

POPULARNO I HRVATSKA KAZALIŠNA HISTORIOGRAFIJA

Martina Petranović

UDK: 821.163.42-292(091)

Veći broj znanstvenih istraživanja pokazao je da se pojedine izvedbene vrste i žanrovi dugi niz godina nisu smatrali vrijednima akademske pozornosti i da su mnoge kazališnopovijesne studije nerijetko favorizirale tzv. visoku i pisanu kulturu, zanemarujući brojne oblike popularnoga kazališta. To je dovelo do izostavljanja niza popularnih kazališnih vrsta i žanrova iz oficijelnih svjetskih i nacionalnih kazališnih povijesti. U svjetlu navedenih teza, rad propituje neke od modela i mehanizama oblikovanja hrvatskih kazališnopovijesnih studija te razmatra načine prezentacije popularnoga u hrvatskom kazališnopovijesnom diskursu.

Ključne riječi: popularno kazalište; povijest kazališta; kazališna historio-
grafija

*Znam da znam neka znanja o mjuziklu.
Znam da bih to rado nekom prenio.
Znam da bi to bilo korisno.
Znam da novi to ne žele čuti.
Jedino ne znam... zašto?*

Vlado Štefančić, *Zabavljač* (2007: 295)

Na svečanosti dodjele Nagrade hrvatskoga glumišta 2000. godine, u sklopu koje mu je uručena nagrada za životno djelo, istaknuti hrvatski izvođač, redatelj i kazališni ravnatelj Vlado Štefančić izjavio je, ne bez

ironije, da je takvo što – da zabavljač u kazalištu dobije nagradu za svekoliko umjetničko djelovanje – takoreći ravno skandalu, aludirajući pritom posve jasno na nesiguran kazališni, a nesumnjivo i kazališnohistoriografski status onoga odvojka kazališne umjetnosti kojoj je posvetio svoj cijeli profesionalni vijek. U knjizi *znakovitoga, a u svjetlu rečenoga*, dodala bih i pomalo provokativnoga naslova *Zabavljač iz 2007. godine*, u kojoj memoarski iznosi pregled svoga umjetničkog opusa, premreživši kazališne teme nizom osobnih anegdota i kulturološki zanimljivih doživljaja, Vlado Štefančić do kraja demaskira navedeni stav te ga uobličuje i u svojevrsno motivacijsko i pogonsko gorivo cijele svoje autobiografske ispovijesti. Pozivajući se na pokušaj da objasni »te prezrene žanrove kao što su opereta, mjuzikl, rock opera i sve one koji su pritom stradali i priznali da su zabavljači« (Štefančić, 2007: 8), jezgrovito je formulirao razloge zbog kojih je pisanje umjetničke autobiografije ujedno dobilo i imperativ ispisivanja povijesti ne samo jednoga kazališta i jednoga kazališnopovijesnoga razdoblja već i svojevrsne borbe za dokazivanje kredibiliteta i legitimiteta čitavog jednog kazališnog područja – i to, da bude posve jasno, neovisno o golemom osobnom ulogu koji je Štefančić položio na račun zaživljavanja toga kazališnoga usmjerenja na hrvatskoj sceni.

Premda Štefančićeve riječi mogu izazvati stanovitu dozu istraživačke nelagode – jer ipak je prozvano ne samo kazalište već i teatrološka i kazališnopovijesna refleksija o njemu – teško da je moguće pretvarati se da ne razumijemo o čemu on zapravo govori. Brojna novija istraživanja širokoga i raznovrsnoga polja obuhvaćenog zajedničkim nazivom popularnoga kazališta vrlo su jasno pokazala da su se još koncem 19. stoljeća uspostavljene binarne i duboko hijerarhizirane opreke između tzv. visoke, elitne i niske, popularne kulture, prelile i na područje kazališne historiografije, ostavljajući brojna područja kazališne kulture obuhvaćena kategorijama popularnoga, zabavnoga, komercijalnoga i rado gledanoga, a istodobno i naglašeno izvedbenoga naspram tekstualnoga, kao što su primjerice opereta, varijete, kabaret, mjuzikl, cirkus i slične izvedbene vrste, na sigurnoj udaljenosti

od tema vrijednih akademske pozornosti te historiografskoga rezimiranja i uobličavanja (usp. Schechter, 2003.; Savran, 2004.; Saltz, 2008.). Na širem planu zamjetljivo dugogodišnje historiografsko favoriziranje tzv. visoke naspram niske, ozbiljne naspram zabavne ili pisane naspram izvedbene kazališne kulture, na užoj je razini usporedivo s historiografskim favoriziranjem tragedije i drame spram komedije, opere spram operete i mjuzikla, predstava temeljenih na dramskim tekstovima i književnim predlošcima spram izvedbenih vrsta u kojima je riječ jednako važna ili manje važna od ostalih izvedbenih sastavnica. Povijest popularnih kazališnih formi stoga se često može doimati i kao povijest omalovažavanja, umanjivanja, zanemarivanja, prešućivanja, odbacivanja pa i eklatantnog brisanja, oblikovana višestrukim i godinama perpetuiranim kulturnim stereotipima i predrasudama koje ni danas, ponekad se čini, nisu do kraja iskorijenjene. Jezgrovito rečeno, brojni kazališnopovijesni radovi i povijesti (svjetskog) kazališta napisani od začetaka teatrologije kao samostalne discipline, povlašteno historiografsko mjesto nerijetko su čuvali tek za tzv. ozbiljnu, visoku i pisanu kulturu, kao uostalom i za progresivne, inovativne i avangardne umjetničke prakse, ostavljajući na marginama interesa oficijelnih kazališnopovijesnih pregleda pojedine tradicionalne te, u stanovitoj mjeri, »konzervativne« iako rado gledane i posjećene kazališne vrste i žanrove, kao i vrste u kojima umjesto književnoga predloška dominiraju izvedbeni ili glazbenoscenski elementi (Savran, 2004.). Jednako će tako u kazališnim povijestima često postojati golem nesklad između uspješnosti, gledanosti i utjecaja određenoga kazališnog žanra u vrijeme njegova procvata s jedne i njegove kasnije kanonizacije (ili previđanja) u kazališnohistoriografskoj refleksiji s druge strane (usp. Balme, 2005.).¹ Vrlo su to jasno pokazala

