

Jan Jankovič, Bratislava, Slovačka

# Refleksija hrvatske stvarnosti u hrvatskim dramama odigranim na slovačkim pozornicama

Moje izlaganje ima naslov *Refleksija hrvatske stvarnosti u hrvatskim dramama odigranim na slovačkim pozornicama*. Najprije moram naglasiti da je za hrvatsku dramu i književnost ili, ako hoćemo, za ukupne društveno-političke odnose, druga polovina 20. stoljeća počela tek 1956. godine. Prve godine 20. stoljeća čehoslovačko-jugoslavenski odnosi bili su potpuno zamrznuti, ako ne računamo oštru kritiku Tita i cijele Jugoslavije. Diskontinuitetna faza bila je posljedica svjetske i europske situacije nakon Drugoga svjetskog rata. U veljači 1948. u Čehoslovačkoj su na vlast došli komunisti i nedugo nakon toga Informativni biro komunističkih i radničkih partija – zajednički organ SSSR-a i njegovih satelita – “isključio je Jugoslaviju iz obitelji komunističkih partija i jedinstvenog komunističkog fronta”. Slijedila je radikalna promjena u oblasti međunarodnih veza i kulturnih odnosa. Tradicionalno dobri čehoslovačko-jugoslavenski, ali i uži slovačko-hrvatski odnosi postali su bespredmetni, značenje su izgubile sve oznake koje su stoljećima uvjetovale kontinuitet: jezična i genetska bliskost, sličnost povijesnih sudbina, srodnost i osjećajna povezanost kojoj u nekim razdobljima nije nedostajao ni naivno-romantični sentiment. U cijeloj dotadašnjoj povijesti na najtragičniji način potvrdilo se da su za kontinuitet ili diskontinuitet naših odnosa uvijek bile presudne izvanjske okolnosti.

U skladu s tim, izvanjske okolnosti uvjetovale su postupno svladavanje diskontinuiteta: promjena političkih prilika u SSSR-u, raskrinkavanje kulta ličnosti i rušenje dogmatizma najgrublje vrste imale su utjecaja na političke prilike u cijeloj Europi. Nakon Hruščovljeva simbolična posjeta Jugoslaviji 1955. godine te nakon posjeta J. B. Tita SSSR-u (svibanj – lipanj 1956.), nastalo je popuštanje zategnutosti čehoslovačko-jugoslavenskih odnosa. Za našu temu važno je podsjetiti da

se u Čehoslovačkoj od prijelomne 1956. do sloma totalitarnog režima 1989. na službenom ideološkom i kulturnom planu prema Jugoslaviji održavala neka vrsta distance, koja je potjecala od činjenice da je drugi model socijalizma (samoupravni) bio za režim u Čehoslovačkoj na svoj način opasniji i potencijalno destruktivniji nego kapitalizam i kultura zapadnih zemalja. Taj element bio je u našim odnosima permanentno prisutan, a u zavisnosti o aktualnim političkim prilikama mijenjao se samo njegov intenzitet.

U biti je, sve do godine 1989., preprekom poboljšanju naših odnosa bilo i to što su jugoslavenska kultura i umjetnost djelovale u liberalnijim uvjetima. Dio jugoslavenske književne i dramske produkcije bio je neprihvatljiv i zbog estetskih parametara, koji se, na posljétku, uvijek formiraju u odnosu prema društvenoj i političkoj zbilji. U okviru politički determiniranih čehoslovačko-jugoslavenskih odnosa, slovačko-hrvatski odnosi imali su nekoliko specifičnosti. Iznad naših nevelikih naroda lebdjela je sjena Drugoga svjetskog rata. Postojanje ratnih samostalnih država, Slovačke Republike i Nezavisne Države Hrvatske, osuđivalo se zbog karaktera tadašnjih režima, ali i preventivno, kako u novim uvjetima ne bi jačale “nacionalističke strasti”. Prirodne i tradicionalo dobre slovačko-hrvatske odnose u obnovljenim unitarističkim državama bilo je potrebno prigušivati; i na jednoj i na drugoj strani većinski je narod nametao manjem osjećaj krivice za žalosne povijesne promašaje. U vezi s našom temom, što će se potvrditi poslije, to je značilo da se kod prevođenja na slovački prednost davala djelima hrvatske klasike i zabavnih žanrova na štetu aktualnih, umjetnički relevantnijih djela. Istini za volju, potrebno je napomenuti da se ona djela koja su reflektirala tadašnje prilike nisu prevodila ni iz drugih književnosti naroda Jugoslavije. Ne možemo

zanemariti činjenicu kako se prevodilo sa zakašnjenjem, kad teme nisu bile toliko društveno aktualne i kad prijevodi više nisu mogli ispunjavati neke od svojih funkcija.

