

GLORIJA U PRAVOSLAVNOM KONTEKSTU

Ovo je izlaganje potaknuto, u stvari isprovocirano, jednim nesumnjivim teatrografskim podatkom, koji međutim intrigira svojom jednako nesumnjivom začudnošću. Mogli bismo biti pretenciozni pa zaključiti kako je i sama njegova faktičnost, bezmalo, mirakulozna! Evo njezinih elemenata:

Prije gotovo pola stoljeća, na sceni Makedonskog narodnog teatra u Skopju premijerno je izvedena *Glorija* Ranka Marinkovića. Želimo li biti posve točni, valja reći kako se ova premijera u stvari dogodila prije 45 godina, na dan 22. veljače 1957., naizgled bez nekog izravnog "lokalnog" povoda ili razloga. Što će reći da "prvi dojam" sugerira kako se dogodila tek tako, kao repertoarski potez tadašnje kazališne uprave, motivirane (najvjerojatnije) isključivo kazališnim razlozima.

Radilo se o novom i aktualnom domaćem tekstu (tekstovi svih jugoslavenskih autora tada su imali status domaćeg teksta), o tekstu koji je samo godinu ranije doživio svoju medijski eksponiranu prazvedbu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu (29. prosinca 1955., u režiji Bojana Stupice)¹, koja je ekspresno promovirana u hit-predstavu, o tekstu kojemu je uspjelo – što bi se reklo tadašnjim, ali i današnjim jezikom – poprilično uznemiriti javnost. Temeljem vlastitih istraživanja njegove pojavnosti, ugledna hrvatska teatrologinja Mani Gotovac² zaključuje kako je Marinkovićev mirakul u šest slika tada, 1955., "označen kao pamflet protiv Crkve (...) ili, u nešto tišim tonovima, kao obračun sa staljinizmom. Na razini političkog."³

Svaka rekonstrukcija konteksta u kojemu se 1957. uprizoruje skopska *Glorija* – osobito, pak, teatrološka rekonstrukcija! – ovo mora imati u vidu. Ili, točnije, mora provjeriti jesu li ove dvije etikete, jedna ideološka ("pamflet protiv Crkve"), a druga politička ("obračun sa staljinizmom"), iznimno opasne u vrijeme jugoslavenskog socijalizma (iako je dotični, kako se govorilo, imao human lik), koliko su, dakle, mogle biti opasne i u veljači 1957., pa još i u otputnoj makedonskoj/balkanskoj provinciji, udaljenoj cijelih tisuću kilometara od zagrebačkog "epicentra", koji ih je već u početku formulirao onako dramatično kako je parafrazirala Mani Gotovac. Ukoliko ih je uopće tako formulirao već 1955./1956. Hoću reći, ukoliko mu ove dvije zapaljive etikete nisu naknadno dopisane. Jer, priznajmo, teatrologija je, već i zato jer su "naknadna čitanja" njezin *modus vivendi*, ponekad sklona zaključivati i na osnovu "mudrosti poslije". Zato i jest prva obveza svakog ozbiljnog teatrologa upravo minuciozna provjera cjelokupnog konteksta unutar kojega se određeni teatarski događaj uistinu zbio. Dakako, provjera podrazumijeva i preciznu detekciju onoga što se na ovome savjetovanju naziva "društvena zbilja".

Ipak, prije nego se upustimo provjeravati u egzaktnoj sferi zbiljnosti, odnosno u ezoteričnoj sferi ideologije i politike, apsolvirat ćemo potreban kvantum teatroloških činjenica, bez kojih relevantnog zaključivanja u našem zanatu biti ne može. Apsolvirat ćemo ih redom.

