

SCENSKE PREOBRAZBE KRLEŽINI *BALADA PETRICE KEREMPUHA*

Drita Maroshi

UDK 821.163.42.09Krleža, M.-1
792.2:82](497.5)“19/20“

Krležina pjesnička zbirka *Balade Petrice Kerempuha* pokazala se vrlo rano poticajnom za preoblikovanje u druge umjetničke jezike i medije, što potvrđuju sama izdanja djela i pozornost koja se posvećivala njihovoj likovnoj opremi, grafičkom oblikovanju i ilustracijama, ali i samostalna likovna (slikarska i kiparska) djela te animirani film, kao i glazbena ostvarenja, koja su prethodila kazališnim uprizorenjima toga djela. Iako nisu oblikovane dramskim izrazom nego poetskim, nerijetko se isticalo dramsko u *Baladama* te se slijedom toga izvodila i njihova sceničnost, ali u kazalištu su prvo izvođene u recitalskom, odnosno recitalsko-glazbenom obliku. U radu se upućuje i na to da lik Petrice Kerempuha neovisno o *Baladama* ima svoju kazališnu povijest. Neka od dramskih i kazališnih obilježja *Balada* pokazala su se poticajnim za dvije predstave koje se analiziraju, praizvedbu u režiji Mladena Škiljana u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1969. godine i drugu po redu scensku transpoziciju *Balada* u režiji Rade Šerbedžije u Teatru &TD u Zagrebu 1976. godine. Razmatraju se osobitosti scenskih svjetova koji u tim predstavama bivaju oblikovani na temelju Krležina pjesničkoga svijeta te se utvrđuje inovativnost redateljskih pristupa. Nakon kraćega osvrt na novije predstave nastale prema Krležinim *Baladama* (od 2000-ih) završno se podcrtava važnost uprizorenja *Balada* u kontekstu hrvatskoga kazališta i njegova kajkavskoga odvijetka.

Ključne riječi: *Balade Petrice Kerempuha*; Miroslav Krleža; intermedijalnost; kazalište; Mladen Škiljan; Rade Šerbedžija; kajkavsko kazalište

INTERMEDIJALNOST KRLEŽINIHALADA PETRICE KEREMPUHA

Uoči praizvedbe Krležina pjesničkoga djela *Balade Petrice Kerempuha* redatelj Mladen Škiljan priznao je da ga »i dalje jednako tjeskobno – opsjeda i muči temeljno pitanje: zašto *inscenirati* (istaknuo autor, opaska D. M.) *Balade*?« (Škiljan 1969: 41). Obrazlažući dalje svoje inscenatorske nedoumice, pita se je li dopušteno razviti scensku dimenziju jednoga poetskoga tkiva koje nije bilo namijenjeno pozornici kada to »neminovno implicira vizualizaciju, što znači proizvoljno ograničavanje, usmjeravanje, konkretizaciju čitavog jednog svijeta predodžaba i asocijacija, svijeta čije je međe pjesnik odredio kad ga je stvarao, ali mu je unutar njih želio ostaviti slobodu?« (ibid.: 42).

O odnosu poezije i kazališta slično razmišlja i Patrice Pavis u *Pojmovniku teatra*:

Poeziju koju čita ili prenosi glas pjesnika ili izvođača, čitatelj odnosno slušatelj prima kao mentalno mjesto koje se prema njemu otvara i u kojemu tekst odzvanja bez potrebe ilustriranja ili prikazivanja situacije ili radnje (kao u kazalištu). Ona je poput neispisane stranice u nama, poput praznog ekrana ili zvonke jeke koji nemaju potrebu biti izloženi. (Pavis 2004: 269)

Da je situacija s Krležinim pjesničkim djelom osobito kompleksna, upućuje i to da se postavljalo čak i pitanje čitateljske adekvatnosti konkretizacije *Balada* s obzirom na stilsku složenost i bogatstvo te jezik kojim su pisane (Žmegač 2001: 161). Pa ipak, *Balade* su intrigirale u predstavljačkim umjetnostima i u radu ćemo se baviti upravo scenskim vizualizacijama *Balada*, preoblikovanjima *Balada* iz kazivačkoga načina u prikazivački, pjesničkim jezikom rečeno – *Baladama* u kazališnom »ruhu«.

I prije kazališnoga uprizorenja, *Balade Petrice Kerempuha*, jedno od kanonskih djela hrvatske književnosti, pokazale su se poticajnim za preoblikovanje u druge umjetničke jezike i medije. Odmah po objavljivanju zbirke 1936. u Ljubljani (u nakladi Akademске založbe Silvestra Škerla, ujedno grafičkoga i likovnoga urednika) bile su primjetne intermedijalne relacije, od likovno-grafičke opreme samoga izdanja koje je zbirci dalo arhaičan izgled, naslovnice ukrašene reprodukcijom drvoreza Ursa Grafa, na kojoj je uočljiv lik lude s magarećim ušima, te izbora tiskarskoga sloga i slova, osobito početnih inicijala preuzetih iz srednjovjekovne

ikonografije *Plesa smrti – alfabeta* Hansa Holbeina ml., do likovnih motiva i izravnih referencija na likovnu umjetnost u pojedinim pjesmama.¹ Naglašenu likovnu komponentu djela, navodeći utjecaj Bruegela, Callota, Holbeina i Goye,² kao i to da je veza toga pjesničkoga djela s određenim likovnim motivima uočljivija od one s književnom tradicijom istaknuo je u *Razgovorima s Krležom* i Predrag Matvejević (Matvejević 2011: 112). Upućeno je na eulenspiegelovsku motiviku u europskom slikarstvu³ kao vjerojatni poticaj pjesniku (Malić 1970: 546-547), na Boschovim, Bruegelovim, Callotovim i Goyinim likovnim platnima pronađen jedan od izvora »Krležine stilske orijentacije prema groteski« (Žmegač 2001: 164), prepoznat Krležin »kulinarski flamandizam« uspoređivanjem iskaza o hrani u *Baladama* s Bruegelovim i Boschovim slikama (Flaker 1988: 335-338) te su izdvojeni još neki primjeri likovnih paralelizama za Krležine pjesničke slike (Gavrilović 2011: 23). I u kasnijim se izdanjima pjesničke zbirke osobita pozornost posvećivala likovnoj opremi knjige, grafičkom oblikovanju i ilustracijama,⁴ a Krležini su stihovi nadahnuli i samostalna likovna ostvarenja, pretežito slikarska, ali i kiparska.⁵ Specifičnu interpretaciju *Balada* poteklu iz likovne struke dao je i kratki animirani film *I videl sem daljine meglene i kalne* (1964.), naslovljen prema stihu iz završne pjesme

¹ Dvije balade izravno se referiraju na Rembrandtove slike, *Vigilia ali straža noćna na Noćnu stražu* i *Sectio anatomica* na *Sat anatomije dr. Nicolaesa Tulpa* (Nemec 2022: 152).

² Krleža u razgovoru odbacuje utjecaj Goye (Matvejević 2011: 113).

³ Slikarstvo Hieronymusa Boscha, Pietera Bruegela, Jacquesa Callota i Francisca Goye.

⁴ Kao primjere navodimo ilustracije i vinjete za različita izdanja knjige, Krste Hegedušića za Nakladni zavod Hrvatske 1946., Jože Horvata Jakija za Pomursku založbu 1966., a od novijih Ivana Lovrenčića za Artresor nakladu 1996., Ivana Lackovića za Tipex 1996., Dragutina Trumbetaša za biblioteku Albatros 2017. (Gavrilović 2010).

⁵ Slikarska ostvarenja poput crteža pastelom i ulja Vilima Svečnjaka (nastalih 1936.–38.), ulja Zdenka Balabanića (između 1970. i 1972.), crteža tušem Zlatka Kesera iz 1986. (objavljeni u izdanju *Balada* 1987. u nakladi GZH), potom kiparska ostvarenja Vanje Radauša (*Petrica i galzenjaki*, 1943.) i Antuna Augustinčića (statua *Petrice Kerempuha* u sklopu *Spomenika seljačkoj buni i Matiji Gupcu*, 1973.). Neka likovna djela nadahnuta *Baladama* komentirao je i sam Krleža izražavajući svoje veće ili manje nezadovoljstvo. Detaljnije je o određenim aspektima likovnih interpretacija *Balada* pisao Feđa Gavrilović (Gavrilović 2010.).

zbirke *Planetarijom*, akademskoga slikara Zlatka Boureka, ujedno autora scenarija, u kojem je primjenom tehnike reducirane animacije, crtežnoga grafizma po uzoru na srednjovjekovne grafičke prizore (Turković 2018) a u stilu grotesknoga ekspresionizma, predočen povijesni svijet balada tematiziranjem tragična usuda seljaka kojemu kožu gule domaći gospodari i kao živi zid za obranu kršćanstva koriste europski vladari u ratnoj zbilji XVI. stoljeća kada je Hrvatska pod naletima turskih osvajačkih pohoda i mletačkom okupacijom svedena na ostatke ostataka, dok je Europa za nju imala »štrik«, i u kojem se Petrica Kerempuh pojavljuje kao narator i komentator iscerena lica i reska glasa,⁶ ali i kao sudionik zbivanja. Noviji animirani filmovi Marka Meštrovića i Davora Međurečana, *Ciganjska* (2004.) i *Silencijum* (2006.), potvrđuju da su *Balade* i dalje poticajne za taj medij.

DRAMSKO I KAZALIŠNO U *BALADAMA PETRICE KEREMPUHA*

Iako nisu oblikovane dramskim izrazom nego poetskim – »umjesto dijaloga u njima prevladava metafora misli, opis i slika, sadržajna i muzička vrijednost riječi« (Hećimović 1970: 6) – nerijetko se isticalo dramsko u *Baladama*, počevši od generičke odrednice djela kao balade, hibridne vrste same po sebi, koja uz lirske elemente uključuje epske i dramske te upućuje, osobito u usmenoj⁷ i romanskoj književnoj tradiciji, na dodire s glazbom i plesom. Tako se i Petrica u uvodnoj zbirci pjesme (*Petrica i galženjaki*) pojavljuje s tamburom ispod vješala (»Na galgama tri galženjaka, / tri tata, tri obešenjaka, / pod njimi čarni potepuh / tamburu svira Kerempuh.«, Krleža 2022: 5), a djelo je, poznato je, potaknulo i glazbene interpretacije.⁸ Pojedini proučavatelji naglašavali su različite žanrovske

⁶ Glas mu je posudio glumac Sven Lasta.

⁷ Poznat je Krležin negativan stav prema epskom desetercu i suženom tematskom rasponu usmene poezije.

⁸ Kao primjere navodimo popijevke za glas i klavir Krste Odaka (1938.) i Ive Lhotke Kalinskoga (1949.), kantate Marjana Kozine (1939.), Lhotke Kalinskoga (1959.), Milana Arka (1972.), Igora Kuljerića (1973.), Emila Cossetta (1978.), suitu za recitatore i komorni orkestar (1952.) Lhotke Kalinskoga, Arkove koncertne popijevke (između 1968. i 1987.), šansone Hrvoja Hegeđušića (1971.) i Milana Lentića (1972.).

sastavnice kao prevladavajuće. Prema Zdravku Maliću, »od tri konstitutivna elementa, dramskog, epskog i lirskog, koji zajednički tvore posebnost balade kao književne vrste, [...] u Krležinim baladama dominiraju dramski i lirski« iako je nedvojbeno zastupljeno i »fabularno organiziranje pripovijedanja (govorenja)«,⁹ ali ne podjednako u svakoj od balada (Malić 1970: 559). Reinhard Lauer primjećuje da lirski subjekt, »koji je po jeziku i stilu, pogledu na svet i humanom stavu u svim tekstovima uglavnom isti« (Lauer 1987: 153), prelazi u pjesmama iz jedne uloge u drugu te zaključuje da se u većini balada lirski govornici pojavljuju u epskom okviru. Prema Zoranu Kravaru, »dobar dio pjesama ima pripovjednu strukturu usporedivu s onom kasnosrednjovjekovne i ranonovovjekovne pripovjedne poezije (kao mogući uzor nameće se vijonovska balada)« (Kravar 1999: 186), a Cvjetko Milanja, držeći da *Balade* i »nisu ništa drugo do 'prepjevavanje' *Kraljeva*, samo u drugom žanru i drugom jezičkom iskazu« (Milanja 2010: 13), uočava postupke »dramatizacije« i »fabulacije« (ibid.: 24). Ne osporavajući lirske dimenzije djela, istraživanje formalno-sadržajnih obilježja i stilskih postupaka dovelo je do proširivanja žanrovskoga polja *Balada* odrednicama groteske, pastiša, burlesknoga epa ili travestije i dr., ujedno potvrđujući autora kao avangardista koji »revolucionira književne forme« (Nemec 2022: 139). Govorilo se i o dramatičnosti tematike, odnosno dramatičnom sadržaju zbirke (Seljačka buna, turska osvajačka pustošenja, stradavanje hrvatskoga puka za tuđe interese i težak društveni položaj pod tlakom velikaša te dr.), što se očituje i u uvođenju »dramski ekspresivnih dijaloga, monologa i solilokvija, iz kojih izvire sceničnost *Balada*« (Skok 1993: 42).

