

Mario Kovač

NIŠTA NIJE PREPUŠTENOM SLUČAJU

Boris Senker

*S OBIJU STRANA RAMPE
- Ogledi o hrvatskoj dramati
i kazalištu*

Leykam international,
Zagreb 2019.



Najnovija knjiga vrsnog profesora i teatrologa Borisa Senkera na jednom mjestu okuplja sedamnaest teatroloških eseja i studija pisanih uglavnom za potrebe znanstvenih skupova ili značajnih domaćih i stranih publikacija. Vjerni Senkerovi čitatelji već su upoznati s ovakvom autorovom kompilacijskom praksom te

znaju da mogu očekivati tematski raznoliko i uvijek kvalitetno štivo.

Tako su i ovom prigodom teme koje autor pokriva izrazito šarolike, u rasponu od bavljenja rijetko istraženim činjenicama o životima naših slavni kazalištaraca sve do pregleda rada široj javnosti potpuno nepoznatih kroničara hrvatskog kazališta poput Nikole Milana Simeonovića. Najviše, čak po tri poglavlja knjige dobio su Marin Držić i Milan Begović. I dok kod Držića autor propitkuje sudnose karnevalskog (u Dundu Marroju), smiješnog i komičnog u njegovim likovima (s naglaskom na njihov bračni život) te nas podsjeća na neke od najvažnijih uprizorenja Držićevih djela u hrvatskim kazalištima, u poglavljima posvećenima Begoviću, Senker se bavi njegovim odnosom spram režije, manje poznatim dramatičarima te, u meni najzanimljivijem poglavlju, pokušajima Begovića da pronađe producenta voljnog da investira u produkcije njegovih dramskih djela u Sjedinjenim Američkim Državama. Boris Senker povijesne činjenice iznosi pedantno, precizno i vrlo detaljno kroz fusnote koje ništa ne prepuštaju slučaju. Osobno, možda bi mi bilo mrvicu draže da je poglavlje o Begoviću i režiji u knjizi pridruženo ostalim dvama poglavljima o njemu, no odluka urednika i (ili) autora očito je bila da se poglavlje spajaju na drukčiji tematski način. Tako je dotično poglavlje pridruženo onima koja se također bave aspektom režijskog posla u kazalištu. Tako, uz navedeno poglavlje o režijskim postavljajima Držića i Begovića, ovdje možemo naći i tekstove o postavljan-

jima Shakespeareove komedije „San ivanjske noći“ te o redateljima postgavrijanske generacije s naglaskom na slavni/ozloglašeni redateljski kartel.

Senker ne zaboravlja, naravno, ni dramske pisce, pa se tako u različitim poglavljima knjige bavi raznim aspektima drama Miroslava Krleža, Tomislava Bakarića, Antona Šoljana i Ivana Supeka, sve ih precizno iščitavajući iz konteksta vremena kada su pisane i izvođene s posebnim naglaskom na političke konotacije i reakcije. Pojedina poglavlja bave se i popratnim kazališnim fenomenima poput dramaturških obrada igara za svečarskim i blagdanskim stolom ili pak vrlo zanimljivog teksta o glasnoj publici. Važno je naglasiti kako se ovaj potonji tekst ne bavi, što bi prvo palo na pamet, neodgojenom ili lošom kazališnom publikom koja time kvari kazališni čin već, najčešće, politički motiviranom publikom koja protestno i organizirano sabotira kazališna djela koja iz nekog razloga smatra neprimjerenima instituciji u kojoj su postavljena. Mišljenja sam kako je ovaj članak možda idealna baza za neku buduću knjigu koja bi se prošireno mogla baviti ovom intrigantnom tematikom ispreplitanja kazališta i realnosti unutar institucija.