Dramski ansambl skopskog Makedonskog narodnog teatra, tada najreprezentativnije kazališne institucije u Republici, jedine koja je označavana i još se



R. Marinković, *Glorija*, Makedonski narodni teatar, 1957.
Cvetanka Jakimovska

uvijek označuje atribucijom “nacionalna”, faktički je formiran samo dvanaestak godina prije premijere *Glorije*. Sastavljenom od šačiceiskusnih profesionalaca i “kompaktne većine” mladih i oduševljenih ljubitelja kazališta, koje je istom trebalo poučiti najosnovnijim pravilima i zakonitostima struke, ovome je ansamblu predvođenom redateljima Dimitrom Kjostarovim (1912. – 1997.) i Ilijom Milčinom (1918. – 2002.) pripala iznimna, povijesna uloga: nacionalno glumište izvesti iz faze amaterizma i diletantizma i uvesti ga u fazu profesionalne funkcionalnosti. Ili, pojednostavljeno rečeno, aktualnoj kazališnoj praksi dati ne samo profesionalno nego i nacionalno obilježje.

Između prve “prave”, profesionalne kazališne premijere odigrane na makedonskom jeziku (postavljene u travnju 1945.) i skopske premijerne izvedbe Marinkovićeva mirakula u šest slika (odigranog u veljači 1957.), prošlo je, dakle, samo dvanaest godina, tijekom kojih je dotična kazališna kuća uspjela odi-

grati svega pedesetak dramskih premijera, stječući – očito – samo prva prava profesionalna iskustva. Da su joj ambicije bile daleko veće od stvarnih pa i od potencijalnih mogućnosti sugerira i digitalizirana baza teatrografskih podataka, koju sastavlja i ažurira znanstvenoistraživački tim Instituta za teatrologiju pri Fakultetu za dramske umjetnosti u Skopju, koja *Gloriju* evidentira kao točno pedeset petu dramsku premijeru u povijesti Makedonskog narodnog teatra, odnosno kao drugu premijeru jednog hrvatskog teksta uprizorenog u makedonskom prijevodu (prvi su bili Krležini *Glembajevi*, odigrani u veljači 1955.). Svaka kritička procjena te davnašnje predstave, svejedno je li najstroža ili najbenevolentnija, ovu neprijepornu činjenicu naprosto mora imati u vidu.

Što još znamo o ovoj predstavi?

Znamo da je postavljena kao šesta izvedba Marinkovićeva teksta uopće. Nakon velikog uspjeha zagrebačke praiizvedbe s kraja prosinca 1955. (s Mirom Stupicom u glavnoj ulozi), predstave koja je u naslovu jedne od mnogobrojnih egzaltiranih kritika iz toga doba označena “novim datumom u životu Hrvatskog narodnog kazališta”⁴, uslijedila su uprizorenja na scenama Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu (14. siječnja 1956., u režiji Vojdraga Berčića), Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku (10. svibnja 1956., u režiji Branka Mešega) i Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Beogradu (22. rujna 1956., u režiji Tomislava Tanhofer). Budući da je, zarad komunikacije s bitno drukčijim jezičnim područjem, tekst morao biti preveden na makedonski, šesta ja postava *Glorije* ujedno i njezino drugo uprizorenje na prevedenom predlošku, a ne na onom na kojem je napisana, hrvatskom: nakon slovenskog, tekst je, eto, sretno odigran i na makedonskom. Prevoditelj je bio Ilija Milčin, do danas jedan od najboljih makedonskih prevoditelja kazališnih tekstova, u slučaju *Glorije* i njezin skopski redatelj, no i tumač jedne od najzahtjevnijih njezinih glumačkih partitura, one Don Zane.

Prije nego se upustimo u rekonstrukciju ove hrabre predstave, pokušat ćemo utvrditi što sve o njoj kazuju teatrografski podaci.

Odigrana je ukupno 16 puta, pred razmjerno punim gledalištem: vidjelo ju je točno 6 218 gledatelja, odnosno 388 po izvedbi. (Gledalište staroga skopskog teatra, oštećenog u katastrofalnom potresu 1963. i potom nepotrebno srušenom i nesretno supstituiranom jednim monstruoznim objektom dirljive nefunkcionalnosti, imalo je 650 sjedišta.)