Prepoznavanje dramskoga (i dramatičnoga) u *Baladama* kao uporišta njihove sceničnosti odredilo je Škiljanov pristup scenskom oblikovanju Krležina pjesničkoga imaginarija. Pozornim iščitavanjem stihova Škiljan uočava dramsku, odnosno dijalošku strukturiranost iskaza – »pozicija govornika često se mijenja« (Škiljan 1981: 230), a ti se različiti glasovi, prisutni u gotovo svakoj od balada, preobražavaju u dramska lica, maske. Latentan dijaloški potencijal pronalazi i u izrazito narativnim dijelovima, uz to primjećujući da i monološki strukturiran iskaz dobiva »nova značenja kad se dijaloški artikulira« (ibid.: 230). Pojedinačne pjesme potom

⁹ Taj postupak drži novinom u razvoju Krležine poezije (Malić 1970: 559).

kao relativno cjelovite dramske jedinice okuplja oko određenih dramskih čvorova u veće cjeline koje čine koherentnu »dramsku makrostrukturu« (ibid.: 234).

Uočavanjem dispartna odnosa između žanrovske odrednice balade kao lirске vrste koja tematizira tragičan događaj i Petrice Kerempuha kao humoristična lika izveden je i termin antibalade (usp. Skok 1993: 36) upućujući ponajprije na topos obrnutoga svijeta (*mundus inversus*) koji je u temelju oblikovanja pjesničkoga svijeta *Balada*. U toj pjesničkoj zbirci koja na kajkavskome tematizira ratove i krvavu zbilju feudalnoga doba te obespravljenost kmetova u njemu, Petrica Kerempuh postao je fiktivni kazivač (pjesnik)¹⁰ te uz ulogu obješenjaka, mudrijaša i pučkoga učitelja dobio i onu glasnogovornika i komentatora povijesne zbilje i tragične sudbine hrvatskoga naroda. Iako evociraju povijesno doba u rasponu od XVI. do XIX. stoljeća, *Balade* su nastale i kao reakcija na suvremena zbivanja, društveno-političke okolnosti u 1930-ima (uspon fašizma, Španjolski građanski rat, gospodarska kriza) te se, uz to što se neke pjesme na tu stvarnost izravno referiraju, čitaju i kao »alegorija i kritika modernoga vremena« (Kravar 1999: 186). Pjesnički svijet *Balada*, predstavljen likovima koji u osnovi pripadaju dvama antinomijskim svjetovima, onom kmetskom, nemoćnom »u svojim htijenjima i pobunama« (Paska 1966: 7), i feudalnom, nezasitnom u svojim potraživanjima i izrabljivanju, s karnevaleskno-folklornim kao važnim motivsko-tematskim sklopom, prikazan je u naturalističko-grotesknim, karikaturalnim i parodijskim slikama, kojima prema Maliću potvrđuje svoju pripadnost eulenspiegelovskoj književnoj tradiciji (Malić 1970: 545). S eulenspiegelovskom književnom tradicijom Krležine *Balade* izravno povezuje lik Petrice Kerempuha koji je u hrvatsku književnost uveo Jakob Lovrenčić kajkavskom zbirkom pripovijedaka *Petrica Kerempuh iliti Čini i življenje človeka prokšenoga* (1834.),¹¹ a nastao je po uzoru na njemačkoga Tilla Eulenspiegela (donjonjemačka inačica imena je Till Ulenspiegel), pučkoga vra-

¹⁰ Prema Z. Maliću, osim u svega dvije-tri balade nije moguće identificirati pjevača (izgovarača) s pjesnikom (Malić 1970: 560).

¹¹ To je djelo nakon objavljivanja poslužilo kao predložak za anonimne knjižice, skraćene, nadopunjene ili izmijenjene (neke su i štokavizirane), koje su postale omiljeno pučko štivo tijekom XIX. i početkom XX. stoljeća. Prema V. Dukatu novija izdanja ne donose nikakav umjetnički pomak u odnosu na Lovrenčićevo djelo (Dukat 1919: 27).

golana ili lupeža, koji kao skitnica i pustolov putuje po svijetu smišljajući razne podvale te hineći glupost ili naivnost razotkriva i ruglu izvrgava mane, poroke i glupost svojih suvremenika (seljaka i građana, ali i pripadnika klera i plemstva). Utvrđeno je da je Lovrenčićevo djelo svojim protagonistom i jezikom utjecalo na *Balade* (J. Vončina) iako ga je Krleža ocijenio kao prijevodno i bez samostalne umjetničke vrijednosti, priznajući mu u drugom izdanju *Balada* (1946.) tek da je pisano »živim jezikom«. Prema Vladoju Dukatu, njemačko je djelo¹² kajkavski pisac vrlo slobodno prevodio i prema potrebi prerađivao usklađujući ga sa svojim katoličkim svjetonazorom,¹³ ali i prilagođujući ga životnim prilikama i mentalitetu kajkavskoga puka. U dijelu pripovijedaka »Petrica je Kerempuh karakterom svojim prikazan kao živa slika i prilika njemačkog previjanca« (Dukat 1919: 15), što znači objestan prevarant koji voli zbitvati grube šale na tuđi račun,¹⁴ ali i tipičan zastupnik raznih putnika i luralica kao što su »lakrdijaš, liječnik, dvorska luda, vojnik, služnik, slikar, trgovac relikvijama, učenjak«¹⁵ (Karpeles prema Dukat 1919: 15). Prema Maliću, i svijet *Balada* pun je »one deklasirane čeljadi koja se stoljećima povlačila po evropskim cestama, okupljala na crkvenim proštenjima, u seoskim i prigradskim krčmama, na svadbama i ukopima, na sajmovima i karnevalima« (Malić 1970: 545). U dijelu pak pripovijedaka, napominje Dukat, Lovrenčićev je Kerempuh doživio karakternu promjenu u odnosu na Eulenspiegelu postajući pučkim učiteljem, po čemu najviše podsjeća na jedan drugi lik poznat iz domaće književne tradicije, i to upravo kajkavske, na Matijaša grabancijaša dijaka Tituša

¹² Ne zna se pouzdano koje je od mnogobrojnih njemačkih izdanja Lovrenčiću poslužilo kao predložak, a ne može se sa sigurnošću niti utvrditi jesu li neke Lovrenčićeve promjene uistinu potekle od njega ili su već bile prisutne u njemačkom predlošku (Dukat 1919: 7). Prvo cjelovito izdanje potječe iz 1515., drugo (izmijenjeno) iz 1519. (oba iz tiskarske radionice Johanna Gröningera [Grieningera], ali u usmenoj su predaji priče o Eulenspiegelu prisutne mnogo dulje. Dukat uspoređuje Lovrenčićevu knjigu s najstarijim njemačkim izdanjima (Dukat 1919: 7). Godine 1971. otkriveno je još starije, ali necjelovito izdanje koje se datira oko 1510./11. (također potječe iz iste tiskare).

¹³ Izostavljao priče u kojima se napada svećenstvo (Dukat 1919: 8).

¹⁴ Riječ je ipak o blažim i pristojnijim šalama u odnosu na njemački izvornik (Dukat 1919: 16), koji obiluje skatološkim humorom.

¹⁵ Vlastiti prijevod s njemačkoga.

Brezovačkoga, dakle junaka istoimene drame, koju je Krleža uvrstio među izvore za svoje *Balade* (Skok 2003: 35). Riječ je o liku putujućega klerika, lualice i pustolova, koji je prema pučkom vjerovanju nakon redovita dvanaestogodišnjega svećeničkoga školovanja završio tzv. trinaestu školu, u kojoj je učio magiju i ste kao nadnaravne sposobnosti, a iz usmene je predaje ušao u mađarsku i hrvatsku školsku dramu, odnosno u školsko kazalište druge polovice XVIII. i ranoga XIX. stoljeća. Brezovački ga je u svojoj drami u skladu s prosvjetiteljskom poetikom oblikovao kao protagonistu koji kažnjava i ruglu izvrgava poročnost, lakovjernost i praznovjerje svojih sugrađana uključujući i sâmo vjerovanje u grabancijaša i njegove čarolije. Antonija Kassowitz-Cvijić navodi da su stari Zagrepčani grabancijašem nazivali i čovjeka koji je na sajmu izvodio razne čarolije i lakrdije (Kassowitz-Cvijić s. a.).

Kao lirski subjekt, odnosno protagonist, Petrica Kerempuh pojavljuje se, osim u već spomenutoj uvodnoj pjesmi, drugi i ujedno posljednji put u zbirci u baladi *Komendrijaši*, u kojoj ga Krleža i izrijekom naziva »Stepihlep ze scopranoga Špigla«¹⁶ (Krleža 2022: 84), dodjeljujući mu ulogu histriona, komedijaša i grabancijaša. Na taj ga način povezuje s dugom kazališnom tradicijom svestranih putujućih glumaca i glazbenika, lakrdijaša, luda, pjevača balada, akrobata i drugih zabavljača,¹⁷ koji su pjevali, plesali, svirali, recitirali, pripovijedali, imitirali, glumili, izvodili lutkarske predstave, akrobacije i točke sa životinjama, hodali po žici, žonglirali i dr., a nerijetko su smatrani opsjenarima i šarlatanima.¹⁸ Opsjenarske vještine nekih među njima bile su toliko dojmive da ih se čak smatralo čarobnjacima u savezu s đavlom (Burke 1991 : 83) ili vračevima (ibid.: 86). Većina je putovala od mjesta do mjesta, od sajma do sajma (vezani i uz crkvene blagdane), sami ili u trupama (ibid.: 84–85), a zbog nomadskoga života često su smatrani prosjacima i skitnicama (ibid.: 87). Među takvim putnicima namjernicima nailazi-

¹⁶ Izravno se na Tilla Eulenspiegela i Lovrenčićeva Petricu referira i stihom »Došel je Mešter, kaj osle čteti vuči« (Krleža 2022: 5)

¹⁷ Korijene vuku vjerojatno od antičkoga mima. Peter Burke nabroja dvadesetak različitih naziva za različite profesionalne zabavljače u Engleskoj između 1500. i 1800. godine naglašavajući da se različiti nazivi i vještine preklapaju (Burke 1991: 83)

¹⁸ Poput slavnoga Tabarina (1584. –1626.), francuskoga izvođača farsa i parodija koji bi nakon nastupa prodavao masti i lijekove.

mo i na studente, bivše studente, klerike, učenjake. U tradiciji lutajućih pjevača i svirača, šarlatana i njima sličnih (Fischer Lichte 2010: 219) dijelom je vjerojatno utemeljena i komedija dell'arte (izvođači kombiniraju glumu pod maskama s tjelesnim gegovima, akrobacijama i sl.).

Balada *Komendrijaši* paradigmatki je primjer često isticana kompleksnoga etosa Petrice Kerempuha kao kazivača i lika u kojem se kombiniraju »humorizam kasnosrednjovjekovnoga] vaganta, villonovski sarkazam, erazmovski kriticizam« (Kravar 2010: 93). U njoj je Petrica oblikovan u tradiciji pučkoga lakrdijaša kao nositelj karnevalesknoga duha koji svojim nastupom priziva smijeh, parodira i razotkriva groteskno naličje svijeta, kao »zvezdar, copernjak, sprekleti komendrijaš« (Krleža 2022: 84) i »Larfonosec Vražji, stekli hudi duh« (ibid.: 85), a lakrdijaška maska pučkoga zabavljača otkriva i učenoga »pismoznanca« i satiričnoga političkoga komentatora.

