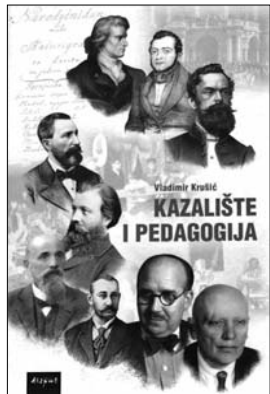


Ozana Iveković

DRAMSKO PEDAGOŠKE PARADIGME U POVIJESNOM SLIJEDU

Vladimir Krušić

Kazalište i pedagogija. Ideje, koncepti i shvaćanja odgojnih funkcija kazališnog/dramskog medija u hrvatskoj kulturi i pedagogiji 19. i 20. stoljeća do završetka Drugoga svjetskog rata.
HCDO – Disput
Zagreb, 2018.



Iako je broj dramsko-pedagoških izdanja u zadnjih desetak godina u Hrvatskoj prilično narastao, među njima ima relativno malo studija teorijske naravi, a još manje knjiga koje bi nam dale uvid u razvoj dramsko-pedagoške misli i struke u našoj zemlji. Tu je prazninu svakako velikim dijelom popunila knjiga Vlade Krušića *Kazalište i pedagogija*, temeljena na njegovoj doktorskoj disertaciji, a objavljena je u suradnji Hrvatskog centra za dramski odgoj i nakladničke kuće Disput 2018. godine. Iako se radi o pregledu dramsko-pedagoške misli i prakse od početaka do konca Drugog svjetskog rata, ova knjiga nije tek običan povijesni pregled. Individualne teoretičare, organizacije i pokrete koji su se javljali tijekom naznačenoga vremena, Vlado Krušić prikazuje problemski, motreći ih u kontekstu općih paradigmi dramskoga odgoja koje su aktualne u svjetskim okvirima od početaka dramske pedagogije do danas.

Knjiga ima dva dijela – Krušićevo istraživanje te odabrane izvorne tekstove, odnosno ulomke većih cjelina na čije se autore istraživanje fokusira. Ovo je djelo stoga svojevrsna hrestomatija jer one obično sadrže studiju ili studije priređivača te izvorne tekstove autora o kojima priređivač govori. Bit će višestruko korisna svima koje zanima pregled dramsko-pedagoške misli u Hrvatskoj, stručnjacima i znanstvenicima, ali i studentima koji se pripremaju za pedagoške odnosno umjetničke, poglavito kazališne profesije.

Krušić počinje s razlikovanjem kazališta i drame, kako bi obrazložio sam

pojam dramske pedagogije koji kod nas još uvijek izaziva dosta kontroverzi (pogotovo u kazališnim krugovima). Citira Briana Waya, uglednog britanskog dramskog pedagoga koji piše da je bit kazališta komunikacija glumaca s publikom, dok je drama iskustvo samih sudionika neovisno o tome ima li te komunikacije ili je nema. Ljudska vrsta ima sposobnost dramatičiranja. Čovjek je sposoban predstaviti neku radnju ili doživljaj tako da ona označava neku drugu radnju ili doživljaj. Ta se sposobnost ogleda u dječjoj simboličkoj igri, u sposobnosti čovjeka da u svakidašnjici preuzima različite uloge (npr. liječnice, supruge, majke, kćeri) te u sposobnosti da stvara vrhunska kazališna djela. Sposobnost dramatičiranja kazališni umjetnici nisu izmislili, već je samo koriste na poseban način, kaže teoretičar dramske pedagogije Ken Robinson. Baš kao što ni kipar nije izmislio kamen koji kleše, već ga koristi na poseban način.

Tako i dramska pedagogija obuhvaća u širem smislu uporabu čovjekove sposobnosti dramatičiranja za različite nekazališne svrhe npr. odgojno-obrazovne, a u užem smislu za rad na kazališnoj predstavi.