U drugoj polovini 20. stoljeća, bez obzira na intenzitet odnosa i političke promjene, hrvatska književnost i drama bile su prihvaćane kao integralna sastavnica književnosti naroda Jugoslavije. Konstatacija vrijedi i za zadnje desetljeće prošloga stoljeća, znači za razdoblje nakon proglašenja samostalne Republike Hrvatske (25. 6. 1991.), nakon nastanka Savezne Republike Jugoslavije (1992.) i Slovačke Republike (1. 1. 1993.). Nakladničke kuće i kazališta (kao i radio i televizija) odabirali su za prevođenje djela bez obzira na nacionalnu pripadnost autora. Ako pribrojimo još načela koja vrijede općenito – da svaka književnost i svaka dramska umjetnost za prijevod odabiru djela koja odgovaraju njihovim potrebama te da su prevedena djela samo djelić cjelokupnog fundusa kulture iz koje se preuzimaju, možemo konstatirati: hrvatska je drama (ali i književnost uopće) samo u veoma ograničenoj mjeri mogla slovačkim recipijentima pružati umjetničku refleksiju društvene zbilje u Hrvatskoj.

U slovačkim nakladničkim kućama od 1957. godine do kraja prošloga stoljeća objavljeno je približno 130 književnih prijevoda s hrvatskoga, od toga 45 prijevoda drama. U kontekstu te prilično relevantne produkcije valja upozoriti na ključne momente: 45 prijevoda drama predstavlja 34 % književne produkcije, prijevodi proze za odrasle samo 11 %, a ostali prijevodi raspoređeni su tako da po dvadesetak naslova pripada sljedećim područjima: povijesni romani, Šenoini i posebno Zagorkini, knjige za djecu i omladinu, zabavna i pustolovna književnost. Osim toga, objavljeno je i nekoliko zbirki poezije među kojima se ističe antologija *Vysoké topole* (1969.). Dodajmo da se hrvatska književnost nalazila zajedno s književnostima drugih naroda Jugoslavije i cijeloga svijeta u svakovrsnim izborima (takve knjige zajedno s poezijom predstavljaju približno 10 % bibliografskih jedinica).

U prijevodima je brojem naslova dominirao Miroslav Krleža. Osim drama, objavljena su i četiri prijevoda njegovih proza (*Chorvátsky boh Mars – Hrvatski bog Mars*, 1962.; *Na okraji rozumu – Na rubu pameti*, 1969.; novele pod naslovom *Vetry nad provinčným mestom* 1973.; *Návrat Filipa Latinovicza – Povratak Filipa*

*Latinovicza*, 1979.). Ranku Marinkoviću uz drame objavljeni su romani *Kyklop – Kiklop*, 1971. i *Spoločný kúpel' – Zajednička kupka*, 1984. Objavljene su i dvije knjige Ivana Arallice (*Duše otrokov – Duše robova*, 1988. i *Asmodeov šál – Asmodejev šal*, 1999.), te po jedna knjiga sljedećih pisaca: Vjekoslava Kaleba (*Nádhera prachu – Divota prašine*, 1963.), Slobodana Novaka (*Stratený domov – Izgubljeni zavičaj*, 1966.), Vladana Desnice (*Vlnenie jarí a umierania – Proljeća Ivana Galeba*, 1967.), Nevena Orhela (*Rozruch na onkológji – Uzbuna na odjelu za rak*, 1987.), Živka Jeličića (*Skielko – Staklenko*, 1977.).

Osim toga, Branislav Choma pripremio je izbor proza *Láska na morí* 1971., a 1977. objavio je *Triptych o láske*<sup>2</sup>. Branislav Choma i Ján Jankovič priredili su 1978. antologiju hrvatske proze *Objatie (Zagrljaj)*. U izborima i u antologiji samo su pojedini autori bili zastupljeni prozama koje su u vezi s našom temom.<sup>3</sup>

Čitajući hrvatsku književnost slovački recipijent imao je malo mogućnosti upoznati umjetničku refleksiju hrvatske društvene zbilje druge polovine 20. stoljeća. Sve Krležine proze bile su starijeg datuma (*Hrvatski bog Mars*, 1922., *Na rubu pameti*, 1938., novele i pripovijetke iz tridesetih godina, *Povratak Filipa Latinovicza*, 1932.). Neki od prijevoda bili su tematski vezani za prošlost (R. Marinković, *Kiklop*, V. Kaleb, *Divota prašine*). Doduše, za prošlost je bio vezan i roman *Duše robova*, ali proza u kojoj musliman i kršćanin jedan drugome spase život misaono je izrazito komunicirala s tada aktualnim problemima bipolarnog svijeta. Jeličićev *Staklenko* koji ima izrazite autobiografske crte, Aralčin *Asmodejev šal*, kao i *science-fiction* roman Nevena Orhela nisu mogli slovačkom čitatelju pružiti sliku o zbilji hrvatskog društva druge polovine 20. stoljeća. Posebno mjesto imaju prijevodi proza Slobodana Novaka objavljeni pod naslovom *Stratený domov – Izgubljeni zavičaj* (1966.), jer osim naslovne, u izboru su bile i proze *Badessa madre Antonija* i *Zalutali metak*. U načelu možemo reći: čitajući prijevode proznih djela hrvatskih pisaca, slovački čitatelj onodobnu je hrvatsku realnost mogao susresti samo u izborima priča, odnosno na stranicama periodičnog tiska.

Književni prijevodi hrvatske drame slijedili su sličan osnovni obrazac: izrazito su bila zastupljena djela klasika, odnosno starije drame, a prednost se davala komediji. Većina prijevoda izašla je krajem pedesetih,

šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, znači u razdoblju kad je politički pritisak bio relativno jak. Mnoge od ovih "neaktualnih" drama bile su aktualne s kulturnoga i umjetničkoga aspekta, neke su (prije ili poslije nakon objavljivanja) rezonirale na slovačkim scenama. No ove prijevode ne možemo izravno povezivati s temom našega simpozija koja glasi "Refleksija društvene zbilje u drugoj polovici 20. stoljeća".

