

# KAZALIŠNA LIKOVNOST NA DANIMA HVARSKOGA KAZALIŠTA

*Martina Petranović*

»Vizuelni dio nesumnjivo razonođuje, ali je najnebitniji element i najmanje svojstven pjesničkom umijeću« (Aristotel, 1983:21), ustvrdio je još Aristotel u svojoj *Poetici* i na taj način svojevrtnim marginaliziranjem tzv. *opsis*a i, u nastavku citirane misli, izvedbe u cjelini u odnosu na dramski tekst, svojim spisom jednim dijelom usmjerio praksu i teoriju, shvaćanja i tumačenja drame i kazališta takoreći sve donedavno, odnosno do 20. stoljeća u kojemu su i umjetnici i teoretičari na različite načine postupno počeli dovoditi u pitanje i/ili odbacivati dugogodišnji primat riječi i u kazalištu i u povijesno-teorijskoj refleksiji o njemu. Tragovi dugogodišnjeg utjecaja aristotelovske tradicije favoriziranja tekstualnoga nad vizualnim u zapadnoeuropskoj kazališnoj povijesti vidljivi su i u kazališnoj praksi koja je vizualni segment nerijetko smatrala dodatkom i ilustracijom uprizorivanoga teksta, i u povijesnim i u teorijskim napisima koji su povijest kazališta nerijetko svodili na povijest drame kao književnoga teksta i potiskivali dimenziju izvedbe u drugi plan. Osamostaljenjem teatrologije kao samostalne znanstvene discipline došlo je, dakako, do naglašenoga premještanja fokusa interesa od književnoga proučavanja prema proučavanju kazališne

predstave, no brojni suvremeni istraživači različitih aspekata kazališne likovnosti složni su u uvjerenju da je i tradicionalna teatrologija suviše često odavala tekstualnu pristranost promatrajući kazalište kao manifestaciju teksta na pozornici, i susljedno tome i nehotice gurala vizualnu komponentu izvedbe u zakutke znanstvenoga zanimanja (Kennedy, 1993.; Monks, 2010.; Johnson, 2012.). Štoviše, jedna od temeljnih pretpostavki nedavno objavljenije knjige o odnosu kazališta i vizualnosti *Theatre & the Visual* (2012.) autora Dominica Johnsona, upravo je činjenica da je privilegirani status pisanoga teksta i iskustvo slušanja riječi dugo funkcioniralo (ili funkcionira) nauštrb teorije vizualne percepcije u kazalištu (Johnson, 2012:3). Posljedica takvoga stava prema kazališnoj likovnosti jest još uvijek razmjerno nevelik korpus radova i studija o kazališnoj likovnosti i njezinim nositeljima.

Međutim, njihov je broj i domašaj s obzirom na raznovrsnost obuhvaćenih područja i tema interesa posljednjih godina u zamjetnom i zavidnom porastu, više, dakako, u svjetskoj, a manje u hrvatskoj znanosti o kazalištu, ili točnije rečeno u širokom inter-, pa neki će reći i antidisciplinarnom području, koje zahvaća i prostor kazališne likovnosti. U posljednje je vrijeme, naime, vizualno i likovno u kazalištu u sve većem fokusu i znanosti o kazalištu, te je tome posvećeno sve više skupova, zbornika, knjiga, priručnika, uvoda, čitanki, časopisa pa i studijskih programa. Sve je razvijenija svijest da je ono što se vidi na sceni važno koliko i ono što se izgovara na sceni, da i ono što se vidi na sceni može progovoriti o idejama izvedbe koliko i ono što je doista verbalizirano. Već od početka 20. stoljeća, a osobito u njegovoj drugoj polovici, dolazi do preispitivanja odnosa tekstualnoga i vizualnoga i napuštanja ideje o kazalištu kao literarnoj formi i kao vladavini tekstualnog nasuprot drukčijih formi izvođenja i predstavljanja te, kako to sumira Lehmann, do rastvaranja logocentrične hijerarhije pa i do mogućnosti da se uloga dominante dodijeli i drugim elementima, a ne isključivo dramskome *logosu* i govoru (Lehmann, 2004:120). Tako će u tematskome broju časopisa *Theatre Journal* iz 2001., posvećenom

upravo odnosu kazališta i vizualne kulture, u uredničkom uvodniku David Román zaključiti kako se ono Aristotelovo »najnebitnije«, na koje se uvijek vraćamo, napokon našlo u samom središtu interesa – i onih koji se kazalištem bave u praksi i onih koji ga proučavaju (Román, 2001.).

Pritom, dakako, ne treba zaboraviti da navedena »antivizualna, protekstualna tradicija«, kako je naziva proučavateljica kazališnoga kostima Aoife Monks (Monks, 2010:10) zasigurno nije i jedini razlog pomanjkanja znanstvene i kritičke literature o kazališnoj likovnosti, te se kao drugi možda najjači razlog nameće i svojevrsno opće mjesto znanosti o kazalištu, a to je pomanjkanje relevantne građe o likovnim elementima predstave, kako s obzirom na opreku idejnoga i realiziranoga rješenja, tako i s obzirom na opreku stabilnosti teksta kao dokumenta i likovnosti.

