

USUSRET POLIFEMU

Kiklop Koste Spaića u kontekstu suvremenih redateljskih adaptacija hrvatske proze

*Idem u susret Polifemu-ljudožderu, što sada zemljom gazi, ne bih li mu kako šmugnuo među nogama, prije no navih kamen. A kad prođem, ako prođem, povikat ću za njim iz svega glasa: Kiklope jednooki, krvoločni gade, neka zasviraju svirale!*¹

Uvod

Hrvatsko kazalište u drugoj polovici dvadesetog stoljeća nerijetko je tragalo za vlastitim dramskim tekstom, pokušavajući pronaći puls suvremenoga tekstualnog predloška za kazališni čin i u nečemu što nije klasično shvaćeno dramsko djelo. Od pionirske postavke Marinkovićeve *Zagrljaja* u režiji Božidara Viočića² 1959. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, prve redateljske adaptacije nekog domaćega proznog djela za kazališne daske, to bilo tražilo se i u redateljskim prilagodbama proze, s pomoću kojih na kazališne scene prodiru forme znatno drukčije od apsolutne, zatvorene dramske strukture. Redatelji koji su vlastitim redateljskim vizijama ustanovili hrvatski teatar druge polovice dvadesetog stoljeća nerijetko su posezali upravo za ključnim proznim djelima domaće književnosti ne bi li u njima pronašli duh vremena, neopterećeni obvezujućim dramskim nasljeđem. Kazalište se u kasnome dvadesetom stoljeću bori da prestane biti ancilla književnosti, ali se u tom sukobu katkad, na prividno paradoksalan način, književnosti još više pribli-

žava. Redateljske adaptacije Božidara Viočića, posebice njegova obrada Novakovih *Mirisa, zlata i tamjana*, te Georgij Paro i njegovi magistralni scenski zamišljaji Krležine i Marinkovićeve proze, ne samo da su svijetli primjeri takvih adaptatorskih praksi, već spadaju u kazališne vrhunce tog vremena u apsolutnom smislu. Ipak, ako bi među adaptacijama proze valjalo naći istinskog predstavnika epohe, to bi vjerojatno bio Kosta Spaić i njegova dramaturška obrada i režija *Kiklopa*, modernoga romanesknog klasika Ranka Marinkovića.

Marinkovićeve proze na kazališnoj sceni

Proza Ranka Marinkovića nakon Viočićeva *Zagrljaja* pojavljuje se kao predložak u nekoliko zapaženih kazališnih predstava u šezdesetim i sedamdesetim godinama prošlog stoljeća. Sâm Božidar Viočić *Zagrljaj* ponovno postavlja 1974. u Dramskom kazalištu Gavella, a motive iz te novele i nekoliko drugih novela koristi i Fahro Konjodžić u predstavi *Prolog* 1962. na Komornoj pozornici Studentskog centra. U Teatru &TD Miroslav Medimorec postavlja

¹ Spaić, Kosta (1976), *Kiklop. Dramatizacija romana Ranka Marinkovića*. (u strojopisu, zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb), str. 152.

² Viočić, Božidar (1959), *Zagrljaj. Dramatizacija novele Ranka Marinkovića*. (u strojopisu, zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb).



Ranko Marinković, *Kiklop*, HNK u Zagrebu, 1976.

Maestrovu smrt 1974. po upečatljivoj epizodi iz romana *Kiklop*, a godinu dana poslije Marin Carić u suradnji s Božidarom Viočićem dramatičira Marinkovićeve kratku formu *Prah* i po tom predlošku režira predstavu na Splitskom ljetu 1975. Ipak, u kontekstu hrvatskog teatra sedamdesetih godina ključna prerada Marinkovićeve proze za scenu svakako je adaptacija njegova najpoznatijeg romana *Kiklop*, u dramatizaciji i režiji Koste Spaića u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu 1976. godine. Spaićev *Kiklop* nije samo središnja točka marinkovićijane na kazališnim daskama tog vremena, on je, uz Viočićeve *Mirise*, i ključan primjer moderne, redateljske paradigme prijenosa proznog materijala u svijet teatra.

