

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.32.1.7>

Lucija Ljubić

DARKO GAŠPAROVIĆ I DJELA SUVREMENIH HRVATSKIH AUTORA NA REPERTOARU RIJEČKOGA KAZALIŠTA¹

*dr. sc. Lucija Ljubić, Akademija za umjetnost i kulturu,
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, lljubic@kulturologija.unios.hr, Osijek*

pregledni rad

UDK 821.163.42.0-05Gašparović, D.
792(497.561Rijeka)“1988/1998“

rukopis primljen: 20. listopada 2019; prihvaćen za tisak: 20. veljače 2020.

Desetogodišnji rad Darka Gašparovića u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca (1988.–1998.), kao umjetničkog voditelja Hrvatske drame i kazališnog intendantanta poticaj je za istraživanje o zastupljenosti suvremenih hrvatskih autora na pozornici toga kazališta. Riječ je o raznorodnim dramskim tekstovima suvremenih hrvatskih autora različitih naraštaja (M. Matišić, M. Gavran, L. Paljetak, M. Grgić, T. Maštrović, D. Lukić), uključujući i dvije adaptacije romana N. Fabrija (Vježbanje života i Smrt Vronskog) te Gašparovićev dramski tekst Barač – život za rafineriju. Usporedna analiza repertoara i Gašparovićeva kazališnog i teatrološkog rada pokazuje da je okosnica toga razdoblja bila u suvremenom tipu dramatisacija i suvremenim hrvatskim dramama koje su se u najvećoj mjeri bavile sumnjom u povijest i politiku te književni i kazališni kanon, a njihove su inscenacije pridonijele teatralizaciji grada Rijeke.

Ključne riječi: *Darko Gašparović; Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca; Rijeka; suvremena hrvatska drama; repertoar*

¹ Rad je napisan u sklopu znanstvenoga projekta *Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.* Hrvatske zaklade za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

Pišući sredinom osamdesetih godina 20. stoljeća o odnosu znanosti o književnosti i teatrologije, Darko Gašparović ustvrdio je da književnost u kazalištu počiva na preobrazbi riječi kao znaka jer ona „ulazi u nov složen prostor interakcija s drugim znakovnim elementima teatarskoga sustava” (Gašparović 1986: 230), pri čemu se kazališna predstava mora rekonstruirati memorijom ili dokumentarnim materijalom, i uzimajući u obzir mjeru pouzdanosti. Gašparović se opredjeljuje za uočavanje i analizu „homolognih struktura kazališta i društva” (isto: 233), ponajviše zato što društvo dijalektički prožima kazališnu praksu u njezinoj povijesnoj pojavnosti. Sve to je poticaj da se istraži repertoarna zastupljenost suvremene hrvatske drame na repertoaru riječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u kojemu je Gašparović od 1988. do 1992. bio umjetnički voditelj Hrvatske drame, a od 1994. do 1998. intendant. Iako je sam o sebi govorio kao o teoretičaru, kritičaru i kazališnom praktičaru i isticao sve veći utjecaj postdramskog teatra (Petranović 2013), bio je posebno vezan uz dramsku književnost, o čemu ponajbolje svjedoče njegove opsežne knjige o Krležinoj i Kamovljevoj dramatici, jednako kao i studije nastale o modernoj drami te posebice one o naraštaju krugovaša i prologovaca.² Autor je i dramskoga teksta *Barač – život za rafineriju* koji je praižveden u riječkom HNK-u 1993. godine.³

Interes za suvremenu dramu i formalno je potvrdio kao jedan od pokretača i članova uredništva časopisa *Prolog* i kao autor članka koji se bavio mogućnošću kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami (Gašparović 1968). Svoje je istraživanje usmjerio na vrijeme poraća, živih pisaca i njihovih djela, no uvodno je ipak napomenuo da se suvremenost mjeri praktičnom iskušanošću u kazalištu te da suvremenost nekog dramskog djela ovisi o sposobnosti redatelja pa se, prema tome, i za Držića može reći da je suvremen ako su njegova djela suvremeno inscenirana (isto). Dapače, autor nastavlja da „nesklad između stupnja do kojeg se dovinuo scensko-teatarski izražaj i onog na kojem se nalazi dramska riječ, dovodi do traženja izlaza u oslobađanju teatra od riječi i težnji k stvaranju apsolutno ‘čistog’ kazališnog čina, odnosno, s druge strane u težnji da se u kazalištu ipak zadrži snažna i uzbuđujuća umjetnička riječ, do adaptacije i dramatizacije

² Usp. Gašparovićeve knjige *Dramatica krležiana* (1977), *Kamov, apsurd, anarhija, groteska* (1988), *Kamov* (2005) te *Dubinski rez* (2012).

³ Darko Gašparović napisao je i radiodramu *Matoševa smrt* (Gašparović 2014) koja je prvi put izvedena 2013. na Hrvatskom radiju u režiji Darka Tralića.

proznih djela” (Gašparović 1968: 7). Najavivši već tim riječima i neke od svojih budućih interesa, Gašparović je iskazao otvorenost prema novim dramskim tekstovima ali i prema novim „tekstovima predstave” (De Marinis 2006).