¹ Dok su mnogi žanrovi velike popularnosti nesrazmjerno slabo zastupljeni u kazališnim povijestima, povlašćivanje avangardnih formi unutar akademskih proučavanja nakon Drugoga svjetskog rata dovelo je do porasta konceptualnoga značenja pojedinih prethodno marginaliziranih eksperimenata i pojedinaica koji su u svoje vrijeme bili odbačeni (Cochrane i Robinson, ur. 2016: 8).

kazališnohistoriografska propitivanja dosad napisanih kazališnopovijesnih studija suočena s pitanjem koje je prije ili poslije moralo biti postavljeno i glasi: kojim se to točno kriterijima u razgraničavanju vrednijih ili manje vrijednih kazališnih formi te njihovih predstavnika rukovodila kazališna historiografija kada su se donosile odluke o tome što treba ući u kazališnu povijest a čemu u njoj nije mjesto. Pritom nije nevažno što se na stanovit način pitanje kriterija za razdjeljivanje »važnih« i »nevažnih« modela kazališta ujedno usko povezalno i s pitanjem etičkoga pristupa kazališnoj historiografiji kao relativno mladom, ali sve propulzivnijem istraživačkom smjeru. Claire Cochrane i Jo Robinson tako ističu da je posljednjih godina povećano zanimanje za proučavanje popularnog, masovnog i zabavnog kazališta kao što su, primjerice, različite vrste komercijalnog kazališta, varijete i pantomima ili amatersko kazalište, rezultat ne samo nove historiografske osviještenosti akademske zajednice već i njezinoga okretanja samopropitivanju vlastitih vrijednosnih kriterija (Cochrane i Robinson, ur. 2016: 8).

Teatrološka disciplinarna autorefleksija o vlastitoj povijesti, obilježjima, usmjerenjima pa i stranputicama, provođena posljednjih desetljeća na tragu strukturnih promjena u samoj teatrologiji te humanistici i društvenim znanostima u cjelini, radikalno je utjecala i na mijene u opsegu predmeta proučavanja i metodologiji kazališnopovijesnih istraživanja, odrazivši se susljedno i na dotadašnje svjesne ili nesvjesne stavove teatrologije prema širokome, a katkada i teško sagledivom, fluidnom polju popularnoga kazališta, koje se opire strogom definiranju. Pritom je redefiniranju predmeta proučavanja koje valja uključiti u kazališnopovijesna razmatranja najizravnije, čini se, pridonio tzv. izvedbeni obrat karakterističan za drugu polovicu 20. stoljeća koji je, odmičući teatrološka istraživanja od isključive usredotočenosti na dramski tekst i zapadnoeuropski književni i kazališni kanon te institucionalno poimanje kazališta, pozvao na izučavanje mnogo šireg kruga izvedbenih formi i fenomena u različitim kulturama i razdobljima, uzevši u obzir i popularne kazališne žanrove europske i

izvaneuropske provenijencije jednim dijelom oslonjene upravo na ranije isključivane izvedbene komponente (usp. Schneider, 2014.). Također, ne bi se smjelo podcijeniti ni utjecaj kulturalnih studija na novu istraživačku paradigmu u pristupu popularnome kazalištu jer se historiografski stav prema popularnom (i) kazalištu nedvojbeno modificirao i kao nusprodukt izmijenjene istraživačke optike i stanovitoga kulturološkog obrata što ih je sa sobom donio odgovor kulturalnih studija na postojeće binarne opreke te problematiku i međuodnose popularnih kulturnih praksi i politika moći.

Razmatrajući uzroke višegodišnjih derogirajućih i pejorativnih stavova o popularnome kazalištu, suvremenim istraživačima nametnuli su se brojni i raznovrsni možebitni razlozi i polazišta, čije je temelje moguće naći i u korijenima vlastite discipline, i u varijabilnim tumačenjima kazališta kao takvog, i u razgraničenjima sfere umjetnosti od sfere tzv. »puke« zabave. Da bi se srž problema mogla tražiti već u formativnom periodu konstituiranja teatrologije kao akademske discipline pokazao je Marvin Carlson utvrdivši kako se tradicionalna povijest kazališta razvila u sjeni europske visoke kulture kasnog 19. stoljeća te oslanjanja na uhodane periodizacijske i stilske obrasce i vladajući književni kanon, ostavljajući malo ili nimalo prostora ne samo popularnoj kazališnoj tradiciji, već i kazalištu uopće (Carlson u Bratton, 2003: 8). Tipično devetnaestostoljetno literarno poimanje kazališta odredilo je na koji će se način još dugi niz godina oblikovati povijest kazališta i što će iz nje biti takoreći izbrisano jer se nije uklapalo u dominantnu sliku teatra, ali ni pripovijesti koju se željelo posredovati (Fischer Lichte, 2014.). Naposljetku, kako upozorava David Savran, teatrologiji koja se tek konstituirala kao akademska disciplina nije bilo u interesu baviti se nepriznatim i prezrenim žanrovima u vrijeme kada je trebalo izboriti vlastito priznanje kao punopravne znanstvene discipline s legitimnim i uglednim predmetom proučavanja (Savran, 2004.). U određenoj se mjeri davanje prednosti vrstama visoke naspram popularne kazališne kulture može dovesti i u vezu s dugogodišnjim europocentričnim pogledom na kazalište koje je odbacivalo kazališne oblike naglašenih