Sukladno tome, Krušić definira opće paradigme moderne dramske pedagogije, pri čemu pojam paradigma označava neki sklop, odnosno matriču određenih ideja, vjerovanja i vrednota. Paradigme dramske pedagogije tako obuhvaćaju određena vjerovanja i stavove o svrsi i korisnosti dramskog odgojnog rada koji onda određuju praksu onih ljudi koji u okviru te paradigme djeluju. Krušić napominje

da je dramska pedagogija generalno rezultat uvjerenja i vrijednosti građanskoga društva od prosvjetiteljstva naovamo jer ona nastoji odgovoriti samosvjesnog i odgovornog člana demokratskog građanskog društva.

Naglasivši kako zapravo sve paradigme modernog dramskog odgoja počivaju na čovjekovoj sposobnosti dramatičiranja, autor definira i eksplicira njih pet: a) dječja dramska igra kao vrijednost po sebi; b) drama kao medij učenja i poučavanja; c) kazalište kao vrijednost po sebi; d) kazalište kao medij učenja i poučavanja; e) kazalište kao sredstvo razvoja i društvene promjene.

Dječja dramska igra kao vrijednost po sebi kao paradigma se razvila četrdesetih i pedesetih godina prošloga stoljeća, a njezin najznačajniji predstavnik je Peter Slade, tvorac pojma *dječje drame*. Pojam obuhvaća spontanu dječju dramsku igru, ali i organiziranu i metodički vođenu dramsku igru čiji je cilj sretan i uravnotežen pojedinac. Za Sladea je dječja drama samostojna umjetnost koja je lijepa za njezine sudionike. Ona je estetsko događanje koje djeca oblikuju nošena radošću zajedničkog igranja i nije namijenjena publici. No kada dijete osjeti potrebu za nastupom u kazališnoj predstavi, dječja drama postaje izvor kazališnoga stvaralaštva.

Tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća dominantna je paradigma **drama kao medij učenja i poučavanja**. Glavni zastupnici toga pristupa su Dorothy Heathcote i Gavin Bolton koji kao cilj *drame za učenje* vide prije svega stjecanje znanja i razumijevanje života i svijeta

kroz dramsko iskustvo. Drama za učenje se katkada naziva i procesnom dramom, a ona mijenja odnos između učitelja i učenika time što učitelj ulazi u ulogu te zapravo tako podupire proces učenja koristeći veliki broj dramskih metoda i tehnika. Taj se postupak naziva *učitelj u ulozi*, a Dorothy Heathcote je posebno razvila tehniku *ogrtač stručnjaka* koja omogućuje djeci da preuzmu skupnu ulogu (npr. znanstvenici, hodočasnici, putnici itd.) koja im pomaže da se užive u dramski proces, a da pritom ne moraju glumiti.

Kazalište kao vrijednost po sebi je paradigma koja je uglavnom karakteristična za zemlje izvan anglosaksonskog kruga koje strože odvajaju dramu kao sredstvo učenja te kazalište kao umjetnost. Ta se paradigma očituje u tri pristupa. *Kazalište kao vježbanje* nije nužno usmjereno prema stvaranju predstave, već raznim tehnikama improvizacije, radom na tijelu, glasu i govoru pomaže osobnom razvoju sudionika. Podučavanje u kazališnoj umjetnosti za ovaj je pristup sekundarno. *Kazalište kao predstava* omogućuje sudionicima da se kroz rad na svojoj predstavi povežu kao skupina, da se bave problemima koji ih zanimaju te da ih umjetnički izraze na sceni. Tako ujedno razvijaju kazališnu i u širem smislu simboličku pismenost. *Kazalište kao izraz i potvrda društvene skupine* obuhvaća neke oblike kazališnoga amaterizma, pogotovo onaj segment koji se odnosi na tzv. *kazalište lokalne zajednice*, što se u anglosaksonskom krugu naziva *community theatre*. U SAD-u taj pojam se koristi kao

sinonim za kazališni amaterizam.

Kazalište kao medij učenja i poučavanja obuhvaća dva koncepta: kazalište za odgoj gledatelja te kazalište za odgoj izvođača. *Kazalište za odgoj gledatelja* staro je koliko i kazalište zapadnoga kruga te obuhvaća raznovrsne pristupe i kazališne teorije koje nastoje definirati načine i utjecaje kazališta na gledatelje. Među poznatije pripadaju Aristotelovo učenje o katarzi te Brechtovo o efektu začudnosti koje se izravno suprotstavlja katarzičnom djelovanju kazališta.