U svojim znanstvenim radovima Gašparović je isticao važnost odnosa teorijskog i praktičnog u suvremenom kazalištu. Je li u postmodernom teatru riječ „o hibridu ili pak o doista autentično novom i otpornom modelu” (Gašparović 1992: 246), nije decidirano ustvrdio, svjestan da je ponajprije riječ o procesu koji traje i koji će se tek naknadno moći procijeniti, kao što je pokušao uređujući časopis *Prolog/Teorija/Tekstovi* 1987., kad je objavljeno više radova o postmoderni, koje su napisali suvremeni teoretičari. Češće se u svojim radovima referirao na radove semiotičara kazališta, poput Anne Ubersfeld, no deklarirao se kao zastupnik kazališta esencije, kako ga je objasnio Jan Kott. Razlikujući egzistenciju kao slobodu izbora, a esenciju kao ono što od nas ostaje, Kott je ustvrdio da je esencija ljudska drama lišena iluzija o mogućnosti izbora pa tragove ostavljaju antijunaci, poput Jedermann (Gašparović 1992). Polazište za takvo opredjeljenje Gašparović je pronašao u promišljanju dramaturgije koja obuhvaća ravnopravno teorijski um i praktičnu djelatnost i koja je ključni pokretač kazališnog čina, bez obzira je li riječ o klasično shvaćenoj dramaturgiji teksta ili o dramaturgiji scenskog znaka ili scenskoga prostora (Gašparović 1992). Takav stav Gašparović je potkrijepio vlastitim angažmanom u nekoliko predstava devedesetih godina, no njegovo je desetogodišnje riječko kazališno razdoblje – ono u kojemu je upravljao Hrvatskom dramom i ono u kojemu je bio na čelu cijeloga riječkoga kazališta – ukazalo ne samo na sklonost dramaturgiji, nego i na potrebu povezivanja kazališta i Rijeke, sve do teatralizacije grada. Uz redatelja, Gašparović drži dramaturga predstave ključnom osobom u stvaranju idejne konstrukcije kazališnog čina, posebice u oskudici izvorne dramske riječi.

Suvremena hrvatska drama o kojoj će ovdje biti riječi svoje kronološko polazište ima u dramskim tekstovima nastalima 1990. godine i nadalje, u naraštaju koji je Nedjeljko Fabrio u svojoj periodizaciji nazvao najmlađim poratnim, uvjetno četvrtim, među kojima je istaknuo, primjerice, Miru Gavranu, Ladu Kaštelan, Pavu Marinkovića, Ivana Vidića (Fabrio 1996). Boris Senker (2001) u drugom je dijelu svoje *Hrestomatije novije hrvatske drame* obuhvatio vrijeme od 1941. do 1995. apostrofirajući novi naraštaj dramatičara na početku devedesetih godina. Bez obzira na i naraštajnu i stilsku mješovitost hrvatskih dramatičara djelatnih devedesetih, novije

periodizacijske analize isticale su 1990. godinu, dijelom i zbog izvanknjiževne i izvankazališne zbilje, ali znatno više tematskim, žanrovskim i konceptijskim promjenama poetičke naravi (Lederer 2004), što je u svojim oglelima o periodizaciji i djelima mlade hrvatske drame iscrpno obrazložila i afirmirala Adriana Car Mihec. Analizirajući termin „postmoderne drame” A. Car Mihec navodi da se pojam postmoderne i postmodernizma većinom koristi kao periodizacijski termin povezan s pripadnošću kulturnoj sadašnjosti, za razliku od kulturne prošlosti modernizma, te da bi postmoderna drama obuhvaćala vrijeme od početka osamdesetih do kraja devedesetih godina 20. stoljeća (Car Mihec 2006: 56). Zaključujući uvod u *Dubinskom rezu*, Gašparović na samom kraju nadodaje da knjigom obuhvaćen krug autora „ne zahvaća cijelu plejadu postmodernih dramatičara” te da bi „taj kompleks koji obuhvaća razdoblje od već dvadeset pet posljednjih godina” zahtijevao zasebnu knjigu (Gašparović 2012: 15). Navodeći imena kao što su Miro Gavran, Lada Kaštelan, Ivan Vidić, Mate Matišić, Asja Srnc Todorović, Elvis Bošnjak, Davor Špišić, Ivana Sajko, Tena Štivičić, Nina Mitrović i najmlađega Ivora Martinića, Gašparović čini izbor reprezentanata suvremene hrvatske drame i zadržava se na terminu postmoderne, no repertoar riječkoga kazališta otvara se različitim naraštajima suvremenih dramatičara. Iako nije analizirao dramske opuse navedenih dramatičara, svoju zaokupljenost odnosom suvremene drame i kazališta dokazao je i iscrpnom analizom redateljskog opusa Olivera Frljića (Gašparović 2015). Otvarajući više pitanja, od inscenacijskih do recepcijskih, ponajviše se posvetio pitanju odnosa kazališta i politike, a ponovno je dokazao više puta iznesenu tezu o kazalištu kao zajednici, „Theatrum est communitas” (Gašparović 1999), koje je bio dijelom ne samo kao gledatelj, nego i tijekom svoga rada u riječkom HNK-u.

Ustvrdivši prema redoslijedu važnosti da svaki teatar tvore ljudi, program, organizacija i prostor, Gašparović je, misleći na vrijeme obnove riječkoga HNK, naglasio da se kazalište rastače čim jedna od navedenih komponenti zakaže (Gašparović 1996b). Uvod je to u njegov pregled repertoara riječkoga kazališta od 1970. godine do sredine devedesetih. Krajem osamdesetih, s promjenom uprave u sezoni 1988./1989., na repertoaru se počinju pojavljivati suvremena dramska djela dramatičara srednjeg naraštaja koji su svoje praiizvedbe imali u prethodnoj sezoni, nekoliko mjeseci prije u drugim hrvatskim kazalištima. Uprizorena je *Legenda o svetom Muhli* Mate Matišića 1988., nakon praiizvedbe u dubrovačkom kazalištu, te drama Mire Gavrana *Čehov je Tolstoju rekao zbogom*

