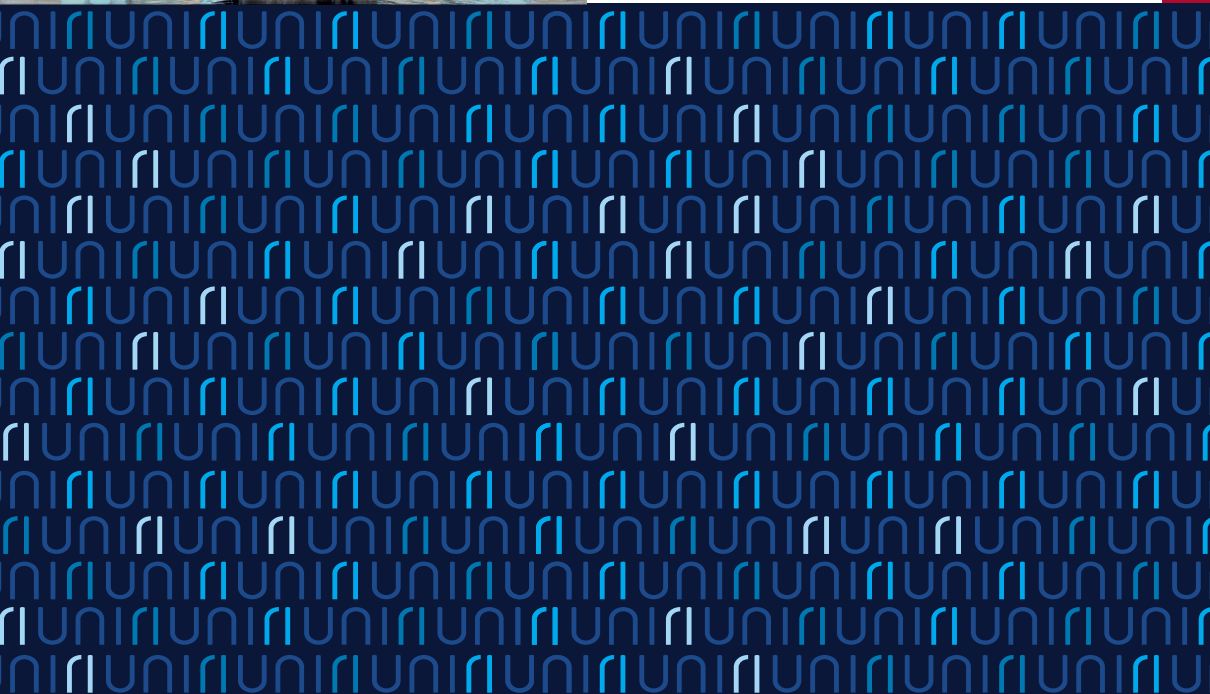




Iva Rosanda Žigo

Redateljske poetike u riječkoj kazališnoj povijesti

(od početaka do 1980.)



Iva Rosanda Žigo
REDATELJSKE POETIKE U RIJEČKOJ KAZALIŠNOJ POVIJESTI
(OD POČETAKA DO 1980.)

Izdavač

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci

Za izdavača

izv. prof. dr. sc. Ines Srdoč-Konestra

Autorica

doc. dr. sc. Iva Rosanda Žigo

Urednica

prof. dr. sc. Marina Vicelja-Matijašić

Recenzenti

prof. dr. sc. Adriana Car-Mihec

doc. dr. sc. Dejan Durić

Lektura

doc. dr. sc. Gordana Tkalec

Korektura

doc. dr. sc. Iva Rosanda Žigo

Ilustracija na naslovnoj stranici

doc. dr. sc. Iva Rosanda Žigo

Saša Stanić, prof.

Grafička priprema i prijelom

Saša Stanić, Centar za elektroničko nakladništvo Sveučilišta u Rijeci

Mjesec i godina objavljivanja

Studen 2016.

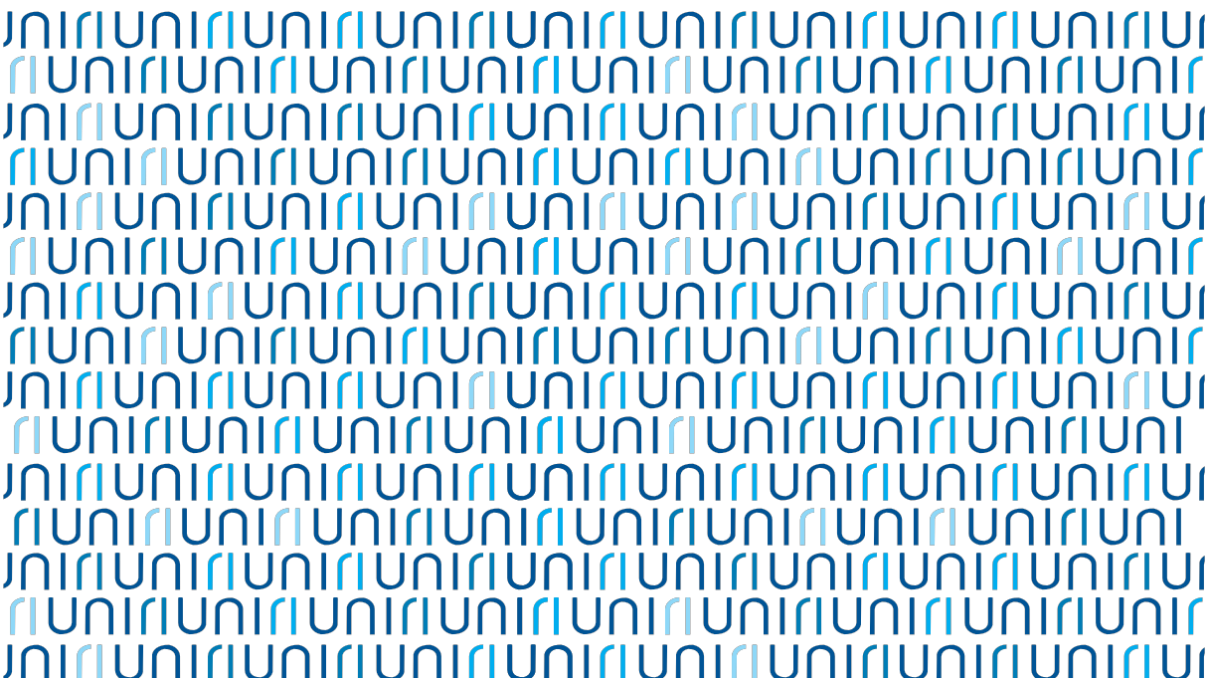
ISBN 978-953-7975-43-2

Odlukom Povjerenstva za izdavačku djelatnost Sveučilišta u Rijeci KLASA: 602-09/15-01/10, URBROJ: 2170-57-03-15-3, ovo se djelo objavljuje kao izdanje Sveučilišta u Rijeci.

Zahvaljujem Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe – HAZU, Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci, Muzeju grada Rijeke i Državnom arhivu u Rijeci na pomoći pri sakupljanju arhivske građe, kao i na dopuštenju za korištenjem arhivskoga materijala koji su korišteni za izradu ove knjige.

Iva Rosanda Žigo

Redateljske poetike u riječkoj kazališnoj povijesti (od početaka do 1980.)



Posebno hvala mojoj mentorici prof. dr. sc. Adriani Car-Mihec na pomoći, podršci i razumijevanju...

SADRŽAJ

UVOD	V
O REDATELJSKIM POETIKAMA – PRETPOSTAVKE ZA ANALIZU KAZALIŠNOG ČINA	1
ORGANIZACIJA GOSTUJUĆIH TALIJANSKIH KAZALIŠNIH PREDSTAVA – PRETEČA REDATELJSKE UMJETNOSTI	24
Utjecaji talijanske kazališne tradicije 25	
Osobni fond Vatroslava Slavka Cihlara – izvor u istraživanju povijesti riječkog kazališta 18. i 19. stoljeća 25	
Utjecaj gospodarsko-demografskih prilika na organizaciju kazališne umjetnosti 30	
Financijska previranja – temelj organizacije kazališnoga mehanizma 32	
Gluma kao ponižavajuća scenska disciplina 37	
Glumački ansambli – model profesionalizacije kazališne umjetnosti 39	
Gluma – dramski tekst (proces osvještavanja režije kao umjetnosti) 47	
Nastojanja u interiorizaciji hrvatske kazališne prakse 57	
Estetizacija scenskog izričaja 57	
Dominacija glazbenoga segmenta u opernoj scenskoj praksi 65	
Utjecaji političke ideologije na organizaciju kazališne prakse 70	
POLITIČKO-SOCIOLOŠKA ORIJENTACIJA KAZALIŠNE PRAKSE: FORMIRANJE REDATELJSKE UMJETNOSTI	77
Poslijeratna politička situacija i osnutak nacionalnog glumišta u Rijeci 78	
Izostanak nacionalne tradicije u organizaciji kazališne prakse 78	
Didaktička funkcija pozornice 83	
Reorganizacija upravljačke politike Kazališta 88	
(Ne)organiziranost repertoarne politike 95	
Recepcija naturalističko-realističkoga scenskog koda u poslijeratnoj kazališnoj praksi 100	
Naturalistička redateljska poetika 100	

- Realistička režijska metodologija: psihologizacija i sklonost groteski 113
- Literaranost scenskog čina 123
 - Režija glume 123
 - Režija kao hermeneutički postupak 140
- Slabljenje političke intervencije u strukturiranju kazališnog čina 152
 - Teatralizacija scenskoga diskursa 152
 - Dominacija pučkoga elementa u organizaciji scenskoga čina 166

TENDENCIJA UKIDANJA JEDNODIMENZIONALNOGA KONCEPTA U ORGANIZACIJI KAZALIŠNE PRAKSE: K ESTETIZACIJI REDATELJSKE UMJETNOSTI **173**

- Organizacija kazališnoga mehanizma kao dijela društvene stvarnosti 174
 - Nastojanja u reorganizacija upravljачke politike 174
 - Dominacija kućnih redatelja i organizacija repertoarne fizionomije 184
- Prema estetizaciji redateljske umjetnosti 190
 - Interferencija psihološkoga segmenta i društveno-povijesnih okolnosti 190
 - Režija usmjerena poetizaciji života 193
- Značaj vizualnoga segmenta u strukturiranju scenskoga čina 200
 - Tendencija purističkih nastojanja u organizaciji scenskoga prostora 200
 - Scenski prostor – mjesto propitivanja čovjekove osobnosti 205
- Anticipacija filozofske dramaturgije 211
 - Afirmacija teatra situacije 211
- Scenski prostor u funkciji objektivizacije ideja 218
- Sklonost psihoanaliziranju literarnog predloška 225
 - Režija – postupak u strukturiranju scenskoga značenja 225
 - Ritam – temelj u organizaciji scenskoga čina 236
 - Isticanje tragikomičnoga – režija kao intelektualni proces 243

ANGAŽIRANI TEATAR I KRITIKA POLITIZACIJE KAZALIŠNOGA ČINA: MODERNIZACIJA REDATELJSKE UMJETNOSTI **250**

- Tendencija organizacije političkog kazališta 251
 - Dijalog s političkom ideologijom 251
- Represivni učinak političke situacije na organizaciju kazališne umjetnosti 258
- Nastojanja u reorganizaciji repertoarne fizionomije 268
- Filozofsko-simbolička dimenzija scenskog čina 273
 - Režija – postupak usmjeren aktualizaciji egzistencijalne problematike 273
- Tendencija napuštanja logocentričnoga redateljskoga postupka 283

Prema osuvremenjivanju scenskoga izričaja	294
Režija – postupak aktualizacije apstraktnoga i spekulativnoga umovanja	294
Režije komedija – prikazivanje i razotkrivanje aktualne situacije	301
Dominacija <i>redateljskoga kazališta</i> – prema modernizaciji scenskoga izričaja	309
Režija prostora	310
Režija koja pretendira metafizici	317

ZAKLJUČAK	328
------------------	------------

LITERATURA I IZVORI	341
----------------------------	------------

POPIS PRILOGA	375
---------------	------------

 Prilog A. Popis intendantata i ravnatelja Hrvatske drame 376

 Prilog B. Popis režija 377

 Prilog C. Glumačke podjele 383

KAZALO IMENA	404
---------------------	------------

O AUTORICI	420
-------------------	------------

Popis slika

Slika 1. Vatroslav Slavko Cihlar, Zagreb, 1915.	27
Slika 2. Kazališni pravilnik iz 1861.godine (<i>Regola interno, Disciplinare del Civico Teatro di Fiume</i>).....	29
Slika 3. Popis umjetnika angažiranih u glumačkoj družini	44
Slika 4. Popis umjetnika angažiranih u	46
Slika 5. Kazališna cedulja. Shakespeareov <i>Hamlet</i>	53
Slika 6. Kazališna cedulja. Izvedba Bellinijeve opere	62
Slika 7. I. Zajc, koncertna izvedba <i>Romilde</i> ,.....	63
Slika 8. D. Gervais, <i>Reakcionari</i> . Redatelj: Slavko Midžor.	85
Slika 9. A. Guljaški, <i>Blato</i> . Redatelj: Marko Fotez. Premijera: 10. veljače 1948.	98
Slika 10. I. Cankar, <i>Sablazan u dolini sv. Florijana</i>	116
Slika 11. W. Shakespeare, <i>Macbeth</i> . Redatelj: Anđelko Štimac, 1958.	145
Slika 12. Branka Verdonik kao Lady Macbeth	147
Slika 13. W. Shakespeare, <i>Othello</i> . Redatelj:.....	149
Slika 14. D. Gervais, <i>Karolina Riječka</i> . Redatelj: Ferdo Delak, 1952.	160
Slika 15. Likovni prizor za predstavu <i>Duhi</i> , 1954.	170
Slika 16. M. Jurić-Zagorka, <i>Grička vještica</i> . Redatelj: Anđelko Štimac, 1968.	188
Slika 17. M. Matković, <i>Prometej</i> . Redatelj: Leo Tomašić, 1959.....	194
Slika 18. Sofoklo, <i>Kralje Edip</i> . Redatelj: Leo Tomašić, 1964.....	203
Slika 19. M. Krleža, <i>Na rubu pameti</i> . Redatelj: Leo Tomašić, 1965.	205
Slika 20. M. Krleža, <i>Na rubu pameti</i> . Redatelj: Leo Tomašić, 1965.	206
Slika 21. M. Krleža, <i>Na rubu pameti</i> . Redatelj: Leo Tomašić, 1965.	208
Slika 22. M. Krleža, <i>Na rubu pameti</i> . Redatelj: Leo Tomašić, 1965.	209
Slika 23. M. Božić, <i>Pravednik (ili kolo oko stare fontane)</i>	213
Slika 24. N. Fabio, <i>Reformatori</i> . Redatelj: Tomislav Tanhofer, 1968.	222
Slika 25. N. Fabio, <i>Reformatori</i> . Redatelj: Tomislav Tanhofer, 1968.	224
Slika 26. A. Miller, <i>Poslije pada</i> . Redatelj: V. Vukmirović, 1965.	232
Slika 27. M. Krleža, <i>Vučjak</i> . Redatelj: Vlado Vukmirović, 1968.	247
Slika 28. M. Krleža, <i>Galicija</i> . Redatelj: Vlado Vukmirović, 1976.	288
Slika 29. J. Anouilh, <i>Pokus ili kažnjena ljubav</i>	311
Slika 30. P. Achard, <i>Celestina</i> . Redatelj: Dino Radojević, 1972.....	320
Slika 31. P. Achard, <i>Celestina</i> . Redatelj: Dino Radojević, 1972.....	321

UVOD

Proučavanje povijesti jednoga kazališta svakoga istraživača uvodi u složenu problematiku istraživanja dokumenta, njegove vjerodostojnosti i relevantnosti, a što umnogome otežava iznošenje suvislih činjenica svojstvenih određenom povijesnom trenutku koji se nastoji rekonstruirati i nanovo aktualizirati. Svaki dokument, bez obzira što duboko zadire u život prošlosti, subjektivni je iskaz ovisan o ljudskom faktoru koji je tek donekle moguće analizirati. Prema tome, dokument nije isključivi i potpuni pokazatelj povijesnoga događaja koji nastojimo približiti, nego je prije rezultat montaže određenoga razdoblja, političko-socijalnih, kulturnih, odnosno gospodarskih uvjeta koji su utjecali na njegovo stvaranje. Odabir i izdvajanje onih dokumenata kojima sam prilikom istraživanja nastojala dati prednost i koji su u odnosu na one ostale zauzeli primarnu poziciju ovisio je, dakako, i o nekim osobnim stajalištima, vrijednostima, uopće ideološkim uvjerenjima. No, kako bi rekonstrukcija koju donosim u nastavku što vjernije ukazivala na značajnije događaje, odnosno mijene kroz koje je riječko glumište prolazilo od druge polovice 18. stoljeća pa sve do 1980. godine, dominantne dokumente nastojala sam demistificirati, osloboditi ih njihova prividnoga značenja. Prihvaćajući stajalište kako svaki povijesni izvor pretpostavlja nebrojeno mnoštvo značenja, nastojala sam mu pridati teorijski status teksta, odnosno što je moguće točnije shvatiti njegovo *tekstualno značenje onkraj ili neovisno o njegovu prividnom ili intencionalnom značenju* (De Marinis 2004: 63). Pokušala sam potaknuti njegove značenjske i informativne mogućnosti, istražiti one dijelove koji su u najvećoj mjeri nedorečeni. Utjecala sam, pritom, i na sužavanje višeznačnosti nastojeći dobiti one odgovore koji u principu do sada još nikada nisu iznijeti.

U središte zanimanja postavila sam fenomen režije, odnosno svojevrsni njezin dijakronijski razvoj u kontekstu riječkoga nacionalnoga glumišta u razdoblju od 1946. do 1980. godine. Iz toga razloga nezaobilazno je bilo poslužiti se instrumentarijem semiotike kazališta. Postupak je to koji pretendira pomirbi do nedavno dviju samostalnih i odjelitih disciplina – povijest i semiotika kazališta – koje zbog različitih teorijskih pristupa u proučavanju teatra nisu dozvoljavale međusobno prožimanje. Budući da je način redateljeva strukturiranja mizanscene sam po sebi semiotički postupak, rekonstrukciji predstava koje donosim u nastavku nije bilo moguće pristupiti bez temeljnoga instrumentarija spomenutoga teorijskog pristupa. S obzirom da je rezultat redateljeva manipuliranja različitošću znakovnoga sustava dovršeni, zaokruženi i cjeloviti kazališni čin, kao takav neminovno zahtijeva prosudbu i razumijevanje, odnosno tumačenje onoga značenja koji

naposljetku pripomaže u uobličavanju određenoga povijesnoga razdoblja. Trenutak je to koji neminovno otvara niz teorijskih i uopće kulturoloških pitanja kojih sam se zbog obima građe tek dotaknula, ostavivši pritom prostora za neka buduća istraživanja. Težište sam, stoga, i postavila na otkrivanju temeljnih kako stilsko-estetskih karakteristika određenoga razdoblja, tako i uopće na razumijevanju pozicije teatra u kontekstu šire političke, kulturne, kulturološke i uopće ideološke sfere.

Budući da je kazalište višesložni mehanizam koji istodobno komunicira na mnogim, katkada u potpunosti različitim relacijama, tijekom proučavanja redateljskoga fenomena valjalo je uzeti u obzir i neke temeljne teorijske i praktične spoznaje ne samo nacionalnih, nego i europskih istraživača redateljske, odnosno kazališne umjetnosti uopće. Sukladno navedenom, nastojala sam donijeti genezu razvoja ove umjetnosti držeći se pritom mišljenja kako je sustavnu i sveobuhvatnu definiciju toga fenomena gotovo nemoguće iznijeti. Osobitosti režije u principu proizlaze iz individualnoga praktičnoga pristupa pa kao jednu od mogućnosti što preciznijega njezina određenja, ističem u prvome redu analizu, odnosno rekonstrukciju završenoga kazališnoga čina. Tumačenje scenskih događanja sa stajališta režijske umjetnosti kao i nastojanje da se inscenatorska načela grupiraju prema nekim zajedničkim ili dominantnim karakteristikama otvaraju i problematiku terminološke prirode. U tom je kontekstu, nastojanje da preko nekih temeljnih dramaturško-režijsko-scenografskih postupaka pristupim području značenja, tj. tumačenju scenskih događanja, nametnulo i određenje pojedinih metodologija. Važno je na ovome mjestu upozoriti kako je dramski/književni tekst jedan od stožernih elementa u strukturiranju scenske radnje pa je proučavanje redateljskoga pristupa interpretaciji, odnosno načinu njegova transponiranja teksta u kazališni medij koji se tijekom godina uvelike mijenjao, također, važan pokazatelj u proučavanju ove umjetnosti. I bez obzira na eventualne kritike koje bi poklonici drugačijega/suprotnoga pristupa mogli uputiti ovom stajalištu, ono je uvelike poslužilo u pokušaju razlučivanja različitih etapa u povijesti razvoja riječkoga nacionalnog glumišta.

Zanimljivo je istaknuti kako je upravo redateljev odnos spram literarnoga predloška, način strukturiranja događaja na pozornici, te uopće izbor repertoara u pojedinim povijesnim trenucima bio ovisan o dominantnoj političkoj ideologiji. Teatar, dakle, uistinu funkcionira kao dio državnoga aparata. Posjeduje moć da ovisno o socijalnim strujanjima i događanjima preuzme ulogu opasne i direktne prijetnje održavanju stabilnosti sistema unutar kojega djeluje. Riječ je, prema tome, o nezaobilaznom faktoru kojega je u tijeku istraživanja i te kako valjalo uzeti u obzir. Razumijevanje svih spomenutih osobitosti, odnosno načina na koji se svi čimbenici koji sudjeluju u

organizaciji kazališne umjetnosti međusobno prožimaju kao i posljedice koje pritom uzrokuju, poslužili su kao temelj u otkrivanju specifičnosti određenih povijesnih trenutaka. Dakako, jasne i oštre granice između pojedinih razdoblja nemoguće je istaknuti. No, istraživanje je pokazalo kako je tijekom razdoblja od 1946. do 1980. godine, u djelovanju ansambla Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca ipak moguće razlučiti tri etape: prvu od 1946. do 1958., drugu od 1958. do 1970., i treću od 1970. do 1980. godine.

Razdoblje koje prethodi ovim trima navedenima iz metodoloških razloga, uvjetovanih prvenstveno prirodom povijesnih izvora, donosim odjelito. Ograničena dokumentima o konkretnim izvedbama, povijest riječkoga glumišta od druge polovice 18. do prve polovice 20. stoljeća sagledala sam u prvom redu s povijesno-kulturološkoga aspekta. Čitavo jedno stoljeće riječko institucionalno glumište njegovalo je tradiciju izvođenja na talijanskom jeziku, a što je proizlazilo iz specifičnosti političko-teritorijalnoga uređenja ovoga grada. No, riječ je o razdoblju od neizmjernoga značaja kako u formiranju njegova kulturološkoga identiteta, tako i za organizaciju nacionalnoga kazališta po završetku Drugoga svjetskog rata. Smatram, stoga, kako je s teatrološkoga aspekta postojanje riječkoga kazališnoga života na talijanskom jeziku nezaobilazno u kontekstu proučavanja organizacije i strukturiranja hrvatskoga glumišta uopće.

O REDATELJSKIM POETIKAMA – PRETPOSTAVKE ZA ANALIZU KAZALIŠNOG ČINA

Mišljenje kako niti jedno područje umjetničkoga stvaralaštva ne izmiče u tolikoj mjeri preciznoj znanstveno-teorijskoj analizi, koliko teatar, a koje je u „Predgovoru“ *Pozorišne režije i njezine estetske uloge* (1983.) iznio A. Veinstein, jedna je od temeljnih pretpostavki od koje polazim u ovoj studiji. *Objasniti kako mnogostrukost postaje jedinstvo, kako se individualni uvjeti pretvaraju u „zajedničko nadahnuće“, jedan je mogući pristup fenomenu kazališta koji ne zaobilazi njegovu suštinu* (Veinstein 1983: 7). Pristupiti pisanju o povijesti jednoga kazališta ili, bolje bi bilo kazati, pisati povijest kazališta s aspekta pojedinačnih, odnosno reprezentativnih izvedbi koje su tijekom trideset i četiri godine (razdoblje obuhvaćeno knjigom) specifičnošću redateljskoga pristupa u strukturiranju scenskoga čina obilježile produkciju dramskoga ansambla HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, otvara niz pitanja katkada umnogome specifičnih i nadasve raznolikih.

Spomen već funkcije redatelja, odnosno fenomena režije sam po sebi aktualizira nebrojene mogućnosti za raspravu, i to: kako o porijeklu teatra, ulozi i značaju dramskoga teksta u organizaciji kazališnoga čina (njegova dominacija ili pak moguće napuštanje logocentričnoga pristupa), povijesnoj ulozi redatelja i njegovu odnosu spram književnoga teksta, odnosno njegovu značaju u manipulaciji scenskim sredstvima, tako i, naposljetku, relacijama redatelj-scenograf, redatelj-glumac. Dakako, u takvu je kontekstu neizostavni i element recepcije, odnosno gledatelj koji svojom nazočnošću, kao i misaonim naporom u nastojanju razumijevanja događaja na pozornici, napokon, i pridonosi njihovu smislenom uobličavanju. Gotovo svih ću se navedenih pitanja i odnosa ipak dotaći, no važno je naglasiti kako je problematiku ovakve naravi potaknulo prvenstveno redateljsko promišljanje mizanscene. S obzirom, pak, na činjenicu kako je teatar izuzetno složeni, policentrični mehanizam koji istodobno komunicira na nekolicini razina – ideološko-politička aktualnost trenutka, sociološka važnost i njegova uloga u određenu povijesnom razdoblju, kulturna i kulturološka funkcija koju izvršava, itd. – sve to uvelike utječe kako na organizaciju kazališta, repertoarnu politiku, tako i na konkretna redateljska ostvarenja, njihov pristup u promišljanju dramskoga teksta i književnoga predloška, te napokon, i na strukturiranje scenske radnje.

Nije mi bila namjera iznijeti suvislu i sustavnu definiciju režijskoga fenomena što je, držim, poradi specifičnosti teatarske umjetnosti ako ne nemoguće onda uvelike otežano. Nastojala sam u prvome redu na temelju arhivskoga materijala i teatrografske građe (kazališne cedulje, kazališne

kritike, programske knjižice, fotografije kazališnih predstava, sačuvani dramski tekstovi uglavnom inspicijenata) analitički pristupiti odabranim predstavama i na taj način razjasniti pojedine redateljske postupke. Način strukturiranja scenskoga čina relevantni je pokazatelj svih onih osobitosti na temelju kojih je i moguće iznijeti konkretniji sud o određenim poetikama. Režijski je, dakle, fenomen moguće približiti konkretnim postupcima u manipulaciji scenskim sredstvima, a što je i svrha svih rekonstrukcija koje donosim u nastavku. Zahvaljujući raspoloživu teorijskom znanju koje nerijetko interferira s različitim umjetničkim područjima (najčešće je riječ o književnosti, glazbi i likovnim umjetnostima), inscenatorska načela nastojala sam grupirati po, precizirati ću u nastavku, nekim dominantnim specifičnostima te na taj način opisati kako pojedine metodologije, tako naposljetku i približiti problematiku ove umjetnosti uopće. Na ovome mjestu upozoravam kako sam se mnogih rasprava tek dotaknula i naznačila mogućnost njihove detaljnije razrade u kontekstu nekoga budućega istraživanja.

Vodila sam se pristupom koji pretpostavlja postojanje, odnosno prihvaćanje barem osnovne definicije režije pa shodnim i držim ono općenito Veinsteinovo mišljenje kako je riječ o funkciji koja se sastoji u pripremanju, ali i korištenju scenskoga osoblja, odnosno materijala i to s ciljem realizacije predstave nekoga dramskog, ili pak književnog teksta (usp. isto, 122). Zadatak je redatelja prije predstave okupiti ranije odabrano potrebno osoblje, odnosno rekvizite te omogućiti scensko izvođenje na onaj način na koji je to prethodno i zamislio. Netom izneseno moglo bi se stoga i nazvati *momentom* režije koji se umeće negdje između trenutka pisanja, pismenoga sastavljanja djela i trenutka predstave (usp. isto). *Međutim, ova definicija zaslužuje biti upotpunjena: u tijeku tog „momenta režije“, izvjestan broj problema tehničke, psihološke, umjetničke prirode biva postavljen i riješen, a izvjestan broj radnji obavljen; pa zato, ako se taj moment može lako izdvojiti, složeni problemi koji se javljaju za to vrijeme i mnogostruke radnje koje se obavljaju nisu tako jasno određeni* (isto, 123). Jedna od takvih temeljnih radnji koja zahtijeva dodatno objašnjenje aktualizira jedno od, u povijesti ove umjetnosti, najčešće postavljenih pitanja koja se odnose na dominaciju ili pak osporavanje važnosti dramskoga teksta u procesu rada na kazališnoj predstavi.

Ukoliko redatelj započinje svoj rad na temelju prethodno dovršenoga rezultata tuđega umjetničkoga stvaralaštva (dramski tekst, dramatičar), utoliko je opravdana upitnost o autohtonosti, odnosno originalnosti u stvaranju njegove umjetnosti. Nesumnjivo, ovakvi su stavovi vrlo poticajni za daljnje rasprave i razradu problematike režijskoga fenomena, no trenutno je

važno iznijeti tek sljedeće. Rasprava se temelji na dvama oprečnim stajalištima u shvaćanju važnosti dramskoga teksta u kazališnoj umjetnosti. Moglo bi se tvrditi, kako kazalište pretpostavlja dvije vrste manifestacija, istodobno različitih po svojim uvjetima i načinima realizacije, po prirodi upotrijebljenih sredstava i materijala, po osobitosti lica koja u njima sudjeluju i, napokon, po uvjetima promatranja (gledanja), kao i specifičnostima publike koju okupljaju (usp. isto, 49). *Na jednoj strani, pred nama je komad koji je, kao prvi napisao dramski pisac i u kome (takav kakav je) mogu uživati pojedinci jednostavno čitajući ga, a koji se može, kad je tiskan, distribuirati isto kao i svako drugo književno djelo. Na drugoj strani, pred nama je kazališna predstava nastala poslije toga, zahvaljujući suradnji izvjesnoga broja stručnjaka čije se glasovne, glazbene i plastične manifestacije odigravaju u posebno za to podignutoj ili adaptiranoj zgradi, i u nazočnosti okupljenih gledalaca* (isto).

I doista, kazalište (za razliku od plesne ili likovnih umjetnosti) gotovo jedino i može, ističe Veinstein, živjeti tim dvostrukim umjetničkim životom. Za glazbu bi se primjerice moglo kazati kako ima sličnosti s teatrom budući da pretpostavlja postojanje pisanoga predloška (partiture) kojega sastavlja kompozitor i kojega pred publikom izvode druge osobe. No, za brojne muzikologe glazbeno djelo (poput filma koji pretpostavlja postojanje scenarija) ne postoji izvan svojega izvođenja. Postojanje, dakle, te dvostruke prirode kazališne umjetnosti rezultiralo je dvama oprečnim stavovima koji su obilježili povijesne rasprave o umjetnosti režije. S jedne strane predstavnici kazališta ograničenoga na njegovo književno postojanje bilježili su u njemu konstantno nazadovanje spektakularnoga dijela pa su scenske manifestacije bile opravdane samo ako su izražavale političku ili vjersku bit kazališta. Začetke ovakvih stavova Veinstein, naime, nalazi u počecima umjetničkoga pokreta idealizma koji se javio u Francuskoj oko 1890. godine. Nadalje, za Becq̄a de Fouquièresa između književnosti i režije postoji *linija koja ih jasno razdvaja* (isto, 52), dok će pak za Mallarméa *tradicionalni pisac... onaj koji će se držati smjernih svetih žrtava riječi, pokušati nadmetati s Wagnerovim operama* (a što je za njega predstavljalo najveće ostvarenje dramske umjetnosti). *Prema „svome vješto odabranom, jedinstvenom izvoru“, „knjiga će pokušati biti dovoljna kako bi odškrinula vrata unutrašnje pozornice i kako bi šapatom ponavljala njene riječi* (prema isto, 54). Neke, dakle, od temeljnih argumenata koji bi išli u prilog zastupnicima dominacije književnosti Veinstein svodi na sljedeće:

1. *Misli ima samo u književnosti. Samo književnost je umjetnost ili, bar, jedna uzvišena i trajna umjetnost;*
2. *Čitanje teksta je duhovni, aktivni fenomen;*
3. *Predstava se sastoji od materijalnih, prolaznih, inferiornih sredstava;*
- 4.

Predstava djeluje na čula, kvareći ih. Promatranje predstava je pasivno; 5. Književnost je umjetnost elite; 6. Kazalište je prije svega umjetnost masa, i to je jedan od razloga njegove umjetničke inferiornosti (isto, 55).¹ Općenito govoreći, zastupnicima teksta u prilog idu dvije teze – govoreni jezik povijesno je stariji, odnosno govoreni je jezik gotovo redovito u nekom odnosu dominacije spram ostalih sredstava izražavanja.²

S druge, pak, strane suprotna su stajališta koja kazališnu predstavu drže samostalnim umjetničkim ostvarenjem pa svoje rasprave temelje na dvama osnovnim pitanjima: *postoje li misli samo u književnosti i omogućuje li književni dio određenoga dramskoga teksta autorovo potpuno izražavanje* (isto, 83). Zastupnici ove druge struje Appia, Baty, Artaud (osobito ovaj potonji) suprotstavili su jezik dramskoga teksta jeziku režije pa je Artaud i isticao kako *s gledišta duha i u kazališnom smislu, scenski jezik može polagati pravo na isto intelektualno djelovanje kao i govorni jezik* (u isto, 84). Spomenuti autori u principu ne umanjuju i ne osporavaju značaj misli, no odgovor na pitanje – je li autorova misao potpuno izražena u pisanu djelu? – dovodi do situacije prema kojoj se uporaba scenskih izražajnih sredstava može držati ili neophodnom, ili pak suvišnom. Prema nekim općim tvrdnjama predstava postoji na temelju teksta, koji sadrži potpunu autorovu misao. *Zato što se ta misao čuva u tekstu, predstava se može pripremati, i obnavljati u različitim epohama. Većina mišljenja slaže se u prvim dvjema točkama, ali slaganje prestaje kada se iz toga izvuce zaključak (što može izgledati logično) da je sam tekst dovoljan. Primjedbe stavljene u vezi s ovom točkom svode se na tvrđenje da, ako tekst sadrži potpunu autorovu misao, on je ne izražava potpuno: ako je misao dramska umjesto književna, onda mora biti razvijena i upotunjena upotrebom scenskih sredstava* (isto, 85).

U principu riječ je o dvama stavovima za koje je karakterističan, ističe Veinstein, rascjep razvidan na dvjema razina. Na prvoj se razini kazalište smatra književnim rodnom, i književni je dio suprotstavljen scenskom djelu, a na drugoj razini teatar se i dalje smatra književnim rodnom, ali inferiornim, i kao takva suprotstavljena drugim književnim rodovima (osobito poeziji i prozi) koji se smatraju superiornijima. Ova su različita mišljenja temeljena na suprotnostima između misli, misli književnika, odnosno dramatičara i scenskih izražajnih sredstava (usp. isto, 58). Dramska režija, držim, poticaj svim onim postupcima koji se na pozornici doimlju kao dovršeni kazališni čin, doista i nalazi u dramskom tekstu, odnosno književnom predlošku. No, činjenica kako redatelj uistinu zamišlja predstavu, *razrađuje ili upravlja njezinom razradom, s profesionalnom, tehničkom i umjetničkom*

¹ Detaljnije u Veinstein 1983: 55–57.

² Detaljnije u Veinstein 1983: 85–103.

nezavisnošću (isto, 123), predstavlja osnovu na temelju koje se redateljsko ostvarenje i drži samostalnim, originalnim umjetničkim činom.

Bez obzira na sve one poteškoće u pokušajima definiranja režijskoga fenomena, istraživanje povijesti kazališta sa spomenutoga aspekta približava se navedenoj problematici koja je, između ostaloga, i jedno od središnjih pitanja Veinsteinove estetike režije. Zanimajući se tako za odnos režije i literarnoga teksta, odnosno za složenu korelaciju redatelj-dramski autor, položaj i funkciju kazališne režije određuje sljedećim definicijama: *režija obuhvaća cjelinu materijalnog i personalnog na sceni; režija je prenošenje pisanoga djela na scenu* (isto, 10).

Valja prihvatiti mišljenje Božidara Vilića prema kojemu je ova podjela u principu tek uvjetna i analitička budući da se oba značenja međusobno isprepliću i nadopunjavaju. Književni tekst nije moguće prenijeti na scenu bez obuhvaćanja *materijalnoga i personalnoga, kao što cjelina materijalnog i personalnog na sceni neminovno uključuje elemente književnosti* (u isto, 11). Dva pogleda na prirodu umjetnosti režije svode se na temeljno pitanje estetskoga odnosa prema fenomenu teatra, a o značaju i specifičnosti toga odnosa ovisi mjesto i funkcija riječi unutar materijalnoga i personalnoga što ih redatelj na pozornici organizira (usp. isto). *To znači i da je bez „prenošenja“ pisanog djela na sceni moguće režirati predstavu u duhu i formi literarnog teatra, kao što i pisano dramsko djelo može režijom „obuhvatiti“ u cjelinu materijalnog i personalnog na sceni. Da nije tako kazalište ne bi bila autentična i autonomna umjetnost* (isto).

Međutim, predstave koje su obuhvaćene u daljnjim analizama gotovo redovito polaze od književnoga teksta, što ne znači da se *a priori* zahvaljujući njegovoj važnosti u procesu rada na kazališnoj predstavi uspostavlja hijerarhija prvenstveno njemu u prilog. Umjetnička vrijednost jednoga materijala, slažem se s Veinsteinom, zavisi od načina na koji je, u skladu sa specifičnim zahtjevima određene umjetnosti, pojedinoga djela i pojedinoga stila, upotrijebljen i organiziran u određenoj specifičnoj strukturi. Na koncu, *kazališna je predstava po režiji u sebi središnji svijet* (Varjačić 2008: 84), a rekonstrukcija minuloga teatarskoga čina ispravni način njegova razumijevanja, koji potom eventualno može pridonijeti i recepciji određenoga povijesnoga trenutka. Postupak podsjeća na hermeneutičku analizu koja se temelji na propitivanju kružnoga odnosa cjeline i njezinih dijelova. Redateljjev odnos spram dramskoga teksta, trenutak scenske aktualizacije, glumačka igra, glazba i dekor – svaki element u svojoj vlastitoj egzistenciji kao i načini njihove interferencije što u konačnu vizualnu čin predstavljaju nerazdvojivu cjelinu – jesu jedan od načina razumijevanja scenskoga fenomena, a o čemu ću detaljnije u nastavku. Pridodaju li se k tomu specifičnosti političko-

kulturnoga trenutka u kojem predstava nastaje, približavamo se razumijevanju svih spomenutih vidova i dimenzija koji kazališni mehanizam pretpostavlja, pa se tako i otvaraju mogućnosti za sistematiziranjem, odnosno određivanjem stilsko-estetskih specifičnosti kako pojedinačnih redateljskih poetika, tako i onih scenskih postupaka svojstvenih i dominantnih u određenim povijesnim razdobljima.³ Jedan od mogućih načina rekonstrukcije pozoriškoga fenomena, a koji analogno uključuje i istraživanje funkcije odnosno značaj redateljske prakse, sastoji se od nekoliko razina koje valja, na ovom stupnju rasprave, sagledati odvojeno:

1. razina

Proces pripreme dramskoga teksta za njegovu egzistenciju kako u novom mediju, tako i u drugačijem semiotičkom sustavu aktualizira jedan od temeljnih redateljskih postupaka – pronalaženje jedinstvene, originalne ideje buduće predstave. Ta je originalna ideja, dakako, estetičke prirode pa se u tom kontekstu zanimljivo osvrnuti na Varjačićevo filozofsko promišljanje fenomena režije kojega ovaj autor upravo i određuje kao *moć prikazivanja ideja* (2008: 79). Porijeklo estetske ideje Varjačić provlači do točke razumijevanja duha pa ističe kako je u izuzeću spomenute kategorije o intelektualnom kazalištu u principu nemoguće govoriti. *Duh (Geist), u estetičkom značenju, zove se onaj princip u duši, koji oživljava (das belebende Prinzip im Gemüte). Duh jedino oživljava djelo – a za što se potvrde pronalaze još u Kantovim tvrdnjama prema kojima je duh oživljavajući princip u čovjeku.* Preuzimajući, dakle, Kantovo promišljanje pojma ideje (a koju ovaj pak s oprezom posuđuje od Platona) i prema kojemu se i postavlja razlika između spomenute kategorije i *razumskih pojmova* – Varjačić zaključuje kako su ideje u općenitijem značenju predodžbe (u opreci sa stvarima), a koje se po izvjesnom (subjektivnom ili objektivnom) principu odnose na neki predmet, ali ipak nikada do kraja ne mogu postati spoznajom o njemu. One se, dakle, po nekom subjektivnom principu slaganja spoznajnih moći među sobom (mašte i razuma) odnose na

³ Josip Lešić, primjerice, u svojoj *Istoriji jugoslavenske moderne režije (1861 – 1941)* u kontekstu jugoslavenske režije između dvaju ratova, odnosno prvih poslijeratnih godina, ukazuje na mogućnost najopćenitije stilske periodizacije, a koja ograničava režiju i kazalište ili na tekst (literarna režija, redatelji koji zastupaju književnost u kazalištu) ili na predstavu, odnosno one redatelje koji *traže novi jezik, znakove i simbole teatra kao autohtone i osebuje umjetnosti; ili sasvim jednostavno na predstavnike iluzionističkog (imitativnog) i antiiluzionističkog (uslovnog) teatra* (Lešić 1986: 115). No, kako bi izbjegao simplificiranost ovakve periodizacije, a činjenica jest da bi kod mnogih redatelja zapravo bila i bez pokrića – Lešić pristupa *analizi najznačajnijih individualnih redateljskih poetika, uvjeren da će taj partikularizirani postupak (izdvajanje i osvjetljavanje pojedinih kamičaka u mozaiku), u konačnom ishodu, ipak dati najpotpuniju i najvjerniju sliku sredine* (Lešić 1986:115).

neki zor, pa se onda zovu estetičke, ili se po nekom objektivnom principu odnose na neki pojam pa se zovu umske ideje (*Vernunftideen*, npr. duša, svijet, Bog). Estetičke su ideje prema tome neprotumačive, a umske nedokazive. Prema Kantu, nastavlja Varjačić, u umjetničkom su stvaranju sjedinjeni *mašta i razum*, a estetičke ideje nastaju u međusobnom slaganju i njihovoj slobodnoj igri. Ukratko, *teatar ideja*, ako se ne radi o estetičkim idejama, zapravo i nije teatar. Nadalje, pak, ističe kako režiju kao umjetnost pokreće u prvome redu strast koja se od običnoga afekta razlikuje svojom dubinom i trajnošću, od nagona *nerazmjernošću*, a od pomame *neovisnošću o vitalnim funkcijama*. Strasti potom Varjačić pridodaje i intuiciju koja, bez obzira na nemogućnost njezine činjenične i racionalne argumentacije, ima sposobnost otkriti život u svojoj bitnosti.

