CROATICA • Zagreb, XLVIII (2024) 68: 119–130

Pregledni znanstveni rad
DOI: https://doi.org/10.17234/Croatica.68.8
UDK: 792.01(497.5)Novak, S.
792:32
Primljen: 2. VI. 2024.
Prihvaćen: 8. VII. 2024.

SLOBODAN NOVAK I KAZALIŠTE

Ana Lederer
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti,
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
alederer@hazu.hr

ABSTRACT

SLOBODAN NOVAK AND THEATRE

Considering Slobodan Novak's relation to theatre in its entirety, i.e. including his radio plays, dramatic dialogues, plays based on his prose fiction, author's interviews and texts about theatre, some polemical writing, and a small number of play reviews and observations, one cannot underestimate the very biographical fact Novak was appointed the Director of the Drama for two years at the National Theatre in Split early in his literary career (1955–1958). Stressing the fact that scripts of the plays by some of the top global playwrights emerged in theatre precisely in the process of working with actors, i.e. when the author changed his writing during the course of the play, added or omitted words to better suit actor's performance and word delivery, as well as writing characters to be played specifically by a particular actor, all of Novak's opinions and views on theatre, playwrights, writing for performance and theatre, point to his early experience in theatre as formative for his literary writing, particularly in terms of scene development. Thus, theatre preceded his radio plays, dramatic dialogues, famous novellas, TV and film scripts; sitting in Director's chair for two seasons, not only did he pick plays, directors to stage them, and actors for roles, but he also himself participated in play production, as it is evident from his writing on theatre, thus contributing to transformation of the text into the living word on stage.

Keywords: Slobodan Novak; theatre; Croatian National Theatre in Split

U gustoj mreži relacija Slobodana Novaka i kazališta izabrala sam naoko neatraktivnu temu, kratko razdoblje na samom početku književne karijere kad je znameniti prozaik obnašao dužnost direktora Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Splitu od 1955. do 1958, a koje se u leksikonskim i enciklopedijskim jedinicama ili životopisima samo nabraja među činjenicama njegove radne biografije, primjerice: „Radio je kao lektor, novinar i urednik u novinama, časopisima i izdavačkim kućama te kao ravnatelj Drame u splitskome HNK-u" (*Hrvatska enciklopedija*) ili: „Radio je kao lektor, korektor, novinar, direktor Drame HNK-a u Splitu (1955–1958) te kao urednik u izdavačkim kućama i redakcijama (Lykos, Zora, Naprijed, Radio Zagreb)" (Nemec 2018: 13). Vjerojatno je prva asocijacija, pa možda čak i logična pretpostavka da će iza naslova uslijediti temeljito teatrološko istraživanje rekonstrukcije scenskih slika i recepcije kazališnih predstava Novakovih tekstova (ili po Novakovim tekstovima), budući da takvo još uvijek nedostaje, a materijal je itekako zanimljiv i zahtijevao bi nove interpretacije. U tom smislu zasebno bi se poglavlje moralo posvetiti predstavi nastaloj po romanu *Mirisi, zlato i tamjan* u dramatizaciji i režiji Božidara Violića, koja je od premijere 21. siječnja 1974. do 1994. izvedena više od tristo puta u Velikoj dvorani Teatra ITD – nedvojbeno amblematskoj u povijesti hrvatskoga kazališta druge polovice 20. stoljeća. No nevelikom broju Novakovih kazališnih premijera pripadaju i dramatizacije njegovih romana i novela, kao i scenske prilagodbe njegovih radiodrama.[1] Na Komornoj pozornici Studentskog centra (današnji prostor Teatra ITD) premijerno je izvedena 28. listopada 1962. *Strašno je znati* u režiji Matije Koletića, u okviru Javne scene Dramskog studija Radio-televizije Zagreb (1961–1965) koja se po repertoaru modernih svjetskih autora, ali i suvremenih hrvatskih autora radiodrama smatra prvim važnijim pokušajem pokretanja eksperimentalnog komornog teatra u Zagrebu.[2] Također pripadajuće korpusu Novakovih radiodrama, *Književno veče ili Tajni sud* redatelja i scenografa Mire Međimorca u produkciji Studentskog eksperimentalnog kazališta praizvedeno je 11. travnja 1966. na istoj Komornoj pozornici Studentskog centra, dok je

[1] Vidjeti: *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980*, knjiga prva, priredio i uredio Branko Hećimović, Globus – JAZU, Zagreb 1990; *Repertoar hrvatskih kazališta*, knjiga treća, priredio i uredio Branko Hećimović, HAZU – AGM, Zagreb 2002.

