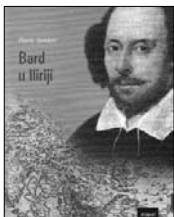


BARD U HRVATSKOJ TEATROLOGIJI

PREMIJERE
FESTIVALI
OBJELTNICE
RAZGOVOR
GLAZBENI
TEATAR
ESEJ
TEMAT
GAVRAN U
PARIZU
IZ STRANIH
ČASOPISA
TEORIJA
IZ POVIJESTI
NOVE
KNJIGE
DRAME

**Boris Senker: *Bard u Iliriji*
Disput, Zagreb, 2006.**



U okviru nastavnoga programa na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu istaknuto mjesto imaju i predavanja Borisa Senkera o uprizorenjima djela Williama Shakespearea u Hrvatskoj, a ta su redovito važna postaja studenata očaranih likom i djelom jednog od najcjenjenijih svjetskih dramatičara. Zahvaljujući pak izdavačkom pothvatu Disputa, nakladničke kuće koja već nekoliko godina njeguje biblioteku Četvrti zid zauzimajući se za kazališnu umjetnost i danas kad su mnogi izdavači od nje digli ruke, izuzetno zanimljivo teatrološko istraživanje Borisa Senkera o vezama Shakespearea i hrvatskoga glumišta odnedavno je ukoričeno u njegovoj knjizi *Bard u Iliriji* i dostupno širem krugu čitatelja.

Kao što je Shakespeare bio česta tema hrvatske znanosti o književnosti, bilo na razini istraživanja književnopovijesnih veza, traduktologije i sl., tako su i izvedbe Shakespeareovih dramskih djela na hrvatskim pozornicama privlačile pozornost hrvatskih kazališnih povjesničara poput, primjerice, Slavka Batušića ili Ive Hergušića, ali se malo tko drugi posvećivao izučavanju

Shakespearea u hrvatskom kazalištu, kako ujedno glasi i podnaslov ove knjige, sa sustavnošću, sveobuhvatnošću i akribijom koja karakterizira studiju B. Senkera. Naime, iza naslovnice s koje nas promatra muškarac za kojeg se pretpostavlja da je Shakespeare čitatelj će pronaći djelo koje prisustvo ovoga engleskog dramatičara u Hrvatskoj prati od naših prvih dodira s njime do današnjih dana, a riječ je o više ili manje kontinuiranom prisustvu dugom preko stotinu i pedeset godina.

U Zagrebu se Shakespeareovo ime prvi puta spominje već krajem 18. i početkom 19. stoljeća, no hrvatska je publika Shakespearea najprvo upoznala preko vrlo slobodnih preradbi njemačkih družina koje su nastupale u Zagrebu, a on, za razliku od danas, u to doba nije uživao osobit spisateljski ugled. Prvim uprizorenjem jednoga Shakespeareova djela na hrvatskoj pozornici smatra se predstava Domorodnoga teatralnoga društva iz godine 1841. koje je u Zagrebu izvelo tragediju o znamenitim veronskim ljubavicima, ali već činjenica da je prve Shakespeareove riječi na hrvatskoj pozornici izgovorila Franjica Vesel kao interpretkinja Julije daje naslutiti da je Bardov tekst do nas došao u prilično izmijenjenom obliku, kao prerada prerađene prerade, posredstvom ne samo njemačkoga nego i srpskoga jezika: Shakespearea je najprvo prilagodio Christian Felix Weisse, njega Vasilije Jovanović Zemunac, a njega Dimitrija Demeter. Ne iznenađuje stoga što je već od prve spomenute predstave Shakespearea u Hrvatskoj sastavnim dijelom ove studije problematika prevodenja Shakespearea na hrvatski jezik. Tu će problematiku B. Senker potom kontinuirano razradivati i dopunjavati novim pojedinostima i prevoditeljskim imenima od A. Šenoe preko M. Bogdanovića, J. Torbarine i V. Gerića, da spomenemo samo neke od njih, sve do najnovijeg Marasova prijevoda Shakespeareovih djela, a pritom će se posebice osvrnuti na zanimljivo prevoditeljsku raspravu između tzv. akademskih i kazališnih pristupa Shakespeareu, koja ni do danas nije sasvim razriješena.