Završna dva poglavlja posvećena su i poprištu te razlogu nastanka dobrog dijela ovih tekstova, a to je manifestacija Dani Hvarskog kazališta koja se održava već više od četiriju desetljeća. U predzadnjem poglavlju knjige autor daje temeljit presjek djelovanja jednog od naših najznačajnijih teatrologa Nikole Batušića, i to

isključivo kroz njegova predavanja na Hvaru jer je sve do svoje smrti bio jedini neprekidni sudionik manifestacije. U posljednjem poglavlju knjige autor nas upoznaje genezom osnutka manifestacije te provodi kroz njene metamorfoze i postepeno pomlađivanje kroz društvene i političke promjene.

Zaključno, Boris Senker ovom je knjigom proširio svoj i tako bogat teatrološki opus te nastavio biti primjer besprijekornog i predanog znanstvenog rada koji može poslužiti kao ogledni primjer nadolazećim naraštajima teatrologa i kazalištaraca.

Martina Petranović

TRAGOM POVIJESTI SLOVENSKE SCENOGRAFIJE

Ana Kocjančič

*Prostor v prostoru.
Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja
do leta 1991.*

Ljubljana, 2018.



U prosincu 2019. godine proći će deset godina otkako je u organizaciji ULUPUH-a u prostoru zagrebačkoga HDLU-a održana velika retrospektivna izložba *100 godina hrvatske scenografije i kostimografije* i zajedno s popratnim katalogom/monografijom objavljenom dvije godine kasnije,

reprezentativno obilježen stoljetni kontinuitet postojanja hrvatske scenografije i kostimografije kao samostalnih umjetničkih disciplina. Na vala zanimanja što su ga barem dijelom nedovoljno potaknuli rečena izložba i monografija do danas je ostvaren veći broj srodnih izložbi i monografskih izdanja o različitim predstavnicima spomenutih umjetničkih profesija, kao i povijesni pregled hrvatske scenografije, pokrenuta je biblioteka posvećena scenografiji i kostimografiji, osnovani su i/ili učvršćeni studij kostimografije u Zagrebu i kazališna oblikovanja u Osijeku, a hrvatski umjetnici nižu nagrade na najpoznatijoj smotri oblikovanja scenskoga prostora Praškome kvadrjenu. No iscrpniji je analitički uvid u povijest hrvatske scenografije zasad ipak izostao, zadržavajući se na parcijalnim obradama pojedinih autora, fenomena ili desetljeća, pa stoga povijest hrvatske scenografije ostaje neostvarena zadaća hrvatske teatrologije kojoj bi u budućnosti svakako trebalo posvetiti zasluženu pozornost. Stanovit milijokaz ili oslonac, ako ne već uzor ili ogledni primjer, na tome bi putu hrvatskoj teatrologiji svakako mogla i trebala biti dvotomna knjiga *Prostor v prostoru* (Prostor u prostoru) slovenske povjesničarke umjetnosti Ane Kocjančič (1977.) objavljena prošle godine u izdanju Slovenskoga kazališnog instituta (Slovenski gledališki inštitut – SLOGI) iz Ljubljane kao dio njegovoga dugogodišnjeg nakladničkog niza Dokumenti (god. 55, br. 99, 2018.). U dvije knjige koje zajednički obasjaju gotovo sedam stotina stranica

autorica je, oslanjajući se velikim dijelom upravo na građu sačuvanu u slovenskome kazališnom muzeju pri SLOGI-ju, prvi put cjelovito i sustavno obuhvatila povijest slovenske scenografije od njezinih najranijih začetaka u 17. stoljeću do takoreći današnjih dana. Autorica, naime, svoj iscrpan i detaljan prikaz započinje s prvim predstavama na slovenskome jeziku, a zaključuje ga s 1991. godinom i državnim osamostaljenjem Slovenije, smatrajući kako scenografska kretanja u Sloveniji od tada naovamo zbog svoga opsega i umjetničkih dosega zaslužuju zaseban i izdvojen monografski ogleđ. Zasad nije izvjesno možemo li ga očekivati iz pera Ane Kocjančič, no gledajući već i dosad ostvareno nema dvojbe da je njezina knjiga *Prostor v prostoru* kapitalno djelo slovenske teatrologije ne samo svojom idejom, već i svojom provedbom, što su potvrdili i recenzenti knjige Tomaž Toporišič i Gašper Troha. Potonji pritom nije propustio izgovoriti naglas ni vrlo važnu opasku da je u knjizi Ane Kocjančič ujedno ispisana i povijest slovenskoga kazališta pročitana iz perspektive oblikovanja scenskoga prostora, a s kojom se sigurno valja složiti.