Na temelju iznijetoga valja zaključiti kako se postojanjem originalne ideje predstave sugerira nematerijalna strana kazališta kojom se nezaobilazno aktualizira polemiku o značaju i nadmoćnosti misli čije se porijeklo povezuje s autorovim, ne toliko načinom organizacije književnoga djela, koliko nastojanjem da u tom djelu iznese neku, često društveno ili filozofski nezaobilaznu, problematiku. Iz takvih je razloga 1893. godine Lugné-Poe zapisao:

Naša želja jest, i ostat će, da prikazujemo djela u kojima ideja – a pod tom riječi bezmalo podrazumijevamo diskusiju o raznovrsnim tezama – u kojima će, dakako, prevladavati samo ideja, dok ne pridajemo mnogo važnosti materijalnoj strani nazvanoj kazalište. Ako nam odnekud iz daleka donesu jedno sirovo, neuglađeno djelo, pisano bez poštovanja kazališnih pravila, i s potpunim nepoznavanjem onoga što se naziva dramskom umjetnošću, ali se u tom djelu razmatra ili rješava neki ozbiljni društveni problem, ili nam ono svojim pokušajem, pa čak – ako hoćete – i svojim nedostacima, pruža novo tumačenje nekog filozofskog pitanja, mi ćemo ga s radošću prihvatiti... Voljeli bismo da u neku ruku budemo koledž...u kome će se predavati, možda i propovijedati razne formule misli, nove koncepcije duha (Veinstein 1983: 69).

Lugné-Poe ukazuje na sveopću nadmoćnost misli te upozorava na njezino suprotstavljanje scenskim sredstvima izražavanja. Misao se za njega sastoji od ideje, pojmova, entiteta što su prožeti idealizmom i intelektualizmom. Ovakvi i slični stavovi dijelom su idealističkih tendencija koje ilustriraju kazalište shvaćeno kao književni rod pa su kao takvi i pridonijeli suprotstavljanju scenskih sredstava bilo autorovoj misli, bilo tekstu koji se držao idealnim sredstvom za izražavanje tih istih misli (usp. isto, 68). Ovakva

i slična mišljenja temeljila su se prvenstveno na tzv. čistoj misli koja se u suštini i sastojala od ideja, izvan materije i čula. Tako joj se pridavala dominacija i nadmoć pa se kao takva i suprotstavljala scenskim sredstvima izražavanja upravo iz razloga njihove materijalne prirode i sposobnosti njihovih utjecaja na osjetila (usp. Veinstein 1983: 70).⁴

Neosporna je činjenica kako je misao uistinu jedina važna iz razloga što je riječ o umjetničkom činu koji je sam po sebi duhovni fenomen, a u kazalištu je pak tema komada, zaplet, namjere, ideje, teze, odnosno misao, riječima Veinsteina, usmjerena k analitičkim, dogmatskim vidovima i kao takva njegov temeljni sadržaj koji se ističe neobično reljefno. *Književnik sasvim prirodno pribjegava dijalogu kad god dođe do razmjene mišljenja, ili do suprotstavljanja ideja. Političar, svećenik, pedagog koriste se scenom kao katedrom ili tribinom* (Veinstein 1983: 71). Ne prihvaćamo, stoga, tvrdnje kako je u teatru riječ o tzv. *čistoj misli* koja se u potpunosti odvaja od materijalnoga pa kao takva i isključuje mogućnost njezina svođenja na znak. Tom se mišljenju opirao, primjerice, i H. Delacroix koji je proučavajući odnose između govora i riječi uz pomoć psiholoških analiza mistične misli, zaključio: *Izgleda, dakle, da u svim slučajevima misao operira jednim podatkom, nečim, jednom shemom, jednim znakom. Nikada ne opažamo čisti virtualitet bez nekog početka realizacije, čistu moć bez nekog početnog vježbanja, ili snagu bez pokreta (...) Misao nikada nije čista. Čime bi ona mislila? Ona uvijek pretpostavlja jednu zbrkanu svjesnost o svojim objektima i svome odnosu prema njima* (u Veinstein 1983: 73). Spaireova kritika, pobornika tzv. čiste misli, temelji se u tvrdnji kako je *neverbalna misao* (sama po sebi) *već simbolična, jer ona nikada nije prosto neka stvar, neko stanje ili neka akcija, nego je uvijek predstavljanje neke stvari, stanja ili akcije. Ali na tom nivou misao ne shvaća samu sebe kao simboličnu. Osjet je, na primjer, jedan znak, ali on ne zna da je znak* (u isto).

Ističem, stoga, sasvim općenito zapažanje kako redatelj i glumci nastoje u principu doprijeti do piščevih misli, njegovih namjera, ideja, koje izdvojene služe za daljnju organizaciju scenskoga rada. Misao je, prema tome, instrument, dijelom je forme, odnosno načina na koji se proizvodi scenski čin. Dijelom je radnje, njezina je prisutnost objektivna pa ju je kao takvu i nemoguće u potpunosti odijeliti od materije, dapače, ona egzistira kao njezina neizostavna sastavnica pa se toga stava principijelno i valja držati u analizama koje slijede.⁵

⁴ Detaljnije o idealističkoj tendenciji u proučavanju kazališta u Veinstein 1983: 68–80.

⁵ E. Souriau primjerice ističe: *Umjetnost, to je instaurirajuća djelatnost, to je skup usmjerenih i obrazloženih postupaka koji izričito teže odvesti biće (...) od ništavila ili početnoga kaosa do*

Iz prirode i složenosti redateljskoga rada na predstavi s osobitim zanimanjem izdvajam relaciju *ideja djela – ideja predstave* koja, objasnimo li je pobliže, ide u prilog onim tezama prema kojima se odbacuje mogućnost definiranja teatra kao književnoga roda. Dolazimo tako do zaključka kako se kazališna predstava sasvim opravdano i drži zasebnim umjetničkim djelom koje mora imati svoju zasebnu ideju. *Ta i takva ideja predstave je, doduše, u vezi s idejom djela, ali ne mora s njom biti identična* (Kulundžić 1997: 25).⁶ Ideja je tako u krajnjem slučaju smisao teme, a način njezina transponiranja u jezik scene ovisi prvenstveno o načinu definiranja kazališne predstave (usp. isto). Nije naodmet spomenuti Kulundžićevo upozorenje kako svako djelo zapravo ima više tema pa samim time i više ideja, budući da svaka tema u umjetničkom djelu teži konačnom osmišljavanju u ideji. *Ideja, koja*

potpunoga, osobitoga, konkretnoga postojanja, koje se potvrđuje u nesumnjivoj nazočnosti (u Veinstein 1983: 74).

⁶ Ulogu i funkciju redatelja, analogno Kulundžićevu mišljenju, valja sagledati s aspekta trojne prirode onih scenskih nastojanja koja ulaze u domenu njegova stvaralaštva, a odnose se na: *rad redatelja oko formiranja redateljskoga plana, pripremanje predstave i rad s glumcima*. Navedeno Kulundžić opisuje na sljedeći način:

I. Rad redatelja

1) *Određivanje teme i ideje djela,*

2. Proučavanje građe

a) *epoha,*

b) *autor,*

c) *jezik i stil, i*

3. Izrada redateljskoga plana

a) *Stil u širem smislu (žanr, tempo i ritam) i stil u užem smislu,*

b) *Kompozicija: unutarnja (podjela i isticanje odsjeka, glavni naglasci radnje, otkrivanje likova i mizanscene) i vanjska kompozicija (likovna oprema, glazbeni i zvučni efekti),*

c) *Organizacija rada oko pripremanja predstave.*

II. Pripremanje predstave

1. *Dramaturški dio (kompozicija teksta),*

2. *Idejni dio (osnovna ideja djela, dramski čvorovi, podjela komada na redateljske odsjeke i određivanje osnovnoga ritma),*

3. *Glumački dio (otkrivanje likova, određivanje čvorova i analiza teksta) i*

4. *Rasporedni dio (utvrđivanje mizanscene).*

III. Rad s glumcem

1. *Ideja, radnja, zaplet, sukob, odnosi,*

2. *Doba, epoha,*

3. *Tekst otkriva lik,*

4. *Lik određuje izražajni oblik teksta,*

5. *Podtekst,*

6. *Glavna unutarnja (psihološka) i vanjska (fizička) radnja komada i*

7. *Zadaci dijelova komada i uloga po dijelovima.*

predstavlja stav pisca, prikazuje nam se u djelu kao pitanje (problem) o središtu smisla jednoga složenoga zbivanja, o osnovnom značenju toga zbivanja, koje bi imalo vrijednosti za sve likove u djelu ili bar za određenu skupinu likova. Ideja kojom se kazuje bitni smisao nekoga zbivanja (neke osnovne radnje, glavnoga sukoba) nazivamo osnovnom idejom (Plehanov) (prema isto, 24). Nadalje, pokušaj intuitivne percepcije dramske teme leži u svojevrsnoj oprečnosti, dvojstvu i sukobu koji izaziva radnju, koji je uvjet rađanja djela u svijesti dramskoga pisca, a što je presudno, kako drži Veinstein, u objašnjenju gotovo svega kada je riječ o kazalištu.

Ukoliko se, dakle, kazališna predstava doima kao jedinstveno i originalno umjetničko djelo nastalo zaslugom inventivnoga režijskoga čitanja koje je dramskom predlošku pristupilo kao pretekstu s ciljem iznalaženja novih dramaturško-režijskih rješenja, utoliko govorimo o *ideji predstave*. No, ako se zaustavimo na gledištu kako u komadu redatelj zapravo ne treba tražiti sebe, nego autora i njegovu ideju vjerno prenijeti u scensko znakovlje, tada su ideja predloška i ideja predstave zapravo identične (usp. isto, 25). Tako će se primjerice mimetički karakter naturalističkoga režijskoga koda, kao i ona nastojanja oko, pokazat ću u nastavku, zastupanja literature u teatru, vjerojatno ponajviše približili netom iznesenoj tvrdnji. Činjenica, pak, kako postoji i objektivna i osnovna ideja djela koja je, kako ističe Kulundžić, različita od autorove *subjektivne ocjene teme, govori baš u prilog gledišta da redatelj mora odrediti onu autorovu ideju kao osnovnu koju smatra istinitom, ali ideja koju redatelj pronalazi mora postojati (kao sporedna) u djelu, pa je redatelj samo podiže na stupanj osnovne ideje* (isto). Insistiranje na potpunom podudaranju idejâ u trenutku intermedijalnoga prenošenja predloška na pozornicu ipak, držim, tek djelomično mogućim. Jer, režija se ni u kojem slučaju ne može definirati scenskom aktualizacijom dramskoga teksta, isključivo njegovim prenošenjem u kazališno znakovlje.

Stavovi su to koji otvaraju raspravu o dominantnom položaju književne umjetnosti, budući da ova koristeći riječi ima primat pa i u odnosu na kazalište. S jedne se strani drži kako predstava postoji isključivo zahvaljujući tekstu pa se stoga i može obnavljati u različitim razdobljima. Moglo bi se tako zaključiti kako je sam tekst u principu dovoljan. Ako tekst, kako drži Veinstein, sadrži potpunu autorovu misao, on je ipak ne izražava potpuno pa iz toga razloga i mora biti upotpunjena scenskim sredstvima. Na ovome mjestu otvara se pitanje nadmoćnosti govorenoga jezika s jedne, odnosno onoga pisanoga s druge strane, a što potom potiče raspravu povijesnoga proučavanja riječi i geste. Na oba nailazimo u radu glumaca, a svaki pripada jednom od dvaju svjetova koji se međusobno drže heterogenima i nesvodljivima – svijet autora (svijet intelekta, meditacija i misli) i svijet re-

datelja, glumaca, dekoratera, fizičkih radnika, svijeta izvođenja, materijalnosti, itd. (usp. Veinstein 1983: 85). Navedenom potvrdu nalazim i u stavovima G. Batyja koji drži kako riječi (a u nastojanju da se naša potpuna vizija svijeta prikaže u integralnoj drami), nikako ne mogu biti dostatne. *Oblast riječi je ogromna, jer obuhvaća cjelokupnu inteligenciju, sve što čovjek može shvatiti i riječima obuhvati. Ali izvan toga sve što izmiče analizi ne da se izraziti riječju. Ako u tekstu i jeste zametak svega, tekst nije sve* (Baty u Veinstein 1983: 183). Jednako tako, držim kako u dramskom, odnosno književnom tekstu postoji više ideja koje redatelj prepoznaje tijekom procesa interpretacije pa iz potrebe određenoga scensko-dramaturškoga postupka jedne osnovne radnje i određenih likova koji, kako ističe Kulundžić u toj radnji igraju, i pronalazi osnovnu ideju koju potom nastoji istaknuti, odnosno izraziti. Zanimljive su u tom kontekstu režije istih dramskih tekstova koje dokazuju postojanje različitih ideja, budući da je kod takvih scenskih realizacija gotovo uvijek riječ o različitim idejama predstave. Često se takve razlike mogu potvrditi žanrovskim preinakama prilikom medijskoga transponiranja dramskoga teksta u kazališnu predstavu, a što samo potvrđuje činjenicu kako se žanr mijenja iz razloga isticanja, odnosno ekspresivnosti određene osnovne ideje djela. Dakako, redatelj može težište ideje prebaciti s jedne sporedne na drugu, a koja potom u predstavi postaje osnovna. U procesu čitanja predložka za izvođenje nailazi se na mnogostrukost ideja, a redateljevo određenje one osnovne i dominantne ovisi u prvome redu o kulturnoj osobitosti trenutka u kojem predstava nastaje, kao i redateljevu vlastitu stavu spram aktualnih društveno-filozofskih odnosno političkih problema. Dolazim tako do zaključka kako je ideja dramskoga teksta, u stvari, ideja toga teksta izražena formom. *I kao što sadržaj određuje formu, tako ideja djela određuje ideju predstave. Ideja je jedna: ona je u djelu ideja djela, a u predstavi ideja predstave* (isto, 27).⁷

Nadalje, valja upozoriti kako je prva instanca koja razotkriva ideju komada, i koja zapravo objektivira tu ideju, prvenstveno dramski lik. Najčešće je riječ o glavnom liku koji ideju iskazuje u dvjema varijantama: ili je, u konvencijama realističke fature, zapravo ne iskazuju ni u kojem obliku verbalne deklaracije, nego je ideja toliko očita da proizlazi iz same teme, ili pak lik govori često *verbalno-deklarativno, ako je riječ o složenijim idejama* (*Hamlet u monologima*) (isto, 32). U situacijama u kojima nedostaje verbalno-deklarativnoga materijala, odnosno tipiziranih karaktera, ili oštih uopćavanja sukoba pribjegava se postupku analize teksta kako bi se

⁷ Detaljnije o načinu na koji Kulundžić razrađuje odnos lika i ideje (pa i lika i karaktera, lika i teksta), kao i u njegovim napucima za izradu redateljske knjige, mizanscene, vidi Kulundžić 1997: 30–69.

pronašla misaono-emocionalna dispozicija (lik se određuje idejom, karakterom, odnosima i tekstom), te na taj način i određuje osnovna ideja djela. „Zadatak“ glumca u ulozi je, dakle, u htijenju da dominantno osjećanje u liku stalno traje kao karakter. Trajanje dominantnoga osjećanja, kada se ono akutno ne javlja u objektivaciji karaktera, pokazuje nam se kao neprekidni uzajamni osjećaj dominantnih i subdominantnih osjećanja. Na taj način našli smo se pred problemom odnosa emocionalnih dispozicija unutar samoga karaktera u psihici lika (isto, 36). Lik u drami, a što je od osobitoga značaja uočiti redatelju, otkriva se u njegovim proživljavanjima i postupcima u radnji. I upravo postupci određuju i ideju, i karakter, i tekst lika u drami, odnosno obrnuto: *idejni stav, karakter i tekst određuju lik* (isto, 38).

U analizama koje slijede u nastavku od osobitoga je značaja bilo doprijeti do redateljeva promišljanja i načina predstavljanja ideja, ali je jednako tako važno upozoriti kako je to iznalaženje osnovne ideje djela, kako ćemo vidjeti, uvelike ovisno o ideološko-političkoj aktualnosti trenutka u kojemu su se određene predstave izvodile. Čak i u slučajevima koji nisu pretpostavljali izvođenje ideološki prihvatljivih pisaca, utilitarističko sjenčanje likova i razgraničavanje njihovih karakternih osobina na oštru podjelu dobro-zlo (dobro je uglavnom pretpostavljalo državnu naklonost i predstavljalo temelje u širenju političke misli, i obrnuto) – bilo je ovisno o isključivo nescenskim parametrima. Jednako tako, nerijetko su se neke temeljne psihičke komponente karaktera iščitavale u kontekstu teme, ili se pak temeljni sukob koncipirao iz razloga stvaranja didaktičke funkcije pozornice, a što je onda predstavljalo kako njezinu osnovnu ideju, tako i jedinu prihvatljivu poruku. Iz navedenoga, stoga, proizlazi determiniranost kako književnosti tako i kazališta od strane *viših* (najčešće državnih) institucija pa je i samo podvlačenje ideje (komada i predstave) u brojnim slučajevima postajalo relativno, odnosno podložno različitosti utjecaja. S tom se, dakako, činjenicom treba složiti, no jednako tako, valja uzeti u obzir kako je tijekom povijesti riječkoga glumišta i u onim razdobljima izrazito ideološko-politički kontaminiranima postojalo trenutaka, odnosno redateljskih koncepcija što su, kako ćemo vidjeti, inventivnošću scenskoga postupka takva stremljenja ipak ostavila u pozadinskom planu pa smo ih iz toga razloga posebno i istaknuli.

2. razina

U rekonstrukcijama svih onih predstava koje donosim u nastavku osobito me je zanimao dijalektički odnos između tekstualnoga sistema i predstave kao središnjega para u raspravama o klasičnom kazalištu i režiji. Doduše, valja upozoriti kako su u povijesti kazališta postojali praktičari, poput primjerice Appije, Batyja ili pak Artauda, koji su insistirali na suprotstavljanju teksta

režiji. Tako je, primjerice, Artaud suprotstavio književni jezik jeziku režije kojega je smatrao isključivim, odnosno čistim jezikom režije pitajući se može li s *gledišta duha i u kazališnom smislu, scenski jezik polagati pravo na isto intelektualno djelovanje kao i govorni jezik. Dakle, postavlja pitanje intelektualnog djelovanja izražavanja pomoću objektivnih formi jednoga jezika koji će upotrebljavati samo oblike, ili zvuk, ili geste, to znači – rekao je Artaud – postaviti pitanje intelektualne uspješnosti umjetnosti* (Veinstein 1983: 84). Svakako, ono što vidimo na sceni u prvome redu jest mentalni fenomen. Gesta, mrlje, boje, upozorava Veinstein, postoje najprije u svijesti baš kao i riječi, prije nego proizvedu različite odjeke zavisne od pojedinaca. *Umjetnička vrijednost jednog materijala zavisi od načina na koji je on upotrijebljen, u skladu sa specifičnim zahtjevima pojedine umjetnosti, pojedinog djela i pojedinog stila* (isto, 103). Slijedom navedenoga, a držat ću se toga stava u pojedinačnim analizama, dramski i kazališni tekst poimamo kao dva različita i do određena stupnja neovisna materijala. Međutim, njihovo je sjecište u redateljskom pristupu tome istom dramskom tekstu i načinu njegova transponiranja u scenski znakovni sustav. Režija se, kako ću pokazati na primjerima, ne odriče književnosti, može joj se suprotstaviti i opirati no, u dramskom teatru ne može se u potpunosti zanijekati značaj ove umjetnosti. Prema tome, riječ je o odnosu koji *proizvodi značenje kao međudjelovanje... te se nalazi na ključnoj točki fiksacijskoga govora koji je proizašao iz teksta, a protumačen i konkretiziran u scenskom izrazu* (Pavis 1984: 323).

Međutim, ne možemo pristupiti proučavanju kazališne predstave bez nekih temeljnih postavki semiotike kazališta. Tako i Patrice Pavis nastoji definirati režiju prvenstveno na temelju proučavanja odnosa dramski tekst-predstava (u *Ka semiologiji režije?* 1984.), a rad na scenskom tumačenju objašnjava kao pisanje *scenskoga teksta (teksta scenskoga prikaza)*,⁸ ističući pritom teoriju o tzv. fikcijskom govoru. Govorimo o svojevrsnom posredniku između tekstualnoga čitanja i scenskoga pisanja kojim nam približava način na koji redatelj strukturira neki mogući svijet, *razrađuje metatekst, komentirajući/stvarajući scenski iskaz dramskog teksta* (usp. Pavis 1984: 324). Kazališna režija zapravo pristupa dramskom predlošku kao potenciji za scensku realizaciju pa o vrsti i prirodi toga odnosa kao i dramaturškoj, odnosno režijskoj percepciji predložka ovisi konkretizacija specifičnih redateljskih postupaka na pozornici. Iz toga je razloga od osobite važnosti istaknuti trenutak adaptacije kao jednu od ključnih točaka u razumijevanju kazališne režije, kao i svih scenskih posljedica što ih ona za sobom povlači. Jer, adaptacija jest jedan od temeljnih postupaka scenske

⁸ Odnosi se na režiju u čitanju i eventualni zaključak koji gledalac podvlači.

aktualizacije.⁹ Postupak je to, upozorava Prohić, žanrovskoga osvježenja, odnosno reinterpetacije određene teze i zbilje koje često u prevođenju iz medija u medij (literarno-teatarsko) u realizaciji na pozornici poprimaju sasvim različite žanrovske predznake. Pojedine naznake u književnom tekstu režijom često izbijaju u prvi plan na temelju čega i postaju, između ostaloga, i određujućom komponentom žanrovskoga određenja (usp. Prohić 1996: 137).

Svakako, adaptacija dramskoga teksta odnosi se u prvom redu na preinak (ili pak vjerno preuzimanje) narativnih sadržaja predložka, dok *diskurzivna struktura doživljava temeljno preoblikovanje naročito radi prijelaza na potpuno drugačiji dispozitiv iskazivanja* (Pavis 2004: 21). Adaptacija je, prema tome, *ili prevođenje ili više-manje vjerna transpozicija* (isto) književnoga teksta i bez obzira koliko je katkada teško povući granicu između tih dvaju postupka, svaka adaptacija ujedno podrazumijeva stvaranje drugačijega (sceni svojstvenoga) jezičnoga svijeta koji je ujedno *najjasniji i najtočniji pokazatelj redateljskog (u dramaturškom, scenarističkom i provedbenom smislu) prosede*a (Prohić 1996: 135). Jer, u unutrašnjosti svakoga dramskoga teksta postoje svojevrzne matrice *predstavljčkoga* kojima je zadatak ukazati na različitosti i specifičnosti načina na koji se on može čitati (Übersfeld 1978: 17). Svaka adaptacija je stvaralački čin koji za sobom neizostavno povlači tvorbu novoga značenja. U tom je kontekstu

⁹ U principu situacija je s dramtizacijom vrlo slična. Riječ je prvenstveno o žanrovskim preinakama, dakle, transponiranju određenoga žanra u određeni žanr dramskoga roda pa je na koncu i obilježava *dramatsko kao dominantno, ne samo u slijedu pojedinačnih jedinica sustava djela, već i kao globalno i značenjsko i formalno mjesto same strukture* (Prohić 1996: 134). Dramatizacija nastoji prevesti teme i motive što su dijelom strukture određena književnoga djela u vrijeme i prostor specifične forme dramske strukture (usp. isto). Kompozicija je dramatizacije, doduše, određena klasičnom dramaturgijskom formulom (raspored lica, vremena i učestalosti njihova pojavljivanja), no valja ipak uzeti u obzir činjenicu postojanja tzv. *praznih mjesta* koja nastaju slabljenjem konteksta u temeljnom žanru i koja se u principu u onom novome ne moraju podrazumijevati. Naime, *prazno mjesto* može nastati i ako određena željena činjenica doista i postoji, samo nije dana na *način sukcesije dramskog pojedinih prizora* te se često pojavljuju u na razini nedostatka dramski nabijenog prizora unutar kompozicije (usp. isto). Prilagodba nekog pjesničkoga ili, pak, epskoga teksta te njegovo pretvaranje u onaj dramski, odnosno takvu građu koja se drži pogodnom za scensku aktualizaciju uglavnom se sastoji u sažimanju količine situacija, događaja i likova budući da, osobito narativne forme, imaju mogućnosti sadržavanja daleko većih količina konotativnih vrijednosti u odnosu na dramski tekst. Ukoliko pak slabi kontekst, utoliko slabi i intenzitet značenja pa se u novonastaloj situaciji činjenice moraju povezivati nadopisivanjem, ili nekim drugim scenskim rješenjem. Međutim, upravo su ova prazna mjesta presudna u određivanju interpretativnoga tijeka koji se često sastoji u izvođenju na sceni samo onoga što se ocijeni najvažnijim za pozoričku aktualizaciju. Nije naodmet ovdje dodati kako se adaptacija kao postupak može primjenjivati i na dramatizaciju nekoga narativnoga teksta pa u tom kontekstu potencira kazališna sredstva te usmjerava značenje i smisao u scenskoj realizaciji (usp. isto).

zanimljiva problematika odnosa dramskoga predloška i onoga adaptiranog teksta pa u načinu prenošenja spomenutoga idejnog, odnosno asocijativnoga sloja drame, kao i u postupku njezine scenske materijalizacije, nailazim i na važne pokazatelje u razlikovanju različitih redateljskih poetika. Prema tome, adaptacija je trenutak koji nastaje netom ili usporedo s otkrivanjem *ideje predstave*, a o načinu scenskoga tretiranja dramskoga teksta, ovisno o tome je li on uzor adaptaciji ili teži osporavanju značenjskoga sloja, odnosno o naknadnoj vlastitoj slobodnoj reinterpetaciji ovisi i organizacija mizanscene.

Mizanscenu shvaćamo kao konfrontaciju cjelokupnoga označiteljskoga sistema, pojednostavljeno, kao iskaz dramskoga teksta u predstavi u kojoj je taj dramski tekst shvaćen tek kao jedna od komponenata predstave, uz glumca, govor, tempo, itd. (usp. Pavis 1992: 25). Mizanscena je u stvari strukturalni pojam, teoretski subjekt, ili objekt znanja,¹⁰ svojevrsno sjecište asocijacija i odnosa kojima se različitost scenskoga materijala ujedinjuje u označiteljski sistem, kreiran predstavom i recepcijom (usp. isto). Rekonstrukcija kazališne predstave može se, dakle, provoditi strukturalnom analizom budući da svaka strukturalna analiza razrađuje složeni predmet svojega zanimanja te taj predmet razgrađuje na elemente od kojih je sazdan, opisuje ih, proučava odnose među njima te ih, riječima Senkera, svojim tumačenjem, koje na ovaj ili onaj način slijedi *imanentni nacrt gradnje toga složenog predmeta, ponovno stapa u cjelinu, strukturu. Strukturalna analiza kazališne predstave rekonstruirat će neuhvatljivi, tranzitorni (Batušić, 1991) predmet svojega zanimanja kao strukturu određenu skupom elemenata u ovako ili onako postavljenim odnosima, a tu će strukturu barem usporediti s drugim strukturama koje zajedno s njom oblikuju sklop ili sustav „kulturalnih izvedaba“* (isto, 170–171).

Slijedom Pavisovih tvrdnji dramski tekst i kazališnu predstavu sagledat ću odvojeno budući da je riječ o dvama različitim semiotičkim sustavima. Uočavanje značaja adaptacije, odnosno prepoznavanje ideje predstave, držim trenutkom koji me je udaljio od književnosti i odveo u razmatranje problematike pozornice. Shodno Pavisu, mizanscenu neću poistovjetiti s režijom, ali otkrivanje načina njezina organiziranja u sustavnu i smislenu cjelinu smatram nezaobilaznim segmentom u rekonstrukciji kazališne predstave na temelju koje je i moguće iznijeti konkretniji sud o pojedinoj redateljskoj poetici. Jednako tako, mizanscena nije niti redukcija, niti transformacija književnoga teksta u predstavu, nego prije, kako se prethodno

¹⁰ Riječ je o pojmu koji se s jedne strane ograničava na razmještaj i kretanje glumaca na sceni, dok se s druge drži funkcijom koja se sastoji u *spremanju i upotrebi ljudstva i scenskog materijala u svrhu predstavljanja nekog dramskog djela* (Veinstein 1980: 8).

dalo naslutiti, njihova konfrontacija.¹¹ I u tom procesu adaptaciju valja držati svojevrsnim balansom, elementom koji uspostavlja ravnotežu između dvaju različitih semiotičkih sustava.

U trenutku konkretnoga postavljanja teksta na pozornicu, vizualne događaje više ne možemo smatrati logičnim i kronološkim slijedom iznošenja/predstavljanja tekstualnih znakova, teoretski, niti u slučajevima onih poetika, kako ću pokazati, kojima se insistiralo na vjernom preslikavanju tekstualnoga predloška. Čak i u takvim slučajevima dominantnim će postajati jedan ili više scenskih elemenata koji će onda utjecati i na stvaranje cjelokupnoga dojma izvedbe. Mizanscena je, prema tome, jedan od ključnih elemenata i u žanrovskom određenju predstave pa iz toga razloga redatelj i stvara svoj žanr, *takva pravila igre i kompozicije koja će na najuvjerljiviji i najplastičniji način donijeti do gledališta temu i osnovnu ideju za koju se redatelj odlučio. Jer mizanscena je sveukupni život likova u prostoru. Mizanscena je i kretanje i sjedenje, mizanscena je intenzivno sučeljavanje, dinamični kovitlac na sceni, a u nekoj predstavi značajna mizanscena je i pokret glavom. Svaka mizanscena je nabijena radnjom, odnosom, podtekstom* (Belović 1985: 92, 94). Ujedno, predstavlja aktualizaciju redateljskoga čitanja književnoga teksta koji istodobno nije jedina i/ili ispravna interpretacija. Pod pojmom mizanscene pretpostavlja se svojevrsna razmjena koja se odvija na relaciji verbalno-neverbalno, pa je iz toga razloga njome i omogućeno *govoriti pokazivanjem, ne govorom* (Pavis 1992: 30).

Govorom u odsustvu govora, mizanscena predstavlja poricanje: govor bez riječi, razgovor o tekstu i to prvenstveno zahvaljujući spomenutoj različitosti semiotičkih sustava (tekst – predstava) koji na pozornici nije verbalni, nego ikonički (usp. isto). Njome se, dakle, inicira dijalog između onoga što je izgovoreno i onoga što je pokazano kao kazališni užitak koji je smješten negdje između govora i vizualnoga trenutka, a za kojega se čini da

¹¹ Kako bi približio objašnjenje termina mizanscene Pavis polazi od svega onoga što mizanscena nije, pa u tom kontekstu ističe kako: nije predstavljanje pretpostavljene tekstualne potencijalnosti. Ne podrazumijeva pronalaženje onih označenih koji bi se na sceni tek ponavljali, a koji bi sami po sebi u tekstu predstavljali svojevrsni višak što bi ujedno i povećavalo vjerojatnost prepoznavanja. Jednako tako, mizanscena ne bi trebala težiti apsolutnoj odanosti tekstu; potom mizanscena ne omalovažava značaj teksta niti ga uništava, što znači da i dalje egzistira kao verbalni tekst i u trenutku njegova postavljanja na pozornicu. Drugim riječima, u trenutku kada je tekst postavljen na sceni gledatelju je otežano raspoznavanje njegova raspona u predstavi. Nadalje, mizanscena nije scenska reprezentacija tekstualnoga referenta, dapače, tekstualni je referent nepristupačan, prije je riječ o njegovoj iluziji, sredstvima znakova koji ga obično denotiraju. Mizanscena nije niti vizualna konkretizacija *rupa* u tekstu koje zahtijevaju predstavu da ih ispuni značenjem, niti je fuzija dvaju referenta (teksta i scene). Detaljnije o Pavisovim obrazloženjima što sve mizanscena u principu ne predstavlja u 1992: 25–29.

gledatelju predstavlja izvor ideje kako glumac nije pokazao ono što je i rekao (Vitez prema Pavis 1992: 32).

U toj višeznačnosti fenomena predstavljanja valja tražiti opravdanje imenovanju redateljskih metodologija koje iznosim u nastavku, posebice s obzirom na dominantnu specifičnost koja se u većini slučajeva opire krutom ograničavanju određenih redateljskih postupaka u tek jedan pa time i determinirajući terminološki (najčešće ovisan o stilskom određenju) ekvivalent. Režijski je postupak usmjeren procesu proizvodnje značenja čime i argumentiram klasifikaciju svih onih prosedea koji su na specifičan način pridonijeli razvoju riječkoga nacionalnoga glumišta.¹² No, držim kako će redateljski postupci, bez obzira na ogledanje u moderne scenske tijekove, i u onim rješenjima koja ću držati pokušajima odmicanja od tzv. logocentrizma pokazivati svoj specifičan odnos spram dramskoga teksta. Potvrdu ovim tvrdnjama nalazim i u Pavisovu mišljenju kako su i oni postmodernistički pokušaji koji su manipulirali tekstem kao asemantičkim materijalom, a s ciljem stvaranja kazališnih oblika poput kolaža, različitih koncertnih, ili pak tzv. *Ready-made* izvedbi, uvijek pretpostavljali mizanscenu u kojoj je tekst funkcionirao kao stožerni element (usp. isto, 32). Najznačajniji postmodernistički eksperimenti koji u središte postavljaju neverbalni element, uspostavljaju neki svoj specifični odnos spram dramskoga teksta. I u onim trenucima koji su dali naslutiti kako je dramski tekst zauvijek *otjeran* s pozornice, vratio se u drugačijem značenju – oslobođen od tradicionalne uloge koja ga je uzdignula gotovo do razine fetiša, tajnoga ili odanoga objekta predstavi (usp. isto).

U ovom se istraživanju nisam dotakla onih scenskih nastojanja svojstvenih drugoj polovici osamdesetih godina prošloga stoljeća, a koja daju naslutiti najavu nekih avangardnih postupaka usmjerenih pokušajima odbacivanja dramskoga teksta. Međutim, tijekom sedamdesetih godina sve su očitiji oni postupci koji pokazuju promjene u tretiranju ne samo dramskoga teksta, nego i svih elemenata scene. Razvidno je to prvenstveno u rješenjima koja su u nastojanju za oslabljenjem uloge teksta, na tematsku

¹² Josip Lešić u svojoj *Istoriji jugoslavenske moderne režije (1861–1941)* u kontekstu jugoslavenske režije između dvaju ratova, odnosno prvih poslijeratnih godina, ukazujući na netom izneseni problem ističe mogućnost najopćenitije stilske periodizacije koja ograničava režiju i kazalište ili na tekst (literarna režija, redatelji koji zastupaju književnost u kazalištu) ili na predstavu, odnosno one redatelje koji *traže novi jezik, znakove i simbole teatra kao autohtone i osebujne umjetnosti; ili sasvim jednostavno na predstavnike iluzionističkog (imitativnog) i antiiluzionističkog (uslovnog) pozorišta* (Lešić 1986: 115). No, kako bi izbjegao simplificiranost ovakve periodizacije, a činjenica jest da bi kod mnogih redatelja bila i bez pokrića – Lešić zapravo pristupa *analizi najznačajnijih individualnih redateljskih poetika, uvjeren da će taj partikularizirani postupak (izdvajanje i osvjetljavanje pojedinih kamičaka u mozaiku), u konačnom ishodu, ipak dati najpotpuniju i najvjerniju sliku sredine* (Lešić 1986: 115).

razinu podigli kategorije poput vremena i prostora, čime zapravo nije u potpunosti ukinuta logocentrična tradicija svojstvena zapadnoeuropskom teatru uopće, nego je u prvom redu relativiziran njezin značaj.

3. razina

Dramskom (književnom) tekstu u strukturiranju mizanscene pripada mjesto znaka koji se u predstavi uzdiže na auditivno-vizualnu razinu te putem govora, odnosno tona egzistira kao govorni tekst, dok se u pokretima, dekoru, specifičnostima scenskoga prostora, kostimima, maski, šminki, i dr., očituje u vizualnoj dimenziji. Unatoč činjenici što ću uglavnom ostaviti po strani rasprave o ispravnosti, odnosno mogućnosti sagledavanja kazališne predstave kao semiotičkoga sustava, držim kako je instrumentarij semiotike kazališta neophodan za daljnje istraživanje. Režija je principu sama po sebi semiotička¹³ disciplina koja manipulira znakovima¹⁴ s ciljem strukturiranja

¹³ U razumijevanju znaka Kowzan prihvaća de Saussureovu shemu: *označitelj-označeno* kao dva sastavna, neraskidiva dijela znaka (označeno odgovara pojmu, a označitelj akustičkoj slici). No, mišljenja sam kako u teatru ipak valja uzeti u obzir odnos između znaka i referenta na koji on usmjerava recipijenta, pa sam iz tog razloga sklonija Peirceovu određenju pojma znaka. U Peirceovoj teoriji, koja se osobito zanima spomenutim odnosom, ključno mjesto dobiva upravo semioza. Riječ je o procesu koji se odvija unutar sljedeće *trijade*: 1. *objekt*, 2. *znak ili reprezentament*, 3. *interpretant* (u Senker 2010: 47). *Znak ili reprezentament, je nešto što nekome stoji za nešto na neki način ili u nekom svojstvu. On nekog oslovljava, što će reći da u svijesti te osobe stvara istovrijedni znak, ili možda još razvijeniji znak. Ovaj (drugi) znak koji onaj (prvi) stvara nazivam interpretantom prvoga znaka. (...) REPRESENTAMENT je član koji se nalazi u trojnom odnosu S drugim članom, ZA trećeg člana, koji se naziva njegovim INTERPRETANTOM, a taj je trojni odnos takav da REPRESENTAMENT determinira svog interpretanta tako da ovaj ulazi u isti trojni odnos s istim objektom za nekog interpretanta* (Peirce u isto).

Semiotika/semiologija kazališta, riječ je o dvama terminima različito upotrebljivanih u različitim teoretičara. Kowzan isključivo rabi termin „semiologija“, no s namjerom ću od njega odustati budući da Kowzanov model ne prihvaćam kao jedinu mogućnost proučavanja kazališne predstave, a što pruža slobodu u terminološkoj uporabi. Stoga ću se, analogno Peirceu, odlučiti za pojam „semiotika“ upravo iz razloga što držim kako je razumijevanje kazališnoga čina prije logični i spoznajni proces, a manje lingvistički problem.

¹⁴ Kowzan prihvaća podjelu znakova na prirodne (koji su posljedica prirodnih zakona; dim znak vatre) i umjetne (koje stvara nehotimice čovjek ili životinja u nastojanju da se nešto označi) (usp. Kowzan 1980: 9 – 10). Drži kako su svi znakovi kojima se koristi kazališna umjetnost zapravo umjetni znakovi pa čak i u slučaju kada se oni crpe iz prirodnih pojava kao i iz ljudskih djelatnosti. *Prirodne znakove predstava pretvara u umjetne (munja) ona ima, dakle sposobnost da ga učini umjetnim. Tako se, na primjer, razgovor nekog znanstvenika sa samim sobom, dok pokušava izraziti svoje misli ili neke osobe koja je živčano razdražena, sastoji od jezičnih, dakle, umjetnih znakova, ali bez namjere za priopćavanjem. Iste riječi, izgovorene na pozornici, poprimaju komunikabilnu ulogu a jedini je cilj znanstvenikova monologa ili razdražene osobe da gledaocima priopće svoje misli i duševno stanje* (isto, 10). Umjetni karakter kazališnoga znaka ne isključuje, prema tome, postojanje na sceni prirodnoga znaka, primjerice strogo osoban glumčev govor i mimika, upozorava Kowzan, graniče s hotimice iznesenim nijansama, svjesne

određenoga značenjskoga, odnosno misaonoga sistema.¹⁵ Stoga, mizanscenu i promatram kao rezultat semioze¹⁶ koju upravlja prvenstveno redateljski rad na određenoj predstavi i u potpunosti se slažem s tvrdnjama Kowzana kako je među svim umjetnostima upravo scenska ta u kojoj se znak očituje u najvećem bogatstvu raznolikosti i zbijenosti. No, u teatru nije tek riječ o mnoštvu znakova, pa on otkriva još jednu njihovu specifičnost – sposobnost prenošenja emotivnih i estetskih vrijednosti. *Naime, bez obzira na dramske likove, radnju te mjesto i vrijeme njezina odvijanja, kostimi mogu u gledateljica i gledatelja izazvati ushit ili mučninu, smijeh ili zgražanje. Semiološki opis i analiza predstave te njezino tumačenje mora uzeti u obzir i te vrijednosti* (Senker 2010: 63). Važnost je Kowzana u tome što je jednom za svagda, kako ističe De Marinis, pojasnio kako se kazališna predstava ne može svesti na samo jednu, hipotetičku *langue* jer *predstavlja, prije svega, cijeli skup, katkada veoma različitih, heterogenih jezika* (pa se njezino funkcioniranje nikada neće moći objasniti s pomoću jednog jedinog koda, već tek uporabom mnoštva kodova, počesto međusobno različitih (2006: 15).