Među klasike, uz M. Držića, I. Gundulića i I. Vojnovića, svrstavamo M. Krležu i M. Begovića, a da pojednostavnimo situaciju također i P. P. Peciju, koji je u Slovačkoj bio izvođen već u razdoblju između dvaju ratova. U ukupnoj produkciji prijevoda drame (45 knjiga), kategoriju klasika predstavlja 21 knjiga<sup>4</sup>, a izdanja suvremenih autora 24 knjige<sup>5</sup> (u prvome i drugome slučaju ubrojili smo druga odnosno ponovljena izdanja).

U našem prilogu nećemo poklanjati pažnju neizvedenim dramama – polazimo od toga da je glavni smisao drame u scenskom izvođenju. Stoga nećemo govoriti o znatnom broju drama koje su bile tiskane, ali nisu bile izvedene na slovačkim profesionalnim scenama.

Od prijevoda tadašnjih autora, s temom savjetovanja samo marginalno možemo povezati komedije, koje su u prvome redu trebale zabavljati publiku, znači komade u kojima društvena zbilja datog prostora i vremena nije odlučujuća, odnosno ima minimalnu ulogu: M. Grgić: *Prebud' sa Katarína – Probudi se Kato; Strana lásky – Stranka ljubavi*. Slavonski razbojnik *Čaruga* iz istoimene Kušanove komedije pljačkao je neposredno nakon Prvog svjetskog rata: poenta komedije u kojoj su primitivnog razbojnika zloupotrijebili bogataši da sakriju svoje lopovluke možda je bila aktualna u tadašnjem hrvatskom i jugoslavenskom društvu, no jednako će biti aktualna u bilo kojem društvu i vremenu, isto kao što mogu biti aktualni, smiješni i poruga vrijedni trikovi političara iz Grgičeve *Stranke ljubavi*.

Iz lako shvatljivih razloga ne poklanjamo pažnju izvođenju klasike na profesionalnim scenama<sup>6</sup>, a za komentiranje predstava amatera, brojnih radijskih i nekoliko televizijskih adaptacija Krležinih drama ovog puta nemamo dovoljno prostora.

Za našu temu relevantno je samo nekoliko drama koje su izvodile slovačke profesionalne scene: M. Matković: *Aj bohovia trpia – I bogovi pate* (1964.); M. Grgić: *Malé námestie – Mali trg* (1970.); R. Marinković: *Glória – Glorija* (1971. i 1987.); I. Brešan: *Predstavenie*

*Hamleta v obci Dolná Mrduša – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (dvije predstave 1988.).

Prije nego što taj repertoar razmotrimo iz aspekta naše teme, moramo opet podsjetiti da je druga polovina 20. stoljeća slovačko-hrvatskih kazališnih veza počela tek 1957. godine te da su do 1964. godine ne samo hrvatski nego svi jugoslavenski pisci bili izvođeni uglavnom na scenama izvan Bratislave i da se repertoar sastojao uglavnom od klasika, prije svega komedija. Posljednja drama hrvatskog autora, koja je na neki način govorila o aktualnoj društvenoj zbilji, prije uprizorenja Matkovića 1964., bila je igrana na slovačkoj sceni u vrijeme Drugoga svjetskoga rata (M. Begović, G. Senečić). Nećemo dramatizirati povijest slovačko-hrvatskih kazališnih veza, ali moramo naglasiti da dolazak hrvatske drame dvadeset godina nakon Drugoga svjetskoga rata već sam po sebi govori o tome da je zbilja bila ozbiljna, da se u toj zbilji opet pokazuje opravdanom konstatacija kako je diskontinuitet u našim odnosima bio uvijek diktiran izvanjskim okolnostima. Izvanjske se okolnosti, pored datuma izvođenja, jednako jasno očituju na repertoaru.

Za našu temu posebno je važno da je Matkovićeve drama *Aj bohovia trpia – I bogovi pate* bila uprizorena u godinama društvenog previranja prve polovine šezdesetih godina.<sup>7</sup>

Izvedba je bila podjednako važna i zanimljiva i s idejnog i s umjetničkog aspekta. Moramo naglasiti aktualnost obaju aspekata, jer hrvatski autor u suglasju s tadašnjim europskim scenskim trendovima na pozadini antičkih tema i ambijenata komentira onodobnu društvenu i političku situaciju u Jugoslaviji. Uzgred moramo napomenuti da je, po našem mišljenju, u drami teško naći tragove hrvatske specifičnosti. Usprkos razlikama ili nijansama između jugoslavenskog i čehoslovačkog socijalizma, tadašnja je društvena zbilja u jednoj i drugoj zemlji bila ista, odnosno ista je bila u Srbiji i Hrvatskoj, u Češkoj i Slovačkoj, jer je u temeljima bio socijalizam, a što je značilo vladavinu jedne stranke i režim totalitarnog tipa. Kult ličnosti demaskiran je već nekoliko godina prije postavljanja ove drame i više godina prije njezina izvođenja u Slovačkoj, ali u društvenoj praksi kult ličnosti bio je trajno prisutan u različitim oblicima, ne samo u Jugoslaviji i Čehoslovačkoj nego i u čitavom istočnom bloku. Hrvatska stvarnost nije bila samo hrvatska, ali hrvatski je bio prkos (otpor), što je

u kontekstu naše teme i slovačko-hrvatskih veza od posebne važnosti.