Ana Kocjančič ovog se iznimnog pohvata prihvatila nakon obrane magistarskoga rada o međuratnoj slovenskoj scenografiji, a zamislila ga je kao pregledan prikaz najvažnijih postaja u povijesnome hodu slovenske scenografije. Studija započinje uvodnim razmišljanjima (slovenskih) kazališnih stvaratelja i teoretičara o scenografiji, njezinome značenju i odnosu prema drugim kazališnim profesijama,

nakon čega slijedi povijesni pregled, a podijeljena je u dvije knjige i tri ključna razdoblja: prva knjiga prati slovensku scenografiju od početaka slovenske kazališne umjetnosti u 17. stoljeću do kraja Prvoga svjetskog rata te ostvarenja međuratne scenografije i u profesionalnim kazalištima i na amaterskim scenama, a druga knjiga prati poslijeratnu scenografiju zaključno sa spomenutom 1991. godinom slovenskoga osamostaljenja, dajući pritom smjernice i za moguće daljnje čitanje suvremene slovenske scenografije.

Knjiga u cjelini donosi pregled najvažnijih slovenskih scenografskih umjetnika i ostvarenja, s naglaskom na scenografije koje su donijele bitne pomake u poimanju oblikovanja scenskoga prostora, nudeći detaljne analize složenog i opsežnog tekstualnog i likovnog materijala. Važno je naglasiti da prilikom svojih raščlamb i zaključaka autorica u obzir ne uzima samo dramske, već i operne i baletne predstave ostvarene na slovenskim scenama, te da jednaku pozornost pridaje profesionalnim, institucionalnim i srednjostrujaškim kazalištima, koliko i amaterskim, alternativnim, avangardnim i eksperimentalnim kazališnim skupinama koje nerijetko vidi kao generatora stvaralačkih postupaka inovativnih i formativnih ne samo za povijest slovenskoga teatra, već i za razvoj slovenske scenografije. Unatoč doista široko usmjerenom istraživačkom pogledu, iz njezinoga je vidokruga ovaj put ipak izuzeto lutkarsko kazalište jer ga autorica drži specijalnim područjem koje iziskuje samostalnu obradu.

Za uvodne dijelove knjige za koje ne postoje likovni dokumenti autorica se oslanjala na razne oblike pisanih izvora i tekstualne dokumentarne građe, pažljivo crpeći podatke i (re)konstruirajući sliku slovenske scenografije u predprofesionalno kazališno vrijeme, primjerice, od pretpostavljenih scenografskih elemenata u kazališnim uprizorenjima isusovačkoga kolegija na slovenskome jeziku (*Igra o paradizu*, 1657.) preko scenografskih naznaka unutar gradskih procesija i čuvenoga škofjeloškoga pasiona do oblikovanja prostora u ljubljanskoj inscenaciji prve drame na slovenskome jeziku, Linhartove *Županove Micke* uprizorene 1789. godine. Naprotiv, za razliku od razdoblja koje joj je prethodilo, uz rijetke iznimke, povijest scenografije u 20. stoljeću A. Kocjančič u prigodi je tumačiti oslanjajući se na bogatu muzejsku i arhivsku građu koja objedinjuje i likovne materijale i pisane tragove (skice, fotografije, makete, snimke, kritike, zapise, dokumentaciju...), i to najvećim dijelom pohranjene u SLOGI-ju, ali i građu raspoloživu u drugim srodnim muzejskim i arhivskim ustanovama te kazalištima. Kao navode recenzenti Kocjančičkine knjige, opseg pregledane scenografske građe