No što se zapravo podrazumijeva pod pojmom kazališne likovnosti? U najužem i najtradicionalnijem smislu, kazališna likovnost obuhvaća tzv. likovne struke ili umjetničke discipline u kazalištu, dakle scenografiju, kostimografiju i oblikovanje svjetla. U nešto proširenijem smislu, ona obuhvaća odnos pozoriškog i kazališnoga prostora, scenskog prostora i kazališne arhitekture, prizorišta i gledališta, kazališta i likovnih umjetnosti te, još šire gledano, vizualne kulture kao i likovni i vizualni dojam cijele predstave. U najširem pak smislu, a tako je shvaćena i u ovom radu, ona uključuje i cjelokupan odnos kazališta prema tekstu kao dominantnom modelu odnosno otklonu od toga modela u kazališnoj praksi, a potom polako i u kazališnim teorijama i suvremenim kazališnim istraživanjima.

Kako je već i rečeno, ni trendovi u hrvatskoj teatrologiji nisu bitno odstupali od trendova u svjetskoj teatrologiji kad je riječ o vizualnoj sastavnici predstave, pa ona nije bila ni suviše često ni suviše opsežno razmatrana, ali je s vremenom ipak izborila kakvo-takvo mjesto i zastupljenost, ponajprije zahvaljujući osobnim afinitetima i interesima pojedinih proučavatelja, a sličan model zamjećuje se i u četiri desetljeća dugoj povijesti znanstvenoga simpozija Dani Hvarškoga kazališta (u nastavku teksta: Dani). Kao što su pridonijeli osvjetljavanju niza tema iz povijesti

hrvatske dramske književnosti i teatra, Dani su svoj obol dali i izučavanju i upoznavanju mahom nacionalne kazališne likovnosti. U dosad objavljenih 39 zbornika, temi kazališne likovnosti – pri čemu je kriterij kojim sam se rukovala u prebrojavanju bio inkluzivnost – posvećeno je dvadesetak radova, što u odnosu na ukupan broj radova nije velik ali ni zanemariv broj, osobito kad kvantitativna mjerila ustupe mjesto kvalitativnima u smislu relevantnosti obrađene materije. Kronološki gledano, tema kazališne likovnosti prisutna je od samih začetaka Dana, točnije već od prvoga zbornika, a tematski zadire i u same početke hrvatskoga glumišta. Otada pa do danas, tema kazališne likovnosti varijabilno je prisutna u najrazličitijim tematskim oblicima i odvojcima, ali tek se jednim dijelom može tvrditi kako je njezina zastupljenost ili nezastupljenost određena krovno-tematskom i uređivačkom politikom samih Dana s obzirom na nekoliko bitnih faza i zaokreta u njihovome vođenju i profiliranju.

Primjerice, prelazak s dramskih i kazališnih tema nakon dvanaeste knjige na uže književne teme i opuse pojedinih »pjesnika«, kako stoji u objašnjenju, te novi zaokret početkom novog milenija kada se i riječ kazalište ponovno našla u nazivu okvirne teme, i nije toliko drastično utjecao na vidljivost kazališne likovnosti na Danima, kako bi se to na prvi pogled možda moglo činiti. Ona jest bila smanjena, ali je i tada bilo iznimaka, odnosno pojedinaca koji su znali, htjeli i mogli nametnuti temu kazališne likovnosti, kao u slučaju rada Nikole Batušića o prostornim strukturama Marulićevih djela. Sama tematika mnogo je rjeđe pozivala autore da se posebno bave kazališnom likovnošću te je mnogo točnije reći da su njezini glavni zastupnici i pronositelji bile trenutne preokupacije i interesi pojedinih proučavatelja, odnosno osobni naponi pojedinaca da se i o tom aspektu kazališne izvedbe govori i piše u znanstvenom okruženju takvoga skupa. Prilog samoga skupa, međutim, svakako je bila njegova otvorenost, ako ne već i otvoreni poziv, pa time i stanovita podrška, tim i takvim temama. Čak bi se tek naoko paradoksalno moglo reći da što je prostor za uže teatrološke teme na simpoziju bivao manji, to je interes za teme

kazališne likovnosti – u skladu s interesima izlagača, ali i u skladu s nekim širim mijenama u znanosti o kazalištu općenito – bivao veći ili možda, bolje rečeno, fokusiraniji i specijaliziraniji. Međutim, jedan se primjer čini indikativnim za odnos hrvatske književne i kazališne znanosti prema kazališnoj likovnosti. Listajući tematski broj o jednom od najvažnijih hrvatskih dramatičara, Marinu Držiću, objavljen povodom 500. obljetnice njegova rođenja, neprestano mi se nametala misao Dennisa Kennedyja, proučavatelja likovnog aspekta uprizorenja djela Williama Shakespearea u 20. stoljeću, koji je u knjizi *Looking at Shakespeare* sa stanovitom nelagodom ustvrdio kako je proučavanje »vizualne povijesti izvedbe« (Kennedy, 1993:4), unatoč tome što je riječ o jednom od najproučavanijih svjetskih dramatičara, uglavnom bilo isključeno iz šekspirijanskih studija, iako takvo proučavanje – kako je pokazala njegova knjiga – može ponuditi iznimno zanimljive spoznaje o povijesnom i kulturološkom statusu pa i o funkcionalizacijama Shakespearea, kako u različitim kazališnim, tako i u različitim kulturnim/nacionalnim sredinama.<sup>1</sup>