Budući da u nastavku donosim čitav niz analiza predstava kojima zapravo nikada nisam prisustvovala, pitanje suvislosti ovakvoga pristupa, dakako, može biti otvoreno. Međutim, ove ću nedostatke nastojati prevladati istraživanjem iscrpne, kako sam već i bila istaknula, arhivske građe te kritičkih novinskih zapisa koji su katkada doista bili na zavidnoj analitičkoj razini pa ona shema od trinaest znakovnih sustava koju donosi Kowzan ipak pomaže, kako u analizi kazališne predstave tako i u objašnjenju redateljskoga postupka i njegovu nastojanju u strukturiranju mizanscene. Složit ću se, doduše, s mišlju kako je njegova podjela arbitrarna, i doista, nedostaju joj, kako upozorava Senker, sustavi poput kazališne arhitekture,

se geste miješaju s refleksnima. Navedeno ukazuje na činjenicu kako se prirodni znakovi miješaju s umjetnim pa samim time i dovodi u pitanje njegov stav kako je u kazalištu gotovo uvijek riječ o umjetnim znakovima. Tome se suprotstavlja i U. Eco ističući kako je unutar mizanscene gotovo nemoguće razlikovati prirodne od umjetnih znakova, te se pita: *Što je u scenografiji kineski lonac na stolu? Prirodni objekt? Umjetno sredstvo? Predočava li on nešto drugo?* (Eco 1980: 25).

¹⁵ Mukařovskÿ, primjerice, drži kako je umjetničko djelo istodobno znak, struktura i značenje te smatra kako će sve dok ne bude razrađena i razjašnjena semiološka narav umjetnosti, proučavanje strukture umjetničkoga djela biti necjelovito. *Bez semiološkog usmjerenja, teoretičar umjetnosti bit će uvijek sklon proučavati umjetničko djelo kao isključivo formalnu konstrukciju ili čak kao neposredni odraz psiholoških pa čak fizioloških sklonosti pisca, bilo kao posebne stvarnosti, bilo kao posebne stvarnosti izražene kroz djelo ili kao odraz ideološkog privrednog, društvenog ili kulturnog stanja određene sredine (...)* (u Kowzan 1980: 7).

¹⁶ *Sa stajališta znaka semioza je upisivanje značenja u znak, označavanje nekog objekta tim znakom, funkcioniranje znaka* (Senker 2010: 46).

maske, filmskih i drugih projekcija, a s kojima se u riječkom slučaju susrećemo već tijekom pedesetih godina prošloga stoljeća. No, bez obzira na nedostatke govorimo o izuzetno temeljitoj klasifikaciji koju, barem u slučaju tradicionalnih predstava, još nitko nije nadmašio (Elam prema Senker 2010: 65).¹⁷

Problem druge vrste jest Kowzanovo određenje *značenjske jedinice predstave* pa u tom kontekstu predlaže *odsječak koji obuhvaća sve istodobno odaslane znakove, odsječak kojemu je trajanje jednako znaku što najkraće traje* (prema isto). Tim se prijedlogom razbija kazališni kod na veliki broj manjih jedinica i tako onemogućuje sintetiziranje, odnosno konstituiranje cjelokupnoga značenja predstave. Spomenuta problematika proizlazi iz prihvaćanja sosirovske strukturalne lingvistike pa bi sukladno takvim nastojanjima i *svaku predstavu trebalo „rasjeći“ na najmanje onoliko „odsječaka“ koliko je u njoj izgovorenih riječi* (isto). Iz toga bi razloga apsolutno prihvaćanje predložene Kowzanove sheme u rekonstrukciji kako „neviđenoga“, tako i onoga „viđenoga“ kazališnoga čina bilo netemeljito i krajnje neozbiljno pa mi ovdje i valja povući jasnu granicu između redateljskoga fenomena s jedne strane, odnosno s druge ukazati na problematiku analize kazališne predstave koja sama po sebi i uključuje režiju. Redateljski fenomen moguće je promatrati kao manipuliranje mnogobrojnošću znakovnih sustava koje predlaže Kowzan pa način na koji redatelj upravlja kao i zahtjeve koje postavlja pred glumca u realizaciji govora, tona, mimike lica, geste, potom, određujući glumčevo kretanje pozornicom, utječući na šminku, frizuru, kostim, promišljajući scenski prostor i u njemu potrebne rekvizite, dekor, rasvjetu, glazbu, odnosno šumove, uvelike i određuje njegov prosede. No, analizi kazališne predstave pristupam prvenstveno na temelju izdvajanja određenih (u postupku rekonstrukcije dostupnih) znakova koje nastojim grupirati u skupove s cjelovitim značenjem. Riječ je o nužnom postupku osobito uzmem li u obzir činjenicu kako je unutar određenoga znakovnoga sustava koji predstavlja mogući način funkcioniranja mizanscene razvidna i problematika uzajamnih izmjena znakova iz različitih sustava. *U prvom redu, govor može zamijeniti većinu znakova iz drugih sustava. Gesta dolazi na drugo mjesto. Događa se da oni najmaterijalniji znakovi, kao npr. znakovi dekora ili kostima, zamjenjuju jedni druge* (isto, 17) što navodi na činjenicu kako u kazalištu postoje i znakovi s dvostrukim značenjem koji su uglavnom namjerno izmiješani. Jednako tako, važno je upozoriti i na dvije krajnosti koje se uočavaju kao problem ekonomije znakova priopćenih tijekom predstave: rasipnost, odnosno

¹⁷ Vidi Kowzan 1980: 17.

štedljivost. Ovisno o tome insistira li redatelj na umnogostručivanju istoga znaka, istodobnom emitiranju velikoga broja znakova, ponovnom prikazivanju istoga znaka ili ustraje na štedljivosti znakova koja *dopušta isticanje svakog znaka i nametanje zadatka koji je obično raspodijeljen između više znakova iz više sustava* (isto, 18) – raspoznam i neke od temeljnih stilsko-estetskih odrednica pojedinoga redateljskoga prosedeaa.

Iz navedenoga tako proizlazi još jedan razlog koji onemogućuje potpuno prihvaćanje ovoga modela u analizi kazališnoga čina, a odnosi se na zanemarivanje stajališta svijesti koja znak prima. Ta je svijest *tumačenje znaka, zaključivanje iz njega, spoznaja i djelovanje na koje ona čovjeka potiče* (Senker 2010: 46). Trenutak redateljskoga uobličavanja predstave temelji se uvelike na manipulaciji onih znakovnih sustava (izražajnih sredstava) koje donosi Kowzan, međutim, kazališna predstava kao završeni umjetnički čin nužno je rezultat, upozorila sam, semioze na temelju čega zaključujem kako je teatar u principu u manjoj mjeri prostor komunikacije, a u većoj mjesto događaja koji pozivaju na tumačenje. Svrha je i cilj, stoga, analiza prvenstveno tumačenje predstave i to s nastojanjem razumijevanja specifičnosti scenskoga fenomena, što je moguće bliže njegovu totalitetu i složenosti. Prema tome, držim kako je osnovni cilj analize dati nečemu smisao, pridonijeti čitljivosti i razumljivosti određenoga problema, pa je upravo iz toga razloga od neizmjerne važnosti uzeti u obzir i širi kulturno-politički kontekst svojstven vremenu izvođenja.

4. razina

Netom izneseno približava nas zaključku kako se proces stvaranja predstave približava pojmu igre. Pojam igre shvaćam u kontekstu Gadamerove terminologije kojega nastoji odvojiti od subjektivnoga značenja. Naime, ovaj autor objašnjava kako je uporaba pojma igre metaforička i posjeduje isključivo metodološko prvenstvo. Smatra kako igra sama po sebi uopće ne želi biti shvaćena kao vrsta sudjelovanja, jer ako se promotri upotreba ove riječi u njenim prenesenim značenjima (igra svjetla, igra valova, igra snaga, igra komaraca, itd.) uvijek je riječ o nekom kretanju (*tamo-amo*) koje u principu i nije vezano za neki cilj koji teži okončanju. Prema tome, igra je proces kretanja kao takvog, a način bitka igre nema obvezu uključivanja subjekta koji se ponaša kao da igra, *tako da se igra igra*. *Najprvotniji smisao igre je, naprotiv, medijalni smisao. Tako, recimo, govorimo o tome da se nešto tamo i tamo ili tada i tada „igra“, da se nešto odigrava, da je nešto u igri* (Gadamer 1978: 133–134). Jednako tako, način bitka igre prema Gadameru vrlo je blizak ciklusima i kretanjima u prirodi pa se, stoga, i o čovjeku može kazati kako se igra, a njegova je igra konačno prirodni tijek.

Njegova je igra samopredstavljanje, pa onda ako je priroda konstantno ponavljana igra bez svrhe i namjere i te kako može funkcionirati kao uzor umjetnosti. U tom kontekstu piše Schlegel: *Sve svete igre umjetnosti su samo daleka podražavanja beskrajne igre svijeta, umjetničkog djela, koje se vječito samo obrazuje* (prema Gadamer 1978: 135).

Režijski se postupak, nastavimo, ne mora promatrati kroz prizmu neke određene estetske svijesti, nego u prvome redu kao *iskustvo umjetnosti* koje u principu samo po sebi aktualizira pitanje *o načinu* postojanja kazališnoga djela (isto, 132). Pitanje je tek o mogućnosti, pogledu na teatar koji relativizira poziciju subjekta, pa nositelj iskustva umjetnosti postaje, u našem slučaju, sam kazališni čin koji potom i omogućuje spoznaju režijskoga fenomena.¹⁸ Takva spoznaja pomaže u zaključku prema kojem kazališna izvedba predstavlja red, sistematizaciju znakova, u kojem do pokretanja igre dolazi samovoljno, i to u prostoru koji kao takav postoji zahvaljujući samoj igri. Potencija za igru, odnosno uspostavljanje ovoga reda omogućena je u prvome redu dramaturško-režijskim intervencijama u strukturiranju scenskoga znakovlja, a čiji je krajnji cilj isključivo njegovo prikazivanje. Potvrdu nalazim u sljedećim Gadamerovim tvrdnjama: *Ustrojstvo igre dopušta igraču da se istovremeno stopi s njim i time od njega preuzima zadatak inicijative, koja je stvarni napor opstojanja. To se vidi i u spontanoj težnji za ponavljanjem, do koje dolazi kod igrača i stalnog obnavljanja igre, koje daje pečat njezinom obliku (npr., refren)* (isto). Međutim, i ove su tvrdnje, s obzirom da pretpostavljaju prostor igre koji je iznutra izmjeren i ograničen zakonitostima te igre, a ne granicama slobodnoga prostora koji izvana ograničava kretanje (usp. Gadamer 1978: 137), tek djelomice prihvatljive. Zakonitosti se predstave (ili predstave kao igre) do određenoga stupnja mogu shvatiti u kontekstu zatvorenoga sistema znakova, no kao takav on isključuje njezino šire, odnosno kulturološko, sociološko, političko, uopće ideološko značenje, pa u trenutku ove spoznaje predstava, kao i njezino tumačenje u kontekstu tzv. *zatvorene igre* više ne može funkcionirati.

Navedeno razmišljanje neizbježno nas približava pojmu, Pavisovim riječima, *metateksta* koji između ostaloga obuhvaća i socio-politički kontekst svojstven vremenu nastanka predstave. Kazališni čin može u potpunosti biti shvaćen tek onda kada se prihvati njegov tzv. intertekstualni odnos s diskursivnim, odnosno ideološkim strukturama svojstvenih vremenu izvođenja. Dramski tekst, odnosno predstava uvijek uzimaju u obzir kako socijalnu, tako i političku aktualnost trenutka u kojem nastaju, a osobito je zanimljivo kako tekstovi jednoga razdoblja funkcioniraju, iz scenske

¹⁸ Što je zapravo analognu Gadamerovu tumačenju prema kojemu *subjekt igre nisu igrači, već se samo preko igrača dolazi do igre* (Gadamer 1978: 132).

perspektive, nekoga drugoga razdoblja. Slučajevi su to koji nam pokazuju kako režijsku umjetnost, kao i kazališnu predstavu, ne možemo shvatiti odjelito od društvenoga, odnosno političkoga konteksta u kojem ona nastaje. Shvaćamo je, prema tome, otvorenom spram vanjskoga svijeta i događaja njemu svojstvenima, ili, bolje bi bilo kazati, događaji na pozornici modeliraju se u skladu s ideološkim, socijalnim, kulturnim specifičnostima trenutka u kojima nastaju te uvelike ovise i o zahtjevima recepcije (usp. Pavis 1992: 36). Stoga, na teatar i možemo gledati, potvrdit ću to u nastavku, kao na mehanizam koji je uvijek u nekom odnosu (bilo prihvaćanja, bilo konfrontacije) s državnim uređenjem, odnosno s dominantnom ideologijom.¹⁹ Kazalište je po svojoj naravi neusredišteno, konfliktno i prijeporno, ono pokazuje kako njegovim posredstvom dominantna ideologija dolazi na svoje, ali i, riječima Übersfeld, potvrđuje kako su katkada potrebne i posebne procedure restrikcije kako bi se kazališna polifonija zaustavila. *Ne čudimo se što se cezura okomila na kazalište; cenzori ne griješe: kazalište je stvarno opasno* (Übersfeld 1980: 56).

Kazališni događaj sasvim je specifičan fenomen koji predstavlja svojevrsnu hibridnu mješavinu *već rečenoga* i *još neizrečenoga*. S jedne se strane predstava koristi kulturnim kodovima svoje epohe, a s druge ih pak preoblikuje i nanovo otkriva. Svaka mogućnost rekonstrukcije kazališnoga čina izuzev što se koristi primarnim, odnosno sekundarnim izvorima istraživanja, pretpostavlja i analizu kulturalnih, socioloških, političkih, dakle, umjetničkih i neumjetničkih tekstova koji uvelike interferiraju s onim događajima koji se na pozornici predstavljaju (usp. Car-Mihec, Rosanda Žigo 2008: 31). Na taj se način omogućuje shvaćanje kazališnoga čina na njegovoj tzv. *metatekstualnoj* razini što podrazumijeva složeni proces izdvajanja pojedinih elemenata scenskoga izražavanja, naknadnoga, potom, njihova sastavljanja u novu smislenu strukturu koja izričito interferira s neumjetničkim utjecajima. Prihvatit ću mišljenje kako je teatar (i predstava) višedimenzionalni, izuzetno složeni mehanizam, koji istodobno komunicira na sasvim različitim razinama pa je mogućnost sagledavanja njegove specifičnosti, kao i do u tančine razrađeno tumačenje ovoga fenomena, ipak nemoguće. Svjesna činjenice kako nijedna analiza ne može u potpunosti razraditi i opisati događaje na pozornici, knjigom koja je pred vama nudim tek model, dakako, podložan kritici i diskusiji.

¹⁹ Ovakvi stavovi koji mizanscenu uzdižu na metarazinu idu u prilog tvrdnji kako mizanscenu valja shvatiti i kao socijalnu praksu, ideološki mehanizam sposoban prihvatiti ili suprotstaviti se važnosti trenutka u kojem je kreiran (usp. Pavis 1992: 34).

**ORGANIZACIJA GOSTUJUĆIH TALIJANSKIH
KAZALIŠNIH PREDSTAVA – PRETEČA
REDATELJSKE UMJETNOSTI**

Utjecaji talijanske kazališne tradicije

Osobni fond Vatroslava Slavka Cihlara – izvor u istraživanju povijesti riječkog kazališta 18. i 19. stoljeća

Izvori o teatarskom životu u gradu Rijeci tijekom 18., odnosno prve polovice 19. stoljeća vrlo su oskudni i fragmentarni što umanjuje mogućnosti iznošenja potpune slike kazališno-umjetničkoga zbivanja u njegovim počecima. Dosadašnja teatrološka istraživanja usredotočena na problematiku razvoja nacionalnoga glumišta početke riječkoga svjetovnoga kazališnoga života uglavnom su ostavljala po strani. Nedostatak sačuvanih izvora uglavnom u ne malom broju slučajeva rezultirao je neinventivnim sagledavanjem glumišnih i uopće kazališnih događanja na ovom području, a talijanska je uprava i organizacija teatra na stranom jeziku navedenu tematiku odbacila na rubove svih ozbiljnijih istraživanja s područja kazališne historiografije. Relevantni tekstovi, a na koje ću se u nastavku u više navrata i osvrnati, nerijetko se zaokupljuju problematikom izvođačke prakse na hrvatskom jeziku, te brojnim krizama kroz koje je Kazalište od svojega osnutka 1946. pa sve do konca osamdesetih godina prošloga stoljeća često prolazilo. Ove uglavnom ogleđene, a ponekad i s različitih ideoloških pozicija pisane studije u dosadašnjim istraživanjima pridonijele su stvaranju provincijske predodžbe o riječkom glumištu koje je dvjestotinjak godina funkcioniralo na talijanskom jeziku – što, doduše, s teatrološkoga i uopće kulturnog aspekta ne umanjuje njegovu važnost (usp. Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 16).

Iako u Rijeci postoje indicije o funkcioniranju scenske umjetnosti i znatno prije 18. stoljeća, o njima je vrlo teško govoriti osobito iz razloga što su Mlečani u svome ratnom sukobu s Austrijom 1509. godine spalili gradski arhiv. Iz toga je razloga za potrebe istraživanja kazališnoga života u gradu Rijeci od neizmjernoga značaja Fond Vatroslava Slavka Cihlara²⁰ koji se

²⁰ V. S. Cihlar autor je velikoga broja članaka, feljtona, eseja, te politički intoniranih prikaza i to osobito do završetka Drugoga svjetskoga rata, nakon čega se uglavnom posvetio kazališnoj, odnosno kulturalnoj tematici. U „Narodnom listu“ objavio je kroniku kazališnih i muzičkih zbivanja u Rijeci. Potom u „Sceni“ („Vjesnik Narodnog kazališta na Rijeci“) i „Riječkom listu“ piše o povijesti kazališnoga života u ovom gradu, zatim piše i literarne feljtone (primjerice *Proljeće na Kvarneru*), otkriva nepoznati autoportret Miroslava Kraljevića te donosi i rasprave o konzervatorskim problemima. U „Sveopćem privrednom listu“ objavljuje seriju članaka o prometno-privrednoj problematici Istre, Cresa, Lošinja i riječke luke. Nadalje, *Kulturno-historijske šetnje kroz Rijeku* predstavljaju niz feljtona koje je Cihlar objavio u „Riječkom listu“ u razdoblje od 8. veljače do 11. travnja 1948. godine, a s ovim povijesnim zanimljivostima grada nastavio je 1950. godine objavivši pritom trinaest članaka. Pripremio je i interni rukopis *Vodič kroz Rijeku* u kojem je obradio historijske hrvatske toponime Rijeke. Postaje zatim i suradnikom lista „Pomorac i Pomorstvo“, a za rukopis *Historijat razvitka riječke luke* dobiva nagradu Ministarstva pomorstva u Beogradu. Na Radio Rijeci govorio je i o književnom djelu i značaju Nikole Polića povodom

čuva u Državnom arhivu u Rijeci te sadrži (pored mnogih rukopisa, članaka, feljtona, eseja) i podatke o glumišnim odnosno glazbeno-scenskim izvedbama 18. i 19. stoljeća.²¹ Iz spomenuta fonda saznajemo kako je autorova

šezdesete godišnjice njegova života. Povodom pedesete godišnjice smrti velikoga talijanskoga skladatelja Giuseppea Verdija uredio je spomen spis za HNK, te je te iste, 1951. godine u „Riječkome listu“ objavio i niz članaka s područja glazbe. Na Radio Rijeci objavio je trideset i pet kozerija pod zajedničkim naslovom *Događaji u riječkoj prošlosti*. Osvrtom u „Riječkom listu“, 11. i 12. listopada 1952., *Kazališna Karolina – Varijacije na jednu riječku komediju* započinje poznatu polemiku s Dragom Gervaisom oko *Karoline Riječke*. Potom je u časopisu „15 dana“ objavio članak o Miroslavu Krleži povodom šezdesete godišnjice njegova života, a pod pseudonimom Martin Šumić objavljuje u „Republici“ 1956. godine separat članka o bratu, Milutinu Cihlaru Nehajevu, povodom dvadesetipete godišnjice smrti, naslovljen *Primorski svijet i zavičaj*. Neobično plodna feljtonska kulturno-povijesna aktivnost u raznim časopisima („La Voce del popolo“, „Rijeka“, „Kazališni list“, „Globus“, „Panorama“, „Riječka Revija“) obilježila je 1961. godinu. Te iste godine sastavio je knjigu feljtona i eseja s tematikom Primorja i Rijeke *Gromače i umejki*. Ovi su članci uglavnom pisani slobodnim literarnim stilom, ali se u svim podacima i pojedinostima strogo temelje na piščevim znanstvenim i arhivskim istraživanjima, te su plod njegova dugogodišnjega rada na proučavanju primorske socijalne problematike. Bavio se i prevoditeljskim radom pa je 1964. izašao prijevod romana Diega Vige *Sedam života Wenceslava Perille* u izdanju *Nakladnog zavoda Znanje*, Zagreb. Za istu izdavačku kuću prevodio je s talijanskoga i roman *Il padrone (Gospodar)* Goffreda Parisea te je s francuskog preveo i djelo R. Rollanda *Jean Christophe*. Bez obzira na činjenicu što je njegov rad razasut po brojnim časopisima i listovima te ga je teško sintetizirati i donijeti konkretnu sveuobuhvatnu ocjenu vrstava se, složiti ću se s riječima M. Vaupotića, među briljantnu beletristiku novije hrvatske literature. Valja dodati kako je pred sam kraj života započeo pisati i svoje memoare *Na europskim cestama, Susreti, događaji i doživljaji jednog hrvatskog putnika*. Izuzev šturog koncepta koji se nalazi u Cihlarovoj ostavštini koju čuva Državni arhiv u Rijeci, o ovom romanu tako reći i nema drugih informacija. U sačuvanom je sažetku zapisano: *Ova knjiga moje su lične uspomene, putne bilješke i zapisi, s mogega boravka u emigraciji za šestojanuarske diktature kralja Aleksandra. Ona počinje mojim odlaskom u inozemstvo ljeti 1929., a završava povratkom u Zagreb 1938., te se odnosi na moja boravljenja u Beču, Berlinu, Frankfurtu na Majni, Düsseldorfu, Baselu, Bernu, Zürichu i Genevi. Opisani su događaji sve na temelju vlastitih autentičnih doživljaja koji su prethodili dolasku Hitlera na vlast u Njemačkoj a zatim sve ono što je prethodilo dolasku Hitlera na vlast (...) Prijateljvao je s ljudima od kojih su mnogi u borbi protiv hitlerizma izgubili život ili bili zatučeni u zatvorima (...) Pisac je bio i sam utamničen u zloglasnom podrumskom zatvoru Gestapoa u Berlinu, tzv. zatvor za „elitne“ uhapšenike, i to baš u ćeliji broj 16 u kojoj su bili likvidirani revolverskim rafalima mnogi Hitlerovi protivnici.* (V. Cihlar, *Na europskim cestama*, sinopsis u rukopisu, DAR-i, RO-24, kutija br. 1.) Autor je i dramskoga teksta *Susret s Hamletom* čijega je protagonistu – Skitnicu iz Hrvatske – i sam trebao igrati u riječkom teatru, sezona 1966/1967. Nažalost, zbog njegova naglog oboljenja premijera je odođena i nikada nije izvedena. Dramski tekst čuva se u Državnom arhivu u Rijeci.

²¹ Državni arhiv u Rijeci preuzeo je od Tvornice papira Rijeka 12. studenoga 1981. godine građu fonda Vatroslava Cihlara koja obuhvaća razdoblje od 1842. do 1968. godine. Neposredno na tvorca fonda odnose se godine od 1912. do 1968., a ona građa starija od 1912. sadrži podatke o *Gradskom kazalištu (Teatro civico di Fiume)* i to su uglavnom izvori koje je osobno sakupio. Građa koja se odnosi na Gradsko kazalište uglavnom sadržava najave, odnosno cedulje predstava koje su se održavale u ondašnjem riječkom teatru te su poslužile u pokušaju rasvjetljavanja kazališne djelatnosti Adamićeva, a potom i Gradskega kazališta.

namjera bila iznijeti kronološki usustavljenu povijest riječkoga kazališta, što je nadasve vrijedan izvor i poticaj za svako ozbiljnije problematiziranje navedene tematike.



Slika 1. [Vatroslav Slavko Cihlar, Zagreb, 1915.](#)

Od travnja 1951. do siječnja 1952. godine bio je zaposlen u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca kao urednik građe za kazališnu povijest Rijeke te je istodobno insistirao i na postavi kazališnog muzeja²² pa je građa

²² Godine 1952. postavio je dvije kazališne izložbe u atriju kazališta. Jedna, povodom pedesete godišnjice Giuseppea Verdija, a druga o djelovanju Ivana Zajca u Rijeci. Iz pisma kojega je uputio Upravi HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci saznajemo kako je izložba trebala biti otvorena 20. listopada 1951. godine, povodom pete godišnjice djelovanja riječkoga teatra. Za tu je prigodu uređivao muzej prema propisima moderne muzeologije te je izjavio sljedeće: *Primjećujem da uređenje jednog muzeja koji je u stvari naučna institucija zahtjeva dug i savjestan studij oko postavljanja eksponate, i da to nije izložba koja se može improvizirati u nekoliko dana, već trajna kulturna ustanova. Kazališni muzej sastoji se od dvije stambene prostorije sa šest prozora i četiri vrata, koja oduzimlju najveći dio raspoložive površine. U tu svrhu, da zadobijem što više prostora za eksponate, dao sam zatvoriti umjetnim zidom tri prostora i jedna vrata, a time ujedno dobio i potrebne zidne ormare za smještanje arhivskog materijala i onog muzejskog materijala, što neće moći biti izložen uslijed premalog prostora. Primjećujem da su ovi radovi izvršeni bez ikakvog oštećenja postojećih prostorija te da se stolarske instalacije mogu automatski svakoga časa izvadići i tako staviti prostorije u svoje prijašnje stanje. Da bi se dobio*

kojom se služio bila temeljem njegovih nastojanja u pisanju o povijesti scenske umjetnosti u gradu. Tijekom punih šest godina sakupljao je po riječkim tavanima i zakucima arhivski i likovni materijal (stare plakate, dokumente i slike) te je sastavio skromnu ali nesumnjivo vrijednu zbirku, no stalni kazališni muzej nikada nije uspio uspostaviti. Doduše, ta od propasti spašena zbirka poslužila je Upravi Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci za organiziranje kazališnih izložbi, od kojih je jedna bilo isključivo povijesnoga značaja.²³

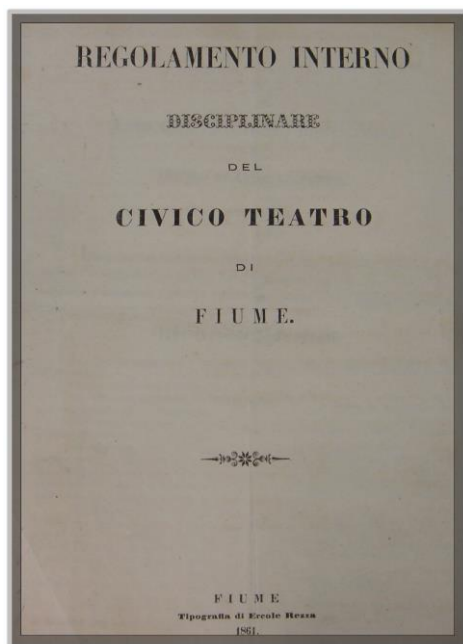
Slijedom niza neobjašnjivih i nesretnih okolnosti Cihlar je izgubio većinu arhivske građe pa mu je uslijed najintenzivnijeg rada na pisanju tzv. *Kazališne spomenice* gotov sav materijal izmaknuo. Spomenuti inventar osim brojnih rukopisa sadrži i nekoliko fotografija predstava iz druge polovice 20. stoljeća, potom vrlo interesantni svojevrсни interni kazališni pravilnik iz 1861. godine naslovljen: *Regolamento interno, Disciplinaire del Civico Teatro di Fiume*²⁴ (iz kojega iščitavamo značajne podatka o organizaciji i funkcioniranju *Staroga kazališta*) te niz programa, odnosno najava talijanskih dramskih i opernih družina koje su u prošlim stoljećima dolazile i gostovale u Rijeci.²⁵

potreban sklad, trebat će još kamuflirati postojeća spojna vratašca između prve sobe i vlasnika stana, i to tako da će se vrata španati preko stakla tkaninom, zatim grundirati bolonjeskom gredom, a onda dati im ton zidne površine, koja će biti sva na novo obojena. Time ću dobiti još nešto eksponatskog prostora. Molim, ako je moguće da se vrata i prozori tj. umjetni zidovi koji su u radu, španaju svim latentnim platnom. Nakon ovih izvršenih radova, uglavnom stolarskih, dat ću obojadisati obje sobe u jednom tonu, koje će troškove pokriti iz još neiscrpljenog kredita GNO-a. (DAR-i RO-24, kutija br. 4)

²³ Za uređenje kazališne povijesne izložbe dobio je i posebnu nagradu kazališnog sindikata. U nastojanju uređenja kazališnoga muzeja čitav je sakupljeni materijal zajedno s vlastitim rukopisima i knjigama prenio u dvije prostorije u Upravi kazališta koje mu je stavila na raspolaganje za uređenje muzeja i za vlastiti ured. Međutim, bivši je glavni tajnik riječkoga Kazališta Blašković ustupio te dvije prostorije kazališnoj frizerki za stan, od kojih je jednu pretvorila u kuhinju, a drugu u spavaću sobu. Cihlar je pak s čitavim materijalom bio premješten u druge dvije prostorije u jednoj privatnoj kući u blizini Kazališta. Te su prostorije bile dio vlasnice stana, kućevlasnice Bačić, tete Đure Rošića. No, tehnički je direktor kulisa riječkog kazališta Uršić, iako se ne zna po čijem nalogu, ali s usmenom isprikom kako je stvar kazališnoga muzeja zapravo Cihlarova izmišljotina, dao izmijeniti bravu na vratima. Cihlar je bio deložiran te više nije mogao ući u te prostorije.

²⁴ Vidi: DAR-i, 386 RO-24, Osobni fond Vatroslav – Slavko Cihlar, kutija br. 6.

²⁵ U to je vrijeme Giovanni Francovich obavljao funkciju predsjednika kazališne direkcije, a Giuseppe Politeo bio njegovim tajnikom.



Slika 2. [Kazališni pravilnik iz 1861. godine](#)
(*Regola interno, Disciplinare del Civico Teatro di Fiume*)

Utjecaj gospodarsko-demografskih prilika na organizaciju kazališne umjetnosti

Tijekom 18. stoljeća, kako nas upozorava Cihlar, povijest riječke scenske umjetnosti uglavnom se iscrpljivala u povijesti kazališnih zgrada oko kojih su sačuvani oskudni, ali nesumnjivo vrlo korisni podaci. Valja se prisjetiti kako je Rijeka tijekom 18. stoljeća poglavito trgovački grad, sjecište ondašnjega gospodarstva na Jadranu pa je povijesno-geografska specifičnost i kompleksnost utjecala i na konstituiranje njezina kulturnoga identiteta. Za razliku od bilo kojih onodobnih dalmatinskih kazališnih središta koja su, kako ćemo vidjeti, centar hrvatskih scenskih događanja, riječki teatar 18. stoljeća (izuzev isusovačkih školskih predstava) nije egzistirao kao istinsko umjetničko događanje. Bilo je to mjesto zabave, odmor od raznih uglavnom trgovačkih poslova. Gostujuće družine (osobito tijekom 18. i prve polovice 19. stoljeća) predstavljale su različite oblike profesionalnoga komercijalnoga kazališta, koje su svoje predstave prodavale zbog zarade što je specifičnost, kako primjerice upozorava i Fischer-Lichte, onodobnih europskih pozornica uopće (usp. 2010: 219).

Nadalje, nacionalni glumišni život tijekom 18. stoljeća počinje se širiti pa se broj *kazališnih gradova gotovo udvostručuje* (Batušić 1978: 149). Na jugu se, izuzev Dubrovnika, spominju i Split, Trogir, Hvar, Zadar, Šibenik, Senj, a na sjeveru pak uz Zagreb i Karlovac, Varaždin, Osijek, Brod, odnosno Požeга (usp. isto).²⁶ Intenzitet i zastupljenost predstavljачke umjetnosti nisu se u svim gradovima jednako realizirali, no ovo stoljeće u hrvatskom glumištu većim dijelom nasljeđuje osobitosti iz prethodnoga razdoblja. Pomaci se dođuše osjećaju, kako tvrdi Nikola Batušić, u sve češćem izvođenju kazališnih predstava u dvoranama i zatvorenim prostorima, nastoje se ustaliti kazališne manifestacije tijekom cijele kalendarske godine, spominje se potom sve pomniji odabir scenske opreme što svjedoči o težnji za profesionalnošću kazališnoga pogona (usp. isto). Scenski izraz uglavnom se iscrpljivao u plesu i pjevanju, zapravo sve je bilo podređeno zabavi publike (čemu katkada nije odoljelo ni isusovačko kazalište), a osnovno dramaturgijsko-stilističko

²⁶ Dakako, Dubrovnik će od polovice 18. stoljeća biti *gotovo već na zalazu svoje autonomne glumišne kulture, dok se istodobno Požeга u svom školskom isusovačkom kazalištu budi, zatim cvate, a ukinućem jezuitskog reda za dulje razdoblje glumišno umire. Ne može se uspoređivati jedan od mnogih južnohrvatskih gradova u kojemu lokalno plemstvo, želeći po uzoru na Mletke imati lijepu kazališnu dvoranu, gradi u njoj lože, oprema gledalište u djelatno sudjeluje u stvaranju predstava, s Karlovcem ili Podravinom gdje se sporadične predstave bilježe tek u misionarskim i isusovačkim postajama. Bez obzira na očite razlike vrijednosti prikazanih drama, osobito opreme predstava, glumišni će čin u svim aspektima postajati tijekom stoljeća gotovo uvijek središnjim kulturnim događanjem ne samo grada već i šireg okoliša u kome se zbiva* (Batušić 1978: 149).

obilježje takvih predstava ogleda se prije svega u stvaranju velikoga spektakla. Vrijeme je ovo vesele i razigrane talijanske komedije glumčeva umijeća koja je osobiti odjek doživjela na jugu Hrvatske, a velika je vjerojatnost kako su se početkom stoljeća, kako navodi Batušić, ove komedije igrale u Splitu i na hrvatskom jeziku. Riječ je o razdoblju koje je pokazivalo svu moć teatra, ovo je vrijeme vizualnoj strani predstave posvetilo maksimalnu pozornost koju je osobito uživalo ondašnje plemstvo, banovi i vojskovođe. Jednako tako, bilježio se i sve snažniji prodor stranih dramskih i opernih družina koje su deficitarno utjecale na domaće dramsko stvaralaštvo. Takva situacija odražavala se i u sve manjem broju izvornih dramskih tekstova posljednjih dubrovačkih pisaca pa je izuzev popularnih adaptacija Metastazija i Molièrea te djelovanja hrvatskih amatera sa svojim repertoarom, glumišni život Dubrovnik od tridesetih godina 18. stoljeća bio u potpunosti u rukama stranaca.²⁷ Prodor stranih kazališnih družina bilježio je i Zagreb²⁸ pa nakon ukinuća isusovačkoga reda 1773. godine dolazi do automatskoga propuštanja glumaca s njemačkoga govornog područja koji su se (od 1780.) zadržali ovdje sve do treće četvrtine 19. stoljeća. Na taj način snažno se utjecalo na razvoj hrvatske dramske riječi, odnosno nacionalnoga (hrvatskoga) scenskoga izričaja uopće, ograničivši djelovanje hrvatske, zapravo kajkavske dramatike na skromne uvjete u sjemeništu ili pak, u Slavoniji, na franjevačke samostane.

Sve skromniji hrvatski glumišni život 18. stoljeća kojega je osobito ugrozio prodor stranaca (Talijani i Nijemci) tek na prvi pogled podsjeća na riječku situaciju. Ono što je riječko glumište ostavilo po strani dugi niz godina i što ga čini u potpunosti izoliranim u odnosu na ostale hrvatske gradove očituje se u političko-gospodarskom uređenju grada pa samim time i jeziku. Iz tog razloga scenska umjetnost sve do 1946. godine usredotočila se na izvedbe na talijanskom jeziku. U Dubrovniku se, pak, pred sve žešćim naletom talijanskoga scenskoga izraza posegnulo za prijevodima i adaptacijama (izuzev Metastazija²⁹) dvadeset i tri Molièreove drame (popularna frančezarija)³⁰, a kojima se i nastojalo na očuvanju domaćega kazališnoga izričaja. Za razliku

²⁷ Tako npr. Nikola Batušić navodi posljednju poznatu predstavu na hrvatskom jeziku *Pokrinokta* iz 1793. godine u kojoj su nastupali amateri plemići i pučani hrvatskoga podrijetla. Ovom je predstavom označen kraj hrvatskoga glumišta u Dubrovniku.

²⁸ U to vrijeme Varaždin i Požega svoju kazališnu djelatnost temelje na djelovanju isusovaca, a Senj pavlina. No, odlaskom isusovaca zamrlo je u njihovim školama i kazalište. U Slavoniji su isusovačke škole uglavnom preuzeli franjevci tako da se u okrilju njihova rada nastavlja s kazališnim djelovanjem. U ovim se gradovima svjetovni teatar uglavnom ne spominje (usp. Batušić 1978: 184–185).

²⁹ Vidi Batušić 1978: 184–185.

³⁰ Vidi Batušić 1978: 161.

od takvoga stanja na ovom riječkom području nije postojala nikakva, primjerice, amaterska kazališna družina koja bi izvodila na hrvatskom jeziku, a kamo li prikazivala kojega domaćega autora.³¹

U oskudici domaćega dramskoga teksta, adaptacije i prijevodi Molièrea u dubrovačkoj sredini bili su usmjereni prvenstveno očuvanju nacionalnoga identiteta, a nastojanja oko njegova strukturiranja na ovom području predstavljaju sasvim posebno poglavlje u povijesti te ga je gotovo nemoguće sagledati odjelito od svih onih inozemnih previranja koja su uvelike utjecala na formiranje sociološke i kulturne slike riječkoga podneblja.

Osobitost su i sasvim specifične gospodarske prilike i razvitak, a što se odražavalo kako u unutrašnjem sastavu, tako i u vanjskom izgledu grada koji se postupno oslobađao uskoga i ograničenoga okvira kojega je nametnuo njegov srednjovjekovni značaj.³² Cjelokupni gradski život do tada se razvijao na uskom prostoru unutar gradskih zidina koje su sputavale i prostor i ljude. Za nove stanovnike koje su pomorstvo, brodogradnja, trgovina i industrija privukli u grad, više nije bilo mjesta u ozidanom gradskom središtu pa im je iz toga razloga i bila dozvoljena gradnja izvan zidina, uz obvezu rušenja svojih drvenih zdanja u slučaju rata. Došlo je tako do proširenja Rijeke na slobodnom prostoru izvan gradskih zidina koje su kasnije u potpunosti nestale, pa se na taj način novi i stari dio grada stapao u homogenu cjelinu.

Financijska previranja – temelj organizacije kazališnoga mehanizma

U skladu s još uvijek prisutnim zakonom o gradnji izvan gradskih bedema, prvo riječko kazalište, *stara drvena baraka*, kako je naziva Cihlar bila je smještena vjerojatno negdje u starom predjelu Dolca, kraju koji se još dugo poslije smatrao *kazališnom četvrti grada*.³³ Godina izgradnje ovoga kazališta nije poznata, uopće podaci o njegovu djelovanju iznimno su oskudni. Spominje se ono tek u jednoj predstavi kojom je riječki ljekarnik Carlo Pasinelli, porijeklom iz Padove, tražio 2. studenoga 1755. godine od c. kr. Intendance u Trstu dozvolu za izgradnju zidanoga kazališta, a za vrijeme dok se ono ne podigne i *da ne bi grad ostao bez zabave* (Cihlar, 1961) da mu se ustupi postojeće drveno kazalište koje će popraviti i proširiti, budući

³¹ O karakteristikama žanra tragedije u književnoj kulturi europskoga *settecenta* kao i o kazališnom životu Dubrovnikana iz toga razdoblja što se uglavnom rasvjetljuje temeljem korespondencije Ruđera Boškovića detaljnije u Rafolt 2007: 276–305.

³² O povijesnim, političkim, sociološkim i demografskim osobitostima grada Rijeke tijekom 18. i 19. st. vidi *Povijest Rijeke* 1988, ali i zanimljivi Cihlarov tekst *Opće ekonomske i životne prilike na Rijeci u 18. st. i uoči osnivanja tvornice Papira početkom 19. st.*, rukopis, u: DAR-i, RO-24, kutija br. 3.