1990., nakon praižvedbe u Teatru ITD u Zagrebu, a u Talijanskoj drami izvedene su još dva Gavranova dramska komada: *Antigone di Creonte* (*Kreontova Antigona*) 1990. i *Shakespeare & Elisabetta* 1997. Slijedile su praižvedbe, najprije monodrame Luka Paljetka *Uzbuna* 1992. u režiji Tomislava Durbešića, potom duodrama Milana Grgića *Božo Božena* 1993. u režiji Radovana Marčića, Gašparovićeva drama *Barač – život za rafineriju* 1993. u režiji Vlade Vukmirovića, *Pjesnikova kob* Tihomila Maštrovića u režiji Mladena Jurana i koprodukciji s Hrvatskom kazališnom kućom Zadar 1996. te *Plastične kamelije* Darka Lukića 1997. u režiji Nenni Delmestre koja je režirala 1998. i *Posljednju kariku* Lade Kaštelan. Devedesete godine protkane su amblematskim predstavama riječkoga kazališta devedesetih godina: *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija u dramatisaciji D. Gašparovića i režiji Georgija Para 1990. te *Smrt Vronskoga* prema romanu N. Fabrija u režiji Ivica Boban 1995. Predstava *Vuci* nastala je u Gašparovićevoj obradi romana Milutina Cihlara Nehajeva i u režiji Želimira Mesarića, a izvedena je 1992.⁴

Iz navedenoga se može razvidjeti da je riječ o četirima autorskim skupinama suvremenih hrvatskih pisaca: piscima koji su već etablirani (Grgić, Paljetak), srednjem naraštaju scenski netom ovjerenih dramatičara (Matišić, Gavran, Kaštelan), autorima koji se primarno ne bave dramskim pisanjem (Gašparović, Maštrović, Lukić) te autorima čiji su romani poslužili kao ishodište kazališnoj predstavi (Fabrio, Cihlar Nehajev). Iako tih godina nastaju dramski tekstovi najmlađega naraštaja „mladodramatičara” (Car Mihec 2006), oni nisu izvođeni na pozornici riječkoga kazališta sve do 2000. godine i praižvedbe *Velike Tilde* Ivana Vidića u režiji Nenni Delmestre. Među hrvatskim dramskim naslovima nastalima prije 1990. godine, koji sukladno periodizacijskim polazištima ovoga rada ne ulaze u korpus suvremenih hrvatskih dramskih tekstova, u Gašparovićevu je desetogodišnjem razdoblju izvedeno Krležino *Kraljevo* 1991. u režiji Vite Taufera, Grgićev *Mali trg* 1993. režiji Ivica Kunčevića, *Muka Franića Vodarića* 1994. u dramatisaciji D. Gašparovića i režiji Radovana Marčića, *Klupko* Pere Budaka 1995. u režiji Želimira Oreškovića, *Duhi* Drage Gervaisa 1997. u

⁴ U knjizi je objavljena i *Katarina. Opera croatica u dva čina s prologom i epilogom*, libreto o Katarini Zrinskoj koji je Gašparović napisao na nagovor skladatelja Igora Kuljerića i na temelju njegova sinopsisa. Nažalost, opera nije dovršena niti izvedena. Kuljerić je 1999. godine skladao *Dvije pjesme za sopran i glasovir*, među kojima je pjesma *Bol je moja...* Katarine Zrinske i *Cvitja razmišljenje* Frana Krste Frankopana.

režiji Marina Carića te *Glorija* Ranka Marinkovića 1998. u režiji Ljubiše Georgievskog. Na razini organiziranja kazališne svakodnevice uočljivo je da se neka redateljska imena pojavljuju dva ili više puta (N. Delmestre, R. Marčić, Ž. Orešković), jednako kao što su u dvije uzastopne sezone uprizorena dva žanrovski i stilski posve različita dramska djela Milana Grgića – *Mali trg* i *Božo Božena*. Pritom su *Božo Božena* jedini dramski tekst odabranoga korpusa koji pripada komediografskom žanru travestije, a njemu vjerojatno i duguje prihvaćenost kod publike.⁵

Stekavši u ranom djetinjstvu uvid u kazališnu svakodnevnicu opernih predstava, Gašparović je nakon selidbe u Rijeku sredinom sedamdesetih obavljao zadatke kazališnoga dramaturga, a smislio je i naslov nenapisane memoarske knjige *Od statista do intendanta. Zapisi jednoga kazališnoga zanesenjaka* (Petranović 2013: 86). Prema Gašparovićevu mišljenju, dramaturg gradi svoju strategiju „na poštivanju prošloga, a realizaciji sadašnjega trenutka iz vizure budućega” (Gašparović 1992: 248). Odustajući od kolektivne režije sedamdesetih godina i zalažući se za jedinstven kazališni um, autor je naglašavao da je potrebno scenski propitivati romanesknu hrvatsku baštinu i modernitet, što je držao važnom zadaćom hrvatskih dramaturga i redatelja u svim naraštajima. Tim je tragom krenuo i sam u vrijeme svoga rada u riječkom kazalištu sudjelujući u dramaturgiji Fabrijeva *Vježbanja života* (1990.),⁶ dramaturgizirajući *Vuke* Milutina Cihlara Nehajeva (1992.), *Muku* Franića Vodarića u koprodukciji s Kazalištem JAK u Malom Lošinj (1994.), a bio je dramaturgom predstave *Pjesnikova kob* Tihomila Maštrovića (1996.) praižvedene na Zadarskom kazališnom ljetu. U predgovoru *Frankapanskom diptihu* Gašparović je pisao o trima polazištima za nastanak djela: povijesna pozadina, istraga Henryja Thodea iz 19. stoljeća te podudarnost prošlosti i sadašnjosti u Domovinskom ratu (Gašparović 2002: 11).