Kazalište za odgoj izvođača obuhvaća ono što se danas naziva *školskim kazalištem*, čiji je cilj uvježbavanje i priprema kazališne predstave, čime se postižu višestruki odgojno-obrazovni ciljevi. Donekle se poklapa s paradigmom kazališta kao vrijednosti po sebi.

Kazalište kao sredstvo razvoja i društvene promjene obuhvaća paradigme koje se odnose na prosvjetno, odnosno odgojno djelovanje kazališta u smislu prihvaćanja određenih ideja i vrednota (društvenih, kulturnih, političkih). Jedan od poznatijih primjera te paradigme je *kazalište potlačenih* Augusta Boala.

Nakon opširnog opisa općih paradigmi dramskog odgoja, ovdje sažeto prikazanih, Krušić prelazi na eksplicijaciju razvoja dramsko-pedagoške misli u Hrvatskoj te ističe da prva sustavna moderna razmišljanja o odgojnoj ulozi kazališta treba tražiti među preporodnim idejama hrvatskog građanstva. Poklapaju se, dakle, s usponom građanstva i građanskog društva u Hrvatskoj.

Neprepoznatim prethodnicima dramske pedagogije koji su živjeli u drugoj polovini 18. stoljeća Krušić smatra školinika Jurja Dijanića te kazališnog umjetnika, odnosno dramskog pisca Tituša Brezovačkog.

Za Dijanića je kazališna predstava model, zoran primjer, odnosno kako on to kaže, *pelda*. Mladi gledatelj promatrajući predstavu komunicira s izmišljenim likovima i sadržajima koji ga snažno zaokupljaju i snažno ga se doimaju. Vrline i mane utjelovljaju određeni likovi te tako predstavljaju pouku o prihvatljivom i neprihvatljivom ponašanju. I Brezovački, još uvijek pod utjecajem isusovačkoga kazališta baš kao i Dijanić, svoje likove oblikuje tako da publici pokaže što je ispravno, a što loše, odnosno zlo. U Brezovačkoga bismo mogli govoriti i o paradigmi kazališta kao medija učenja i poučavanja te o kazalištu kao vrijednosti po sebi, onako kako on to shvaća kao kazališni umjetnik svoga vremena. Dijanića se također može smjestiti u paradigmu kazališta kao medija učenja i poučavanja, no u njega se naslućuje i dječja dramska igra kao vrijednost po sebi, zaključuje Krušić.

Kroz knjigu se autor bavi dramsko-pedagoškim idejama i osobama koje su ih zastupale, praksom kao i nekim bitnim događajima za hrvatsku dramsku pedagogiju i to sve čini u povijesnom slijedu. Unutar toga slijeda, mogu se razaznati tri skupine teorija i praktičnih djelovanja: pedagoško, amatersko kazalište te profesionalno kazalište. Krajnje pojednostavljeno, moglo bi se reći da su dvije skupine izvora: kazališni i pedagoški rad, bu-

dući da se dramska pedagogija smješta između umjetnosti i odgoja, u neku domenu ispreplitanja tih dvaju bitnih područja.

U povijesti hrvatskoga kazališnog profesionalizma, za dramsku je pedagogiju osobito važno razdoblje ilirizma. Za ilirce je kazalište ključno zato što budi nacionalnu svijest i stvara nacionalni identitet te zato što na najbrži način podučava narodnom jeziku. Ilirci, a posebno Demeter i Bogović, preuzimaju Schillerovu ideju o kazalištu kao moralnom zavodu jer potiče plemenite osjećaje i širi poželjne vrednote. Preporodne ideje o kazalištu sintetizira školnik i jedan od prvih kazališnih kritičara Ivan Filipović u svom programatskom članku *Narodno kazalište kao zemaljski zavod*. Teatar je, dakle, poluga za rasprostranjivanje književnoga jezika, raspirivanje nacionalne svijesti i širenja čudorednosti u najširem smislu te riječi. Stoga Krušić u preporodnim idejama o kazalištu pronalazi sljedeće paradigme: kazalište kao medij učenja i poučavanja, kazalište za društvenu promjenu, ali i kazalište kao vrijednost po sebi.