³³ V. Cihlar, *Kroz historiju riječkog teatra*, rukopis, DAR-i, RO-24, kutija br. 2.

da je zbog trošnog stanja i skupih popravaka ionako na teret općini. Prema tome, prvi je *kazališni čovjek* Rijeke bio ljekarnik zapravo vrlo poslovan čovjek, brodovlasnik i trgovac. Na prvi pogled izgleda pomalo neobično da se za jedno kazalište natjecala osoba ovakva profila, ali prisjetimo se da je riječ o vremenu u kojem Rijeka prerasta u pravi industrijski i lučki grad. Zaključujem, stoga, kako je osnovna namjera toga prvog riječkog kazališta bila u prvom redu zabava, a njegova glavna financijska podloga kartašnica hazardnih, tzv. *faraonskih* igara.³⁴ Održavali su se ovdje krabuljni plesovi i tek tu i tamo pokoja komedija bez veće umjetničke vrijednosti. Upravo je u kartaškim igrama i objašnjenje nadmetanja mnogih trgovaca i poduzetnika oko upravljanja kazalištem pa njihova nastojanja i nisu bila usmjerena razvoju kazališne umjetnosti, nego prije svega zaradi unosnih prihoda što ih je osiguravala organizacija kartaških turnira. Doduše, ni kasniji riječki intendantni nisu se previše razlikovali od njihovih prethodnika iz 18. stoljeća. Kako je poznato, a o čemu svjedoče i arhivski spisi, kazalište je u prošlosti bilo uglavnom po gradu koncesionirana ili gradska režijska ustanova. U vrijeme kada je grad upravljao teatrom intendantura se nije pojavljivala u osobi nego se sastojala od nekolicine njih koji su sačinjavali tzv. *kazališnu direkciju* čiji su članovi bili postavljeni po gradskom načelniku, odabrani među gradskim zastupnicima i koji uglavnom nisu imali previše znanja o kazališnoj umjetnosti. Drugim riječima, po tadašnjem sistemu povremenoga sezonskog teatra riječka intendantura bila je Uprava kazališne zgrade kao gradskoga vlasništva.

Nije, stoga, teško zaključiti kako su operne, dramske i baletne predstave u ovom prvom riječkom teatru ostavljane na posljednjem mjestu. Bila su tu organizirana, kako tvrdi Cihlar, gostovanja raznih putujućih družina o kojima i nije sačuvano mnogo podataka, ali koje se po svemu sudeći u svom sastavu nisu mnogo razlikovale od onih *umjetničkih trupa*, za koje je Augustin de Roja godine 1602. godine kako se sastoje *od šesnaest osoba koje glume, trideset koje jedu i bezbroj njih koje kradu*.³⁵ Upućuju na to razni propisi koji su u to doba vladali u Rijeci, a tiču se gostovanja kazališnih družina. Glumci su u to doba bili angažirani prvenstveno za večernji odmor i zabavu, a osobito im se zamjeralo izlaženje na pozornicu u nečistim, poderanim i nepristojnim kostimima što je rezultiralo izdavanjem strogih propisa u pogledu kazališnih nastupa. Napuci su se uglavnom odnosili na izvanjske pojave obzirom da u umjetničkom pogledu nisu postojali veliki zahtjevi jer se

³⁴ U radu pod naslovom *Faraoni, intendant i primadone* (DAR-i, RO-24, kutija br. 2) Cihlar navodi kako su *Nad kolijevkom riječke kazališne umjetnosti stajali egipatski faraoni, doduše ne osobno, ali u pojavi po njima prozване kartaške igre, koja je bila neka vrst pokera u 18. st.*

³⁵V. Cihlar *Faraoni, intendant i primadone*, rukopis, DAR-i, RO-24, kutija br. 2.

ni publika nije dičila osobitom prosvječeonošću.³⁶ Izvori o ovom prvom riječkom teatru uistinu su oskudni. No, valja se zaustaviti na godini 1762., kada se pojavio u Rijeci neki *impresario komedija* (usp. Cihlar, 1947/1948) čija je družina prije toga igrala u Celovcu, i koji za vrijeme karnevala 1763. ovdje nije mogao izvoditi iz razloga što u gradu nije postojala kazališna zgrada. Po svoj prilici ona *drvena baraka* koju je već Pasinelli htio popraviti bila je u ruševnom stanju. Daljnji izvori više ne spominju Pasinellija nego jednoga drugoga kazališnoga poduzetnika, nadglednika javnih gradskih radova Andrea Collenza, koji je 9. studenoga 1762. godine predložio riječkom magistratu, a s obzirom na činjenicu kako je drveno kazalište u potpunosti neuporabljivo, da u vlastitom trošku izgradi novo, drveno. Iz sačuvanih izvora saznajemo kako je zgrada trebala biti duga četrnaest, a široka osam klaftera³⁷ te ju je namjeravao izgraditi pod uvjetom da mu se ustupi gradilište besplatno na deset godina ispred gradskih zidina kod jerolimskoga bastiona (u blizini palače Municipija), uz što je zahtijevao i da mu se povjeri u budućnosti i gradnja zidanoga kazališta. Collenzu su namjesništvo u Rijeci i intendantca u Trstu, kojoj je Rijeka tada upravno pripadala, dozvolili gradnju novoga drvenoga kazališta do koje ipak nije došlo budući da su se vlasnici okolnih zgrada usprotivili tom nastojanju.

Staro drveno kazalište je dotrajalo, a novo nije podignuto sve dok se nije pojavio treći kazališni poduzetnik Giuseppe Bono, također doseljenik iz Italije. U predstavci koju je uputio 30. listopada 1764. godine c. kr. Namjesništvu, moli da mu se dozvoli gradnja kazališta i to na vlastitom zemljištu izvan gradskih bedema, nasuprot gradskim vratima nazvanima po obližnjem augustinskom samostanu *Augustinska vrata*. U toj su se kazališnoj zgradi, prema njegovim riječima, za vrijeme karnevala mogle održavati kazališne predstave te javni krabuljni plesovi. U svojoj molbi ističe sve one prednosti koje je Rijeka mogla imati kao slobodna luka u slučaju da se stvori mjesto, *na kojem će se trgovci moći pozabaviti za vrijeme odmora i odahnuti za kratak čas od svojih tegobnih špekulacija* (Cihlar, 1947/1948). Naravno, ni Bono ne zaboravlja na hazardno kartanje, ali ni glasovitu faraonsku igru što se kao neka vrsta lajtmotiva povlači kroz čitavo prvo razdoblje riječke kazališne povijesti. Nadalje, tražio je da mu se ova koncesija odobri na trideset godina, uz uvjet da u tom razdoblju nitko nije smio izgraditi kakvo

³⁶ Zbog učestalih pucnjava koje su se manje-više ograničavale na međusobna razračunavanja među publikom, vlasti su kazališnim posjetiteljima da naoružani dolaze u kazalište. Uostalom, kako tvrdi Cihlar, u tom je prvom riječkom kazalištu i inače bilo vrlo burno, živo i zabavno.

³⁷ Stara jedinica za površinu. Jedan četvorni hvat (klafter) iznosi 3,596652 m².

drugo kazalište, a niti držati igračnicu i priređivati javne plesove s ulaznicama. Insistirao je na organizaciji posjeta kazališnih družina, ali i iznajmljivanju zgrade drugim trupama *operista, komičara i balerina*, pridržavajući si apsolutno pravo priređivanja hazardnih igara. Bono je u konačnici dobio dozvolu za gradnju kazališta izvan gradskih zidina s koncesijom na dvadeset godina.

Godine 1765. zgrada je bila dovršena uz trošak od 7 841 forintu, a što je razvidno iz molbi gradskih sudaca koji su te iste godine potraživali od Vlade da im se osiguraju slobodna mjesta u toj novoj zgradi, uz opravdanje kako je takav običaj postojao još u Rimskom Carstvu kada su suci dobivali slobodna mjesta u amfiteatru i kako takav običaj postoji već u Trstu. No, Vlada je odbila ovu molbu priznajući navedenu povlasticu Trstu, ali i ističući kako je tamo kazalište gradsko vlasništvo dok ovdje sve ovisi o dobroj volji vlasnika. Sve u svemu, početkom druge polovice 18. stoljeća Rijeka je dobila prvo zidano kazalište koje je uz razne promjene postojalo sve do početka 19. stoljeća. Međutim, valja istaknuti kako Bono i nije imao previše sreće sa svojim teatrom. Iste godine kada je ono izgrađeno austrijska carica Marija Terezija posebnim je dekretom zabranila održavanje hazardnih igara koje su funkcionirale kao financijska podrška *kazališnoj umjetnosti*. U predstavi koju je uputio c. kr. Namjesništvu, Bono je prosvjedovao protiv ove zabrane ističući kako je država time prekršila kazališni ugovor zaključen s njime, te je upozoravao kako je izgradio kazalište vlastitim sredstvima i na vlastitom zemljištu znajući već unaprijed kako od kazališnih predstava, u financijskom smislu, neće imati nikakve dobiti i kako su mu jedino sredstvo pokrivanja toga financijskog deficita bile hazardne igre. Zahtijeva potom od Vlade da mu nadoknadi sve troškove koje je platio pri podizanju zgrade, što nije bilo ostvareno budući da je 1769. godine lučki kapetan Gerliczy kupio sve kazališne dionice. Godine 1785. daje kazališnu zgradu u najam gradskom magistratu na tri godine i uz najamninu od 385 forinti godišnje i to pod uvjetom da se u kazalištu rezerviraju dvije lože za njega i njegovu obitelj. Preuzimanjem kazališne zgrade gradska je uprava ipak započela s organizacijom rada pa su se uvele stalne kazališne sezone – proljetna i jesenska – a godine 1786. održana je u Rijeci i prva redovna operna sezona.

Za vrijeme toga gradskoga režima, kako navodi Vatroslav Cihlar, upravljao je kazalištem neko vrijeme u ime grada Fortunato Barčić, jedan od predaka hrvatskoga političara Erazma Barčića. U kazalištu se, doduše, nije više kartalo, ali su se i nadalje održavali redoviti godišnji plesovi kojima su se ostvarivali značajni prihodi. Međutim, bez igračnice nije mogla ni gradska uprava financirati kazalište. Operne i dramske sezone završavale su redovito u deficitu koji je morao pokrivati grad kao zakupac kazališne zgrade. Uslijed

toga riječki je guverner savjetovao gradskoj upravi da izda kazalište u podnajam pa je tako bio zaključen ugovor s Andreom Nembrinijem koji je osigurao prvenstvo u održavanju javnih plesova u Rijeci obvezujući se kako će priređivati redovite dramske i operne sezone, angažirati dobar orkestar, rasvijetliti kazalište voštanim svijećama i plaćati stanoviti godišnji iznos u korist Sirotinjske blagajne. No, uslijed financijskoga gubitka ni ovaj se kazališni poduzetnik nije dugo održao. Izdržao je svega godinu dana prepustivši koncesiju Giuseppeu Bertoliniju pod istim uvjetima pod kojima je i sam preuzeo kazalište od grada. Uskoro je i Bertolini propao pa tako godine 1790. ponovno preuzima kazalište stari vlasnik zgrade Gerliczy. Ovo je kazalište prestalo djelovati 1804. godine jer je vlast neprestano prigovarala zbog njegove neurednosti, trošnosti i požarne nesigurnosti, pa je tako, pošto ga je redarstvo konačno zatvorilo bilo preuređeno u stambenu zgradu, a potom u hotel. Prilikom gradnje Osnovne škole za djevojčice, godine 1886. zgrada je konačno i srušena.

Gluma kao ponižavajuća scenska disciplina

Najstarije razdoblje u povijesti riječkoga glumišta u mnogo čemu je specifično, a kao nadasve zanimljivu osobitost valja izdvojiti istodobno prikazivanje svjetovnih predstava, odnosno onih u kontekstu isusovačkih školskih priredbi.³⁸ O prvim svjetovnim izvedbama, izuzev činjenice kako su okosnicu repertoara predstavljale u prvome redu melodrame i talijanska *commedia a soggetto*, vrlo je teško danas govoriti. Umjetnička razina tih predstava morala je biti izuzetno niska bez obzira što su se u Rijeci priređivala sezonska gostovanja i što su postojala stanovita pravila u pogledu estetske kvalitete izvedbi, uglavnom je sve to bilo provincijski primitivno. Glumci su se često na pozornici pojavljivali u prljavim i poderanim kostimima izazivajući otvoreno negodovanje. Unatoč oskudnim izvorima sa sigurnošću tvrdimo kako je Bono iznajmio svoje kazalište komediji „Giulio Moretti i Giovanni Battista Sgazzi“ što je zapravo prva kazališna družina koja je za vrijeme karnevala 1767. godine odigrala neku predstavu u novoizgrađenu Bonovu kazalištu. Cihlar napominje kako je opširniji osvrt o djelovanju toga teatra moguće pronaći u Batthyányjevom njemačkim jezikom pisanom putopisu *Po ugarskom primorju*, u kojem prikazuje jednu rijetku predstavu izražavajući se poprilično oštro i podrugljivo o samim glumcima.

Naime, godine 1796. prikazivala se u riječkom kazalištu, i to prema njegovim riječima *s velikim uspjehom*, prva riječka povijesna drama čiji je sadržaj bio uzet iz jednoga bombardiranja Rijeke s ratnih brodova. Publika je za vrijeme predstave burno klicala glumcima koji su padali ispod gradskih zidina boreći se do posljednje kapi krvi za obranu grada i, naravno, za kazališne prihode. Samo se kritičar, a to je bila ujedno i prva pisana kazališna kritika u Rijeci, uz *dužno poštovanje svim plemenitim namjerama koje su se ovom dramom nastojale postići, grubim riječima okomio na glumce*.³⁹ Osporio im je svaki glumački talent te se osobito osvrnuo na njihove nepristojne kostime. *Zašto ih se ne pošalje radije na prisilan rad*, pita ovaj kritičar kritizirajući glumce. *Tako su strašno bili prljavi i zamazani... Ova je predstava održana u kazalištu, koje se u ono doba nalazilo ispred Augustinskih vratiju, na početku današnje Supilove ulice*.⁴⁰ *Sigetska je pozornica*⁴¹ predstavljala grad u svom njegovom sjaju i raskoši, a glumci su vjerojatno u skladu s dramaturškim zahtjevima improvizirane komedije – naglašenom teatralnošću, ritmičnošću i stvaranjem iluzije pokreta – insistirali na živoj scenskoj slici koja je oživljavanjem, doduše izmišljene pučke tradicije, izazvala pravo odu-

³⁸ O isusovačkim školskim predstavama u Rijeci vidi primjerice Vanino 1987: 193–213.

³⁹ Cihlar, *Faraoni, intendanti i primadone*, rukopis, DAR-i, RO-24, kutija br.2.

⁴⁰ Isto.

⁴¹ Isto.

ševljenje ondašnje riječke publike. Takav se odnos spram glume i scenske igre samo potvrđivao u onim stavovima koje je između ostalih isticao i Max Dessoir, a prema kojemu je gluma primitivna umjetnost te je kao takva i podnošljiva među mladim ljudima, *kojima općenito samopretvaranje i preoblačenje, vikanje i skakanje bolje pristaje nego* onim starijima (prema Crnojević-Carić 2008: 13). Radikalni Dessor⁴² glumu kvalificira kao manje vrijednu umjetnost, to je nagon, držao je, koji vlada nižim slojevima pa se ove rane riječke predstave u potpunosti potvrđuju u takvim stavovima.

Nadalje, Cihlar spominje vrlo bučan i temperamentan kazališni život pa čak izdvaja i rat koji je izbio između Rijeke i Kopra zbog neke putujuće kazališne družine, a koji je konačno završio tako što je jedan glumac bio zadržan u Rijeci, a drugi u Kopru. Nažalost, ponovno ne znamo o kojoj je družini, odnosno glumcima riječ. Što se pak izgleda ovoga kazališta tiče, podaci su jednako tako vrlo oskudni. Istraživači arhitekture riječkih kazališta, primjerice Fajdetić i Palinić, uglavnom napominju kako je riječ o baroknom kazalištu s ukrašenim gledalištem i dva pročelja (jedno prema sjeveru, drugo prema jugu) u kojem se moglo smjestiti oko tristotinjak gledalaca. Osim, naravno, pozornice na kojoj se održavao program kao tipičan proizvod baroknoga doba postojale su i lože (njih trideset i osam), a kazalište je imalo dva ulaza od kojih jedan za publiku, a drugi za izvođače.

Jednako tako, zanimljiv je podatak koji spominje Nana Palinić, a kojim nastoji ukazati na jednu osobitost i kuriozitet *Bonova kazališta* kojim ono zapravo i prelazi lokalne okvire. Iako su Hvar, Dubrovnik, Split, Zadar, Šibenik posjedovali kazališnu pozornicu znatno prije Rijeke, one su uglavnom bile adaptacije postojećih zgrada, arsenala i gradskih vijećnica. Ovo riječko specifično je iz razloga što je prvotno bilo namjenski izgrađeno isključivo za izvođenje kazališnih predstava (usp. Palinić 1997: 174). No, bilo kako bilo, iz svih prethodno iznesenih podataka zaključujemo kako se povijest ovoga prvog zidanog riječkog teatra iscrpljuje prije svega u simpatičnim pričama i dogodovštinama. Ondašnja je umjetnička Rijeka bila daleko od društveno-humanističkih i kulturnih nastojanja koja su obilježila početak novovjekovlja. Istinsko kulturno ozračje koje se prije svega iscrpljivalo u potrazi za čovjekovom osjećajnošću, iracionalnošću i njegovom snovitom prirodom u riječkom je 18. stoljeću zatajilo. Vijek prosvjećenosti koji je svoje najsvjetlije trenutke bilježio za vladavine Marije Terezije i Josipa II,

⁴² *Diskvalificirajući glumu na isti način na koji omalovažava i pripadnost određenom (prema njemu, manje vrijednom) narodu, izjednačuje „(ne)čistoću krvi“ sa sklonošću glumi. Gluma je slabost, gotovo genetska pogreška. Poziva se na Nietzschea izjavljujući kako povijest Židova vidi kao jednu svjetsko-historijsku ustanovu za odgoj glumaca, „jedan istinski kokošinjac glumaca“ (prema Crnojević-Carić 2008: 13–14).*

u ovim krajevima kao da nije funkcionirao u okrilju njihove službene kulturne politike. Riječki se kazališni život tijekom ovoga razdoblja, što je uostalom i karakteristika onodobnoga hrvatskoga glumišta uopće, ne može pohvaliti osobitom autohtonošću. Sa sigurnošću, stoga, tvrdim kako je jedino izuzetno razdoblje u kojem je i stvarnu ulogu intendanta vršio umjetnik, bilo razdoblje Ivana pl. Zajca polovicom 19. stoljeća. Godine su to koje se bilježe najsjajnije stranice u povijesti riječkoga teatra, unatoč činjenici što je i sam Zajc uskoro postao žrtvom paragrafskih i nesmotrenih odluka tadašnjih gradskih činovnika, uskogrudne birokracije i reakcionarne učmalosti pa je njegov odlazak iz Rijeke (nakon što je uspio podići operu na europsku razinu) zapravo jedna od najtragičnijih epizoda u povijesti ovoga teatra, a o čemu će nešto više riječi biti u nastavku.

Glumački ansambli – model profesionalizacije kazališne umjetnosti

Nacionalno se glumište tijekom 19. stoljeća nije zateklo na zavidnoj organizacionoj i estetskoj razini pa je vlastiti razvitak bilo primorano započeti gotovo iz temelja. Naime, *tabula rasa* na kojoj smo se našli, kako je to istaknuo Branko Gavella, prekidom velike većine političkih, književnih i jezičnih tradicija zatim necentriranost i nepovezanost kulturno-zemljopisne situacije početkom ovoga stoljeća nije dopustila da se u nas *razvije ono kazalište odozdo, kazalište koje bi kako-tako živjelo s narodom i u narodu, kao što živi narodna pjesma...* (Gavella 1982: 10). Nakon višestoljetne kazališne i glumačke tradicije u dalmatinskim gradovima hrvatsko glumište 19. stoljeća u potpunosti seli u sjeverne hrvatske krajeve, a iskustva vlastitih predaka gotovo i nije poznavalo te se moralo, nažalost, ugledati na toliko preziranog uzora – kazalište njemačkoga govornog izraza. Hrvatski glumišni život u potpunosti preseljen u Zagreb započeo je svoj nimalo lagani put k profesionalizaciji. Od početnog diletantizma preporodnih dana razvijalo se ono linijom Demeter – Šenoa – Derenčin – Miletić te je uspjelo do konca 19. stoljeća razviti interpretativni glumački stil, ali s vremenom i redateljsko umijeće. Jednako tako, nakon izdavanja prvih djela novije štokavske dramatike⁴³ teoretski je bio otvoren put njezinu razvoju što će ipak rezultirati zanimanjem naših pisaca za sve važnije događaje u kazališnoj Europi. Hrvatsko glumište i njegovi dramski pisci uspjeli su napokon stvoriti takav mehanizam koji je nasljednicima poslužio kao vrijedno polazište za daljnji razvitak. Zaključujem, stoga, na tragu Nikole Batušića kako je osnovna značajka našega glumišta tijekom 19. stoljeća gubitak obilježja pokladnoga

⁴³ Prvi dio Demeterovih *Dramatičkih pokušaja*, potom 1839. Kukuljevićeva drama *Juran i Sofija ili Turci kod Siska*.

scenskoga zbivanja i prigodnih teatarskih priredbi iz prethodnih razdoblja, kao i nestajanje isusovačke teatarske tradicije. Osnovna i glavna značajka očituje se tako u težnji za organizacijom koja više nije bila skup pojedinačnih akcija ili, pak, improviziranih scenskih pokušaja, nego se nastojalo što snažnije učvrstiti ustrojstvo te se odvrati svim administrativnim nedaćama i političkim previranjima.

Kazališni Zagreb ipak je uspio u svojim administrativnim, a ono što je još važnije i estetskim nastojanjima te se konac 19. stoljeća na čelu s Miletićem s pravom može smatrati začetkom istinskoga glumišnoga života u Hrvata. Osijek je, nadalje, profesionalizaciju svojega kazališta doživio nešto kasnije, u dvadesetom stoljeću (1907.), svakako, znatno prije Rijeke. Riječka, pak, kazališna tradicija nastavlja svoj razvojni put i tijekom 19. stoljeća, no konstantno prisutni utjecaj Talijana odnosno talijanskih opernih i dramskih družina, a osobito političke prilike još su dugo otežavale razvoj hrvatskoga kazališnoga izraza.⁴⁴ Bez obzira što su Rijeka, a na taj način i teatar bili neprestano pod inozemnim upravama (izuzev razdoblja od 1848. do 1868. godine o kojemu ću nešto više u nastavku), 19. stoljeće u estetskom i umjetničkom pogledu donosi važne, u mnogo čemu značajne pomake. Za razliku od prethodnoga stoljeća kojega karakteriziraju simpatične teatarske priče i zgode, a sačuvani izvori uglavnom spominju tek povijest pojedinih kazališnih zgrada, razdoblje o kojem je riječ donosi i promjene u poimanju cjelokupnoga kazališnoga mehanizma.

Taj značajni preokret u kazališnoj umjetnosti ovoga grada nastaje gradnjom velikoga *Adamićeva kazališta*, poslije *Teatra civica* poznatog i pod nazivom *Staro* ili *Gradsko kazalište*, a koje je svečano bilo otvoreno 3. listopada 1805. godine.⁴⁵ Nacrt ovog kazališta, prema Cihlarovim tvrdnjama,⁴⁶ izrađuje 28. prosinca 1789. godine Andrea Lodovik Adamić⁴⁷

⁴⁴ Što je kod nas njemčarija, to je u Rijeci talijanština, Nemčićeve su riječi koje možda najbolje opisuju stanje ondašnje Rijeke, ali i sjeverne Hrvatske uopće. *Starog riječkog kazališta* prisjeća se, naime, Antun Nemčić u svojim *riječkim uspomename* (*Putositnice*) iz 1843. godine: *Prije sunčanog zahoda posjetili smo jošte kazalište, u kom se poslije odlaska talijanske opere u Zagreb – nije igralo. Lokal je za kazalište pohađajuće općinstvo riječko (Rijeka imade okolo 8.000 žitelja) malo što ne i odviše velik. Uostalom ustrojen je ovi teatar tako, da se Riječani š njime u svakom obziru ponosit mogu. Znatna je visina ovog kazališta, koje više redova loža resi, premda se u gornjem katu nalazi. No i mjesto, na kojem je sagrađeno, jedno jest među onimi koja najvećma imponiraju* (1998: 67).

⁴⁵ Spomenimo tek uzgred kako se te iste godine grade i veliki *Theater an der Wien* u Beču i *Teatro nuovo* u Trstu.

Valja upozoriti na tvrdnje Radmile Matejčić prema kojima originalni nacrt *Adamićeva kazališta* uistinu jest potpisao i sam A. L. Adamić. Običaj je, međutim, bio da se na službenom projektu uz arhitektu potpiše i vlasnik pa taj njegov potpis ne mora podrazumijevati i autorstvo. *Jedino je arhivski potvrđena činjenica da je graditelj tog teatra bio riječki arhitekt i geometar Valentino*

koji je isto tako veliko kazalište nastojao podići u Karlovcu, upravnom središtu civilne Hrvatske u napoleonsko doba, a potom i u Zagrebu. Iako je prostor među postojećim zgradama bio skučen, Adamić je insistirao da se kazalište izgradi na mjestu stražarnice – *Palazzo Modello*. Upravo, *eliptični tlocrt gledališta pokazuje da je znao za teorije koje su tvrdile da taj oblik omogućuje najbolju vidljivost i najbolje širenje zvuka u gledalištu*.⁴⁸ Projektirajući skučenu pozornicu nastavio je s onim shvaćanjima koja su obilježila prethodno stoljeće, a uglavnom su se odnosila na poimanje kazališta kao mjesta zabave. Teatar je percipirao više kao sjecište društvenih, nego li umjetničkih događanja. Osnovao je i orkestar i glazbenu školu koja je trebala obrazovati glazbenike, no prve operne sezone počele su tek od 1833. godine. Nadalje, po svojoj je veličini a i po vrlo impozantnom renesansnom pročelju ovaj teatar bio jedna od najreprezentativnijih građevina u Rijeci onoga doba. Prema opisu objavljenom 1855. godine u tršćanskom ilustriranom časopisu „Lettre di Famiglia“ moglo je njega posjetiti 1600 gledalaca, imalo je tri kata loža, veliki foyer, raskošni unutrašnji uređaj te ga se moglo ubrojiti među najveća kazališta onodobne Italije i Njemačke.⁴⁹ Gotovo svi opisi Rijeke iz toga razdoblja spominju ovaj teatar kao najveću zanimljivost grada.⁵⁰

Dakle, *Adamićevo kazalište*, a od 1845. godine nakon što je gradska općina otkupila ovu kazališnu zgradu nazvavši je *Teatro civico di Fiume*, postaje tako prva riječka pozornica s umjetničkim dramskim i opernim repertoarom koji se ni po čemu nije razlikovao od uobičajenoga

Defranceschi, osoba koja je 1806. naslijedila Antona Gamba u svojstvu građevinskog inspektora (Matejčić 1990: 167–169).

U svom članku *Andrea Lodovik Adamić i njegovo riječko kazalište* (u DAR-i, RO-24, rukopis, kutija, br. 2.) govori Cihlar kako se na popisu sumnjivih osoba, što ga je sastavio nakon ulaska austrijske vojske u Rijeku 1813. godine konfident bečke policije i najpovjerljiviji izvjestitelj Metternichovog crnog kabineta Agostino Dani, nalazio na dvadeset i petom mjestu riječki i bakarski patricij Andrea Lodovik Adamić. Označen je kao *soggetto pericolosissimo per lo stato* – čovjek koji je u Rijeci najpogibeljniji po državu. No, bez obzira na svakojaka i protuslovna mišljenja koja su u ono doba postojala o Adamiću, bio je on jedna od najinteresantnijih i najprogressivnijih ličnosti Rijeke u trenucima njezina formiranja kao modernoga kapitalističkoga grada. Bio je ne samo suvremenik francuske revolucije, već i tipični predstavnik njenih ideja i onih društveno-ekonomskih sila koje su stvorile novi preokret u Europi. *Pozornica njegovoga djelovanja bila je mala Rijeka u početku 19. stoljeća, ali njenim je daskama, što još nisu značile svijet, on bio veliki glumac* (Cihlar, *Andrea Lodovik Adamić i njegovo riječko kazalište*, rukopis, DAR-i, RO-24, kutija br. 2).

⁴⁸ *Adamićevo doba 1780.–1830. Izložba Muzeja grada Rijeke, Veliko Adamićevo kazalište*, str. 22.

⁴⁹ Ida Kiss de Nemesker, žena riječkoga guvernera u čijem se umjetničkom salonu pored mnogobrojnih slikara kretao i Franz Listz prigodom svoga boravka u Rijeci, u svojim memoarima piše kako to kazalište iznenađuje veličinom i ljepotom, da se u njemu održavaju predstave svakoga dana osim petka i da na operne izvedbe dolaze posjetitelji čak iz Zagreba.

⁵⁰ Prema: V. Cihlar, *Kroz historiju riječkoga teatra*, rukopis, DAR-i, RO-24, kutija br. 2

standardnoga repertoara ondašnjih europskih pozornica. Organizacija i rukovođenje kazališnom djelatnošću odvijalo se po principima mediteranskoga teatarskoga modela (usp. Rošić 1985: 39) s redovitim jesenskim i proljetnim (u vrijeme korizme) sezonama.⁵¹ Talijanski model bio je uzorom i u samom rukovođenju kazalištem. Gradsko zastupstvo imenovalo je kazališnu direkciju sastavljenu od uglednih građana na čelu s kazališnim direktorom. Ovaj upravni organ davao bi kazališnu zgradu u zakup na izvjesno vrijeme određenom profesionalnom kazališnom poduzetniku (*impresario*) te je istovremeno i vršio nadzor nad njegovom djelatnošću. Bilo je slučajeva, kako tvrdi Rošić, u kojima je gradsko zastupstvo direktno tražilo impresarija jer je u pitanjima kazališta ono bilo organ s apsolutnom kompetencijom. Organizacija rada bila je zapravo vrlo jasno i striktno određena. Na temelju internoga kazališnoga pravilnika (spomenuti *Regolamente interno, Disciplinare del Civico Teatro di Fiume*) saznajemo kako je kazališna direkcija u suradnji s tajnikom posjedovala autoritet nad svim glumcima i orkestrom, odnosno nad osobama koje su na bilo koji način bile zaposlene u teatru te su se brinule oko pridržavanja i izvođenja zadataka određenih kazališnim zakonom. U slučajevima u kojima netko od članova kazališne direkcije iz bilo kojeg razloga nije mogao obavljati svoje dužnosti, tajnik je (uz odobrenje kazališne direkcije) bio primoran pronaći zamjenu. Impresario (zapravo zakupac kazališne zgrade) u pravilu se petnaest dana prije svojega dolaska pismeno najavljivao riječkom teatru. Na temelju pisma Casimira Bernardija, umjetnika i vođe njegove dramske trupe, dobivamo jasan uvid u prirodu najava talijanskih dramskih družina. Impresario je, naime, od kazališne direkcije u Rijeci tražio njihove uvjete kako bi mogao pregovarati s dramskim družinama. Uglavnom bi zbog pregovora dolazio osobno u Rijeku ili bi za taj posao poslao svojega predstavnika. Svaki kazališni poduzetnik bio je obvezatan držati se obećanja oko izvedbi te se u principu nije smjelo predstavljati ništa što nije odobrila direkcija. Kazališno povjerenstvo uvijek je prisustvovalo generalnim probama te davalo odobrenje za izvedbe. Ako su one na bilo koji način odskakale od onodobnih političkih vizija, bile bi

⁵¹Zanimljivo je napomenuti kako je u to vrijeme postojala i *Agenzia Teatrale del giornale*, svojevrsni oglasnik koji je izlazio jednom mjesečno. Osim cijena pretplate kod ove su se Agencije mogle pronaći i deponirane dramske izvedbe svih edicija i to za točno utvrđenu cijenu. Spominju se tako i Ebdomadaria, Florilegio e Trieste, zatim repertoari iz Firenze, Teatro di Bersezio, Castelnuovo, Tetaro di Giacometti, Teatro di Ferrari, itd. Ova je Agencija dogovarala poslove, brinula se o prevođenju, scenama, kostimima, oglasima i popisima glumaca odnosno registru njihove dostupnosti koji bi mogli zainteresirati voditelje glumačkih družina, a potom i pojedine kazališne direkcije. O načinu funkcioniranja talijanskih, poglavito opernih kuća, vidi Gossett 2006: 34–36.

vraćene te su uz reviziju i dogovor s kazališnom direkcijom mogle ponovno steći odobrenje za nastup. Osobita se pozornost, uvijek uz nazočnost mladih glumaca, usmjeravala spram glasovitih umjetnika koji bi mogli u teatar privući publiku. Impresario je osiguravao dobro funkcioniranje družine, kostime, scensku opremu, odnosno sve ono što je bilo potrebno za održavanje predstava. Uz molbu da mu se ustupi zgrada na određeno vrijeme, slao je letke, afiše s popisom glumaca, a ponekad i repertoarom. O najmu je odlučivala kazališna direkcija i kao pravo trgovačko poduzeće odabiralo najbolju ponudu. Ugledavši se na slične ondašnje europske pozornice bez stalnoga ansambla, u ovaj su teatar tijekom 19. stoljeća dolazile brojne dramske družine, a u nedostatku iscrpnijih izvora možemo tvrditi kako je 1806. godine neka glumačka družina zakupila Adamićevo kazalište za četrdeset predstava.

Zacijelo prava se izvedbena djelatnost može pratiti od 1833. godine, u vrijeme impresarija Guglielma Olivierija, kada su premijerno bile prikazane dvije melodrame, *Caritea, španjolska kraljica (Caritea, regina di Spagna)*⁵² i *Gospodar Ura i škotski pobunjenik (Il Castellano d'Urchex ribelle di Scozia)* u pet činova. Iz ondašnjih je repertoara sasvim jasno kako 19. stoljeće i u riječkoj prikazivačkoj umjetnosti prekida s improviziranom komedijom, njenim trivijalnim dosjetkama na priljave aluzije kojima se iscrpljivao repertoar družina koje su u prošlom vijeku nastupale u *Bonovu kazalištu*. Izuzev velikih dramskih družina koje su u potpunosti i ispunile svoj glumački zadatak, a koje su u Rijeku doveli Ernesto Rossi 1849., Antonio Papadopoli 1865., Angelo Moro Lin 1871., i Alessandro Salvini 1877. (usp. Rošić 1985: 39), svoj su dolazak najavljivale i brojne ostale trupe. Od glumačkih ostvarenja povijest ne zaboravlja nastupe velike tragetkinja Adelaide Ristori koja je 1846. godine petnaest večeri oduševljavala riječku publiku.⁵³ Što se pak izvedbi tiče, sa sigurnošću danas tvrdimo kako je 19. listopada 1854. godine nastupala glumačka družina iz Rima vođena Luigijem Pezzanom. Došla je ovdje u *kuću opere*, kako stoji u kazališnoj cedulji, predstaviti novost talijanske dramatike Paola Ferrarija iz Modene i dramu *Goldoni i njegovih*

⁵² Iz sačuvane cedulje saznajemo i glumačku podjelu:
Caritea, španjolska kraljica – Signora Teresa Zacchielli
Don Alfonso, portugalski kralj – Signor, Alessio Ravagni
Don Diego – Signora Marianna Barca
Don Fernando, stari kapetan – Signor Luigi Arcei
Don Rodrigo, drugi kapetan – Signor Andrea Giordani
Corrado, vrhovni portugalski oficir – Signor N. N.

⁵³ Kritičar riječkih novina *Eco del Litorale ungarico* nazvao ju je *užitak i dika talijanske scene*, a u talijanskoj teatrološkoj literaturi ostala je zabilježena kao najslavnija između onih talijanskih glumica što su procvjetale u razdoblju na prijelazu iz romantizma u naturalizam (usp. Rošić 1985: 39).

šesnaest novih komedija. Potom, te iste godine, ova je družina predstavljala komediju *Dva poručnika (I due sergenti)* Giacoma Molena i Michelea Candelarija, koji su ujedno nastupali u glavnim ulogama. Ova se družina u nedjelju 19. studenoga 1854. godine *prisjećala i velikoga imena njezinog visočanstva Kraljice Elizabete*, a iste je večeri igran veliki i jedinstven spektakl – *Margarita od Francuske, dvorjanina Carla V, njemačkoga cara*. Družina Luigija Pezzana igrala je 9. prosinca 1954. godine i jednu novu, zanimljivu dramu (farsu) u tri čina autora Tommasa Gherrardia del Testa, i to uz poseban autorov pristanak za tu priliku, pod naslovom *Prva drama jednoga književnika (Il primo dramma d'una letterata)*.⁵⁴



Slika 3. Popis umjetnika angažiranih u glumačkoj družini na čelu s Giovanni Battista Olivijerijem, 1856 godine.

Potom, na Novu godinu 1855. igrala je za zaposlenike kazališta ova družina i dramu *Čestitka radosnoj budućnosti (L' augurio del lieto avvenire)*, a koja je bila napisana isključivo za tu prigodu, no nažalost autor nam ostaje nepoznat. Za godinu 1856. najavila je i svoj dolazak družina umjetnika Gio. Batt. Zopetti. Nižu se nadalje glumačke družine i to većim dijelom iz Verone, Trsta, Rima, Milana i Napulja. Godina 1867. i 1868. nastupala je u Rijeci i talijanska dramska družina *Augusto Bertini* s velikom Giuseppinom Biagini Pescatori i Salvatorom Benedetti (uz ostale glumice: Laura Soares,

⁵⁴Među činovima, kako je bio običaj, nastupao je orkestar pa je sponaute večeri nastupio profesor Giovanni Vialti. Nakon prvoga čina svirana je *Gran Fantasia*, motivi iz Bellinijeve opere *Norma*. Nakon drugoga i trećega čina izvedene su varijacije iz različitih Donizettijevih opera.

Filomena Luser, Domenica Bertini, Augustina Bertini, Emilia Gatti, Elisa Valenti, Matilda Mancini, Margherita Fraua, Maria Piacentini i glumce: Florio Bertini, Attilio Regoli, Alfredo Giuliani, Antonio Leonardi, Augusto Bertini, Luigi Bergonzio, Raimondo Perinatti, Cesare Mancini, Giacomo Bormida, Luigi Valenti, Fausto Bertini).

Godine 1872. najavila je svoj dolazak i družina iz Rima vođena Angelom Diligenti, a sljedeće je godine bila angažirana i dramska družina koju je vodio Giuseppe Peracchi. Uz glasovitu glumicu Celestinu De Martini Perrachi, igrale su još i Elettra Brunini, Virginia Morelli, Annetta Perelli, Anna De Martini, Caterina Bozzo, Antonietta De Martini i Cesira Pescatori. Od glumaca – Icilio Brunetti, Giuseppe Rodolfi, Adolfo Drago, Ettore Dominici, Antonio Brunorini, Pietro Gario, Napoleone Pescatori, Bortolo Giurini, Giuseppe Peracchi, Giovanni Bettini, Luigi De Martini, Giovanni Arrighi, Attilio Calestini, Ubaldo Mariotti, Nicola Pescatori. Često su žene/glumice kao nositeljice glavnih uloga bile i vodeće glumice kazališnih družina te su, kao primjerice u tipičnoj komediji *dell'arte*, preuzimale ne samo dužnost i obveze principala, nego su po njihovim imenima i družine dobivale svoje nazive (usp. Fischer-Lichte 2010: 225).⁵⁵

⁵⁵ Tako je primjerice 14. prosinca 1872. družina iz Rima vođena Angelom Diligenti igrala predstavu u korist velike umjetnice Anne Pedretti Diligenti, kojoj je na letku (po ondašnjem običaju) bio posvećen i sonet:

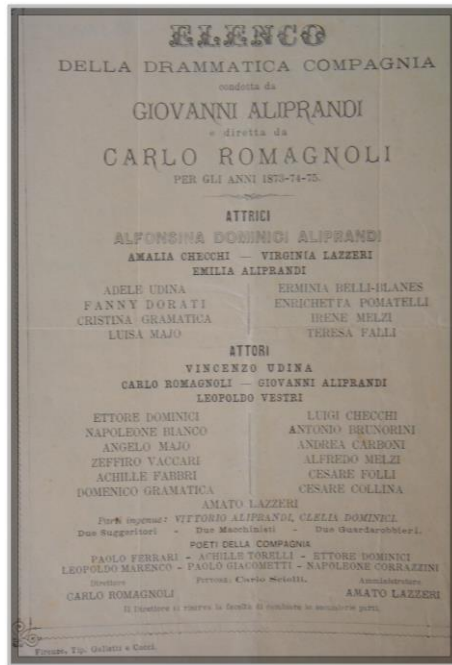
Sonetto

*Il Delirio, l'Amor, la Gelosia
Il Dubbio, la Vendetta, Il Voto ardente,
Il Rimoroso, la Pena, e quel che india
Che esalta, che commove, al ver risente!*

*Oh! ditemi: Costci, Costci che fla
Che tanto ha cuore in sì lucida mente!
Che l'arte onora sì, che or si fa pia.
Ora crudele, e mai quella non mente?!*

*Natta d'Italia sotto ciel fecondo,
Educatto agli affetti il nobil core.
Ha dell Drama il concetto, appien profondo!*

*Onde trascina all'odio ed all'amore
Con gli accenti, la posa, col giocondo.
Sguardo, e con l'occhio irato in suo furore.
DAR-i, RO-24, kutija, br. 7.*



Slika 4. Popis umjetnika angažiranih u glumačkoj družini Giovanni Aliprandi. Ova glumačka družina gostovala je u Rijeci tijekom 1873. i 1874. godine.