Gašparović teatrolog znanstveno je promišljao ono što je kao kazališni praktičar provodio i njegovi su znanstveni radovi često pratili, komentirali ili najavljivali repertoarne mijene u riječkom kazalištu. To je posebice vidljivo u njegovoj zaokupljenosti odnosom književnosti i kazališta, s jedne strane „književnošću stavljenom u kazalište”, a s druge strane „teatralizacijom, odnosno pisanjem kazališta” (Gašparović 1999: 188). Uspostavio je i neko-

⁵ Komedija *Božo Božena* premijerno je izvedena u travnju 1994. pod naslovom *Imam muža i ženu* u režiji Želimira Oreškovića u Satiričkom kazalištu Kerempuh u Zagrebu.

⁶ U zagradama su navedene godine premijera u riječkom kazalištu.

liko modela dramatizacije: kongruenciju romana i faktografije, vidljivu u odabranom korpusu suvremenih hrvatskih dramskih tekstova u predstavi *Smrt Vronskog*; radikalni otklon od književnog predloška; neverbalnu teatralizaciju; teatralizaciju višestruke citatnosti i scensko čitanje romana.⁷ Ustvrdivši da je postupak doslovnog prenošenja književnoga u kazališni medij danas nepovratno mrtav, Gašparović je isticao da je kazalište kao medij promijenilo mišljenje o sebi samom pa njegov predmet „nije više *pred nego u*”, čime je izgubljen smisao predloška (Gašparović 2012: 446). Zato „novo kazalište piše samo sebe, nastaje iz sebe, slažući svoju sliku ne više iz jednog, nego iz mnoštva izvora: krhotina sjećanja, dnevnika, pisama, zagubljenih zvukova, zaboravljenih (ili imaginarnih) fotografija, vizualnih, taktilnih i olfaktivnih senzacija, glazbenih asocijacija, biografija i hagiografija, stvarne i virtualne povijesti, politike, svakodnevice – napokon, života samog” (Gašparović 2012: 446). Autor je dodao da je temeljito promijenjen status književnosti, ali da za književnost u kazalištu još uvijek ima mjesta, koliko god književno djelo bilo dezintegrirano. Prericanje starijih književnih djela vidljivo je u velikom dijelu repertoara riječkoga kazališta toga vremena: Matišić se u *Legendi o sv. Muhli* bavio Boccacciovim *Decameronom*, Gavran je kao dramske likove uključio pisce Čehova i Tolstoja, a u Fabrijevoj *Smrti Vronskog* književnom liku dodijeljena je dramska uloga, Gašparović je u *Vucima* stvorio dramski lik spisatelja Henryja Thodea, Maštrović u *Pjesnikovoj kobi* preporoditelje, a Darko Lukić u *Plastičnim kamelijama* ishodište je pronašao u *Dami s kamelijama* Dumasa Sina. Navedeni tekstovi za različite su inscenacije mijenjani,⁸ a u njima su prisutni uobičajeni postmodernistički književni postupci kao što su, među ostalima, citatnost, metatekstualnost, žanrovska hibridnost, izmiješanost stilova, parodiranje, persifiranje te ironizacija tradicije i povijesti.⁹ Iako su se i mladodramatičari obilno služili takvim postupcima, njihova djela u riječkom HNK-u toga vremena nisu izvođena. Paljetkova *Uzbuna* jedini je izvorni dramski tekst koji u Gašparovićevo vrijeme ulazi u red suvremenih

⁷ Budući da ostali modeli nisu pronašli otisak u odabranom korpusu suvremenih hrvatskih dramskih tekstova od 1990., iscrpnije o pojedinim primjerima usp. Gašparović 2012.

⁸ Primjerice, dramski tekst *Legende o svetom Muhli* praižveden u dubrovačkom kazalištu razlikuje se od premijernog riječkog teksta, a Miro Gavran u više je navrata naglašavao da napisane dramske tekstove naknadno prilagođava i mijenja u dogovoru sa suradnicima na predstavi.

⁹ Te postupke u znatno skromnijoj mjeri koriste manji dramski tekstovi, kao što su Paljetkova *Uzbuna* i Grgićev dramski tekst *Božo Božena*.

ratnih drama. Praizveden je u prosincu 1992. u režiji Tomislava Durbešića, a objavljen je 1994. kao monodrama. Riječka predstava igrala se u jeku Domovinskog rata, a posljednja izvedba bila je na prvom Festivalu glumca u Vinkovcima 1994. U predstavi su sudjelovale dvije glumice koje su tumačile Helenu i Malu Helenu, uz pratnju na violončelu. Radnja se zbiva za vrijeme uzbune, na putu prema skloništu, a Helenine naizgled nepovezane misli i asocijativne nizove prati snažan osjećaj straha koji ona nastoji umanjiti razmišljajući i govoreći o nekadašnjim i sadašnjim osobnim traumama. Strah pokušava ublažiti snimanjem vlastitoga glasa na magnetofonsku vrpcu: „Ako padne bomba, ili granata, sve će uništiti. I bakin krevet. Mesing. I meci su od mesinga. Ne možeš reći: Meci su od mjedi. Od mesinga su. Bakin krevet! Vrata. Ključ. Ima i onih dum-dum. Svi misle da je to onomatopeja. Nije. To je smrt” (Paljetak 1994: 68).