Dakle, budući da je krovna tematika Dana rijetko nametala temu kazališne likovnosti, poticaj za govor o kazališnoj likovnosti uvijek je dolazio odozdo, od strane izlagača, obično kao rezultat njihovih trenutnih znanstvenih preokupacija i afiniteta. Zbog toga su o njoj gotovo uvijek pisali više-manje isti autori, i to opet oni koji su slične teme zastupali ili zastupaju i u svom izvanhvarskom (znanstvenom) radu, poput Nikole Batušića, Nevenke Bezić Božanić, Cvite Fiskovića, Anatolija Kudrjavceva, Antuna Celia Cege, Ane Lederer i drugih. Među navedenima, gledano iz aspekta profesije zainteresirane za problematiku kazališne likovnosti, podjednako su zastupljene dvije glavne struke koje se i inače bave tom tematikom,

---

<sup>1</sup> M. Držiću se na sličan način pristupilo iz aspekta različitih likovnih prikaza njegova lika u knjizi *Tko je bio Marin Držić* Viktorije Franić Tomić, ali iz aspekta kazališne likovnosti ne, iako i u Hrvatskoj postoji knjiga koja na srodan način govori o W. Shakespeareu (Boris Senker, *Bard u Iliriji*, Disput, Zagreb, 2006.).

a to su povjesničari umjetnosti i teatrolozi. U kronologiji istraživanja, izuzev Nikole Batušića, od početaka Dana tematikom kazališne likovnosti češće su se bavili povjesničari umjetnosti, povjesničari i arhitekti nego teatrolozi, no čini se kako u novije vrijeme raspravu sve više preuzimaju teatrolozi i ona se sve čvršće ukotvljava u okrilje kazališta i teatrologije, a ne likovnih umjetnosti i povijesti umjetnosti. Također, Antun Celio Cega bio je i redatelj, a zanimljivo je da će i u okviru drugih publikacija upravo redatelji biti jedna od profesija koja kazališnoj likovnosti posvećuju pažnju i u svojim pisanim osvrtima. Naposljetku, tu je i kazališni kritičar Anatolij Kudrjavcev, no njegovi dodiri s likovnošću uglavnom se odvijaju kroz propitivanje suvremene scenske izvodivosti pojedinih dramskih tekstova. Nizu imena svakako bi trebalo pribrojati i arhitekta Zdeslava Perkovića koji, dakako, govori o kazališnoj likovnosti iz aspekta kazališne arhitekture i kazališne građevine. Jedno je vrijeme, u drugoj polovici sedamdesetih i ponovno početkom devedesetih, redovni sudionik Dana bio i povjesničar umjetnosti Kruno Prijatelj, ali njegovi su radovi u cijelosti bili posvećeni slikarstvu i/ili slikarima pojedinoga razdoblja, bez pokušaja uspostavljanja veze s kazališnom likovnosti ili scenografijom, osim u iznimno kratkome, skicoznom i informativnom osvrtanju na slikara koji se smatra prvim poznatim imenom hrvatske scenografije, Alessandra Cinija (Cignija).

Prvi rad o kazališnoj likovnosti na Danima potpisuje Nikola Batušić, bavi se »scenskom slikom liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve« i objavljen je 1975. već u sklopu prvoga zbornika Dana. I autor i naslov po mnogočemu su indikativni za buduće načine pisanja o kazališnoj likovnosti na Danima. Naime, Nikola Batušić, dugogodišnji sudionik Dana, a poslije i njihov središnji *spiritus movens*, voditelj i organizator, autor je i najvećega broja studija o kazališnoj likovnosti na Danima – koju nije propuštao obraditi ili dotaknuti čak ni onda kada mu ta tematika nije bila u središtu interesa – dodirujući se tema iz najrazličitijih odsječaka hrvatske kazališne povijesti od samih njezinih početka, a u metodologiji pristupa i obrade teme najčešće se zadržavao na takoreći čvrstoj formuli koja je u