Matkovićeve antički bogovi u ljudskome liku bili su zapravo slika tadašnjih ljudi-bogova, partijskih funkcionera, koji su odlučivali o sudbinama ljudi bez obzira na jezik kojim su jedni i drugi govorili. Univerzalnost teme i antički habitus bili su samo sredstvo raskrinkavanja: drama je izazivala podjednake političke asocijacije i kod Hrvata i kod Slovaka.

Inscenacija ove drame nadovezivala se na najbolje tradicije slovačke dramaturgije međuratnog razdoblja, kada je hrvatska drama utjecala na ključne tendencije razvitka slovačkog kazališta, dakle na svoj način i slovačkog društva. Tadašnja kritika ovaj moment nije izravno artikulirala, ali je zapazila i istaknula značenje djela hrvatskog autora i visoko ga ocijenila usporedbom s najznačajnijim tadašnjim europskim dramskim piscima. No još je važnije da se ta predstava shvaćala kao politički angažirano kazalište pa joj je bila poklonjena pažnja ne samo u slovačkome tisku: zabilježeni su odjeci iz češkog tiska, a recenzije nalazimo i u mađarskim novinama.

Tekst u kazališnome biltenu imao je naslov *Aby bol svet zbaveny lži... (Da se svijet oslobodi od laži)*. Autor je izložio temeljni problem obrađen u drami, kao i pitanje njezine recepcije, jer Matković na stup srama nije stavio samo kult ličnosti nego i kult dvoličnosti. "Autor drame usmjerio je svoje oružje protiv odvratnog svojstva čovječanstva da voli živjeti u laži, jer je takav život komotan i ugodan, a drugi ga hvale. Čovječanstvo strahuje za svoje legende i mitove, koje je stvorilo samo radi svoje ugode. Autora, koji je napisao ovakvu dramu, optužili su da parafrazira kult Staljina. Ali Matković ne radi ništa manje nego parafrazira i kult Staljina. Raskrinkanjem 'kulta' svakako se nije sve riješilo i neće se riješiti." Matkovićeve je kritika sveobuhvatnija, odnosno univerzalnija, jer točno uočava i na dramski uvjerljiv način prenosi gledatelju kako je među nedostacima čovječanstva kult ličnosti samo jedan od mnogih.

Na čelu društvenih previranja šezdesetih godina stajao je komunistički reformator Slovak Alexander Dubček, a to previranje dobilo je oznaku "praško proljeće". No umjesto "socijalizma s ljudskim likom", što je bila tadašnja parola, došli su ruski tenkovi. Počelo je razdoblje takozvane normalizacije odnosno konsolidacije – jedna i druga riječ značile su povratak na staro i jačanje

dogmatskog režima. Takva situacija nije bila najpovoljnija za refleksiju hrvatske drame, posebice takve koja kritički reflektira jugoslavenske i hrvatske prilike, jer su one u biti bile zajedničke za obje naše zemlje. Usprkos tome, sedamdesetih godina, točnije na njihovu početku, slovačke profesionalne scene igrale su dvije predstave koje su povezane s temom ovoga skupa.<sup>8</sup>

*Malé námestie – Mali trg* Milana Grgića praizveden je u Zagrebu 1968. pa slovačku predstavu 1970. možemo označiti prilično ažurnom. Krajem šezdesetih godina u hrvatskoj dramskoj literaturi Grgićevo ime nije bilo toliko poznato i na glasu kao imena drugih na slovački već prevedenih autora. *Mali trg* je alegorija o pogubnoj moći novca – alegorije i vječito aktualne teme svako vrijeme i svaka sredina mogu shvaćati i tumačiti prema aktualnoj situaciji. Grgićeva je priča univerzalna, jer nije usidrena u jasno definiranom vremenu i prostoru. Ako se i njegova poruka doticala društvene stvarnosti u bivšoj Jugoslaviji, ta drama nije onako pogodan primjer za našu temu kao što su drame M. Matkovića i R. Marinkovića. U recenzijama slovačke predstave izricao se nazor kako je riječ o slučajnom izboru, drami koja se posebno ne ističe, autoru koji još nije dovoljno zreo. Pojavilo se mišljenje da djelo "podsjeća na Dürrenmattov *Posjet stare dame* te da je autor umnogome dužnik scenskog naturalizma, da mu zaključak nije dosljedan, a uverljivost i alegorija dosta su problematični"<sup>9</sup>. Drugi pak recenzent<sup>10</sup> pisao je da je usprkos sličnosti između Dürrenmattove i Grgićeve igre, problematika koju tretira hrvatski autor ipak različita. Općenito možemo reći kako je kritika ocijenila *Mali trg* kao diskutabilan, ali zanimljiv tekst. U svakom je slučaju bila ispunjena želja dramaturga Jána Lacua – shvatiti i inscenirati igru kao uskličnik, da se drama razumije kao usklik.