izvedbenih obilježja i često povezanih s neeuropskim kazališnim tradicijama, ali ne treba smetnuti s uma niti mogućnost različitoga vrednovanja pojedinih kazališnih formi kao legitimnih umjetničkih, odnosno nevažnih zabavljačkih, u različitim nacionalnim kulturama i kazališnim historiografijama, kao što, govoreći o tretmanu cirkusa, upozorava Marius Kwint (2013.). Potencijalnim razlozima zbog kojih je popularno kazalište marginalizirano i ostavljano po strani valja pribrojiti i njegov mjestimice subverzivan ili nepoćudan sadržaj neprihvatljiv vladajućim autoritetima, odnosno sadržaj koji se nije uklapao u vladajuću naraciju/vladajuće naracije iz aspekta, primjerice, nacionalnog, klasnog ili rodnog identiteta (Schechter, 2003.). Stigmatizirajući čimbenik u vrednovanju popularnih kazališnih žanrova često je bila i njihova publika, obilježena bilo svojom klasnom pripadnosti ekonomski i socijalno podređenim slojevima društva, bilo, kako je također vidljivo u pojedinim slučajevima, svojom pripadnosti građanstvu i građanskoj kulturi, što je u nekim, ali ne i svim socijalističkim društvenim uređenjima također bio zamjetan i do stanovite mjere nepremostiv uteg. Popularno kazalište u određenim je kulturološkim istraživanjima povezivano i s različitim oblicima zabave za mase kojima se kazališna publika indoktrinira i podvrgava manipulacijama u interesu dominantne ideologije, svjetonazora, društvenog uređenja ili kapitala pa se zato pokazalo nepoželjnom istraživačkom temom (usp. Davis, 2017.). Komercijalni aspekt popularnoga kazališta te njegova bliska povezanost s tržišnim i ekonomskim interesima također su, iz vizure kulturnoga elitizma, često pridonosili njegovome akademskome otpisivanju i svrstavanju u zabavu, dokolicu i distrakciju za mase kojoj nije mjesto uz, uvjetno rečeno, »superiornije« umjetničke vrste. Riječima Jacky Bratton, s današnjeg stanovišta neutemeljena ali dugi niz godina uvriježena pretpostavka elitistički koncipiranih povijesti kazališta komercijalnu je zabavu – pa time i popularne kazališne žanrove – nerijetko percipirala kao Drugo kazališne umjetnosti (Bratton, 2003: 8).

U ovome se radu nije moguće detaljno baviti ni svim oblicima hrvatskoga popularnog kazališta i njegova historiografskog previđanja ni sustavnom analizom suodnosa popularnoga i hrvatske kazališne historiografije, već mu je nakana na nekoliko zasebnih primjera sondirati na koji se način hrvatska kazališna historiografija odnosila prema pojedinim popularnim kazališnim vrstama, u prvome redu često teatrološki previđanim glazbenoscenskim žanrovima kao što su opereta i kabaret, odnosno ponuditi poticaj za njihovo promišljanje iz nove vizure.

Opereta je riječ koja se u hrvatskoj kazališnoj historiografiji dugo koristila s određenim pejorativnim prizvukom (kao i, recimo, melodrama) i te se neugodne stigme, čini se, ni do danas nije sasvim otrešla. Još otkako je početkom šezdesetih godina 19. stoljeća zaživjela i na hrvatskoj kazališnoj sceni, opereta je kao glazbenoscenski žanr i u kazališnoj kritici i publici, pa onda i u kazališnohistoriografskoj misli izazivala prijepore i razmimoilaženja u mišljenjima o potrebi njezine zastupljenosti kako na sceni tako i u kazališnoj povijesti, a redovito je karakterizirana kao »lakši« i »zabavan«, pa samim time i manje vrijedan glazbenoscenski žanr.² Šira javnost od prvih je operetnih predstava kontinuirano pokazivala veliko zanimanje za njih, dok ju je stručna zajednica nerijetko osporavala kao žanr na koji se troši suviše kazališnih resursa, a koji odvrća publiku od ozbiljnijeg te pozornosti dostojnijeg dramskog i opernog repertoara. Problematiku je na zanimljiv način sažeo već Nikola Andrić 1895. godine, ističući kako je, uvevši operetu u hrvatski kazališni život, Josip Freudenreich

² Naprotiv, brojna istraživanja pokazala su da tzv. »lakši« glazbenoscenski žanrovi poput operete, kabareta i mjuzikla uopće nisu bili sadržajno, formalno i receptivno »lagani«, već da su često bili progresivni i u estetskom, formalnokazališnom pogledu i u idejnim i političkim konceptima te politikama identiteta koje su zagovarali, pa su u tom smislu pokazala i da je cijena njihova izostavljanja iz oficijelnih kazališnopovijesnih pregleda, kako bi rekao Savran, »previsoka« (Savran, 2004.) i da se na nju ne smije i ne može pristati.

»dao povoda, da se javno mišljenje hrvatsko kroz tolike godine prepire, da li nam je ova pozorišna struka potrebna ili nije« (Andrić, 1895: 44).

Prvi hrvatski kazališni povjesničari poput Nikole Andrića i Milana Ogrizovića u knjigama o povijesti hrvatske, ili točnije rečeno, zagrebačke drame i opere, spominju i operetu. Ali kako? Zajednički sud o njoj mogao bi glasiti da je opereta bila neželjena iako prijeko potrebna sastavnica devetnaestostoljetnog zagrebačkog i hrvatskog kazališnog života i to iz više razloga: smatralo se da je odigrala važnu ulogu u osnivanju stalne Opere i formiranju opernog ansambla i solista jer je omogućavala davanje glazbenoscenskih djela u vrijeme kada ansambl još nije bio kadar izvoditi operna djela;³ da je sudjelovala u stvaranju nacionalne operne produkcije jer su prve domaće operete često smatrane najavama ili prethodnicama, da ne kažemo prvim mačićima, izvorne hrvatske opere; da je radila na izgradnji, pripremanju i obrazovanju buduće operne publike. Iz aspekta u nas još nedostavno istražene ekonomske pozadine i uvjetovanosti kazališne povijesti važno je naglasiti da se opereti davalo važno mjesto i u tržišnome pogledu jer je privlačila u kazalište publiku i osiguravala mu prihode kojima je kazalište sponzoriralo izvedbe umjetnički ipak poželjnijega dramskog i opernog repertoara, odnosno »čisto umjetničkih djela« kakva sama nije bila (Ogrizović, 1910: XXV).⁴ Zbog takvoga je općega stava spram operete, zamijetivši u jednom trenutku opadanje i gubitak zamaha devetnaestostoljetnoga opernoga razvoja, Ogrizović mogao tek žalovati nad sve manjim brojem opernih i sve većim brojem operetnih naslova na repertoaru i zaključiti kako mu »bodu [...] oči ovolike operete« (Ogrizović, 1920: 19), kritički se postavivši i spram kazališnih ravnatelja koji su se zbog

³ Tu će pomoć operete operi Branko Gavella u svojoj analizi strukturalnih odlika hrvatskoga glumišta nazvati izrazito »dvojbenom« (Gavella, 1982: 38).