glavnim crtama postavljena već u spomenutom radu i u kasnijim je radovima detaljnije razrađivana ili nadograđivana, ovisno o specifičnostima obrađivane tematike. Polazeći od pretpostavke da je nakon brojnih kulturno-povijesnih, filoloških, komparativnih, etnoloških i književno-kritički orijentiranih studija o dopreporodnim pa i kasnijim dramskim djelima napokon došlo vrijeme da se obradi i dotada zanemarivana »scenska, dakle kazališna sastavnica« (Batušić, 1975:58) pojedinoga teksta ili opusa, nastojao je utvrditi scensku sliku pojedinoga dramskoga djela i izvedbenih komponenti – organizacije, izgleda, elemenata i dramaturgije prostora, izgleda izvođača u najširem smislu (od odjeće preko šminke, frizure do modnih dodataka), rekvizita, kretanja izvođača u scenskome prostoru. No ono što je bitno istaknuti jest da je pritom Batušić temeljno uporište i polazište za svoje analize nalazio u prvome redu u samome dramskome djelu, u analiziranome tekstu, izvodeći iz njega zaključke o njegovoj potencijalnoj ili pretpostavljenoj scenskoj slici, a onda je takvu scensku sliku, ovisno o raspoloživim podacima, upotpunjavao znanjima o izvedbenim okolnostima pojedinoga vremena i prostora ili konkretnim podacima o izvođenju analiziranoga djela, odnosno o stvarnom izvođenju analiziranoga djela i o tome kako je to izvođenje izgledalo ili moglo izgledati, uključujući i eventualne otklone od tekstualnoga predloška. Napose, uvijek je nastojao uspostaviti čvrstu vezu između teksta i njemu aktualne scenske prakse. Dramsko djelo smatrao je najpouzdanijim svjedokom nekadašnjega glumišnoga života i pravim temeljem kazališno-povijesnoga istraživanja, a sve ostalo tek pomoćnim sredstvima. Drugim riječima, njegovo je polazište bio teatrološki pristup dramskome tekstu, interes za povijest kazališta, za razlučivanje kazališne povijesti od književne ili dramsko-književne povijesti, usmjerenost na njegovu kazališnu, izvedbenu komponentu. Koliko je pritom vizualnu sastavnicu predstave smatrao važnom, vidljivo je i iz samih naslova njegovih radova u kojima se nerijetko spominju scenografija, scenski prostor ili kostim.

U narednim godinama, s većim ili manjim kontinuitetom, Nikola Batušić na Danima je zastupao navedenu liniju u nizu radova posvećenih mahom dopreporodnim dramskim tekstovima i njihovoj pretpostavljanoj scenskoj slici, takoreći redom obrađujući sva bitna mjesta u likovnoj slici dopreporodnoga kazališta i njezinim mijenama, kao u radovima o Držićevim redateljsko-inscenatorskim načelima (1976.), o scenskim prostorima, scenografiji i kostimu u hrvatskom kazalištu 17. stoljeća (1977.), o strukturi srednjovjekovne pozornice (1985.)<sup>2</sup> ili o scenskim prostorima Marulićevih drama (1989.). U raspravi o Marinu Držiću ponovno je istaknuo manjak »teatrološki sustavno koncipiranih rasprava« (Batušić, 1976:235) u odnosu na književno-povijesne ili filozofski pa i sociološki intonirane rasprave o Držiću, pišući svoje radove gotovo s misijom i u skladu sa stajalištima koja će kasnije objediniti u svome *Uvodu u teatrologiju* (Zagreb, 1991.), a osnova im je njegova vjera u potrebu rekonstrukcije kazališne predstave ili tzv. minuloga kazališnoga čina kao jedne od najzanimljivijih i najvažnijih zadaća teatrologije u širem i kazališne povijesti u užem smislu. U većini radova bio je usmjeren na nacionalno stvaralaštvo, s uvijek jako izraženom komparativnom notom kad god je to tema dopuštala, a u radu o srednjovjekovnoj pozornici govorio je općenito, ponovno nalazeći poveznicu između teksta i izvedbe, odnosno iznoseći tezu kako je horizontalna ili vertikalna struktura bila jasna posljedica genetske strukture prikazanja kao dramske vrste (Batušić, 1985:421), a ne proizvoljan izvedbeni čin. Čak i onda kada su se Dani preorijentali sa strogo i usko dramsko-kazališne na književnu tematiku, Batušić je nastavio pisati o drami i kazalištu i to ponovno s jakom usredotočenošću na njezinu likovnu komponentu, napose prostornu – u radu o strukturi pozornice implicirane tekstovima četiriju drama koje su u tom trenutku pripisivane Marku Maruliću – i ponovno u sličnoj maniri: iz teksta izvodi strukturu

---

<sup>2</sup> Ovaj rad dolazi kasnije jer je tematski broj o srednjem vijeku, zbog specifičnih političkih i društvenih prilika, pomaknut u sredinu osamdesetih.



pozornice te je komparira s onodobnom europskom izvedbenom praksom i pokazuje njezinu integriranost u kazališno-praktični sustav svoga vremena i prostora, odnosno čvrstu vezu s običajima tadanjega splitskoga glumišta na tragu kontinuiranih nastojanja da dokaže/pokaže vezu između teksta i vladajuće scenske prakse. U kasnijim fazama Dana, Nikola Batušić bit će orijentiran na novija razdoblja iz povijesti hrvatskoga kazališta i možda ne više toliko samo na potencijalnu koliko na stvarnu, realiziranu scensku sliku – što je dijelom posljedica i same tematike, a dijelom i stanovitih mijena u njegovoj metodologiji. No nerijetko je ponovno usredotočen na skretanje pozornosti na neka djela ili fenomene koji imaju jaku vezu s kazališnom likovnosti, bilo da je izvlačio iz zaborava izrazito vizualan kazališni žanr 19. stoljeća – živu sliku, ili izrazito vizualno orijentirano djelo – *Sjene* Ljube Babića koje je, služeći se suvremenom terminologijom, prozvao svojevrsnom koreodramom. Zanimljivo, oba su djela svoje likovno otjelotvorenje našla i na koricama zbornika – što ranije nije bio slučaj – u vidu fotografije jedne žive slike iz 19. stoljeća i u vidu scenografske i kostimografske skice Ljube Babića za *Sjene*: zbornici s Dana često su u ranijim razdobljima bili popraćeni likovnom dokumentacijom fotografija s predstava, ali tek su se sada one počele nalaziti i u čvršćoj svezi s tekstom, i na naslovnici.

Liniju rekonstrukcije izvedbene komponente dopreporodnih tekstova čiji je važan dio i likovna komponenta, slijedi i rad Borisa Senkera u kojemu autor provodi teatrološku analizu didaskalija u srednjovjekovnoj drami prema Kowzanovoj trinaestodijelnoj podjeli znakovnih sustava, među kojima su i scenski prostor, kostimi, maska, frizura, šminka, rekviziti, izgled pozornice te dekor. Ovaj rad također predstavlja i jedan oblik napora teatrologije da se izbori za svoj predmet i svoju znanstvenu legitimnost pa se proučavanje likovnosti može smatrati i dijelom širih promjena u znanosti, odnosno afirmacije teatrologije kao znanosti. Na to se, uostalom, može nadovezati i *hvarski* članak Darka Gašparovića o razlikama između znanosti o književnosti i znanosti o kazalištu pod naslovom »Znanost

o književnosti i teatrologija« (1986.) u kojemu autor, između ostaloga, problematizira i središnji »problem« teatrologije, odsutnost neposrednoga predmeta svojega proučavanja te problematiku koja iz toga izvire, a dotiče se i omjera vizualnih i verbalnih dokumenata o minulome kazališnome činu. Štoviše, problem teatrologije kao znanosti i analize njezina predmeta Gašparović je tumačio upravo na primjeru jednog elementa kazališne likovnosti – kostima – govoreći o, primjerice, razlici između skice i realiziranoga kostima ili teškoj dokučivosti pojedinih osobitosti nošenja kostima u pokretu i kretanju.

Osim radova kojima je u osnovi proučavanja kazališne likovnosti šira želja za rekonstrukcijom pretpostavljene ili realizirane scenske slike nekoga teksta ili, batušićevski rečeno, minuloga kazališnoga čina, čiji je glavni predstavnik bio upravo Batušić, izdvaja se još nekoliko skupina radova. Jednu skupinu činili bi radovi kojima je u središtu interes za specifične kazališne prostore, lokalitete i kazališne građevine, nerijetko pisani sa stajališta povjesničara pojedinoga grada ili područja, kao u slučaju rada Vjeke Omašića »Obnova trogirskoga kazališta koncem 18. stoljeća« (1975.), sa stajališta povjesničara umjetnosti, kao u slučaju rada Cvite Fiskovića »Izgled hvarskog kazališta« (1980.), ili sa stajališta arhitekta, kao u slučaju rada Zdeslava Perkovića »Pitanja rekonstrukcije starih dalmatinskih kazališta – pitanja kazališne arhitekture« (1986.). Neki od tih radova nisu se izmicali ni polemičnim tonovima ili zastupanjima određenih teza koje su mogle imati odjeka u samoj praksi. Tako je Zdeslav Perković, svojedobno rukovoditelj obnove splitskoga kazališta nakon požara i kasnije autor studije *Arhitektura dalmatinskih kazališta* (1989.), pisao o temi koja se možda na prvi pogled čini od rubnoga značenja za kazališnu likovnost, ali to nikako nije. Riječ je o uvijek aktualnom pitanju omjera i načina modernizacije i funkcionalizacije, odnosno očuvanja kulturoloških osobitosti i umjetničkoga integriteta starijih kazališnih građevina.

Zasebnu skupinu čine i radovi u kojima se natuknice o likovnom izgledu scene – uglavnom elementima scenografije, kostimima, ponekom

rekvizitu i slično – ili o tvorcima kazališne likovnosti, nalaze u okviru raznovrsnih istraživanja arhivske građe vezane uz svakovrsnu kazališnu aktivnost mahom iz amaterskog, dopreporodnoga razdoblja i uz bilježenje niza imena koja su oblikovala hrvatsku kazališnu povijest. Za tu su skupinu gotovo egzemplarni brojni radovi povjesničara umjetnosti Cvite Fiskovića, zastupljeni već od prvoga hvarškoga zbornika, kao i niz studija povjesničarke umjetnosti Nevenke Bezić Božanić, kojoj je objavljivanje arhivske građe te s time usko vezano popisivanje i spašavanje od zaborava najrazličitijih nositelja hrvatske povijesti – bilo da je riječ o klesarima, veziljama ili, u *hvarskom* slučaju, splitskim scenografima u 20. stoljeću – bila jedna od glavnih znanstvenih preokupacija. Rasprave o kazališnoj likovnosti mogu se pronaći i u radovima koji se bave rekonstrukcijama izvedbi nekih novijih redateljskih uprizorenja,<sup>3</sup> ali ovdje elementi likovnosti nikada nisu u središtu rasprave i ključni predmet interesa, već su dio šire, izvedbene teme u koju je likovnost katkada uključena u većem ili manjem opsegu, ovisno o senzibilitetu i interesima istraživača, ili o likovnim odlikama analizirane predstave.

Nakon radova o kazališnoj likovnosti usredotočenih na starija razdoblja u povijesti hrvatskoga kazališta, proučavanja prostora i građevina u kojima se održavao kazališni život starijih razdoblja hrvatske glumišne povijesti, analiza potencijalne scenske slike starijih dramskih tekstova, utvrđivanja razlika dramske književnosti i kazališta, ili istraživanja povijesnih arhiva, naglasak se polako počeo pomicati prema dvadesetome stoljeću i likovnim disciplinama u kazalištu koje se tijekom toga stoljeća formiraju. U kasnijim fazama Dana, kad je riječ o kazališnoj likovnosti, dijelom i u skladu s općim mijenama i u kazalištu i u teatrologiji, ona postaje sve emancipiranija od vladavine dramskoga predloška kao ishodišta,

---

<sup>3</sup> Primjerice, rad Antonije Bogner Šaban »Pokušaj rekonstrukcije režije Marka Foteza. *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika*« (1985.) i radovi Anatolija Kudrjavceva o nekim suvremenim izvedbama starijih dramskih tekstova, primjerice, »Dimenzija sceničnoga u Krležinim legendama« (1981.).

polazišta i dominante te fokusiranija na kazališnu likovnost u užem smislu, dakle na teme o ponajprije scenografiji, a potom i kostimografiji i vrlo sporedno o oblikovanju svjetla, kroz zasebne radove o pojedinom periodu, nešto rjeđe o autoru, te kroz njezinu međupovezanost s režijom.

Prvi iscrpniji rad o kazališnoj likovnosti u užem smislu – i jedan od malobrojnih uopće o hrvatskoj scenografiji, ne samo na Danima – posvećen je scenografiji u zagrebačkome HNK-u, a napisao ga je povjesničar umjetnosti i redatelj Antun Celio Cega u prvoj polovici osamdesetih godina. Dvije godine uzastopce, sudjelujući u radu Dana prilozima o scenografiji, Celio Cega je radovima »Zagrebačka scenografija od Babića do Tompe (1935-1955)« (1983.) i »Scenografija na pozornici HNK« (1984.), vremenski povezanima s krovnom temom obrađivanoga razdoblja, pokrio trideset godina zagrebačke scenografije, obuhvativši prvi put – i dosada vjerojatno najtemeljitije – osobito drugim radom i jedno od najzanimljivijih i najinovativnijih razdoblja u povijesti hrvatske scenografije, kazališne pedesete. Stoga se uvelike može reći da je Antun Celio Cega nastavio ondje gdje je njegov glavni prethodnik u istraživanju hrvatske scenografije, Jovan Konjović, stao 1962. godine, zaključivši svoju studiju o stotinu i pedeset godina scenografije u Zagrebu *Boja i oblik u scenskom prostoru* sa 1941. godinom. Radom o zagrebačkoj scenografiji Celio Cega je i magistrirao, a njegov magistarski rad u kojemu su ova dva rada objedinjena objavljen je 1985. i kao zasebna knjiga *Scenografija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1945-1967)*. Iako tematski komplementarna, dva rada Antuna Celio Cega metodološki se bitno razlikuju, te je prvi više usredotočen na odvojene analize pojedinih scenografskih opusa iz tridesetih i četrdesetih godina po naraštajima (primjerice, Ljubo Babić, Marijan Trepše i Pavel Froman kao stariji predstavnici, a Vladimir Žedrinski i Bojan Stupica kao dva nova imena koja će zablistati nakon rata). U njemu Celio Cega postavlja i neke teze koje su se zadržale do danas – Krsto Hegedušić kao scenograf koji radi scenografije u skladu sa svojim likovnim afinitetima i stilom, Ljubo Babić kao nasljedovatelj europskih reformatora scene poput

Edwarda Gordona Craiga i Adolphea Appije i reformator zagrebačke scenografije, bliska veza režije i scenografije pedesetih. Drugi je pak rad više tematski i problemski usredotočen, napuštajući strogo kronološko i autorsko načelo analize u korist raščlambe pojedinih fenomena i načela u razvoju i strukturi scenografije pedesetih i šezdesetih kao što su istraživanja na području rasvjete, igranje na zaokretnoj pozornici, traženje jedinstvene formule za sve prizore, stilizacija, apstraktna scenografija, istraživanja u materijalu, ostvarivanje virtualnog prostora, destrukcija materije ili pointilizam. U načinu na koji Celio Cega pristupa tematici osjeća se izobrazba povjesničara umjetnosti, ali i stanovita redateljska vizura, osobito u drugome radu, vidi se da dobro poznaje građu, temeljeći svoju analizu što na skicama i fotografijama, što na osobno odgledanim predstavama, a dijelom se pozivajući i na kazališnu kritiku. U nekim primjerima njegov stil odaje subjektivnost, pa i sklonost apodiktičkim tvrdnjama bez opsežnije argumentacije, a povremeno se odaje i duhovitostima, pa preobrazbu Agbabina scenografskoga stila od soerealizmom nadahnutih početaka do kasnijih inovativnih i modernih scenografskih rješenja opisuje ovako: »Soc-realista Zvonko Agbaba pao je s konja na svom putu za Damask...« (Celio Cega, 1983:38). Ana Lederer upozorila je kako njegovi radovi možda ne bi u svim segmentima mogli proći strože kriterije znanstvenosti (Lederer, 2003.), no za njegovu metodologiju čini se važnijim istaknuti podrobnost u likovnim opisima scene, ali i njihovo povezivanje s načinom na koji to pridonosi djelu u smislu i interpretaciji, razvijanju radnje, scenske kretanju izvođača, korespondiranju s redateljevom idejom i stilom, odnosno njezinome značenju za kazalište i izvedbu u cjelini. Antun Celio Cega veliku važnost pridaje do danas vrlo slabo i tek parcijalno obrađenoj problematici oblikovanja scenskoga svjetla – bilo kroz samostalno oblikovanje svjetla, u čemu ističe Augustinčićevo prvenstvo, bilo kroz njegovu suigru sa scenografijom odnosno njihovo međusobno nadopunjavanje i prožimanje pa i neki oblik svjetlosne scenografije. Također, Celio Cega piše i o suodnosu materijala od kojega je izrađena scenografija i zvuka,

temi posebice važnoj za operne režije, a o kojoj osim njega gotovo nitko ništa nije napisao. Štoviše, valja istaknuti kako ni pitanje koje je postavio na kraju svoje studije – nije li tada postojalo nešto što bi se moglo nazvati zagrebačkom scenografskom školom (Celio Cega, 1984:363) – do danas nije dobilo argumentiran odgovor.

Iste godine kad i rad Celia Cega, objavljen je i tematski srodan ali tipološki i metodološki vrlo različit rad Nevenke Bezić Božanić, pod naslovom »Scenografi Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu«, u kojemu je autorica u sebi svojstvenom akribičnom stilu, s puno podataka iz arhivske građe, kroničarski pedantno pobrojala i kontekstualizirala niz osobnosti koje su oblikovale likovnu sliku splitskoga kazališta u 20. stoljeću. S čvrstim uporištem u faktografiji i dokumentiranim činjenicama, imenujući glavne osobe koje su radile scenografiju, njihove najvažnije inscenacije, žanrovske i stilske preferencije, opsege i dosege njihovih scenografskih opusa, razlike između stalnih i gostujućih scenografa, ali i prinos pojedinih scenografa ne samo inovacijama u koncipiranju scene nego i u otkrivanju pojedinih kazališnih prostora izvan kazališne zgrade nakon osnutka Splitskoga ljeta, stvorila je jedinstvenu i čvrstu osnovu za svako daljnje proučavanje kazališne likovnosti u splitskoj kazališnoj sredini.

Nakon prvoga »buma« scenografskih tema u osamdesetim godinama, dolazi do kratkotrajnoga zastoja, tek dijelom zbog preustroja Dana i njihove preorijentacije na teme iz onoga što nazivamo starijom hrvatskom književnosti, te susljednog preusmjeravanja teatroloških tema na novopokrenuti skup *Krležini dani u Osijeku*. Kažem dijelom, jer u navedenome razdoblju ni novooformljeni znanstveni simpozij u idućih nekoliko godina nije rezultirao uže specijaliziranim izlaganjima o kazališnoj likovnosti. Nakon višegodišnjeg zatišja, do novog vala interesa za kazališnu likovnost na Danima dolazi sredinom prvoga desetljeća novoga milenija, kada na Dane dolazi tematika drame i kazališta dvadesetih godina dvadesetoga stoljeća jer upravo u tome razdoblju dolazi i do afirmacije redateljske te, s njome i usko povezane, scenografske struke u kazalištu, odnosno krovnom temom

Dana postaje razdoblje u kojem se kazališna likovnost svojom umjetničkom kvalitetom gotovo nameće kao predmet istraživanja. Također, razlog za povećan interes zacijelo leži i u tome što su iz toga razdoblja sačuvani prvi opsežniji likovni materijali na temelju kojih se o kazališnoj likovnosti može govoriti – poglavito fotografije te scenografske i kostimografske skice, ali i kazališna kritika koja sve više progovara i o tom aspektu predstavljanja. Batušić piše o dotada gotovo zaboravljenim i posve marginaliziranim Babićevim *Sjenama*, međutim, nekoliko radova u istom, a potom i u idućim zbornicima, ukazuje da je interes za kazališnu likovnost jednako tako i rezultat dolaska na Hvar novoga naraštaja teatrologa, poput Ane Lederer, koji se kazališnom likovnošću gotovo programatski bave i inače, ili ovdje naznačuju i profiliraju svoja daljnja usmjerenja i tematske preokupacije, senzibilizirajući hrvatsku teatrologiju, pa tako i Dane, za teme iz kazališne likovnosti. Ana Lederer tako se bavi istraživanjem hrvatske scenografije dvadesetih u okviru svojega širega znanstvenoga interesa za scenografsku problematiku, a u mom radu o načinima kazališnoga uprizorenja nezbiljskoga u dvadesetima otkriva se i zanimanje za problematiku scene, kostima i svjetla, iskazano u budućim hvarskim radovima («Prvi koraci hrvatske kostimografije«, »Likovnost u redateljskim ostvarenjima Ive Raića«).