Metodološki gledano, Ana Kocjančič pažljivo i pomno analizira sav raspoloživ scenografski i dokumentarni materijal, slijedeći razvoj scenografije prema pojedinim sredinama (Ljubljana, Maribor, Trst...) i prema pojedinim kazalištima, kao i prema kazališnim vrstama (drama, opera i balet) i vrstama kazališnoga izričaja (institu-

cionalno, eksperimentalno), a unutar toga prema autorskim opusima i pojedinim autorskim ostvarenjima, fokusirajući svoju pozornost, posebice u poslijeratnom periodu, i prema karakteristikama scenografije u pojedinim desetljećima. Osim analiza individualnih umjetničkih poetika pojedinih scenografa od, primjerice, Milana Klemenčiča, Ivana Vavpotiča i Avgusta Černigoja početkom stoljeća preko Viktora Molka, Ernesta Franca i Vladimira Rijavca sredinom stoljeća do Mete Hočevar krajem stoljeća, autorica važnost pridaje i poetičkom utjecaju kazališnih redatelja kao što su, uzmiemo, Bratko Kreft, Branko Gavella, Fran Žižek, Bojan Stupica, Balbina Battelino Baranovič, Ljubiša Ristič, Dragan Živadinov ili Tomaž Pandur, a povremeno i kazališnih ravnatelja (na primjer, Bojan Štih u šezdesetima), na oblikovanje scenskoga prostora u određenoj periodu ili sredini, odnosno primjerima uspješne kreativne suradnje pojedinih scenografa i redatelja (Ferdo Delak i Avgust Černigoj, Mile Korun i Niko Matul, Tomaž Pandur i Marko Japelj). U periodizaciji scenografskih ostvarenja autorica se umnogome oslanja na ključna periodizacijska mjesta slovenskoga kazališta u cjelini, a istinskim rođendanom slovenske scenografije u današnjem smislu smatra datum prvoga službenog navođenja slovenskoga scenografa, slikara Mateja Sternena, kao autora scenografije: slučaj je htio da to bude scenografija za predstavu *Smrt majke Jugoviča* prema tekstu hrvatskoga autora Ive Vojnovića 1919. godine u režiji Hinka Nučiča. Povezujući do od-

ređene mjere razvojne faze slovenske scenografije s obrazovanjem i umjetničkim profilom scenografa dominantnih u pojedinom razdoblju, pri čemu se donekle oslanja i na Pavisove terminološke odrednice i razdiobu scenografije, Ana Kocjančič razlikuje nekoliko širih cjelina u 20. stoljeću; razdoblje „dekorativne scene“ u kojem dominiraju scenografi slikari i njihov dvodimenzionalni slikarski pristup oblikovanju scene (prva desetljeća 20. stoljeća), potom razdoblje „pisanja u prostoru“ u kojem djeluju scenografi arhitekti (od tridesetih godina 20. stoljeća) i scenografi kipari (nakon Drugoga svjetskog rata) prešavši na trodimenzionalno shvaćanje i plastično oblikovanje scenskoga prostora te naposljetku razdoblje „prostora igre“ kojemu osnovni smjer zadaju istraživanja eksperimentalnih kazališnih skupina druge polovice 20. stoljeća i istaknutih scenografa i redatelja s kraja 20. stoljeća, obilježena i eksperimentiranjem s odnosom prizorišta i gledališta, i izlaskom u nekazališne prostore, i dematerijalizacijom scene, i uvodenjem novih materijala, tehnologija i medija u scenografiju.