⁴ U tom kontekstu zanimljivo je spomenuti i, uvjetno rečeno, »ekonomsku« definiciju operete kao »žanra koji često popunjava opernu blagajnu« (Martinčević, 1992: 128), gotovo jednako živu još i danas i gotovo redovito izgovaranu s negativnim predznakom.

financijskih nedaća u pojedinim razdobljima svoje uprave suviše revno oslanjali na operetni repertoar, makar to bio i Stjepan Miletić. Ukratko rečeno, u prvim nacionalnim kazališnopovijesnim sintezama drama je mogla biti uspoređivana s »ljubicom«, opera s »ružom« (Ogrizović, 1920: [3]), a opereta tek s lukrativnim i oportunim nužnim zlom te neželjenom ali neophodnom »estetskom zabludom« (Andrić, 1985: 44) s onu stranu vrijednosno jasno definirane granice između uzvišene umjetnosti i prizemne zabave, uvijek u službi viših ciljeva i nikako kao vrijednost sama po sebi. »Nedovoljna estetska aura« koju je kao jedan od razloga zanemarivanja pučkoga komada u hrvatskoj znanosti o književnosti i književnoj kritici naveo Marijan Bobinac, redefinirajući obilježja i dosege rečene dramske vrste (Bobinac, 2001: 11), mogla bi se stoga primijeniti i na dugogodišnji kazališnopovijesni odnos prema opereti, unatoč potpunome neskladu takvoga stava s činjenicom da je u Hrvatskoj opereta bila nedvojbeno »žanrovska zvijezda« 19. i prve polovice 20. stoljeća (Tuksar, 2001: 137), kao i da su središnji predstavnici ili promicatelji hrvatske opere na kraju 19. i početku 20. stoljeća – Ivan pl. Zajc, Nikola Faller i Srećko Albini – na pozornici središnjega nacionalnoga teatra usporedno njegovali i opere i operete, što je tada bila rijetkost: »To je činjenica koja se u Europi nije često susretala«, zapisat će Tuksar (2001: 138). Zanimljivo je primijetiti da se i u isticanju središnjih umjetničkih osobnosti koje su obilježile hrvatsko kazalište 19. stoljeća u hrvatskim povijestima kazališta najčešće afirmira trojac Dimitrija Demeter – August Šenoa – Stjepan Miletić, kojemu se na glazbenom planu onda pridodaje još i Ivan pl. Zajc, dok se neosporna uloga Josipa Freudenreicha – glumca, pisca, ravnatelja, pedagoga, začetnika hrvatske operete i operete u Hrvatskoj te hrvatskoga pučkoga komada – ipak pomalo stavlja u drugi plan, zasigurno dijelom i zbog toga što je njegov udio bio osjetniji na području kazališnohistoriografski umnogome otpisanoga, ili u najmanju ruku zanemarenoga, popularnog kazališta. Zato je kazališnopovijesna studija Nikole Milana Simeonovića *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta* (1905.), uza sve svoje

manjkavosti, važna upravo zbog toga što među istaknutim začetnicima hrvatskoga kazališta apostrofira i Josipa Freudenreicha. U središnjem (i jedinom) ozbiljnom i zaokruženom sintetskom pregledu povijesti hrvatskoga kazališta, Batušićevoj *Povijest hrvatskoga kazališta* iz 1978. godine, opereta nije zaobidjena. Dapače, neskriveno se ističu i afirmiraju njezine kvalitete u odgajanju publike, njezini visoki izvedbeni standardi i najznačajniji nositelji repertoara te autorska izvornost hrvatskoga operetnog glumišta, poglavito Ive Tijardovića, no mora se reći da u kvantitativnim omjerima te u stupnju utkivanja operetne kulture u cjelinu povijesti hrvatskoga kazališta, opereta i dalje ostaje na rubovima interesa i značenja (usp. Batušić, 1978.). Srodan stav potkrepljuje i podatak da je, premda se u pregledu povijesti hrvatskoga kazališta druge polovice 20. stoljeća ne zaobilaze ni utemeljenje i dosezi Kazališta Komedija, ni afirmacija mjuzikla i rock-opere, ni osnutak i djelovanje Satiričkoga kazališta Kerempuh, daleko veća analitička pozornost, ali i umjetnički naglasak te povijesna težina u oblikotvornosti identiteta i profila novijega hrvatskog glumišta dana dramskim teatrima kao što su Dramsko kazalište Gavella i poslije Teatar ITD.

