

BOGATSTVO PROBLEMA I PRISTUPA

Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU; Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Zagreb; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek, 2007.



Znanstveni skup Krležini dani u Osijeku 2006. godine bavio se temom vremena i prostora u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu. Namjera je bila da se odabrane drame, kazališno stvaralaštvo i fenomeni bliski kazalištu (karneval, film) propitaju i proanaliziraju koristeći se tim dvjema kategorijama koje se u teoriji drame i kazališta uvijek iznova spominju kao važne komponente za razumijevanje navedenih umjetnosti. Zbornik s tog skupa sadrži dvadeset šest radova uglednih hrvatskih teatrologa, povjesničara književnosti i kazališnih praktičara, koji su u najvećem broju posvećeni spomenutoj krovnoj temi.

Skup je otvorio Nedjeljko Fabrio koji progovara o kazališnoj sudbini svojih dramskih tekstova napisanih u Ri-

jeci 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća. Pritom se fokusira na probleme vezane uz njihovo postavljanje i izvođenje s obzirom na kritički stav tih tekstova spram tadašnje društvene i političke stvarnosti.

Najveći broj znanstvenih radova u zborniku bavi se dramom, bilo da se radi o dramskoj tradiciji ili suvremenoj drami. Pritom se neki radovi bave manje poznatim ili rjeđe spominjanim hrvatskim dramatičarima. Govoreći o blizanačkoj strukturi Držićevih drama, Mira Muhoberac konstatira da one istodobno oslikavaju realističnu renesansnu prepoznatljivost autorova vremena i prostora obilježenu stalnim figurama dobra i zla, ljubavi i dobrote, ljudskosti i pokvarenosti te manirističko zrcalo obojeno sumnjama, strahovima, progonsvima, tugom i neostvarenosti. Držić je tema kojom se bavi i Zlata Šundalić u svom radu o Držićevoj *Hekubi*. U *Hekubi*, kaže autorica, postoje dva prostora na kojima se ostvaruje zakon sile moćnika. To je prostor vidljivog koji je zaokupljen tugom i bijesom te prostor nevidljivog, obilježenog nasiljem i zločinom. Analiza pokazuje da se prostor tuge otvara prema prostoru zločina nekim značajkama pragmatičkog iskaža, kategorijom lika, određenim mikrostrukturama stila, snom i jekom. Divna Mrdeža Antonina bavi se problemom identiteta u hrvatskoj drami 19. stoljeća. Zaključuje da su povijesna i pseudopovijesna drama imale zadaću njegovanja slavne prošlosti i njezina implementiranja u nacionalnu samosvijest. Komedija, pak, i društvena drama pokazuju kako se identitet nakon sloma ilirizma pokazao fragilnim i varijabilnim zato što se u doba apsolutizama stvorio zamjenski nacionalni identitet što se uspješno potvrdio u dijelu populacije bliskom Austrijancima i Mađarima.

Jasna Melvinger analizira Okrugićevu *Hunjkavu komediju* koja pokazuje složene društvene odnose u tadašnjoj građanskoj Slavoniji. Raščlanjujući pojedine aspekte te komedije, zaključuje da svi oni ukazuju na osnovnu piščevu ambiciju, a to je narugati se nerealnim ambicijama građanskog sloja što nastoji imitirati život vlastele i vlastodržaca. Anica Bilić analizira pučke igrokaze franjeva Mladena Barbarića koristeći teoriju činova fingiranja Wolfganga Isera. Nastoji pokazati na koje je sve načine Barbarić vršio selekciju materijala izvanknjiževnog svijeta i kako je te strukture postavio u nove, književne rela-

je dogodila slučajno, kao posljedica preuranjenog *brodoloma* slavne ženske trijade (Tessero, Ristori, Pezzana) i kritizira naknadno teorijsko viđenje kojim se ista smatra i stilskom smjenom te automatskim prelaskom u post-preporodno razdoblje. Takvim se tumačenjem, započinje Schino, zanemarilo desetak godina međuvladavine u kojoj se tek nazirala, više potaknuta općim društvenim stanjem nelagode nego umjetničkim razlozima, težnja za promjenama, za modernim teatrom. Stoga će se ona, govoreći o novom naraštaju glumaca kojima pripada i Duse, baviti manje uočljivim promjenama u njihovoj glumi, a na smjenu generacija kao smjenu stilova gledat će kao na nešto što stoji u samom *mehanizmu* umjetničkih previranja, jasno odvojivši estetske i kulturne razloge. Spomenuti mehanizam ovdje će se odnositi na ideju ne- prestane izmjene dviju dominantnih glumačkih skupina – onih odgojenih u kazalištu (*niska* tradicija kojoj pripada i Duse) i onih odgojenih izvan njega (*visoka* tradicija), a kojoj uzrok leži u tendenciji da se profiliraju umjetnost prethodnika sve dok ne iskrasne nužnost nove prekretnice koja je moguća samo tako da se siđe do *izvorne matrice*, najnižih razina iz kojih se začela struka.