[2] Izvedeni su autori Vojislav Kuzmanović, Peter Hirsche, Luigi Pirandello, Slawomir Mrožek, Samuel Beckett, Pierre Schaefer i Stanko Tomašić, a redatelji Nikola Vončina, Zvonimir Bajsić, Matija Kolenić.

pod naslovom *Tajni sud* u režiji Vlatka Perkovića i produkciji Teatra ST-72 izvedeno 26. veljače 1973. u Splitu.[3] *Repertoar hrvatskih kazališta I* bilježi i javno slušanje radiodrame *Strašno je znati*, u režiji Matije Koletića i produkciji Radija Zagreb na Danima hvarskog kazališta 8. svibnja 1982, a *Školjka šumi* – proza u adaptaciji Mire Međimorca koji je ujedno bio i redatelj, scenograf i kostimograf – premijerno je izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu 19. siječnja 1979. na Podrumskoj sceni „Zvonimir Rogoz" te igrana čak pedeset tri puta; *Izgubljeni zavičaj* u dramatizaciji i adaptaciji Marina Carića praizveden je 26. studenog 1984. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, ali igran svega dvanaest puta; novela *Riba Jonina* redatelja, scenografa i kostimografa Matka Sršena u interpretaciji Andrije Tunjića na Podrumskoj sceni „Zvonimir Rogoz" Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu 30. lipnja 1985. imala je svega tri izvedbe; zabilježena je i jedna ispitna predstava *Školjka šumi* u dramatizaciji i režiji Radovana Marčića 27. veljače 1980. na Akademiji za kazalište, film i televiziju u Zagrebu (danas Akademija dramske umjetnosti). Uz naslov druge premijere *Mirisa, zlata i tamjana* u režiji Marina Carića navodi se da je, koristeći dramatizaciju Božidara Violića, istoimeni roman dramatizirao Marin Carić na sceni Kazališta Marina Držića 26. prosinca 1987. (tijekom dvije godine dvadeset pet izvedbi), a i u našem kazališnom vremenu ne jenjava zanimanje za Novakove proze, pa dramatizaciju *Mirisa, zlata i tamjana* na Riječkim ljetnim noćima (Portić na Kantridi) izvedenu 20. srpnja 2005. potpisuje Matko Botić u suradnji s redateljem Vinkom Brešanom.

U razgovorima se Novak osvrnuo na gotovo sve svoje suradnje s redateljima na radijskim te posebice filmskim i televizijskim adaptacijama i scenarijima – bez okolišanja, ponekad i grubo, ali i kritički i samokritički nemilosrdno izravno govoreći o uspjesima ili neuspjesima – uglavnom zadovoljan i filmskim i televizijskim realizacijama po svojim predlošcima, pa i sam surađujući kao scenarist (npr. *Izgubljeni zavičaj* s A. Babajom), s izuzetkom filma po njegovom scenariju *Žedni car* koji je režirao Milo Đukanović „s idiotskim naslovom *Palma među palmama*" (Novak 2010a: 202), a koji je sukladno piščevim predviđanjima naposljetku i „katastrofalno propao, sudeći po televizijskoj izvedbi, koju sam jedinu i vidio, sasvim opravdano,

[3] Teatar ST-72 (1973) koji je osnovao glumac i redatelj Vlatko Perković svojevrsni je nastavak kratkotrajnoga Komornog teatra Kripta 70 (1970–1971): u prostoru Studentskog centra odigrano je sveukupno samo pet predstava, nakon čega se Teatar ST-72 i ugasio, pa je *Tajni sud* ostao jedina premijera u produkciji toga kazališta.

jer ga inače i nisam vidio" (Novak 2010a: 202–203). Da iznevjereni Novakov scenarij nije izgubljen, objavio bi ga, kako je rekao u *Protimbama*, i u sabranim djelima. No zanimljivo da je posao dramatizacije i adaptacije za kazališta prepuštao redateljima, ne sudjelujući izravno ni u jednom procesu scenske prilagodbe svojih radiodramskih i proznih djela, ponekad čak ni ne došavši na premijere jer „teatar je povučenu čovjeku velika muka" (Novak 2010a: 201), pa je čak i izbjegavao izlazak na pozornicu nakon premijernih aplauza – ako je uopće na svoje premijere i odlazio.