O strukturi kazališnoga Kiklopa

Adaptatorska logika i dramaturški program Koste Spaića na *Kiklopu* znatno se razlikuje od Viočićeve pripreme *Mirisa, zlata i tamjana*, što je u najvećoj mjeri posljedica drukčije strukture proznog teksta od kojega se krenulo prema teatru. Viočićev adaptacijski postupak bio je nesumnjivo moderniji i radikalniji od postupaka drugih redatelja koji su se u to vrijeme bavili adaptacijama proze; on je, bez ikakve dramatičarske zaštitne mreže, u proces proba na scenu došao s romanom u ruci, dovevši tako dramaturšku pripremu i režijsku nadogradnju u najtješnju moguću vezu. Kosta Spaić u pripremi *Kiklopa* odlučuje



Ranko Marinković, *Kiklop*, HNK u Zagrebu, 1986.

poći klasičnijim putem, izlučujući u pripremi predstave dramatičnu strukturu prividno blisku staroj paradigmatičnoj književničkoj dramatičarstvu.

Spaićev pristup nužno je usmjeren osobitostima proznog djela s kojim se hvata ukoštac. Marinkovićev *Kiklop* znatno je raspršeniji od Novakovih *Mirisa* u tretmanu vremena i prostora radnje, a pojedini dijelovi romana strukturalno se vidljivo žanrovski razlikuju, što sve zahtijeva vrlo promišljenu i maštovitu ideju za scensku realizaciju. *Kiklop* je, kako je svima poznato, izgrađen oko unutarnjeg i vanjskog života glavnoga lika, Melkiora Tresića, novinara i intelektualca, čija hipersenzibilnost i strah od nasilja i smrti dolaze u razoran sukob s realitetom, netom prije

velikoga svjetskog rata. Tresić se kreće u miljeu boema i novinara u predratnom Zagrebu, izgledajući se u strahu od novačenja i vojne službe čijem željeznom stisku naposljetku ne uspijeva umaknuti. Tresićeva egzistencijalna drama ogleda se u gotovo potpuno pasivnu sudnosu s galerijom bizarnih, već u romanu teatralno ocrtanih likova – cinika, mistika i lakrdijaša s kojima se potuca po zagrebačkim kavanama, slušajući njihove solilokvije o aktualnome društvenom trenutku i sutonu europske civilizacije, da bi preko noći taj svijet zamijenio onim groteskno krutim, vojničkim, prisilno upućen na odsluženje vojnoga roka. Ondje doživljava stvarni i glumljeni krah, završava u bolnici i naposljetku se vraća u Zagreb, gdje, suočen sa stvarnošću koja se urušava općom destrukcijom i prijete-

ćom slutnjom velikoga svjetskog sukoba te unižen do životinje, četveronoške puže prema Zoopolisu, bivajući spreman žrtvovati se kiklopu Polifemu, jednookom monstrumu rata koji ždere sve oko sebe. I ovako ovlašno naznačena radnja romana usmjerava na moguće razloge za njegovu scensku reinterpretaciju, ali ukazuje i na očigledne teškoće u naravi takva prijenosa. Marinkovićev *opus magnum* svakako posjeduje izraženu dramsku napetost, njegovi likovi u svojoj biti izgrađeni su kao višedimenzionalna dramska lica, a cijeli sustav *Kiklopa* računa na tu imanentnu teatralnost likova i narativnih tokova, što zamjećuje i Krešimir Nemeć u tekstu "Svijet kao zvjerinja", u kojemu navodi: "... u *Kiklopu* je dosljedno provedena stara metafora svijeta kao pozornice (*theatrum mundi*) na kojoj su ljudi tek glumci koji nose svoje socijalne maske i igraju unaprijed namijenjene uloge, uglavnom tragikomičnog predznaka."³ S druge strane, struktura prepuna introspektivne građe, bez koje roman biva tek prazna, ekspresionistička ljuštura puna živopisnih likova, nužno zahtijeva poseban scenski tretman i iznalaženje rješenja koja će biti kazališno potentna, a neće iznevjeriti duh proznog izvornika.

