tematici, Budak ih koherentnošću dramske fature, kojoj ne odmaže suviše ni povremena narativnost fabuliranja, ipak nadmašuje. A dramsku zrelost već prvim djelom doseže i Roksandić, koji dramom »Nad ponorom« svjedoči o mogućnosti sretnog amalgamiziranja bračnog trokuta, psihološkog trilera i revolucionarne tematike. Štoviše, iako oblikovanjem glavnog lica ova drama podsjeća na Dončevićevu »Kaznu«, nije skinuta s repertoara, kao da su i pisac (uvažavanjem potrebe za temeljitim umjetničkim pristupom i postupkom) i društvo (tolerantnijim odnosom spram dramskog stvaranja) nešto naučili od nedavne prošlosti. Od ove trojice jedino Hadžić ne oblikuje zadovoljavajuće djelo, ali pokušajem da se pirandelovski poigra tehnikom komedije u komediji daje naslutiti da je riječ o pojavi pisca od kojeg se s pravom očekuju kvalitetna ostvarenja.

Napokon, te se godine Gervais javlja sa svojom najboljom komedijom; štoviše, po pojedinim scenama i osnovnoj zamisli, kako kasnije reče Matković, jednim od najboljih djela naše komediografije uopće. Možda je ovaj hvalospjev pretjeran, kao što su uostalom bile pretjerane onodobne žučne reakcije u Rijeci, ali svakako nije previše reći da je u ovoj komediji Gervais iskazao ne samo iznenađujuće smion i ironičan odnos prema povijesnoj građi, nego i izuzetno podatan i elegantan dijalog kojim su uobličena živopisna lica, motivirane situacije i cijela fabulativna linija.

I 1953. godina zadovoljava kvantitetom dramske produkcije. U Hrvatskom narodnom kazalištu praižvode se komedije »Pepeljuga« Jakše Kušana i »Logaritmi i ljubav« Gene Senečića, u »Komediji« »Žuto dugme« Fadila Hadžića, »Duhi« Drage Gervaisa i »Klupko« Pere Budaka, u Karlovcu drame »Burom šibani« Zlatka Matetića, »Kraj sudara« Stjepana Mihalića

i »Dvije kristalne čaše« Ivana Raosa, a u Splitu groteska »Konkurencija« Ante Jelasko i drama »Morski psi« Davora Mladinova. Očito je da iz godine u godinu sve više naših pisaca piše komedije, ali i to da te godine gotovo nema trajno vrijednih djela. Izuzetak je jedino Raosova drama u kojoj se razuđenim dijalogom između njemačkog vojnog isljednika i francuskog pjesnika i sveučilišnog profesora problematiziraju neka psihološka, čak psihopatološka, i filozofska pitanja, ali koja, začudo, ne dolazi na zagrebačku pozornicu.

Brojem praižvedenih drama 1954. je godina nešto skromnija: u Hrvatskom narodnom kazalištu izvodi se drama »Strašna sreća« Ervina Šinka, u »Komediji« »Slučaj Forester« Nenada Brixija i »Pet ludih sinova« Fadila Hadžića (kojom se već nagovještava izuzetno plodan komedio- graf), u Karlovcu »Legenda o Karasu« Stanka Tomašića i groteska »Imperator« Jurja Bajera, a u Dubrovniku drama »Kuća Narančica« Grge Gamulina. No Matković tada objavljuje drame »Karmine«, »Rub zbilje«, »Bezimenu«, »Krizantemu« i »Na kraju puta« (koje će se slijedeće godine pojaviti, s već poznatim dramama, u definitivno oblikovanom ciklusu »Igra oko smrti«), a novo Zagrebačko dramsko kazalište praizvodi mu dramu »Na kraju puta« koja nije samo impresivni finale i najbolje djelo ovog jedinstvenog dramskog ciklusa, već i smiono rastvaranje okvira uobičajene psihološke drame. Riječ je o polivalentnoj dramaturškoj tehnici koja minuciozno psihologiziranje, pirandelovske relativizacije i filmska izražajna sredstva sintetizira u slojevito dramsko ostvarenje o kompleksnosti istine i tzv. životnih činjenica.

Tako je ilustrativni, shematski pristup i postupak prvih poslijeratnih drama neopozivo završio u tematsko-motivskom i izražajnom pluralizmu koji se ne ugiba pod teretom stvarnosti i odabrane građe, već se samosvjesno bori za umjetničke kriterije. Barem korektno ili čak izuzetna dramska ostvarenja više nisu ni rijetkost ni slučajnost u hrvatskoj dramatici, o čemu svjedoče pojave drama kao što su »Glorija« Ranka Markovića (1955), »Ljubav u koroti« Drage Ivaniševića i »Ljuljačka u tužnoj vrbi« Mirka Božića (1957), »Vašar snova« i »Heraklo« Marijana Matkovića (1958), i »Aretej« Miroslava Krleže (1959), najznačajnija ostvarenja u slijedećih nekoliko godina.