Dočekana je uglavnom dobrim kritikama, koje ćemo poslije iscrpno razmotriti.

Svi kritički tekstovi objavljeni povodom njezina uprizorenja raspravljali su samo i jedino teatarske /estetske aspekte predstave, ne upuštajući se u ideološka ili politička problematiziranja, kakvih je u drugim sredinama bilo ne samo tih godina nego su se po novinskim recenzijama povlačila i godinama poslije⁵.

Predstava je prikazana u službenom programu Drugog Sterijinog pozorja u Novom Sadu⁶, tada naj-reprezentativnijem kazališnom festivalu u Jugoslaviji, koji je, koncepcijski, bio tematiziran isključivo dramatikom tadašnjih jugoslavenskih autora: Slovenaca, Hrvata, Srba, Makedonaca... U svezi s ovim kompetitivnim/festivalskim kontekstom valja spomenuti još dvije činjenice.

Prva: otkako je skopska *Glorija* s uspjehom prošla niz rigidnu selekcijsku proceduru i bila uvrštena u festivalski program, neki makedonski kritičari žestoko su napali repertoarsku politiku nacionalne kazališne kuće, Makedonskog narodnog teatra, koja, umjesto da se jugoslavenskom kazališnom krugu predstavi dramom makedonskog pisca, na festival upućuje predstavu postavljenu po tekstu hrvatskoga dramatičara (ovo je utoliko zanimljivije jer je upravo tih godina famozno jugoslavensko zajedništvo, takozvano bratsvo i jedinstvo, bilo na najvišoj cijeni, bar deklarativno i bar u ideološki pravovjernoj Makedoniji)⁷.

Druga: na istom je festivalu, iste godine, sudjelovala i još jedna *Glorija*, ona Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda. Kritike što ih je ova predstava dobila nakon novosadske izvedbe⁸ znatno su povoljnije od onih koje su napisane za skopsku/makedonsku verziju, što – ima li se u vidu sastav dvaju ansambala i njihov glumački potencijal – naj-vjerojatnije valja ocijeniti posve objektivnim. Jedan od glumaca u beogradskoj predstavi, Triestin Karlo Bulić, dobio je tada i prestižnu Sterijinu nagradu za ulogu Biskupa, a nagrađen je (istom nagradom) i beogradski redatelj, Splićanin Tanhofer. Usputno napominjem kako su obojica nagrađenih porijeklom Mediteranci, no i rođeni (vjerojatno i odgajani) kao katolici, što će reći osobe koje savršeno dobro razumiju autorski/dramski kontekst – ili, kako bi rekao Stanislavski, podtekst – Marinkovićeve teksta. Iako, razumije se, glumce ne treba razlikovati (niti ih ikad razlikujem) po nacionalnoj, vjerskoj, političkoj, rasnoj, spolnoj ili bilo kojoj pripadnosti koja nije estet-

ska/kreativna, u slučaju skopske *Glorije* ne treba ipak previdjeti kako je cijeli njezin mladi ansambal (uključujući i tehničko osoblje) bio sastavljen od ljudi kojima se taj marinkovićeovski/katoličanski podtekst najprije morao dobrano pojasniti. E da bi ga mogli razumjeti, usvojiti i prevesti u sustav/sustave scenskog znakovlja, koje je potom gledalište imalo s(p)retno percipirati i zdušno podržati, iako je bilo ispunjeno posjetiteljima koji su još uvijek stjecali osnovne kazališne navike (jer su takozvano pravo kazalište posjećivali samo dvanaest godina u kontinuitetu!), no i takvima koji su uglavnom bili rođeni i odgajani kao pravoslavci. A to u ovome slučaju nika-ko ne treba bagatelizirati.