O Spaićevu dramaturškom postupku i dramskoj napetosti

Spaićeva dramaturška logika baštini već isprobane dramaturške strategije i tradicionalne modele prijenosa, ali i vrlo spretno uvodi obrasce koji navješćuju pomake prema suvremenim dramskim tendencijama. Jedan od najuočljivijih *proboja k novom* svakako je tehnika epiziranja, koju Manfred Pfister naziva *dokidanjem apsolutnosti*, a ostvaruje se narušavanjem dosljedno provedena *unutarnjeg komunikacijskog sustava* drame – prije svega uvođenjem pripovjedača.⁴ Sve najvažnije šenoinske scenske prerade morale su zaslužiti svoj dramski status čvrstom dramskom konstrukcijom – pomoć izvanjskog naratora smatrala se znakom nedovoljne spretnosti dramatičara. Razvitkom dramske riječi u dvadesetom stoljeću, pojavom Brechtova epskog teatra, ali i radova dramskih pisaca Thorntona Wildera i Jeana Giradoux, apsolutnost drame nepovratno se narušava, što presudno utječe na dramatičarske pokušaje u hrvatskom teatru nakon Dru-

Godine 1945. bili smo presretni. Bilo je to vrijeme nade u jedan bolji svijet, a to je najvažnije. Bez nade je teško živjeti. Naravno da smo bili siromašni, ali istovremeno i veoma, veoma bogati. Imali smo jedan par cipela. Nije nam to predstavljalo nikakav problem. Gradili smo prugu Brčko – Banovići. Godine 1947. bio sam dva mjeseca u Albaniji. I tamo smo gradili prugu – od Durresa do Elbasana.*

goga svjetskog rata. Spaićev dramaturški nerv ne opire se takvu, moderno shvaćenu dokidanju apsolutnosti, dapače, koristi se njime na iznimno maštoviti način, ali temeljan razlog za bavljenje Marinkovićevim proznim materijalom modernistički je klasičan: u njemu se prepoznaje izražena dramska napetost.

Kosta Spaić u novinskom članku napisanom u povodu premijere *Kiklopa* ovako objašnjava razloge zbog kojih se odlučio za prijenos Marinkovićeve proze u scensko djelo: „Nije običaj da se epsko djelo postavlja na pozornicu, a kad se to učini, nerijetko se dogodi da se prenose slike. To naša namjera nije bila, nego smo se za Marinkovićev roman odlučili zbog dramske napetosti kojom je upravo bremenit...“⁵ Polazeći od teorijske eksplikacije napetosti kao osnove dramskog izraza može se zaključiti, po uzoru na nomenklaturu Vladana Švacova, kako *Kiklop* zrači

³ Nemeć, Krešimir: Marinković, Ranko (2008), str. 556.

⁴ Pfister, Manfred (1998), str. 115-118.

⁵ Spaić, Kosta (1976), "Roman na sceni", *Večernji list*, Zagreb, 12. veljače, str. 11.