U izlaganju o povijesti slovačko-hrvatskih kazališnih veza nije nezanimljivo podsjetiti da se inscenacijom *Maloga trga* otvarala ne samo sezona nego i proslava dvadesete godišnjice osnivanja Regionalnog kazališta u Nitri. Mirakul *Glorija* R. Marinkovića bila je prva predstava 25. kazališne sezone na bratislavskoj Novoj sceni. Po našem mišljenju te činjenice svjedoče o tome da je hrvatska drama u Slovačkoj imala posebne privilegije koje su proizlazile iz tradicionalno dobrih odnosa: one su se održale i u razdobljima koja politički nisu bila baš najpovoljnija.

Za razliku od Milana Grgića, Ranko Marinković početkom sedamdesetih godina bio je već potpuno afirmiran autor, ne samo u domovini nego i u svijetu. Prije inscenacije *Glorije* bila je već tiskana prva verzija ove drame u prijevodu A. Vrbackog. Kako je u međuvremenu Marinković dramu preradio, izvedena je i druga verzija, koju je preveo Branislav Choma (godinu dana prije inscenacije i taj drugi prijevod tiskala je LITA).

Branislav Choma u programu kazališne predstave nije mnogo pisao o autoru, jer je htio publiku upoznati sa stanjem kazališta u cijeloj Jugoslaviji. Usprkos tomu što su nedostajale informacije o autoru, drama i predstava imale su znatan uspjeh. Režiser Oto Kat'uš a potpuno je iskoristio sugestivnu sredinu, zahvalnu za kazališnu predstavu (samostan i cirkus), kao i misaono bogat predložak. Glumci su na sjajan način iskoristili mogućnosti koje je pružao tekst i predstava je trajno ostala u svijesti gledatelja.

Popularnost drame u razdoblju normalizacije bila je velika, posebno zbog činjenice što je to predstava o fanatizmu, potisnutoj ljubavi i povjerenju. Hrvatski autor napisao je igru o stvaranju čuda – čudo želi stvoriti zapaljeni Don Jere, kako bi time ojačao privlačnost svoje crkve, pa namjerava iskoristiti cirkusku artisticu *Gloriju*, koja se sklonila u samostan i primila ime sestre Magdalene.

Možda se radi o paradoksu, možda o shizofreniji vremena, ali u godinama najjače normalizacije, *Glorija* koja je bila napisana u pedesetim godinama i spadala među djela koja su bila na granici između novih i starih vremena, između novih i starih estetskih pristupa u umjetnosti naroda Jugoslavije, bila je u Slovačkoj prezentirana kao angažirana umjetnost. Ova sintagma tada je bila zaštitni znak koji je sprečavao da drama probudi nepoželjnu pažnju nadležnih organa. Svi su računali s time da će u deformiranoj situaciji vladajuća ideologija progutati mamac. Radi se o tome da je Marinković svoj protest protiv fanatizma, demagogije i manipulacije smjestio u sredinu u kojoj je glavnu riječ imala Crkva, tadašnji ideološki neprijatelj vlasti. Sigurno nije bilo sporedno ni to što je autor pojedine likove iz redova klera ocrtao sa simpatijama, a to se pak moglo ideološki opravdati viđenjem kako su to bili ljudi koji se pored svoje odanosti Crkvi nisu otuđili od naroda.

Recenzenti su tih godina uočavali nedostatke teksta ne samo kod manje poznatih autora (M. Grgić) nego

i u slučaju Marinkovićeve *Glorije*, primjerice: "Pukotine u motivaciji i procesu razvitka Marinkovićeve likova osobito se uočavaju kod glavnih junaka – Don Jere i *Glorije*..." Isti recenzent<sup>11</sup> dalje je pisao: "Slabiji je dio drame kompozicija cjeline, izgradnja atmosfere, gradiranje dramskog naglaska. Osobito posljednji prizor, uključujući i tragične trenutke, realizira se mlako, kao da je tu redatelju i glumcima nestalo daha."

Dok su sredinom šezdesetih i početkom sedamdesetih godina djela hrvatskih dramskih pisaca dolazila u Slovačku s minimalnim zakašnjenjem, što je bila jedna od osnovnih pretpostavki da prijevodi obavljaju što više svojih funkcija, igra Ive Brešana *Predstavenie Hamleta v obci Dolná Mrduša – Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* u prijevodu F. Lipke izvodila se na slovačkim scenama mnogo godina nakon njezina postanka.<sup>12</sup>

Ivo Brešan, koji je postao jedan od vodećih hrvatskih autora, svoja *Hamleta* napisao je još 1971. Igra je unijela u hrvatsku dramaturgiju promjenu u duhu intertekstualnog postmodernizma. U drami napisanoj po modelu kazališta u kazalištu, bilo je u vrijeme njezina nastanka mnogo aktualnog, umjetnički i tematski. Slovački prevoditelji i kazališni djelatnici znali su da postoji hrvatski *Hamlet*, ali su istodobno znali da u doba normalizacije ne dolazi u obzir postavljanje groteske, koja je u stvari politička satira. Na kraju osamdesetih godina situacija se već toliko ohladila i smirila da je *Hamlet iz Mrduše Donje* smio doći u Slovačku. Međutim, zakasnele predstave nisu probudile adekvatno zanimanje u tisku, pogotovo jer su bile izvođene izvan Bratislave. *Hamlet* je kratko prije pada Berlinskog zida već bio samo nostalgija – u kazalištu i društvu već su bili na obzoru drugi problemi.