Doprinosi kazališnih amatera u periodu od početka ilirskoga pokreta do ukidanja Bachova apsolutizma, u svjetlu spomenutih paradigmi, imali su, smatra Krušić, ipak važniju ulogu nego profesionalno kazalište u nastajanju. Oni su djelovali diljem Hrvatske i zapravo na terenu ostvarivali ciljeve koje su preporoditelji zacrtali kazalištu. Nakon 1860. godine pa do konca Prvog svjetskog rata kazališni amateri nastavljaju idejno i prosvjetno djelovati u narodu i za narod. U

svoje redove uključuju pripadnike svih generacija. Uglavnom uvježbavaju i izvode dramske tekstove, a u manjim sredinama nastupaju i u okviru drugih javnih svečanosti i priredaba.

U razdoblju između dvaju svjetskih ratova, stvaraju se dva modela kazališnoga amaterizma. Prvi je kazališni amaterizam hrvatskoga građanstva čija je matična organizacija Matica hrvatskih kazališnih dobrovoljaca na čelu s Aleksandrom Freudenbergom. Kao svojevrсни ideolog kazališnog amaterizma, on ističe da cilj amatera nije stvarati predstave prema estetskom modelu profesionalnih kazališta, već izgraditi hrvatsku pučku glumu te sudjelovati u narodnoj kulturi i podučavati narodnim vrijednostima.

Drugi je model kazališni amaterizam Seljačke sloge koju je osnovala Hrvatska seljačka stranka. Vođe Seljačke sloge promiču tzv. seljačko kazalište koje uz seoske rituale i folklor, prikazuje teme iz seoske svakodnevice, likove koji govore živim narodnim govorom, a odnosi među njima, baš kao i njihovih dijaloz, su uvjerljivi i životni. Kazalište Seljačke sloge može se smatrati kazalištem kao sredstvom razvoja, dok su za građanski amaterizam karakteristične paradigme kazališta kao medija učenja i poučavanja te kazališta kao vrijednosti po sebi.

U segmentu pedagogije, Krušić piše o pedagoškoj praksi, odnosno o oblicima dramskoga rada s djecom od druge polovine 19. stoljeća pa do konca Drugog svjetskog rata. Negdje do konca Prvog svjetskog rata, posto-

ji nekoliko bitnih oblika dramskoga rada s djecom. Izdavanje i pisanje dječjih igrokaza tako upućuje na širenje dramskih aktivnosti s djecom u raznim kontekstima. Ti se igrokazi uglavnom oslanjaju na pedagogiju uzora (Dijanićeva *pelda*) u smislu prikaza poželjnih i nepoželjnih oblika ponašanja. Najplodniji su pisci dječjih igrokaza u tom razdoblju Stjepan Širola, Ljudevit Varjačić te svećenik i učitelj Karlo Matica. Oko igrokaza i općenito dramskoga rada s djecom uvelike je angažiran hrvatski učitelj i pedagoški pisac češkoga podrijetla Antun Truhelka.

Drugi bitan oblik dramskoga rada s djecom su školske svečanosti koje se organiziraju u značajnim prigodama ili uoči blagdana. Dio je tih svečanosti bilo i dramsko prikazivanje, a vrlo često i deklamacija kao govorni nastup koji se nije shvaćao u smislu dramskoga prikaza.

U ovom se periodu javlja i dramatizacija nastave odnosno, rečeno današnjim rječnikom, korištenje dramskih metoda u redovnom školskom nastavnom procesu. Uočava se važnost dječje igre i njezinoga korištenja u pedagoškom radu pa izlaze i priručnici koji nude učiteljima velik broj igara za djecu.

Između dvaju svjetskih ratova primjećuje se jasnije razlikovanje između dramskoga rada koji treba voditi stvaranju kazališne predstave i onoga koji je namijenjen poučavanju školske djece. Tada se o dramsko-pedagoškoj praksi uglavnom govori i piše u kontekstu ideje radne škole, odnosno škole rada koja se, ističući iskustveno učenje kroz aktivnosti

djeteta, nastoji udaljiti od dominantnog herbartovskoga modela pedagogije.