U međuvremenu su se i u teatrologiji dogodile promjene koje su, slično kao i u dramskom stvaralaštvu, afirmirale niz novih imena. Tako se u kazališnoj kritici u razdoblju od 1950. do 1955. godine, rjeđe i

češće, javljaju reaktivirani Ivo Hergešić te Vladan Desnica, Nenad Turkalj, Augustin Stipčević, Bruno Begović, Miroslav Feller, Mladen Stary, Milan Čečuk, Davor Šošić, Borislav Mrkšić, Zvonimir Berković, Krešimir Sidor, Božidar Kukulja, Branko Hećimović, Duško Car, Jozo Puljizević i Darko Suvin. Premda nisu ostavila jednak trag u razvoju naše kazališne kritike, valja naglasiti da to nisu bila samo nova imena, već i nova shvaćanja, novi pristupi (obično teatrološki kompetentniji) kazališnoj umjetnosti. Na ovaj, može se reći, razmah kazališne kritike nesumnjivo su utjecale promjene u društvenom životu, ali i bogatiji kazališni život (u Zagrebu su osnovani »Komedijska« i »Zagrebačko dramsko kazalište« te gostovali neki vodeći evropski teatri), raznovrsniji repertoar (izvode se i suvremene drame nekih donedavno minoriziranih zapadnoevropskih pisaca), sve vrednija domaća dramatika, a ne može se zanemariti ni obavljanje predratnih kazališnih kritika Ranka Marinkovića 1951. godine u knjizi »Geste i grimase«, jer su se pred kritičarima našli tekstovi koji su sadržavali i zahtijevali visoke kriterije u pisanju o kazalištu.

A 1953. godine dobivamo i prvu, makar skicoznu i impresionističku, povijest hrvatskog kazališta. To je »Hrvatsko glumište« Branka Gavelle (1953), donekle fragmentarna studija koja vjerojatno ne bi zadovoljila arhivskog, uobičajenog kazališnog povjesničara, ali koja je izuzetno dragocjena i za procjenu Gavelleina rada i značenja i za povijest našeg kazališta i teatrologije. Samo o njoj moglo bi se pisati poseban tekst pa zato ovom prilikom valja jedino spomenuti da podnaslov »analiza nastajanja njegovog stila« slijedi niz kraćih, ali cjelovitih tekstova što se slijevaju u povijesnu panoramu niza imena i događaja koji su istodobno i povod i posljedica vlastitog, autorskog promišljanja i shvaćanja estetskih i kulturno-povijesnih karakteristika, dometa i problema hrvatskog kazališta.

U takvom barem kvantitativnom teatrološkom obilju (podsjećam i na to da Slavko Batušić nastavlja s marljivim i studioznim ispisivanjem brojnih tekstova) razumljiva je pojava časopisa »Teatar« 1955. godine (urednici Augustin Stipčević i Drago Ivanišević, izdavač Novinsko-izdavačko i štamparsko poduzeće »Lykos«, Zagreb). No iznenađuje nedovoljna ambicioznost časopisa koji izlazi sve do 1957. godine. Prvi broj čak djeluje više kao reklamni pregled zagrebačkog kazališnog repertoara, nego kao najava časopisa koji bi trebao pratiti i razvijati kazališnu djelatnost. Istina, od drugog broja situacija se nešto mijenja (kao autori tekstova u

tom se broju javljaju Mladi Škiljan, Braslav Borozan, Milan Čečuk, Mladen Stary, Zvonimir Berković, Srećko Diana, Vlado Mađarević i drugi), iako ni tada ni kasnije »Teatar« ne doseže razinu »Scene«. Ipak, kao vrijednost časopisa valja istaknuti redovito objavljivanje novih ili novoprevedenih dramskih tekstova.

Uostalom, to su već uobičajeni putevi i stranputice hrvatske, i ne samo hrvatske, teatrologije. S onim što je ona u cjelini u prvih desetak poslijeratnih godina rekla ne možemo biti suviše zadovoljni, ali ni nezadovoljni, to prije što bismo joj i čak u današnje vrijeme mogli prigovarati, a da samim tim prigovorima ne bismo zapravo mnogo pridonijeli njezinu daljnjem razvoju. Naime, Mađarevićeva je opaska o neprofesionalnosti kazališne kritike još uvijek indikativan alibi i cjelokupne hrvatske teatrologije.

#### BILJEŠKE

<sup>1</sup> Marijan Matković: »Dramaturški eseji«, Matica hrvatska, Zagreb, 1949, str. 312 (svi su ostali citati Marijana Matkovića — izuzev citata iz studije »Hrvatska drama XIX stoljeća« — iz iste knjige, iz pregleda kazališnih sezona 1945—1949, str. 311—466).

<sup>2</sup> Ćiro Ćulić: »Kazališne večeri«, Matica hrvatska, Split, 1971, str. 7.

<sup>3</sup> Joža Horvat: Ivan Dončević, »Kazna«, »Naprijed«, Zagreb, 18. II 1949.

<sup>4</sup> Augustin Stipčević: »Na otvorenoj pozornici«, Matica hrvatska, Split, 1971, str. 9.

<sup>5</sup> Vlado Magjarević: »Kazališne studije I«, naklada autorova, Zagreb, 1951, str. 94.



