Autoričine precizne pa i minuciozne tekstualne analize u knjizi odvojene su od popratnoga likovnog materijala koji je iznesen u nekoliko zasebnih likovnih blokova, zbog čega je inače pregledno i jasno izlaganje katkada zahtjevnije pratiti i na reproduciranoj likovnoj građi, tim više što se autorica pri odabiru likovnih priloga češće odlučivala (ili joj je jedino takva vrsta materijala i stajala na raspolaganju) za scenografske skice, a rjeđe za

fotografije realiziranih scenografskih ostvarenja. Riječ je, međutim, o bogatoj i vrijednoj likovnoj građi koja uzorno svjedoči o dosegima slovenske scenografije, poglavito zanimljivima u periodu međuračca, kada se zahvaljujući avangardnim scenografskim rješenjima Avgusta Černigoja, učenika Bauhausa i talijanskih futurista, u trščanskome amaterskom kazalištu tridesetih godina, a onda i „ailuzionizmom“ neutralne scene Frana Žižeka uoči Drugoga svjetskog rata, slovenska scenografija počela približavati europskim dostignućima, te od posljednje četvrtine 20. stoljeća kada scenografiju počinje obilježavati djelovanje šire priznatih i poznatih autora kao što su Meta Hočevar, Dragan Živadinov ili Tomaž Pandur.

Razvoj slovenske scenografije pritom pokazuje brojne i, s obzirom na pripadnost zajedničkome kulturološkomu bazenu, očekivane srodnosti s povijesnim hodom hrvatske scenografije, a neke od širokih i dugogodišnjih poveznica slovenskoga i hrvatskoga glumišta Ana Kocjančič prepoznaje ili bilježi i na razini scenografije. Upućenijem ili zainteresiranijem čitatelju *Prostor v prostoru* jasno je da su scenografske poveznice hrvatske i slovenske kazališne sredine, dakako, mnogo dublje i protežnije no što ih se u knjizi usredotočenoj na povijest slovenske scenografije može slijediti, pa se nakon čitanja knjige i to nameće kao jedno o područja vrijednih dodatne istraživačke pozornosti.

Monografija Ane Kocjančič *Prostor v prostoru* izašla je neposredno pred

otvaranje velike istoimene izložbe slovenske scenografije koju su u prostorima ljubljanske Narodne galerije od travnja do rujna 2019. godine zajednički priredili Narodna galerija i SLOGI, a autorstvo izložbe, dakako, potpisuje Ana Kocjančič. Na izložbi je prikazano preko dvije stotine scenografskih radova više od sedamdeset autora koji su obilježili povijest slovenske scenografije, a predstavljeni su scenografskim skicama, fotografijama, maketama, dokumentima, pa i ponekom snimkom predstave. Za razliku od kronološkoga slijeda koji dominira knjigom, izložba je organizirana prema tematskim cjelinama kao što su „od nacrtu do makete“, „čarolija scenografskih skica“, „povijesna avangarda“, „scenografija eksperimentalnih i alternativnih kazališta“, „Shakespeare i kazalište“ i sl., no u ovome slučaju rekla bih ipak više na štetu nego na korist čitljivosti i razložnosti predstavljanja inače vrlo zanimljive, atraktivne i vrijedne građe. Iz hrvatske je perspektive također bilo poticajno vidjeti i uključivanje u izložbeni postav jednog od najistaknutijih hrvatskih scenografa, Ljube Babića, i to njegovoga ostvarenja za predstavu *Na Tri kralja* koju je redatelj Branko Gavella 1932. postavio i u Ljubljani s Babićevom scenografijom izvorno osmišljenom za zagrebački HNK, pokazujući još jednom međunarodnu prepoznatost Babićevih po mnogo čemu prijelomnih scenografskih rješenja.

U iščekivanju nastavka istraživanja novije slovenske scenografije u razdoblju od posljednjih tridesetak godina, kako na izložbama tako i u tiska-

nim teatrološkim studijama, nadamo se da će knjiga Ane Kocjančič biti stimulaturna i hrvatskoj akademskoj i kazališnoj zajednici u proučavanju i produbljivanju kulturoloških poveznica dviju kazališnih sredina, kao i u dubljem i opsežnijem zagledavanju u vlastitu scenografsku povijest. Već i letimična usporedba sa slovenskom pokazuje da ona to nedvosmisleno zaslužuje.