U posljednjim poglavljima, u kojima se veliki povratak glumice kazalištu nakon višegodišnjeg izbjivanja tumači u svjetlu njezinog još jednog pokušaja uspostave inovativnosti i novih normi (protivno tezi da je motiv njezina povratka loša ekonomska situacija), a razlog konačnog odustajanja pronalazi u odbijanju prilagodbe novoj kazališnoj praksi koja je bila *daleko od iznimno neovisne i samotne kazališne putanje* Eleonore Duse, ujedno čitamo zanimljivu i vrijednu analizu stanja u talijanskom kazalištu s početka prošloga stoljeća. Godine glumičina izbivanja iz teatra (1909. – 1921.) Schino opisuje kao epohu u kojoj slijedom političkih događanja i ekonomske krize dolazi do kraja kazališnog života ustrojenog sustavom družina, a razloge promjena u strukturi i načinu funkcioniranja nalazi i unutar kazališta, precizno analizirajući i prikazujući pojave poput uspona talijanskih dramatičara, javljanja novih ideja o uspostavi stalnih kazališta i glumačkih škola ili obrazovanog neglumačkog kazališnog vodstva, a koje su dovele do procjepa između siromašne kazališne prakse i teorijske rafiniranosti koja će obilježiti talijanski teatar i u godinama nakon smrti Eleonore Duse.

Bez obzira pristajemo li ili ne na sve teze iznesene u

obranu Eleonore Duse, ova knjiga donosi jedan svjež i drugačiji pristup prikazu umjetničke osobnosti, a njezina utemeljenost u višegodišnjim istraživanjima i metoda kritičkog sagledavanja predmeta proučavanja s više strana svakako su najbolja preporuka za čitanje.

cije. Marica Grigić bavi se dramskim prostorom i vremenom u drami *Kristuš na cesti* Tomislava Prpića i kaže da u toj ekspresionističkoj drami postoje realni, zemljopisno određivi prostori koje prati realno vrijeme. No kada se oslikavaju iracionalna duševna stanja, realno vrijeme se zaustavlja, a radnja napušta materijalni prostor.

Nikola Batušić pristupa Krležinu ciklusu o Glembajevima polazeći od kategorija primarnog, sekundarnog i tercijarnog dramskog vremena. Pritom osobito važnim u razvoju radnje samog ciklusa i u njegovu razumijevanju drži tercijarno dramsko vrijeme, koje ne obuhvaća sada i ovdje, nego ono što se dogodilo ili će se dogoditi u svijetu fikcije. Te bitne dodatne obavijesti nalazi u djelu *Glembajevi – proza* i u *Genealogiji Glembajevih*. Krležom, tj. njegovim tzv. *Osječkim predavanjem* zaokupiran je i Mate Lončar, koji svojom korespondencijom s Krležom iz sedamdesetih godina 20. stoljeća dokazuje kako je Krleža revidirao stavove o svojim ranim dramama. Pretpostavlja da je Krleža na to bio potaknut zaokretom u valorizaciji njegove umjetnosti u drugoj polovini 20. stoljeća kada sve više raste zanimanje za njegove simbolističke i ekspresionističke drame. Darko Gašparović ispituje kronotopu cirkusa na primjeru Krležina *Kraljeva* i *Putu u raj*, Horváthove drame *Kazimir* i *Karolina* te Marinkovićeve *Glorije*. Helena Peričić bavi se dvjema dramama Tonča Petrasova Marovića, a to su *Antigona* i *Temistoklo*. Vlatko Perković progovara o drami *Sunčanje* Čede Price koja je posvećena bezdanosti i istrošenosti samoupravljačkog sustava 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj. Likovi, gubeći kontrolu nad svojim životima, moraju se suočiti s razlozima vlastitoga izgubljenog vremena i upitati se tko ih to ponižava i proglašava nepotrebnima. Branka Brlečić Vujić ukazuje da Miro Gavran u svojoj drami *Stranac u Beču* povijesne događaje i likove ne tretira kao objektivnu sliku vremena, nego da dramsko zbivanje i likovi imaju svoju unutarnju istinu. Autorova fikcija ima vlastite zakonitosti tretmana povijesne građe koji nisu istovjetni autentičnom prostoru i vremenu 18. stoljeća. Sanja Nikčević, baveći se kabareima Borisa Senkera *Zagrebulje zagrobne*, *Fritzspiel* i *(P)Lutajuće glumište majstora Krona*, zaključuje da se u njima javljaju sve uobičajene forme kabarea kao žanra, s tom razlikom da im osnovni sadržaj nije život oko nas, nego književnost.