U dramsko-pedagoškoj praksi mogu se prepoznati paradigme kazališta kao medija učenja i poučavanja, kazališta kao vrijednosti po sebi te dječje dramske igre kao vrijednosti po sebi, iako se u nekih pedagoga, primjerice Davorina Trstenjaka, može prepoznati i drama kao medij učenja i poučavanja.

U kontekstu pedagoške teorije, u drugoj polovini 19. stoljeća valja istaknuti članak Tomislava Ivkance *Dramska prikazivanje u školi* objavljen u *Pedagoškoj enciklopediji*. U tom je članku prvi puta dramsko-pedagoški rad opisan kao poseban oblik odgojno-obrazovnog korištenja dramskoga izraza te Ivkanec na neki način rezimira i sintetizira sve spoznaje dotadašnje pedagoške teorije i prakse kod nas.

Trstenjak je, pak, jedan od pionira primjene iskustvenoga učenja u Hrvatskoj te je koristio različite dramske igre kao i razne oblike dramatizacije nastave (igranje uloga), a postoje indicije da je i sam preuzimao neke uloge (ako ne unutar samog dramskog svijeta koji su proizvodila djeca, bio je svakako pripovjedač i voditelj). Iako je bio i pedagoški pisac, ove oblike svoga rada koji su za njegovo vrijeme zaista izuzetni, nije podrobnije opisao niti metodički razradio.

Krušić drži da pokret za umjetnički odgoj početkom 20. stoljeća nije koristio iskustva dramsko-pedagoškoga rada s djecom ni napisao o tome. Na-

ime, ti oblici rada nisu smatrani umjetnošću jer protagonisti pokreta za umjetnički odgoj bitnima drže samo kazališne predstave „pravih umjetnika“ koje jedine mogu dotaknuti „biće naroda“. Tako oni afirmiraju paradigmu kazališta kao medija učenja i poučavanja.

Između dvaju svjetskih ratova, oko koncepta radne škole koja promovira zorno, iskustveno, aktivno i doživljajno učenje okupili su se mnogi pedagoški pisci i praktičari koji su, i bez izravne svijesti o tome, stvarali metodu dramske pedagogije. Neki od tih pisaca poput Ante Defrančeskija i Mate Demarina uopće ne spominju kazalište ni dramski izraz dok neki drugi, poput Zlatka Špoljara i Mate Lovraka koji su bili skloniji kazališnom izrazu za svoj rad koriste naziv dječje kazalište.

Svoju je praksu Defrančeski opisao u knjizi *Dječji samorad* te se daje naslutiti da je primjenjivao mnoge tehnike današnje procesne drame očito i sam ulazeći u uloge kako bi podupirao dječje učenje kroz dramski izraz. Mate Demarin u svojim *Praktičnim primjerima radne obuke* opisuje korištenje mnogih od suvremenih dramsko-pedagoških metoda poput ogrtača stručnjaka, živih slika ili učitelja u ulozu.

Zlatko Špoljar pak među prvima spominje sposobnosti učenika za dramsku improvizaciju kojom se ostvaruje dječje kazalište u školi. Za njega proces dramskoga rada s djecom nije ništa manje važan od predstave kao potencijalno krajnjega produkta takve aktivnosti. I Mato Lovrak u nastavi koristi dramske metode, ali dosta

važnosti poklanja i dječjim predstavama i njihovim dometima i učincima kako na izvođače tako i na publiku.

U školi rada i među njezinim piscima i praktičarima naročito je važna paradigma drame kao medija učenja i poučavanja, budući da pedagoški pisci anticipiraju mnoge od oblika suvremenih dramsko-pedagoških postupaka i metoda u odgojnom i nastavnom radu.