dramskom napetošću prije svega na dva ključna plana – onom povijesnom, koji se očituje u šire sagledanu društvenom kontekstu vremena koje roman opisuje, i egzistencijalnom, koji svoje fokalizacijsko središte nalazi u liku Melkiora Tresića i njegovoj borbi za samospoznaju.⁶ Baš poput Novakovih *Mirisa, zlata i tamjana*, i *Kiklop* meandriira između povijesne i egzistencijalne napetosti te između tih dviju ključnih točaka pokušava osmisliti dramsku strukturu. Spaić se kao dramaturg ponaša konvencionalnije nego Violić pri nastanku *Mirisa* pa pretvara roman u dramu prije proba i glumačke provjere materijala, pokušavajući u dramski oblik pretočiti glavnu narativnu strukturu i introspektivnih solilokvija glavnoga lika. Opsežna Spaićeva dramaturgija, razdijeljena u dva čina, trudi se prije svega Marinkovićevu razgranatu mrežu znakovia iz proze pretočiti u sukladan *theatrum mundi*, svjedeno podređujući bilo kakvu stilsku ili žanrovsku izbrušenost vjernom pročitavanju romana na sceni.

Dokidanje apsolutnosti, funkcija kora

Pokušavajući u kazalištu vjerno dočarati zastrašujuće konvulzije povijesne i egzistencijalne napetosti, Spaić u samome tekstu dramaturgije, ali i u maštovitoj režijskoj nadgradnji, smišlja usmjerene dramaturško-redateljske strategije prevođenja znakova iz proze na scenu. Segment egzistencijalne napetosti, ali i ključan alat u spominjanju dokidanju dramske apsolutnosti u prvi je plan doveden domišljatim dramaturškim rješenjem udvajanja glavnog lika, koji se osim u svome primarnom obličju Melkiora, u dramaturgiji pojavljuje i kao Kor. Udvajanje nije provedeno tek kao puklo dodavanje junakova *alter ega*, već je strogo i precizno strukturirano. Funkciju i dinamiku pojavljivanja dodatnog lika definira Darko Gašparović: „.... Kor je i komentator, pa izricatelj replika čiji se nositelji inače nikako ne bi mogli teatarski uosobiti (primjerice, sam Bog), napokon junakova ironična sjena u dijaloškoj konkretizaciji njegovih solilokvija. Kor je, najzad, oličena Melkiorova naindividualna sudbina u svim situacijama gdje on stupa u odnose s drugim individuama, bez nazočnosti kakva općeg, kolektivnog, zapravo mitskoga ustroja. Kad taj stupi na scenu, bilo kao mit umjetnosti (Maestro), bilo kao mit rata (kasarna), Kor, naravno nestaje, jer je njime

supstituiran.“⁷ O funkciji Kora govori i sam redatelj, u razmišljanjima koja su se pojavljivala u novinskim napisima neposredno prije premijere: „Činilo mi se važnim da u predstavu uzmemo najvrednija mjesta, gdje Melkior pokušava sam sa sobom razgovarati, gdje on razmišlja o pitanjima budućnosti, prošlosti i sadašnjosti bilo pojedinca ili društva. Zato sam te Melkiorove razgovore sa samim sobom razdvojio u dijaloge njega s njegovim drugim Ja, s Korom, kako sam ga nazvao. Pretvoreni tako u dramsku formu, u biti ili ne biti, u tezu ili antitezu, oni su postali kazališno opipljivi, kazališno mogući.“⁸ Iz svega je jasno kako je Kor u strukturu dramaturgije utkan kao svojevrsan *pretvarač nagona* za prijenos nesceničnih dijelova prozne cjeline iz epske naracije u dramsku akciju i scensku realizaciju. Drugim riječima, Spaić kao redatelj, čak i kada ne režira dramski tekst, pokušava na predložak misliti *iznutra*, zaštitnički brižljivo, pažeći da, bez obzira na strukturalne inovacije i možebitne prekide s tradicijom, prije svega režira punokrvnu dramu.