U baladi o »histrionima«, »frklevačkim mužikašima«, »grabancijašima« i »komendrijašima« u kojoj se Petrica Kerempuh povezuje s kazališnom tradicijom prepoznajemo metakazališni okvir za scensko osmišljavanje pjesničkoga svijeta *Balada* u predstavi Rade Šerbedžije.

O PETRICI KEREMPUHU I *BALADAMA PETRICE KEREMPUHA* U KAZALIŠTU

Balade Petrice Kerempuha praižvedene su 33 godine nakon objavljivanja, 1969. godine, kada je djelo u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu adaptirao i režirao Mladen Škiljan. Ipak, popularan lik Petrice Kerempuha u različitim je inačicama glumio, pjevao i plesao na zagrebačkoj pozornici i prije *Balada*. Kazališna publika prvi se put susrela s njim još 1861. godine na pozornici Staroga (Stankovićeva) kazališta na Markovu trgu u lokalizaciji Spira Dimitrovića Kotoranina naslovljenoj *Petrica Kerempuh* (nastaloj prema austrijskom predlošku *Till Eulenspiegel* Friedricha Ernsta Hoppa i Johanna Nepomuka Nestroya), u kojoj je Petricu igrao Franjo Freudenreich, a predstavu režirao njegov brat Josip Freudenreich ml. Petrica se na pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta ponovno pojavljuje poslije četrdesetak godina, 1905., u austrijskoj lakrdiji *Đavolica* (*Ein*

Blitzmädel) Carla Coste, u lokalizaciji i prijevodu Milana Šenoa, a tumačio ga je Václav Anton. U izvornome hrvatskom scenskom djelu prvi put ga susrećemo u lakrdiji s pjevanjem *Petrica Kerempuh* Slavka Amadeja Vodvačke i Marije Jurić Zagorke, izvedenoj 1906., s Arnoštom Grundom u naslovnoj ulozi i u režiji Josipa Bacha te s glazbom Andra Mitrovića. Potom je, među ostalim, nastupao kao lutkarski junak¹⁹ u kajkavskom igrokazu *Petrica Kerempuh i spametni osel* Dragutina Domjanića (napisao pod pseudonimom Vujec Grga) u režiji Velimira Deželića ml. te scenografiji i lutkama Ljube Babića u Teatru marioneta 1920., a u Hrvatskom narodnom kazalištu u dječjoj igri *Petrica Kerempuh* (1932.) Mladena Širole, u režiji Roberta Rozinina Steina i s Anđelkom Štimcem u glavnoj ulozi. Pojavljuje se i u komediji *Petrica Kerempuh ili Moglo bi se i danas dogoditi*²⁰ Rudolfa Habeduša i Zvonimira Vukelića (dramatizacija Lovrenčićeva djela) 1944. te kao naslovni junak »baletne slikovnice po narodnom pričanju« Josipa Kazića, izvedene 1946. u Malom kazalištu, tadašnjoj drugoj sceni Hrvatskoga narodnoga kazališta, u koreografiji Ane Maletić i s Franjom Horvatom u glavnoj ulozi. Na glavnoj pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta nastupao je 1959. i njemački Till Eulenspiegel u suvremenoj drami tragične radnje smještene u doba Seljačkoga rata 1525. u Njemačkoj, *Balada o Tillu Eulenspiegelu* (*Ballade von Eulenspiegel, vom Federle und von der dicken Pompanne*) Günthera Weisenborna, koju je 1959. režirao Tito Strozzi.

I *Balade* su izvođene prije Škiljanove praižvedbe, ali ponajprije u recitalskim ili recitalsko-glazbenim interpretacijama. Valja istaknuti glumca Mladena Šermenta²¹ koji je Krležine kajkavske stihove kontinuirano interpretirao od 1963., isprva u obliku solističkoga recitala (izbor od 16 pjesama) na glazbu Bojana Adamića na Komornoj pozornici Studentskoga centra u Zagrebu (danas Teatar &TD), potom u kombinaciji s pjevačem uz pratnju na glasoviru (najčešće je svirao Dubravko De-toni, a kao pjevači nastupali su bas Franjo Petrušanec i bariton Marijan Bujanić), te

¹⁹ O Petrici Kerempuhu kao protagonistu lutkarskoga kazališta pisao je opširnije Igor Tretinjak (Tretinjak 2017).

²⁰ Podatak za komediju naveden prema Cindrić 1970: 21.

²¹ »Krleža nije bio najzadovoljniji *Baladama Petrice Kerempuha* u Šermentovu, po autorovu mišljenju, odveć 'seljačkom' govoru, no Gavella ga je vodio i ohrabrivao, i glumac je vjerovao samome sebi i redatelj, i dugo ostao gotovo jedini scenski interpretator te velike poezije.« (Grgičević 1985: 11)

u trećoj inačici koja je uz Šermenta uključivala još jednoga recitatora – stihove je uglavnom interpretirala glumica Nada Klašterka, ili, rjeđe, glumac Zlatko Crnković.

U radu ćemo prikazati izbor iz scenskih djela²² kojima su *Balade* bile osnovni poticaj i predložak, i to onih koja se u potpunosti (ili najvećim dijelom) zasnivaju na izboru stihova iz pjesničke zbirke koja se sastoji od 34 pjesme (I. izdanje imalo je 30 pjesama kojima su u II. izdanju 1946. godine dodane još četiri pjesme). Scenske adaptacije nastale su montažom i povezivanjem, ili pojedinih pjesama u cijelosti (češće u slučaju kraćih pjesama), ili strofa iz pojedinih pjesama, ili stihova iz pojedinih pjesama, ili mijenjanjem rasporeda pjesama u odnosu na onaj u zbirci, pri čemu su mogućnosti kombinacija mnogobrojne. Može se zamijetiti da je Škiljan kao autor prve adaptacije prišao Krležinim stihovima s velikim strahopoštovanjem pa je svaka od 15 pjesama²³ koje je upotrijebio u svojoj predstavi donesena u cijelosti²⁴ iako je poredak samih pjesama u odnosu na poredak u zbirci djelomice promijenjen zbog organizacije u »motivičke grozdove« (Škiljan 1981: 233). Odnos kasnijih kazališnih adaptatora često je slobodniji, što potvrđuje već druga po redu scenska adaptacija, ona Rade Šerbedžije, koji u slučaju duljih pjesama nije donosio sve stihove, nego je izabirao i na različite načine povezivao strofe ili stihove unutar pojedine pjesme. Ipak, te nas kombinacije neće zanimati same po sebi te se nećemo baviti pokušajima njihova detektiranja nego ćemo se usredotočiti na prikaz scenskih svjetova koji u tim predstavama bivaju oblikovani na temelju Krležina pjesničkoga svijeta analizirajući pobliže pristup dvojice spomenutih adaptatora i redatelja.

²² Na pomoći oko prikupljanja građe o predstavama zahvaljujem, abecednim redom, Branki Artić-Varjačić iz Hrvatskoga narodnoga kazališta u Varaždinu, Vanji Budiščaku i Jasni Đurđević iz Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Deši Jović iz Centralnoga informacijskoga odsjeka Hrvatske radiotelevizije, Marinu Lukanoviću s Akademije primijenjenih umjetnosti u Rijeci, Martini Matoti iz Gradskoga dramskoga kazališta *Gavella* te Radi Šerbedžiji i Borni Vujčiću iz Kazališta *Ulysses*. Likovni prilozi (fotografije) koji se donose u radu pohranjeni su u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU.

²³ Iako tekst predstave sadržava 18 Krležinih balada, na jednom od posljednjih pokusa izbačena je četvrta sekvenca (Sekvenca D) koja je sadržavala tri balade ratne tematike (Škiljan 1981: 233).

²⁴ Iznimka je *Khevenhiller* kao jedina balada koja se ponavlja u sekvenci B i sekvenci E teksta predstave, drugi put samo djelomično, tj. donosi se izbor stihova iz pjesme.

BALADE PETRICE KEREMPUHA U RUHU SPEKTAKLA

Pitanje mogućnosti scenskoga oblikovanja Krležinih *Balada* otvorila je Škiljanova predstava, a riječima Nikole Batušića »susret s velikim djelom Krležinim na pozornici bijaše iznenađujući« (Batušić 1975: 90). Iako je imao i većih prigovora na inscenaciju, na koje ćemo se još osvrnuti, Batušić je Škiljanov postupak, preciznije interpretaciju pjesničke riječi s pomoću »vizualno-scenskoga izraza« ocijenio kao neobičnu i izrazito hrabru (Batušić 1975: 90). Pokušat ćemo približiti praiizvedbu za koju je scenografiju oblikovao Aleksandar Augustinčić, kostime kreirale Inge Kostinčer i Ika Škomrlj, scensku glazbu skladao Nikica Kalogjera, plesove i scenski pokret koreografirala Milana Broš, jezični savjetnik bio Antun Šojat, a asistent režije Darko Gašparović. Dragocjen uvid u predstavu (uz tekst predstave, kazališne kritike i Škiljanove autopoetske tekstove), iako samo djelomičan, pruža istonaslovna crno-bijela televizijska adaptacija predstave,²⁵ koju je 1971. režirao redatelj predstave. Naime, televizijska snimka²⁶ donosi izbor scena (šest balada) iz predstave, u kojoj je izvedeno 15 balada (tekst predstave podijeljen je na sekvence A, B, C, D, E i F²⁷). Za razliku od predstave koju je otvorila balada *Petrica i galženjaki* (ujedno početna pjesma zbirke), televizijska adaptacija, u kojoj je redatelj efektno upotrijebio prizor stubičke bitke na svečanom zastoru *Anno Domini 1573*. Krste Hegedušića da bi nas transponirao u povijesno doba *Balada*, počinje baladom *Na mukah*. Također, predstava je završavala baladom *Mizerere tebi, Jeruzalem* (posljednja pjesma sekvence F, koja je ujedno posljednja sekvenca teksta predstave), a adaptacija za televiziju baladom *Stric-vujc* (pretposljednja pjesma sekvence C prema tekstu predstave). Treba napomenuti da je riječ o televizijskoj adaptaciji u pravom smislu riječi, a ne tek o snimci predstave, odnosno snimka nije istovjetna s predstavom što se očituje, primjerice u uporabi pretapanja i dvostruke ekspozicije.

²⁵ Televizijska je snimka pohranjena u arhivi Hrvatske radiotelevizije, broj dokumenta 89680.

²⁶ U trajanju 42:01 minute.

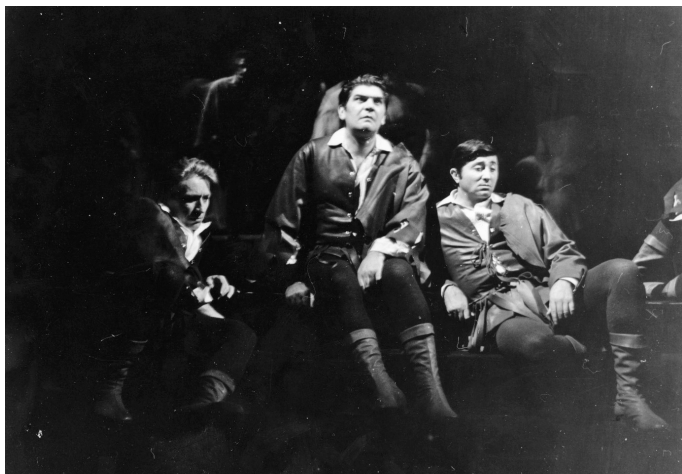
²⁷ Tekst predstave pohranjen je u Odsjeku HAZU, u Zbirci dramskih tekstova Hrvatskoga narodnoga kazališta, pod inventarnom oznakom HNK 2779.