S druge strane, devedesete su kazališne godine u Hrvatskoj obilježene produkcijski raskošnim predstavama, posebice Gundulićevim *Osmanom* 1992. i *Dubravkom* 1999. u zagrebačkom HNK-u, u kojima je korišten „model kazališnoga megaspektakla” (Lederer 2004: 8). Stoga je riječko *Vježbanje života* izniman primjer da je književnost već na početku devedesetih napisala modernu kazališnu predstavu koja se kao vjerojatno i najvažnija, u suvremenom hrvatskom kazalištu svrstava uz velike predstave o gradu i za grad, kao što su, primjerice, Tijardovićev *Splj'ski akvarel* (1991.) i *Mala Floramye* (1995.) u splitskom HNK-u, Senkerov *Pulisej* (1998.) u pulskom INK-u ili *Unterstadt* (2012.) u osječkom HNK-u. Prateći pregled riječkoga repertoara od obnove do suvremenosti, Gašparović je *Vježbanju života* dodijelio posebno mjesto vrhunca stvaralačkih nastojanja od sedamdesetih godina do suvremenosti.¹⁰ Kao da je sva dotadašnja repertoarna djelatnost bila usmjerena „ka sintezi, k objedinjavanju sviju stvaralačkih energija i potencija kazališnih u jedinstven čin, u nešto što bi izrazilo kolektivnim umjetničkim činom duh zajednice” (Gašparović 1997: 232). Gašparović je istaknuo da je u roman ugrađena ideja teatralizacije nastale u spoju javne i osobne povijesti: „Uistinu, sama paradigma vjetrometine nacionalne, jezične, kulturne koja se, stoljećima, zove – Rijeka” (Gašparović 1997: 233), što je pridonijelo da kazališni čin preraste u društveni, a i da predstava doživi gotovo osamdeset izvedbi. Po istome je modelu u režiji Želimira Mesarića uprizorena Gašparovićeva obrada romana *Vuci* 1992.

¹⁰ Predstava *Vježbanje života* najavljena je za 2020. u riječkom HNK-u, u godini kad je Rijeka europska prijestolnica kulture.

godine, a 1995. i još jedan Fabrijev roman, *Smrt Vronskog* u režiji Ivice Boban. Vežanost uz riječki povijesni prostor pokazala se dovoljno elastičnom da predstavu u sličnom kulturnom zajedništvu prati publika u Puli, Splitu i Zagrebu,¹¹ a ključ uspjeha Gašparović je pronašao u srednjoeuropskom i mediteranskom kompleksu u Fabrijevim romanima, kojima se pridružila i *Berenikina kosa* u režiji Georgija Para 1995. u zagrebačkom HNK-u.

Gašparovićeva jednočinka u deset prizora *Barač – život za rafineriju* praižvedena je 1993. i na autorov se dramaturški rad naslanja kao još jedna posveta gradu na Rječini, ovaj put kao izvorni dramski tekst nastao na temelju životopisa Milutina Barača, direktora riječke Rafinerije petroleja i tehničkoga direktora Dioničkoga društva rafinerije mineralnih ulja koji je u Rijeci živio od 1883. godine, bio je kemičar, ornitolog i pčelar, a svojim je radom pridonio napretku ne samo industrije u kojoj je radio nego i grada Rijeke. Iako je Barač 1920. godine primio odluku talijanske vojne policije o političkim razlozima progona iz Rijeke, u središtu je ove dramske prigodnice¹² domoljublje zbog kojega Barač ostaje u Rijeci: „Domoljublje je za me nešto prirodno, poput disanja, ako hoćete poput života sama. Pak ako se ne hvalimo posebno činjenicom da živimo, zašto bismo to činili s domoljubljem? Moramo ga jednostavno prakticirati što ja i činim” (Gašparović 1994: 36). Nakon dopisa o progonu radnja se vraća u prošlost i u sljedećim se prizorima ilustriraju Baračeve zasluge. On je u jednočinki prikazan kao mitski junak koji je uspio svojom praktičnošću i mudrošću nadzirati širenje kolere, prikupio je veliku zbirku ptica za Hrvatski zoološki muzej, suzbio je požar... U drami se pojavljuje i lik učitelja Fenca koji komentira Baračeve zasluge: „Da, bačva i košnica! Dva znaka, upravo simbola Baračev života i rada! U prvog je marno skupljao crno, a u drugoj žuto zlato. A i sam bijaše prisposdobiv pčeli: maran, beskrajno radišan, odan neumornu poslu za opće dobro. Barač nije bio samo pčelar – bijaše i sâm pčela!” (Gašparović 1994: 48). Posljednji prizor događa se 13. siječnja 1922., kad je Barač konačno protjeran iz Rijeke. Fenc je neka vrsta naratora koji izlaže ključne događaje iz Baračeve biografije, a Fencu pripada i posljednja replika: „Iscrpan prikaz osobe Milutina Barača mogao bi dati samo njegov vršnjak po dobi i njegovih duhovnih vrlina – a toga već odavna na životu nema” (Gašparović 1994:

¹¹ Bila je planirana i osječka izvedba, ali je zbog nepredviđenih kazališnih okolnosti izostala.

¹² Odluka o protjerivanju uručena je Baraču 14. rujna 1920., a praižvedba je zakazana za 13. rujna 1993., na dan 110. obljetnice početka rada Rafinerije nafte Rijeke.