Predstava u Martinu dobila je recenziju u visokotiražnom dnevniku "Pravda". Nekoliko mjeseci prije studenoga 1989. partijskom dnevniku više nije smetalo ono što je gotovo dvadeset godina smetalo izvođenju te drame na slovačkom. Politička satira i umjetnost uopće više nisu bili prepreka i opasnost, jer socijalizmu i komunizmu već je prijetilo nešto posve drugo. U zadnjoj rečenici prikaza čak stoji: "*Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* za gledatelja je zahvalan igrokaz koji predstavlja prinos raspravi o suvremenom procesu ozdravljenja kulturno-društvenog, pa i političkog života."<sup>13</sup> Ali za raspravu i za ozdravljenje već je bilo prekasno.

Kratak citat iz zaključka recenzije L'. Petráška<sup>14</sup> može samo pojačati našu tvrdnju kako su slovački i hrvatski kulturno-politički prostor bili identični, ili barem to da je Slovačka bila (i ostala) pogodno tlo za savršenu recepciju hrvatske drame: "Fraze deklamirane na sceni kao nepokolebljive istine jesu za našega gledatelja uznemirujuće."

Za našu je temu važno što su sve tri drame izvođene u šezdesetim i sedamdesetim godinama (*Aj bohovia trpia*, *Malé námestie*, *Glória*) reflektirale hrvatsku i jugoslavensku stvarnost, ali njihov ambijent i radnja nisu bili smješteni u realni prostor i vrijeme, dakle u Hrvatsku zbilju druge polovine 20. stoljeća. Antički, odnosno univerzalni prostor autori su iskoristili da izgovore temeljne i ozbiljne misli koje su korespondirale s tadašnjom stvarnošću. Ključni problemi hrvatske stvarnosti u antičkom ili univerzalnom habitusu mogli su biti primljeni kao hrvatski samo posredovanjem autora – hrvatskih dramskih pisaca. Četvrta drama kojoj smo ovdje posvetili pažnju, Brešanov *Hamlet*, imala je transparentnu povezanost s Hrvatskom s kraja šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, ali kako se ovaj komad izvodio sa znatnim zakašnjenjem, njegov učinak bio je znatno oslabljen jer je situacija u Slovačkoj krajem osamdesetih godina ipak bila dosta drugačija nego situacija u Hrvatskoj i Jugoslaviji krajem šezdesetih godina. Na kraju krajeva, ni u Hrvatskoj *Hamlet* u osamdesetim godinama nije mogao biti slika aktualnih društvenih prilika, mogao je biti samo lijepa i snažna nostalgija, odnosno lijepo prisjećanje na ružnija vremena.

Hrvatska je drama u prijevodima na slovački nedvojbeno ispunila osnovne idejno-estetske funkcije umjetničkog prijevoda: ni za jedan prijevod (tiskan ili izvođen) nije moguće tvrditi da je bio odabran potpuno marginalan tekst ili autor, ni o jednome se prijevodu ne može tvrditi da je bio drugorazredan. U nakladničkoj i kazališnoj sferi mnogo je naslova ispunjavalo reprezentativnu funkciju; tiskana ili igrana djela hrvatskih klasika bila su doprinos slovačkoj kulturi. Posebno drame Miroslava Krleže, pored reprezentativne funkcije, u određenom su pogledu imale i kulturno-informativnu funkciju, jer su omogućavale bolji uvid u povijest i mentalitet hrvatskog naroda. Igrani prijevodi hrvatskih dramskih pisaca druge polovine 20. stoljeća, uz idejno-estetsku, u različitoj su mjeri ispunjavali i druge funkcije: s obzirom na to da se hrvatska književnost i drama

druge polovine 20. stoljeća u znatnoj mjeri napajala iz izvora europske kulture, samo je u maloj mjeri mogla ispunjavati literarno-informativnu funkciju. Slovački kritičari podsjećali su često na poznate zapadne uzore, ali to ipak ne znači da ove drame nisu mogle imati stimulativnu funkciju. Ne nalazimo, doduše, konkretna djela slovačkih dramskih pisaca u kojima bismo mogli dokazati takav utjecaj, ali su sigurno u scenskoj sferi i posebno u dramaturgiji djela hrvatske dramske literature bila značajna i s tog aspekta. U svakom slučaju, svi scenski izvođeni prijevodi dosljedno su obogaćivali našu kulturu jer je prostor slovačke dramske umjetnosti izvođenjem Matkovića, Marinkovića i Brešana izrazito proširio ponudu i podigao svoju idejnu i estetsku razinu.