Iako su obje kršćanske, katolička i pravoslavna crkva – znamo – bitno se razlikuju ne samo arhitekturom, ikonografijom, liturgijom nego i nekim općim /osnovnim kanonskim principima. Recimo: pravoslavni svećenici, osim ako nisu monasi ili visoki crkveni dostojnici (vladike), ne podliježu zavjetu čistoće i ne žive u celibatu, što problem ovozemne ljubavi – ili problem tijela/tjelesnosti kojim se muče, ali o njemu i eksplicitno debatiraju *Glorija* i *Don Jere* – u ovome kontekstu čini praktički nepostojećim. Ili, barem, nepostojećim za onu mušku, feministice bi dodale i “šovinističku” stranu. A u Marinkovićevu tekstu upravo je ta strana ona koja bi negirala i poništila tijelo i tjelesno, i riječju i činom (slika druga, slika treća, slika četvrta...). Za razliku od ženske, koja ga instinktivno afirmira, budući da se protiv njega ne može ili ne umije boriti (kritičari iz pedesetih *Gloriju* redovito apostrofiraju kao “slabu ženu”⁹, “uznemireno djevojčice koje ne zna što bi sa sobom”¹⁰, “ženu koja je prošla niz dramu nepovratno izgubljene ljubavi”¹¹ i sve nalik tomu).

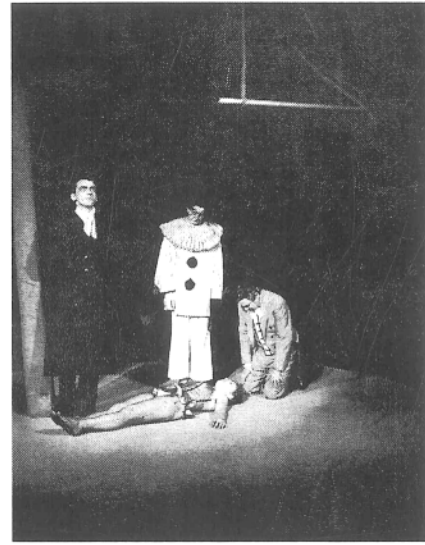
Pretpostavljam kako je i ključni sižejni odnosno fabularni motiv *Glorije* morao biti pomalo nečitak ne samo njezinim skopskim tumačima nego i (još nečitkiji) njezinim makedonskim gledateljima iz godine 1957., koji su, premoćnom većinom, bili rođeni i odgajani kao pravoslavci. Nečitkost je morala proizlaziti već i iz dominantnog dramskog/scenografskog toposa – oltara. Naime, u ortodoksnim pravoslavnim crkvama nema nikakvih oltara, osobito ne onakvih kakvi su katolički barokni oltari – onakvi na kojima sjedi Marinkovićeve sestra Magdalena. Svi su zidovi i stropovi pravoslavni crkava oslikani mističnim freskama: tamo gdje je u katoličkim crkvama pozicioniran glavni oltar, u pravoslavaca stoji raskošni ikonostas, budući da dvodimenzionalna