S realizacijama svojih radiodrama – ponekad i sam sudjelujući sugestijama, pa i radiofonijskim intervencijama – u važnom razdoblju hrvatske radiodramske produkcije šezdesetih godina 20. stoljeća, Novak je uglavnom bio zadovoljan, posebice glumačkim interpretacijama, a bez obzira na poneke kritičke objekcije koje je kasnije također iznosio u *Protimbama*. Često naglašavajući općenito marginaliziranje žanra radiodrame, smatrao je da njegove radiodrame imaju jednako važno mjesto u opusu kao i proza, a pojedine su i vrednovane kao „remek-djela toga zapostavljenog žanra (*Strašno je znati*, 1961.; *Majstore, kako vam je ime*, 1966.; *Zakrivljeni prostor*, 1968.; *Zakrivljeno vrijeme*, 1993.)" (Nemec 2018: 17):

> Premda radiodrame uvijek nekako ostaju zanemarene, za mene nikako nisu marginalni dio moga posla. Ja sam ih radio jednako ozbiljno kao što sam radio prozu. Naravno, da one u nekakvom društvenom smislu, ili u odnosu na čitatelje nemaju onu pozornost koju ima proza. [...] Kada se u kritici govori o mojim prozama, radiodrame se u najboljem slučaju tek spomenu kao žanr koji sam dotaknuo. Nitko nije o njima pisao kao što piše o novelama ili drugim prozama. Donekle je razumljivo da svatko govori o svojoj temi, ali ja i ne očekujem da književni kritičar zadire u radiofonsko područje, o tome je dovoljno rekao Nikola Vončina, nego da ih tretira kao književnost. Premda ih nema mnogo, ja do njih držim. Netko mora! (Novak 2010a: 194)

Zanimljivo da su radiodrame u zasebnoj knjizi sabranih djela *Zakrivljeno vrijeme* podnaslovljene kao „dramski dijalozi", čime se proširuje njihovo žanrovsko određenje i zapravo se želi sugerirati njihova generička otvorenost za realizaciju u različitim medijima (kazalištu, televiziji, filmu).

Piscu se nerijetko postavljalo i pitanje zašto ne napiše dramu za kazališnu scenu. Novak bi istaknuo da je poželio zbog svoje sklonosti pisanju dijaloga, ali i da su mu svi pokušaji iz različitih razloga ostajali na pola puta, pa bi tako, primjerice, započeo pisati dramu, ubrzo napustio ideju i potom

prilagodio tekst za radio. Pozicija dramskoga autora, svojevrsna nevidljivost dramskoga teksta u periodici kao i u kontekstu književne produkcije, izostanak koordinacije između teatara i pisaca, pa čak i dramatičareva pozicija na samom dnu skale kazališnih honorara, u obrnutom su razmjeru s trudom uloženim u pisanje drame – sve su to okolnosti iz kojih je Novak, usprkos tomu što ga je privlačilo pisati dijaloge, izgradio „praktičniju filozofiju" kojom se uvjerio „kako je jalovo pisati sam dijalog" (Novak 2010a: 206):

> Često sam i sam poželio napisati dramu, ali to nije dovoljno. Koješta sam mislio i izjavljivao, uglavnom, da je ne znam napisati, da se bojim uzaludnog truda, i slično. Sve je to donekle točno. Ali nije u tome cijela istina. Prilično me obeshrabrilo loše iskustvo s dramom *Trofej*, što sam je napisao uz asistenciju Stjepana Perovića. (200)

Pronalazio se u formi radiodrame koja mu nije bila nesavladiva kao „velika" drama, a iz iskustva kazališne prakse u direktorskom poslu dobro je znao i kako je uvijek neizvjestan njezin teatarski ishod. Ipak, koliko god bi za velike teme uvijek radije izabrao roman, dijalog ostaje za Novaka izazov i u proznoj strukturi:

> Ali ostaje i dalje izazov dijaloga, veliki izazov, ocrtati kroz način govora sam lik, njegovu gestu, njegovu grimasu, njegov *šest*, način govora, kroz sintaksu, kroz tempirani vokabular, kroz ritam, bez dodatne intervencije, bez autorskih eksplikacija, bez suvišnih didaskalija. Uistinu je to silno intrigantno. Ja inače i u prozi, pišući dijalog, pokušavam oživjeti govornika, pokušavam učiniti da određeni i sasvim individualizirani čovjek govori. [...] Meni je više govorio glumčev glas o svakoj mojoj riječi napisanoj za glasno interpretiranje, nego sati provedeni nad rukopisom. Bilo da je zvučio krivo ili dobro, njegovom ili mojom krivnjom ili zaslugom, svejedno. (206–207)