Posljedica ovako zauzete pozicije nesumnjivo je i to da su u kazališnopovijesnim radovima, bilo sintetskoga tipa kao što je spomenuta *Povijest hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića, bilo u zasebnim monografijama o pojedinim scenskim i glazbenoscenskim umjetnicima, operetni izvođači ili skladatelji, kao i nositelji kabareta, mjuzikla i srodnih popularnih vrsta, odviše marginalno zastupljeni, ili su pak, što je također učestao slučaj, njihova ostvarenja i uspjesi u opereti i ostalim popularnim oblicima zasjenjeni njihovim djelovanjem u historiografski privilegiranim žanrovima tzv. visoke umjetnosti kao što su to, primjerice, drama ili opera. Mnogi operetni ili kabaretski izvođači, kao i glumci koji su došli do snažnijega izražaja u komičnim ulogama i žanrovima a ne u ulogama velikih i poznatih dramskih junaka, izvođači svojedobno slavljani na naslovnica i stranicama novina i časopisa te u drugim medijima, gotovo da se i ne

navode na stranicama a kamoli na naslovnicama hrvatske povijesti kazališta, velikim dijelom upravo zbog stanovite sumnjičavosti i podcjenjivačkoga odnosa nacionalne kazališne historiografije spram navedenih oblika i vrsta kazališne umjetnosti. U knjizi o zagrebačkome kabaretu Igor Mrduljaš navodi primjer glumice Fanike Heiman koja je, unatoč golemu uspjehu u komičnom i kabaretskom repertoaru, u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnoga kazališta* u Zagrebu (1969.) tek rubno i ovlaš obrađena, zaključivši da je ona najbolji dokaz »kako se mjesto u povijesti kazališta ne priskrbljuje zbiljskim vrijednostima nego često pukim pričinom pripadnosti *ozbiljnom teatru*« (Mrduljaš, 1984: 55). Nestabilna pozicija popularnih izvedbenih vrsta ogleđa se i u njihovom dvojakom statusu u Batušićevoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* koja, koliko god je to moguće, nastoji biti što inkluzivnija u obuhvaćanju različitih oblika kazališnih izvedbi, ali ujedno ne uspijeva do kraja prikriti određen zazor spram njih, ili točnije rečeno spram njihova uključivanja u povijest nacionalnoga teatra: posvećujući kratak prostor kazališnim skupinama djelatnima izvan institucionalnih okvira u drugoj polovici 20 stoljeća, Nikola Batušić ističe i njihove predšasnike u prvoj polovici, poput Dramskoga studija, Pučkoga teatra i Družine mladih, ali i »neke posve osebuje oblike estradnog kazališnog života u zagrebačkim noćnim lokalima«, tim više što se s nekima od »takvih oblika izvankazališnog scenskog života« mogao povezati i redatelj Branko Gavella (Batušić, 1978: 510). Kada je riječ o hrvatskoj opereti kao popularnome glazbenoscenskome žanru, srodna tendencija bjelodana je i u, primjerice, slučaju nedvojbene kraljice operetne scene prve polovice 20. stoljeća Irme Polak, o kojoj službena hrvatska kazališna historiografija, u usporedbi ostvarenog i historiografski zapisanog, posebice u omjeru spram dramskih ili opernih umjetnika, takoreći šuti, izuzme li se nekoliko kraćih članaka ili redaka enciklopedijskoga i leksikografskoga tipa. Stoga se i ona i njoj srodni izvođači čine ucijepljenima u povijest popularne kulture više negoli u povijest hrvatskoga kazališta gdje bi im trebalo biti prvo i prirodno okružje. Od operetnih skladatelja posebno mjesto izdvojeno je tek za,

rekla bih, Ivu Tijardovića, premda i za njega više u kritičkim i medijskim napisima nego u samoj teatrologiji, pa i muzikologiji, koje oskudijevaju i opsežnijim analizama i kontekstualizacijama njegovoga operetnoga opusa, kao i ukupnoga udjela u hrvatskoj kazališnoj kulturi.⁵

Štoviše, temeljitiji uvid u rezultate povijesnih istraživanja hrvatske muzikologije pokazuje da u svome gdjekad patronizirajućem i reduktivnom pristupu nacionalnoj kazališnoj povijesti hrvatska teatrologija nije posvemašnja iznimka. U članku pisanom za znanstveni skup koji se bavio odnosom glazbenog kazališta i tzv. elitne kulture u 19. stoljeću, muzikologinja Sanja Majer Bobetko na primjeru je opusa Ivana pl. Zajca, kao najznačajnijega hrvatskoga skladatelja opera i opereta u 19. stoljeću, analizirala stav hrvatske muzikologije prema operi i opereti u desetak glazbenohistoriografskih sinteza. Nakon provedene analize, autorica je morala konstatirati da je, unatoč različitim političkim i društvenim uređenjima u kojima su navedene sinteze pisane, kao i različitim kulturnim i ideološkim pozicijama njihovih autora, opereta sustavno tretirana kao »lakoglazbeni« i samim time manje vrijedan kazališni žanr i da je, posljedično, »isključena iz domene visoke kulture« (Majer Bobetko, 2011: 71). S druge strane, upravo su muzikolozi poput Stanislava Tuksara, Ennia Stipčevića i Dalibora Paulika, od kojih su neki i autori gore analiziranih sinteza, nerijetko na stranicama zbornika *Krležinih dana u Osijeku* kao jedinoga hrvatskog znanstvenog skupa u cijelosti posvećenoga problematici hrvatskoga kazališta i usredotočenoga upravo na popunjavanje kazališnohistoriografskih lakuna kakva je i ova o popularnome kazalištu, detektirali potrebu za historiografskim prikazom i revalorizacijom navedenih žanrova, kao i glavnih punktova na tome putu, ali i popunjavali uočene lakune ispisivanjem crtica iz povijesti

⁵ U knjizi *Nepoznati Tijardović*, pišući o likovnom stvaralaštvu toga splitskoga skladatelja, Duško Kečkemet također implicira da je o Tijardovićevu skladateljskom opusu mnogo više rečeno u novinama i medijima nego u stručnoj literaturi (Kečkemet, 2012.).

popularnih žanrova, poglavito operete i mjuzikla. Dakako, činili su to više iz muzikološkoga nego teatrološkoga kuta.