R. Marinković, *Glorija*, Dubrovačke ljetne igre, 1980., Mira Furlan, Petre Prličko



R. Marinković, *Glorija*, Petre Prličko



R. Marinković, *Glorija*, D. Kostovski

freska i slika (ikona), a ne prostorna “trodimenzionalna” skulptura, u pravoslavnoj ikonografiji “zamjenjuju”/“predstavljaju” Boga ili sveca. Mnoge su od tih frasaka ili ikona poznate kao čudesne ili čudotvorne (za neke se tvrdi kako, ponekad, suze ili čak krvare), ali one su (u likovnom smislu) uvijek plošne, svedene na znak/sliku, simbolične i stilizirane, što će reći da baš nikad ne izgledaju onako kako Don Jere hoće da izgleda sestra Magdalena – “istinski”, podražavajuće, mimetički. Iako je scenograf skopske predstave doslovno prosljedio sve autorove naputke te je sam čin Glorijina sjedenja na oltaru izradio točno onako kako je zapisano u didaskaliji (ne vidimo nju, već samo one koji je gledaju)¹², valja pretpostaviti kako nevjestim skopskim/makedonskim gledateljima iz 1957. i nije bilo baš sasvim jasno što ona tamo zapravo radi. “Mrtvi kip”, motiv oko kojega toliko spore baš svi protagonisti Marinkovićeve mirakula – od Don Zane do staroga Kozlovića, od Tome i Biskupa do ono dvoje djece s kraja četvrte slike, od Don Florija do nesretne majke kojoj umire sin, od Don Jere do same Glorije – zasigurno im nije značio isto što i zagrebačkim, splitskim, osječkim i kojim sve ne katoličkim gledateljima iz tih, ali i narednih godina... Mislim da ono što današnje savjetovanje naziva “društvenom zbiljom” nije radilo u prilog točnome iščitavju Marinkovićeve drame, barem ne onome koje se dogodilo na skopskoj sceni 1957. godine.

Danas mi je posve jasno kako je redatelj i prevodilac Ilija Milčin ovoga bio svjestan od samoga početka. Analizirajući pažljivo sačuvani tekst – a srećom se u arhivi Makedonskog narodnog teatra sačuvao upravo suflerski primjerak – i uspoređujući ga s Marinkovićeve izvornikom, već na petoj-šestoj stranici zaključujem kako (u stvari) slijedim i analiziram povijest redateljskih kompromisa: štrihova je ne samo iznimno mnogo (toliko da mi se čini kako je predstava morala trajati kojih sat-sat i pol, zajedno sa stankom) nego su i napravljeni na svim onim mjestima koja su se Milčinu činila teško dekodirajućima. Pa su, tako, stradali svi britki/cinični dijalozi Don Jere i Don Zane (osobito oni iz prve i treće slike!), pa su drastično skraćene sve one lucidne, maksimalno redundantne scene s Biskupom i Don Floriom (iako su u onim Don Floriovim replikama koje su ostale u igri i u makedonskom prijevodu zadržani/sačuvani svi talijanizmi, što mi osobno izgleda iznimno dobro), pa su i svi dijalozi Glorije i Don Jere svedeni samo na razmjenu najneophodnijih informacija (što je osobito naštetilo velikoj sceni u sakristiji, onoj koju moji studenti zovu “scenom s prijestoljem” – peta slika, a na kojoj ispituju je li ili nije *Glorija*, što bi rekla Mani Gotovac, “pamflet protiv Crkve”, odnosno “pamflet protiv staljinizma”)... I tako redom.

Budući da je gospodin Ilija Milčin ne samo živ i zdrav nego i iznimno lucidan kazališni dostojnik star

cijele 84 godine, sve sam ove "dojmove" i činjenice, srećom, mogla provjeriti iz prve ruke¹³.

I utvrdila sam tako, nesrećom, kako je skopska *Glorija* iz 1957. godine – *Glorija* koju od milja zovem pravoslavnom – uistinu bila neka posve druga, posve drukčija, posve "neobična" predstava. Nimalo anti-klerikalna, nimalo antistalinistička, nimalo aktualna u bilo kojem smislu, osim utoliko što je u tome trenu, u drugoj polovini pedesetih, bila izravno referentna u odnosu na hit-predstave istoga teksta, postavljene u nizu jugoslavenskih kazališta, gdje su se, možda, i tematizirali/teatralizirali neki od aspekata "društvene zbilje" koju apostrofira Mani Gotovac, no koji se makedonske, daleke, otputne, provincijske, bezmalo "otočki" distancirane zbiljnosti tada uopće ticali nisu. Makedonija je, tada (kao, uostalom, i danas) živjela u nekoj posve drukčijoj "društvenoj zbilji": priznata – po prvi put – nacionalno, jezički, kulturno, državopolitički, ova je mala i siromašna zemlja intenzivno proživljava vjeru u vlastiti identitet. Vjeru u kojoj treba izgarati, kako bi rekao Don Jere.

U predstavi što ju je, međutim, s ansamblom Makedonskog narodnog teatra 1957. godine postavio Ilija Milčin, ništa nije izgaralo. Onako kako je dramaturški redigirana – što bjelodano dokazuju radikalni štrihovi u sačuvanom suflerskom primjerku – njezina je priča bila svedena upravo na sebe samu: na priču/pričicu o ljubavi mlade žene ("slabe žene", koja "ne zna što će sa sobom") i jednog fanatiziranog aktivista, svejedno biskupa ili partijskog sekretara (u svakom slučaju, jednog Cicisbela, kako bi rekao Don Florio), jednog dogmata koji bi izgarao i pritom pravio čuda. Istina, za Makedoniju je to vrijeme uistinu bilo vrijeme čuda (takva je, naime, bila njezina "društvena zbilja" tih godina), ali se čudo nije dogodilo u predstavi skopske *Glorije*. Don Jere, uostalom, veli kako "za čuda treba biti u posebnoj milosti", ali je Ilija Milčin i ovu repliku svjesno prekrizio. Praveći svoju hrabru (u stvari, bezumno hrabru) predstavu u kojoj je sve radilo protiv, ali je samo ukleti/ultimativni princip kazališne aktualnosti radio za, ovaj je iznimni kazališni profesionalac i uopće intelektualac iznimnoga kalibra unaprijed znao što sve mora žrtvovati (kao autor-pojedinaac) da bi kolektivni napor njegova ansambla urodio kakvim-takvim plodom. Samozatajno i samoprijegorno, postupajući najprije kao pedagog, a tek potom kao redatelj, Milčin se, sve u ime višeg i plemenitijeg cilja, odrekao svega što je premašivalo najkonvencionalnije kazališne ("cirkuske") efekte. Pa je, primjerice, u

šestoj slici, po prvi put makedonskoj patrijarhalnoj publici pokazao duge ženske noge u mrežastim crnim čarapama (Ijepuška Cvetanka Jakimovska). Goga i Magoga!

Ima, međutim, jedan segment ove predstave koji je izniman i vrijedan dubokoga štovanja. Njega je osmislio i odigrao jedan od najvećih i najautentičnijih glumaca u povijesti makedonskog i, uopće, balkanskoga kazališta, Petre Prličko, koji je u predstavi tumačio nesretnoga Glorijina oca, Rikarda Kozlovića alias Flokija Flesha. Imala sam sreću vidjeti u živo kako je to činio: kad je Georgij Paro 1980. godine u Dubrovniku postavljao *Gloriju* (pak jednu predstavu u kojoj se čudo nije dogodilo, iako je bila napravljena s glumačkim *dream-teamom* toga vremena: Radkom Poličem kao Don Jerom, maestralnim Perom Kvirgićem kao Don Zanom i Mirom Furlan kao sestrom Magdalenom), Prličko je pozvan da još jednom odigra Flokija Flesha. Imao je, tada, 73 godine i već je pedeset osam godina bio glumac. Njegova je meštija, kaljena i prekaljena još u putujućim družinama u kojima je i započeo svoju dugu i neponovljivu karijeru, bila od mimetičke sorte: jednom fiksiranu rolu mogao je besprijekornom točnošću ponavljati i ponavljati, ne oduzimajući joj ništa od svježine i siline. Zato i znam da sam tada, kolovoza 1980., pred isusovačkim kolegijem u Dubrovniku vidjela i dio one *Glorije* koju je Milčin u Skopju bio napravio dvadeset i nešto godina prije.

Što je, u stvari, činio Prličko, a što je bilo i ostalo toliko impresivno?

Iako znam dobar broj kazališnih znalaca kojima se njegova gluma, tada, nije činila primjerenom (više puta citirana Mani Gotovac nazvala ju je "staroslavenskom glumom"¹⁴, ne sluteći koliko je točno pogodila o čemu se zapravo radi), bio je to sam ekstrakt glumačke vještine koji se uzduž i poprijeko takozvane balkanske teatarske sfere prakticira tijekom posljednjih 150 godina. Umjetnost i umješnost Perice Prlička najbolje je i najtočnije argumentirala ovu meštiju. I još je uvijek argumentira!

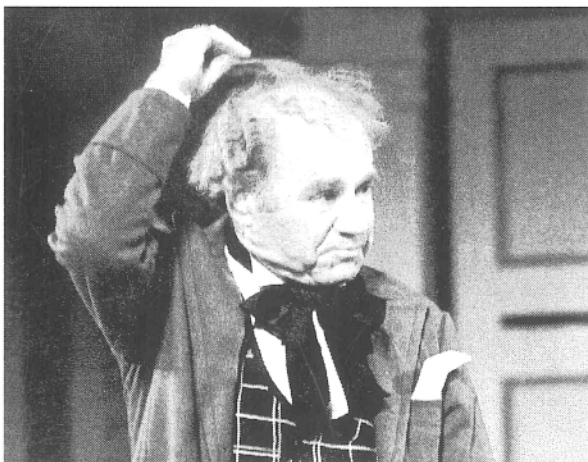
Za ovaj specifičan, naglašen, nesumnjivo teatralan – i patetičan, naravno! – tip/model glume obično se misli kako ga je "smislio" i teorijski potkrijepio Stanislavski, a da su ga balkanski Slaveni samo vješto primijenili, budući da se idealno preklapao/podudaraao s njihovim proslavljenim temperamentom: Venko Andonovski, makedonski dramatičar srednje generacije, profesor novije hrvatske književnosti na skopskom sveučilištu, u jednoj od replika

svoje drame *Slavenski kovčeg* ovaj je temperament nazvao "slavenskom dječjom ljutinom".

Ozbiljna teatrološka istraživanja, međutim, etimologiju "staroslavenske", "djetinji ljutite" svebalkanske glume podupiru/argumentiraju tradicijom skomraha. Skomrasi su srednjovjekovni balkanski glumci-lutalice, koji su svoje specifično umijeće prakticirali i njegovali cijelih tisuću godina u kontinuitetu. Oni su i glumili, i pjevali, i bajali, i branili od uroka, i svirali na različitim instrumentima... – ali su sve to činili bitno drukčije od svojih gracilnih srednjoeuropskih suvremenika: meisterzingera, trubadura, žonglera, akrobata... Kultura govora, ali i kultura tijela/tjelesnosti (kinezija) bitno je drukčija na Balkanu ili u Skandinaviji, na Iberijskom poluotoku ili u južnoj Italiji... Kazališna ekspresija jedne mikrosredine, znamo (a znamo, pored ostalog, i zahvaljujući Eugeniju Barbi, koji je to potkrijepio praksom, ali i teorijom), izravno je proporcionalna upravo kulturi i tradiciji govora i tijela/tjelesnosti koja se u njoj ogleda.

Umješnost glume kakvu su prakticirali i do savršenstva razvili upravo balkanski skomrasi – specifične, naglašene, "pretjerene", plemenite po svome patosu, "staroslavenske glume" (ili "staroslavenske dječje ljutine") – do naših su dana i godina sačuvali velikani nekoliko nacionalnih kazališta koja konvergiraju takozvanoj balkanskoj kazališnoj sferi ili se s njom dodiruju na različite načine: Slovenka Sava Severova, Hrvati Adam Mandrović ili Emil Kutijaro, Srbi Milivoje Živanović ili Žanka Stokić, Bugari Ivan Popov i Krstju Sarafof... ali se od svih njih najviše i najdosljednije takvoj glumi podavao upravo posljednji balkanski skomrah, Makedonac Petre Prličko.

Što je, naravno, jedna posve druga tema!