Zanimljivo je kako se tijekom povijesti hrvatske dramske pedagogije od konca 18. stoljeća pa do kraja Drugog svjetskog rata pedagoška i kazališno-amaterska praksa jasno ograđuju od tzv. velikog, odnosno profesionalnog kazališta. Profesionalno kazalište se, i po jednim i po drugima, razlikuje od njihovih ciljeva, odnosno njihova stvaralaštva. Kazališni amaterizam stvara kulturu koja, prema riječima Aleksandra Freudenreicha, nije elitna, nego pripada širim slojevima društva i jednostavno je drukčija od kulture kazališnoga profesionalizma. Pedagozi, čak i onda kada stvaraju predstave s djecom, a pogotovo kada koriste ljudsku dramsku sposobnost kako bi učinili redovnu nastavu poticajnijom za djecu, uvijek ističu kako njihova djelatnost nema nikakve veze s profesionalnim kazalištem.

Zato će početkom tridesetih godina prošloga stoljeća Omladinsko kazalište Saveza zajednica doma i škole suradnika pronaći prije u Matici hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, negoli među kazališnim profesionalcima jer su ciljevi kazališnog rada s djecom i ciljevi kazališnoga amaterizma međusobno bliži, negoli ciljevi

jednih i drugih s ciljevima profesionalnog kazališta.

Zanimljivo je da će, po prilici u isto vrijeme, zagrebačko Narodno kazalište početi raditi kazališne predstave u kojima će nastupati Lea Deutsch i Braco Reiss kao dječje glumačke zvezde, a nešto kasnije će nastati i Dječje carstvo koje su vodili Tito Strozzi i Mladen Širola, dva kazališna profesionalca koji će pokrenuti glumačke, pjevačke i plesačke tečajeve za djecu te raditi predstave u kojima će nastupati isključivo djeca.

Također je zanimljivo spomenuti da će se 1937. godine iz redova pedagoga javiti i kritike Dječjega carstva, a prijedor se zapravo odnosi na ciljeve dramskoga rada s djecom i mladima. Ta razilaženja traju na neki način do danas jer pedagozi dramski rad vide kao odgoj za samostalan, zreo i produktivan odnos prema životu i svijetu dok ga kazališni profesionalci prije svega vide kao odgoj za profesionalno bavljenje kazališnom umjetnošću.

Dječje carstvo tako utjelovljuje paradigmu kazališta kao vrijednosti po sebi te kazališta kao vježbanja.

Kraj plodnoga razdoblja dramsko-pedagoške teorije i prakse Krušić vidi u periodu Nezavisne države Hrvatske. U Zagrebu postoji Umjetnička škola Ustaške mladeži koju Mladen Širola u velikoj mjeri vodi prema standardima dramskoga rada s djecom i mladima nastojeći ih pomiriti s ideološko-političkim zahtjevima ustaškoga režima.

Nakon oslobođenja i dolaska nove komunističke vlasti, kao nenarodno i

mrsko se ne odbacuje samo ono što se radilo u NDH, već i sve što pripada hrvatskom građanskom društvu i monarhističkoj Jugoslaviji. Tako i dramsko-pedagoška tradicija opisana u Krušićevoj knjizi pada u zaborav.

Vrijednost ove knjige upravo jest u tome što otkriva elemente dramsko-pedagoške teorije i prakse koji su tijekom vremena zaboravljeni, a jasno pokazuju da se moderna dramska pedagogija u Hrvatskoj sustavno razvijala praktički od nastanka građanskog društva. Počeci dramskoga rada s djecom i mladima sežu i dalje u povijest (isusovačko kazalište!), no o tome se ovdje detaljnije ne raspravlja.

Knjiga je značajna i zbog svojega teorijskog okvira jer definira paradigme moderne dramske pedagogije. Zapravo, unutar toga širokog polja postoje razne ideje o dramskome radu te pa ih je na neki način trebalo teorijski razgraničiti i usustaviti.

Autor u povijesnom slijedu govori o razvoju dramske pedagogije u Hrvatskoj te fenomene koje se odnose na pedagoški rad, amatersko kazalište te profesionalni teatar smješta u sustav paradigmi. Možda ne bi bilo loše da je te fenomene grupirao po vrstama te svaki obradio u povijesnom slijedu govoreći i o međusobnim vezama.

Zaključno, treba reći da smo u hrvatskoj dramsko-pedagoškoj zajednici ovakvu knjigu čekali već desetljećima te se nadam da će autor nastaviti istraživanje o dramskoj pedagogiji od kraja Drugoga svjetskog rata na ovamo.