Osim što je opereta, i u kazalištu i u kazališnoj historiografiji, dugi niz godina promatrana izvan sebe same i vlastitih obilježja, tek kao puko sredstvo u funkciji ostvarivanja nekih drugih ciljeva i šire dobrobiti kazališta u cjelini, poput već spomenutoga osnutka stalne Opere, edukacije pjevača i publike te financijske dobiti, treba reći i da su predrasude spram operete i zabavnog kazališnog programa uopće dijelom zasigurno bile i posljedica određene domoljubne i ideološke funkcionalizacije kazališnopovijesnoga diskursa. S obzirom na to da su u kazališnoj historiografiji s mijene 19. na 20. stoljeće kazalište, a s njime i sama kazališna historiografija, umnogome tretirani kao prostori izgradnje nacije i afirmacije nacionalne kulture i jezika, čini se kako bi se izostavljanje ili marginaliziranje operete posve legitimno moglo promatrati i iz toga aspekta. Budući da sadržaj i forma operete u pravilu nisu pridonosili afirmaciji navedenih vrijednosti u službi konstituiranja i propagiranja svojevremeno poželjne nacionalne pripovijesti kao što su to mogle činiti (i kao što su to činile odabrane drame i opere), posebice nacionalne i/ili povijesne tematike, opereta i njezini predstavnici su – svjesno ili nesvjesno – gurnuti na same rubove nacionalnih kazališnopovijesnih pregleda.

Ideološke veze operete i kazališta, pa potom i kazališne historiografije, moguće je pratiti na još nekoliko upadljivih primjera, a jedan od njih svakako je i Hrvatsko pjevačko i glazbeno društvo Kuhač. Tridesetih godina 20. stoljeća, kada je osječki HNK političkom odlukom pripojen novosadskom i kada je ukinuta njegova glazbena grana, rečeno je osječko glazbeno društvo upravo operetnim repertoarom pronosilo glazbenu kulturu u Osijeku i čuvalo nacionalnu kazališnu svijest, te je na taj način sebi dijelom osiguralo i povlašten, iako iz istih pobuda i umnogome zakašnjeli, kazališnohistoriografski tretman. Razlog njegove pomnije kazališnopovijesne obrađenosti u devedesetim godinama prošloga stoljeća zasigurno je, naime, bila i »značajna nacionalna uloga« koju su osječki

kazališni dobrovoljci odigrali u međuratnome periodu (Bogner Šaban, 1997: 90). Stanislav Tuksar u svojem je radu o popularnom glazbenom kazalištu istaknuo i nenaklonost Nezavisne Države Hrvatske opereti kao žanru, točnije vedrom glazbenom kazalištu uopće (Tuksar, 2001.), no jednako tako nije propustio spomenuti niti poznatu nesklonost poratnoga socijalističkog režima opereti kao dijelu prevladane građanske kulture – uz iznimku Ive Tijardovića kao autora »na liniji« (usp. Tuksar, 2001.) – zbog koje su i tradicionalni operetni naslovi poput *Grofica Marice* ili *Kneginja Čardaša* morali biti preimenovani, ako ne već dokinute njihove izvedbe. Takav odnos politike zasigurno nije mogao pridonijeti ni kazališnohistoriografskoj afirmaciji operete, na što upućuje i Davor Schopf pišući monografiju o zagrebačkoj operetnoj zvijezdi Ruži Cvjetičanin i povijesti zagrebačke operete (Schopf, 2015: 17). Naposljetku, nisu samo pripadnost anatemiziranom zabavnom i »lakonotnom« glazbenom žanru, nego i dalekosežni ideološki prijepori i stranputice iz nedavne prošlosti, iz oficijelne povijesti hrvatskoga kazališta gotovo donedavno izbrisali i tzv. *čudo od djeteta*, odnosno glumicu, pjevačicu i plesačicu Leu Deutsch (Dajč), međuratnu dječju pjevačku zvijezdu koja se u hrvatskome kazalištu afirmirala upravo u domeni i kontekstu popularnoga kazališta. Različito motivirane ideološke prepreke svojevremeno su postavljane i pred neke druge popularne kazališne ili izvedbene žanrove poput kabareta – iako ne s tako drastičnim posljedicama kao u slučaju Lee Deutsch. Primjerice, 1944. godine u svom je članku o kabaretu objavljenom u listu Kazališta narodnoga oslobođenja *Naše kazalište*, Joža Rutić dobrim dijelom ideološki otpisao kabaret. Doduše, Rutić nije toliko odbacio kabaret kao formu u cjelini i samu po sebi, koliko njezine stanovite povijesne inačice, obilježivši ih stigmom tvorevina kapitalističkoga sustava i poslije sredstvom fašističke propagande, a uz to je s ideoloških pozicija diskreditirao i izvođače kabareta i njegovu publiku (usp. Rutić, 1944.). Pritom su sovjetski izdanci kabareta izdvojeni kao svijetao i pozitivan primjer, a hrvatski kao posve lukrativni pothvati bez imalo umjetničkih pretenzija.

Slijedom višestruko utvrđene potrebe za propitivanjem ne samo dosad ostvarenih istraživačkih rezultata, već, kako je rečeno, i vlastitih istraživačkih pozicija, svjetska se teatrologija već duži niz godina bavi, između ostaloga, i prethodno zanemarivanim oblicima popularnoga kazališta zdušno radeći na utvrđivanju, (re)konstruiranju i (re)integriranju njegove nenapisane povijesti, čineći to s doista različitih polaznih stanovišta pri čemu su tek neki od njih ekonomska podloga popularnih kazališnih vrsta i njihovi suodnosi s industrijom, kapitalom, tržištem i medijima; kulturni transferi na razini žanra u različitim sredinama; ispitivanje kulturnih politika i politika identiteta (klasnih, rasnih, rodnih, nacionalnih...) koje se njima posreduju i dovode u pitanje... Stanoviti, premda još uvijek stidljivi, pojedinačni i nedovoljno sustavni pomaci uočljivi su i u hrvatskoj teatrologiji te se istraživački trendovi postupno mijenjaju i u korist popularnih kazališnih izvedbenih oblika. U svojoj je znamenitoj i već spominjanoj knjizi *Zagrebački kabaret: slika jednog rubnog kazališta* (1984.) Igor Mrduljaš kabaret već i samim naslovom definira kao »rubno kazalište«, ističući ipak kako slika povijesti zagrebačke kazališne kulture bez uključivanja kabareta u nju jednostavno ne može biti cjelovita (Mrduljaš, 1984: 10). Stoga je i u toj knjizi i nakon nje Mrduljaš svesrdno radio na teatrološkoj rehabilitaciji rečenoga žanra i ugrađivanju niza kazališnih umjetnika koji su se afirmirali na tom području u povijest hrvatskoga kazališta iz koje su nepravedno izostavljeni, bilo da su razlog tomu bile predrasude o žanru u kojem su nastupali, bilo da je razlog tome bila nedostatna dokumentiranost žanra usredotočenog na ionako uvijek slabije historiografski zastupljeno izvedbeno. U novije su vrijeme svoje monografije dobila i neka kazališta ili kazališne skupine u kojima je čimbenik »popularnoga«, kako god da ga široko ili usko definirali, nesumnjivo jedan od nosivih stupova, poput kazališta Kerempuh, Teatra u gostima ili Histriona. Upadljivo je i postupno probijanje glazbenoscenskih tema kakve svojedobno nisu smatrane vrijednima akademskoga izučavanja, primjerice, opernoga libreta (koji se dugo nalazio u stanovitoj istraživačkoj sivoj zoni između muzikologije,