Između ostaloga, ističući da su tekstovi najvećih svjetskih dramatičara nastajali u kazalištu upravo u procesu rada s glumcima – kad je pisac tijekom nastanka predstave rečenice mijenjao, nadopunjavao ih i ispravljao da bi bolje zvučale s obzirom na način na koji ih je glumac doživljavao i govorio, a često bi i pisao uloge za pojedine glumce – zapravo svi Novakovi stavovi i promišljanja o drami, dramskom piscu, pisanju drame i kazalištu upućuju na formativnu važnost njegova ranoga neposrednog iskustva upoznavanja kazališne prakse, a koje se potom reflektira i u sceničnosti njegove

literature.[4] Prije svih radiodrama, odnosno dramskih dijaloga, znamenitih proza i novela, televizijskih i filmskih scenarija, dakle na samom početku književnoga puta, bijaše kazalište u kojemu te dvije sezone nije samo u svojoj direktorskoj kancelariji izabirao naslove i redatelje te odlučivao o glumačkim podjelama nego je i sam – kako je iz njegova govora o kazalištu razvidno – sudjelovao u procesu nastanka predstava, odnosno pretvorbama teksta u živu riječ na sceni.

I Novak je jedan u nizu hrvatskih književnika koji su u svoje biografije upisali epizode kazališnoga upravljanja, uglavnom u mlađoj životnoj dobi, a mogu se pratiti od Demetra i Šenoe u razdoblju konstituiranja profesionalnog hrvatskog glumišta u 19. stoljeću pa sve kroz drugu polovicu 20. stoljeća – od Ranka Marinkovića, Marijana Matkovića, Mirka Božića, Ivice Ivanca do Fadila Hadžića. Kao tridesetogodišnji književnik kojemu su objavljene dvije knjige – zbirka stihova *Glasnice u oluji* (1950) te pjesnički ciklus *Iza lukobrana* (1953) u skupnoj zbirci s Nikolom Milićevićem i Vlatkom Pavletićem – Novak je postao direktor Drame iste godine kad mu u nakladi Matice hrvatske u Splitu kao knjiga izlazi *Izgubljeni zavičaj*. U kratkom razgovoru pod naslovom *Na pragu splitske epizode* s kazališnim kritičarom Brunom Begovićem 26. ožujka 1955, s kojim je kao direktor Drame kasnije u više navrata i polemizirao, ujedno i prvim po redu među sabranim razgovorima u *Izjašnjavanjima*, Novak je rekao da ga je na dolazak u Split ponukala želja za mirnijim načinom života koji je preduvjet za ozbiljni književni rad. No kazalište je zadnje mjesto za mirniji način života, pa nakon što ga je napustio, o tom razdoblju kaže:

> To nisu bile baš godine, nego samo dvije kazališne sezone. Za splitski teatar dvije standarde sezone konsolidacije kućnog dramskog ansambla, s Ljetnim igrama, koje su bile još uvijek na svom početku. Za mene su te dvije godine bile vrlo poučne, jer sam uspio zaviriti u kazališni svijet i život, scenu u zgradi i na otvorenom, a najviše sam profitirao prateći put teksta od čitaće probe do izvedbe. Proživio sam s

[4] Upravo temeljem iskustva dramatizacije Novakovih *Mirisa, zlata i tamjana*, inspiriran dijalozima i licima Božidar Violić definira sceničnost proznog teksta: „Sceničnim nazivam ono što je moguće prikazati na sceni, što može u jednom vremenskom toku pojavno postojati na sceni. Radeći Novaka, nisam imao osjećaj da se radi o drami. Prvenstveno me interesirao sadržaj romana. I zatim, osjećao sam da je taj sadržaj prikaziv na sceni. Sceničnost pretpostavlja situaciju. A situaciju sačinjava dijalog, razgovor nekih lica. Ne možemo zamisliti scenski prikaz događaja bez sudjelujućih lica koja govore. Upravo im dijalog omogućuje autonomno postojanje na pozornici: odvijanje dijaloga u vremenu zapravo znači razvijanje drame" (Violić 2004: 73).