Polje šire sagledane povijesne napetosti Spaić rješava potezom koji svjedoči da je dramaturgiju pisao prije svega kazališni redatelj. U želji da na račun dramske cjelovitosti i jasnoće žanrovskih granica sačuva temeljnu narav Marinkovićeva romana na kazališnoj sceni, Spaić ispisuje cjelinu koja je hotimično stilski inkoherentna, ali je istovremeno uvjerljiv teatarski ekvivalent *peripatetičkom romanu straha*⁹, kako *Kiklopa* naziva Vladan Švacov. Taj pluralizam stilova Darko Gašparović vidi kao „zahtjev suvremenoga literarnog i scenskog mišljenja i iskaza“¹⁰ te zaključuje kako zbog njega Spaićev dramaturško-scenski rukopis u *Kiklopu* „ako već nije postmodernistički, onda je svakako moderan“¹¹. Kazališno čitanje Marinkovićeva *Kiklopa* odskae od većine svojih prethodnika upravo stilskom neujednačenosti – naturalistički hladnim scenama

⁶ Švacov, Vladan (1976), str. 12-43.

⁷ Gašparović, Darko (1991), "Dramaturgije", *Republika*, Zagreb, br. 3/4, str. 183.

⁸ Spaić, Kosta (1976), "Roman na sceni", *Večernji list*, Zagreb, 12. veljače, str. 11.

⁹ Ibid.

¹⁰ Gašparović, Darko (1991), "Dramaturgije", *Republika*, Zagreb, br. 3/4, str. 184.

¹¹ Ibid.

kozerije u zagrebačkim predratnim kavanama, ekspresionizmom nadahnutih Melkiorovih izleta prema onostranom, *satiričnom groteskom*¹² scena u vojsci te *lirskom ironijom*¹³ u prizoru Maestrove smrti. Tu leži i temeljna vrijednost Spaićeva adaptacijske misli. Hrvatski suvremeni prozni klasik postao je predmetom kazališne obrade klasičnim putem: roman – dramaturgija – scensko djelo, ali je u samoj naravi dramaturgije u prvom planu sustav znakova osmišljen tipično redateljskom logikom, bez želje da se iz romana prvo izlučuje dramski *pièce bien faite*.

Kritičarski odjeci

Spaićev je *Kiklop* na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu izveden kao velika, brižljivo pripremana i s pompom najavljivana ansambl predstava, koja je pred publikom i kritikom požela zavidan uspjeh. Većina kritičkih napisa sadrži isključivo riječi hvale za Spaićev adaptatorski posao, visoko ga rangirajući u kontekstu hrvatskog teatra te pomno analizirajući narav samoga dramaturško-redateljskog zahvata. Dalibor Foretić navodi: „Ono što je najzuidljivije u Marinkovićevu romanu nije toliko duhovita, pjenušava, ironična vanjska fabula, koliko unutrašnje proživljavanje njenog glavnog junaka Melkiora Tresića... Kosta Spaić očito nije bio u mogućnosti scenski oživjeti taj sloj Marinkovićeva romana. I prava je sreća da to nije ni pokušavao, ali istodobno ga nije ni zanemario... Spaić se uspješno probijao kroz labirinte Marinkovićeva dijaloga i, što je možda najveće čudo ove predstave, načinio izuzetno koherentnu dramsku cjelinu, koja se bez velikih teškoća prati u svom prilično dugom, četverosatnom trajanju. Dijalozi se dramskom logikom uklapaju u scene, scene se opet nenametljivo logički svrstavaju u slijed koji se prati bez daha, prošaran specifičnom Marinkovićevom gorčinom i ironijom života.“¹⁴ Marija Grgičević zauzima sličan stav: „Može se bez pretjerivanja reći da praižvedba Marinkovićeva *Kiklopa*, u adaptaciji i režiji Koste Spaića na sceni HNK, nije za naše glumište ništa manje značajan datum nego što je prije jedanaest godina bila (i ostala) pojava tog romana za našu književnost. Obogaćenje je toliko da je, s koje god strane krenuli, teško dotaći sve najbitnije što smo dobili tim kazališnim ostvarenjem. Mogućnost različitih interpretacija, svojstvena svakom umjet-