U »scenskoj montaži«, kako je adaptator i redatelj Škiljan žanrovski odredio predstavu, nastupalo je više od 60 izvođača, među kojima članovi dramskoga i plesnoga ansambla Hrvatskoga narodnoga kazališta, studenti Akademije kazališne i filmske umjetnosti, članovi Ansambla slobodnog plesa Teatra &TD i studentskih kazališta.²⁸ Iz mnogobrojna ansambla redatelj je izdvojio šestoricu glumaca kao »recitatore« (tako su nazvani u glumačkoj podjeli), koji su dobili glas i kostim Petrice Kerempuha (kostim srednjovjekovnih izvođača: tajice, čizme, košulja i prsluk na vezanje s resama koje vise oko struka i plašt na ramenu). To su bili Zlatko Crnković, Vanja Drach, Ljudevit Galic, Ivo Serdar, Fabijan Šovagović i Kruno Valentić. Scena je podijeljena na dva plana. Prednji je plan pripao recitatorima, koji su se uglavnom zadržavali na prosceniju, a u pozadini na pozornici odvijali su se scenski prizori koji su najčešće simultano pratili, ne uvijek i doslovno, njihovu govornu interpretaciju. Zamišljeno na takav način, pozadinsko scensko zbivanje, uokvireno smještanjem recitatora uz tzv. četvrti zid, gotovo na način kora koji komentira radnju koja se odvija na pozornici (povremeno se u nju i uključuje) i djeluje kao posrednik između publike i scenskoga zbivanja, može se tumačiti primjenom postupka teatra u teatru, unutar kojega će se također javljati prizori teatra u teatru. Recitatori su istodobno izvođači, koji su katkad samostalno na sceni, ali i komentatori scenskoga zbivanja, u kojem povremeno i sudjeluju. O interpretaciji izdvojenih glumaca ne može se govoriti isključivo kao o recitatorskoj, ali zadržat ćemo taj termin koji je uveo redatelj radi lakšega razlikovanja govorne interpretacije (recitatora) i izvedbene interpretacije (u kojoj sudjeluju izvođači koji govorno ne interpretiraju stihove), kako ih u tekstu određujemo, koje zajedno čine scensku interpretaciju.

Prizori u kojima je govornu interpretaciju simultano pratila scenska vizualizacija (ili, rjeđe, kao u slučaju *Khevenhiller*, u kojima je scensku vizualizaciju pratila ili se s njom izmjenjivala govorna interpretacija) izmjenjivali su se s prizorima u kojima su se balade samo kazivale i prizorima u kojima je dolazilo,

²⁸ Podaci navedeni prema programskoj knjižici. U nekim se novinskim kazališnim kritikama kao izvođači navode i polaznici Srednje baletne škole te Baletnog studija, a od studentskih kazališta izdvajaju Studentsko eksperimentalno kazalište i Studentsko satirično glumište.

u većoj ili manjoj mjeri, do interakcije recitatora i izvođača. Jedna od sablasnih, sugestivnih scenskih slika bilo je primjerice stilizirano ritmičko kretanje izvođača (muškaraca i žena u tunikama od grube tkanine), Krležinih »v megli mertveca«, na okretnoj pozornici, uz glazbenu podlogu (dramatična orkestralna glazba) prožetu krikovima i jaucima izvođača te s vješalima (drvena konstrukcija s ljestvama na koju se izvođači penju i s koje vise) kao glavnim scenografskim rekvizitom u pozadini, koje je pratila interpretacija stihova *Khevenhillera*, premještanjem fokusa osvjetljenjem i zamračenjem s jednoga na drugi plan.²⁹ Takva scenska slika priziva asocijacije na baladu *V megli* iako ona u predstavi nije prikazana izvedbenim prizorom, nego je, kao i *Na mukah*, samo govorno interpretirana, »sa simbolom krvavoga raspela u pozadini« (Batušić 1975: 93).



Sl. 1. Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha* (prizor iz *Khevenhillera*), Vanja Drach, Zlatko Crnković, Ivo Serdar, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1969.

²⁹ Tako je u televizijskoj adaptaciji, ali i kritika ističe inovativnu upotrebu rasvjete: »(...) na sceni gradi čudesne svjetove, zapovijeda gomilama komparserije, *pali svjetla* (kurziv D. M.)« (Batušić 1975: 92).

U interpretaciji pojedinih balada dolazilo je do prožimanja dvaju planova, recitatorskoga i izvođačkoga, kao u dojmljivoj prizoru teatra u teatru u izvedbi balade *Lamentacija o štibri* postignutom uporabom žive slike. U tom aranžiranom scenskom prizoru nijemi i nepomični kostimirani izvođači iza okvira za slike različitih veličina predstavljali su žive portrete grofova, biskupa, i drugih »presvetlih«, »prepoglavitih«, »preuzvišenih«, »velemožnih«, »veleučjenih« i »uzoritih« (Krlježa 2022: 18) crkvenih dostojanstvenika i feudalnih gospodara koji su ostajali gluhi, nemilosrdni i nijemi na naricaljku kmeta pritisnuta raznoraznim nametima i daćama, a u povremenome izravnom obraćanju recitatora tim živim portretima, uspostavljanjem prividna dijaloga (druga strana nije odgovarala) između dvaju suprotstavljenih svjetova, kmetskoga i feudalnoga, izbijala je trpka ironija. Živa slika nije samo vizualno ilustrirala govornu interpretaciju nego su govorna i izvedbena interpretacija, premda formalno odvojene, postale sastavnim dijelom cjelokupna scenskoga zbivanja i funkcionirale kao integralni dio scenske cjeline.



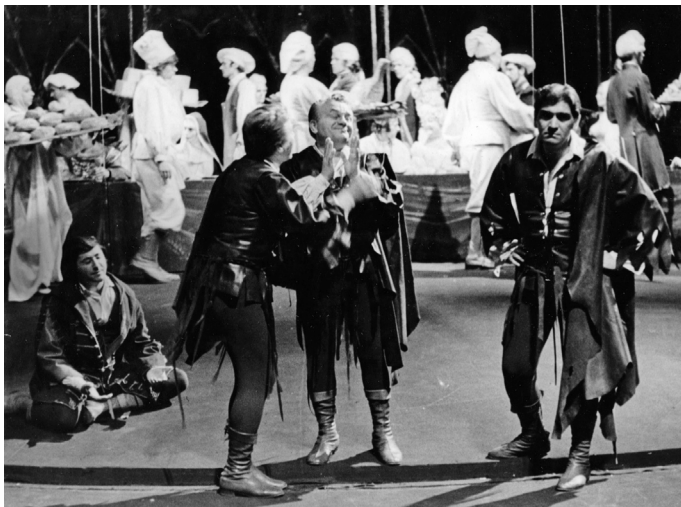
Sl. 2. Miroslav Krlježa, *Balade Petrice Kerempuha* (prizor iz *Lamentacije o štibri*), Vanja Drach, Ljudevit Galic, Zlatko Crnković, Fabijan Šovagović, Kruno Valentić, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1969.

Primjer izravnoga prožimanja dvaju planova bila je inscenacija balade *Komendrijaši*, u kojoj se recitatori uključuju u prizor sajamske vreve koji započinje dolaskom putujućih glumaca i komedijasa koji vuku kola (»poterta kolica«), a živopisnu i kaotičnu atmosferu sajma čini živo i pulsirajuće mnoštvo (»paprenjarke, mlekarice, medicarke, mamičice, gvercijanjke, krušnarice, babičice, gazdarice«, »harmasti glumpaki, fakini«, »medičari, licitari, šantavci i štacunari«, *ibid.*: 83) uz glazbu, graju, uzvike, smijeh, životno veselje, ples i akrobacije. Efektnim postupkom teatra u teatru uvodi se improvizirani nastup Petrice Kerempuha (»Na dva lagva deska, skarlatni fertuh, / Larfonosec Vražji, stekli hudi duh, / skočil je na desku / Petrica Kerempuh.«, *ibid.*: 85), uloga kojega je dodijeljena jednom od recitatora, nakon čega scenu preuzima ekstatično gibanje mnoštva (stilizirani pokreti) usklađeno s ritmom glazbe u prizoru »iskrene i razigrane obijesti života, kojoj je malo nedostajalo da se pretopi u stvarnu orgiju povijesti i krvave ljudske egzistencije na kojoj Krleža uporno inzistira« (Hećimović 1970: 6). Završne stihove balade glumci su pjevali plešući u ritmu poskočnice dok se iza njih gibalo mnoštvo u ekstazi, a lirske minijature *Sanoborska* i *Krava na orehu*, fantazmagorična i nadrealistička sadržaja, kazivali su u zamračenoj, snovitoj atmosferi (uz glazbenu pratnju) među statičnim izvođačima s kojima su polijegali po pozornici.

Prema sudu kritike, dolazilo je i do disparatnih spojeva dvaju planova, razilaženja izvedbene interpretacije sa značenjem pjesničkoga teksta kao u uprizorenju balade *Nokturno*, popraćenom »sasvim neprimjerenim plesom dva para i jedne plesačice odjevene u trikoe boje kože« (*Ibid.*: 6), koja je nazvana čak i promašajem (Batušić 1975: 92).

Po baroknoj je raskošnosti izdvajana izvedba balade *Keglovichiana* koja donosi prizor »nebeske gozbe s fantastičnom mizanscenom i sa scenskom bizarnošću kakva se rijetko susreće na našim pozornicama« (N. Frndić 1970:10) prikazujući »trijumfalno i najparadnejše vuznašašče / vnebozetje i vulezek v nebo« grofa Kegloviča, okićena titulama »obrist, kirasjer, gavaler, / komornjik, pijanec, carski officer« (Krleža 2022: 31), kojemu se potajno priključio Imbra Futač, »piličar i tat« (*ibid.*: 34). Prepoznajući u *Keglovichiani* predložak za modernu inačicu srednjovjekovnoga moraliteta (Škiljan 1973: 523) redatelj je ostvario dinamičan scenski prizor s razrađenim komičnim detaljima i pokušajima fizičkih i govornih stilizacija nijemih sudionika gozbe i bezobzirnih slugu koji tuku nepozvana gosta

ponavljajući dopisano »Čikiti kapiti pokiti p!«, koji je prema Hećimoviću ipak ostao samo ilustracija (Hećimović 1970: 6). Bogata scenska slika koja je, među ostalim, uključivala goleme kaširane fazane i ribe te anđele i sv. Petra s pravim velikim ključem, zabavljala je gledatelja, ali i odvlačila »pozornost od smisla groteskne Krležine intonacije tog imaginarnog događanja« (Batušić 1975: 93).



Sl. 3. Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha* (prizor iz *Keglovichiane*), Ivo Serdar, Vanja Drach, Ljudevit Galic, Zlatko Crnković, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 1969.

Iako su odjeci nakon praižvedbe bili uglavnom pozitivni, neke od kritika odnosile su se na to da je predstava i izvedbenim sastavnicama (pokušajima stilizacija, kostimografijom i dr.) i govornom interpretacijom donekle ublažila surovost i gorčinu seljačke zbilje, a samim time i njezinu tragičnost (Hećimović 1970: 6) ili da je scenskom nadgradnjom (vizualno-auditivnom) odvlačila pozornost od Krležine pjesničke riječi (Batušić 1975: 94). Predstava je istodobno hvaljena kao »grandiozan pothvat« i »rapsodična inscenacija« (Frndić 1970: 10) i

kao »spektakl (u najboljem smislu te riječi)« (Pavičić 1970: 10), a ako je spektakl katkad i nadjačao riječ, »bilo je to u trenucima kad je bogatstvo i ljepota scenskog zbivanja zarobila gledaoca – i gledalac opet gotovo ništa nije izgubio« (ibid.: 10). Različiti kritičari izdvajali su različite glumce kao uspješnije interpreatore kajkavske riječi.

Na temelju izloženoga može se zaključiti da je riječ o važnoj i inovativnoj, ali ipak umjetnički neujednačenoj predstavi. Preostaje razmotriti u čemu je bila njezina inovativnost. Nekonvencionalnost, a time i začudnost Škiljanova postupka u uprizorenju Krležine poezije očituje se u težnji k totalnome scenskom izrazu, onome što Pavis definira kao predstavu »čiji je cilj iskoristiti sva raspoloživa umjetnička sredstva u svrhu stvaranja spektakla koji se oslanja na sva osjetila i tako stvara dojam totaliteta i bogatstva značenjâ, koja očaravaju i zavode publiku« (Pavis 2004: 388). Predstavu *Balade Petrice Kerempuha* možemo opisati kao pokušaj dinamiziranja u znatnoj mjeri statične govorne interpretacije simultanom izvedbenom interpretacijom koja je uključivala mnoštvo komparserije, velik broj scenografskih i kostimografskih elemenata, oblikovanje živopisnih scenskih svjetova (od sablasnih do razigranih) govorom i zvučnom kulisom (u rasponu od krikova, graje i neartikuliranih zvukova do raznovrsno intonirane glazbe), stiliziranim gestama i pokretom, plesom (uključujući i moderne baletne sekvence), igrom svjetla i mraka (osvjetljenja/zatamnjenja), povremeno i uz pomoć tehničkih mogućnosti okretne pozornice. Scenska interpretacija većim se dijelom simultano odvijala na dvama planovima podijeljenima između recitatora i izvođača. Poetski je iskaz dijaloški strukturiran, odnosno podijeljen između recitatora koji stihove interpretiraju naizmjenice (u skladu s dijaloškom artikulacijom/podjelom teksta), ali oni, unatoč tomu što stihove povremeno izgovaraju kao da razmjenjuju replike obraćajući se jedni drugima (što ovisi i o dijaloškom potencijalu pojedine balade), uglavnom djeluju kao homogena skupina koja se ponajprije obraća publici (redatelj ih i naziva »delegatima publike«, Škiljan 1981: 234), a tek se povremeno uključuju u radnju. Naravno, o njihovoj se interpretaciji samo uvjetno može govoriti isključivo kao o govornoj, ali govor, odnosno dijalog ipak najčešće nije integralan dio radnje koja se odvija na pozornici, nego radnja funkcionira simultano s govornom interpretacijom kao njezina pratnja, prikazivanje, vizualizacija ili ilustracija. Za razliku od prizora u kojima su se pojedine balade samo kazivale bez pozadinske

scenske izvedbe, u prizorima u kojima je kazivanje pratila scenska vizualizacija nije uspostavljena čvrsta hijerarhija između govornoga i izvedbenoga. Povremeno je čak dolazilo do premještanja fokusa s riječi na scensko zbivanje, a izvedbeno je katkad dobivalo i autonomiju u odnosu na govorno, odnosno odvijalo se po logici koja nije bila usklađena s riječju. Upravo u prigovoru Škiljanu da mijenja, odnosno napušta »shvaćanje kako isključivo riječ pjesnikova može biti pokretač glumčeva izraza« u uprizorenju poezije (Batušić 1975: 91) te da predstava nije bila zamišljena tako da glumačkoj riječi omogućiti prvenstvo (ibid.: 94) mogu se prepoznati elementi postdramskoga kazališta, u kojem se tekst koji se postavlja na scenu shvaća »samo još kao jednakopravan sastavni dio jedne gestičke, glazbene, vizualne itd. cjeline« (Lehmann 2004: 59). Iz Škiljanovih autopoetskih tekstova vidljivo je da je *Baladama* pristupao kao dramskom tekstu prepoznajući dramsko, među ostalim, i »na razini strukturiranja izraza: čim ih pokušamo pročitati kao dijalog, one se otkrivaju kao *dramski* (istaknuo autor, opaska D. M.) dijalog« (Škiljan 1973: 526). Međutim, u potrazi za scenskom slikom koja bi toj drami bila imanentna, koncipirajući dakle predstavu na način svojstven dramskom kazalištu u kojem vizualno služi posredovanju značenja teksta i u kojem tekst ima prvenstvo (Lehmann 2004: 215), u realizaciji se, odvajanjem neverbalnih, vizualnih i auditivnih kazališnih kodova od verbalnih, odvajanjem dramske radnje (izvedbene interpretacije) od dramskoga dijaloga (koji je radnja), tj. riječi (govorne interpretacije) približio tzv. kazalištu slika koje naglašava vizualne mogućnosti prostora, svjetla, predmeta, osoba, kostima i pokreta (Allain; Harvie 2014: 89), odnosno postdramskoj vizualnoj dramaturgiji »koja se ne podređuje tekstu i može slobodno razviti svoju vlastitu logiku« (Lehmann 2004: 120). Riječ i vizualno u Škiljanovoj predstavi katkad funkcioniraju kao integralna cjelina, katkad je vizualno ilustracija govorenoga ili, rjeđe, govoreno prati vizualno, a katkad su riječi i vizualno neovisni jedno o drugome ili se razilaze iako funkcioniraju usporedno. U nastojanju da Krležino pjesničko djelo progovori s pozornice jezikom pozornice (Škiljan 1969: 41), odnosno da se teatraliziraju neki elementi po kojima to djelo i nije dramski tekst nego lirski i epski, *Balade* su postale spektakl riječi (poezije) i izvedbe, a u raskošnim, katkad iluzionističkim, katkad neočekivanim vizualno-glazbeno-plesno-ritmičkim scenskim slikama koje je redatelj razvijao, Krležina je pjesnička riječ povremeno dobivala, a povremeno gubila.

Ako razmotrimo praizvedbu *Balada* u kontekstu izvedaba Krležinih ranih dramskih djela iz ciklusa *Legende*, koji se određuje kao pjesnički dio njegova dramskoga opusa (B. Donat), osobito imajući u vidu tada još uvijek u zagrebačkim profesionalnim kazalištima neuprizoreno *Kraljevo*,³⁰ i s tim u vezi najčešće isticana poetička obilježja te scenske fantazije zasnovane na »sintezi jezičnih, zvukovnih, optičkih i plesnih elemenata« (Žmegač 1993: 487) i (tehnička) ograničenja postojećega kazališta koje nije u mogućnosti transponirati »bogatstvo [njihova] sadržajnog i izražajnog spektra« (Hećimović 1970: 6), nadaje se kao svojevrsan kuriozitet da su *Balade*, djelo koje ne pripada dramskom žanru i kojemu scenska slika nije inherentna, uprizorene prije toga dramskoga teksta koji im i kronološki prethodi, i to upravo nekima od postupaka koji su tipični za tu Krležinu dramu. Kazališni svijet Škiljanovih *Balada* sinkretizmom scenskih znakova te bogatom, živopisnom i dinamičnom scenskom slikom, povremeno makabrističnim i ekstatičnim scenskim vizijama i atmosferom, priziva Krležinu dramu *Kraljevo*, egzemplarni primjer njegova totalnoga kazališta, djelo koje se jednim dijelom određuje i kao poetska drama »ozbiljiva samo u predodžbenoj sposobnosti gledateljvejoj« (Žmegač 1993: 487), i koju je godinu dana poslije, 1970., s velikim uspjehom uprizorio Dino Radojević u Dramskom kazalištu *Gavella*, te je postala jednom od najreprezentativnijih predstava hrvatskoga kazališta.

BALADE PETRICE KEREMPUHA U HISTRIONSKOM RUHU

Nakon Škiljana *Balade* su scenski zaintrigirale glumca Radu Šerbedžiju, tada profesora na Akademiji kazališne i filmske umjetnosti, koji je predstavu pripremio sa svojim studentima (glumačkom klasom) na kolegiju iz scenskoga govora. Iako

³⁰ U režiji Bogdana Jerkovića izvelo ga je 1959. Studentsko eksperimentalno kazalište (prema Darku Suvinu tom je studentskom predstavom *Kraljevo* otpočelo svoj scenski život, Suvin 1964: 157-159), a toj je izvedbi prethodila režija Slavka Andresa 1957. u Narodnom kazalištu *August Cesarec* u Varaždinu (izvedeno s *Maskeratom* pod naslovom *Dvije ljubavi*). Praizvedbu, zapravo koncertnu izvedbu, postavio je Miroslav Minja Dedić s ansamblom Beogradska dramskoga pozorišta (na gostovanju u Ljubljani) 1955.

su *Balade Petrice Kerempuha* nastale kao ispitna predstava, Šerbedžija ih je ponudio Vjeronu Zuppi, upravitelju zagrebačkoga Teatra &TD, u kojem je u to doba surađivao, te je predstava u veljači 1976. uvrštena na repertoar toga kazališta.³¹ Izvedbu je Dalibor Foretić, kritičar *Vjesnika*, uvrstio među najvažnije događaje u kazališnoj sezoni uz *Kiklop* Ranka Marinkovića, u dramaturgiji i režiji Koste Spaića u zagrebačkome HNK-u³² te *Elektru* Dominka Zlatarića (prejev Sofokla) u režiji Ivica Kunčevića na Dubrovačkim ljetnim igrama (Foretić 1977: 5). Prema Jozi Puljizeviću, riječ je o do tada u Zagrebu najzanimljivijem prijenosu Krležinih *Balada* na pozornicu (Puljizević 1976: 36), a i drugi kazališni kritičari pohvalno su pisali o predstavi. Isticano je da su *Balade* u toj predstavi »na neki način ponovno otkrivene« (Ježić 1976: 6) i da uprizorenje donosi »novu scensku viziju tog pjesničkog remek-djela« (Grgičević 1976: 10), pri čemu je pozornost osobito plijenila homogena igra i energija mladenačkoga angažmana. Predstava je nagrađena Zlatnim lovorovim vijencem na sarajevskom Festivalu malih i eksperimentalnih scena, a zapaženo je gostovala i na drugim festivalima.³³

Mladu glumačku postavu činili su Darko Srića, Mladen Vasary i Željko Vukmirica koji su se umijećem u tjelesnom kazalištu, skupnoj improvizacijskoj igri i klauniji već iskazali u predstavi *Pozdravi* (Eugène Ionesco, 1974.), koja je ubrzo stekla kulturni status, a nastala je zajedničkim radom trojice glumaca i redateljice Ivica Boban.³⁴ U *Baladama* je s njima trojicom nastupala i Vera Zima. Šerbedžija je, među ostalim, rad sa studentima zasnivao na vježbama koje je razvio oslanjajući se na vlastita iskustva s tehnikama Cicely Berry kao polaznik njezina

³¹ Prema razgovoru koji sam vodila s Radom Šerbedžijom 30. rujna 2025., na čemu mu još jedanput zahvaljujem.

³² Glavnu ulogu igrao je upravo Šerbedžija.

³³ Među ostalim, izvedena je na Dubrovačkim ljetnim igrama (1976), Jugoslavenskom festivalu djeteta u Šibeniku (1977.) i Splitskom ljetu (1979.).

Kako je R. Šerbedžija u to doba imao mnogobrojna gostovanja s monodramom *Krležin obračun s nama* (prema Krležinim tekstovima), u režiji Dina Radojevića, premijerno izvedenom 1975. u Teatru &TD, *Balade* su na tim gostovanjima često izvedene nakon njezoga nastupa (isto kao u 31).

³⁴ Ta je predstava također nastala kao ispitna predstava na Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost.

tečaja tijekom glumačkoga boravka u Londonu i Stratford-upon-Avonu 1975. kao stipendist British Councila.³⁵ Valja stoga reći nešto o toj uglednoj britanskoj stručnjakinji za scenski govor, koja je od 1969. radila kao redateljica glasa (*Voice Director*) u Royal Shakespeare Company, a svoj je pedagoški pristup koncipirala velikim dijelom upravo na interpretaciji poezije. Svrstavajući je uz Edith Skinner, Arthura Lessaca, Kristin Linklater i Patsy Rodenburg među najvažnije pedagoge scenskoga govora i glasa u suvremenom kazalištu, Robert Barton i Rocco Dal Vera u knjizi *Voice: Onstage and Off* naglašavaju da je od svih njih najmanje dogmatična. Naime, njezina metoda, za koju ona čak tvrdi da ne postoji, nije preskriptivna i dopušta više ispravnih načina govorenja, a ne samo jedan (Barton; Del Vara 2011: 366, 368). Berryn pristup, prema prvoj knjizi, *Glumac i glas (Voice and the Actor)*, koju je objavila 1973. godine, uključuje tehnike opuštanja i disanja koje su povezane s posturom (držanjem) tijela, potom vježbe za čvrstoću mišića (usana i jezika) te vježbe artikulacije, kako bi se osvijestio fizički izvor glasa i kako bi se glas oslobodio (povećali se njegov raspon, snaga, okretnost i otvorenost),³⁶ ali polazišna joj je točka tekst. Berry primjećuje da glumac često donosi zaključke o tome kako bi tekst trebao zvučati ili što bi on kao glumac trebao prikazati prije nego što je istražio što lik uistinu govori i što tekst uistinu sadržava (Berry 1997: 217). U tome mu od pomoći može biti govorenje poezije. Pritom ona ne traži doslovno razumijevanje riječi i stihova, nego premješta fokus na osjećaj za ritam riječi, njihovu organsku strukturu i dinamiku (svake riječi). Govorenje poezije ne samo da oslobađa glas nego i »proširuje senzibilitet za riječi, ritmove i značenja koja dopiru do vas kroz zvuk – značenja koja ne moraju uvijek biti nužno objašnjena, i koja idu dublje od našeg svjesnog logičnog pamćenja. Ta značenja dolaze iz točnog odabira riječi i njihovih asocijacija.« (ibid.: 185). Jedno od najvrjednijih otkrića u poeziji jest »svijest kako vas zvuk može odvesti u drugo područje, bez logike, jer ne treba ništa objašnjavati. Samo asocijacijama i ritmovima on može

³⁵ Redatelj se toliko oduševio njezinim načinom rada da je dvaput upisao tečaj (isto kao u 31).

³⁶ Kao jednu od tehnika oslobađanja i proširivanja glasa navodi i pjevanje, ali ističe da »glumac nikada ne smije misliti o svome glasu kao instrumentu, jer to podrazumijeva da je glas nešto izvanjsko s pomoću čega on stvara, pa će tada glas biti lažan« (Berry 1997: 24-25).

prodrijeti do podsvjesne spoznaje. Jezik sam djeluje na vas« (ibid.: 191), naglasak nije na tome kako se govori nego na tome što se govori, a glumac tada značenje ne mora podcrtavati vlastitim forsiranjem (ibid.: 195).

U odnosu na Škiljanov raskošni spektakl, Šerbedžija je u inscenaciji *Balada* pošao drugačijim putem. Scensku je vizualizaciju ostvario gotovo komornim sredstvima (scenu je oblikovao Mladen Domaš), smjestivši zbivanja na svega dva kvadratna metra maloga drvenoga podija u kutu pozornice dvorane (predstava je izvođena u maloj Polukružnoj dvorani Teatra &TD) s paravanom od jute i jednim elementom scenografije koji je simbolizirao vješala (Puljizević 1976: 36). Odabir komorne pozornice, prostora namijenjena malom broju izvođača i malom broju gledatelja, omogućavao je uspostavljanje prisnijega odnosa s publikom, a redukcijom scenografskih sredstava (rekviziti su svedeni na minimum, tek stolić, boce vina i čaše, špek, košara s lukom, nožić za rezanje, vijenac češnjaka) fokus se premještao na pjesničku riječ i glumačko umijeće njezina oživotvorenja. Takav tip scenskoga prostora pridonio je uspostavljanju živa i neposredna dijaloga s publikom iako se o predstavi *Balada* ne može govoriti kao o komornom tipu teatra, koji »ne trpi buku, nered i satirične teme« (Pavis 2004: 198), što potvrđuju i festivalske izvedbe u ambijentalnome scenskom prostoru.

Predstava je dobila metakazališni okvir. Glumci, koji su naizmjenično kazivali i pjevali stihove, samostalno ili kao zborske dionice, te svirali, gradeći tjelesni izraz i na akrobatsko-žonglerskim pokretima, postali su »histrioni«, »trumbentaši«, »frklevački mužikaši«, »grabancijaši«, »komendrijaši«, ti kako ih Krleža naziva »gladni bogci z Čakovega Turna« (Krleža 2022: 82), uklapajući se tako u okvir balade *Komendrijaši* kao mali orkestar u seoskoj krčmi³⁷ u kojem je svaki od njih bio Petrica Kerempuh: Željko Vukmirica, ujedno i autor glazbe, svirao je gitaru, Vera Zima harmoniku, Mladen Vasary tamburicu, a Darko Srića bajs.

³⁷ Isto kao u 31.



Sl. 4. Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha*, Mladen Vasary, Vera Zima, Darko Srića, Željko Vukmirica, Teatar &TD, Zagreb, 1976.

U glumačkoj igri koja je objedinjavala govornu interpretaciju, pjevanje i glazbu, tjelesnu okretnost, komičarske vještine i živu komunikaciju s publikom, kritika je prepoznavala i elemente komedije dell'arte (Ježić 1976 : 6). Odjeveni u jednostavne kostime (oblikovala ih je Ika Škomrlj), stilizirane sive košulje (s tamnim cvjetnim uzorkom) i crne hlače odrezanih nogavica, sa šesirima mekana oboda na glavi (na koji je zataknuto cvijeće) i pokojim elementom maske (poput vražjih rogova, maske na očima i sl.), nastupali su bosu (osim glumice) na jednostavnom drvenom podiju, prizivajući asocijacije na putujuće glumce i glazbenike te njihove predstave na improviziranim pozornicama koje se mogu odvijati bilo kad (ako postoji zainteresirana publika) i bilo gdje, u zatvorenom prostoru (tijekom povijesti to su bile krčme, gostionice, privatne kuće, vladarski dvorovi i dr.) ili na otvorenome (gradski trgovi, ulice, sajmovi i sl.). Predstava je na festivalima najčešće i izvođena na otvorenome. Među ostalim, na Dubrovačkim ljetnim igrama uprizorena je pod Orlandovim stupom ispred crkve sv. Vlaha te je u kritici zamijećeno: »oni su jednostavno te stihove izgovarali onako kako su ih osjećali,

gotovo kolokvijalno, kao da se njima obraćaju prolazniku na ulici, ili gledaocu na nekom trgu na kojem su, stavivši šešir preda se, uzevši u ruke glazbala i ostale glumačke rekvizite, začas stvorili scenu» (Foretić 1986: 194), podsjećajući i na suvremeno ulično kazalište. I u televizijskoj adaptaciji³⁸ Eduarda Galića iz 1988. godine, nastaloj prema Šerbedžijinoj predstavi,³⁹ snimanoj u eksterijerima, družina putujućih glumaca sa svojim kolima, instrumentima i scenskim rekvizitima predstavu izvodi upravo na nekima od lokaliteta tipičnima za improvizirane pozornice histrionskih putujućih družina (prostor ispred katedrale i crkve, trg, tržnica, ulica) uklapajući se u kulisu suvremenoga Zagreba, dokumentarnu, nerežiranu pozadinu grada i njegovih stanovnika u 1980-ima, na način uličnoga kazališta.

U predstavi su stihovi *Balada* oživljeni verbalnim i neverbalnim izražajnim postupcima, govorom, ekspresijom, mimikom, gestama i pokretom, »radnjom koja služi pjesničkoj riječi i njenom dramskom intenzitetu« (Grgičević 1976: 10), udaljujući se od statičnoga recitala i vještim održavanjem ravnoteže između ozbiljnoga, tragičnoga i intimnoga s jedne strane te razigranoga i zabavljačkoga s druge. Govorna interpretacija (u nekim je pjesmama, poput *Khevenhillera*, ustanovljen dijaloški princip) i tjelesna izražajnost samo su jedan od aspekata scenske interpretacije, koja je inovirana i glazbenom sastavnicom. Redatelj je u predstavi i krenuo od glazbe, osmislivši s glumcima glazbu za dvije-tri pjesme,⁴⁰ a nakon toga razradio dramsku situaciju. Polazeći od ritma riječi u pjesmama (primjerice, ritam njihanja u *Gumbelijum roži*), zvuka riječi (onomatopejski izrazi, kalamburi i sl.) i otkrivajući muzikalnost u baladama, u predstavu uključuju glazbu koja nije izvanscenski dodana nego je na pozornici stvaraju sami izvođači, koji postaju glazbenici (vedre i sjetne melodije, šansona, flamenko, napitnice i dr.). Glazba podupire scensku igru, pridonosi stvaranju i pojačavanju ugođaja, ali ima i oblikovnu dramaturšku funkciju: glazbeni i pjevani dijelovi izmjenjivali su se

³⁸ U Galićevoj su televizijskoj adaptaciji iz originalne postave glumili Vera Zima, Darko Srića i Mladen Vasary, a s njima Danko Ljuština i Sreten Mokrović.

³⁹ Prema toj predstavi nastala je i televizijska adaptacija u režiji Ljubiše Ristića (1979.), također snimana pretežito u eksterijerima. U glavnim ulogama bili su Vukmirica, Srića i Vasary.

⁴⁰ Glazbu je doradio, a najvećim dijelom i samostalno skladao Vukmirica (isto kao u 31).

s govorenima, a pjesma je povremeno funkcionirala kao svojevrsan komički ili ironijski »predah« i kontrapunkt tragično intoniranim stihovima, sumornoj zbilji, bijedi, gladi, izrabljivanju i nepravdi, boli, vapajima, suzama, krikovima, krvi i smrti koje probijaju kroza stihove *Balada*. Tako su se primjerice, stihovi balada *Khevenhiller*, *V megli*, *Lamentacija o štibri*, *Baba cmizdri pod galgama*, *Na mukah* i *Planetarijom* kazivali (poigravajući se povremeno muzikalnošću pokojeg stiha), pjevale su se *Gumbelijum roža fino diši*, *Sanoborska* i *Krava na orehu*, a pojedini su se stihovi iz *Komendrijaša* kazivali, pojedini pjevali.



Sl. 5. Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha*, Željko Vukmirica, Vera Zima, Mladen Vasary, Darko Srića, Teatar &TD, Zagreb, 1976.

Evocirajući histrionske predstave u kojima izvođač kombinira glumačko, pjevačko, komičarsko i sviračko umijeće, ujedno evociraju kazalište koje se oslanjalo na tradiciju improvizacije, neliterarnog i pučkog, prizivajući lakrdijaški duh koji predstavlja Petrica Kerempuh sa svojom parodijom, ironijom i satikom, gorkim smijehom, galgenhumorom, karnevalesknim izokretanjem vrijednosti i razotkriva-

njem nakaradne slike svijeta. Predstava je počinjala i završavala na jednak način, glumci na malom tronošcu režu slaninu i piju vino, blaguju svoj skromni objed, u pauzi od predstave koju izvide. Takva ciklična struktura podcrtavala je značaj stihova *Khevenhillera*, koji su otvarali i zatvarali predstavu. U tim se stihovima i ironizira i relativizira i do apsurda fatalistički prikazuje položaj i sudbina seljaka, svih koji su podčinjeni, bespomoćni i nezaštićeni, uključujući i Petricu Kerempuha kao njihova zastupnika, ali i kao dionika te »historije« koju prikazuje unoseći u nju vapaj za slobodom, duh zajedništva i pobune protiv nepravde.



Sl. 6. Miroslav Krleža, *Balade Petrice Kerempuha*, Darko Srića, Željko Vukmirica, Vera Zima, Mladen Vasary, Teatar &TD, Zagreb, 1976.

Cicely Berry upozorila je da glumci često osjete strah kada moraju govoriti poeziju, koja kao da je obavijena nekom aurom tajanstvenosti te se podrazumijeva da postoji neki ispravan način interpretacije. U takvoj se situaciji može dogoditi da poeziji »pristupate s pretjeranim poštovanjem, pa se pojavljuje ‘poetski glas’, ili u pobuni protiv ‘poetskog glasa’ ignorirate formu i idete samo za logičnim

smislom, pa poezija tada zvuči kao proza« (Berry 1997: 185). Izbjeći da ne dođe ni do jednog ni do drugog moguće je pronalaženjem »ravnoteže između formalnog i neformalnog, običnog i uzvišenog jezika.« (ibid.: 185–186). Ako je suditi po kritičkim osvrtima, čini se da je upravo takav sklad postignut u Šerbedžijinoj predstavi u kojoj je poetski izraz oslobođen »svih klišeja što su se nataložili prigodničarskim ‘recitiranjem’« (Grgičević 1976: 10), stihovi lišeni »patetičnost[i] povijesnoga fona« (Gašparović 1989: 218), a pjesnička riječ dobila »na snazi, uvjerljivosti, prodornosti« postajući »element za uzajamnu igru između publike i izvođača« (Ježić 1976: 6), odnosno kao što je Dalibor Foretić istaknuo:

Šerbedžija i njegovi glumci pokazali su da se u takvim stihovima, koji su dosad najčešće interpretirani larpurlartistički, kao niz jezičnih igrarija, kad se pravilno protumače nalazi i najveća dramatičnost »Balada«, da se ispod njihove vanjske bljeskovitosti krije grč patnje, straha i neizvjesnosti, koji se traži ironijom, galgen-humorom, stalnim proplamsajem pobune. [...] Možda bi se pokoji jezični čistunac zgranuio nad blasfemičnim nepoštovanjem akcenata i jezične intonacije, ali bi i on vjerojatno ostao osupnut iskrenošću i eruptivnošću njihove interpretacije. (Foretić 1986: 193-194)

Iz takvih ocjena može se zaključiti da je Šerbedžija nasljedovao neke postavke Berryina učenja o odnosu prema tekstu i umijeću glumaca da pjesnički jezik koji je bogat i uzvišen prenesu kao prirodno i spontano govorenje, a da pritom do publike uistinu dopre slojevitost i imaginativnost pjesničkih slika. Tako otjelovljena pjesnička riječ postaje neposrednija, intenzivnija, življa i prisnija.

U predstavi koja je dobila metakazališni okvir ludizam glumačke igre i glazba koju stvaraju izvođači postali su podržavajući element interpretaciji stihova. Skladu izvedbe doprinosila je uigrana interpretacija, u kojoj su se glumci međusobno nadopunjavali razvijajući spontanu i prirodnu scensku dinamiku, a glazba je postala važan dramaturški element u strukturiranju ritma predstave i dinamike scenskoga zbivanja. Scenski svijet kako je oblikovan u Šerbedžijinoj predstavi, koja naglasak stavlja na glumačke mogućnosti da pokretom, glasom, govorom, pjevanjem i sviranjem te skupnom igrom, uz minimum vanjskih scenskih znakova, interpretiraju pjesničko djelo, uspjelo je pomirio intimno, lirsko i tragično sa zabavljačkim i lakrdijaškim, visokoliterarno s pučkim, recitatorsko umijeće s glumačkim, riječ s

glazbom, poeziju s kazalištem približavajući Krležine kajkavske stihove publici tako da uistinu čuje glazbu riječi i poeziju jezika.

NOVIJA KAZALIŠNA UPRIZORENJA *BALADA PETRICE KEREMPUHA* (OD 2000-IH)

Privlačnost glazbene sastavnice u izvođenju *Balada* pokazala se produktivnom napose od 2000-ih kada *Balade* scenski oživljavaju kao glazbeno-kabaretske i glazbeno-poetske predstave. Nakon Šerbedžijine predstave, koja je povremeno izvođena i u kasnim 1980-ima, doduše u malo izmijenjenoj glumačkoj postavi,⁴¹ *Balade* nisu bile uprizorene čak 31 godinu, sve do 2007. godine, kada ih je na pozornici revitalizirao i, ovaj put, u kabaretskom ključu »pročitao« ponovno Šerbedžija, u režiji s Darkom Rundekom, u Kazalištu *Ulysses* na Brijunima,⁴² u predstavi u kojoj prevladavala glazbena sastavnica, odnosno vokalno-glazbena interpretacija stihova, i prema kojoj je snimljen i glazbeni album.⁴³ U razmaku od nekoliko dana na istom ih je mjestu, u Prosperovu vrtu na Brijunima, u kombinaciji *stand up* komedije i političkoga kabareta pod naslovom *Petrizta und Militargrenzemusik* izveo Željko Vukmirica, već spominjan kao jedan od izvođača &TD-ove predstave.

Dvije predstave, prvu iz 2009. u režiji Franke Perković u Dramskom kazalištu *Gavella*⁴⁴ i drugu iz 2016. u režiji iskusnoga krležijanca Georgija Para u

⁴¹ Prema *Repertoaru hrvatskih kazališta* predstavu *Balade Petrice Kerempuha* u Šerbedžijinoj režiji izvodila je 1988. na Zagrebačkom ljetu (u vrtu kafića Mali lapidarij) Grupa *Pozdravi*: glumili su Vasary i Zima iz početne postave, te Ljuština i Mokrović.

⁴² Scenografiju i kostime potpisuje Željko Zorica, a u predstavi su uza Šerbedžiju i Rundeka nastupali Maja Posavec, Vilim Matula, Mladen Vasary te Isabel i Peđa Gvozdić.

⁴³ Album Darka Rundeka sadržava 22 pjesme u rasponu od etnoglazbe do psihodelične glazbe.

⁴⁴ Suradnici na predstavi: Dubravko Mihanović (dramaturg), Ivo Knezović (scenograf), Marita Čopo (kostimografkinja), Mojmir Novaković (autor glazbe), Pravdan Devlahović (pokret), Miroslav Sikavica (video), Zdravko Stolnik (oblikovanje svjetla), Đurđa Škavić (jezična savjetnica).

varaždinskome Hrvatskom narodnom kazalištu,⁴⁵ mogli bismo opisati kao *Balade Petrice Kerempuha* u suvremenom »ruhu« jer ih povezuje scenska aktualizacija u vidu transponiranja Krležina povijesnoga svijeta (feudalnoga doba) u suvremeno doba u kojem se odvija drama i agonija siromašnih, onih na rubu društvene margine, nezaposlenih, kreditno opterećenih te na različite načine obespravljenih i nevidljivih. U najkraćim crtama mogli bismo reći da ti i takvi izgovaraju Krležine kajkavske stihove, ali dobivaju lica suvremenika. I u jednoj i u drugoj predstavi jasno je postavljen vremensko-prostorni okvir, koji je ujedno i društveni okvir. U predstavi Franke Perković likovi izranjaju iz pozadine pozornice na koju se projicira video s prizorima iz turobne svakodnevice i bijede gradskoga života, a osim te kulise koja nas prenosi u sadašnjost, jedini su rekviziti vreće sa skupljenim plastičnim bocama i stolci na koje povremeno sjedaju protagonisti. Njih šestero⁴⁶ izgovara, a katkad i samostalno ili zajedno pjeva Krležine stihove, u koje sadašnjost povremeno prodire i preko oglasa za posao ili oglasa u kojima se traži srodna duša, a glumci ih ne izgovaraju na kajkavštini nego na štokavskom standardu. Ugođaj gotovo egzistencijalne tjeskobe pojačava zamračena pozornica, a sjetna glazba zasnovana na tradicijskim elementima (*world music*) katkad ipak unosi, kao i pokoji Krležini stihovi, živost i vedrije tonove. Uza stalno prisutne glazbenike⁴⁷ na pozornici, povremeno pjevaju i glumci, a melodija na stihove »Veselēte se vedrine / zapalete se žarine« (*Kalendarska*) postaje lajtmotiv čežnje za promjenom. U predstavi Georgija Para scenografijom dominiraju metalni kontejneri za smeće oko kojih se okupljaju protagonisti u potrazi za plastičnim bocama koje im omogućuju preživljavanje. Pozadina pozornice omeđena je zlokobnom ogradom s bodljikavom žicom, koja svojim izravnim aluzijama na Hrvatskoj susjedne članice Europske unije i izbjegličku krizu daje i politički okvir

⁴⁵ Odabral, adapteral i na teatrum postavil: Georgij Paro; Dramaturk: Marijan Varjačić; Teatrum zrihtal: Aljoša Paro; Igralce oblekla: Jadranka Tomić; Mužiku napisal i igralce popevati nafčil; Vid Novak Kralj; Tance skup složila: Hana Hegedušić; Postavljanju pomagal: Zdenko Brlek; Pri obleki pomagala: Žarka Krpan; Larfe napravil: Ivan Duić (podaci navedeni prema programskoj knjižici).

⁴⁶ Glumili su Dijana Vidušin, Ivana Rošćić, Franjo Dijak, Ozren Grabarić, Đorđe Kukuljica i Sven Šestak.

⁴⁷ Pjevač i bubnjar Mojmir Novaković i gajdaš Andor Vég.

predstavi. Na toj će žici uostalom visjeti i tri Krležina »galženjaka« simbolično predstavljena ovješnom odjećom. Šestero protagonista,⁴⁸ koji povremeno vode i kratke svakodnevnne razgovore na koje se nastavljaju Krležini stihovi, u podjeli uloga dobiva imena, premda uopćena, ostajući anonimnim pučkim protagonistima (Gospon z biciklinom, Gospon z kolicami za na plac, Gospica z črlenim makom za škrlakom, Gospa z lisičjim krznom, Gospa z dečinskim kolicam), a kao poseban lik u predstavi se pojavljuje Petrica Kerempuh, i to u kostimu i maski iz komedije dell'arte, na štulama i u harlekinskom, šarenom haljetku (u crveno-bijelo-plavim romboidnim oblicima prepoznaju se uzorci hrv. zastave), unoseći barem nakratko u taj pokornički mentalitet pobunjenički stav. Uza socijalnu i egzistencijalnu komponentu (osiromašeni, bespomoćni i beznadni građani), redatelj je naglasio i političku. Kao što se Krležine *Balade* referiraju na društveno-politička zbivanja 1930-ih tako i varaždinske *Balade* upućuju na političku zbilju svojega doba. I u toj je predstavi glazba važna sastavnica pa tako i glumci povremeno pjevaju, plešu (efektan *dance macabre* pod maskama što ga predvodi Petrica Kerempuh) i sviraju (poklopci kanta za smeće i prazne plastične boce kao instrumenti za *rap*-izvedbu dijela stihova iz *Planetarijoma*). Završni rezignacijski politički komentar daju stihovi *Khevenhillera* uglazbljeni na melodiju *Ode radosti*, himne Europske unije, i plastične boce koje padaju na pozornicu umjesto vatrometa.

Na neoficijelnoj sceni nastao je 2012. godine glazbeno-recitatorski performans⁴⁹ na temu Krležinih *Balada Petrice Kerempuha* u izvedbi studenata i članova zagrebačke etnoglazbene skupine Mokre gljive,⁵⁰ a Zlatko Bourek sa svojim se Teatrom nakaza vratio *Baladama* u autorskoj lutkarskoj predstavi *Kerempuh i smrt*⁵¹ (izradio i lutke te oblikovao scenografiju) 2015. godine. Uz još pokoju predstavu kojoj su *Balade* jedan od predložaka za scensku izvedbu, ali ne i jedini, pregled

⁴⁸ Glumili su Zdenko Brlek, Ljubomir Kerekeš, Hana Hegedušić, Sunčana Zelenika Konjević, Ljiljana Bogojević i Jan Kerekeš.

⁴⁹ Nastao kao studentski seminarski zadatak na kolegiju Miroslav Krleža: Vječno Žensko i Ono Političko predavačice Suzane Marjanić (Hrvatski studiji).

⁵⁰ Članovi: Veno Mušinović kao interpretator, Ivan Šaravanja na harmonici, Nikola Švenda na djembama i Vedran Živković na tamburi.

⁵¹ Premijerno izvedeno u vrtu Memorijalnoga prostora Miroslava i Bele Krleža u sklopu 4. festivala Miroslava Krleže.

uprizorenja *Balada* u profesionalnim se kazalištima može proširiti još dvjema glazbeno-poetskim monodramskim interpretacijama koje izvodi jedan glumac, predstavom *Ni med cvetjem ni pravice* Adama Končića na glazbu i uz pijanističku pratnju Duška Zubalja (poslije pijanista Olivera Beloševića) premijerno izvedenom 2010. godine u produkciji Končićeva Kazališta *Pinklec*, glumačkom interpretacijom 16 balada kojom je »potvrdio dignitet *umjetničkoga govora* (istaknuo Paro, opaska D. M.) na sceni« (Paro 2010: 9), ili najnovije predstave Jana Kovačića,⁵² naslovljene *Balade* u vlastitoj adaptaciji, režiji i glazbi (autorski songovi), koju od 2024. godine izvodi u Klubu Kazališta *Komedija*.⁵³ Zasnivajući svoje *Balade* ponajprije na *Keglovichiani*, Kovačić u izvedbi kombinira govornu interpretaciju, pjevanje, sviranje i lutkarstvo.

ZAVRŠNO O KAZALIŠNIM *BALADAMA* I KAJKAVSKOJ RIJEČI

Krležina »plebejska pobuna« (Krleža prema Matvejević 2011: 103) kao osnovna tema *Balada* neodvojiva je od kajkavskoga jezika kojim je djelo pisano. Već je Škiljan ustvrdio da je jezik jedan od osnovnih nosilaca dramske napetosti u *Baladama* (Škiljan 1973: 526), a povijesno zatiranje kajkavske riječi jedna je i od važnih tema djela (*Planetarijom*). Krleža je u *Baladama* stvorio kajkavski jezik koji je u svojoj punini, slojevitosti, vitalnosti, raskoši i ekspresivnosti afirmacija i apologija jednoga književnoga jezika i tradicije koju je ilirski pokret u XIX. stoljeću odbacio i zapečatio joj razvoj u punom obimu. U prethodno spomenutoj predstavi varaždinskoga Hrvatskoga narodnoga kazališta, kazališne institucije koja u svojoj programskoj orijentaciji njeguje kajkavski izričaj i repertoar, ta se tema dodatno potencira pa Petrica Kerempuh ne izgovora samo Krležine stihove posvećene riječi »Kaj« iz *Planetarijoma* nego i Krležinu misao o žrtvovanju kajkavskoga jezika i imena iz referata o problemu ilirizma održanom na znanstvenom skupu povodom 130. godišnjice hrvatskoga narodnoga preporoda (1966.).

⁵² Riječ je o još jednoj predstavi koja je nastala iz diplomskog ispita scenskoga govora (nastavnica Alma Prica).

⁵³ Riječ je o manjoj sceni Zagrebačkoga gradskoga kazališta *Komedija*.

Možda se ne može reći da *Balade* na pozornici nanovo otkrivaju kajkavsku riječ, ali svakako podsjećaju da su dijapazon i izražajne mogućnosti kajkavštine puno širi od onih što joj je hrvatsko glumište tijekom povijesti dugo namjenjivalo, svodeći prečesto upotrebu kajkavskoga (samo) na otklon od jezične norme radi komičnoga efekta. Iz usta Krležina buntovnoga Petrice Kerempuha kajkavska riječ progovara u širokom rasponu »od iskonske (nimalo jeftine) komike do najčistijih tragičkih akcenata« (Škiljan 1973: 526) kao poticaj i izazov, doprinoseći ujedno raznolikosti preobrazba *Balada* u kazalištu.

LITERATURA

- Allain, Paul; Harvie, Jean. 2014. »Wilson, Robert«, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Routledge, London, New York, str. 89-91.
- Barton, Robert; Dal Vera, Rocco. 2011. *Voice: Onstage and Off*. Routledge, London, New York, str. 366-368.
- Batušić, Nikola. 1975. »*Balade Petrice Kerempuha*«, *Drama i pozornica. Deset godina hrvatske drame na zagrebačkim pozornicama (1964–1974)*. Sterijino pozorje, Novi Sad, str. 90-94.
- Berry, Cicely. 1997. *Glumac i glas*, prev. Ćutić, Antonija. AGM i Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- Burke, Peter. 1991. *Junaci, nitkovi i lude*, prev. Augustin, Borko; Rihtman-Augustin, Dunja. Školska knjiga, Zagreb, str. 81-98 i 150-164.
- Cindrić, Pavao. 1970. »Na temu Petrice Kerempuha«, *Balade Petrice Kerempuha* (programska knjižica), gl. ur. Cindrić, Pavao. HNK Zagreb, Zagreb, str. 21.
- Di Francesco, Amedeo; Quarantotto, Arianna. 2002. »Svećenici i čarobnjaci – Illei, Hagymási, Brezovački i Garabonciás – Grabancijaš ugarsko-hrvatske školske drame«, prev. Glavaš, Suzana, *Mogućnosti*, god. 49, br. 1–3, str. 104-139.
- Dukat, Vladoje. 1919. »Lovrenčićev *Petrica Kerempuh*«, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knjiga 220, Zagreb, str. 1-29.
- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas. Od antike do njemačke klasike*, prvi svezak, prev. Torjanac, Dubravko. Disput, Zagreb, str. 218-242.
- Flaker, Aleksandar. 1988. »Krležin kulinarski flamandizam«, *Nomadi ljepote*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, str. 335-343.
- Foretić, Dalibor. 1977. »*Kiklop* u mrtvoj trici«, *Vjesnik*, g. 38, br. 10549 (4. siječnja), str. 5.

- Foretić, Dalibor. 1986. »Balade Petrice Kerempuha«, *Borba sa stvarima*. Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, str. 192-194.
- Frndić, Nasko. 1970. »Grandiozan scenski pothvat«, *Borba*, g. 35, br. 1 (3. siječnja), str. 10.
- Gašparović, Darko. 1989. »Krležina dramatika i kazalište«, *Dramatica krležiana*. Cekade, Zagreb, str. 171-234.
- Gavrilović, Feđa. 2010. »Likovne interpretacije Krležinih Balada Petrice Kerempuha«, *Kaj*, g. 43(213), br. 3, str. 63-79.
- Gavrilović, Feđa. 2011. »Krleža i sebični gen«, *Vijenac*, g. 19, br. 456-457 (8. rujna), str. 23.
- Gregurec, Patrik. 2024. »Efemernost; Arlecchino – Pomet – Till Eulenspiegel – Petrica Kerempuh«, *Kazalište*, god. 27, br. 99/100, str. 62-67.
- Grgičević, Marija. 1976. »Uspjesi mladih«, *Večernji list*, g. 20, br. 5104 (11. ožujka), str. 10.
- Grgičević, Marija. 1985. »Mladen Šerment. Glumac koji daruje smijeh«, *Vjesnik*, g. 45. br. 13569 (20. lipnja), str. 11.
- Hećimović, Branko. 1970. »Balada [sic] Petrice Krempuha Miroslava Krleže«, *Telegram*, g. 10, br. 506 (9. siječnja), str. 6.
- Hećimović, Branko, ur. 1990. *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980*, prva i druga knjiga. Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Hećimović, Branko, ur. 2002. *Repertoar hrvatskih kazališta: 1981–1990*, treća knjiga. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- Ježić, Branko. 1976. »Bilo suvremenosti Balada«, *Vjesnik*, g. 37, br. 10250 (5. ožujka), str. 6.
- Kassowitz-Cvijić, Antonija. s. a. *Tri vijeka teatra u Hrvatskoj* (tiposkript), Hrvatski državni arhiv, HR-HDA-893 – Gradivo o kazališnoj djelatnosti u Zagrebu (zbirka, arhivska kutija br. 28, fascikl 2, košuljica 3).
- Kravar, Zoran. 1999. »Poezija«. *Krležijana*, druga knjiga, M–Ž, gl. ur. Visković, Velimir. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, str. 172-187.
- Kravar, Zoran. 2010. »Balade Petrice Kerempuha«, *Hrvatska književna enciklopedija*, prva knjiga, A–G1, gl. ur. Visković, Velimir. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, Zagreb, str. 93-95.
- Krleža, Miroslav. 2022. *Balade Petrice Kerempuha*. HAZU i Školska knjiga, Zagreb.
- Lauer, Reinhard. 1987. »Problemi stila i žanra u Krležinim Baladama Petrice Kerempuha«, *Poetika i ideologija*. Prosveta, Beograd, str. 145-162.
- Lehmann, Hans-Thies. 2004. *Postdramsko kazalište*, prev. Miladinov, Kiril. Centar za dramsku umjetnost, Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd.
- Malić, Zdravko. 1970. »U krugu Balada Petrice Kerempuha«, *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima: od narodnog preporoda k našim danima*, ur. Flaker, Aleksandar; Pranjić, Krunoslav. Liber, Izdanja Instituta za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, str. 541-566.

- Marjanić, Suzana. 2013. »Tri režijska rukopisa: primjer kazališta političke alegorije, kazališta socijalne akcije i post/esteticizma«, *Krležini dani u Osijeku 2012. Kazalište po Krleži*, ur. Hećimović, Branko. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 178-180.
- Marks, Ljiljana. 2009. »Legends about the *grabancijaš dijak* in the 19th century and in contemporary writings«, *Acta Ethnographica Hungarica*, god. 54, br. 2, str. 319-336.
- Matvejević, Predrag. 2011. »Pjesništvo i sudbina (o genezi *Balada*)«, *Razgovori s Krležom*. V. B. Z., Zagreb, str. 102-113.
- Milanija, Cvjetko. 2010. »*Balade* kao autorski projekt«, *Kaj*, g. 43, br. 3, str. 11-46.
- Nemec, Krešimir. 2022. »Plebejska kajkavska kronika«, u: Krleža, Miroslav, *Balade Petrice Kerempuha*. HAZU i Školska knjiga, Zagreb, str. 131-168.
- Paro, Georgij. 2010. »Poezija kao govor i govor kao poezija«, *Hrvatsko glumište*, br. 44-45, str. 8-9.
- Paska, Bosiljka. 1966. »Pristup *Baladama Petrice Kerempuha*«, u: Krleža, Miroslav, *Balade Petrice Kerempuha*. Školska knjiga, Zagreb, str. 5-27.
- Pavičić, Josip. 1970. »Poetski spektakl«, *Večernji list*, g. 14, br. 3221 (3. i 4. siječnja), str. 10.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*, prev. Rajak, Jelena. Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Peričić, Denis. 1998. *Petrica Kerempuh u europskom kontekstu*. Vall 042, Varaždin.
- Puljizević, Jozo. 1976. »Tužbe i tužbalice«, *Vjesnik u srijedu*, g. 25, br. 1244 (13. ožujka), str. 36.
- Škok, Joža. 1993. »*Balade Petrice Kerempuha*«, *Krležijana*, prva knjiga, A-LJ, gl. ur. Visković, Velimir. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«. Zagreb, str. 34-43.
- Škok, Joža. 2003. »Grabancijaštvo Krležinog Petrice Kerempuha«, *Kaj*, god. 36, br. 4-5, str. 35-43.
- Suvin Darko. 1964. »Sceničnost M. Krleže«, *Dva vida dramaturgije*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, str. 155-165.
- Škiljan, Mladen. 1969. »U povodu inscenacije Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*«, *Kaj*, god. 2, br. 11, str. 41-43.
- Škiljan, Mladen. 1973. »O scenskoj avanturi *Balada*«, *Pozorište*, god. 15, br. 6, str. 521-528.
- Škiljan, Mladen. 1981. »Dramsko i dramatično u *Baladama Petrice Kerempuha*«, *Dani Hvarskog kazališta, Miroslav Krleža*, ur. Franičević, Marin; Jeličić, Živko; Matković, Marijan; Švelec, Franjo, Književni krug, Split, 222-235.
- Tomašek, Andrija. 1999. »Glazba«, *Krležijana*, prva knjiga, A-LJ, gl. ur. Visković, Velimir. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«. Zagreb, str. 289-294.

- Tretinjak, Igor. 2017. »Petrica Kerempuh – junak popularnog lutkarskog kazališta kao pionir umjetničkog lutkarskog kazališta, *Dani Hvarskoga kazališta, Pučko i popularno*, ur. Senker, Boris; Glunčić-Bužančić, Vinka. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Split. Zagreb, Split, str. 237-260.
- Turković, Hrvoje. 2018. »Slikarski svemir filmova Zlatka Boureka«, *Zona filma – Filmski portal Hrvatskog društva filmskih kritičara*, 18. svibnja, <https://zonafilma.com/slikarski-svemir-filmova-zlatka-boureka> (pristupljeno 6. svibnja 2025).
- Varjačić, Marijan. s. a. »Uz Parovu režiju Krležinih Balada«, *Balade Petrice Kerempuha* (programska knjižica), ur. Kosec-Torjanac, Vesna. HNK u Varaždinu, Varaždin, bez paginacije.
- Vončina, Josip. 1991. »Jakob Lovrenčić«, *Korijeni Krležina Kerempuha*. Naprijed, Zagreb, str. 120-133.
- Žmegač, Viktor. 1993. »Kraljevo«, *Krležijana*, prva knjiga, A–LJ, gl. ur. Visković, Velimir. Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«. Zagreb, str. 486-489.
- Žmegač, Viktor. 2001. »Balade Petrice Kerempuha u komparativnoj vizuri«, *Krležini europski obzori*. Znanje, Zagreb, str. 161-192.

THE THEATRICAL TRANSFORMATIONS OF KRLEŽA'S
THE BALLADS OF PETRICA KEREMPUH

Abstract

Soon after its publication, Krleža's poetry collection *The Ballads of Petrica Kerempuh* proved malleable to transformation into other forms of artistic expression and media, as attested by the ensuing publications of the work and the attention dedicated to their cover art, layout design and illustrations, as well as the works of visual art (sculptures and paintings), animated film, and music that predated the theatrical adaptations of the work. Although the poetic idiom, rather than the dramatic one, is formative for *The Ballads*, the dramatic element of the work—and, consequently, their theatricality—was often emphasised, even as, in the theatre, they were mostly performed as recitals, with or without musical accompaniment. The paper notes that the character of Petrica Kerempuh has its own theatrical history, independent of the *Ballads*. Certain dramatic and theatrical characteristics of *The Ballads* proved propitious for the two theatrical performances analysed herein: the first adaptation of the work, directed by Mladen Škiljan, in the Croatian National Theatre in 1969, and its second adaptation, directed by Rade Šerbedžija, in Zagreb's Teatar & TD in 1976. The paper discusses the characteristics of the theatrical embodiments of Krleža's poetic world, represented by these two performances, and establishes the innovativeness of the directors' approaches. Following a summary overview of the more recent theatrical adaptations of Krleža's *The Ballads of Petrica Kerempuh* (staged since the 2000s), the conclusion underscores the importance of the performances of *The Ballads* in the context of the Croatian theatre and its Kajkavian offshoot.

Key words: *The Ballads of Petrica Kerempuh*; Miroslav Krleža; intermediality; theatre; Mladen Škiljan; Rade Šerbedžija; Kajkavian theatre