Đurđa Knežević

NERAZDVOJIVOST KAZALIŠTA OD DRUŠTVA

Snježana Banović
Službeni izlaz – eseji, ogledi i kolumne o kazalištu, kulturi i politici
Fraktura, 2018.



Povezanost pa i nerazdvojjivost kazališta od društva ne treba dokazivati niti objašnjavati. Odnosno, da nema društvenosti, ne bi bilo ni kazališta i tako od najranijih vremena ljudske civilizacije. S tim u vezi, malo tko razuman će se zavaravati da je

kazalište, pa i u najdemokratskijim prostorima, vremenima i režimima, posve (politički) autonomno. Snježana Banović u svojoj knjizi eseja, ogleda i kolumni o kazalištu, kulturi i politici, polazi upravo od tih pretpostavki, i ne zavaravajući se o osnovnom, pokazuje nam u kakvoj je situaciji kazalište u Hrvatskoj danas (pri tome se radi o rasponu od posljednja dva decenija).

Na 300 stranica i kroz tri poglavlja, koja tematski okupljaju brojne napise, daje sliku onoga što je kazalište u Hrvatskoj u nedavnoj prošlosti bilo, kako se razvijalo, kakvo je ono danas. U prvom poglavlju, naslova Priče iz davnine, prikazuje historijat kazališta, razvoj od vremena uoči 2. svjetskog rata, za vrijeme rata pa sve do suvremenih dana. Pripovijedanje o tome izvedeno je uglavnom kroz prikaze ključnih događaja u razvoju kazališne umjetnosti, kao što je primjerice Centralna kazališna družina ZAVNOH-a, no ponajviše kroz portrete naših najvećih redatelja, od Gavelle, preko Marijana Matkovića do Koste Spaića.

I ma koliko je i u tom razdoblju bilo ozbiljnih poteškoća i kriza, primjerice ona vezana uz Marijana Matkovića i njegov znameniti tekst Kazališno-dramski život, tekst u kojem ukazuje na probleme u kazalištu uvjetovane političkim pritiscima, ono se čini zlatnim dobom, naspram razdoblja koje je uslijedilo.

U sljedećem poglavlju, naime, nazvanom Kulturna politika ili politika naprosto, pratit ćemo, tekst po tekst, sustavno srozavanje svih standarda upravljanja kazališnim kućama, poli-

tičkim trgovinama i s time u vezi, neizbježnim padovima i umjetničkih standarda. Autorica, rekospo, inzistira na rasvjetljavanju veze između kazališta i društva/politike, pr(okazujući je brojnim svjedočanstvima iz prve ruke i britkim analizama, u gotovo svakom tekstu knjige. Slijedi niz tekstova čiji poredak i teme kojima se bave pokazuje neuznemirenu silaznu liniju hrvatskog kazališta. Počevši tako s Teatom ITD, kazalištem kojim bismo se, vjerujemo, mogli ponajviše ponositi, a koje je sve zapuštenije, napuštenije, a i sama njegova egzistencija je nedavno ozbiljno dovedena u pitanje. U pisanju o Teatru ITD, autorica prvi puta u knjizi rabi pojam kulturocida, a njegov sažeti specifični opis daje sama pišući: „Ad hoc promjene Zakona i propali (fiktivni) natječaji, političke trgovine kao na placu, obezglavljene uprave, smjena ravnatelja bez objašnjenja i angažiranje novih bez programa, sukobi interesa, kljentelizam i općenito – korupcija širokih razmjera, pogodovanje političarima i njihovim interesima, dugovi, krivotvoreni dokumenti, izvlačenje novca iz proračuna, mobbing onih koji odbijaju posluš – uglavnom bezakone i propast cijelog sustava na korist nekolicine bahatih i drskih neznalica.“ Sve je ovo višestruko i pedantno potkrijepljeno podacima, uostalom, javno dostupnih. Zbog čega je političkim elitama, čini se danas kao nikad prije, u tolikoj mjeri stalo da ponize kazalište pa i da ga, posve ponište? Uostalom, autorica je na više mjesta naše kazališne kuće nazvala „kuće mrtvih“. Kazalište je u svojem najboljem izdanju