Kosta Spaić i Ranko Marinković

ničkom djelu, prisutna je već u samom pristupu Koste Spaića Marinkovićevom tekstu. Pisac i adaptator-redatelj susreću se kao dvije zasebne umjetničke individualnosti, pri čemu Spaić dovodi na scenu svoj doživljaj lica, situacija, ideja romana, jednako nagnut nad nedavnu prošlost iz koje djelo uzima svoj motiv kao i uronjen u zbilju sadašnjeg životnog i kazališnog trenutka.“¹⁵ Nasko Frndić oduševljenim tonom dijeli isto mišljenje: „Često smo zamjerali Kosti Spaiću za njegove mamut-predstave čija je dužina zamarala, ali s *Kiklopom* je uspio pridobiti nas da zaboravimo na protjecanje vremena, da sudjelujemo u njegovim naporima i briljantnim rješenjima romanesknih situacija na sceni, da shvatimo njegovu i Marinkovićevu imaginaciju povijesti pojedinca i društva.“¹⁶

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Foretić, Dalibor (1976), "Predstava reprezentativnih dometa", *Vjesnik*, Zagreb, 18. veljače, str. 11.

¹⁵ Grgičević, Marija (1976), "Obogaćen teatar", *Večernji list*, Zagreb, 16. veljače, str. 5.

¹⁶ Frndić, Nasko (1976), "Sretan susret", *Borba*, Zagreb, 17. veljače, str. 9.

Zaključak

Kosta Spaić nije se često upuštao u slične adaptacijsko-redateljske pothvate. Osim s *Kiklopom*, u takvu je avanturu ušao još samo s *Romanom o Londonu* Miloša Crnjanskog 1989. u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu. Iako nije često vlastiti redateljski posao proširivao konkretnim dramaturgijama (osim dakako, u onom gaveljanskom smislu po kojem je režija = dramaturgija), Spaić u tretmanu prozih Marinkovićevih motiva otkriva dio vlastita redateljskog sustava. U kratkom tekstu objavljenom u posvećenoj mu monografiji, urednice Antonije Bogner Šaban, sâm redatelj piše o principu rada na pripremi *Kiklopa*, spominjući *Jasnu sliku* koja nastaje „tek pri susretu teksta, glumca i scene: Ono što je u tim, nazovimo ih, vizijama našlo princip mogućnosti realizacije, jest ono prvo iskustvo, da se ne smije htjeti ispričati fabulu romana. Svaka namjera ilustracije dovela bi, to je možda jedina stvar u koju sam od početka poslao bio sasvim uvjeren, do iznerviranja njegove vrijednosti, njegove slojevitosti. Ono što je u predodžbenoj moći našega duha samorazumljivost, to u materijalnosti scene može postati nedorečenošću.“¹⁷ Teško bi se moglo na sažetiji i točniji način opisati slojevitost narav prijenosa značenja iz proze na scenu te potkrijepiti poznatu Lehmannovu tvrdnju da se „u novom kazalištu samo probudjuje ne tako novu spoznajnu da između teksta i scene nikada nije vladao harmoničan odnos nego, naprotiv, uvijek sukob.“¹⁸ No, u nastavku svoga teksta Kosta Spaić zapisuje iznimno važnu rečenicu za oblikovanje vlastite redateljske poetike: „Osjetio sam svoj posao kao izvanredno težak zadatak, naime, da scensko oblikovanje svakog pojedinog prizora postaje polazištem na putu povratka djelu.“¹⁹ Bez obzira na to koliko neočekivan i maštovit bio sunovrat u redateljsku nadogradnju dramskog ili proznog izvornika, Spaić je, poput Violića i Para, u tom pogledu istinski nastavljajući Gavellina nasljeđa, pa je *put povratka djelu*, nekoversno odgovorno zastupanje nepovredivosti literarnog djela u drugome mediju, iznimno važan umjetnički zadatak pri stvaranju predstave. Na taj način, Spaić nedvosmisleno otkriva vlastiti dramaturški i adaptacijski credo: sva imaginacija traženja novih mogućnosti (post)dramske strukture u službi je čuvanja temeljne ideje dramskog ili proznog izvornika. Na već spominjani, paradoksalni način,

kazalište širi dijapazon vlastitih izražajnih sredstava tako da služi literaturi, a ne tako da se od nje odmiče.