> ansamblom i tehnikom mnoga premijerna uzbuđenja, a omirisao i radionice dvaju velikih redatelja, Tomislava Tanhofera i Vlade Habuneka. U to vrijeme, premda prezaposlen u kazalištu, dosta sam i pisao, kao da sam, radeći, dostigao pravu radnu temperaturu. Svejedno, potražio sam mirniji posao i oprostio se svojevoljno s jednim svijetom koji je neusporedivo zanimljiviji i kreativniji od svake redakcije. (Novak 2010c: 113)

Iako kratko na poziciji direktora Drame, Novak je svejedno odigrao kreativnu ulogu u umjetničko-repertoarnom profiliranju – kako ga povjesničari kazališta ocjenjuju – jednoga povijesno važnoga razdoblja splitskoga teatra čiji profesionalni kontinuitet započinje 1945. godine, u vremenu ograničenja nalozima socrealističke poetike, nedostatno kvalitetnog glumačkog ansambla, ali i redatelja. Nakon odlaska Tomislava Tanhofera (od 1945. do 1947), kao redatelji u Drami djeluju Lidija Mansvjetova i književnik Kalman Mesarić koji je od 1947. do 1952. na čelu Drame splitskog HNK. Iako pod stalnom kontrolom *agitpropa*, klasični repertoar Mansvjetove i Mesarića bio je „od dopuštenih naslova vjerojatno najbolji mogući" (Perković 1993: 68): Shakespeare, Goldoni, Shaw, Ibsen, Strindberg, obvezni ruski klasici i neizbježni Maksim Gorki, ali i nova sovjetska drama. Odlukom države niz glumaca koji su nosili repertoar do 1947. premješteno je u druge gradove i poduzetni Mesarić odmah po dolasku u splitski teatar otvara Dramski studio kako bi nadopunio ansambl, a pojedini polaznici te glumačke škole ubrzo postaju i nositelji repertoara. Obrat državne i kulturne politike nakon 1952. podrazumijevao je i promjenu uprave institucionalno kontroliranoga kazališta, kada dolaskom intendanta Silvija Bombardellija sezone 1953/1954. godine počinje novo razdoblje,[5] jer između ostaloga 1954. osniva i Splitske ljetne priredbe (danas Splitsko ljeto) u dramskom programu započete Sofoklovom *Antigonom* u režiji Tomislava Tanhofera na Peristilu:

> Od 1954. do 1962. godine, dakle u vremenu Bombardellijeve, a potom Kovačićeve intendanture i utjecaja na rad Drame Kuljiša, Novaka i Tanhofera, Drama je bila u stanju samostalno i vrhunski izvesti nekoliko smišljenih repertoarnih slojeva. I do takvog cjelovitog zamišljaja repertoarnih slojeva u povijesnom i kulturološkom kontekstu kazališne nazočnosti, baš kao i do njihove odgovarajuće provedbene potpunosti, splitsko kazalište se nikad kasnije nije uspjelo dovinuti. (Perković 1993: 70)

---

[5] Označeno datumom premijere Pirandellova *Tako je kako vam se čini* 18. studenoga 1953. koji je na repertoaru „ona prijelomna točka u vremenu kad je splitski teatar oglasio svoje pravo da razmišlja sam za sebe" (Perković 1993: 69).

U spomenutom razgovoru 1955. Novak, mladi direktor Drame, naglasio je kako mu je najvažniji praktični cilj da ansambl pokaže i ostvari kvalitete za koje je dorastao, a specifičnost splitskog kazališta vidio je „u mediteranskom karakteru i mentalitetu sredine u kojoj ono djeluje" (Novak 2010c: 7), zbog čega je posebno bio oduševljen idejom ambijentalne koncepcije Ljetnih priredbi: u drugoj sezoni igranja *Antigone* u ljeto 1955. objavio je „nekakav kvazipoetični panegirik, kojemu se Tanhofer narugao" (Novak 2010a: 190) usput zažalivši što i sam nije sudjelovao u nastajanju prve ambijentalne dramske predstave Splitskoga ljeta. Između tri teksta što ih je objavio u *Slobodnoj Dalmaciji* u vrijeme dolaska u Split[6] kao svojevrsni poetički program za Dramu izdvaja se polemički tekst *O grandomaniji i repertoaru* u kojemu Novak replicira neargumentiranim prigovorima repertoarnoj politici „zbog njegove tobožnje težine, megalomanije, pretencioznosti" (Novak 2010b: 688), argumentirano braneći iskorake izvan okvira standardnoga repertoara:

> Pa tako ni skromni ili, kako neki misle, neskromni repertoar Splitskoga kazališta ne će biti pretenciozan ni grandomanski, ako ostane u relaciji s potencijalom ansambla – uz smjelije iskorake u još više i još bolje od prividno mogućeg. Ne osvrćući se na malodušne skeptike. (700)

Iako je „repertoar, na žalost, zbog mnogih neizbježivih okolnosti, još uvijek i suviše standardan" (isto), Novak ističe da upravo publika podržava široko repertoarno otvaranje, kao što je u tom trenutku za početak sezone bio izbor Brechtova *Dobrog čovjeka iz Sečuana* „kojemu se ne može nijekati formalno-eksperimentalni značaj" (isto). I samo nabrajanje naslova i klasika i suvremenih autora izvedenih u tom kratkom direktorskom razdoblju potvrđuje Novakove visoke literarne kriterije u oblikovanju zahtjevnoga repertoara za ansambl i redatelje: Shakespeare: *Mjera za mjeru* i *Mletački trgovac*, Sofoklo: *Kralj Edip*, J. Giraudoux: *Apolon iz Bellaca*, T. Williams:

---

[6] Najavu praizvedbe *Strašne sreće* E. Šinka u zagrebačkom HNK-u 1. travnja 1954, tekstove *O grandomaniji i repertoaru* i *Sofoklo – Peristil – Tanhofer* (1955).
U najavi Šinkove *Strašne sreće* Novak analizira dramu te najavljuje i ostale premijerne naslove do kraja iste kazališne sezone Drame HNK-a u Zagrebu naglašavajući primjetno intenziviranje kazališne produkcije središnje nacionalne kuće kao i pojačani rast zanimanja publike upravo za dramu. Tekst, dakako, ima svoju kritičku poantu: naime u trenutku kada se već formira i repertoar za iduću sezonu, Novak naglašava da se nada kako se neće istisnuti novi tekst domaćega autora, smatrajući da im se treba dati prvenstvo u repertoarima, a što se nije i dogodilo te sezone u zagrebačkom kazalištu.

Tetovirana ruža, J. Anouilh: *Antigona*, J. P. Sartre: *Iza zatvorenih vrata*, Dostojevski – Strozzi: *Braća Karamazovi*, M. Krleža: *U agoniji* i *Gospoda Glembajevi*, M. Begović: *Amerikanska jahta u splitskoj luci*, R. Marinković: *Glorija*, M. Matković: *Na kraju puta*.

U *Protimbama*, gdje razgovore iz *Digresija* nadopunjava i prestilizira u eseje, u poglavlju o kazalištu i medijima (*Na otvorenoj kazališnoj sceni*, *Na kriptosceni*, *Na platnu i zaslonu*) premreženom anegdotalnim digresijama (neznatno prestiliziranom i nadopunjenom razgovoru iz *Digresija*), Novak se dotaknuo pitanja repertoara, odnosa s glumcima te ponekih situacija vlastita sudjelovanja ili, točnije rečeno, intervencija u procesima rada na predstavama. Sažimajući neuralgične točke kazališnoga upravljanja – slične u svim direktorskim iskustvima – naglasio je i da su za direktora najveći problem glumci, ne u sindikalnom smislu ili zbog nedostatka nadarenosti, nego zbog nerealnih zahtjeva i ambicija pri sklapanju repertoara i podjela. Teško se noseći s tim „personalnim zavrzlamama" (Novak 2010a: 190), odnosno problemima često neutemeljenih glumačkih zahtjeva kod podjela uloga, prema vlastitom priznanju oslanjao se na iskusnijega intendanta Bombardellija naglasivši i da je jedino bio „samostalan kod podjele uloga i u svom literarnom kriteriju pri izboru vrijednoga teksta, radu na probama, pogotovo uz slabokrvne kućne redatelje" (isto). Naime smatrajući da u to vrijeme nije bilo ozbiljnih kućnih redatelja, Novak je u *Protimbama* nemilosrdno izravan u ocjeni njihovih profesionalnih i umjetničkih kvalifikacija: glavni redatelj Vojdrag Berčić nije posjedovao „elementarnog osjećaja za književni tekst" (191), Ante Jelaska nije uspio položiti prijemni za režiju kod Gavelle na Akademiji, a Lidija Mansvjetova bila je „već odslužena i umirovljena" (isto). Stoga je morao angažirati vanjske redatelje – „a kada njih nije bilo, mislim da sam katkada na probama čak i ja često utjecao na konačan izgled predstave" (isto) – i među gostujućim redateljima s kojima je surađivao, posebno je respektirao Tomislava Tanhofera i Vladimira Habuneka:

> Vidio sam Tanhofera kako za čitaće probe radi na tekstu. Vidio sam Vladu Habuneka kako postavlja scenu. Ljude koji su istinski znali ulaziti u dušu teksta, analizirati, eksplicirati, koji su imponirali i meni i glumcima. (190)

Uobličavajući repertoar pa prateći put teksta tijekom njegove pretvorbe u predstavu od prve čitaće probe do izvedbe, u potpunosti je bio predan kazališnom radu u splitskom teatru kao najrazličitijem od svih njegovih poslova i po vlastitim riječima svakako najkreativnijem. U upravljanju kazalištem

nemoguće je razdvojiti umjetničko-programski aspekt od produkcijskih uvjeta što ih određuje kulturna politika države u čijem je vlasništvu kazalište, pa je i Novak jedan od mnogih u nizu ravnatelja i intendanata koji su napustili čelnu poziciju iscrpljeni od ograničavajućih uvjeta za potpunije ostvarivanje svojih umjetničko-repertoarnih zamisli, o čemu kaže:

> Ali inače, što se kazališne ustanove tiče, organizacije, fizionomije, unapređenja, postigao sam malo, iz više razloga, ne samo zbog vlastita neiskustva, pa sam se odazvao pozivu *Slobodne Dalmacije* da se prihvatim uređivanja kulturne stranice, i napustio teatar. (192)

Tijekom 1958. pratio je produkciju splitske Drame u *Slobodnoj Dalmaciji* zakratko se pokazavši i kao vrstan kazališni kritičar koji pozna kazališta i zna čitati scenske slike predstava. U *Sjetnoj rekapitulaciji* – sedmom svesku sabranih djela u kojemu su okupljeni Novakovi objavljeni, ali dijelom i neobjavljeni „podlistci, zapisi, prijepori, sporenja, ogledi, prikazi, recenzije" – u završnom poglavlju pod naslovom „Kazalište" kronološkim slijedom objavljeni su i Novakovi žanrovski heterogeni tekstovi napisani tijekom 1958, većinom kazališne kritike, nekoliko najava premijera i sezona, kao i nekoliko esejističkih minijatura kao ona, primjerice, o kazališnom šaptaču, a svi se kazališni prikazi – kako stoji u *Napomeni* – uglavnom odnose na predstave Drame HNK-a u Splitu što ih je kao bivši ravnatelj Drame toga kazališta, a sada kao novinar pratio tijekom kazališne sezone 1957/1958.

Sagledamo li cjelokupni kompleks tematiziranja relacija Slobodana Novaka i kazališta – dramske dijaloge, pa i predstave po njegovim tekstovima, potom njegove tekstove i razgovore o kazalištu, nekoliko polemika te nevelik broj izvrsno pisanih kazališnih kritika – u njemu se ne može zaobići i piščev dvogodišnji rad na čelu Drame HNK-a u Splitu, a koji je i sam smatrao važnim kreativnim iskustvom. Moraju li se utvrditi obrisi njegove kazališne poetike, sintagma zastupnika književnosti u kazalištu posve je sigurno najbliža odrednica. Govoreći o kazalištu, Novak je naglašavao da je i iz gledališta kazalište prije svega volio kao uprizorenje dramske literature, uvijek podcrtavajući stav kako je „interpretirana književnost, potrebna [...] ne samo zaljubljeniku u riječ" (Novak 2010a: 208), pa je repertoar u razdoblju njegova vođenja Drame HNK-a u Splitu bio respektabilna umjetničko-programska cjelina utemeljena na visokim literarnim kriterijima i promišljanju razvoja potencijala glumačkoga ansambla. Dio razgovora o kazalištu iz *Digresija* u *Protimbama* je na kraju nadopunio posve u svom

ciničnom stilu kritičkim osvrtom na recentne kazališno-estetske pristupe kojima se po njegovu mišljenju iznevjeravala kazališna riječ, uvijek odlazeći u kazalište s nadom da će možda još „slučajno zaživjeti duh starog teatra", a ono – „opet koturanje po sceni, opet krikovi, neartikulirani glasovi, klaunovi umjesto glumaca, zvučni efekti koji razdiru bubnjiće" (isto):