U vezi s temom našega savjetovanja, kod izvođenih prijevoda moramo pažnju posvetiti i esencijalno-informativnoj funkciji tih prijevoda. Riječ je o onim aspektima djela hrvatskih dramskih pisca koji su imali posredovati informacije o životu, problemima i mentalitetu hrvatskog društva tj. naroda druge polovine 20. stoljeća. Kako smo već naznačili, praktički ni jedan od izvođenih prijevoda nije bio tematski i formalno (odnosno po datumu izvođenja u Slovačkoj) toliko "čist" da bi mogao transparentno i izravno demonstrirati pouzdan odraz zbilje u konkretnom vremenu i prostoru. Na idejno-tematskoj razini sve su drame, doduše, bile refleksijom tadašnjih prilika u Hrvatskoj, ali su očito baš tadašnje prilike vodile autore prema tome da su vrlo određene forme, odmaknute od konkretne stvarnosti, smatrali optimalnima da izraze željene sadržaje. Zbog toga je Marijan Matković lokalizirao svoju dramu u svijet antičkih bogova, Ranko Marinković u atraktivan, ali ahistoričan (u najmanju ruku netipičan za vrijeme) svijet samostana i cirkusa, Milan Grgić u fiktivan gradić koji se nalazi u neodređenom prostoru i vremenu. U ovome kontekstu mogli bismo razmišljati zašto je Ivo Brešan pozvao u pomoć Shakespeareova *Hamleta*. U svakom slučaju, junaci iz *Hamleta* bili su jedini živi ljudi, suvremenici slovačkoga gledatelja hrvatske drame druge polovine 20. stoljeća.

Drame hrvatskih dramatičara izvođene u Slovačkoj ni u kojem slučaju nisu bile jednostavno ogledalo zbilje. Konačno, od umjetnosti nije čak moguće očekivati neposredan odraz stvarnosti. Igre hrvatskih dramatičara jezikom umjetnosti pružale su informacije o ključnim problemima onodobne hrvatske i jugoslavenske zbilje.

Neću biti krut prema autorima izvođenima u drugoj polovini 20. stoljeća u Slovačkoj, jer to što ću reći nije problem njihovih drama, nego slovačke dramaturgije. Uz junake iz *Hamleta*, jedini živi suvremenici bili su junaci iz *Dunda Maroja*, koji su osim smijeha u Slovačku donijeli onakvu Hrvatsku koja živi u srcima i mislima ne samo posjetitelja kazališta.

Na kraju moram dodati nekoliko ozbiljnih riječi: izvođene drame hrvatskih dramatičara u modificiranom obliku ispunjavale su iste ciljeve kao i prijevodi i književne veze u prošlosti. Hrvatska drama izvođena na slovačkim scenama u drugoj polovini 20. stoljeća slika je zajedničke borbe naših naroda protiv dogmatizma, protiv limitiranja intelektualnih i osobnih sloboda, borba za slobodu mišljenja i izražavanja.

- 1 Antun Šoljan, *Ostrov – Otok*; Ivan Slamnig, *Sprievodkyňa – Putovotkinja*; Petar Šegedin, *Dáž – Kiša*; Fedor Vidas, *Skokan na kamennom múriku – Skakač na kamenom zidu*; Drago Ivanišević, *Leo, septembrové slnce a inš alebo S odkrýtymi kartami – Leo, sunce u rujnu i drugi*.
- 2 Hamza Humo, *Grozdanin smiech – Grozdanin kikot*; Mirko Božić, *Hodvábné papučky – Svilene papuče*; Krsto Špoljar, *Pastorála – Pastoralá*.
- 3 Ranko Marinković, *Objatie – Zagrijaj*; Vladan Desnica, *Oko – Oko*; Vjekoslav Kaleb, *Palica na prechádzke – Štap u šetnji*; Mirko Božić, *Soška – Kípič*; Slobodan Novak, *Južné myšlienky – Južne misli*; Fedor Vidas, *Fialové kosatce – Ljubičaste perunike*; Vojislav Kuzmanović, *Putovanie s introverziou – Jedno putovanie s introverzijom*; Antun Šoljan, *Posol – Ptica gospodnja*; Ivan Slamnig, *Noc na lodi – Noč na brodu*; Krsto Špoljar, *Koniareň – Konjušnica*; Ivan Kušan, *Môj priateľ Pet – Moj prijatelj Pet*; Branislav Glumac, *Mali zelení l'udkovia v oknách – Mali zeleni ljudi na prozorima*; Nedeljko Fabrio, *List kata zo St. Gilles du Garde – Pismo krvnika iz St. Gilles du Gardea*, Ivan Raos, *Večný Rašomon – Vječni Rašomon*; Zvonimir Majdak, *Na strojárskom veľtrhu – Na sajmu strojeva*; Petar Šegedin, *Deň – Dan*.
- 4 M. Držić, *Dundo Maroje – Sváko Maroje ale aj Dundo Maroje*, 1957., 1962.; *Rozkošník – Plakir*, 1958.; *Skupáň* 1967.; I. Gundulić, *Dúbravka – Dubravka*, 1958.; I. Vojnović, *Psycha – Psihe*, 1957.; *Ekvinokcia – Ekvinocij*, 1957.; *Dubrovnička trilógia – Allons enfants!*, *Súmrak, Na terase – Dubrovačka trilógija – Suton, Na teraci*; *Maškarády v podkroví – Maskerate ispod kuplja*, 1972., 1973.; *Smrt' maty Jugovićovcov – Smrt majke Jugovića*, 1976.; *Dubrovnička trilógia – Dubrovačka trilógija*, 1983.; P. Petrović Pecija, *Uzol – Čvor*, 1957., 1958., 1962.; M. Krleža, *Páni Glembayovci – Gospoda Glembayevi*, 1963.; *V agónii – U agoniji*, 1963.; *Aretaios alebo Legenda o svätej Ancille – Aretaj ili Legenda o svetoy Ancili*, 1965.; *Glembayovci – Páni Glembayovci, V agónii, Léda – Glembajevi, Gospoda Glembajevi, U agoniji, Leda*, 1965.; *Salome, Maškaráda – Saloma, Maskerata*, 1970.; *Tri legendy – Tri legende (Adam a Eva, Král'ovský jarmok, Michelangelo Buonarrotti)*, 1967.; M. Begović, *Bez tretieho – Bez trećega*, 1985.
- 5 M. Matković, *Na konci cesty – Na kraju puta*, 1957.; *Jarmok snov – Vašar snova*, 1958.; *Aj bohovia trpia, Heraklo – I bogovi pate, Heraklo*, 1963.; *Herkules – Heraklo*, 1964., *Ranené vtáča – Ranjena ptica*, 1967., *Tiger – Tigar*, 1970.; *Trójou zakliate – Trojom uklete*, 1984.; R. Marinković, *Glória – Glorija*, 1957., 1970.; T. Strozzi, *Dvaja – Igra u dvoje*, 1958.; P. Budak, *Kibko – Klupko*, 1960.; *Metelica – Mečava*, 1964.; F. Hadžić, *L'udia a opice – Ljudi i majmuni*, 1964., *Telefónny zoznam – Telefónski imenik*, 1970.; G. Senečić, *Logaritmy a láska – Logaritmi i ljubav*, 1964.; M. Božić, *Hojdačka na smutnej vrbe – Ljuljačka u tužnoj vrbi*, 1964.; *Spravodlivý alebo Kolo okolo starej fontány – Pravednik ili Kolo oko stare fontane*, 1985.; D. Roksandić, *Babilonská veža – Kula babilonska*, 1965., *Vtáci bez kríd'la – Ptice bez jata*, 1970.; A. Šoljan, *Galileiho nanebovstúpenie, Vrch – Galilejevo uzašašće, Brdo*, 1968.; M. Grgić, *Malé námestie – Mali trg*, 1969., *Prebud' sa Katarína – Probudi se Kato*, 1986., 1991.; I. Kušan, *Čaruga – Čaruga*, 1984.
- 6 M. Držić, *Sváko Maroje – Dundo Maroje*. Premijera 13. 10. 1957. Bratislava, Dedinské divadlo; Petar Petrović Pecija, *Uzol – Čvor*. Premijera 12. 4. 1958. Bratislava, Dedinské divadlo; M. Držić, *Sváko Maroje – Dundo Maroje*. Premijera 31. 12. 1960. Martin, Divadlo SNP; M. Držić, *Dundo Maroje a ostatní*. Premijera 16. 6. 1963. Bratislava, Divadelné štúdio VŠMU; I. Vojnović – I. Barkanović, *Ekvinokcia – Ekvinocij*. Premijera 16. 12. 1964. Košice, Štátne divadlo; M. Krleža, *Maškaráda, Salome – Maskerata, Saloma*. Premijera 1. 4. 1967. Bratislava, Divadelné štúdio VŠMU; M. Držić, *Dundo Maroje – Dundo Maroje*. Premijera 30. 8. 1969. Bratislava, Nová scéna; M. Držić, *Dundo Maroje – Dundo Maroje* (mjuzikl). Premijera 6. 3. 1976. Bratislava, Nová scéna; *DUBROVNIČKA KOMÉDIA – DUBROVAČKA KOMEDIJA*, po tekstovima hrvatskih anonimnih autora 17. stoljeća obradio Jaroslav Vostrý. Premijera 11. 6. 1981. Bratislava, Nová scéna, Poetická scéna; M. Krleža, *Páni Glembayovci – Gospoda Glembajevi*. Premijera 17. 5. 1986. Bratislava, SND (Malá scéna).
- 7 Matković, Marijan; *Aj bohovia trpia – I bogovi pate*. Prev. Andrej Vrbacký, režija Pavol Haspra, premijera 23. 1. 1964. Bratislava, SND, Malá scéna.
- 8 Grgić, Milan, *Malé námestie – Mali trg*. Prev. Ján Jankovič, režija Karol Spišák, premijera 17. 1. 1970. Nitra, Divadlo A. Bagara; Marinković, Ranko; *Glória – Glorija*. Prev. Branislav Choma, režija Oto Kat'uš, premijera 2. 10. 1971. Bratislava, Nová scéna.
- 9 L. O. (OBUCH, Ladislav); *Nitrianske Námestie, Večerník*, 4. 11. 1970. (gostovanje na Novoj scéni u Bratislavi 3. 11. 1970.).
- 10 SLIVKO, Ján, *Malé námestie*, *Práca* 27. 2. 1970.
- 11 Palkovič, Pavol, *O láske a krutosti*. "Večerník", 5. 10. 1971.
- 12 U režiji L. Pavloviča imala je premijeru 17. 3. 1988. u Martine (Divadlo SNP); u režiji L. Midriaka 18. 11. 1988. imala je premijeru u Prešovu (Divadlo Jonáša Záborského).
- 13 Hallon, L'ubor, *Dopovedat', či odpovedat'?* "Pravda", 14. 4. 1989.
- 14 Petráško, L'udovít, *Dánsky princ podozrivo aktuálny*, "Východoslovenské noviny", 7. 12. 1988. Gotovo isti tekst tiskao je i recenzent ispod naslova Aktualizovaný Hamlet u časopisu "Film a divadlo", 13. 3. 1989., č. 6, s.