Manji korpus tekstova u zborniku bavi se kazališnim temama bilo da se radi o pojedinim kazališnim stvarovima, kazališnim estetikama ili žanrovima. Ljerka Perčić, na temelju arhivske građe, piše o kazalištu koje je u Valpovu početkom 19. stoljeća na svom imanju izgradio barun Josip Prandau. Govori o smještaju kazališta, o izvođačima predstava, igrokazima koji su se izvodili i o barunovim nasljednicima koji su nastavili kazališni rad svoga pretka. Antonija Bogner-Šaban iscrpno izvještava o kazališnom, prije svega glumačkom radu Ive Raića u Njemačkoj, ukazujući na to da Raićeve zagrebačke režije svjedoče o njegovim europskim obzorima. U ranim Raićevim režijama očit je utjecaj njemačkoga kazališnog modernizma, prije svega redateljske poetike Leopolda Jessnera. Branko Hećimović govori o glumcu Hinku Nučiću i o pet etapa njegova života i rada u Hrvatskoj i Sloveniji, nastojeći razbiti uvriježenu predrasudu ustalenu u hrvatskoj i slovenskoj teatrologiji i leksikografiji da Nučić u svom umjetničkom radu nije tragao za novim putevima. Lucija Ljubić analizira glumački put glumice Anke Kernic, zaključivši da je glumica godine glumačkoga razvoja i sazrijevanja doživjela na njemačkom govornom području, dok je zrele glumačke godine provela u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Martina Petranović, baveći se umjetničkim radom kostimografkinje Inge Kostinčer, ukazuje kako su najvažnija obilježja njezina opusa pažljiva raščlamba lika, prenošenje ugođaja djela, nadopunjavanje redateljskog koncepta, usklađenost sa scenografijom i dijalog s likovnim i modnim odrednicama svoga doba.

Miroslav Međimorec piše o dvama tretmanima otvorenih prostora na Dubrovačkim ljetnim igrama. U ambijentalnom kazalištu otvoreni prostori prihvaćaju samo one tvorevine koje se njima takvima kakvi jesu mogu prilagoditi. Arhitektura, dakle, unaprijed određuje i omeđuje duhovni prostor predstave. Jačanjem kazališne avangarde otvoreni prostor počinje se uzimati kao metafora. Predstava materijalizira unutarnji glumački prostor pa stoga svaki otvoreni prostor bez obzira na stvarni oblik i svrhu može postati kazalište. Georgij Paro pak pod ambijentalnim kazalištem razumijeva ono kazalište koje ostvaruje dijalog između dramskog teksta i otvorenog prostora. Otvoreni prostor, pritom, nije bogomdana prirodna kulisa, nego se on teatralizira i čini scenskim uzimajući u

obzir njegova obilježja i datosti. Karakteristike takvoga kazališta Paro tumači na primjerima svojih dubrovačkih režija. Suzana Marjanić analizira suvremeni hrvatski performans polazeći od kategorije distopije, tj. negativnog odnosa spram budućnosti.

Dva su rada u zborniku posvećena specifičnim kazališnim oblicima ili pak umjetnostima bliskima kazalištu. Dalibor Paulik proučava kategorije vremena i prostora u hrvatskom glazbenom kazalištu koristeći se reprezentativnim primjerima hrvatske opere, operete, mjuzikla i rock-opere. Uvodno definira što podrazumijeva pod vremenom i prostorom u glazbenom kazalištu. Željko Uvanović piše o filmskim ekranizacijama hrvatskih drama analizirajući desetak hrvatskih filmova. Zaključuje da je dimenzija vremena i prostora ostvarena svim mogućim sredstvima samoga gradiva drame kao i filmskih strukturalnih postupaka.

I na kraju, dva su rada posvećena teorijskim promišljanjima kazališta ili kazalištu srodnih tvorevina. Ivan Lozica tako propituje predstavljanje i poganstvo kao dvije osnovne sastavnice karnevala. Karneval predstavlja društvene suprotnosti, čime se sam poredak ne dovodi u pitanje, nego se smanjuju socijalne i individualne tenzije. Sama ta suprotnost, odnosno sadržaj prikaza, jest poganstvo kao slika nereda u kršćanskome redu. Sibila Petlevski analizira mimesis kao specifičnu ljudsku sposobnost tjelesnog oživotvorenja prethodno doživljenih događaja i načine kako taj pojam tretira suvremena kognitivna znanost. Drži da su ti pristupi neophodni suvremenoj teatrologiji u proučavanju glumačkog fenomena. Iznese ne koncepte nastoji oprimirati na odabranim kazališnim predstavama.

Zbornik Krležinih dana 2006. nudi, dakle, mnoštvo raznovrsnih pristupa i različitih istraživačkih problema koje su u manjoj ili većoj mjeri objedinjenje radnom temom vremena i prostora. Upravo ta mnogolikost i raznolikost, a istodobno teorijska i znanstvena utemeljenost, stručnom čitatelju daje poticaj za daljnja istraživanja, a sve u svrhu razvoja i napredovanja hrvatske teatrologije kao nezaobilaznog promišljanja dramske i kazališne prakse. U tom se smislu prikazani zbornik Krležinih dana u Osijeku 2006. ne razlikuje od prethodnih zbornika, a vrijeme ni od onih koji će za njim uslijediti.