57). Funkciju sličnu Fencu Gašparović je dodijelio i dramskom liku Henryja Thodea u svojoj tročinskoj teatralizaciji istoimena Cihlarova romana, u kojoj se Thode preobražava u više osoba (Stranac, Adriani, ban Berislavić, Dvorski meštar, Gostioničar, Konjanik, Pavao Oberštajn, Nadaždi). U dramski tekst uključuje, primjerice, i mletačkoga knjižničara Soranza i kroničara Sanuda pa se obojica pojavljuju već u prologu posluživši kao poticaj za rekonstrukciju minulih događaja, a Thode se pojavljuje i u posljednjem prizoru, slično kao u *Baraču*. Thodeova rečenica iz djela *Frankopanov prsten* „Ovdje se vrijeme sažima u prostor” moto je Gašparovićeve „drame Croaticae” kojom je kušao napisati kazalište. Nesretna Krstina sudbina korespondira s hrvatskom zbiljom na početku devedesetih pa njegove rečenice djeluju kao da su izvađene iz nekoga od brojnih apela za međunarodno priznanje Hrvatske koje se i dogodilo dva mjeseca prije premijere. Krsto u više navrata vapi: „Otkad znam za svoj rod, visimo na krvavoj našoj šaci koja nas drži između smrti i spasa! Sad ja znam što je znak moga roda” (Gašparović 2002: 34). Krsto se obraća Svetom Ocu: „Tvoja je Svetost udostojala nas, siromašne Hrvate, svoje zašтите, da poda primjer ostalim kršćanskim vladarima. Ako se to ne dogodi, tužit ćemo se pred Bogom” (isto: 39), nadvojevodi Ferdinandu: „Moleći vas za pomoć našoj domovini, pozivamo se na toliko puta dokazanu vjernost i odanost Hrvata katoličkoj vjeri i Europi” (isto: 54). Krsto se pouzda u Boga i češće se u dramskom tekstu pojavljuje njegovo geslo „Nada je moja u Bogu”, a na kraju se predstave svi sudionici okupe klečeći uz glazbu Velikoga petka. *Vuci* su poslije *Vježbanja života* sljedeći plurilingvalan „spektakl riječkoga kazališta” (Botić 2013: 175), no brojni povijesni događaji i režijska koncepcija nisu posve uspjeli „u prijenosu značenja iz Gašparovićeve predloška u jezik teatra” (Botić 2013: 179). Iako je napisan u Fryeovu modusu romanse, dramski tekst završava u tragičkom mitskom modusu „svečane sućuti” kad se oplakuje smrt boga (Nikčević 1993). S druge strane, Gašparović je u predgovoru svom neizvedenom a objavljenom libretu *Katarina* zapisao je da mu se učinilo kako iz povijesnoga okvira valja zakoračiti u poetiku mita jer je ona plodotvornija od povijesti i Katarinu valja prikazati ne kao povijesnu nego kao mitsku heroinu: „Povijest je, dakle, puki okvir, a bitna je slika mit” (Gašparović 2002: 82).

Svijest o povijesti kao diskurzivnoj tvorbi koja podliježe tumačenju i koju tvore „ljudi i njihove zloće i njihova ludila i njihove smrti” (Fabrio 1985: 370) dobro je ilustrirala na repertoaru riječkog HNK-a i predstava *Smrt Vronskog* u režiji Ivice Boban. Riječ je o predstavi koja se na repertoaru

toga teatra ističe zbog tematizacije Domovinskog rata u kazalištu glavne struje koje se nalazilo izvan područja izravno zahvaćenog ratom (Nikčević 2018). Redateljica se nije oslonila na redosljed događaja u romanu, nego je intermedijalnim postupcima, uklapanjem dokumentarne građe, ponajprije vizualnoakustičke, tragala za odgovarajućim kazališnim čitanjem stvarajući „postmoderni kolaž” (Gašparović 2012: 152). Dvije riječke predstave radene na temelju dvaju Fabrijevih romana obilježavaju početak i kraj rata i pružaju uvid u stanje kolektivne svijesti, prema mišljenju M. Botića, „od suptilnog otvaranja pitanja identiteta do ogorčene želje za katarzičnim otkrivanjem istine” (Botić 2013: 169). Premda je Gašparović ustvrdio da se politika ranih devedesetih godina premjestila na ulice i trgove i da je nadjačala svoju kazališnu estetizaciju (Gašparović 1992: 247), ne može se previdjeti da je teatar, posebice kad je riječ o suvremenim hrvatskim dramskim tekstovima na repertoaru riječkoga HNK-a toga razdoblja, zahvaćao u politiku, samo što se zaogrtao povijesnim a ne političkim pitanjima. Kao što je povijest, zahvaljujući i ratnoj zbilji, gubila dimenziju mitskog i neupitno istinitog, tako je oslabljen i identitet dramskih likova i povjerenje u istinu. Do žuđenoga katarzičnog otkrivanja istine nije moglo doći jer se izvanknjiževna zbilja sudarila s nepovjerenjem u povijest i istinu, primjerice u *Smrti Vronskog*. Postmoderni kolaž postala je tehnika koja je nadvladala hrvatsku kazališnu i političku zbilju, pa je u njoj bilo moguće uprizoriti i *Pjesnikovu kob* Tihomila Maštrovića, dramski tekst koji polemizira s Gajevim ilirskim idejama. U njemu se posredstvom spiritističke seanse i prizvanim duhom preporoditelja Stanka Vraza, u Beču u 19. stoljeću kod Ide Düringsfeld, jedne od malobrojnih međunarodno relevantnih poznavateljica hrvatskih prilika, Petru Preradoviću otkriva subverzija Gajeve panslavenske težnje. Odjek tih ideja riječka je publika mogla i na premijeri 1996. pročitati kao već poznatu fabrijevsku „jalovost, ludilo i smrt” (Gašparović 2012: 148). Drama potrage za identitetom raspliće se Preradovićevim povratkom hrvatskom jeziku pa je stoga Gašparović u programskoj knjižici predstave i naziva hommageom Preradoviću, Kuzmaniću i „ideji kroatizma” (Gašparović 1996a: [7]).