> Ukratko, drama zahtijeva specifičan talent i prosede, a toga ima malo, zato se često po bini glumci kotrljaju, rastežu, smucaju, lamataju i urlaju, kako se po mogućnosti ne bi razumjela baš svaka glupa piščeva brljotina. (212)

No sigurno da je u kazalištu – kako se to obično kaže – ostavio traga, i kao pisac i zakratko kao kazališni čovjek, zaljubljenik u teatar dosljedan svojim stavovima, ali uvijek spreman za polemiku.

LITERATURA

Nemec, Krešimir. 2018. Slobodan Novak (1924. – 2016.). *Spomenica preminulim akademicima*. Svezak 219. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zagreb. 13–18.

Novak, Slobodan. 2010a. *Protimbe*: *Prerađene i proširene Digresije. Sabrana djela Slobodana Novaka*. Svezak šesti. Zagreb: Matica hrvatska.

Novak, Slobodan. 2010b. *Sjetna rekapitulacija*: *Podlistci, zapisi*. *Prijepori, sporenja*. *Ogledi, prikazi*. *Recenzije*. *Kazalište*. *Sabrana djela Slobodana Novaka.* Svezak sedmi. Zagreb: Matica hrvatska.

Novak, Slobodan. 2010c. *Izjašnjavanja*: *Razgovori*. *Izjave*. *Pisma*, *govori*. *Sabrana djela Slobodana Novaka*. Svezak osmi. Zagreb: Matica hrvatska.

Novak, Slobodan. *Hrvatska enciklopedija*, *mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013–2024. https://enciklopedija.hr/clanak/novak-slobodan (pristupljeno 13. 5. 2024).

Perković, Vlatko. 1993. Od socrealizma do požara kazališne zgrade. *HNK Split 1893–1993*. Hrvatsko narodno kazalište: Split. 66–77.

Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980. 1990. Knjiga prva. Priredio i uredio Branko Hećimović. Globus – JAZU: Zagreb.

Repertoar hrvatskih kazališta. 2002. Knjiga treća. Priredio i uredio Branko Hećimović. HAZU – AGM: Zagreb.

Violić, Božidar. 2004. *Lica i sjene*. *Razgovori i portreti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

SAŽETAK

Sagledavajući cjelokupan kompleks tematiziranja relacija Slobodana Novaka i kazališta – njegove radiodrame odnosno dramske dijaloge, predstave po njegovim tekstovima, razgovore i tekstove o kazalištu, nekoliko polemika te nevelik broj kazališnih kritika i prikaza – ne može se zaobići ni biografski podatak da je na samom početku književne karijere dvije godine obnašao dužnost direktora Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu (1955–1958). Ističući da su tekstovi najvećih svjetskih dramatičara nastajali u kazalištu upravo u procesu rada s glumcima – kad je pisac tijekom nastanka predstave rečenice mijenjao, nadopunjavao ih i ispravljao da bi bolje zvučale s obzirom na način na koji ih je glumac doživljavao i govorio, a često bi i pisao uloge za pojedine glumce – zapravo svi Novakovi stavovi i promišljanja o drami, dramskom piscu, pisanju drame i kazalištu upućuju na formativnu važnost njegova ranoga neposrednog iskustva upoznavanja kazališne prakse, a koje se potom reflektira i u sceničnosti njegove literature. Prije svih radiodrama odnosno dramskih dijaloga, znamenitih proza i novela, televizijskih i filmskih scenarija, dakle na samom početku književnoga puta, bijaše kazalište u kojemu te dvije sezone nije samo u svojoj direktorskoj kancelariji izabirao naslove i redatelje te odlučivao o glumačkim podjelama nego je i sam – kako je iz njegova govora o kazalištu razvidno – sudjelovao u procesu nastanka predstava, odnosno pretvorbama teksta u živu riječ na sceni.

Ključne riječi: Slobodan Novak; kazalište; Hrvatsko narodno kazalište u Splitu

Autorska prava: © 2024 Autor(i). Ovaj je rad dostupan u otvorenom pristupu sukladno s licencijom Creative Commons Imenovanje 4.0. međunarodna.

Copyright © 2024 The Author(s). Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.