teatrologije i znanosti o književnosti) i to podjednako zahvaljujući studijama Dalibora Paulika (ujedno i autora knjige *Hrvatski operni libreto*, 2005.) i Zorana Kravara (»Skice za povijesnu poetiku libreta«, 2000.) koliko i pojačanom otvaranju teatrologije interdisciplinarnosti, odnosno popularnih glazbenih žanrova poput operete i mjuzikla, iako još dosta stidljivo i »na mala vrata«, u kraćim studijama i osobnim ispovijestima te u okviru rasprava o pojedinim umjetnicima kao, primjerice, u knjizi o uvodno apostrofiranom začetniku i zatočniku hrvatskoga mjuzikla Vladi Štefančiću (*Zabavljač*, 2007.). Opereta i operetni umjetnici stanovitu su zadovoljštinu unutar hrvatske teatrologije, ne računamo li prethodnu zastupljenost operete u repertoarnim pregledima kazališta (usp. *Repertoar hrvatskih kazališta*, knj. 1, 2 i 3), dobili u već spomenutoj knjizi *Ruža Cvjetičanin i zagrebačka opereta* (2015.) Davora Schopfa posvećenoj istaknutoj opernoj primadoni Ruži Cvjetičanin čija je karijera, kako je vidljivo već i iz naslova, sagledana upravo u kontekstu zagrebačke operete. Pritom ne treba zaboraviti da je često riječ o partikularnim, prigodnim i/ili monografskim izdanjima i o tek manjem broju radova u kojima se redovito aludira i na nedostatnu posvećenost akademske teatrologije popularnim kazališnim žanrovima i na postojanje barem dvije usporedne povijesti kazališta – vidljive i nevidljive, priznate i nepriznate. Kad je riječ o opereti, zatečeno nas stanje ne bi trebalo čuditi znamo li da, izuzmu li se pojedine monografske i tematske studije, izostaje sustavan i cjelovit povijesni pregled suodnosa hrvatske glazbe i hrvatskoga glazbenog kazališta:⁶ premda su recentnija teatrološka proučavanja glazbenoscenske umjetnosti proizvela nekoliko zapaženih monografskih djela, posebice o pojedinim

⁶ Iako je još krajem prošloga stoljeća Stanislav Tuksar istaknuo kako »[c]jelovita povijest odnosa glazbe i scene, odnosno glazbenog kazališta u Hrvatskoj još nije napisana« implicitno pozivajući na promjenu takvoga stanja i radeći na uspostavljanju osnova za to (Tuksar, 2000: 136), njegova se tvrdnja i danas, barem kada je riječ o novijoj povijesti hrvatskoga glazbenoga kazališta, čini gotovo jednako (neugodno) aktualnom.

skladateljima i izvođačima, sintetski pregledi glazbenoscenskih vrsta ili žanrova i dalje su rijetki te je još uvijek moguće govoriti i o, primjerice, nenapisanoj povijesti hrvatske opere. Osim toga, neke se realizirane naslove, s obzirom na njihovu nerijetko monografsku i/ili prigodnu narav, uvelike može podvesti pod konstataciju Davida Savrana da se popularno kazalište obrađuje samo u specijalističkim izdanjima kojima često nedostaje širi kazališni kontekst i temeljitiji teatrološki uvid i koja su često kataloški, memoarski, anegdotalni ili čak idolatrijski zapisi, a ne žuđene, istraživački i teorijski fundirane, iscrpne i precizne, znanstvene i kazališnopovijesne studije (Savran, 2004: 213). U slučaju glazbenog kazališta povremeno se javlja i tendencija da se glazbeno kazalište, posebice kada je riječ o operi i opernim pjevačima, pod egidom njihova pripadanja povijesti klasične glazbe izmjesti iz domene ili ingerencije teatroloških i kazališnopovijesnih istraživanja, što ukazuje i na stanovito nerazumijevanje predmetne građe. Slijedom takvih misli, povijest popularnih glazbenoscenskih žanrova i njihovih predstavnika također bi se mogla izmjestiti iz povijesti kazališta u povijest popularne kulture ili zabave, što bi moglo rezultirati nedopustivim osiromašivanjem, simplificiranjem i kljaštrenjem širine, obuhvatnosti i raznovrsnosti fenomena i pojma kazališta.