Politika i njezina „kućna pomoćnica Povijest” (Fabrio 1985: 18) u međusobnom su odnosu obilježile analizirane predstave, dokazujući postavljenu Fabrijevu tezu, a proširenu i u teorijskim raspravama toga vremena. Međutim, za drugi dio riječkoga repertoara suvremene hrvatske drame čini se da je za kazalište bio plodotvorniji odnos suvremene hrvatske drame prema kućnom pomoćniku književnom kanonu. To je vidljivo u

Matišićevoj *Legendi o sv. Muhli*, Gavranovim dramskim tekstovima postavljanim na repertoar Hrvatske i Talijanske drame, a posebno mjesto zauzele su *Plastične kamelije* Darka Lukića u režiji N. Delmestre. Dramaturginja predstave Magdalena Lupi istaknula je da to uprizorenje nije klasičan primjer teatra u teatru, nego je riječ o „kazališnom tekstu o kazalištu” (Lupi 1998: 24). Naime, taj je dramski tekst propitivao senzibilitet kraja 20. stoljeća. Pozornost je posvećena obradi dramskog teksta u duhu novih medija i medijskih proizvoda, što ilustrira i podnaslov „kazališna sapunica”. Lukićev dramski tekst nije objavljen, no njegov rukopis nosi podnaslov „Hommage kazalištu”, a on sugerira postmoderno čitanje kazališta i starijih dramskih tekstova više nego propitivanje televizijskog žanra saponice. Dapače, taj bi se dramski tekst mogao vidjeti i u svjetlu *plastifikacije* kazališta koje svojim repertoarom mora privući u kazalište publiku naviklu na drukčije priče u drugim medijima. Ironizacija kazališta, a dobrim dijelom i povijesti kazališta, nastaje kad Lukićevi dramski likovi uspoređuju svoj život ili s kazalištem ili s prošlošću „kao da ni njima samima život ne vrijedi bez odmaka, bez neke potvrde u prošlosti ili literaturi” (Nikčević 2008: 241–242). Zato Nina, suvremena inačica Dumasove Marguerite, govori o plastičnoj kameliji sa svoje haljine: „Sve sama plastična patetika i kič. Za imitaciju ljubavi, imitacija cvijeća. Minus i minus daju plus. Laž i laž, valjda istinu” (Lukić 1997: [18]). *Plastične kamelije* bile su prva predstava kojom je neko hrvatsko kazalište gostovalo u inozemstvu na Međunarodnom kazališnom festivalu Fundateneo u Caracasu u Venezueli.¹³ Prije izvedbe riječki su kazalištarci upozoreni da izbjegnu svaku ironizaciju žanra telenovele jer ona u Venezueli uživa povlašten status. Predstava je odigrana četiri puta bez simultanog prijevoda, na hrvatskom i s tek nekoliko ključnih riječi umetnutih na španjolskom, a kako je zapisao D. Gašparović u Hrvatskom slovu poslije gostovanja, publika ju je i razumjela i iznimno lijepo primila.

Repertoar riječkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca pod vodstvom Darka Gašparovića bavio se propitivanjem književnih i kazališnih oblika, mogućnostima inscenacije i velikih ansambl predstava i manjih duodrama. Kad je riječ o djelima suvremenih hrvatskih autora, repertoar riječkoga kazališta zrcali Gašparovićeva istraživanja dramske književnosti i kazališta, objedinjene u kazališnoj praksi i u teatrološkim istraživanjima, a

¹³ Na festivalu je iste godine, nekoliko dana poslije riječkoga kazališta, gostovao i zagrebački ITD s predstavom *Fedra* u režiji Ivica Buljana, a predstava je izvedena u prijevodu.

ona obuhvaćaju pitanja postmoderne u drami i teatru; zaokupljenost učincima povezanosti politike, povijesti i kazališta; te Gašparovićev odnos prema književnom tekstu, posebice dramskom, i mogućnostima i uvjetima njegove inscenacije. Repertoarni izbori riječkoga kazališta u Gašparovićevo vrijeme iskazuju i otvorenost prema suvremenim tendencijama i snažnu sklonost poetici dramskog teatra. Možda je najsnažniji učinak Gašparovićeve intendature što je grad Rijeka zaživio sa svojim kazalištem, a preko njega i s cijelom Hrvatskom. Kao ni u kojem drugom hrvatskom kazalištu toga vremena, inscenacija suvremenih proznih djela dovela je do iznimno uspjele predstave totalnoga teatra – *Vježbanja života* – koju su voljeli svi kazališni zaposlenici, publika i kritika, i koja je teatralizirala Rijeku, a taj je repertoarni naslov postao i riječkim zaštitnim znakom tri desetljeća poslije, u godini izbora za europsku prijestolnicu kulture.

Gašparovićevo je vrijeme intendature završilo u siječnju 1998., a četiri mjeseca poslije bila je premijera *Posljednje karike* Lade Kaštelan,¹⁴ drame koja dolazi kao epilog promatranom desetogodišnjem razdoblju. Rođendanski susret triju žena i triju naraštaja iz iste obitelji, a svaki su od njih obilježile i povijest i politika, metafora je kojom se sumnja ne ukida, ali se život ipak nastavlja. Gašparovićev je teatrološki i kazališni rad obilježen, kako je to istaknuo i Nedjeljko Fabrio na omotu *Frankapanskog diptiha*, „spojem zavičajnog, nacionalnog i europskog”, s dubokom sviješću o uvažavanju prošlog da bi se radilo na sadašnjem i anticipiralo buduće. Rijeka, kazalište i znanost o kazalištu kao središte ukupnosti Gašparovićevih interesa mogle bi se izraziti parafrazom mota u djelu *Vuci* – kao vrijeme hrvatske književnosti sažeto u prostoru riječkoga kazališta – uz povijest i politiku kao neizbježne pratilje.