Godina 1873. i 1874. gostovala je u riječkom teatru dramska družina Giovanni Aliprandi pod vodstvom Carla Romagnolija, a na čelu s tada poznatom glumicom Alfonsinom Dominici Aliprandi (ostale glumice: Amalia Checchi, Lazzeri Virginia, Emilia Aliprandi, Adele Udina, Fanny Dorati, Cristina Gramatica, Luisa Majo, Erminia Belli-Blanes, Enrichetta Pomatelli, Irene Melzi, Teresa Collina; ostali glumci: Vincenzo Udina, Carlo Romagnoli, Giovanni Aliprandi, Leopoldo Vestri, Napoleone Bianco, Luigi Checchi, Ettore Dominici, Antonio Brunorini, Amato Lazzeri, Alfredo Melzi, Domenico Gramatica, Cesare Collina, Zefiro Vaccari, Cesare Folli). Godine 1874., 6. listopada, nastupala je družina *La Compagnia sociale di Operette Comiche e Prosa*, vođena Lupijem i Bergonzonijem. Prikazivali su muzičko-komični komad, kako stoji u programu, u dva čina – *Ratoborne žene ili deset kćeri i jedan otac (Le donne guerriere ovvero Dieci figlie ed un padre)*. Prije same izvedbe bio je prikazan kratki komični komad *Poslovan čovjek (Un uomo d'Affari)*, a sve je bilo popraćeno glazbom maestra De Suppea i Edoarda Cantija. Potom, 9. prosinca 1874. godine dramska je družina Giuseppea Pietribonija, prikazivala dramu *Castelnuova Reginin strijelac ili rukavica*

Marije Stuard (L'Arciere della Regina ovvero Il guanto di Maria Stuarda). U najavi predstave posebno je naznačen izvrstan mladi glumac Ernesto Gentili. Sljedećih sezona, 1875. i 1876., najavila je gostovanje družina „Amilcare Ajudi e Virginia Benelli“. Osim velike Virginije kako je stajalo u naslovu igrale su još i Fulgida Venturi, Palmira Nardi, Maria Rosa, Elena Arzilli, Giustina Woller, Filomena Benassai, Ester Gherardi, Anneta Rosa, i glumci, uz znamenitog Adolfa Draga i Giuseppe Palamidessi, Riccardo Termanini, Carlo Neigre, Francesco Enincasa, Ermano Rosa, Gaetano Zucchini, Achille Tellini, Nicola Benassai, Demostene Scudellari, Giuseppe Venturi, Ulisse Canati.

Gluma – dramski tekst (proces osvještavanja režije kao umjetnosti)

Dramske družine koje su dolazile u Rijeku donosile su ovdje i sva strujanja talijanske dramatik 19. stoljeća. Vrijeme je to reforme talijanskoga kazališta koju je još u 18. stoljeću započeo Jacopo Angelo Nelli, a konačno dovršio Carlo Goldoni. Spominjem tek uzgred kako je u rujnu 1750. godine izašlo prvo izdanje Goldonijevih sabranih djela pa je tom prigodom i napisao predgovor u kojem je iznio temeljne značajke svoje dramaturgije, a kao eksplicitne uzore vlastitim stavovima navodi dvije knjige *Mondo* (Svijet) i *Teatro* (Kazalište) (usp. Fischer-Lichte 2010: 229). Odnos koji Goldoni uspostavlja između *Svijeta* i *Kazališta*, upozorava Fischer-Lichte, osobito je značajan. *Naime, kazalištu se ne nameće zadaća da odražava svijet, što se općenito podrazumijevalo u 18. stoljeću, niti se svijet, kao u 17. stoljeću, metaforički pojavljuje kao kazalište* (Fischer-Lichte 2010: 229). Goldoni se usprotivio svojevrsnom prikazivačkom primitivizmu komedije *dell' arte*, koje je svoje reperkusije očitovao i u riječkoj scenskoj praksi osobito tijekom druge polovice 19. stoljeća. Unatoč svim negativnostima komedija *dell'arte* nije u potpunosti izgubila svoj potencijal, nego je i dalje raspolagala sposobnošću utjecanja na samospoznaju gledatelja. Jer,

dok iz knjige svijeta ponajprije možemo crpiti socijalna znanja, knjiga kazališta daje nam uvid u prikazivačke strategije i strategije kojima se postiže određeni učinak. Iz takve situacije razvija se dramaturški postupak. Kazališni pisac, sukladno svojim ciljevima, mora iz obilju knjiga odabrati one elemente koji su mu najvažniji te ih međusobno kombinirati na poseban način. Rezultat neće biti niti kopija stvarnosti niti „čista“ kazališna igra odvojena od stvarnosti. Istraživanjem njegovih postupaka

kombinacije najlakše ćemo doznati kako konkretno pojmiti povezanost svijeta i kazališta (Fischer-Lichte 2010: 230).

Jedan od takvih postupaka, za ovu temu ipak manje relevantan, sastoji se u spajanju maski i tipova komedije *dell'arte* s pripadnicima određenih socijalnih slojeva i staleža (npr. Pantalonea i građanina trgovca ili Capitana i pripadnika plemstva), dok drugi (a nama značajniji) proizlazi iz beskonačnoga niza prerušavanja, zamjena, maskerada i čarolija iz komada komedije *dell'arte* (usp. Fischer-Lichte 2010: 232). Riječ je o elementima koji se u Goldonijevo doba pojavljuju kao specifikum kazališne igre, i koji su postali sami sebi svrhom te su pružali glumcima priliku da promjenom kostima, puderom, šminkom, izobličavanjem glasa, jezičnim kalamburima i sl., dokažu mogućnosti scenskoga transformiranja (usp. isto).⁵⁶ Sve promjene karakteristične talijanskoj pozornici brzo su prodirale i u Rijeku gdje su se, između ostaloga, izvodile i Goldonijeve drame – primjerice *Ljubomora Zelinde i Lidera (Gelosie di Zelinda e Lidero)*, *Svađe (Le Baruffe)*, *Nova kuća (La casa nova)*, *Venecijanski odvjetnik (L'avvocato Veneziano)* – pa su se na taj način eksplicitno i prenosila ne samo neka od njegovih najznačajnijih komediografskih ostvarenja, nego i temeljne odrednice dramaturgije koje je svojim dramskim tekstovima najavljivao.⁵⁷

⁵⁶ Počevši od prvog kazališnoga teksta *Uglađena žena (La donna di garbo, 1742.)* u njegovim se komedijama konstantno pojavljuju lica koja pokreću radnju time što, kako ističe Fischer-Lichte, svjesno preuzimaju jednu ili više uloga, načina ponašanja, te na taj način insceniraju prizore i situacije kako bi pomoću njih ostvarili određenu svrhu (primjerice vjenčanje), ili kako bi nekoga raskrinkali, kompromitirali, i sl. *Za razliku od maski Pantalonea i Capitana ta su lica svjesna toga da igraju uloge: ne identificiraju se ni s jednom od njih i uvijek zadržavaju vidljivo odstojanje tako da ih suvereno i ciljano mogu upotrijebiti u vlastite svrhe. Na taj se način simuliranje, igranje uloga te insceniranje ili uprizorenje zbivanja iskazuju kao nadasve uspješan oblik racionalnog i svrhovitog djelovanja. Tako se u tim komedijama u naoko neizgladivo proturječje dovode dva postulata na kojima se u 18. stoljeću temelji predodžba građanina o samome sebi, naime zahtjev za svrhovitim djelovanjem sukobljava se sa zahtjevom za čestitošću. U komedijama uspjeh postižu upravo ona lica koja ne poštuju obavezu da budu čestita, i publika se smije zajedno s tim licima. S druge strane, lica koja utjelovljuju i proklamiraju vrijednosti čestitosti dopuštaju da takva lica njima manipuliraju, pa se publika smije njima. Gotovo je nemoguće razlučiti što pripada kategoriji „pozitivnog“ a što kategoriji „negativnog“ (Fischer-Lichte 2010: 233).*

⁵⁷ U svojoj je programatskoj komediji *Il teatro comico (Komični teatar)* izrekao kako u svakoj komediji, a ugledavši se u život, nastoji izmiješati više karaktera. Svoje je stajalište o komediji iznio u predgovoru prvoj zbirci komedija u Mlecima 1750. godine: *Ono što se prikazuje u kazalištu mora biti samo kopija onoga što se događa u životu. Komedija je tada onakva kakva treba da bude, kad nam se čini da smo u društvu sa susjedima ili u prijateljskom razgovoru (...) i kad se vidi samo ono što se svaki dan vidi u životu (D'Amico 1972: 205).* Carlo Gozzi, upozorava Fischer-Lichte, ovu je komediju okrivio za propast komedije *dell'arte*, iako je ona već odavno bila prošla svoj zenit (usp. Fischer-Lichte 2010: 218). Naime, broj glumačkih družina u

Iako je riječ o 19. stoljeću, razdoblju u kojem je publika svu pažnju posvećivala glazbenom kazalištu (tako je bilo u Italiji, ali i u Rijeci), dramsko se kazalište zapravo sve više počelo braniti vrlinom glumaca, a manje, osobito s početka stoljeća, biranošću repertoara. Na taj su način i glumačke družine koje su dolazile u Rijeku u svojim najavama i popisima glumaca uvijek posebno naznačivale pojedine poznatije proslavljene umjetnike. Ipak, valja upozoriti kako, u kontekstu ovih riječkih izvedbi, ne možemo govoriti o tipičnim izvedbama komedije *dell'arte*, osobito uzmemo li u obzir činjenicu o, kako tvrdi Fischer-Lichte, raznolikosti kazališnih oblika koji se kriju pod tim nazivom. Ograničeni broj maski i uloga kao jedna od temeljnih specifičnosti ovoga oblika, držimo, nije i karakteristika onodobnih scenskih predstavljanja u Rijeci. No, igra *all'improvviso* na jednostavnoj pozornici od dasaka s jednostavnom dekoracijom kao pozadinom, što je uostalom i omogućavalo družinama da u najkraćem vremenu pripreme i prikažu predstavu – zasigurno jest jedna od značajki trupa što su u onim najstarijim razdobljima gostovale u ovome gradu.

Tijekom 18., odnosno prve polovice 19. stoljeća glumačku igru karakterizira kako izuzetna skromnost scenskoga aparata (scena se bar do Morelijevih malih salona sastojala od četiri kulise i jedne pozadine s uopćenim i „žanr“ slikama, tako da su se mogle prilagoditi mnogim i raznovrsnim tekstovima) (Molinari 1982: 262), tako i izuzeće naglašenoga režijskoga načela. Iz tih je razloga središnje mjesto na pozornici, na kojoj su tada još uvijek dominirali stalni prostori određeni zakonitostima prostornoga jedinstva, pripadalo isključivo glumcima odnosno njihovoj međusobnoj igri. U skladu s konvencijama melodramatske dramaturgije protagonisti su često iznosili tekst u izvještačenim formama, odnosno dezorganiziranim rečenicama s ciljem zaustavljanja ili produljenja gestovne igre. Taj parodijski

18. stoljeću bilježi nagli porast te ih je iz toga razdoblja poznato dvostruko više, nego iz 17. stoljeća kada ih je, prema tvrdnjama Fischer-Lichte, bilo trideset i šest. *Međutim nijedna od njih nije dosegla značaj i utjecajnost onih družina koje su u zlatnom razdoblju komedije dell'arte proputovale cijelu Europu, poput „Comici Gelosi“ (prvi se put spominju 1568), „Confidenti“ (prva svjedočanstva iz 1574. godine), „Uniti“ (1578), „Desiosi“ (koje je Montaigne gledao 1581), „Accesi“ (družina osnovana 1590), „Fedeli“ (osnovana 1602), ili „Afezionati“ (koje je 1632. u Veneciji gledao engleski putnik sir Aston Cockhain) (isto). No, i tijekom 18. stoljeća postojao je niz istaknutih glumica i glumaca, primjerice Luigi Riccoboni (Lelio, kako su ga zvali) iz Comédie Italienne u Parizu i koji je 1728. godine objavio prvu povijest komedije *dell'arte* – *Povijest talijanskoga kazališta (Histoire de Théâtre Italien)*, potom i Antonio Sacchi (Truffaldino) koji je igrao Arlecchina pa i njegova supruga Antonia nazvana Beatrice, sestra Adriana nazvana Smeraldina, itd. (usp. isto). Razloge, pak, propasti komedije *dell'arte* Fischer-Lichte pronalazi u činjenici što je taj oblik u razdoblju prosvjetiteljstva izgubio svoje specifične funkcije, koje su mu od početka zajamčile više od stotinu godina vitalnosti i popularnosti. Sredinom 18. st. komedija *dell'arte* već je odavno nadživjela samu sebe (isto, 219). O komediji *dell'arte* i karakteristikama hrvatske komedije 17. stoljeća u Dubrovniku vidi primjerice Čale 1986: 47–78.*

oblik klasične tragedije, kako to ističe Pavis, u kojoj se do krajnjih granica naglašava junaštvo vezan je prvenstveno za *ideološku prevlast građanstva* (koje početkom 19. stoljeća) *potvrđuje kako je iz revolucije izašlo osnaženo, stavivši se na mjesto egalitarističkih težnji puka (...)* (Übersfeld prema Pavis 2004: 219), a isticanjem patetičnih momenata te njihovim pretvaranjem u tzv. *žive slike*, poticalo se na suosjećanje i uživanje čime se na koncu ponajprije oblikovao recepcijski karakter publike. Glavno su težište u glumi toga vremena bili prije svega istinitost i spontanost, a fizička ljepota, plastičnost osobe, ljepota i zvučnost glasa bile su mnogo važnije od stvarnih glumačkih sposobnosti.

Bili su to tipični glumački ansambli podijeljeni, riječima Senkera, na kaste glumačkih zvijezda, miljenika publike i najvećega dijela službene kritike. I ovdje su, kako svjedoče sačuvane kazališne cedulje, upravo *Zvijezde, najčešće zakupnici kazališta, određivali repertoar, birale sudionike, raspodjeljivale uloge, odlučivale o načinu uprizorenja teksta i prilagođavale ga svom ukusu, mogućnostima i „fahu“* (Senker 1983: 13–14).⁵⁸ Neprijeporno, *Zvijezde* su izazivale senzaciju i oduševljavale svoju publiku, koncentrirale su se na izvedbene detalje, ali i sve češće uobičajene scenske klišeje zamjenjivale prirodnim i neočekivanim elementima. No, bez obzira na činjenicu izdvajanja glumačkih zvijezda i divljenju koje su one izazivale, valja istaknuti kako kazalištu toga doba nije dodijeljena nimalo laskava pozicija u europskoj kazališnoj povijesti uopće. *Dok su istaknuti glumci „demonsku snagu“ svoje „jedinственe ličnosti“ neograničeno mogli pokazivati igrajući stereotipne standardne karaktere trivijalne dramatike, kao i junake klasične literature* (Fischer-Lichte 2011: 12), nerijetko su im velike uloge bile uskraćivane pa je drama (najčešće protiv volje pisaca) funkcionirala u prvome redu kao drama za čitanje. Namjesto velikih komada klasične dramaturgije kojih je bilo u znatno manjem broju, repertoari su se iscrpljivali u melodramama čiji se *popis likova gotovo uvijek sastojao od jednih te istih*

⁵⁸ Na hijerarhijskoj se ljestvici neposredno ispod kaste glumačkih zvijezda nalazila kasta veoma dobrih glumaca, tumača glavnih uloga u predstavama za koje zvijezde nisu bile zainteresirane, ili važnijih epizoda (primjerice prijatelja, povjerenika, družbenica) u predstavama u kojima su zvijezde tumačile glavnu ulogu. Ti su glumci i glumice često bili nadareniji, svestraniji i bolji umjetnici od popularnih miljenika gledališta, no zbog neke sitnice, zbog nedostatka one potpuno iracionalne iskre koja u trenutku može zapaliti publiku, nikad ne bi dostigli slavu pravih zvijezda. Treću su kastu tvorili tumači – pitanje je smijemo li ih uopće nazivati tumačima – sporednih likova kojih se nastup svodio na rečenicu o dolasku gospodina grofa ili postavljenom stolu u susjednoj sobi. Ti bezimni donosioci trivijalnih obavijesti nisu, za razliku od pripadnika viših kasta, izravno sudjelovali u razvoju dramske radnje kroz pet faza propisanih pravilima o „dobro građenom komadu“. Osuđeni da ostanu izvan igre, mogli su samo poprimiti polje za nju. Na dnu ljestvice nalazili su se kazališni statisti, izopćenici koji bijahu potpuno isključeni iz glumačkog ansambla, dehumanizirani i poniženi do pomičnih dodataka kulisama (Senker 1983: 14).

karakternih stereotipova (isto, 13). Napokon, repertoari koji su svojom kvalitetom varirali jasno ukazuju na činjenicu kako je publika na sceni prvenstveno uživala u snažnu koloritu te osobito u bujnim strastima.

Vremenom je, doduše, komični repertoar postajao sve bljeđi, a samo se Goldonijeva komedija još nekoliko desetljeća smatrala najvišim uzorom. Izuzev primjerice komada Shakespearea, Schillera ili pak Molièrea, u Rijeci su kako iščitavamo iz cedulja igrani i P. Ferrari, P. Cossa, F. Cavallotti, V. Bersezii, itd. Igrane su, dakle, izuzev Goldonija i pustolovne odnosno opširne drame, plačljive tragedije po uzoru na Nijemce ili Francuze, zatim basne s maskama, ali i još uvijek poneka Alfijerijeva tragedija čija je primjerice drama *Saul* najavljena u Rijeci za 1874. godinu u izvedbi dramske družine Arnous-Tollo & Alessandro Celich, a pod vodstvom Luigija Raffaella Tolla. Međutim, svojom prenatlaženom emotivnošću u stilu i igri glumci su i dalje, kako nam je suditi, čestim retoričkim konstrukcijama te istrošenim frazama proklamirali tipičnu melodramatsku scensku igru što rado *produžuje gestu, naglašava je i nagoviješta više nego što stvarno izražava* (Pavis 2004: 220). Tekst je u principu funkcionirao kao osnovni element kazališne predstave pa nisu rijetki primjeri kojima je taj isti tekst nastajao isključivo zbog predstave, ili pak predstava zbog teksta. Prvo se, riječima Dorta, utapalo u drugo, ali i obratno.

No, tijekom 19. stoljeća u vremenu razvoja tzv. *kulta ličnosti*⁵⁹ nastojala su se i u melodramatskoj dramaturgiji (bez obzira na prenatlaženu trivijalnost i patetičnost) pronaći ona iskustva i osjećaji koji su ljudima toga doba ipak bili od nekoga značaja.

Građanin je u njima pronalazio izraz svoga straha da bi protiv svoje volje ili bez svoga znanja mogao počinuti neka djela koja bi ga razotkrila, koja bi ga u očima javnosti ponizila i osramotila, te ništa manju bojazan da bi ga nasrtljivost drugih ljudi mogla opteretiti i prirediti mu neugodnosti, da bi zbog toga mogao biti izložen progonu ili unesrećen. Trivijalne drame ispunjavale su značajnu funkciju, naime bile su umirujući ventil za građane koju se se panično bojali destabilizacije vlastitog Ja (Fischer Lichte 2011: 13).

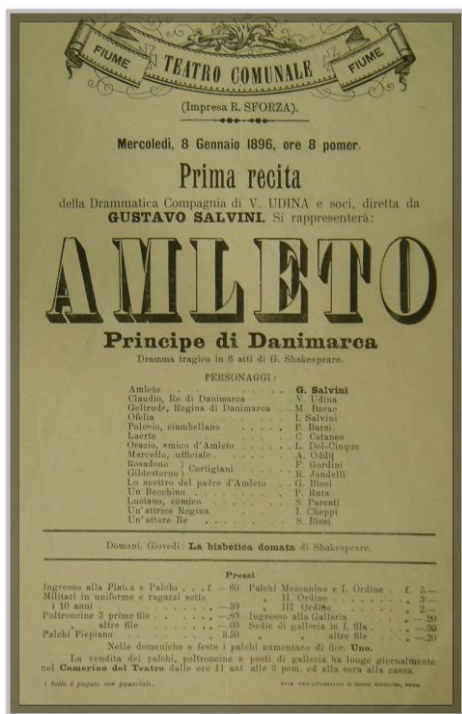
⁵⁹ Pojam ličnosti, koji je u 18. stoljeću stvoren kao predodžba o autonomnom individuumu i koji je obilježio građansko kazalište, ponajprije kazalište Sturm und Dranga i njemačke klasike, podrazumijeva mogućnost koja je čovjeku urođena, mogućnost koju je čovjeku podarila priroda. U tom smislu Herder definira „genija“ kao utjelovljenje ličnosti: „Genij spava u čovjeku kao što stablo spava u sjemenki“, dok se Goethe preko Wilhelma Meistera žali na neizmjerne poteškoće koje građaninu, primoranom na zarađivanje za život, otežavaju realizaciju i razvoj ličnosti (Fischer Lichte 2011: 9).

Prema tome, gledatelj je na pozornici tražio prihvatljiv model identifikacije usmjeren prvenstveno učvršćivanju njegove bilo etičke, bilo političke ili uopće svjetonazorske pozicije.

Bilo kako bilo, važno je istaknuti kako su gotovo sva značajnija djela talijanskoga romantizma ipak dolazila u Rijeku i odražavala ovdje duhovnu, odnosno kulturnu klimu toga novoga razdoblja. S vremenom se sve više insistiralo na teatru kao modelu svijeta pomoću kojega su različite konstelacije koje je scena nastojala eksploatirati, u konačnici, ipak provjerljive. Napokon, takav teatar otvara mogućnost igre, riječima Fischer-Lichte, s različitim konceptima identiteta te ima potencijala sagledati građanske vrijednosti ne isključivo kao pozitivne, nego pokazuje očite sposobnosti kritički promotriti njihov odnos spram stvarnosti. Kazalište tako postaje modelom socijalne stvarnosti, gubi isključivu zabavlačku ulogu kakva mu se nametala i u Rijeci tijekom 18., odnosno prve polovice 19. Stoljeća te postaje sposobno integritirati „igrive“ i „realistične“ elemente i učiniti ih produktivnima (Fischer-Lichte 2010: 233).

Podaci koje nalazimo u Cihlarevu fondu potvrđuju činjenicu kako se tijekom druge polovice 19. stoljeća koliko-toliko ipak insistiralo na raznovrsnosti, kao i na naglašenijoj širini repertoara. Izvodila su se suvremena djela i djela klasika te se u prikazivanju sve češće nastojalo na scenskom uobličavanju povijesne istine, što još uvijek nije imalo nikakvih dodirnih točaka karakterističnih realističkoj stilskoj konvenciji. Težište je ovdje na glumačkom teatru u prvom redu zaokupljenu odnosom *RIJEČI* → *LJUDI*, a (promatrano sa stajališta realizma) zanemarilo je odnos *STVARI* ← *RIJEČI*. Bilo je to kazalište koje se nameće, koje zahtijeva da publika „gleda njega“, a ne „kroz njega“ u zbilju i koje *RIJEČ* (*Sire le Mot*) drži jedinom *STVARI* dostojnom pažnje plemenitih duhova (Senker 1983: 17). Upravo to isključivo gledanje pozornice daje naslutiti kako je opsis, koji još nije funkcionirao kao odlučujući način prijenosa i koncipiranja globalnoga smisla predstave, zapravo sam po sebi podrazumijevao temeljnu okosnicu predstavljanja i na taj način bio usmjeren kreiranju na sceni spektakla i zabave (usp. Pavis 2004: 250).⁶⁰

⁶⁰ *Opsis je ono što je vidljivo, izloženo pogledu, i otuda pojmovi spektakl i predstava. U Aristotelovoj „Poetici“ predstava je jedan od šest sastavnih dijelova tragedije, ali manje vrijedna od svih ostalih sastavnica koje se smatraju važnijima (fabula, karakter, glazba, itd.)* (Pavis 2004: 250). Mjesto opsisa, nastavlja Pavis, kasnije je u povijesti kazališta dodijeljeno onome što nazivamo mizanscenom, odnosno režijom.



Slika 5. Kazališna cedulja. Shakespeareov *Hamlet* u izvedbi dramske družine iz Udina, 8. siječnja 1896.

Režija, kao isključivo scenska, odnosno samostalna estetska disciplina u takvu teatru još zasigurno nije bila *osviještena* pa su događaji na pozornici djelovali poput spoja i uzajamnih reakcija dvaju temeljnih elementa – glumca (tumača) i komada. *Jedan je pomagao drugom ili mu nanosio štetu bez posrednika, iskreno i jednostavno* (Kessel prema Veinstein 1983: 106). Ipak, ne treba isključiti postojanje i trećega sudionika u ovoj relaciji koji je na tragu, rekli bismo, Diderotovih tvrdnji bio sposoban odlučivati o scenskim (umjetničkim) problemima koje na pozornici i treba riješiti.⁶¹ Držimo, stoga, kako

⁶¹ Detaljnije o režiji kao kazališnoj praksi koja prema nekim mišljenjima nastaje tek posljednjih desetljeća 19. stoljeća u Francuskoj, pojavom Antoineta, u Veinstein 1983: 105–111. Jednako tako, postoje i drugačija mišljenja, prema kojima je režija u principu davnoga porijekla pa tako primjerice André Gervais smatra kako se već u prvobitnim formama kazališne umjetnosti karakteristične za primitivna društva, javlja redateljev predak – Mag, čarobnjak, svećenik (usp. Veinstein 1983: 112). I Gaston Baty, pa i Teodor Komisarževski, André Boll drže kako je režijska umjetnost davnoga porijekla. Međutim, valja se složiti s mišlju Émilea Fabrea koji je tvrdio kako bez obzira što se režija spominje tek s kraja 19. stoljeća, to ne znači da se do tada nije znalo što je to režija. *Oduvijek su pisci i glumci raspravljali o načinu na koji se neki komad može predstaviti publici* (Fabre prema Veinstein 1983: 112).

je bez obzira na postojanje i uporabu termina režije, odnosno redatelja, odvijek postojala funkcija svojevrsnoga koordinatora elemenata na sceni, odnosno onoga koji je brinuo o položaju glumaca na pozornici. Prihvatit ćemo, prema tomu, tvrdnje Pierrea-Aiméa Toucharda, ne ulazeći pritom u terminološku problematiku koju svako zadiranje u povijesno ekspliciranje osobe redatelja i njegove umjetnosti zasigurno i povlači,⁶² kako su i putujuća kazališta (pa tako i riječke gostujuće družine) imala svojega šefa trupe koji je više-manje vršio funkciju redatelja i na sceni brinuo o eventualnom stilskom jedinstvu dramske radnje (usp. Veinstein 1983: 113–114). Drugim riječima, tijekom čitave povijesti zapadnoga kazališta, držimo to slučajem i onih sceniskih događanja na riječkoj pozornici postojao je voditelj, vođa ili majstor igre

⁶² Valja imati na umu kako Veinstein zapravo oštro istupa protiv tvrdnji i rasprava koje idu u prilog mišljenju kako je redatelj odnosno režija porijeklom s kraja 19. stoljeća, odnosno onih koji je datiraju mnogo ranije. Priznajući terminološku problematiku uočava kako u svim raspravama postoje terminološki ekvivalenti koji služe za označavanje svih dužnosti koje režija podrazumijeva (ili eventualno onoga koji te dužnosti obavlja), potom ističe važnost da se kod teoretičara ili praktičara u prošlosti otkriju karakteristične preokupacije režije i pojam jednoga skupa specifičnih preokupacija, te ustanovljuje jednoga stručnjaka preteče modernoga redatelja (usp. Veinstein 1983: 155). Raspravljajući o navedenoj problematici, Veinstein konačno dolazi do zaključka kako prva polovica 19. stoljeća nije bila obilježena niti rađanjem jedne nove umjetnosti, umjetnosti režije pa u *sadašnjem trenutku naših istraživanja izgleda samo da je režija, od toga razdoblja, počela biti svjesna same sebe* (isto, 161). Kako tvrdi i B. Dort, struktura zapadnoga teatra počinje se mijenjati od kraja 19. stoljeća, a razloge tomu pronalazi u dolasku tzv. novoga majstora – redatelja. Jednako tako, te su promjene razvidne i u razvoju režije, a što se ne očituje *samo kao posredovanja između različitih kazališnih elemenata (autora, scenografa i direktora) već i kao dominantne aktivnosti koja određuje i kontrolira sam smisao predstave* (Dort 1982: 19). Prema Dortu, dolazak redatelja kao autonomnoga činitelja kojemu su podređeni drugi faktori predstave doista se i zbio koncem 19. stoljeća i trajao tijekom čitave prve polovice 20. stoljeća, s razlikama od zemlje do zemlje i u različitim vremenskim intervalima (usp. isto, 20). A. Antoine, prvi moderni redatelj u Francuskoj, 1903. godine u svojim je *Časkanjima o režiji* zaključio: *Treba reći da je i režija također umjetnost koja se rađa, te da ništa, apsolutno ništa, prije posljednjeg vijeka, prije kazališta zapleta i situacije, nije determiniralo njen procvat* (u isto). Gordon Craig je primjerice otišao još dalje tvrdeći kako je *renesansa režisera (ili redatelja) „polazna točka“ „renesanse kazališta“ i proricao kako će se kazalište transformirati od „interpretativnog majstorstva“ u „samostalnu i stvaralačku umjetnost“ koja će biti djelo „umjetnika u budućem kazalištu“* (isto). Povijest, dakle, i problematika režije omeđene su, ističe Dort, upravo ovim dvjema tvrdnjama. Jer, moderni redatelj, upozorava Dort, nije se odjednom pojavio potpuno oformljen, nego je u scenskoj praksi tijekom čitavoga toga stoljeća pripreman njegov dolazak. Primjerice, Diderot je u *Paradoksu o glumcu* navodio kao *odlučujuću činjenicu što u Napulju postoji jedan dramski pjesnik čija glavna briga nije da postavi komad nego da pronade u društvu lica koja mogu svojim godinama, glasom, osobinama, da iznesu uloge (...). On vježba sa glumcima, po šest mjeseci, što sa svima zajedno, što sa svakim posebno* (prema isto). U tom dramskom pjesniku nije teško, kako ističe Dort, prepoznati preteču našega redatelja. Međutim, tek se s Antoineom (bar što se Francuske tiče) redatelj jasno odvaja od ostalih sudionika u predstavi i stvara od njih svoje podčinjene. Na taj se način režija oslobađa tiranije scenografa koji su svojom dominacijom obilježili gotovo cijelu polovicu 19. stoljeća (usp. isto, 90).

koji je bio zadužen voditi pripremu i osiguravati koordiniranost različitih elemenata predstave i to s namjerom njihova povezivanja u jedinstveno kretanje (usp. Dort 1982: 20).⁶³

S vremenom dolazi do značajnijih promjena i u percepciji dramske umjetnosti što se nerijetko očitivalo u sve intenzivnijoj potrebi dramskih pisaca za situiranjem svojih komada u zasebne i katkada u potpunosti različite sredine (usp. isto, 91). Postupak je to koji je prethodio raskidu s pravilom o tri ma jedinstvima (kojega je još 1827. godine nagovijestio revolucionarni Hugoov manifest u *Cromwellu*), kao i s klasičnim planom scene pa su navedene promjene koje su uzrokovale i sve očitije međusobno razlikovanje uloga, napokon, rezultirale i brojčanim povećanjem uloga. Ta je heterogenost umjetnosti imala za posljedicu, kako ističe Becq de Fouquières, sve veću diferencijaciju između osnovnih slika ličnosti modernoga teatra. *Uslijed toga glumac je sve manje sposoban da s uspjehom igra veći broj uloga: njegov lik se povezuje sa sve suženijom vrstom uloga. Iz toga će proizaći potreba znatnog povećanja broja glumaca koji čine jednu kazališnu trupu* (prema isto). Prema tome, o složenosti je dramske tehnike određenoga komada ovisila i njegova predstavljačka komponenta što samo dokazuje ne samo potrebu za čvršćom uzajamnošću dramaturško-scenskih postupaka, nego i sve intenzivniji rad u organizaciji i tretiranju scenskih elemenata. Shodno tome, javit će se, izuzev potrebe za povećanjem broja glumaca, i eksplicitna nužda za osobom koja će insistirati na organizaciji sve kompleksnijih odnosa na sceni, odnosno brinuti, uporabimo li današnje pojmovlje, upravo o mizansceni.

Doduše, izvori kojima se služim u pokušaju rekonstrukcije ovoga razbolja u povijesti riječkoga kazališnoga života izuzetno su oskudni podacima o sceni, uopće o stilu izvođenja, što u principu i nije za čuditi jer ono nije bilo primarno u strukturiranju scenskoga čina, za razliku, držimo, od značajnijih glazbeno-scenskih događanja koja su (izvođena paralelno uz dramske predstave) u estetskom smislu umnogome prednjačila. Dramsko je kazalište, kako smo već i upozoravali, prvenstveno bilo zabavlačkoga karaktera, no ta činjenica ne isključuje postojanje eventualnoga organizatora, u riječkom je slučaju, držimo, sličnu funkciju obavljao impresario,⁶⁴ a koji je u

⁶³ O distinkciji *le régisseur - ie metteur en scène* vidi Dort 1982: 21, a o nastanku redateljskoga zanimanja u Chinoy 1989: 1 – 79, Hibner 1986: 40–53, Roubine 1986: 53–65.

⁶⁴ Potvrdu ovim tvrdnjama nalazim i u mišljenju Adolfa Windsa koji ističe kako je *režija*, koja danas podrazumijeva niz umjetničkih djelatnosti prvobitno označavala upravljanje posrednim državnim prihodima. Izraz *režiser* kao *terminus technicus*, kako ističe, na njemačkim je scenama skovan u Beču: *Godine 1771. gospodin fon Bram je kao sekretar poslanstva otišao za Švedsku; njegovo mjesto sa titulom „režiser“ dobiva gospodin Stefani Stariji (...) U Manhajmskim teatarskim protokolima iz 1785. susrećemo: „Kazališni režiser je zadužen za to*

tim najstarijim razdobljima bio usmjeren prvenstveno na osiguranje scenske igre. Iz toga se razloga gluma većim dijelom i iscrpljivala u mimici (na što uostalom i upućuju *Morokezijeve pouke* iz 1832. godine), te je o osmišljenosti scenskoga pokreta uvelike ovisio i uspjeh pojedine izvedbe. Uglavnom, insistiralo se na glumačkoj igri temeljnoj na bogatim dramskim preokretima i potresnim prizorima, čiji su nosioci nerijetko prikazivali lica stihijske naravi te jednostavne psihologije, a što je s vremenom i u izvedbama družina u riječkom kazalištu, osobito tijekom druge polovice 19. stoljeća, sve snažnije podcrtavalo potrebu za scenskim promišljanjem postavljenih komada. Smatramo kako te izvedbe još nisu odavale dojam strukturirane i jedinstvene scenske slike, a pridodamo li k tomu i već spominjani utjecaj melodramatske dramaturgije, zaključujemo kako je uloga scenografa i dalje onemogućavala razvoj konkretnih režijskih rješenja. Doduše, talijanske su gostujuće družine u Rijeku zasigurno donosile sve inovacije europskoga (talijanskoga) teatra pa samim time i tada dominantnu scenografov tendenciju osmišljavanja ključnih elemenata dekora koji su bili odlučujući za uspjeh predstave. Nije nepoznato kako su scenografi utjecali na autore, pa su i pisali ovisno o dekoru projektiranu prema njihovim napucima. Spomenuti *Kazališni pravilnik* također navodi funkciju scenografa koja je vrlo vjerojatno pratila sve one zadatke na kojima su oni tijekom ovoga razdoblja osobito insistirali.⁶⁵

da se drži reda i točnosti prema propisu teatarskih zakona i da prijavljuje sve greške, nedostatke, prekršaje, preuređenja izbornokneževskoj intendanturi, u protivnom može biti kažnjen zatvorom.“ „Plan“ *Iflanda, baruna od Dalberga, koji se odnosi na režisera glasi: „On nije ništa drugo do prosti komesar intendanta. Ako je nepametan da hoće da bude nešto više od toga, bit će omražen kao preceptor*“ (Winds 1986: 3).

⁶⁵ Kako upozorava Dort, scenske tehnike u to doba bilježe sve značajniji razvoj, dok se scenske konstrukcije diversificiraju (korištenje nosača-mostova se proširuje), krajem stoljeća se instaliraju i rotirajuće scene (koje su se, doduše, u Japanu znatno prije već koristile) što ih je u Europi prvi uveo Karl Lautenschläger u mihenskom Residenztheater za predstavu Mozartova *Don Giovannija* 1896. godine, dok će Max Reinhardt ovu pozornicu, upozorava Dort, koristiti sistematski. S vremenom će, dakle, rad na sceni postajati sve složeniji – osoblje se na pozornici umnožava, zadatci parceliziraju pa samim time i specijalizacija postaje neophodna. U tom se kontekstu spominje osvjetljenje, kao i ostale tehničke inovacije (usp. Dort 1982: 20).

Nastojanja u interiorizaciji hrvatske kazališne prakse

Estetizacija scenskog izričaja

Početak 19. stoljeća književna i kritička tradicija u Italiji više nisu imale (kao primjerice u Francuskoj) podršku u političkim uvjerenjima. Sjeverna Italija je nakon francuske, zatim – poslije 1812. – austrijske okupacije, počela stremiti k novoj nacionalnoj književnosti što je bilo dio sve veće želje za slobodnom talijanskom državom. Romantizam su u Italiji tako postupno počeli povezivati s tim političkim snom, a neoklasicizam s okupatorskim silama i ugnjetavanjem (Carlson 1997: 54). No, okupatorske sile uvele su u Italiji novi pokret pa kada su Austrijanci, kako ističe Carlson, smijenili Francuze u Milanu, insistirali su ondje isključivo na idejama njemačkoga romantizma. Upravo je *Bibliotheca Italiana* (pokrenuta u Milanu) proporcionalno željama vlasti i bila izvorom novih nastojanja oko upoznavanja Talijana s njemačkom kulturom. *Madame de Staël* (1766.–1817.) objavila je svoj članak „*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*“ (1816.) u prvom broju, u kojem poziva talijanske pisce da se ostave tradicionalnih formi i mitoloških tema, te da potraže modernije uzore kod Shakespearea i Nijemaca. Mnoštvo pozitivnih i negativnih osvrtâ na taj članak smatra se početkom romantičarskog pokreta u Italiji (isto). Potaknut stranim utjecajima talijanski romantičarski pokret pokazao je ozbiljno zanimanje za formiranje nacionalne književnosti i nacionalnoga identiteta. Stoljetna, pak, kulturno-politička povezanost i međusobna interferencija Talijana i Hrvata imala je očitih konzekvenci i tijekom ovoga razdoblja te su Hrvati posredstvom, također, stranih vizija i poruka imali prilike prenositi u zemlju nova nastojanja.

Tijekom toga vremena Rijeka je bila daleko od ilirskih tendencija, a talijanski je scenski izraz zatomio, bez obzira na činjenicu što se u riječkoj kazališnoj povijesti i te kako bilježe naznake hrvatskih scenskih nastojanja, svako promišljeno organiziranje nacionalne scenske prakse. Doduše, nakon 1848. godine pa sve do državnopravnoga otuđenja Rijeke Hrvatskoj 1868. godine,⁶⁶ dakle, punih dvadeset godina riječko je kazalište bilo pod hrvatskom upravom, a hrvatski je jezik bio službenim jezikom kazališne

⁶⁶ Hrvatsko-ugarska nagodba od 1868. godine “stvorila je za Rijeku specifičan državnopravni provizorij. Odredbom paragrafa 66 te Nagodbe Rijeka je proglašena kao “*corpus separatum*”, naime za posebno državnopravnopodručje, koje ne spada ni Ugarskoj ni Hrvatskoj (...) Po tom provizoriju Rijeka je imala položaj autonomne oblasti u okviru “zemalja ugarske krune”, bila je dakle posebno autonomno područje u sklopu Ugarske kao složene države sastavljene od Ugarske i Hrvatske (...) Imala je svoje mjesne ogranke (Gradsko vijeće odn. Magistrat) na čelu sa guvernerom, kojega je imenovao kralj na prijedlog ugarske vlade, a ova je bila nadređeni organ za grad Rijeku u svim poslovima općeg značenja (...) Državno pravni osnov za status Rijeke bila je sve do 1918. ova Nagodba” (Čulinović u Fabio 1987: 127).

uprave. Pokušavalo se tada riječku scensku umjetnost dovesti u sklad s općom narodnom situacijom i ako hrvatski orijentirano stanovništvo gradu, među kojima se osobito ističe po svojim kulturnim inicijativama Bartol Zmajčić koji je materijalno podupirao talijanske umjetnike u siromaštvu, nisu u tom uspjeli, krivnja je zapravo na općoj političkoj konstelaciji u Habsburškoj Monarhiji u prednagodbenu doba. Međutim, nizu paradoksa svojstvenih riječkoj političkoj povijesti valja, svakako, pridodati i slijedeće – riječko kazalište stajalo je pod upravom hrvatske vlade u Zagrebu i nekoliko godina poslije sklapanje Austro-ugarske nagodbe, i nakon državopravnog instaliranja riječkoga *corpus separatuma* koji ni po svojoj najtežoj interpretaciji nije nikada, sve do raspada Austro-Ugarske Monarhije 1918. godine posvema odvojio Rijeku od Hrvatske. *Hrvatsko-ugarski kondominij u Rijeci, u smislu nagodbenih regnikolarnih pregovora postojao je de iure, iako ne de facto, sve do 1918. godine.*⁶⁷ I da nije došlo do sloma mađarskoga imperijalizma grad bi, zahvaljujući radničkom dijelu stanovništva zajedno, dakako, s hrvatskim građanstvom koje je sačinjavalo stvarnu većinu demografske slike postao hrvatskim. Kasniji su događaji spriječili takav razvoj što je imalo svojih eksplicitnih reperkusija i na teatarski, odnosno uopće kulturni segment u gradu. Riječko kazalište koje se u prošlosti držalo barem umjetnička programa, iako ne na našem jeziku, postalo je nakon 1918. godine pozornicom fašističkih prijetnji. I bez obzira što je slavenski, odnosno hrvatski element do 1918. godine sačinjavao pretežnu većinu stanovništva predstavljajući u principu bespravni svijet u političkom i socijalnom smislu (važeci izborni zakon falsificirao je istinsku narodnu volju) – Kazalište je bilo zatvoreno hrvatskoj kazališnoj umjetnosti i onda kada se radilo o umjetnicima iznimne kvalitete.⁶⁸

Međutim, riječki je teatar pozornica događaja koji imaju veliki značaj i za hrvatsku kulturnu povijest uopće, a osobito za prošlost grada. U ovoj riječkoj zgradi koja je postojala do 1885. godine djelovali su polovicom stoljeća kao glazbeni rukovodioci otac i sin Ivan Zajc. S pravom možemo konstatirati kako je hrvatski glazbeni narodni preporod, nakon Mihanovićeve u Rijeci koncipirane narodne budnice i tragično okončanih i neostvarenih pokušaja Vatroslava Lisinskoga, započeo upravo Ivanom Zajcom i njegovim narodnim krugom i to baš u staroj kazališnoj zgradi. Nesumnjivo, s ovim je Gradskim kazalištem vezana prva javna pojava kompozitora i budućega osnivača

⁶⁷ Cihlar, *Andrea Ludovik Adamić i njegovo riječko kazalište*, rukopis, DAR-i, RO-24, kutija br. 2.