U izlaganju građe autor slijedi kronološko načelo, osim onda kada ono privremeno mora "ustuknuti" pred zahtjevima same građe i razmatrane problematike, te daje jasan pregled zastupljenosti Shakespeareovih djela na hrvatskim repertoarima kroz određena razdoblja i pomno razlaže narav doprinosa različitih kazališnih razdoblja i redatelja, glumaca, scenografa i sl. izvedba-

ma Shakespeareovih djela u Hrvatskoj. Poznato je kako je jedan od prvih velikih zagovaratelja Shakespeareova opusa u hrvatskom kazalištu bio Stjepan Miletić i kako je za njegove intendanture izvedeno petnaestak Bardovih djela, a Senker ističe i kako se Miletić zalagao za autentičnoga Shakespearea i stilsko dotjerivanje izvedbi njegovih djela te proširio dotadašnji repertoar Shakespeareovih djela, većinom komedija i tragedija, njegovim kraljevskim kronikom, ferijama i romansama. Također, autor ne propušta napomenuti ni činjenicu kako je Miletić i kao pisac također bio veliki štovatelj pa i dužnik "labuda s Avona". Daljnjoj modernizaciji redateljskoga pristupa Shakespeareu u nas kumovao je glumac i redatelj Ivo Raić znamenitim režijama *Koriolana* i *Hamleta* iz 1909. bliskim Hagemannovim, Reinhardtovim i Kvapilovim rješenjima, dok kao iduća dva "iskoraka" Senker ističe izvedbu Shakespearea izvan zatvorene pozornice, u Maksimiru (*San ljetne noći*, 1913.), te izvan Zagreba, u Osijeku (*Ukročena goropad*, 1909.). Naime, Senkerova analiza, onoliko koliko to dopuštaju postojeća teatrološka građa i opseg studije, ne ostaje samo na Zagrebu, nego nastoji obuhvatiti i sve ostale hrvatske gradove u kojima je izvođen Shakespeare, premda treba reći da većina premijernih izvedbi Shakespearea u Hrvatskoj, njih čak tri petine, otpada na Zagreb i Dubrovnik. Posebno poglavlje u međudnosu hrvatskoga kazališta i "dobroga starog Willa" čine Strojčijeva glumačka i redateljska čitanja Shakespearea, kao i Gavelline režije Shakespearea, osobito one ostvarene u tandemu s Ljubom Babićem, koje su rezultirale i međunarodnim priznanjem za scenografiju komedije *Na Tri kralja* (1925.), a potom se spominju i režije Gavellinih "nasljednika". Uz ime Marka Foteza veže se scenska revalorizacija Držića, no Senker naglašava kako su i njegove režije Shakespearea na Dubrovačkim ljetnim igrama pedesetih unijele značajne promjene u scensko shvaćanje toga autora, no Senker naglašava kako su i njegove režije Shakespearea na Dubrovačkim ljetnim igrama pedesetih unijele značajne promjene u scensko shvaćanje toga autora, oslobodivši ga zatvorene pozornice i sorealističkih načela u režiji, inscenaciji i glumačkoj interpretaciji. U vezi s Igrama, sa stanovitim se iznenadjenjem čita i podatak da je na njima Shakespeare bio *povlašteni gost* otada pa do devedesetih, ali ne i kasnije. Nadalje, Senkerova analiza pokazuje kako mnogostrukost pristupa Shakespeareu karakteristična za drugu polovicu dvadesetoga stoljeća nije mimošla ni Hrvatsku – Shakespeare je i