Skrećući pozornost na Vasilija Uljaniševa, Ana Lederer upozorila je na dotad nedovoljno istražen i valoriziran opus ruskoga scenografa koji je ostao u sjeni Babićevih velikih scenografija iz dvadesetih, no osobito se važnim čini i njezin pledoaje za promišljenije i sustavno istraživanje hrvatske scenografije općenito, ali i primjerice tema kao što su veze hrvatske scenografije i slikarstva, scenografije i pojedinih likovnih stilova ili pravaca kao što je *art déco*, koje treba čitati i kao smjerokaze za buduća istraživanja hrvatske kazališne likovnosti. Nesumnjivo, pred nama je još mnogo posla u teorijskom i povijesnom istraživanju kazališne likovnosti u užem smislu – njezinih osnovnih elemenata, individualnih predstavnika i opusa, poetičkih obilježja škola, stilova, razdoblja i pojedinih kazališnih sredina, kako preglednoga, tako i analitičkoga tipa, kako u nacionalnom

tako i u nadnacionalnom komparativnom kontekstu, kako intradisciplinarnih, tako i interdisciplinarnih. Valjat će pomnije istražiti odnos kazališne likovnosti i tehnologije, odnos kazališne likovnosti i načina gledanja koji prema suvremenim spoznajama nikada nije neutralan već uvijek i povijesno, kulturološki, pa i politički, obilježen ili opterećen čin, ali i dosad vrlo rijetko razmatran suodnos kazališne likovnosti i publike i utjecaj kazališne likovnosti na percepciju i recepciju publike. S obzirom na nove studijske programe, trebalo bi razmisliti i o proizvodnji temeljne literature udžbeničkoga tipa. Razmotre li se neki od pravaca kojima bi se trebala istraživati kazališna likovnost s obzirom na (ne)pokrivenost pojedinih područja, vidjet će se da putova kojima se može poći ima mnogo i da su vrlo raznoliki, no osim odluke da se nekim od putova krene, jednako se važnom čini i odlučnost da se kazališna likovnost ne shvati suviše usko, odnosno da se izrazi volja za prepoznavanjem, uvažavanjem i istraživanjem složenih i mnogovrsnih odnosa kazališta i najšire shvaćene vizualne kulture.



## LITERATURA

- Aristotel (1983.), *O pjesničkom umijeću*, prev. Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec
- Batušić, Nikola (1975.), »Scenska slika liturgijske drame iz obrednika zagrebačke stolne crkve«, u: *Dani hvarskog kazališta. Uvod*, knj. 1. Split: Čakavski sabor
- Batušić, Nikola (1976.), »Držićeva redateljsko-inscenatorska načela«, u: *Dani hvarskog kazališta. Renesansa*, knj. 3. Split: Čakavski sabor
- Batušić, Nikola (1985.), »Struktura srednjovjekovne pozornice«, u: *Dani hvarskog kazališta. Srednjovjekovna i folklorna drama i kazalište*, knj. 2. Split: Književni krug
- Celio Cega, Antun (1983.), »Zagrebačka scenografija od Babića do Tompe (1935-1955)«, u: *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.*, knj. 10. Split: Književni krug
- Celio Cega, Antun (1984.), »Scenografija na pozornici HNK«, u: *Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975)*. Split: Književni krug
- Johnson, Dominic (2012.), *Theatre & the Visual*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Kennedy, Dennis (1993.), *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press
- Lederer, Ana (2003.), »Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji«, u: *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet u Osijeku
- Lehmann, Hans-Thies (2004.), *Postdramsko kazalište*. Zagreb – Beograd: CDU – Tkh
- Monks, Aoife (2010.), *The Actor in Costume*. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Román, David (2001.), »Editor's Comment: Theatre and Visual Culture«, *Theatre Journal*, vol. 53, br. 1.

## THEATRE AND THE VISUAL IN THE PROCEEDINGS OF THE HVAR THEATRE DAYS

### *Abstract*

The paper deals with the topic of theatre and the visual in the proceedings of The Hvar Theatre Days published in the last forty years. The analysis is focused on set, costume and light design, but also on more widely understood visual dimension of theatre event such as relation between stage space and theatre architecture, stage and audience, theatre and fine arts, as well as theatre and text/history of looking/visual culture in general. The paper discusses the range and scope of topics on theatre and the visual, the professional profiles of authors who wrote about it, and the variety of methodological approaches. Finally, the paper offers an overview of potential topics and aspects for future studies of theatre and the visual.