⁶⁸ Franjo Krežman, po priznanju talijanske muzičke kritike drugi Paganini violine na svijetu, trijumfirao je po svim europskim zemljama, a u Rijeci nije mogao nastupiti nego se morao tijekom boravka u gradu zadovoljiti skromnim pozornicama hrvatske čitaonice i jednom privatnom kućom u Kraljevici.

hrvatske stalne opere u Zagrebu, Ivana pl. Zajca. S estetskoga stajališta, razdoblje od 1855. do 1862. godine, smatra se jednim od najsajajnijih razdoblja u povijesti riječkoga teatra, a za njegovu su rekonstrukciju, također, od velikoga značaja dokumenti koje nalazimo u osobnoj ostavštini Vatroslava Slavka Cihlara.

Na temelju pisma upućenoga Muzičkom odjelu Nakladnog zavoda Hrvatske, a u vezi prethodno obavljenoga usmenog razgovora s dr. Milanom Majerom, saznajemo kako je Vatroslav Cihlar namjeravao izdati knjigu naslovljenu *Ivan Zajc u Rijeci ili Riječki dani Ivana Zajca* koja je bila napisana na temelju do tada još neobjavljenih spisa, dokumenata i bilježaka sakupljenih u riječkom državnom i kazališnom arhivu. Tom je studijom nastojao obuhvatiti razdoblje od 1831. do 1862. godine te na taj način prikazati još do tada potpuno neobrađeni riječki *ottocento*, odnosno kulturni i političko-povijesni život Rijeke prve polovice 19. stoljeća.⁶⁹ Po svemu sudeći do tiskanja ove knjige nije došlo pa je tek u zborniku *Ivan Zajc* iz 1964. objavljen članak pod naslovom *Riječki dani Ivana Zajca*, a koji se uglavnom iscrpljuje u njegovoj korespondenciji s Gradskim magistratom iz razdoblja odlaska iz Rijeke. Stoga, želimo li se zadržati na *riječkim danima*⁷⁰ ovoga skladatelja, izuzev relevantne literature⁷¹ na raspolaganju nam stoji i vrlo

⁶⁹ Ovaj je rad trebao obuhvaćati sljedeći materijal:

1. Rijeka iz doba Ivana Zajca;
2. Zajčevo rođenje, školovanje i djelovanje u Rijeci sve do njegova odlaska u Beč i Zagreb (Zajc kao ravnatelj riječke opere, ravnatelj i profesor riječke muzičke škole, skladatelj, itd.);
3. Ilustracije iz Zajčeva riječkog doba / dotad još nigdje objavljene.

Za pisanje ove knjige poslužila je Cihlaru i Zajčeva zbirka u Lovranu (Vila Belsito) koja sadrži:

- a) skladbe – 200 knjiga Zajčevih skladbi, svezaka, nota i sličica, b) dokumentarno gradivo: 1. Isprave, 2. Pisma i brzojavi, 3. Bilješke, 4. Popisi, 5. Slike, 6. Rasporedi, 7. Spomenice, 8. Pisano o Zajcu: a) novine i časopisi, b) izresci iz novina, 9. Razno, 10. Ostalo: a) Zajc, b) Jessenco, c) tekstovi, d) razno. Vidi: Pettan (1964: 19–22).

Kao mali isječak toga materijala objavio je Cihlar u „Riječkom listu“ 1. svibnja 1947. godine članak pod naslovom *Ivan Zajc – skladatelj prve himne riječkih radnika*.

⁷⁰ Spomenimo samo kako je još u ranom djetinjstvu Zajc pokazivao izraziti glazbeni talent te je u svojoj šestoj godini nastupio na jednom koncertu u starom riječkom kazalištu, a iz toga vremena potječe i najranija njegova skladba *Uvertira u E-duru za glasovir op. 1a* iz 1844. godine. Među tim najranijim Zajčevim radovima (uglavnom do osamnaeste godine života) nalazimo skladbe za klavir, violinu, gudački kvartet, solo popijevke, zborove, duhovne skladbe te čak i prvi operni pokušaj pod naslovom *Marija Terezija*. Ističu se iz tih ranih dana *Koncert za violinu u a-molu op. 4* (1844.), *Gudački kvartet u C-duru op. 15b* (1848.), duhovne radove *Ave Maria* za mješoviti zbor i orgulje *op. 15c* te *Agnus Dei* za sopran, alt, tenor i bas uz orgulje *op. 20*. Podatak u: Skladatelj Ivan pl. Zajc, DAR-i; i Ruck 2002: 5. O studiju pak u Milanu vidi Ruck 1996: 17.

⁷¹ Pri tom valja imati na umu kako se literatura uglavnom bavi godinama Zajčeva boravka u Milanu (od 1850. do 1855.), potom tzv. *bečkim razdobljem* (od 1855. do 1862.), a naposljetku i njegovim djelovanjem u Zagrebu (od 1870. do 1914). Najslabije je istraženo upravo ovo *riječko razdoblje* koje obuhvaća skladateljovo djetinjstvo i školovanje, a potom i njegov povratak u rodni grad nakon završenih studija. Rasvjetljavanju ovoga riječkoga razdoblja značajno su pridonijeli i

vrijedna ostavština Vatroslava Cihlara. Valja pritom imati na umu kako Ivan pl. Zajc svoj pravi značaj, a u kontekstu hrvatske glazbene umjetnosti, ostvaruje ipak svojim zagrebačkim djelovanjem.⁷² Shodno tome, literatura i kritički osvrti na njegovo stvaralaštvo usredotočuju se prvenstveno na ovo razdoblje njegova djelovanja, a što nije nimalo neobično jer u Zagrebu, gdje dolazi na poziv, između ostalih, i Petra Preradovića, Franje Markovića, Augusta Šenoe – nastaju i njegova najznačajnija djela. U toj je novoj klimi postao ravnateljem zagrebačke Opere⁷³ i Glazbenoga zavoda te se u potpunosti usredotočio na izgradnju hrvatske operne pozornice.⁷⁴ Upravo je ovdje, na riječi Franje Markovića, skladao svoju operu *Mislav* koja je prvi puta prikazana 2. listopada 1870. godine. Potom je slijedila premijera narodne dramatične opere u tri čina *Ban Leget*, 16. veljače 1872. godine za koju je riječi napisao Ivan Dežman. Slijedila je zatim izvedba *Amelije*, no bez sumnje, najznačajniji je uspjeh postigao operom *Nikola Šubić Zrinski*⁷⁵ koja je po prvi puta bila izvedena u Zagrebu 4. studenoga 1876 godine.⁷⁶

radovi iz Zbornika *Rani Zajc: Rijeka – Milano – Rijeka (1832.–1862.)*, *Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Rijeci*, 1996. godine.

⁷² Tako, primjerice, dr. Pettan s pravom naziva razdoblje od 1870. godine pa do konca stoljeća Zajčevim dobom.

⁷³ Ravnateljem je imenovan još za vrijeme boravka u Beču, a na tom je mjestu djelovao od 1870. do 1889., odnosno do njezina prvog ukidanja. U tom su razdoblju izvedene 52 opere i 13 opereta, a najzastupljeniji su bili Zajc i Verdi. Pod vodstvom dirigenta Nikole Fallera zagrebačka je opera započela s radom tek 1894. godine, a sljedeće se godine kazalište preselilo u današnju zgradu.

⁷⁴ U Zagrebu je još napisao i opere: *Lizinka*, 1878.; *Pan Tvardovski* 1870., *Zlatka*, 1884.; *Gospodje i husari*, 1887.; *Kraljev pir*, 1889.; *Armida*, 1896.; *Primorka*, 1901.; *Prvi grijeh*, 1912.; i *Oče naš*, 1911. godine. Ukupno je napisao oko šezdeset kantata za sola, zbor i orkestar među kojima se osobito ističe *Istočna zora*, *Dolazak Hrvata* i *Oče naš*. Napisao je i oko pedeset himni za razna pjevačka društva, oko četrdeset davorija, te preko 160 raznih drugih zborova lirskoga i epskog sadržaja, preko 200 pjesama uz pratnju klavira te oko 50 jednostavnih popjevaka za jednoglasne i višeglasne dječje zborove. Među Zajčeva orkestralna djela ubraja se preko 40 uvertira, 3 oveće koncertne simfonijske kompozicije te preko 40 raznih drugih kompozicija – simfonične slike, rapsodije, fantazije i koncerti. Napisao je i oko 120 crkvenih kompozicija, a njegov životni glazbeni opus obuhvaća preko 1200 glazbenih djela.

⁷⁵ Prema podatku L. Ruck, ova je opera prikazana u Zagrebu do 60-ih godina 20. st. oko 360 puta, a u Rijeci do danas oko 210 puta. Uprizorena je i na brojnim svjetskim pozornicama, a prema riječima muzikologa Josipa Andreisa, Zajc ovim djelom donosi *u hrvatsku glazbu umjerenu uporabu leitmotiva i umije pronaći pravi izraz za raznovrsne situacije i prizore u kojima prevladavaju čas lirski, čas herojski ugođaji i u koje koreografski elementi unose sretan kontrast. Čitavo je djelo dramski i glazbeno usmjereno ka završnom potezu, ka pogibelji Zrinskoga i njegovih vjernih suboraca u borbi s Turcima, kojima unatoč njihovoj vojnoj premoći nisu htjeli izručiti opsjednut Siget. Kritičarka Jagoda Martinčević ističe da se važnost ove opere ogleda u njezinom emocionalnom odjeku u kazališnoj hrvatskoj javnosti. Ta je opera oduvijek u povijesti hrvatskoga teatra nosila i svoj politički znak. Bila je i ostala barjakom svih onih vremena koja su težila istini, pravdi i slobodi...bila je i zabranjivana, pa gotovo krišom postavljana i igrana, a generacije su generacijama darovale svijest o Zajčevoj operi. I svi ljudi dobre volje, voljeli oni*

Bez obzira na zapravo kratkotrajni i nesretani njegov boravak u rodnome gradu, ostao je on konstantno povezan s Rijekom pa je čak i osamdesetih godina 19. stoljeća u vrijeme stvaranja radničkih organizacija i na poziv riječkih radnika za njih komponirao i prvu himnu koju je često, bez naznake autora, svirala u prošlosti riječka gradska glazba.⁷⁷ Jednako tako, valja nam ovdje napomenuti kako se riječka kazališna povijest većim dijelom iscrpljuje u opernim, odnosno operetnim izvedbama i taj će se kontinuitet uglavnom zadržati sve do 1946. godine, tj. do formiranja stalnoga dramskoga, opernoga i baletnoga ansambla. Na temelju iznesenoga zaključujemo kako su gledatelji imali prilike vidjeti i neka od značajnijih glazbeno-scenskih ostvarenja, a u čemu se zasigurno prednjačilo u odnosu na ostala hrvatska kazališna središta. U vrijeme Zajčeva djelovanja riječka je publika uglavnom poznavala talijanske skladatelje, na pozornici su isključivo nastupali (osobitost je to koja potječe još iz 18. stoljeća) talijanski operni umjetnici i sredinom 19. stoljeća ovdje je zapravo već bio izgrađen dojmljiv i visoki glazbeni ukus brojnoga slušateljstva. Za povijest ovoga staroga riječkoga kazališta sačuvan je niz štampanih plakata fino izrađenih na bijeloj i ružičastoj svili te opernih libreta tiskanih u Rijeci. Među plakatima nalazi se i nekoliko afiša s imenom hrvatskog kompozitora Ivana Zajca kao opernog dirigenta u starom riječkom kazalištu.

Dakle, u Adamićevu kazalištu već tridesetih godina 19. stoljeća djelovao je Ivan Zajc stariji kao ravnatelj opernih sezona i dirigent. Otac Ivana Zajca došao je u Rijeku u prvoj četvrti 19. stoljeća na poziv Gradskog filharmoničkog instituta, odnosno gradske muzičke škole kako bi preuzeo

operu ili ne, znali su da je „Zrinjski“ na pozornici iskaz vlastite slabosti. Obje kritike nalazimo u Ruck 2002: 15. Detaljni pregled i popis Zajčevih djela u Pettan 1951.

⁷⁶ Jednako tako, značajan je bio i njegov pedagoški rad. Naime, od dolaska u Zagreb sve do umirovljenja upravljao je Glazbenim zavodom punih trideset i sedam godina. Odgojio je čitav niz glazbenika i opernih umjetnika, udarivši na taj način temelje našem glazbenom životu. Obaveze su mu u Zagrebu bile mnogobrojne. Narudžbe za nove skladbe stizale su svakodnevno, a gotovo sva hrvatska pjevačka društva molila su ga za skladbu posvećenu upravo njihovom zboru. Na ove je zamolbe pokušavao uvijek pozitivno odgovoriti. Na koncertima Hrvatskog glazbenog zavoda najzastupljenija su bila djela hrvatskih skladatelja, potom njemačkih i talijanskih autora. Njegove su se skladbe izvodile na svim značajnijim priredbama u Zagrebu. Godine 1874. izvedena je *Misa solemnis* pri otvorenju Hrvatskoga sveučilišta u Zagrebu, a 1879. izveden je Zajčev *Requiem*.

Od mnogobrojnih njegovih učenika iz tih dana izdvajaju se Blagoje Bersa (podučavao ga je glasovir i kompoziciju) te skladatelj Božidar Širola. Nije na odmet spomenuti ovom prigodom i Zajčevo uredništvo glazbenog dijela prvoga hrvatskog glazbenog časopisa *Sveta Cecilija* koji je 1877. pokrenuo u Zagrebu učitelj vježbaonice Miroslav Cugšvert.

⁷⁷ Detaljnije o bečkom razdoblju Zajčeva djelovanja vidi u *Mladi Zajc / Young Zajc Beč 1862. – 1870., Zbornik radova s međunarodnog muzikološkog skupa održanog 2001. u Rijeci*, Izdavački centar Rijeka, 2003.

mjesto nastavnika gudačkih instrumenata. Ova je funkcija u to vrijeme značila još čitav niz dodatnih dužnosti – nastavnik je gudačkih instrumenata bio u isti mah i kapelnik gradske glazbe⁷⁸ i dirigent kazališnog orkestra koji je primjerice 1834. brojio dvanaest članova.⁷⁹ Za vrijeme Zajca starijega održana je i prva operna sezona. Proletne sezone 1834. izvedene su četiri opere: Donizettijeve *L'Esule di Roma*, *Olivo e Pasquale*, Rossinijeva *Semiramide* te *Il Diavolo Condannato a prender moglie*.⁸⁰ Potom, tri godine poslije njene premijere na milanskoj *Scali* izvedena je u Rijeci 1845. prvi puta Verdijeva opera *Nabucco*.



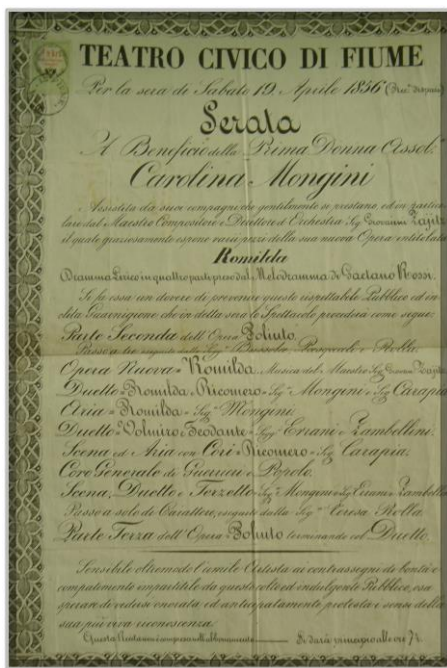
Slika 6. Kazalična cedulja. Izvedba Bellinijeve opere *Beatrice di Tenda*, 29. travnja 1851.

⁷⁸ A. Lodovik Adamić sredinom ožujka 1808. godine obavještava riječko gradsko poglavarstvo o stalnim članovima gradskoga orkestra (*professori scritturali*). Izuzev kapelnika Luigija Leonardija, navodi još jedanaest stalnih svirača: Purkardhofer (orguljaš), Danelea Dottorija (prva violina), Biaggija Grabara (violina), Giuseppa Ellenza (violina), Martina Russa (violončelo), Jacoba Fiallu (kontrabas), Antonija Ferlendisa (prvi klarinet), Giuseppa Coedera (fagot), Lorenza Offanu (prvi rog), Luigija Corneta (drugi rog) i Vincenza Rossina (violina). Muzej grada Rijeke, *Adamićevo doba 1780.–1830.*, Irvin Lukežić, *Životopis Andrije Ljudevita Adamića*, str. 43.

⁷⁹ Jedne je sezone svirao u orkestru violinu, kao student, poznati hrvatski političar i branitelj narodnih prava u Rijeci Erazmo Barčić. Podatak navodi Vatroslav Cihlar u: „Zašto kazalište Ivan Zajc“, rukopis, DAR-i RO-24, kutija br. 4.

⁸⁰ Na plakatu je kao prva violina i direktor orkestra naznačen Giovanni Zajitz.

Održavali su se u to vrijeme i razni koncerti pa je tako u fondu Vatroslava Cihlara sačuvana i najava koncerta za 15. lipnja 1845. godine kojega je održao violinist Vincenzo Bianchi. Bellinijeva opera *Beatrice di Tenda* igrana je u ovom kazalištu 29. travnja 1851. godine. Nakon prvoga čina, kako stoji na cedulji, prve su balerine otplesale polku *La Zingarella*, a po završetku drugoga čina prvi tenor Clemente Scannavino izveo je romancu *Una futriva lagrima* iz Donizetijeve opere *Elixir D' Amore*. Nesumnjivo, djelovanje staroga Zajca bilo je jednako tako značajno i bogato te je, kako ističe Klobas, u vrijeme dirigentskoga djelovanja izveo u Rijeci pedeset opera od kojih su čak četrdeset i tri bile praiizvedbe. Bavio se i skladanjem, napisao je nekoliko koncertnih skladbi za obou i klavir, tri *sinfonie* (predigre), deset manjih orkestralnih skladbi, odnosno jedno duhovno djelo (ofertorij),⁸¹ te je na ovom mjestu ostao sve do 1854. godine kada ga je zamijenio njegov sin, Ivan pl. Zajc.



Slika 7. I. Zajc, koncertna izvedba *Romilde*, 19. travnja 1856.

⁸¹ Podatak prema: M. Klobas u: L. Ruck, *Životopis i školovanje Ivana Zajca u Rijeci*, Rani Zajc: Rijeka-Milano-Rijeka (1832.–1862.): Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Rijeci, 1996., str. 17.

Tijekom svojega boravka u Rijeci pripremio je Zajc dvadeset opera za izvedbu od kojih je sedamnaest bilo i premijerno izvedeno. Iz jedne riječke kazališne kronike koja datira iz 1858. godine saznajemo kako se operni zbor u njegovo vrijeme sastojao od devetnaest članova (trinaest muških i šest ženskih vokala) i kako je statista bilo dvadeset, dok se brojčano stanje orkestra ne spominje. Već godinu dana nakon njegova dolaska izvedeni su odlomci opere *Romilda* (op. 80 i 81), a na samom početku djelovanja u rodnome gradu postavlja na scenu i Verdijevu *Latinsku trilogiju* (*Rigoletto*, *Traviata* i *Trubadur*) o čijim je izvedbama kazališna kronika pisala vrlo pohvalno.⁸² Izuzev Verdija, izvodio je i djela Rossinija i Donizettija. Unatoč činjenici što je Ivan pl. Zajc u Rijeci proveo svega sedam godina na ovoj je pozornici ostavio trag koji se održao još mnogo godina poslije. U tom je razdoblju, kako ističe Pettan, stvorio opuse od broja 80 do 152, dakle sedamdesetak skladbi,⁸³ a u tekstu pak L. Ruck nailazimo na podatak kako je, između ostaloga, skladao i nekoliko misa (*Svečana misa u As-duru op. 11b*, IV. *Misa u C-duru op. 14b*), graduala i psalama, sedam orkestralnih uvertira, prigodne salonske plesove (npr. valceri *Sjećanje na Milano*, *Lijepa Riječanka*, *Riječki glazbenici*, *Slavenska kadrija*, *Natali quadrille*, potom polka – mazurka *Živila Hrvatska*), komorna djela (*Gudački kvartet u E-duru op. 143*, *Andante religioso za 6 violina op. 123*, *Capriccio za 3 violine op. 129*, *Ottinino concertante op. 144*), koncertne radove. Znamo da je skladao i radove za svoje učenike, no u nedostatku didaktičkoga materijala spominju se samo *Etide za klavir op. 83 a*, *Fantazija za violinu i klavir op. 135*. U vrijeme tzv. *riječkoga razdoblja* dirigirao je sljedećim djelima: god. 1857. *Traviata*, *Trubadur*, *Rigoletto*, godinu dana poslije Verdijevim *Ernani*, *Ebreo* (Apolloni), *Gli ultimi giorni di Sull* (Ferrari). Godine 1859. *Aroldo* (Verdi), *Linda di Chamonix* (Donizetti), *Traviata*. Puccinijevom *Kraljicom Cipra*, Donizettijevim *Marinom Faliero* i svojom *Amelijom* 1860. godine, te 1861. Rossinijevom *Pepeljugom*, Bellinijevom *Mjesečarkom*, Donizettijevom *Maria di Rudenz* i Rossinijevom *Talijankom u Alžiru*. Skladao je u Rijeci 1860. godine *Veliku Romantičnu ouverturu*, nazvanu *Riječka ouvertura*. Ovu je kompoziciju napisao u svega jedan dan kako je to zabilježio na naslovnoj stranici, a godine 1862., prije njegova odlaska iz grada, izveden je za vrijeme riječkoga karnevala vodvilj *Pokop Karnevala op. 152*.⁸⁴

⁸² V. Cihlar, *Zašto kazalište Ivan Zajc*, rukopis, DAR-i RO-24, kutija br. 4. U toj je sezoni u ulozi Traviate nastupila Virginija Boccabadati.

⁸³ Detaljnije o načinu označavanja Zajčeva opusa vidi Pettan 1971: 57.

⁸⁴ Godine 1857. organizirao je prvi festival Verdijeve operne glazbe kada su i izvedene spomenute opere, a tom je prigodom *Riječki Almanah* zabilježio: *Na sceni našeg Gradskog kazališta prikazane su bile za vrijeme proljetne sezone tri ozbiljne opere, i to sve tri od glasovitog maestra Verdija, a na riječi F. M. Piavea: Traviata, Trubadur i Rigoletto. U glavnim ulogama nastupili su:*

Dominacija glazbenoga segmenta u opernoj scenskoj praksi

Glazbeni se repertoar u vrijeme Zajčeva upravljanja orkestrom iscrpljivao prvenstveno u talijanskim skladateljima. Unatoč činjenici što je ovu svoju sklonost napustio tijekom boravka u Zagrebu (gdje je insistirao na hrvatskoj glazbi), riječke su tendencije sasvim opravdane uzmemo li u obzir s jedne strane kulturnu klimu u kojoj i za koju je stvarao, a s druge pak šestogodišnji studij u Milanu koji je zasigurno u toj početnoj fazi njegova djelovanja izvršio i važan utjecaj na stvaralaštvo.⁸⁵ Prateći svoje uzore osnovno je težište njegove glazbe prije svega na melodici, te je, ugledajući se na Verdija stvarao tipične opere s brojevima (odvojenim dijelovima kao što su arije, dvopjevi, terceti) koje su se temeljile uglavnom na ljubavnoj tematici. No, zbog izuzetne zaposlenosti i obveza koje započinje već u rodnome gradu, a one osobito uzimaju maha u Zagrebu, njegova djela na trenutke odaju dojam površ-

apsolutna primadona Virginia Boccabadati, primadona apsolutni kontraalt Josefina Lemaire, prvi apsolutni tenor August Pagnoni, prvi apsolutni bariton Vito Orlandi i prvi duboki apsolutni bas Arkandjel Balderi... Predstave su započele 21. ožujka i trajale sve do 17. svibnja... Virginiju Boccabadati sam je Verdi smatrao najboljom interpretatorom svoje Traviate, pa kako je po njevoj želji pjevala tu ulogu svuda, nastupila je ona u toj partiji i na Rijeci. Kad je V. Boccabadati upoznala mladoga Zajca i njegovo dirigentsko umijeće, uskliknula je na pokusu u staroj zgradi riječkog kazališta: Ecco, to je pravi tempo i prava Verdijeva akcentuacija! Posljedica je toga bila, da je sam Riccardi, na nagovor glasovite pjevačice, pozvao pismeno iz Milana Zajca da prati po svijetu Virginijinu opernu truppu, kojem se pozivu Zajc nije odazvao iz obiteljskih razloga (Cihlar 1947: 2). O ovim je izvedbama pisao list Riječki odjek 30. svibnja 1859. godine, a kritiku donosi Cihlar u gore navedenom broju lista „Scena“: U četvrtak 28. o. mj. završilo je naše kazalište sezonu s najslađim melodijama Traviate, koja je naišla na zadovoljstvo dupkom punog gledališta. To je ujedno bio i odličan uspjeh protagonisticke Ponti, čiji su dobri partneri bili Dell'Armi, Baraldi i Winaltz. Ovu se opernu družinu može označiti kao jednu od najboljih.

⁸⁵ Svojevremeno se Zajcu zamjerao utjecaj Talijana, osobito Verdija pa je primjerice i S. Batušić ukazao na mnoge omaške Zajčeva djelovanja u zagrebačkoj operi (od 1870. do 1899.), koje se odnose uglavnom na repertoar. Među prvom zamjerkom spominje odsustvo Wagnera, potom insistiranje na isključivo vlastitim djelima, prevagu talijanskoga, te zaobilaženje slavenskoga repertoara itd. Navodeći *Mislava* kao početak rada hrvatske opere te izdvajajući izvođenje *Ljubavi i zlobe* u drugoj sezoni, S. Batušić, ističe (u enciklopedijskom izdanju *Hrvatsko narodno kazalište 1894. – 1969.*) sljedeće: *Zajc se tako samo djelomice odužio uspomeni Lisinskoga, jer je Porina ostavio neizvedenoga. Vjerojatno nije imao pravog afiniteta prema ovoj glazbi koja je bila tako daleko od one, kojom je bio zadojen tijekom studija u Milanu i koju je ostvarivao u svojim partiturama. Možda se ustručavao da ga izvede i zbog toga, što je Porin iziskivao velik i kompletan reprodukcioni aparat – perfektne pjevače soliste, veliki zbor i posebnu opremu. Ali ako svi ovi faktori nisu bili za Zajca zapreka da izvede npr. *Hugenotge* i *Aidu*, onda neizvođenje *Porina* ostaje u njegovoj cjelokupnoj bilanci negativna stavka koju će ispraviti tek intendant S. Miletić i njegov ravnatelj opere N. Faller u novoj kući (Županović 1982: 280 – 281). Odgovor na ovakve Batušićeve riječi i njegove istomišljenike vrlo je zanimljivo i pregledno uobličio u gore spomenutom radu Lovro Županović.*

nosti i nezrelosti, što osobito dolazi do izražaja u libretima koja su često navijna pa ponekad čak i loša.⁸⁶

Koliko god je razdoblje djelovanja Ivana pl. Zajca u Rijeci obilježeno najsvjetlijim trenucima u prošlosti ovoga kazališta, valja naglasiti kako već na samom početku njegova djelovanja izbija sukob s upravom Filharmoničkog instituta, odnosno samoga kazališta. Tako iz jednoga spisa koji se nalazi u ostavštini Vatroslava Cihlara saznajemo kako Zajc priopćuje da će obavljati svoju dužnost sve do 7. studenoga 1862. godine, kada prestaje važiti njegov ugovor, ali da se već osjeća slobodnim od bilo kakve obveze u budućnosti.⁸⁷ Po izboru pak Zajčeva nasljednika u kazalištu,⁸⁸ možemo razabrati kako su razlozi njegova odlaska bili prije svega u tadašnjim narodno-političkim prilikama u Rijeci. Od Gradskoga magistratskoga dekreta iz 1855. godine kojim se Ivana Zajca prima kao *mladića s najljepšim nadama*, do one sasvim

⁸⁶ Naravno, u ovu kategoriju ne ulazi primjerice Badaličev libreto za *Zrinjskoga* (prema Körneru). Spomenimo ovom prilikom i libreta koja su nastajala prema drugim, uglavnom stranim književnicima, prema Schilleru (*Amelija, Mesinska nevjesta*), Puškinu (*Lizinka*), Fredru (*Gospođe i husari*) i Coppéu (*Oče naš*).

⁸⁷ Zajčeva je ostavka glasila:

*Slavni Magistrate! Budući da 7. XI. 1862. prestaje vrijeme mojega službovanja te kako odlučih krenuti drugamo radi mojih posebnih razloga koji se odnose na moju karijeru, nalazim se potaknut da otkažem službu kao nastavnik glazbe na koje me je mjesto postavio ovaj slavni Magistrat u časnom Gradskom filharmoničkom institutu sa svojim milostivim dekretom od 7. studenoga 1855. br. 3099. Uslijed toga smatram svojom dužnošću da to saopćim svom slavnom Magistratu, kako bih mogao poduzeti potrebne korake, jer se već sada smatram slobodnim od bilo kakve daljnje obaveze. U isti mah obavješćujem ovaj slavni Magistrat da ću, čim ozdravim, preuzeti ponovno svoju službu sve do gore spomenutog datuma od 7. XI. 1862. Uzimam ovu priliku da izrazim svoje duboko poštovanje prema ovom slavnom Magistratu, Rijeka, 15. IV. 1862., Ivan Zajc, v.r. (u Cihlar 1947: 14). Na svoju je ostavku, naime primio odgovor koji ga nije zadovoljio što je vidljivo iz ponovnog dopisa upućenog Gradskom magistratu: *Slavni Magistrate! Kao odgovor na moju ostavku od 15. IV. tekuće godine na položaj nastavnika u ovom Gradskom filharmoničkom institutu primih od ovog slavnog Magistrata milostivi dekret kojim sam obaviješten da je ista primljena. Premda je sadržaj gore spomenutog dekreta veoma laskav, to bih ipak htio dobiti poslovičnom dobrotom ovog slavnog Magistrata ispravu kojom se potvrjuje uspjeh moje djelatnosti te mog nastavničkog rada, kao prvog učitelja u mjesnom Gradskom filharmoničkom institutu te u uzvišenoj Zbornoj crkvi. Rijeka, 2. VI. 1862. Ivan Zajc, v.r. (isto). Gradski je magistrat odgovorio dekretom koji je ujedno i posljednji službeni dokument iz doba njegove djelatnosti u Rijeci: *Dekret Gospodinu Ivanu Zajcu. Ovaj Magistrat potvrđuje da se gospodin Ivan Zajc, kao nastavnik u mjesnom Gradskom filharmoničkom institutu te kao dirigent orkestra u ovom kazalištu i u uzvišenoj Zbornoj crkvi, uvijek ponio tako da se istakla njegova ne samo njegova sposobnost i rad, već i njegovo društveno vladanje zasluživši tako poštovanje sviju. Rijeka, 4. VI. 1862., Benzoni, v.r. (isto, 15).***

⁸⁸ Na mjestu profesora i direktora Filharmoničkoga zavoda naslijedio ga je Alessandro Scaramelli. Gostovao je u tršćanskom kazalištu *Maurner* kao dirigent. Bavio se i skladanjem: napisao je duhovna djela *Velika pjevana misa, Svečana misa, Ave Maria, Tantum ergo*, zatim *Kadrilu* za ansambl violina, *Karneval u Veneciji* za violinu i orkestar, *Sinfoniettu* za orkestar, *Valcer* za mezzosopran, razne kraće skladbe za violinu (vidi Ruck 2003: 77).

konvencionalne popudbine uoči njegova odlaska iz Rijeke u Beč 1862. godine zgusnuto je ne samo jedno od najznačajnijih razdoblja u povijesti riječke kazališne umjetnosti uopće, već je sadržana i jedna od najkarakterističnijih epizoda u velikoj riječkoj hrvatskoj drami 19. stoljeća. Svojim je reformatorskim duhom, muzičko-scenskim iskustvima uglavnom stečenima za vrijeme boravka u Milanu, uzdigao riječku glazbenu pozornicu do one umjetničke razine, koja je za vrijeme njegova djelovanja u rodnome gradu utisnula biljeg najzanimljivijeg i za prikaz prošlosti riječkoga teatra najznačajnijega razdoblja.⁸⁹

Odlaskom Ivana pl. Zajca završilo je značajno poglavlje u razvoju umjetnosti ovoga grada. Istina, na riječkoj su pozornici u godinama koje slijede dirigirali brojni svjetski poznati dirigenti, nastupala u svjetskim razmjerima velika imena, svirali veći orkestri i publici bile prikazane modernije i tehnički savršenije inscenacije, ali takvu je osobnost u povijesti ovoga teatra vrlo teško pronaći. Glazbeno je kazalište, dakako, i nakon njegova odlaska funkcioniralo i pokušavalo privući publiku koja je vrlo aktivno pratila operna zbivanja. I dalje se ona upoznavala s isključivo talijanskim glazbeno-scenskim dostignućima. Glazbenici, prvenstveno operni pjevači stizali su mahom iz Italije pa se od opernih umjetnika koji su u prošlosti pjevali u operi spominju primjerice: Brambilla Ponchielli, Antonio Pini Corsi, De Negri, Paolo Lehrie, Repeto Tresolini, Avedano i Maria de Macchi, Giacomello, Enrico Caruso, De Filippi, Zeni, Amato, Toressela, Bonci, Jelena Rakovska, Gemma Bellincioni, Stracciarri, Toti dal Monte, Ester Mazzoleni, Begnamino Gigli itd. Kao dirigenti gostovali su Cimini, Cialdini, Vinzo, Golischiani, Fumagalli, Sturani, Monranzoni, Meri, Falconi, Ferrari, Mascheroni, koji je po Verdijevoj želji dirigirao premijerom *Falstafa* u *Milanskoj Scali* kao i prvom izvedbom toga djela u Rijeci. Gostovali su i Cantoni, Anselmi, La Rotella, Visconti di Modrone, Del Campo, Capuana, odnosno Mascagni, koji je u riječkom kazalištu dirigirao svojom operom *Il piccolo Marat*. Na jednom simfonijskom koncertu u riječkom kazalištu nastupio je kao dirigent i znameniti Arturo Toscanini. Svakako, kao zanimljiva pojedinost spominje se kako je godine 1895. operni kompozitor Puccini prisustvovao u Rijeci izvedbi svoje opere *Manon Lescaut*.

⁸⁹ Rijeka je još dugo pamtila svojega velikoga kompozitora i glazbenika pa je 1895. godine, više od tri desetljeća nakon Zajčeva odlaska, slavila njegovo ime. Tom je prigodom Gian Paolo Carminati, kasniji predsjednik riječke Filharmonije koji je preveo libreto Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski* na talijanski jezik, organizirao u sjedištu riječke *Filodrammatice* proslavu dvadesetpetogodišnjice Zajčeva umjetničkog djelovanja u Hrvatskoj i osnivanja hrvatske narodne opere u Zagrebu. Ivana Zajca se tom prilikom slavilo kao ponos grada Rijeke – *l'orgoglio ad il vanto della diletta nostra Fiume*. No nakon tih događaja njegovo je ime iščezlo s ovih prostora kao što se postupno brisalo sve ono što je bilo uspomena na hrvatsku Rijeku

Na koncertima riječkog kazališta nastupilo je i niz svjetski poznatih koncertnih umjetnika kao primjerice pjevačica Albani, glasovirač Grünfeld, violonist Hubermann, Jaroslav Kocijan, Barison, Vecsey, Kublelik, kao i čelist Casals, a jednom je gostovala i češka filharmonija pod ravnanjem Čelaskoga. Sa sigurnošću danas tvrdimo kako je u razdoblju od 1860. do 1870. godine⁹⁰ u *Teatru civicu* izvedeno 39 opera i jedna opereta (usp. Ruck 2003: 78). Ponovno su na repertoaru bili Donizetti (*Marino Faliero*, *Maria di Rudenz*, *Il Poliuto*, *Belisario*, *Lucrezia Borgia*, *Roberto Devereux*), te dvije sezone *Lamermoor* i *Favoritkinja*. Verdi je, kako tvrdi Lovorka Ruck, bio zastupljen pet sezona s osam naslova: *Lombardijci*, *Machbeth*, *Rigoletto*, *Ernani*, *Attila*, *Sicilijanska večernja*, dok su se *Trubadur* i *Krabuljni ples* prikazivali dvije sezone. Iz Rossinijeva opusa prikazano je pet opera: *Pepeljuga*, *Otello*, *Semiramida* te u dvije sezone *Talijanka u Alžiru* i *Seviljski brijuč*. Jednako tako, na repertoaru su bila i djela danas uglavnom nepoznatih skladatelja, kao što su Petrella, Pedrotti, Peri, Ferrari, Luigi i Federico. *Teatro sociale Mantova* prikazivalo je za karnevala 1872./1873. godine Meyerbeerovu *operu-bal*, *L'Africana* pod vodstvom direktora orkestra⁹¹ Costantina Dall'Argine.⁹² Godine 1881. (5. lipnja) održan je veliki koncert koji se izdvaja po svom specifičnom netalijanskom repertoaru. Pod vodstvom Rodolfa Schweida izvedeni su: Huber (*Édes lánykám*) za zbor, potom Schubertov, *Il gondoliere* za zbor i klavir; Knáhl, *Marietta mia!*; Dreyschok, *L'inquietude*, a uz klavirsku je pratnju nastupila i Sidonia Rózsavölgyi. Muški je zbor potom izveo Riegerov *Ki a gonddal*, potom su izvedene scene i arije iz Verdijeve opere *Ernani*, te dvije popularne talijanske pjesme – *La bella Ninetta*, *Io ti voglio bene*.⁹³ U ovom bi kontekstu valjalo spomenuti i plesne predstave koje su zasigurno bile mnogo rjeđe od opernih, odnosno operetnih izvedbi. Sačuvani su podaci veoma oskudni. Plesne su predstave najčešće bile sastavljene od koreografija nastalih na različite glazbene fragmente. Prema istraživanjima L. Ruck, godine 1865. bilo je najavljeno dvanaest plesnih predstava u mjesecu travnju, od kojih su najznačajnije bile *Il spirito malefico/Il genio malefico* te *Ninetta* koreografa i baletana Ettorea Baraccanija. Za ovu je izvedbu bilo angažirano šesnaest primabalerina, dvije *secunda* balerine, potom korifeji i korifejke, paževi, statisti, a na sceni je bila prisutna i vojna glazba. Godine 1868. prikazivana je plesna predstava *Rebecca*, u koreografiji Darija Fissija, a glazbu je skladao Bianchi di Livano. Godine 1869. prikazivan je spektakl *Ondina*

⁹⁰ O ovom se desetljeću glazbenoga kazališta u Rijeci detaljnije vidi Ruck 2003: 73–84.

⁹¹ Orkestar je brojio 56 profesora, a zbor 32 pjevača i 31 pjevačicu.

⁹² Cedulja u : DAR-i, RO-24, kutija br. 7

⁹³ Isto.

koreografa Antonija Pallerinija, kao i plesna predstava na glazbu Constantina dall' Argine (Ruck 2003: 77).

I u desetljećima nakon odlaska Ivana pl. Zajca izvođena su uglavnom djela talijanskih skladatelja. Glazbeni su noviteti ovdje stizali prilično brzo i s pravom možemo kazati kako je Rijeka za onodobne prilike bila razvijena operna sredina. Isto tako, kazališta sa stalnim opernim repertoarom bila su u ono vrijeme prava rijetkost pa stoga ni ovo riječko nije izlazilo iz konvencionalnih okvira. Možemo zaključiti kako *Gradsko kazalište* tijekom 19. stoljeća karakterizira bogati operni repertoar po uzoru na slične europske pozornice, a i publika je dolazila iz svih krajeva Europe. Talijanske operne družine prikazivale su u Rijeci onim konvencijama karakterističnim promjenama koje je glazbeno kazalište u Italiji tijekom 19. stoljeća doživljavalo.⁹⁴ U nedostatku konkretnijih podataka o iscenatorskim rješenjima, mišljenja smo kako su još uvijek ove izvedbe morale biti statične, isključivo determinirane glazbom i vokalnim sposobnostima izvođača. Na taj način, daleko od bilo kakve paradigme totalnoga kazališta ili pak one vagnerijanske iluzije o potrebnom suglasju među umjetnostima (ili između prostora, teksta i glazbe), režija kao nastojanje sučeljavanja teatralnosti (scenska vizualnost) i muzikalnosti, ali i pokušaj sistematiziranja, filtriranja i međuprožimanja libreta, glazbe i slike onim vektorom usmjerenim prvenstveno prema gledatelju (usp. Pavis 2004: 248) – još se uvijek nije afirmirala. Prema tome, i glazbene su izvedbe i dalje bile opterećene nesustavnošću i disharmonijom u organizaciji scenske slike, pa se estetska kvaliteta koju smo spomenuli, prvenstveno iscrpljivala u glazbi, odnosno izvođačkim sposobnostima pojedinih opernih pjevačica i pjevača. Mogli bismo, stoga, zaključiti kako je popularnost glazbenoga kazališta u liku proslavljenih opernih diva i pjevača zapravo iznjedrila tipičnoga romantičarskoga junaka. Na taj su način oni u Rijeci i dočekivani, a njihova pojavnost na pozornici nerijetko sugerirala heroja, zaljubljenika prošlosti koju je iskazivao, poslužimo se Misailovićevim riječima, sa zanosom i divljenjem. Hipertrofirajući imaginarno te opijajući svijest gledalaca / slušalaca, stvarali su pjevači *opojne junačke prizore na pozornici kao da su otkupljivali svekolike uspavane savjesti gledalaca, njihov egoizam i kukavičluk u svakodnevnom životu* (Misailović 1988: 159). Glazbeno je kazalište, i to osobito u vrijeme djelovanja Ivana pl. Zajca, iznjedrilo vlastitu romantičarsku

⁹⁴ Talijanska je opera na prijelazu u 19. stoljeće u principu još uvijek opterećena onim političkim zbivanjima iz prethodnoga stoljeća (lošim navikama pjevača, skladatelja i publike), a značajniji pomaci postaju očiti pokušajima primjenjivanja Gluckove operne reforme (osobito djelatnošću Simona Mayra), te ugledanjima u francusku opernu tradiciju. Detaljnije vidi Andreis 1989: 307 – 309. O značajnijim događajima u talijanskoj operi, raspravama o žanru i recepciji ove umjetnosti vidi primjerice i Lindenberger 2010.

pozornicu kojom se grad u odnosu na ostala teatarska nacionalna središta svojom specifičnošću ipak razlikovao. No, bilo kako bilo, ovaj je teatar djelovao sve do 1881. godine kada je održana posljednja predstava. Katastrofalni kazališni požari u Beču i Nizzi prigodom kojih je stradalo mnogo ljudskih života, bili su upozorenje i riječkom kazalištu kojemu je zbog zastarjelosti osiguranja protiv požara prijetila slična pogibelj. Riječka je gradska uprava, stoga, i odlučila 19. listopada 1882. godine izgraditi novu kazališnu zgradu. Kazalište je srušeno 1883. godine, a na njegovu se potom mjestu sagradio *Palazzo Modello*.⁹⁵

Utjecaji političke ideologije na organizaciju kazališne prakse

Gradnja nove kazališne zgrade započela je već 24. 1883. godine, a bila je povjerena poznatim bečkim kazališnim arhitektima Fellneru i Helmeru koji su, služeći se riječkim iskustvima, izradili kasnije i osnovu za gradnju novoga zagrebačkoga Kazališta. Novo je kazalište bilo dovršeno 1885. godine, umetanjem diplome i programa prve kazališne sezone na pergameni, kao i opisa i planova zgrade zajedno s imenima graditelja, radnika te umjetnika koji su otvorili novu zgradu, odnosno svečanim polaganjem posljednjega kamena gradnje u kazališnom atriju. U mnogome je ono slično zagrebačkom, iako se po svom vanjskom dojmu te gledalištem s kapacitetom od preko tisuću sjedala i s tri kata, zbog nedostatka u postamentu, doimlje znatno manjim. Ukupna površina što je zaprema zgrada iznosi 1970 metara. Gledalište je bogato dekorirano, strop je oslikao bečki slikar Matsch sa šest ovala oko velikog lustera od češkog kristala koji simbolički prikazuju kazališne umjetnosti. Ukrasne štukature izradili su Mosler i Völkl, a dvorski je scenograf Brioschi oslikao zastor. Izbočeni reljefi na pročelju zgrade prikazuju nimfe koje odaju počast Apolu, dok su na timpanu predstavljene u figurama muzika i drama oko koje kruže lepršavi amureti. Kipovi iznad timpana potječu od poznatog mletačkog kipara Augusta Benvenutija.⁹⁶ Bitna je razlika u odnosu na zagrebačko kazalište u tome što je ovo bilo sagrađeno za svrhe sezonskoga teatra, prolaznih opera i dramskih gostovanja pa su sve prostorije osim gledališta i pozornice prilično skućene i neugledne. Ovi nedostaci, kako ćemo vidjeti, očitovat će se naročito u razdoblju u kojem je teatar postao nacionalnom kućom sa stalnim ansamblima. Bilo kako bilo, nova je kazališna zgrada pod imenom *Općinsko kazalište – Teatro comunale* svečano otvorena 3. listopada 1885. godine izvedbom Verdijeve *Aide* u kojoj je naslovnu ulogu kreirala poznata

⁹⁵ U koji je bila smještena riječka štedionica, a u prizemlju *Kavana Grande*, poznato sjecište riječkih Hrvata do 1918. godine.

⁹⁶ Više o arhitekturi i unutrašnjoj dekoraciji riječkih kazališnih zgrada vidi Palinić 1997: 169–240.

talijanska pjevačica Medea Borelli⁹⁷ i kao takvo je djelovalo sve do 1913. godine.

Tijekom razdoblja tzv. riječke moderne, upozorva Fabio,⁹⁸ ovo je kazalište odigralo i te kako značajnu ulogu u političkom i glumišno-književnom životu grada i onodobne orijentiranosti spram hrvatskih ideoloških stremljenja. Valja, stoga, *s razlogom istaći (a to čini i očevidac Miletić)* (njegovu) *ulogu pravoga posrednika između onodobnoga talijanskoga dramskog glumišta i hrvatske javnosti* (Fabrio 1987: 126). Jednako tako, važno je naglasiti kako je od 1900. godine pa do posljednje mirnodopske predstave 30. studenoga 1913. (kada je izvedena Kistermaeckersova drama *Veliki plamen*) gostovalo u Rijeci pedeset i osam talijanskih glumačkih družina koji su izveli oko 950 dramskih predstava na talijanskom jeziku (usp. isto, 132).⁹⁹ *Pribrojimo li ovom zaista visokom broju još i gostovanje hrvatskih i mađarskih dramskih družina, kazališne priredbe dramskih amatera Talijana i dramskih amatera Hrvata, zatim gostovanje talijanske operne staggione te operetnih glazbenih kazališta njemačkih, mađarskih, talijanskih i bečkih – kazališni život grada Rijeke, koja godine 1900. broji nota bene svega četrdeset tisuća stanovnika a godine 1910. nepunih pedeset tisuća stanovnika, dobiva gotovo okus obećane kazališne*

⁹⁷ Na početku je predstave zbog kvara u električnom motoru ponestalo svjetla, predstava je morala biti odgođena za drugi dan.

⁹⁸ Ovo razdoblje u povijesti riječkoga teatra Fabio ograničava godinama od 1900. do 1914. godine. Objlašavajući pomak početka ovoga razdoblja od 1895. na 1900. godinu, iznosi sljedeće: *Tražeci korelacije između dvaju suživljenih naroda, koje onda rađaju primjere međusobnog prožimanja, u slučaju Rijeke treba krenuti s 1900. a ne ranije, i to iz nekoliko razloga. Prvi i najvažniji je razlog što je već 2. siječnja te, 1900e godine pokrenut „Novi list“. Dalje, 23. ožujka 1900. Sušak dobiva prvu kazališnu pozornicu, a 7. travnja 1900. slijedi i prva profesionalna dramska kazališna predstava (u izvođenju Slovenske kazališne družine). Na dan 28. travnja 1900. započinje i prvo gostovanje jedne hrvatske kazališne dramske družine: „Hrvatskoga kazališnoga društva“ Dragutina Freudenreicha – Veselkovića iz Varaždina. Konačno i prva hrvatska riječka kazališna dramska kritika pada u tu godinu: piše je Frano Supilo i tiska u „Novom listu“ od 2. svibnja 1900. godine. Eto, tih pet razloga nagnali su nas da krenemo od 1900. godine. Izbijanjem Prvoga svjetskoga rata 1914. godine i novonastalim političkim prilikama remeti se kazališni život Grada na Rječini da bi preživio samo onaj na talijanskom jeziku (...)* (Fabrio 1988: 131).

⁹⁹ Točan broj predstava ipak nije moguće utvrditi budući da onodobni riječki talijanski dnevници (kao vrijedan izvor podataka) nisu u potpunosti sačuvani (usp. Fabio 1988: 132). Kronologiju gostovanja talijanskih glumačkih družina u Rijeci tijekom razdoblja od 1900. do 1913. godine, kao i *Repertoar talijanskih glumačkih družina na gostovanjima u Rijeci u razdoblju od 1900. do 1913. godine* – popis, dakle, svih izvedenih predstava tijekom ovoga razdoblja, Fabio je objavio u *Kronici zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, Zagreb, 1980.*, br. 14-15-16, str. 306 – 335. Detaljnije o gostovanjima nekih značajnih glumačkih imena vidi Fabio 1988: 134–140.

zemlje! (isto).¹⁰⁰ Okosnicu repertoara ovih gostujućih glumačkih družina predstavljala su s jedne strane novija i suvremena djela talijanske (npr. R. di Castelvechio, P. Giacometti, F. Cavalotti, P. Ferrari, P. Cossa, G. Verga, L. Capuane, G. Giacosa, G. Rovetta, M. Praga, C. Bertolazzi, E. Bracco, E. A. Butti), odnosno s druge novija i suvremena djela francuske dramatike (npr. E. Scribe, E. Sue, O. Feuillet, E. Augier, V. Sardou, A. Dumas sin, E. Gondinet, A. Bisson, G. Feydeau, T. Bernard, Capus, G. Ohnet). Nešto su manje bili zastupljeni dramski klasici 18. stoljeća (npr. P. de Marivaux, P – A. C. de Beaumarchais, V. Alfieri, C. Goldoni), te suvremeni i katkada klasični njemački (F. Schiller, G. Hauptmann), austrijski (R. Lothar), engleski (W. Shakespeare, O. Wilde, A. W. Pinero), norveški (B. Bjornson, H. Ibsen), španjolski (J. D. y Benedicto, A. Guimerá), ruski (I. S. Turgenjev, M. Gorki) i poljski dramatičari (H. Sienkiewicz), potom starogrčki tragičari (Eshil, Sofoklo) i suvremeni talijanski riječki dramski pisci (D. Pillepich, B. Marassi, G. Antony) (usp. isto, 144–145). *Izuzetak od ovog pravila bile su dakako one glumačke družine koje se bijahu strogo specijalizirale za izvođenje komada pisanih u dijalektu (npr. sicilijanske ili mletačke družine, kojih je čak sedam gostovalo na Rijeci s isključivo mletačkim djelima), odnosno one družine koje su tumačile isključivo djela jednoga dramatičara (npr. Copmagnia benelliana)* (isto, 145). Uz male, gotovo neprimjetne promjene repertoar ovih družina ostao je gotovo identičan onoj repertoarnoj organizaciji karakterističnoj družinama iz prethodnih razdoblja te su u kontinuitetu predstavljale sve do 1913. godine. Nakon pak naznačene godine teatar je nastavio djelovati pod imenom *Kazališta Verdi* u čemu namjera tadašnjih riječkih upravitelja nije bila toliko u isticanju i poštovanju talijanskoga skladatelja, koliko politička svrha koja je prožimala njegov rad i djelovanje s obzirom na prilike u Rijeci u doba Austro-Ugarske Monarhije pa je s vremenom nosio sve više biljeg protuhrvatskoga obilježja. U doba riječke iredente prije Prvoga svjetskoga rata pa sve do pripojenja Italiji, kazalište je bilo jednim od važnijih instrumenata u politici odnarođivanja ovoga grada.

Preostaje mi zaključiti kako se ovo razdoblje u povijest riječkoga teatra temelji, izuzev godina djelovanja Ivana pl. Zajca, prvenstveno u utjecajima talijanskih glumačkih družina što, doduše, ne umanjuje njegov značaj u kontekstu nacionalnoga scenskoga izričaja. Dakako, gospodarsko-političke prilike kao specifikum ovoga područja nisu, kako smo i nastojali ukazati, utjecale isključivo na kulturnu sliku grada, nego i na izmjenu njegova

¹⁰⁰ Posebno poglavlje u suodnosima dviju kazališnih kultura (talijanske i hrvatske) tijekom razdoblja moderne odnosi se na riječku talijansku kazališnu kritiku hrvatskoga glumišta na ondašnjem Sušaku koja je tijekom listopada 1901. godine objavljivana u časopisu „La Voce del popolo“ (usp. Fabio 1988: 140).

izvanjskoga naličja, odnosno na demografsku pa i sociološku klimu uopće. Multikulturalnost kao temeljno načelo riječkoga socijalnoga ustroja nije utjecala na formiranje multikulturalnoga teatra,¹⁰¹ ali složenost sveopćega političkoga uređenja grada kao i postojanje više različitih jezičnih grupa utjecali su i na organizaciju teatra na hrvatskom jeziku. Na taj su se način stvarali zameci hrvatskoga kulturnoga identiteta koji je i omogućio formiranje nacionalne scenske umjetnosti nakon Drugoga svjetskoga rata, dok će, kako ćemo vidjeti u nastavku, organizacija i kontinuitet djelovanja ansambla Talijanske drame odavati stoljetnu interferenciju dviju etničkih i jezičnih skupina što svoje posljedice na ovim prostorima očituju sve do današnjih vremena.

Hrvatski element onodobnom kazalištu nije bio dostupan pa se organizacijom i radom *Narodne čitaonice* nastojalo širiti hrvatsku umjetničku riječ među ondašnjim narodnim stanovništvom.¹⁰² Hrvatski kulturni život Rijeke tijekom 19. stoljeća možemo zapravo pratiti na relaciji Erazmo Barčić – riječka *Narodna čitaonica* – riječko razdoblje Ivana Zajca. Naime, Erzamo Barčić, ljubitelj glazbe i umjetnosti, zapravo istinski boem odgajan u idejama europskoga romantizma bio je vrlo uporan u svojim istupima protiv Habsburgovaca. Njegova je važnost za Rijeku u velikom broju političkih pamfleta, brošura i članaka nadasve ideološki intoniranih, a kojima je nastojao na isticanju važnosti hrvatskoga identiteta grada.¹⁰³ Shodno političkim prilikama zapravo se čitav kulturni život u Rijeci odvijao unutar hrvatskih kulturnih društava posebice unutar riječke *Narodne čitaonice* u kojoj je bilo organizirano dobrovoljačko društvo za prikazivanje glume na narodnom jeziku.¹⁰⁴ Ova je čitaonica osnovana 3. studenoga 1850. godine

¹⁰¹ Ukratko, primjeri multikulturalnoga teatra pokazuju međuprožimanje različitih etničkih i jezičnih grupa u multikulturalnim sredinama pa se, primjerice, predstavlja na različitim jezicima. Ovakva je situacija moguća u onim društvima, kako upozorava Pavis, u kojima politički sistem poznaje i odobrava postojanje različitih nacionalnih institucija te naposljetku i podupire njihovu kooperaciju (usp. Pavis 1996: 8). Iz navedenoga zaključujemo kako su upravo političko-gospodarski uvjeti karakteristični za Rijeku tijekom 18. i 19. stoljeća onemogućili stvaranje multikulturalnoga kazališta, ali će kontinuirano supostojanje scenskih izvedbi na talijanskom i hrvatskom jeziku tijekom prošlosti pokazati mogućnost stvaranja takvoga teatra tijekom druge polovice 20. stoljeća.

¹⁰² Ovom prilikom valja naglasiti kako je u razdoblju neoapsolutizma Rijeka prvi vrhu zbivanja u hrvatskoj nacionalnoj književnosti. Godine 1858. ovdje izlazi tada jedini hrvatski časopis „Neven“ (pokrenuo ga je u Zagrebu 1852. godine M. Bogović) i almanah „Jadranska vila“. Šezdesetih godina 19. stoljeća izlazili su „Vila sinjega mora“, „Pravnik“, „L' Ecco di Fiume“, „Almanacco fiumano“, „Gazzeta di Fiume“ tj. „Gazetta di Fiume – Fiumaner Zeitung“, te „Giornale di Fiume“. Vodeći je list u tom razdoblju svakako „La Bilancia“ koja je od 1867. godine izlazila kao tjednik, a od 1870. do 1919. kao dnevnik (usp. *Povijest Rijeke* 1988: 227).

¹⁰³ Ističući se u tim svojim slobodarskim idejama, bio je i izabran u hrvatski sabor 1865. godine.

¹⁰⁴ Na Sušaku je u svibnju 1901. i kolovozu 1905. godine zabilježena i djelatnost Glumačke družine Petra V. Čirića (usp. Fabio 1988: 140–142).

kada je održana i prva glavna skupština.¹⁰⁵ Prvi izvještaj o djelovanju ovoga društva nalazimo u Gajevim *Narodnim novinama* od 2. siječnja 1852., o kojemu je pisao Avelin Čepulić, te u istim novinama od 28. siječnja 1852. u potpisu Gašpara Lupunića, a vijesti se uglavnom odnose na koncertne i kazališno-diletantske priredbe.¹⁰⁶ U ovoj je riječkoj čitaonici 20. travnja 1853. bila izvedena prvi put uopće (zagrebačka izvedba 1855.) Banova *Mejrima* što nije bio tek kazališni, nego i literarni događaj zapamćen po kazališnoj polemici kojoj je glavni akter bio bakarski književnik Veber-Tkalčević, jedan od prvih naših kazališnih kritičara. Izveden je ovdje čitav niz kazališnih komada pa je Marijan Derenčin, narodni zastupnik Hrvatskog primorja na Hrvatskom saboru, a kasnije intendant HNK-a u Zagrebu predlagao da riječka čitaonica postane nakladnikom *Zbirke gluma pozorišnih na hrvatskom kazalištu čitaonice riječke*. U ovoj je, nadalje, čitaonici prvi put nastupio 1883. godine i Andrija Fijan, a u Rijeci su redovito do Prvoga svjetskoga rata gostovali i Marija Ružička Strozzi, Ljerka Šram, Nina Vavra, Milica Mihičić, Mila Dimitrijević, Vera Hrzić, Dragutin Freudenreich, Arnošt Grund i Ivo Raić.¹⁰⁷

I tijekom 20. stoljeća, zapravo do konca 1918. održavalo je zagrebačko kazalište posebnu dramsku družinu koja je od 1911. godine pod imenom *Hrvatsko narodno pokrajinsko kazalište*¹⁰⁸ redovito gostovala u Rijeci, Dalmaciji, Istri, Bosni i Hercegovini. Svojim je nastupima prenosila i širila hrvatsku dramsku umjetnost u onim krajevima koji su uslijed austrijsko-talijanske politike bili nacionalno ugroženi. Posljednji je puta prije Prvoga svjetskoga rata u organizaciji ondašnje napredne omladine nastupila ova družina¹⁰⁹ na riječkoj hrvatskoj pozornici. U razdoblju od 5. do 17. svibnja 1912. godine izvedeni su: Ogrizovićeve *Hasanaginica* i *Proljetno jutro*, potom Gallina *Tako ti je na tom svijetu dijete moje*, Sudermann *Domovina* (s M. Ružičkom-Strozzi), Bisson *Strana žena* (s M. Ružičkom-Strozzi), Pecija *Duše* (sa Z. Markovac), Nušić *Svijet*, Dragošić, *Posljednji Zrinski*, Blum-

¹⁰⁵ Prvotno su se prostorije nalazile u tadašnjoj ulici *Via del Molo* 2. Prvi predsjednik čitaonice bio je Šimun Farkaš, a podaci o prvih dvanaest godina rada formalno su se izgubili tako da se o tim danima njena djelovanja ne zna mnogo (usp. V. Cihlar, *Narodna čitaonica Rijeka*, rukopis, DAR-i, RO-24, kutija br. 4).

¹⁰⁶ Isto.

¹⁰⁷ Isto.

¹⁰⁸ Ovu je družinu vodio ugledni član zagrebačke drame Mihajlo Matković. Njeni su članovi bili glumice: Lyanka, Hajdušković, Dür, Bogdanova, Ambros, Lenska, Stipanović, te glumci: Marković, Hajdušković, Beck, Dür, Petrović, Raković, Ambros i kasniji članovi beogradske drame Boža Nikolić i Radović. Bila je to jezgra družine, a iz Zagreva su redovito dolazili na gostovanja tadašnji prvaci M. Ružička Strozzi, N. Vavra, M. Mihičić, M. Dimitrijević, V. Hrzić, D. Freudenreich, A. Grund i I. Raić (usp. S. Batušić 1947: 16–17).

¹⁰⁹ Godine 1906. ovdje su gostovali A. Fijan i Lj. Šram.

Tochè *Madame Mongodin* (s A. Grundom), *Gavault Mala čokoladarica* (s A. Grundom), Ibsen *Sablasti* (s I. Raićem), Vojnović *Smrt Majke Jugovića* i Mjasnicki *Ujakova kuća*. Svoje je dramske tekstove čitao i Ivo Vojnović, a posljednji je koncer, koji se na koncu pretvorio u otvorenu pobunu na riječkim ulicama protiv tuđinskoga režima, bio održan u proljeće 1918. godine nastupom operne pjevačice iz Zagreba, Ljerke Kočende.¹¹⁰

Iz navedenoga proizlazi, složit ćemo se s Fabriom, nadasve zanimljiva specifičnost Rijeke u razdoblju moderne – s jedne strane jasne naznake nacionalne politike koja je promicala ideju tzv. kroatocentričnosti, a s druge pak u onom umjetničkom kontekstu, evidentni pluralitet scenskoga izričaja (usp. Fabio 1987: 128).¹¹¹ Međutim, eksplicitni utjecaji vladajuće političke ideologije pokazuju koliko je zapravo teatar kao kulturna institucija dijelom tzv. političkih elita (osobito to dolazi do izražaja u riječkom slučaju nakon 1913.) pa kao njihov ideološki aparat nesamostalan u vlastitoj organizaciji. Doista, pluralitet scenskoga izričaja kojega spominje Fabio omogućavao je funkcioniranje *Narodne čitaonice* pa činjenica da je u Rijeci u to vrijeme ipak postojala kazališna kuća u kojoj je scenska praksa na hrvatskom jeziku bila zabranjena, samo potvrđuje naše mišljenje o determiniranosti kulturnih institucija s obzirom na stavove i djelovanje vladajuće političke ideologije. Kazališna i kulturna događanja na hrvatskom jeziku koje podrazumijevamo dijelom nacionalnoga identiteta kao i sva onodobna hrvatska strujanja i nastojanja, funkcionirali su kao dio podčinjenih skupina nad kojima je vladajuća politička ideologija dominirala.¹¹² No, istodobno je taj hrvatski element ozbiljno ugrožavao opstojnost tadašnje vlasti pa je teatar (u situacijama od presudnoga značaja za nastavak funkcioniranja određene političke elite) kao aparat u rukama vlasti jedan od temeljnih elemenata u

¹¹⁰ Naime, uz *Teatro Verdi* postojala je u Rijeci još jedna pozornica nastala iz malog kazališta lutaka, a na kojoj su se izvodile tijekom ljeta i za danjeg svijetla operne i dramske predstave. Bio je to amfiteatar *Fenice* koji potječe iz tzv. *Danjeg kazališta (Teatro diurno)* koje je podignuto 1843. godine kao ljetna pozornica u obliku amfiteatra te je isprva bio natkrit platnom protiv kiše, a kasnije je dobio i drveni krov, pa su se predstave održavale i zimi. Ovaj je amfiteatar srušen 1913. godine, a na njegovom je mjestu izgrađen kasnije *Teatro Fenice*, koji je otvoren u proljeće 1914. izvedbom Puccinijeve *Tosce*. Za vrijeme Prvoga svjetskoga rata dirigirao je u ovom kazalištu maestro Nikola Faller uz sudjelovanje nekih zagrebačkih opernih solista. Godine 1918. trebala je po prvi puta u kazališnoj povijesti nastupiti jedna hrvatska umjetnička družina u javnom riječkom kazalištu *Teatro Fenice* koji je bio u privatnim rukama. Nastup glazbenoga kluba *Lisinski* iz Zagreba na kraju su političke vlasti i zabranile, a prije Prvoga svjetskoga rata izvela je još Hrvatska opera u Opatiji *Nikolu Šubića Zrinjskoga* (usp. Cihlar 1947: 3).

¹¹¹ O izvedbama na hrvatskom jeziku tijekom 19., odnosno prve polovice 20. st. detaljnije i u Flod 1971: 7–17.

¹¹² Detaljnije o odnosu *dominantnih klasa i podčinjenih skupina* vidi primjerice u Dijk 2006.

proklamiranju ideja dominantne politike. Iz toga je razloga i bilo zabranjeno izvođenje predstava na hrvatskom jeziku sve do 1946. godine, do razdoblja u kojem će se Rijeka, konačno, politički i gospodarski pripojiti novoj državi oformljenoj nakon Drugoga svjetskoga rata. Drugim riječima, u trenutku kada se promijenilo političko-gospodarsko uređenje grada evidentne promjene doživljava i kazališna politika. Ponovno će, kako ćemo vidjeti, teatar ovisiti o vladajućoj političkoj ideologiji koja će se tada iszistirajući na općeprihvaćenim postulatima socrealističke estetike poslužiti pozornicom kao mehanizmom u eksploataciji isključivo vlastitih ideja.

**POLITIČKO-SOCIOLOŠKA ORIJENTACIJA
KAZALIŠNE PRAKSE:
FORMIRANJE REDATELJSKE UMJETNOSTI**

Poslijeratna politička situacija i osnutak nacionalnog glumišta u Rijeci

Izostanak nacionalne tradicije u organizaciji kazališne prakse

Povijest novijega hrvatskoga kazališta pokazala je, upozorava Batušić, kako su zatvorene estetsko-stilske cjeline rijetko kada trajale dulje od dvadesetak godina. Jednako tako, i *razvojni ciklusi našega glumišta obično su obilježavani administrativno-političkim cenzurama* pa ako se tomu još pridoda i činjenica kako su na glumišni razvitak nerijetko utjecali i materijalni faktori, *proizlazi kako su neumjetnički razlozi vrlo često mjerodavno određivali razvojna razdoblja hrvatskoga kazališta* (Batušić 1978: 472). Međutim, Batušić u nastavku zaključuje kako 1945. godinom započinje najduže razvojno razdoblje nacionalnoga glumišta koje po njegovu sudu traje sve do 1975. godine. Doista, razvojni put ne samo riječkoga nego uopće hrvatskoga kazališta u spomenutih tridesetak godina nije bio nasilno i intenzivno prekidano izvanestetičkim razlozima,¹¹³ no estetsko-stilsku sliku riječkoga teatra u razdoblju od 1946. do 1975. godine ne možemo tretirati homogenom. Potvrdu nalazimo već u onim inscenatorskim rješenjima karakterističnim za drugu polovicu pedesetih godina prošloga stoljeća koja pokazuju naznake prekida s isključivim proklamiranjem socrealističke estetike.¹¹⁴

Naglašeni politički element postao je tako jedan od prepoznatljivih specifikuma kazališnog života u zemlji uopće, pa je ta *politička konstanta nekim bitnim uplitanjima administrativnih struktura u scensko svakodnevlje, nerijetko i prevlašću izvankazališnih poticajnih središta* (isto, 473) uvelike obilježila razvoj teatarske umjetnosti tijekom poslijeratnoga razdoblja. U hrvatskom kazalištu, kako navodi Batušić, posljednji svjetski rat nije značajnije utjecao na organizacijsko-strukturalne odnose. Razaranja su poštedjela kazališne zgrade, a družine su dočekale oslobođenje, odnosno povratak kolega koji su tijekom rata prešli u partizanska kazališta (usp. isto,

¹¹³ Doduše, u Rijeci su nakon 1970. godine, u vremenu obnove kazališne zgrade, a na što ćemo u nastavku i nastojati upozoriti, upravo insinuacije različite naravi (najmanje one estetske) zamalo prekinule kontinuitet ovoga glumišta. U skladu je to s Batušićevim mislima kojima utvrđuje kako je *unutrašnji evolucijski put našega glumišta obilježen ponekom osjetnije izraženom cezuro, tako da ga ipak ne možemo promatrati poput jednoznačne cjeline* (1978: 473).

¹¹⁴ Kao model revolucionarne umjetnosti socijalistički je realizam anticipiran u društveno angažiranoj umjetnosti 19. stoljeća i to od Courbetovog slikarskoga realizma i Zolinog kritičkog naturalizma do ruske književne estetike u Ogarjova, Doroljubova i Pisareva. Zasnovan je na prikazivanju optimalne projekcije (projekta, vizije, utopije) novoga socijalističkoga društva, a rezultat je dugotrajnoga procesa izbora umjetničkih sredstava i tradicija s obzirom na njihovu primjerenost državnim i političkim potrebama (usp. Šuvaković 2005: 581).

472). Prema tome, određeni je broj umjetnika već zarana scenski i politički djelovao u okviru NOB-a, a veze je s njima, upozorava Batušić, održavao svaki kazališni grad. Takva je situacija omogućila s jedne strane povratak u matične kazališne kuće, a s druge stvaranje temelja za jedan novi organizacijski početak koji je bez obzira na zajednički politički kontekst, zasigurno u svakom gradu bio različit ili pak u najmanju ruku specifičan. Riječki je slučaj, a kako smo prethodno i nastojali ukazati, svakako osobit i bez obzira na niz tragičnih povijesno-političkih okolnosti (primjerice Londonski pakt, *nagodbena krpica*, itd.) ovaj je grad u političkom životu Hrvatske odigrao značajnu ulogu.

Umjetnička su, doduše, nastojanja nerijetko ostajala u sjeni tek blistavih momenata iz prošlosti pa opravdanje golemim nedostacima u tom kulturološkom segmentu Rijeke, Đuro Rošić pronalazi u komercijalnom duhu autohtonoga življa, i to uglavnom onoga *višega sloja, opterećenoga strahom pred ekonomskom propašću, i pomalo politički korumpiranog zbog prevrtljive državnopravne pozicije toga grada* (Rošić 1980: 14). Nesumnjivo, kao izrazito trgovačko i pomorsko središte Rijeka je bila snažan potrošač kulturnih vrijednosti i to s jače naglašenim utjecajima iz Italije – što i potvrđuju spomenuti nastupi brojnih kazališnih trupa tijekom 19. stoljeća. I bez obzira što su ta gostovanja uvelike utjecala na stvaranje navike posjećivanja kazališnih predstava, s vremenom je popularnost talijanskih kazališnih družina znatno slabjela pa čak nerijetko izazivala i sasvim odbojni stav.

Situacija se do temelja izmijenila nakon oslobođenja ovih prostora, u vremenu pomicanja državnih granica podosta daleko na Zapad, odnosno 1946. godine iniciranjem pitanja oko pokretanja nacionalnoga kazališta. Riječ je, doduše, o trenutku kojim se po prvi puta u povijesti iskristalizirala činjenica kako će ta ideja konačno ipak i zaživjeti pa su promijenjeni odnosi (tada s tek novo uspostavljenim državno-političkim granicama) ondašnje Jugoslavije s Italijom, imali svojih izravnih utjecaja u formiranju kulturne fizionomije grada. Složit ću se, stoga, s Rošićem i zaključiti kako je osnivanje riječkoga nacionalnoga glumišta i te kako specifično, osobito uzme li se u obzir činjenicu kako je ono bilo oslobođeno primarnoga zadatka toliko karakterističnoga za ostala hrvatska kazališna središta u poslijeratnom vremenu – a što se uglavnom odnosilo na obranu i učvršćivanje nacionalnih pozicija. Jer, nacionalne težnje nakon brojnih su godina na jugozapadnoj granici uglavnom bile ostvarene i *narodne mase tražile su druga zadovoljenja* (Rošić 1980: 14), što su se većim dijelom iscrpljivala u estetskim prohtjevima stanovništva koje se tada našlo u sasvim drugačijim socijalnim odnosima. Lišeno tako zaokupljenosti nacionalnim pitanjima,

riječki se poslijeratni teatar usredotočio na problematiku formiranja vlastitoga, originalnoga stila kako bi se u kontekstu hrvatskoga glumišta istaknuo svojom osebjunošću i specifičnošću. No, determiniranost je političkim okolnostima, kako ćemo vidjeti u nastavku, uvelike sputavala takav razvoj te se sva ona strujanja koja pratimo na riječkoj pozornici manje-više neće razlikovati od ostalih nacionalnih scenskih središta.

Dakako, nedostatak *jugoslavenske komponente*¹¹⁵ koji je u riječkom slučaju značio i zakinitost ekskluzivnom nacionalnom teatarskom tradicijom jedna je od temeljnih značajki ovoga glumišta što je svoje eksplicitne reperkusije očitovala odmah po formiranju kazališta. Riječ je o istovremenom infiltriranju hrvatske i talijanske kazališne grupe pa je, riječima Rošića, riječki teatar od samih početaka pretendirao postati nekom vrsti višenacionalne institucije (usp. isto). Uzmemo li, pak, u obzir značenje pojma multikulturnoga teatra koje sam prethodno tek ukratko iznijela, sa sigurnošću tvrdim kako o ozbiljnijim nastojanjima toga tipa možemo govoriti tek u onim pomacima koje u organizacionoj politici zamjećujemo tijekom posljednjih dvadesetak godina. Valja, nadalje, imati na umu kako nakon rata Rijeku naseljava većim dijelom stanovništvo iz unutrašnjosti koje je potom i utjecalo na izgradnju sasvim drugačije socijalne fizionomije grada. Demografske promjene kao i novonastala političko-gospodarska situacija predstavljali su temelj za formiranjem ovoga grada kao političkoga, ekonomskoga, odnosno kulturnoga središta te su i bili stvoreni uvjeti za organizaciju takve nacionalne pozornice kojoj je proklamacija ideološko-političkih stavova bila daleko preča i zanimljivija.

Netom po oslobođenju ovih prostora (a što je karakteristika svih onodobnih nacionalnih kazališnih kuća) inicira se razvoj hrvatskoga kazališnoga izričaja s izuzetno jakim i sveprisutnom općenacionalnom kulturnom politikom te osobito naglašenim, upozorava i Batušić, širenjem na kazališno neispitana područja kakvo je u to doba u kontekstu hrvatskoga teritorija bilo i ovo riječko. Partizanske kazališne družine odigrale su značajnu ulogu kako u nastojanju da se i tijekom ratnih godina nastavi s prikazivačkom djelatnošću, tako i u ekspanziji teatarske umjetnosti na ona područja koja su u kontekstu nacionalne umjetnosti bila do tada u potpunost zapostavljena.¹¹⁶ U našem nam, stoga, kontekstu osobito valja istaknuti

¹¹⁵ U tom se kontekstu Đuro Rošić oslanja na Gavelline tvrdnje oko osnutka zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta, a u kojima uočava jednu od važnijih razlikovnosti u odnosu na riječko glumište.

¹¹⁶ U vrijeme NOB-a na prostoru bivše Jugoslavije osnovano nekoliko kazališnih družina s ciljem upravo širenja scenske umjetnosti. Tako je 22. travnja 1942. godine na oslobođeni teritorij Hrvatske iz Zagreba došla grupa glumaca – Vjekoslav Afrić, Salko Repak, Žorž Skrigin, Milan Vujnović, Ivka i Joza Rutić, koji su već 1. svibnja spomenute godine nastupali u Korenici i

družinu *Nikola Car* koja je sa svojih dvadeset članova osnovana koncem 1943. godine u Hrvatskom primorju. Nakon prolaza Centralne kazališne družine *August Cesarec* po Istri, osnovane su na ovom području tri kazališne trupe, a od kojih je jedna bila talijanska.¹¹⁷ Istarske su kazališne družine

Donjem Lapcu te potom i po ostalim, uglavnom, ličkim selima. Upravo su glumci u to vrijeme bili i autori i režiseri, pjevači, recitatori, tehnički radnici i scenografi. Prva je turneja potrajala sve do konca svibnja (u to su vrijeme organizirali u Donjem Lapcu i prvi glumački tečaj), odnosno do nastavka ratnih događanja. No, važno je naglasiti kako je iz toga prvoga tečaja s vremenom nastala Centralna kazališna družina *August Cesarec*, dakle, prva samostalna partizanska kazališna družina što se bavila isključivo kazališnim radom i koja je izuzev pjesama i zbornih recitacija izvodila niz predstava: *Na pola puta* Lea Matesa, *Analfabetu* i *Dr Branislava Nušića*, *Borove Teške časove*, odnosno Čehovljevu *Prosidbu* te svoj repertoar prikazivala gotovo na čitavom području Like, Korduna, Banije, Hrvatskoga primorja, Gorskoga kotara, Istre, Moslavine i Slavonije, dijelu Dalmacije, u Sloveniji, te Bosne i Hercegovine. Svojim su širenjem s vremenom ukazivali i na potrebu za organiziranošću što je nastojanjima Veselina Masleše, Afrića i Rutića rezultiralo stvaranjem pravilnika te je družina konačno dobila naziv *Pozorište narodnog oslobođenja*. U rujnu 1943. godine boravili su u Jajcu gdje im je bila dodijeljena zgrada s pozornicom, električno osvjetljenje, klavir, drugim riječima, minimum neophodne opreme za daljnji rad. Nakon svih ratom uzrokovanih događaja veći je dio članova družine *Pozorišta narodnoga oslobođenja* svoj angažman nastavio u ansamblu Narodnoga pozorišta u Beogradu. Nakon odlaska družine *August Cesarec* pa i nakon spomenute reorganizacije, u Lici je koncem 1943. godine osnovana (u Otočcu) nova kazališna družina, a u isto se vrijeme i na Baniji osniva *Okružna kazališna družina*. Jednako tako, i u Dalmaciji se od samoga početka rata razvijao kazališni život gdje su djelovale četiri kazališne družine i družina Oblasnog NO-a. Družina pak srednjodalmatinskoga otočja boravila je u Africi, djelovala u El Shattu i poslije oslobođenja vratila se u zemlju. Što se pak repertoara tiče, valja naglasiti kako su djela koja su postavljena putovala zapravo iz jedne pokrajine u drugu pa su gotovo sve družine koje su djelovale u vrijeme Drugoga svjetskoga rata izvodile gotovo isti ili slični program s ponegdje naglašenim upravo specifičnostima određene skupine. Nadalje, u sjevernoj Hrvatskoj kazališni život razvio se nešto kasnije unatoč činjenici što su slavonski partizani imali prvu kazališnu družinu već koncem 1942. godine. Inicijativom je, stoga, Oblasnog narodnog odbora za Slavoniju osnovano u jesen 1943. godine *Kazalište narodnog oslobođenja Slavonije*. Mladi, pak, glumci kazališta u Zagrebu prebacivali su se na Kalnik i u Moslavinu, a polaznici Glumačke škole: M. Šerment, S. Flego i J. i M. Marotti, Z. Ježić i M. Župan djelovali su tamo koncem 1943. i početkom 1944. Dakle, putovi glumaca u tom ratnom razdoblju uistinu su bili vrlo različiti: Slavonija, Kalnik, Dalmacija i Lika. Napokon, svi su se oni našli u *Centralnoj kazališnoj družini (CKD)* koja je formirana početkom 1944. godine od profesionalnih glumaca i najtalentiranijih članova partizanskih kazališnih družina. Bila je to ujedno i prva družina u kojoj glumci nisu istodobno obavljali i sve tehničke poslove. Izuzev dramskih tekstova što su ih napisali sami glumci (Joža Gregorin, *Dosta je čekanja* i Šime Šimatović *Krvavi orden*) prikazivali su oni i Nušićevu *Hadži Loju*, *Teške časove* Mateja Bora te *Druga Babušku* Ive Čačea. U ovoj je družini glumio i komičar August Cilić koji se u slobodno vrijeme posvetio pedagoškom radu na izobrazbi mlađih članova družine (usp. *Kazališni život u narodnooslobodilačkoj borbi*, u: „Kazališni list“ 1961: 1–6).

¹¹⁷ Na teritoriju Istre i Hrvatskoga Primorja najpoznatije su bile družine *Otokar Keršovani* (okrug Pazin), diletantska grupa pri Okružnom JNOF-u (Buzet), *Nikola Car* (Primorje) i *Goran Kovačić* (Delnice). Osim spomenutih, na širenju je prosvjete djelovalo još nekoliko manjih grupa. Iz Talijanske gradske kazališne družine *Filodramatika* velikim je dijelom nastao ansambl

(spojivši se s družinom *Nikola Car*) formirale Oblasnu kazališnu družinu *Otokar Keršovani* što je nakon oslobođenja Rijeke, 15. prosinca 1945. godine (proširena članovima iz ostalih jugoslavenskih centara) i preuzela riječki *Teatro Verdi* (usp. „Kazališni list“ 1961: 5).¹¹⁸

Popularnost kazališnoga pokreta iz 1945. godine¹¹⁹ bila je u potpunosti uvjetovana zanimanjem političkih ideologijskih struktura za kazališnu praksu (usp. Batušić 1978: 475). Međutim, do konca prve polovice pedesetih, u razdoblju napuštanja administrativnoga načina rješavanja financijskih pitanja kazališnih kuća diljem zemlje, takva je situacija izazvala i neka pozitivna očitovanja. S jedne je strane riječ o afirmiranju važnosti i nužnosti razvoja kazališne umjetnosti pa i u najmanjim mjestima na različitim prostorima, dok je s druge širina njegove materijalne osnove omogućavala sasvim pristojni rad. Batušić, nadalje, iznosi kako se nikada kao u dotadašnjoj povijesti hrvatskoga glumišta nije isticao toliki značaj i važnost scenskih umjetnika koji su postali nositeljima čitave kazališne djelatnosti. Kazalište koje je u prvim poslijeratnim godinama svakako uživalo primat u medijskoj kulturi inauguriralo je upravo glumca te ga držalo središnjim elementom teatarskoga čina. U toj činjenici i uočava iniciranje prvih većih ansamblskih predstava u svim našim kućama, kao i duh prepoznatljivoga zanosa što se temeljio isključivo na kolektivu i zajedničkom ushitu (usp. isto). U principu, teatar do 1950. godine zauzima centralno mjesto u predstavljачkim umjetnostima pa je zanimanje publike za predstave bilo uistinu iznimno. Doduše, mnoge su izvedbe bile namjenske, pripremane za gradsku upravu,

Talijanske drame, a glazbenicima Simfonijskoga orkestra ansambl Opere. Detaljnije i u Antolović, Gašparović, Matejčić, Rošić, Stefanović, Topljak 1981: 39–51.