kod nas izvođen kroz optiku kazališta mita (Parov *Macbeth*), *Otelo* čitan i u postkolonijalnom (M. Škiljan) i u komornom, pače disko ključu (B. Orešković), histrionske predstave dobro oprimiraju pučko, zabavljачko shvaćanje Shakespearea, dok će u Ivici Kunčeviću Senker pronaći redatelja najbližeg suvremenijim svjetskim reinterpretacijama Shakespearea sa stanovišta, primjerice, interkulturalizma ili feminizma. Potonji primjer ujedno baca svjetlo i na još jedan, iznimno važan sloj Senkerove studije, a to su kontinuirane usporedbe hrvatske recepcije Shakespearea s inozemnim tendencijama i trendovima, koji podjednako otkriva sličnosti, utjecaje i veze između hrvatske i europske kazališne sredine koliko i razmjere autorova obzora i iznimnost njegove kompetencije.

Prema repertoarnoj analizi u samom epilogu knjige B. Senkera, uvjerljivo najizvođenije Shakespeareovo djelo u Hrvatskoj je *Hamlet* s 36 izvedbi, a potom slijede *Na Tri kralja*, *Otelo*, *San Ivanjske noći*, *Romeo i Julija*, *Macbeth*, *Kralj Lear* i *Ukročena goropadnica*. Daka, B. Senker se na zaustavlja na pukom prebrojavanju, nego vrlo uspješno nudi odgovore na pitanja ne samo što se u Hrvatskoj od Shakespearea izvodilo nego i zbog čega je određeni tekst odabran, za koje je razdoblje neki tekst bio karakterističan, na koji je način i za što prikazan u kojem razdoblju i od kojeg redatelja... Iz toga, na primjer, proizlazi da je komedija *Na Tri kralja* u nas bila popularna jer se odvijala u Iliriji (I) ili da se tragedija *Romeo i Julija* u nas smatrala poticajnim predloškom jer govori o nemogućnosti ostvarenja ljubavi zbog zavade njihovih obitelji. Nadalje, autoru nije promaklo ni to da su u Hrvatskoj – no mnogo bolje nije bilo ni izvan njezinih granica – Shakespearea vrlo rijetko režirale žene. Odnos umjetnosti i politike uvijek je intrigantna tema, a Senker nedvojbeno pokazuje kako je i Shakespeare u Hrvatskoj nerijetko imao osebujujući odnos s politikom, bilo kao prosvjed protiv nje, bilo kao njezina produžena ruka. Često se, točnije 17 puta, posezalo za *škotskom dramom* kao tekstom o vlasti, vladarima i vladanju, Strojčijev *Julije Cezar* (1934.) igran je s jakim političkim nabojem u trenutku kad je takav odabir naslova aludirao na uspon niza europskih diktatora i kad su se slična redateljska čitanja Shakespearea mogla vidjeti diljem Europe, a u razdoblju obilježeno Titovom smrću intenzivnije se igrao *Kralj Lear*. Na-

suprot teme, analiza uprizorenja između 1941. i 1952. pokazat će da su u to doba politika i ideologija Shakespearea pak – režirale. Dodajmo i to da se Senker, ne bez ironije, osvrnuo i na utjecaj koji su Kottova knjiga *Shakespeare naš suvremenik* i teorija o Velikom Mehanizmu imali na inscenacije Shakespearea u Hrvatskoj i šire, kao i utjecaj Melchingerova djela o političkom teatru. Budući da se Senkerova knjiga može čitati i kao niz studija o suigri Shakespearea i pojedinog aspekta kazališne umjetnosti, pored redateljskog i prevoditeljskog pogleda na Shakespearea, kao zasebna cjelina izdava se i onaj glumački, napose kao povijest tumača njegovih glavnih likova, primjerice Otela ili Kralja Leara, Lady Macbeth ili Julije, koje su redom igrala najveća imena hrvatskoga glumišta, kao i kroz povijest interpretata i načina interpretacije onih manje eksponiranih likova kao što su Luda ili Falstaff. Ako za primjer uzmemo najpoznatiji Shakespeareov lik, Hamleta, vidjet ćemo da ova knjiga ilustrira vrlo različite načine na koje su ga tumačili glumci poput A. Fijana, I. Borštnika, J. Pavića, V. Maričića, I. Gregurevića, Z. Zoričića, R. Šerbedžije, G. Višnjića ili G. Grđića, odnosno vrlo različite glumačke stilove i poetike aktualne u pojedinom kazališno-povijesnom trenutku. Drugim riječima, B. Senker pokazuje kako je za povijest kazališne recepcije Shakespearea u Hrvatskoj (bilo) karakteristično isprobavanje različitih redateljskih, scenografskih, glumačkih i inih poetika te kazališnih sustava i metoda pa povijest uprizorenja Shakespearea u hrvatskim kazalištima ne samo da rasvjetljava važnu temu iz povijesti hrvatskoga kazališta nego se može čitati i kao povijest hrvatskoga kazališta u posljednjih stoljeće i pol. Štoviše, B. Senker istodobno razjašnjava i to kako su u pojedinim trenucima, na primjer u Miletičevo doba, Shakespeareova djela bila upravo okosnicom kazališnoga repertoara, odnosno uporišnom točkom oblikovanja i hrvatskoga scenskog izraza i nacionalnog kazališta kao takvog.

Jedna od osobitosti ove knjige su i različito intonirani dijalozi koje Senkerov tekst zapodijeva s kazališnom kritikom na temu pojedinih uprizorenja Shakespearea. Za gotovo svako razdoblje u hrvatskom kazališnom suodnosu sa Shakespeareom u tkivo Senkerove knjige, kao grafički izdvojena cjelina inkorporirana je karakteristična kazališna kritika ili esej iz pera nekog od najvažnijih kritičara, kazalištaraca, književnika i teatrologa, počevši od Augusta Šenoe preko Antuna Gustava Matoša, Milana Begovića ili Ive Hergešića pa

sve do Petra Selega, Dalibora Foretića i Nataše Govečić, iz kojih se istodobno zrcali i slijed hrvatske kritičke i teatrološke misli o Shakespeareu. Također, Senkerovu studiju resi izuzetno bogata likovna oprema. Pritom je važno naglasiti ne samo njezinu raznolikost kojom su obuhvaćene i fotografije predstava i glumaca, i kazališne cedulje, i kostimografske i scenografske skice, nego i njezinu dramaturšku funkcionalnost jer se tekst njome aktivno argumentira i nadopunjava, a ne samo dekorira. Ništa manje važna nije ni činjenica da je nerijetko riječ o manje poznatim pa i nestandardnim likovnim priložima te tako u knjizi nije reproducirana, primjerice, znamenita scenografska skica Babićeve i Gavelline "krunje piramide vlasti" za *Rikarda III* iz 1923., nego jedan rjeđe viđan crtež te iste scenske konstrukcije. Na posljertku, nemali završni dio knjige posvećen je iscrpnom popisu domaće i svjetske literature te popisu izvedbi Shakespeareovih dramskih tekstova u hrvatskim profesionalnim kazalištima od 1841. do 2005. Posebno se važnim čini popis izvedbi koji su sastavili B. Senker i Ronald Panza, koji obuhvaća preko dvije stotine i pedeset jedinica i koji ujedno tvori i kostur i potkrepu ovoga istraživanja te jedno od temeljnih polazišta svakoga budućeg istraživanja Shakespearea u hrvatskom teatru.

U uvodu smo naznačili da Senkerovim predavanjima o Shakespeareu nikada nije nedostajalo slušatelja u studentskim klupama, a u zaključku možemo mirne duše tvrditi da je pred nama knjiga kojoj sasvim sigurno neće nedostajati čitatelja, kako zbog njezine teme, jer znameniti engleski Bard poput kakve hollywoodske zvijezde redovito plijeni pozornost gdje god se pojavi, tako i zbog njezina autora Borisa Senkera, *barda u hrvatskoj teatrologiji*, čije je ime na koricama redovito jamstvo osebnog i uzbudljivog teatrološkog pogleda na (nacionalnu) kazališnu prošlost.

LADA ČALE FELDMAN

NA RAZMEĐU

Marco de Marinis,
*Razumijevanje kazališta.
obrisi nove teatrologije.*
preveli Ivana i Boris
Senker, Zagreb, AGM, 2005.



Prijevod knjige *Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatrologia* jednoga od najuglednijih talijanskih suvremenih kazališnih teoretičara, profesora na slavnom Odsjeku za glazbu i izvedbene umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Bologni, Marca de Marinisa, donosi tek prvi dio te višeput izdavane studije (1988., 1994., 1997., 1999., a, kako čusmo na predstavljajući knjige od samog autora, sprema se i novo, prošireno izdanje), odabravši iz nje prezentirati četiri načelne rasprave, "Semiotika", "Historiografija", "Sociologija" i "Antropologija", ili, kako se veli u podnaslovu izvornika, "četiri glasa" što se prema ovome autoru neizbježno nadmeću da zaposjednu nepreorano "polje" nove teatrologije. Odabir neslučajan i posve opravdan, jer iz niza studija ponuđenih kao poticaj ili pak oprijemljenje "razumijevanja kazališta" izostavlja konkretnija de Marinisova interpretativna dostignuća unutar razmeđa disciplina što ih prvim dijelom ocartava, te radije izdava upravo one studije koje bi se mogle ticati svake

nacionalne teatrologije, nekmoli one koja je, poput naše, ionako povijesnom prirodom svojega predmeta – trajnim doslusima dalmatinskoga i talijanskoga glumovanja i književnikovanja – upućena u učenoj prekomorskoj mediteranskoj susjedi pronaći svoju najdragocijeniju subesjednicu pa, zašto ne, i savjetnicu i učiteljicu. Osobito kada je u pitanju snalaženje u danas već gotovo otrcanom zazivu interdisciplinarnih dodira i transdisciplinarnih preskoka, gdje se već polako gube orijentiri!

De Marinis, u duhu svojega negdašnjeg zanimanja za "novo kazalište" (kako mu se zove knjiga objavljena 1987.), naime avangardističke kazališne struje šezdesetih i sedamdesetih, u Europi i SAD-u, i novu teatrologiju poima kao produkt opetovanih i osmišljenih preokreta i prevrata, disciplinu, preciznije, koja sad mora proći svoju drugu metodološku revoluciju: ako se prva sastojala u emancipaciji od filologije i priznanju autonomnih istraživačkih fenomena kazališne prakse (što će reći cjelokupnoga kazališnog procesa, uključujući tu i pokuse i predstave i njihovu kritičku recepciju), druga se tiče plodotvornog otvaranja krugu onih znanja koja osvjetljaju okolnosti što kazalište u netom ocartanoj sveukupnosti okružuju kao fenomen povijesti, društva i kulture. Stoga ni četiri poglavlja kojima se nastoje predočiti ta znanja nipošto ne predstavljaju puka "četiri enciklopedijska glasa", kako de Marinis sugerira u svojem talijanskom uvodu, a Boris Senker dužno navodi u svojem hrvatskom pogovoru. Dakako, kad kažem puka, ne zaboravljam na visoke zanrovske zahtjeve enciklopedijskih natuknica, kao što su informativnost, preciznost, iscrpnost i preglednost, a kojima redom udovoljavaju i ovdje prenesena četiri pregleda, nudeći i ponešto nekarakteristična obilježja tovrnih mastodontskih članaka.

Prije svega, raspored kojim se četiri naslova nižu nipošto nije arbitraran: činjenica da se započinje semiotikom nije slučajnost, ne samo stoga što de Marinis nije voljan odustati od poimanja kazališta kao ponajprije značenjskog i komunikacijskog fenomena nego i stoga što semiotiku vidi kao metadisciplinarni okvir kreativnom udruženju ostalih triju polja teatrološkog istraživanja. Ona, dakle, ne stoje u međusobnim odnosima kontigviteta, pa čak ni interferencije, nego, reklo bi se, neprekinutoga međusobnog "uškatuljivanja" u kojemu je teško govoriti o hijerarhijskim prioritetima, ali kojemu