R. Marinković, *Glorija*, Petre Prličko

- 1 Teatrološki je, svakako, zanimljivo zabilježiti kako je prva prava praižvedba *Glorije* – njezina istinska praižvedba, faktički odigrana dva tjedna prije razvikane zagrebačke/Stupičine predstave: dogodilo se to u Sloveniji, na sceni Slovenskog ljudskog gledališča u Celju, točno 15. prosinca 1955.; izvedba je uprizorena prema tekstu što ga je preveo Herbert Grün, u scenografiji Svete Jovanovića i u kostimima Elke Matulove. Zacijelo je najzanimljivije što je režiju ove praižvedbe potpisao Andrej Hieng, jedan od najmarkantnijih slovenskih dramatičara narednih desetljeća.
- 2 Budući da Nacionalna i univerzitetska biblioteka "Sveti Kliment Ohridski" u Skopju ne raspolaže svim godištima hrvatskih novina i časopisa – osobito onima iz pedesetih godina – pri pisanju ovoga teksta služila sam se primarnim i sekundarnim izvorima što ih je prethodno selektirala teatrologinja Mani Gotovac u knjizi *Tako prolazi Glorija*, CEKADE, Zagreb, 1994.
- 3 Ibid, str. 88.
- 4 Božo Kukulja, *Novi datum u životu Hrvatskog narodnog kazališta*, Narodni list, Zagreb, 1. 1. 1956.
- 5 Gotovo da nijedna od mnogobrojnih *Glorija* igranih na različitim scenama nekadašnje Jugoslavije nije prolazila bez izvjesnih napetosti, najčešće s Crkvom (na primjer, 1980. godine u Dubrovniku, kad je biskupski ordinarijat tražio zabranu predstave), ali ponekad i s autorom (na primjer, 1990. godine u Mostaru, kad je Ranko Marinković zatražio sudsku zabranu radikalnih dramaturških i inih intervencija što ih je napravio makedonski redatelj Rahim Burhan). Ovakvih je nesporazuma bilo i u drugim slučajevima.
- 6 Zagrebačka predstava *Glorije* u režiji Bojana Stupice i s Mirom Stupicom u glavnoj ulozi sudjelovala je i na prvom Sterijinom pozorju, održanom 1956., doživjevši izniman uspjeh. Međutim, nije se natjecala za nagrade, nego je prikazana izvan konkurencije.
- 7 Jovan Boškovski, *U znaku 'Glorije'*, NIN, Beograd, 24. 3. 1957.
- 8 Mislim isključivo na kritike trojice autora koji su mi bili dostupni: Vladimira Stamenkovića (Književne novine, Beograd, 16. 4. 1957.), Huga Klajna (Borba, 25. 4. 1957.) i Kola Čašula (Borba, 4. 5. 1957.)
- 9 Jovan Boškovski, ibid.
- 10 Vladimir Stamenković, ibid.
- 11 Hugo Klajn, ibid.
- 12 Scenograf je Vasilije Popović-Cico, jedan od najmarkantnijih scenografa u povijesti makedonskoga glumišta. U stvari, valja napomenuti kako makedonski teatar ima veliku sreću sa svojim scenografima i kostimografima – još od tridesetih godina, kad je u Skopju radilo kazalište na srpskom jeziku, pa do danas, vizualna strana makedonskih predstava nameće se kao jedna od najjačih njihovih osobina.
- 13 U međuvremenu, između čitanja i objavljivanja ovoga teksta, Ilija je Milčin nažalost preminuo (12. ožujka 2002.). Makedonska je kazališna povijest, tako, ostala bez jednog od svojih najtočnijih i najpouzdanijih svjedoka, a makedonska teatrološka znanost bez jednog od ključnih, u svakom pogledu nezamjenjivih suradnika. Svaka sljedeća rekonstrukcija neke predstave iz razdoblja četrdesetih, pedesetih, šezdesetih, sedamdesetih godina makedonskim će teatrolozima, odsad, biti ne samo kompliciranija nego i bitno siromašnija u rezultatu.
- 14 M. Gotovac, ibid, str. 100.