Literatura

- Botić, Matko (2013) *Igranje proze, pisanje kazališta. Scenske prerade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Car Mihec, Adriana (2006) *Mlada hrvatska drama. Ogledi*, Ogranak Matice hrvatske Osijek, Osijek.
- Car Mihec, Adriana (2017) „Darko Gašparović – *In memoriam*”, Zadarska smotra, 3-4, 318–321.

¹⁴ Drama je praižvedena u DK Gavella 1994. u Zagrebu.

- De Marinis, Marco (2006) *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije*, AGM, Zagreb.
- Fabrio, Nedjeljko (1985) *Vježbanje života*, Znanje.
- Fabrio, Nedjeljko (1996) „Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. godine”, *Krležini dani u Osijeku 1995*, prva knjiga, ur. Branko Hećimović i Boris Senker, Osijek – Zagreb, 7–11.
- Gašparović, Darko (1968) „Mogućnost kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami”, *Prolog*, 1, 1, 6–11.
- Gašparović, Darko (1986) „Znanost o književnosti i teatrologija”, *Dani Hvarskog kazališta*, ur. Nikola Batušić et al., Split, 229–236.
- Gašparović, Darko (1992) „Refleksije suvremenih scenskih teorija u hrvatskome glumištu”, *Krležini dani u Osijeku 1987–1990 –1991*, ur. Branko Hećimović, Osijek – Zagreb, 244–248.
- Gašparović, Darko (1994) *Barač – život za rafineriju. Dramska jednočinka u 10 prizora*, INA – Rafinerija nafte Rijeka, Naklada Benja – Opatija, Rijeka.
- Gašparović, Darko (1996a) „Homage ideji kroatizma”, programska knjižica predstave *Pjesnikova kob*, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka.
- Gašparović, Darko (1996b) „Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970.–1981.”, *Krležini dani u Osijeku 1995*, prva knjiga, ur. Branko Hećimović i Boris Senker, Osijek – Zagreb, 194–198.
- Gašparović, Darko (1997) „Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka od obnove 1981. do danas”, *Krležini dani u Osijeku 1995*, druga knjiga, ur. Branko Hećimović i Boris Senker, Osijek – Zagreb, 227–235.
- Gašparović, Darko (1999) „Dramatizacija kao pisanje kazališta”, *Krležini dani u Osijeku 1999*, ur. Branko Hećimović, Zagreb – Osijek, 186–197.
- Gašparović, Darko (2002) *Frankapanski diptih*, Društvo hrvatskih književnika – ogranak u Rijeci, Rijeka.
- Gašparović, Darko (2012) *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Gašparović, Darko (2014) „Matoševa smrt. Dokumentarno-fikcionalna radio-drama – deset prizora s epilogom”, *Republika*, 70, 3, 41–56.
- Gašparović, Darko (2015) „Kompleks obitelji u redateljskome opusu Olivera Frljića”, *Krležini dani u Osijeku 2014. – Kompleks obitelji i četvrt*

- stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, ur. Branko Hećimović, Zagreb – Osijek, 213–224.
- Lederer, Ana (2004) *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Lukić, Darko (1997) *Plastične kamelije*, rukopis, nepaginirano.
- Lupi, Magdalena (1998) „Prvih godinu dana kazališnog života *Plastičnih kamelija*”, *Kazalište*, 1, 1, 24–29.
- Nikčević, Sanja (1993) „Junaci romanse u ironijskom modusu”, *Krležini dani u Osijeku 1992 – Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Osijek – Zagreb, 74–93.
- Nikčević, Sanja (2018) *Slika Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu 1990. – 2016. Od svetišta do nametnute krivnje*, Alfa, Zagreb.
- Paljetak, Luko (1994) „Uzbuna. Monodrama”, *Mogućnosti*, 41, 4-6, 61–74.
- Petranović, Martina (2013) „Teatrološki rad započet u zatvoru... Razgovor s Darkom Gašparovićem u povodu Nagrade Marko Fotez”, *Hrvatska revija*, 13, 4, 82–87.
- Senker, Boris (2001) *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941 – 1995*, Disput, Zagreb.

SUMMARY

Lucija Ljubić

DARKO GAŠPAROVIĆ AND THE WORKS OF CONTEMPORARY
CROATIAN AUTHORS ON THE REPERTOIRE OF THE RIJEKA
THEATRE

The ten years that Darko Gašparović had spent in the Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc in Rijeka (1988 – 1998), as both the director of Croatian drama and its artistic director, are taken as an incentive to study the scope and nature of contemporary Croatian works produced in Rijeka theatre during this period. The analysis includes the playwriting of several generations of contemporary Croatian authors (M. Matišić, M. Gavran, L. Paljetak, M. Grgić, T. Maštrović, D. Lukić), two adaptations of N. Fabrio's novels (*Practicing Life* and *The Death of Vronsky*), and Gašparović's play *Barač – a life for a refinery*. Comparison between the repertoire, on the one hand, and Gašparović's everyday work in theatre, and his scholarly writings, on the other, reveals that the backbone of the period consisted of the contemporary type of dramatizations and contemporary Croatian plays which often questioned history and politics, literary and theatre canon, and which often contributed to the theatricalization of the city of Rijeka.

Key words: *Darko Gašparović; Croatian National Theatre Ivan pl. Zajc; Rijeka; contemporary Croatian drama; repertoire*