Spaićev i Marinkovićev *Kiklop* zagrebačkom je predstavom inauguriran kao ogledni primjer hrvatskoga srednjostrujaškog kazališta tog vremena, a svojim pogledom iz totala, širokom vizurom i solidnim produkcijskim zaledem najavio je velike adaptacijske projekte u godinama koje slijede. Blistavi uspjeh Spaićeva *Kiklopa*, koji je na sceni zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta imao neobičajeno dug život, uz temeljitu obnovu deset godina nakon premijere, pripremio je teren za *gesamtkunstwerk* Parovih *Zastava* u Zagrebačkome kazalištu mladih, *Ban-keta* u *Blitvi* u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu te riječkog Fabrijeva *Vježbanja života*, ili sličnih, širokim zamaskama oslikanih projekata poput Svibenova osječkog *Unterstadta* po romanu Ivane Šojat Kući. Čak i najnoviji književničko-kazališni fenomen, onaj nastao iz nevjerojatno scenski potentnog opusa Kristiana Novaka, u svojoj srži vuče neraskidivu vezu sa Spaićevim dokumentom vremena; i nagrađivana *Črna mati zemla* i davnasnji *Kiklop* širokim su totalom zahvaćeni *theatra mundi*, u kojima povijesna napetost prazni svoj električni naboj u kosti fragilnog pojedinca. Zbog te svijetle tradicije društveno relevantnog teatra pogonjenog domaćom proznom literaturom, koja čini jednu od rijetkih pozitivnih konstanti hrvatskoga glumišta od kraja pedesetih godina dvadesetog stoljeća do danas, dobro je podsjetiti se kako je ključan zalet i vjetar u leđa takvim scenskim djelima pružio upravo Kosta Spaić, dramaturško-redateljskim tretmanom magistralna Marinkovićeva romana.

¹⁷ Spaić, Kosta, "Moja vizija *Kiklopa*", u: Šaban-Bogner, Antonija (ur.) (2004), str. 171.

¹⁸ Lehmann, Hans-Thies (2004), str. 195.

¹⁹ Spaić, Kosta, "Moja vizija *Kiklopa*", u: Šaban-Bogner, Antonija (ur.) (2004), str. 171.

Bibliografija

- Bogner-Šaban, Antonija (ur.) (2004), *Kosta Spaić*. Kapitol, Zagreb.
- Botić, Matko (2013), *Igranje proze, pisanje kazališta. Scenske prerade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Foretić, Dalibor (1976), *Predstava reprezentativnih dometa, Vjesnik*, Zagreb, 18. veljače, str. 11.
- Frndić, Nasko (1976), *Sretan susret, Borba*, Zagreb, 17. veljače, str. 9.
- Gašparović, Darko (1991), *Dramatizacije, Republika*, Zagreb, br. 3/4, str. 180-184.
- Grgičević, Marija (1976), *Obogaćen teatar, Večernji list*, Zagreb, 16. veljače, str. 5.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost, Zagreb.
- Marinković, Ranko (2008), *Kiklop*. Školska knjiga, Zagreb.
- Pfister, Manfred (1998), *Drama, teorija i analiza*. Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Spaić, Kosta (1976), *Kiklop*. Dramatizacija romana Ranka Marinkovića (u strojopisu, zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb).
- Spaić, Kosta (1976), *Roman na sceni, Večernji list*, 12. veljače, str. 11.
- Švacov, Vladan (1976), *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga, Zagreb.
- Violić, Božidar (1959), *Zagrljaj*. Dramatizacija novele Ranka Marinkovića (u strojopisu, zbirka Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb).