

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 Miletićevo 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 poslijetku, 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 holivudske 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 ocrtava, te radije izdava upravo one studije koje bi se mogle ticati svake

nacionalne teatrologije, nekmo 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 najdragocijenu 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 ocrtanoj 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

semiotika priskrbuje preciznost terminološkog instrumentarija zbog kojeg se uspjela ucijepiti i u one struje teatrološkog istraživanja koje nužno ne slijede sve njezine formalizacijske imperativne, nekmlu rasplinjavanje u smjeru neke normative "opće filozofije kazališta" ili pak težnje da se dohvati esencija teatralnosti. Dapače, mogli bismo govoriti o svojevrsnom paradoksu, s obzirom na to da je semiotika u poststrukturalističkoj kritici pretrpjela ponajviše udaraca kada je u pitanju bio njezin neosvijesćeni lingvistički centralizam, da bi se potom najsvjetliji doprinosi semiotike ostvarivali u naizgled najtopornijem, multimedijском "tekstu" kazališta, konačno posvema odcijepjenom od terora dramskog diskursa, dok su najintragantnije poststrukturalističke studije i dalje nastavljale kružiti oko igre jezika, utopivši u nju i žudena prekoračenja onkraj granica teksta. Isprva zaokupljena pronalaskom načela i klasifikacijskim sustavima znakova i kodova na tragu što su ga utisnula imena praške škole, kazališna semiotika svoju zrelost doseže upravo de Marinisovom najsvjetlijom i u nas na žalost neprevedenom knjigom, *Semiotica del teatro* iz 1982., značajnom kružit će što autor, osjetljiv za novokazališne eksperimente, zahvaća najšire moguće područje kazališnih manifestacija, uklapajući u sferu semiotičko-teatroloških interesa i izravni kontekst predstave, ali i opći kulturni kontekst njezina tumačenja, upozoravajući na najveću opasnost, da semiotika, naime, zahiri u samozadovoljnom iznalasku različitih kombinatoričkih kombinacija vlastitoga, a ne kazališnoga, kako bi to Barthes rekao, kibernetičkog stroja.

To nas upozorenje vodi drugom važnom svojstvu koje karakterizira ove četiri studije, a nesvojstveno je objektivističkom leksikografskom diskursu – izrazitoj autorovoj polemičnosti prema granicama, zabludama, stranputicama i jalovostima svake od razrađenih disciplinarnih opcija. Ta pak polemičnost baca dodatno svjetlo na raspored i smisao okupljanja ovih četiriju potencijalnih ogranaka teatrološkog interesa: umjesto da funkcioniraju kao električna ponuda na pluridisciplinarnom banketu, upriličeno im susjedstvo prije upozorava da bi morale jedna drugoj poslužiti kao korektivi. Stoga je možda najzbudljiviji susret koji upriličuje de Marinisova knjiga susret koji se prema autoru dosad u pravom smislu nije odigrao, susret između semiotike i kazališne historiografije, tradicionalno zapravo kraljice teatroloških postignuća. Ako se semiotika, naime, izla-

že pokudi zbog svojega ahistorijskog sljepila, s druge, povjesničarske strane prijeti ono što de Marinis krsti "fetišem dokumenta" pa poziva da se upravo uvriježeno najtopornija antiteorijska uvrda kazališne historiografije konačno obavještenije pozabavi baš semiotičkim, što će reći potencijalno značenski neutrovanim statusom dokumenta i zapita o kojoj je poruci riječ, tko je šalje i kome, iz kojih razloga i u koje svrhe, što dokument prešućuje, što pak i iz kojih pobuda možda iskrivljeno ističe. Osim toga, de Marinis s pravom upozorava kako se povjesničarska averzija prema semiotičkim formalizacijskim apstrakcijama možda mogla odnositi na francuske izdanke te metodološke škole, ali kako Lotmanov koncept kulturne "semiosfere" otvara dragocjene prozore povjesničarskom pogledu. Povjesničarova imaginacija, dakako, ne bi smjela, u nedostatku dovoljno dokumentiranih hipoteza, ići u smjeru izmišljanja nepostojećih podataka, ali bi se svakako mogla upustiti u uvide o afinitetima različitih kulturnih sustava, kao što su, primjerice, zajedničke kulturološke i idejne preokupacije arhitekture, slikarstva i kazališta, onkraj izravnih scenografskih "preslikavanja", spoznaje dakle kakve je, primjerice, iznjedrilo izučavanje talijanskoga renesansnog kazališta u autora iz sedamdesetih godina ili pak one kakve na temelju sučeljenja "heteromaterijalnih" žanrova u svojoj rekonstrukciji i interpretaciji Bibbieniine komedija *Calandria* istih godina derivira Ruffini, obračunajući se jednako ikonografskim koliko i književnim nalazima.

Sličnu kritičnost de Marinis pokazuje i kada na red dolazi sociologija kazališta (ili pak kazališna sociologija), to više što je posrijedi pretpostavka o uzajamnoj upućenosti kazališta i društva na temelju koje je kazalište od predmeta istraživanja kadro preobraziti se u metodološki obrazac, sredstvo uokvirivanja formi društvenog života, za što je očit primjer jednoga u našoj sociologiji i teatrologiji nedovoljno poznatoga (premda odnedavno barem u srpskom prijevodu nešto lakše dostupnog) čikaškog sociologa Ervinga Goffmana. Usto, de Marinis se detaljnije osvrće i na radove Jeana Duvignauda iz šezdesetih i sedamdesetih, progresivno okrenutih nedovoljno dokumentiranim fabulacijama, ali temeljnim mu vodičem ostaje prema njemu još nedovoljno sustavno proveden svojedobni program kazališnosocioloških istraživanja Georgesa Gurvitcha iz 1956., sa svojom trojnom ambicijom izučavanja "so-

ciologije kazališne produkcije" u njezinom organizacijskom, sadržajnom i funkcionalnom aspektu. Ako je dosad de Marinis pokazivao reskost i oprez istraživača koji ne preže pred apsorpcijom najrazličitijih odvojaka humanističkoga disciplinarnog širenja, upozoravajući usput na nelagode i ekstremne, a neproduktivne ishode njihovih nekritičkih ujedinenja, onda u četvrtom i posljednjem u nizu poglavlja, posvećenom "Antropologiji", svjesno napušta ambiciju da to polje zahvati u svoj njegovoj teatrološki relevantnoj ekstenziji (Turner i Schechner jedva da se i spominju, a o interkulturalizmu i postkolonijalnoj teoriji nema ni riječi) kako bi se vrlo strastveno odao diskusiji Barbine kazališne antropologije. Riječ je, naime, o pristupu "izučavanju ljudskog ponašanja u predstavljivoj situaciji", a ne o svojedobnim intencijama antropologije, da se otkriju davnjašnji ritualni iskonski kazališnog fenomena ili pak da se za njih nađu potvrde u dalekoistočnim, afričkim ili južnoameričkim kulturama. S obzirom da je de Marinis i sam dionik redovitog rada Barbine ISTE (Internacionalne škole kazališne antropologije), ova njegova zanimljivo neumoljiva dekonstrukcija Barbinih možebitnih mistifikacija "predizražajne" razine glumčeva nastupa izvanredno pokazuje koja je moć semiotičke analize, barem kada je u pitanju ono što semiotici najbolje polazi za rukom: čitanje (teorijskog ili programskog) teksta kako bi se pokazalo na kojim neosvijesćenim dihotomijama i njihovim preklapanjima počivaju njegove temeljne i katkad, s kulturološkog, ali i političkog, stajališta vrlo problematične ideje kao što je, primjerice, i Barbin opčehumanistički transkulturalizam.

Ovu sjajnu knjžicu, koja u području teatrologije konačno nudi ono čime se polje književne teorije već do entropije diči, naime instruktivan pregled suvremenoga teorijskog stanja i popis ključnih referenci (među njima, da predahnemo, dominiraju Francuzi i Talijani, opominjući nas zbog naše anglofilske inercije ili da ih počnemo prevoditi ili da se vratimo učenju tih dvaju za teatrologe dragocjenih jezika), krasi na poslijetku još jedno kompozicijsko načelo: svaka se od četiriju studija komponira u luku što vodi do budućnosti i potiče na nova istraživanja, svjedočeći o autorovu nepostulom entuzijazmu u pogledu smisla kazališnoznanstvenih istraživanja. Taj luk redovito, u svakome od poglavlja, vodi do onog što de Marinis nudi kao svoje programsko polazište, izučavanje "temeljne kazališne relacije", od-

nosa između glumca i gledatelja, kao blago premještanje fokusa s produkta-predstave, pa čak i njezine pripreme, na mirijade pretpostavki i uvjeta kazališne recepcije, od psiho-fizioloških fenomena pamćenja do kulturoloških rastera znakovnog očitavanja. Tko god zna da se u istome temelju krila i cijela zgrada Gavel-line teorije (kazalište za njega, podsjetimo, nije ni *Schauspiel* ni *Horspiel*, nego ponajprije *Mitspiel*) može samo trijumfalno ustvrditi da se hrvatski autor i u tome pogledu i dalje nadaje kao nezaobilazna spojnica u međunarodnoj teorijskoj slagalici. Za de Marinisa, međutim, riječ je o važnom zaokretu u kojem semiotika jamči teorijsku britkost, antropologija utazuje žed za empirijskim eksperimentom, sociologija otvara sponu prema "potki kolektivnog života", a historiografija ono otkrile unutar kojega, slijedom još davnih Jaussovih naputaka, jedino izučavanje recepcije može objasniti dinamiku socio-kulturnog opstanka i smjene pojedinih odsjeka kazališne imaginacije. Ostaje nam nadati se, dakle, da će i novi naraštaji hrvatskih teatrologa u knjizi naći dovoljno poticaja da se oboružaju dodatnim obrazovanjem, ali i da se upuste u bilo koje od mnoštva ovdje naznačenih istraživačkih pravaca.