Małgorzata Sikorska-Miszczuk (r. 1964., Varšava) nezaobilazno je ime suvremene poljske drame. Jedna je od najizvođenijih, najčitanijih i najčešće prevedenih poljskih autorica, dobitnica mnogih nagrada i priznanja. Debitirala je 2006. godine dramom *Szajba*, a do danas njen književni opus broji sedamnaest drama, scenarij za dugometražni animirani film, jedan operni libreto i scenariji za dva televizijska serijala. Hrvatski gledatelji s njim su se radom mogli upoznati 2013. godine kroz projekt *Europa*, koji je u režiji Janusza Kice igrao u Zagrebačkom kazalištu mladih, a u kojem je Małgorzata Sikorska-Miszczuk sudjelovala kao koautorica teksta. *Kovčeg* je njena druga drama prevedena na hrvatski jezik. *Smrt Čovjeka Vjeverice* u prijevodu Mladena Martića 2008. godine objavio je upravo časopis *Kazalište*.

Małgorzata Sikorska-Miszczuk jedna je od onih autorica koje su uvijek spremne na pravi umjetnički rizik - majstorica dramskog narativa koji u njenim tekstovima poprima oblike autentične izvedbe, neumorna istraživačica vlastitog dramskog glasa, jednako spremna na provokaciju, ironiju, ali i razoružavajuću moć empatije. U svojim se dramama redovito bavi pitanjem identiteta, njegovim stvaranjem i razaranjem, te nasljedem koje nas nepovratno određuje. Njen je pogled često usmjeren u prošlost, ali upravo zato da bi kritički progovorio o sadašnjosti. Stoga se čini kako je njeno pisanje jedna neumorna potraga za vrlo osobnom interpretacijom povijesti, koja nikada nije jednoznačna. Na svojevrsni način fascinirana je zlom i traumama, ali i razarujućom šut-

DRAMA

Małgorzata Sikorska-Miszczuk

KOVČEG

njom i zaboravom istih. Na tragu tih misli nastaje i drama *Kovčeg* koja kroz intimnu priču progovara o velikoj traumi Holokausta pokušavajući se razračunati sa zastrašujućom poviješću Europe. Ova drama inspirirana je istinitim događajem o Francuzu Michelu Leleuu koji je na izložbi u pariškom Mémorial de la Shoah prepoznao kovčeg svog oca, tragično preminulog u plinskim komorama zloglasnog Auschwitzta.

Michel Leleu u drami Małgorzate Sikorske-Miszczuk postaje Fransua Žako - čovjek koji nikada nije upoznao svog oca, ne zna o njemu gotovo ništa, osim da je postojao i da mu nedostaje i zbog toga se osjeća kao da ima pola srca, pola pluća, jedno oko, kao da stoji na jednoj nozi. Živi polovičan život u vječitj potrazi za Istinom - o svom ocu, o prošlosti, o sebi. Slučajno otkriće očevo kovčega u Muzeju istrebljenja, koji posjećuje na nagovor svoje supruge, zauvijek će promijeniti njegov život, ali i dati mu priliku da konačno zaista udahne punim plućima, do kraja. Prema riječima same autorice „*Kovčeg* je drama o iscjeljenju. Sve što nosimo u sebi - teret uspomena, često neželjenih - postoji i živi u nama, htjeli mi to ili ne. Možemo i nikada ne otvoriti svoj „kovčeg“, možemo živjeti u vječnoj polovičnosti i nepotpunosti. *Kovčeg* je priča jednog čovjeka koji se odcijepio od jednog dijela sebe, iako je taj dio neodvojiv od njegovog identiteta. Ova se drama dotiče i teme kolektivnog pamćenja - ne želimo otkriti istinu, otvoriti kovčeg pun bolnih uspomena. *Kovčeg* govori o vjeri u iscjeljujuću moć istine.“

Jelena Kovačić