Zaključno rečeno, pored potrebe pojedinačnih teorijskih i povijesnih studija o navedenoj problematici i o dosad često zaobilaženim žanrovima i njihovim obilježjima, metamorfozama, predstavnicima i dostignućima, za korjenitiju reafirmaciju teme važno je istaknuti i potrebu novijih hrvatskih kazališnopovijesnih sinteza – ili, još jasnije rečeno, neke nove povijesti hrvatskoga kazališta barem druge polovice 20. stoljeća – unutar kojih bi se narušeni odnosi barem koliko-toliko mogli dovesti u kazališnohistoriografski pravednije ravnovjesje. Kazališnopovijesno diskriminiranje i pristran kazališnohistoriografski tretman pojedinih kazališnih vrsta i žanrova umnogome iskrivljavaju pa i falsificiraju (nacionalnu) kazališnu povijest, dajući lažnu i nepotpunu sliku o njoj te bi njihovo temeljitije istraživanje u budućnosti trebalo biti jedan od važnih zadataka i hrvatske teatrologije

– posebice u interdisciplinarnoj sprezi s, primjerice, muzikologijom – želi li se osigurati čvršće utemeljena, kompleksnija, cjelovitija, jasnija i zaokružena slika (nacionalnoga) kazališta i kulture pojedinoga razdoblja i prostora. Kako će na neke od spomenutih izazova odgovoriti buduća kazališna historiografija – kao i primjerice hrvatski kazališni leksikon koji se s nestrpljenjem iščekuje i zbog rečene problematike – ostaje da se vidi, no želja je da taj proces započne što je prije moguće pa da stručak ljubica i ruža oplemeni još koji cvijetak navodno žuđene raznolikosti.

LITERATURA

- Nikola Andrić (1895.), *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvorenju nove kazališne zgrade*, Tiskarski zavod Narodnih novina, Zagreb.
- Christopher Balme (2005.), »Selling the Bird: Richard Walton Tully's *The Bird of Paradise* and the Dynamics of Theatrical Commodification«, *Theatre Journal*, god. 57, br. 1.
- Nikola Batušić (1978.), *Povijest hrvatskog kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Marijan Bobinac (2001.), *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Antonija Bogner Šaban (1998.), »Kazalište za vedru umjetnost Srećka Albinija«, *Arti musices*, Zagreb, god. 29, br. 2.
- Antonija Bogner Šaban (1997.), *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb.
- Jacky Bratton (2003.), *New Readings in Theatre History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Claire Cochrane i Jo Robinson, ur. (2016.), *Theatre History and Historiography. Ethics, Evidence and Truth*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Jim Davis (2017.), *Theatre and Entertainment*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Zachary Dunbar (2013.), »Music Theatre and Musical Theatre«, *The Cambridge Companion to Theatre History*, ed. David Wiles i Christine Dymkowski, Cambridge University Press, Cambridge.

- Erika Fischer Lichte (2014.), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, London, New York.
- Branko Gavella (1982.), *Hrvatsko glumište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Hrvoje Ivanković, ur. (2014.), *50 godina Satiričkog kazališta Kerempuh*, SK Kerempuh, Zagreb.
- Duško Kečkemet (2012.), *Nepoznati Tijardović. Likovno stvaralaštvo najpoznatijeg splitskog skladatelja*, Naklada Bošković, Split.
- Marius Kwint (2013.), »Circus«, *The Cambridge Companion to Theatre History*, ed. David Wiles i Christine Dymkowski, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sanja Majer Bobetko (2011.), »Hrvatska opera i opereta s kraja 19. stoljeća u hrvatskim glazbeno-historiografskim sintezama«, *Glazbeno kazalište kao elitna kultura?*, ur. Vjera Katalinić, Stanislav Tuksar i Harry White, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb.
- Jagoda Martinčević (1992.), »Opera«, *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*, ur. Nikola Batušić, Školska knjiga, Zagreb.
- Nikola Milan Simeonović (1905.), *Začetak i razvitak Hrvatskog kazališta sa stručnog stanovišta*, Tisak Antuna Scholza, Zagreb.
- Igor Mrduljaš (1984.), *Zagrebački kabaret: slika jednog rubnog kazališta*, Znanje, Zagreb.
- Igor Mrduljaš (2004.), *Teatar u gostima: 30 godina putujućega kazališta 1974. – 2004.*, Teatar u gostima, Zagreb.
- Milan Ogrizović (1910.), *Pedeset godina hrvatskoga kazališta 1860 – 1910*, Uprava Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu, Zagreb.
- Milan Ogrizović (1920.), *Hrvatska opera 1870 – 1920*, Uprava Narodnoga kazališta, Zagreb.
- Joža Rutić (1944.), »O kabaretu«, *Naše kazalište*, br. 3-4.
- David Z. Saltz (2008.), »Editorial Comment: Popular Culture and Theatre History«, *Theatre Journal*, god. 60, br. 4.
- David Savran (2004.), »Toward a Historiography of the Popular«, *Theatre Survey*, god. 45, br. 2.
- Joel Schechter, ur. (2003.), *Popular Theatre: a Sourcebook*, Routledge, London, New York.
- Rebecca Schneider (2014.), *Theatre and History*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

- Davor Schopf (2015.), *Ruža Cvjetičanin i zagrebačka opereta*, Hilarion, Zagreb.
- Vlado Štefančić (2007.), *Zabavljač*, Prometej, Zagreb.
- Steve Tillis (2004.), »Theatre History's View of the World«, *TDR*, god. 48, br. 3.
- Stanislav Tuksar (2000.), »Skica za kronologiju glazbenog kazališta u Hrvatskoj od 12. do 18. stoljeća«, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnosti i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek.
- Stanislav Tuksar (2001.), »Popularno glazbeno kazalište od Ivana pl. Zajca do Alfija Kabilja: 140 godina musicala u Hrvatskoj?«, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnosti i kazalište – Inventura milenija*, prvi dio, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek.

THE POPULAR AND CROATIAN THEATRE HISTORIOGRAPHY

A b s t r a c t

Large body of theatre research shows that until recently many theatre and performance genres were not deemed worthy of scholarly attention, and that many theatre histories privileged the high culture and literary based theatre while dismissing numerous genres of popular theatre. As a result, vast and diverse area of popular theatre has been understudied and omitted from the official world and national theatre histories. The paper therefore considers some of the models and mechanisms of Croatian theatre histories and examines the way that popular theatre is presented in Croatian theatre historiography.

Key words: popular theatre; theatre history; theatre historiography