¹¹⁸U riječko su kazalište, 4. rujna 1945. godine prvotno došli Ivan Popović (Popi) budući član dramskoga ansambla te Ivan Cunt budući ravnatelj Pionirskoga kazališta (inače, članovi družine *Nikola Car*) sa zadatkom da preuzmu kazališnu zgradu i započnu s radom (*Jubilee riječkoga kazališta. Zastor se digao prije deset godina*). Ivan Popović tako u intervjuu za „Novi list“, 13. ožujka 1966. godine, prisjećajući se godina osnutka riječkoga teatra ističe: *Prije oslobođenja Rijeke oblasna kazališna družina „Nikola Car“, čiji sam i ja bio član, bila je u Crikvenici. Tu smo dobili naredbu od Okružnog narodnog odbora za Hrvatsko primorje da preuzmemo zgradu kazališta „Verdi“ u Rijeci. Naša kazališna družina morala je nastupiti u Rijeci, u kazalištu, radi proslave dana oslobođenja Rijeke. Nas nekolicina odmah smo pošli u Rijeku... Prva godina u kazalištu bila je najljepša i najteža. Svi smo takoreći živjeli u kazalištu. Poslije proba, a bile su i po četiri probe dnevno, ostajali smo skupa. Bili smo drugovi, zajedno rješavali, zajedno živjeli. Danas se sve to razvodnilo, poslije proba se žuri kući...A tad smo bili cjelina (Pavešić, Povodom 20-godišnjice Narodnog kazališta Ivan Zajc. Iz uniforme u kostim Satira).*

¹¹⁹ Parizanski je teatar nastao kao spontani politički i umjetnički čin, ali ubrzo se pretvorio u umjetničko-organizacijski pokret i danas ga valja upravu kao takvog i promatrati (Batušić 1978: 471).

tvornice, škole, odnosno vojne ogranke.¹²⁰ Uopće, glumcima je u to vrijeme bila zadana svojevrsna uloga poslanika čiji je zadatak bio širenje kulture među stanovništvom. Međutim, ta su nastojanja prikivala pravu istinu prema kojoj je pozornica u principu funkcionirala kao sigurni put za ideologijsku propagandu i populariziranje nove političke situacije u zemlji pa je kao prototip takve umjetnosti organizacijski najpoželjnije bilo zamišljeno, kako i ističe Batušić, zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, a prema kojem su se obrascu nastojala oblikovati i kazališta u Osijeku, Splitu, odnosno Rijeci.

Didaktička funkcija pozornice

Tijekom prvih poslijeratnih sezona pozdravni govori riječkih intendantata s osobitim su oduševljenjem isticali značaj pridjeva *narodno* koje, kako je to obrazlagao i prvi riječki intendant Đuro Rošić,¹²¹ nije narodno samo po etiketi, nego prvenstveno po svojem unutarnjem sastavu, namjeni i duhu koji je njime vladao. Svako odstupanje od temeljnih načela tada dominantne socrealističke doktrine, ujedno je predstavljalo i znak političkoga neprijateljstva. Prema tome, *kazalište posjeduje sposobnost da upirući se na čuvstva gledalaca na najlakši, nenametljiv način širi među njima misli, da propagira među ljudima ideje. Širenjem ideja u toj emocionalnoj formi ukazuje se dakle kazalište kao umjetnost najširih narodnih masa* (Govor intendantata Narodnog kazališta na Rijeci Dr. Djura Rošića povodom svečanog otvaranja Kazališta).¹²²

Scenska događanja tijekom prvih poslijeratnih sezona bila su svedena na, Mataginim riječima rečeno, političku publicistiku, agitacijsku parolu i tendenciozni plakat. Redateljske poetike koje su obilježile riječku scensku umjetnost u prvim godinama djelovanja ovoga kazališta u potpunosti ograničene ideološki orijentiranom repertoarnom politikom, pridonijele su stvaranju teatra kojemu je osnovni cilj bio proklamiranje političkih ideja,

¹²⁰ Za što potvrdu nalazimo i u riječima Drage Gervaisa zapisane u „Novome listu“ 1956. godine: *... treba još spomenuti predstave za našu Armiju kao i nastojanja da ljudima iz okolice omogućimo posjećivanje kazališta (nedjeljne popodneve predstave posjećuju mnogi ljudi iz okolice Rijeke).*

¹²¹ Popis intendantata i ravnatelja Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca u razdoblju od 1946. do 1980. godine: [vidi u prilogu A](#). Popis redatelja i njihovih režija tijekom spomenuta razdoblja, [vidi u prilogu B](#).

¹²² Tako je primjerice i Marjan Matković, intendant zagrebačkoga HNK, nakon prve poslijeratne sezone isticao sljedeće: *Zahtjev je našega vremena da se stvori novo kazalište. To nije fraza, nego činjenica, diktirana svim onim faktorima, koji po željeznom zakonu revolucije preobražavaju naše društvo, društvene odnose kao i svakog pojedinca. Nitko, koji se razumije u kazalište, ne misli, da se to može učiniti naprečac: novo kazalište pretpostavlja nov repertoar, novu domaču suvremenu dramsku literaturu, novu interpretativnu kazališnu umjetnost od režije preko glume do inscenacije. Novu kritiku i novu publiku* (Matković u: Stublija 1984: 190).

odnosno zastupanje vladajuće gospodarsko-političke strukture. Unatoč tome, u tim je početnim godinama bila sastavljena prilično snažna dramska ekipa (osobito dva izvanredna glumačka imena: Marija Crnobori¹²³ i Viktor Starčić¹²⁴) od sveukupno, dvadeset i sedam članova koji su stigli iz Zagreba, Osijeka, Ljubljane, Beograda¹²⁵ pa su bili postavljeni sasvim solidni temelji za pokretanje i organizaciju jednoga teatra. No, u procjenama nam valja biti oprezan. Jer, socrealistička doktrina koja umjetnost ne vrednuje na osnovi unutrašnjih, estetičkih kriterija, nego na temelju izvanjskih te unaprijed zadanih normi (usp. Mataga 1987: 38) kao svoj konačni cilj postavlja u prvome redu komunistički odgoj naroda. Netom navedeno držim ključnim trenutkom u onom, toliko naglašavanom insistiranju na zajedničkom djelovanju dvaju ansambala, a što i potvrđuju pozdravne Rošičeve riječi: *...naše je kazalište primjerom kako se umjetnost ne da odijeliti od politike. Jer nema prave i napredne umjetnosti gdje nema i naprednog političkoga stava* (Govor intendanta Narodnog kazališta na Rijeci Dr. Djura Rošića povodom svečanog otvaranja Kazališta).

Forma i način estetskoga djelovanja u potpuni su bili ostavljeni po strani, a ono što je u takvu zamišljenu teatarsku ozračju izbijalo u pravi plan bio je idejni stav koji je morao predstavljati *višu spoznaju* te kao takav i bivati istinitijim. Stoga, Rošičeve riječi kako riječko kazalište *ne može biti bezidejno*, (nego) *mora biti prožeto jednom osnovnom idejom, onom idejom koja je u skladu s općim našim društvenim stremljenjima...* (u *Kazališni list*, 1946.) – samo potvrđuju usmjerenost scenske umjetnosti dijalektičko-materijalističkoj metodi s ciljem što objektivnijega odražavanja stvarnosti. Potvrđuju navedeno i riječi Riccarda Moresca (zamjenik intendanta u prvoj sezoni) prilikom otvorenja riječkoga Kazališta: *Neka Narodno kazalište bude*

¹²³ Prije dolaska u Rijeku prvakinja ljubljanskog Slovenskog narodnog gledališča (usp. Rošić 1980: 532). U Rijeci je boravila sve do konca svibnja 1947. godine kada odlazi u Beograd i gdje zapravo započinje njeno najsajjnije razdoblje glumačkoga stvaralaštva. Detaljnije u: Kolaković 1961.

¹²⁴ U prvoj sezoni riječkoga kazališta igrao: Trifuna Spasića (Nušić, *Ožalošćena prodica*), Križovca (Krlježa, *U agoniji*), Predsjednika von Waltera (Schiller, *Spletka i ljubav*), Aleksandra Nikolajeviča Uzurova (Triger, *Sretan brak*), Dunda Maroje (Držić), Sergeja Sergejeviča Paratova (Ostrovski, *Bez miraza*), Pavla Grudena (Cankar, *Za dobro naroda*), Sartoriusa (Shaw, *Kućevlasnici*). U to je vrijeme režirao i sovjetsku dramu *Sretan brak*, a koncem 1973. godine postavio je na pozornici sušačkoga Hotela *Neboder* i Nušićevu komediju *Sumnjivo lice*, ujedno tumačeći lik Žike.

¹²⁵ Josip Maričić, Borivoje Šembera, Đurđica Dević, Božena Czund, Anđelko Štimac, Marijan Lovrić, Mikaela Šarić, Zlata Nikolić, Vera Misita, Ivan Đurđević, Josip Marotti, Ivan Sotošek, Branka Strmac, Ivan Sebelić, Ivan Pastorčić, Mate Ružić, Gordana Gošić, Željka Rajner, Željko Frelić, Nevenka Piškulić, Ljubo Didić, Josip Zappalorto, Bogdan Jerković, Zdenka Heršak; stalni scenograf Vladimir Žedinski, a kratki angažman u Rijeci prihvaća i Zvonimir Rogoz (usp. Bogner-Šaban 1990: 686).

pozornica one volje, koja teži da konačno stigne do one velike ideje, koja je danas postala zbiljom kroz žrtve junaka mrtvih i živih („Kazališni list“, 1946). Napokon, političko-ideološko kazalište čijem se ustrojavanju u tim prvim poslijeratnim godinama težilo i što je zapravo karakteristika svih onodobnih teataru u zemlji, za razliku od primjerice onih Piscatorovih tendencija radikalno intelektualističkih odnosno revolucionarno-malograđanskih, imalo je tek jedan osnovni cilj – propagiranje prolethersko-komunističke ideologije (usp. Piscator 1985: 87).



Slika 8. D. Gervais, *Reakcionari*. Redatelj: Slavko Midžor.
Scena. Premijera: 16. ožujka 1949.

Nakon pak sezone 1948/1949. u povijesti je riječkoga glumišta moguće razlučiti izuzev, kako ćemo vidjeti u nastavku, značajnih administrativno-organizacijskih promjena i niz specifičnosti u poimanju scenskoga čina uopće. Nastojanja u repertoarnoj politici, kao i pojedina režijsko-dramaturška načela katkada su ipak pokazivali odmak u odnosu na ona događanja koja su obilježila ovu pozornicu u prvoj, odnosno drugoj sezoni njezina djelovanja. Zapravo, sve do 1952. godine kazališno je rukovodstvo zastupajući dominantnu političku ideologiju i dalje predstavljalo liniju *koja umjetnosti određuje konkretne zadatke i dijeli poduke* (Lasić 1971: 53), a što se osobito očitivalo u repertoarnoj politici i nastojanjima da se (još dugo nakon 1952.) postavljaju na pozornici isključivo ideološki prihvatljivi autori. Začetak je to one problematike koja se u narednu desetljeću reflektirala kao nedostatak suvremene domaće dramske riječi te na taj način pokrenula niz polemika oko organizacije repertoara. Složit ću se na ovome mjestu Gavellom i istaknuti kako je jedan od temeljnih problema u odnosu našega

kazališta s našom književnošću, u zaobilaženju presudnoga pitanja o *općem odnosu naše književnosti prema našem kazalištu, tj. pitanja kako su se naša književna stanja, bez obzira na specijalnu dramsku produkciju, zrcalila u životu našeg kazališta, što je od njega očekivala, kako su se njena stanja ogledala u fizionomiji kazališnoga repertoara i cijelog kazališnoga života i kako je taj repertoar vice versa djelovao na samu književnu situaciju* (Gavella 1971: 15).¹²⁶ U toj situaciji Gavella uočava još jedan problem – uplitanje domaćih književnika u teatarski život, a na temelju čega zaključuje kako su tijekom povijesti hrvatskih kazališta u svim njegovim značajnijim događajima i fazama na rukovodećim položajima gotovo redovito stajali književnici što je naposljetku rezultiralo književničkim karakterom teatra (usp. isto, 16). Problematika, pak, odnosa književnost-kazalište u prvim poslijeratnim sezonama djelovanja riječkoga teatra temeljila se (za razliku od primjerice narednoga desetljeća tijekom kojega se u središte polemikâ postavljalo pitanje uloge i značaja domaćega dramskoga pisca) na izvođenju onih autora koji su svojim idejnim konceptom odgovarali aktualnoj političkoj strukturi. Konkretna scenska ostvarenja (režijska rješenja, dramaturški zahvati, scenografski odnosno kostimografski pristupi) u tom razdoblju odavala vjerovanje u, Lasićevim riječima rečeno, autentični estetski socijalistički angažman, koji je trebao predstavljati svrhu i cilj umjetničkoga djelovanja.

No, organizacija teatra kao institucije čija je primarna funkcija zalaganje i prenošenje dominantnih političkih ideja naznake prvih promjena bilježit će nakon 1952. godine. Jer, valja imati na umu kako je izvan ondašnjega Sovjetskoga Saveza, kako upozorava Flaker, do napuštanja socijalističkoga

¹²⁶ *Dakako da su se u tim kazališnim funkcijama razne književničke kategorije s većom ili manjom mješavinom književničke profesionalnosti s drugim „nuzzvanjima“ (ukoliko književnost sama nije bila nuzzvanje), te su tako naše kazališne uprave često s manje ili više prava bile napadane zbog „profesorštine“ (jedne od najčešćih nuzprofesija) ili diletantizma* (Gavella 1971: 16). Sličnu situaciju možemo pratiti i u Rijeci, u vrijeme kada je Drago Gervais upravljao ansablom Hrvatske drame, odnosno tijekom šezdesetih godina, vremenu koje je obilježio Nedjeljko Fabio. U razdobljima tijekom kojih su teatrom rukovodili književnici gotovo se redovito eksplicitnije iznosila problematika odnosa književnost–kazalište. A činjenica jest da su se iz ratova koje su pokretali, riječima Gavelle, književni i neknjiževni književnici obično rađale kazališne krize, *jer naša abnormalna socijalna i politička i ekonomska neorganiziranost nije dopuštala stvaranje takvog javnog mnijenja, koje bi svojom doduše „neglasnom“ ali utjecajnom, tako reći podzemnom prisutnošću djelovale kao regulator i obrana pred uzurpiranom glasnošću manjih i većih samovolja (strukturna deformiranost i malobrojnost našeg građanskog i građanskog sloja nije npr. dopuštala ni da se razvije jedan od tipičnih socijalnih kolektiva, tj. smjerodatan kazališna publika kao glasonoša javnog mnijenja u odnosu prema kazalištu), i tako je veliki dio povijesti našeg kazališta zapravo povijest njegovih kriza, izazvanih vrlo često ne baš odviše principijelnim neslaganjima između književnika, koji su bili izvan zidina kazališta, i onih koji su bili zauzeli položaje unutar tih zidina* (isto).

realizma kao doktrine koja se nastojala organizirati prema sovjetskom modelu prvotno došlo u Jugoslaviji. Ovdje je, doduše, sočrealizam ostao u granicama dogme te se nije uspio razviti u zasebnu stilsku formaciju. Na taj se način *relativno brzo napustio kako estetski normativizam, tako i upotreba pojma koji je uvođenju normativnoga sustava imao poslužiti, a i normativizam i sam pojam doživjeli su kritiku, ponajprije u Šegedinovu referatu na zagrebačkom Kongresu književnika 1949...* (Flaker 1976: 309–310). Sve je to otvaralo put osporavanju ove doktrine pa je raskid s Informbiroom u političkom kontekstu, kao i *napuštanje strogih kanona tzv. socijalističkoga realizma, što je svoj vrhunac doseglo u znamenitom Krležinom referatu na Ljubljanskom kongresu Saveza književnika 1952.*, (s vremenom omogućilo i) *pluralizam htijenja na području kulturnoga stvaralaštva* (Batušić 1978: 477). U slučaju riječkoga glumišta značilo je to polagano napuštanje recepcije kazališnoga čina u kontekstu političko-ideoloških obilježja¹²⁷ što su svojom dominacijom onemogućavali razvoj scenske umjetnosti na ovom području. Bilo kako bilo, organizacija je umjetnosti tijekom ovoga razdoblja postala predvidljiva, svedena na poznato i uzorno, a jedina joj je funkcija bila didaktična.

¹²⁷ Upravo je osnivanje *Zagrebačkog dramskog kazališta* 1953. godine (doduše s predstavama ovaj teatar započinje 1954.) primjer *tadašnje opće liberalizacije naših svekolikih kulturnih prilika...* *Organska potreba za slobodnim dokazivanjem vlastitih stvaralačkih osobnosti, toliko vitalno sadržana u svakoj kazališnoj individualnosti, dobila je mogućnost izraza i samodokaza bez obveze stalne podređenosti jednom središtu* (Batušić 1978: 477). Ne smijemo zaboraviti kako je 1950. godine osnovana i *Akademija za kazalište, film i televiziju* gdje pod, ističe Batušić, pedagoškim vodstvom Gavelle i njegovih suradnika stasa novi glumački, odnosno redateljski naraštaj pa će upravo utjecaj Akademije na cjelokupni hrvatski teatarski život postati neizmjerljivo značajan (usp. isto, 475). Sljedeći važan trenutak u povijesti zagrebačkoga glumišta svakako je 1954. godina kada je stjecajem čitavoga niza događaja Bojan Stupica postao stalnim redateljem HNK u Zagrebu. Velika umjetnička kriza u zagrebačkoj nacionalnoj kući nakon osnivanja Zagrebačkog dramskoga kazališta, kao i neka suprotstavljanja u beogradskom Jugoslavenskom dramskom pozorištu, uvjetovali su njegov dolazak u Zagreb. Detaljnije o Stupičinu djelovanju u Zagrebu vidi Šošić 1984: 218–231.; ali i Hećimović 2004: 247–277. Jednako tako, 1958. godine započeo je s radom na ADU i Božidar Viočić, prvotno kao nastavnik glume, potom i režije. O njegovu iskustvu dvadesetogodišnjega rada u ovoj instituciji vidi u Viočić 2008: 47–92.

Reorganizacija upravljačke politike Kazališta

Spomenute političke promjene koje su se odrazile i na nacionalno književno stvaralaštvo, svoje izravne posljedice očitovale su i u organizaciji scenske umjetnosti i to osobito 1953. godine, tijekom koje dolazi do promjena politike upravljanja kazalištem i tijekom koje model zagrebačkoga HNK-a prestaje biti organizacijskim prototipom u funkcioniranju pokrajinskih kazališta. Riječ je o, inače, vrlo osjetljivu razdoblju u povijesti hrvatskoga glumišta u kojem je, kako upozorava i Batušić, napušten administrativni način rješavanja kazališnih i kulturnih problema pa su se kazališta prepuštena financijskom snalaženju unutar svojih lokalnih okvira najednom našla u nizu problema. Oko 1956. godine upravo su iz netom spomenutih razloga Zadar, Šibenik, Karlovac i Sisak izgubili svoje profesionalne ansamble te je istovremeno postojala mogućnost ukidanja i kazališnoga života u ostalim središtima izvan Zagreba (usp. Batušić 1978: 475). Na spomenutu je problematiku, između ostalih, reagirao i Drago Gervais ističući kako se

mного u nas govori o ukidanju kazališta, neka se i ukidaju, neka opet uspostavljaju, a glavni razlozi, koji se navode u vezi s ukidanjem kazališta su: velike dotacije, loša kazališta ili jedno i drugo... Diskusije o ukidanju ove ili one kazališne kuće izazivaju suvišnu ili štetnu atmosferu, osjećaj nestabilnosti i, logično, težnju da se potraži sigurnije mjesto... a takvi se razgovori vode godinama, i godinama visi nad nekim kazališnim kućama avet likvidacije... Pitanje ukidanja ovog ili onog kazališta ne može ni u kojem slučaju biti pitanje jedne administrativne odluke, no ona zasijeca u kazališni život zemlje uopće, ne može biti lokalnog, no općeg značaja (Gervais u Fabrio 2007: 20).

Nakon otprilike šest do sedam poslijeratnih sezona, u vremenu oslabjele zanesenosti ideološkim konceptom koji više nije bio dostatan za održavanje funkcioniranja čitavoga kazališnoga mehanizma, nastaju i prve poteškoće koje su potom izvolijevale i promijene u repertoarskoj politici, a što je presudno utjecalo i na scensku sliku riječkoga glumišta. Nadalje, člankom 80 stavka 2 Ustava FNRJ donesena je uredba o samostalnom financiranju poduzeća pa tako i kazališta, a što je uzrokovalo niz specifičnih promjena. Prijedlogom novoga zakona o kazalištu dolazi do likvidacije administrativno-budžetskih okvira i odnosa u upravljanju pa je na taj način kazalište ušlo u jednu sasvim novu situaciju koja je inicirala pitanje materijalne samostalnosti te pridonijela reformiranju karaktera djelatnosti – repertoarne politike,

kadrova, izvora financiranja, kao i većega stupnja odgovornosti spram publike. Od 1. siječnja 1952. godine organizacija kazališnoga mehanizma restrukturirala se i po principu upravnih odbora i grana. Tako je na čelo upravnoga odbora Drame u riječkom teatru došao Anđelko Štimac, a dotadašnji ravnatelji grana preuzeli su svoje umjetničke funkcije: Leo Tomašić – režiju, a dotadašnji direktor tehnike Josip Herman postao je izvršnim organom tehnike, dok je Dušan Marčelja dotadašnji ravnatelj Opere ostavljen Upravi na raspolaganje pa je njegovu funkciju preuzeo Đuro Tatuš. Na čelu Upravnoga odbora bili su predsjednik Danilo Maričić, potpredsjednik Dorian Sokolić, a intendant Vlado Olujčić. Prema nacrtu novoga zakona organi su (po ansamblima) postali naredbodavni, a ne kao do tada savjetodavni što je uzrokovalo smanjenje *veličine* funkcije direktora kazališta. Na taj se način nastojalo osloboditi intendantata goleme količine administrativnih poslova u namjeri da izvršavanje njegove umjetničke funkcije postane primarno.

Uvođenjem modela samoupravljanja, u trenutku kada je Kazalište došlo na teret budžeta grada Rijeke, potaknut je niz sve izraženijih financijskih poteškoća. Doduše, u tim je godinama Savjet za prosvjetu i kulturu obećao pobrinuti se za popravak kazališne zgrade, osigurati zgradu uprave kao i skladište za kulise, no veliki financijski problemi koji su katkada dovodili u pitanje uopće nastavak rada pojedinih ansambala i te kako su ometali teatarsku djelatnost. Tako, primjerice, 1953. godine dodjelom znatno manjega budžeta, tadašnji intendant Ferdo Delak zapao je u financijske poteškoće koje su čak prouzrokovale i nedostatak vlastitih rekvizita pa je primjerice za predstavu *Hamlet* oprema bila posuđena od Narodnoga gledališča u Ljubljani, a za *Švejka* i *Baruna Trenka* iz osječkoga, odnosno zagrebačkoga Kazališta. Niz nesretnih okolnosti, nesređenih odnosa, a posebice nepravilna osuda Gradskoga narodnoga odbora spram kazališne Uprave i to za prekršaj budžetske discipline¹²⁸ – rezultirala je napokon Delakovom, odnosno Gervaisovom (ravnatelj Hrvatske drame) ostavkom i to u ime svih ostalih članova Uprave. Pridodamo li opisanoj situaciji i problem ideološko orijentirane kazališne kritike (a što je ponovno prepoznatljiva općenacionalna situacija¹²⁹), nije teško zaključiti kako su scenski, isključivo

¹²⁸ Kazališnoj se upravi spočitavalo nevjesto materijalno poslovanje kojim se novac nerijetko rasipao na visoke plaće i nagrade umjetnika. Međutim, u „Novome listu“ 1956. godine Drago Gervais također ističe kako Uprava kazališta u principu nije zadovoljna sa sveukupnim radom teatra, osobito propagandom.

¹²⁹ Tako i Ana Lederer spominje značajan utjecaj tzv. ideologizirane kazališne kritike kojoj je namjera u prvome redu bila proklamiranje socrealističke doktrine pa je *vrednovanje predstava zasnila na procjeni zadovoljenja normativnih postulata, na čelu kojih je realizam odnosno gluma proživljavanja po Stanislavskom* (Lederer 2003: 278). U hrvatskoj kazališnoj kritici važne

estetski problemi u funkcioniranju ove institucije uistinu bili na posljednjem mjestu.¹³⁰

Nadalje, Ferdo Delak u „Vjesniku“ od 15. prosinca 1953. godine ističe kako je jedan od temeljnih problema riječkoga kazališta i kulturnoga života nedostatak *stručne i dobronamjerne kritike*. U „Vjesniku u srijedu“ od 9. prosinca zaključuje kako *Rijeka sve do danas nije imala pravu i stručnu kazališnu kritiku. Mjestimična reagiranja, koja se nađu u lokalnoj štampi, svojom nestručnošću, a često i nekulturnim načinom pisanja nanose veliku štetu tako da bi bilo bolje da ih nema*. Na ove Delakove izjave reagirao je potom Joža Požgaj, inače izvjestitelj opernih i koncertnih izvedbi, zahtijevajući od Delaka da slobodno i otvoreno iznese u „Riječkom listu“ sve što je smatrao nestručnim ili pak zlonamjernim. No, situacija se ipak ponešto promijenila nekoliko mjeseci nakon spomenutih događaja, u trenutku kada je u teatru angažirano nekoliko prominentnih umjetnika.¹³¹ ravnatelj Opere – Boris Papandopulo, poznati dramski glumac Veljko Maričić,¹³² Kaja Grganović, Mica Glavačević, Dujmo Biljuš, Slavko Šestak, Eugen Franjković

će se promijene bilježiti reaktiviranjem imena poput Ive Hergešića te Vladana Desnice, Nenada Turkalja, Augustina Stipčevića, Bruna Begovića, Miroslava Felleri, Mladena Starya, Krešimira Sidora, Milana Čečuka, Davora Šošića, Borislava Mrkšića, Zvonimira Berkovića, Krešimira Sidora, Božidara Kukolja, Branka Hećimovića, Duška Cara, Josipa Puljizevića i Darka Suvina (detaljnije u Stublija 1984: 207). Prva, pak, poratna kazališna zbivanja s riječkoga područja objavljena su u dnevniku „Primorski vjesnik“, dakle, u vremenu kada riječki teatar kao institucija još nije bio osnovan. Početkom 1946. u Rijeci se započinje s tiskom „Glasa Istre“ pa otada dva spomenuta tjednika paralelno donose vijesti o kazališnim zbivanjima s ovoga područja i to sve do kraja veljače 1947. godine tijekom koje ih je zamijenio najprije „Riječki list“, a od 1952. „Novi list“. Jednako tako, s osvrtima o kazališnim zbivanjima, doduše, više povremeno (izuzev emitiranih recenzija riječkih kritičara preko lokalne radio-postaje) pisalo se u „Riječkoj reviji“, „Dometima“, „Telegramu“, „Kamovu“, „Oku“, „Valu“ te zagrebačkom „Vjesniku“, no u njemu kontinuirano i duže razdoblje tek od lipnja 1966. do travnja 1971. Neka od češćih imena što se pojavljuju kao potpisnici osvrti i recenzija kazališnih događanja nerijetko su pisana u šiframa V, En, V. J., V. A, V. K., S (glavni urednik „Primorskoga vjesnika“ Kazimir Ciper-Sanjin), spominje se još i Nikola Polić, Blanka Svečnjak, Tone Peruško, Zmaj Defilipis, Josip Kosanović, Vojislav Tomić, Rada Naunović. Detaljnije o riječkoj poratnoj kritici u Rošić 1980: 58–73.

¹³⁰ Problem kritike izdvaja, primjerice, i Drago Gervais ističući kako ona svojom površnošću zaobilazi ozbiljnije bavljenje kazališnom problematikom (prema Fabio 2007:19).

¹³¹ Riječ je o razdoblju u kojem su, nakon što su završili s angažmanom M. Crnbori, V. Starčić, M. Lovrić, M. Fotez, Đ. Dević i Lj. Didić – ostala u Rijeci tek dva značajnija imena, i to Jozo Martinčević te Anđelko Štimac. Godine 1954. iz Hrvatske drame odlaze Kaja Grganović, Branka Strmac i Boris Andrejević, a dolaze Zlata Perlić iz Mostara, Demetar Bitenc iz Ljubljane i Anton Kujevac iz Pule.

¹³² U riječkom ansamblu djeluje od 1952. godine, a od sezone 1960/1961. ugovor potpisuje s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu.

i dr.¹³³ – pa su na taj način zapravo bili stvoreni uvjeti za njegovom afirmacijom kako u gradu tako i izvan njega, a što je i pridonijelo uspostavljanju suradnje između Narodnoga odbora i Kazališta. Razdoblje je od 1951. pa sve do 1955. godine obilježeno u prvom redu značajnim administrativnim poteškoćama pa je u kontekstu administrativnih te uopće organizacijskih pitanja važno na ovome mjestu iznijeti još jedan podatak. Naime, rješenjem Narodnoga odbora grada Rijeke broj 22418, 1953. godine Narodno kazalište u Rijeci preimenovano je u Narodno kazalište Ivana Zajca,¹³⁴ pa je tom prigodom Vatroslav Cihlar u Domu kulture *Vladimir Nazor* održao predavanje *Zašto kazalište Ivan Zajc?* – kojim je izložio niz vrlo značajnih činjenica iz Zajčeva života kao i njegova umjetničkoga djelovanja u ovom teatru.¹³⁵

¹³³ Spomenimo ovdje kako je upravo 1953. godine nastupom u Sovražnovoj komediji *Eduardova djeca* a u izvedbi zagrebačke *Komedije*, Vera Misita (nekadašnja članica riječke Hrvatske drame) proslavila dvadeset i petu godišnjicu svojega umjetničkoga rada.

¹³⁴ Tom je prigodom bio izveden izvadak iz oratorija *Prvi grijeh*, S. S. Kranjčevića. Prije početka predstave predsjednik Narodnoga odbora grada Rijeke Edo Jardas pročitao je i predao na čuvanje intendantu kazališta Ferdi Delaku povelju kojom se riječko Narodno kazalište proglašava *Narodnim kazalištem Ivan Zajc*. Povelja je glasila: *Rješenjem Narodnog odbora grada Rijeke broj 22418 Narodno kazalište u Rijeci naziva se imenom preporoditelja hrvatske glazbene umjetnosti Ivana Zajca. Riječko kazalište nosit će od sada naziv „Narodno kazalište Ivana Zajca“ (...). Grad Rijeka odužuje se uspomeni svoga velikog sina nazivajući svoje kazalište njegovim imenom i predaje tim povod ovu ispravu kazališnoj upravi na čuvanje. Neka riječko kazalište pod svojim novim nazivom nastavi i još više izgradi u oslobođenoj Rijeci narodno kulturno i umjetničko djelo Ivana Zajca kao nosilac njegova imena. Rijeka, dvadeset i drugog rujna godine hiljadu devet stotina pedeset i treće. NARODNI ODBOR GRADA RIJEKE (Citat u: „Novi list“, 24. rujna 1953. godine). Prije same izvedbe ravnatelj opere Boris Papandopulo održao je kraće predavanje istaknuvši zasluge Ivana Zajca u stvaranju i razvijanju glazbene umjetnosti.*

¹³⁵ *Tvorac njemačke narodne opere i Wagnerov preteča Karl Maria von Weber, koji se osim komponiranjem, bavio i pisanjem, pišući jednom prilikom o glazbenoj kritici rekao je da nad svakim glazbenim djelom stoji neumitna nemeza historije – da svako od njih nosi već u svom začetku klicu života ili smrti. Samo će vrijeme prosuditi između dobra i zla. Jer isto tako, kao što neopravdane i konvencionalne pohvale ne mogu spasiti loše djelo od zaborava, isto tako ne može ništa spriječiti, prigušiti ili uništiti istinski unutrašnji život i doživljaj umjetnika. Samo je ona umjetnost istinska, iskrena i prava, trajna, koja je u svom umjetničkom izrazu odsjev bolova i sreće milijuna, ona, koja u bilo kojem svom obliku može potresti osjećajem svijlu, govoreći jezikom razumljivim svim – ukratko – umjetnost koja je odraz narodnih težnja, njegovih patnja, a i ostvarenje. Takav umjetnik, istinski iskren i jasan u svom umjetničkom osjećanju i izrazu, koji je u glazbi izrazio epopeju jednog čitavog naroda i nagovijestio – već u vrijeme njegova robovanja – njegovu umjetničku glazbenu renesansu pred čitavim svijetom, bio je i preporoditelj hrvatske glazbene umjetnosti i tvorac hrvatske narodne opere Ivan Zajc, kojega je umjetničko djelo nadživjelo – kako o tome svi svjedoči – u onom Weberovom smislu i neki njegovi negativni kritičari i kojega danas, kao sina ovoga grada, želimo počastiti davajući našem riječkom kazalištu njegovo ime (V. Cihlar, *Zašto kazalište Ivana Zajca*, rukopis, DAR-i RO-24, kutija br. 4).*

Navedeni organizacijski problemi uzrokovali su i osjetno smanjenje broja gledalaca pa je jedna od osnovnih namjera bila promišljenom i organiziranom repertoarnom politikom utjecati i na publiku. No, i tu se tijekom godina bilježi niz problema i nedorečenosti. S jedne se strane postavljalo pitanje receptivne spremnosti publike za umjetnički zahtjevnim izvedbama, a s druge pak nespremnost kazališne uprave u tretiranju problemima publike i kazališta. U tom je kontekstu i Vatroslav Cihlar zaključio kako kriza o kojoj se stalno govorilo nije bila kriza kazališnoga umjetničkog ansambla, nego u prvome redu kriza u shvaćanjima kazališnih rukovodilaca. Nerijetko se iz sasvim kontradiktornih razloga zagovaralo okupljanje publike, a što je bio i jedan od glavnih razloga kvalitativno oslabljene dramske politike. Jer, izvođačka je situacija u Rijeci bila i te kako različita u odnosu na primjerice ondašnji Zagreb, Beograd ili pak Sarajevo, a koji su uostalom i egzistirali u atmosferi tradicije pa na taj način i raspolagali zadovoljavajućim brojem publike. U svim navedenim elementima Rijeka je umnogome zaostajala. Primjerice, u poratnom razdoblju četiri ansambla izvodila su preko dvadeset i pet premijera godišnje i to s kolektivom od svega 318 članova što je gotovo neusporedivo s onodobnom zagrebačkom situacijom u kojoj je 440 članova ostvarivalo svega dvanaest premijera.¹³⁶ Pridodamo li činjenicu kako su oba dramska ansambla u Rijeci davala tijekom godine sedamnaest premijera, a u isto to vrijeme u Beogradu je, primjerice, prikazivano tek šest – zaključujem kako su nastojanja u osiguravanju što većega broja publike prvenstveno utjecala na znatno smanjenje estetske funkcije teatra.¹³⁷

Svakako, pozitivni pomaci koji su se tijekom sezone 1953/1954. pomalo počeli nazirati doveli su i do porasta broja predstava, ali i posjetitelja. U to vrijeme, a s ciljem popularizacije teatarske umjetnosti bilježila se i sve

¹³⁶ U Beogradu je npr. u to vrijeme 417 članova ansambla izvodilo trinaest premijera.

¹³⁷ Riječka Hrvatska drama 1953. godine izvela je 140 predstava s ukupno 85 963 posjetilaca, što znači da je kroz 140 dana bilo rasprodano 614 mjesta, daleko više od tadašnjega Jugoslavenskoga dramskoga pozorišta u Beogradu. Split je, pak, bilježio situaciju sličnu Rijeci pa je sezone 1956/1957., tijekom sedam mjeseci bilo izvedeno 228 predstava sa 122 tisuće gledatelja, a od toga 23 premijerna naslova te 19 obnovljenih djela (dramskih, opernih, operetnih i baletnih). Koliko su nastojanja oko privlačenja publike bila neopravdana te u konačnici bez nekakvih unaprijed zadanih očekivanja i nepotrebna, isticao je u to doba i Gavella pa je u intervjuu za „Vjesnik“ 1956. godine, osvrnuvši se pritom na cjelokupni onodobni zagrebački kazališni život kao i rad Dramskoga kazališta, zapisao: *Mi ne ćemo silom djelovati na publiku znajući da je „svaka sila za vremena.“ Kao što smo tu protiv kvantiteta, jer u stvari se kod tih pojava nekog „nadteatra“ često radi samo o unošenju nekog vječnog teatralnoga fortissima, tako smo protiv njega i u punjenju kuće. Ne tražimo s mjesta masovne prilive, nego težimo da u masi pronađemo ljude, koji će u njoj putem svoga umjetničkog zadovoljstva stvoriti ćelije širenja smisla i potrebe umjetnosti.*

učestalije organizacije različitih seminara i predavanja o kazališnoj umjetnosti (i to u organizaciji Centra za opće obrazovanje i kulturu pri Radničkom sveučilištu), a koje su držali u prvome redu glumci i redatelji riječkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajc. Nadalje, sve su izraženija bila nastojanja i za organizacijom *lakšega* repertoara, osobito komediografskoga karaktera. Vrijeme je to tijekom kojega se još uvijek vjerovalo kako se repertoar u principu može sistematski planirati i komponirati te da je kao takav i neophodan preduvjet uspješnoga kazališnoga rada. Nisu bile tada rijetke tvrdnje kako uspješna organizacija predstavljачke politike nastaje s ciljem usklađivanja estetskih zahtijeva ansambla, redatelja odnosno publike. No, bez obzira koliko su realne pretpostavke išle u prilog tezama kako su osnovni čimbenici uspješna organiziranja repertoarnoga plana, a što snosi konzekvence formiranja određenoga estetskoga stila i profila, književna podloga na kojoj se repertoar i gradi, potom umjetnički potencijal ansambla, tehnička baza, kulturni nivo i želje publike – zaključujem kako se organizacija riječkoga glumišta u prvih dvanaest godina njegovoga djelovanja nije, gotovo ni u jednom segmentu, približila onim nastojanjima karakterističnima zapadnoeuropskoj kazališnoj praksi.

Jer, pedesete, odnosno šezdesete godine prošloga stoljeća u zapadnoj Europi, odnosno u SAD-u obilježene su živom dramatičarskom proizvodnjom. To je vrijeme, upozorava Mrduljaš, A. Camusa, J. P. Sartrea, A. Millera, T. Williamsa, F. Dürrenmatta, A. Frischa, U. Bettija, D. Fabrija, odnosno cijeloga pokreta avangardne drame (Adamov, Arrabal, Beckett, Ionesco te Moržek), od kojih su se tek pojedini i to tek tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća prikazivali na riječkoj pozornici. Pridodam li nadalje misli Vlade Mađarevića kako repertoar u svom idealnom obliku ne određuje ništa drugo do, uz fizionomiju i koncepciju, estetski i ideološki kriterij – držim kako je ovaj potonji još uvijek determinirao isključivo estetski razvitak riječkoga glumišta. Prema tome, tijekom pedesetih godina riječko glumište se još uvijek nije uspjelo otrgnuti ideološki usmjerenim sovjetskim dramama, a o sveopćoj klimi toga doba možda ponajbolje govori i boravak Tita Strozija u Rijeci i to upravo pod opravdanjem tzv. *ideološkoga skretanja* (usp. Mrduljaš 2004: 76).¹³⁸

¹³⁸ Valja ovdje spomenuti i Kulundžićevu dramu *Čovjek je dobar* što je nakon premijere 1953. godine (u Zagrebu) skinuta s repertoara uz opravdanje kako je autor drsko prikazao gestapovca kao dobra čovjeka (usp. Mrduljaš 2004: 77). Uoči zagrebačke premijere (11. rujna) Kulundžić izjavljuje kako je tijekom rata, riječima Lederer, dopro do prirode ljudskoga straha. *No, da će skorašnja premijera biti svojevrсна problemska provokacija najavljuje potom tekst u „Vjesniku“ koji je izvješće sa sastanka autora predstave nakon generalnoga pokusa na kojemu se „nevezano“ razgovaralo, a gdje Kulundžić razjašnjava tezu o dobroti koja „uzrokuje da okolina*

Upravo su, stoga, Roksandićeve, Božičeve, Nušičeve, Čopićeve odnosno Cankarove, rekao bi Mrduljaš, *dramotvorine* (usp. isto) uvelike i obilježile izvedbenu praksu poslijeratnoga razdoblja. Jednako tako, druga je polovica četrdesetih, kao i prva polovica pedesetih godina prošloga stoljeća u hrvatskoj dramatici obilježena korpusom tekstova koji su problematizirali socijalističku revoluciju i događaje u zemlji nakon Drugoga svjetskoga rata. Bio je to model *hrvatske „apologetske“ drame, ili, ponešto slobodnije rečeno, drame moralne i emocionalne katarze* kojom je pobjednička strana pokušavala svim smrtima u ratu i revoluciji dati viši smisao te „naše“ ljudske gubitke prikazati kao nužno žrtvovanje pojedinaca za dobrobit kolektiva, a „njihove“ ljudske gubitke kao pravedne i zaslužene kazne za zlodjela (Senker 2001: 15). Na pozornici riječkoga teatra prikazivali su se ovi tekstovi i u drugoj polovici pedesetih i tijekom šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća, a naturalizam prethodnih godina evidentan kako u režijskoj metodologiji, tako i u glumačkom stilu, tijekom pedesetih će godina zamijeniti tek nešto blaža varijanta koju je moguće označiti realističkim scenskim kodom. Koncem pak ovoga razdoblja, 1957.,¹³⁹ odnosno 1958. godine sve se češće problematiziralo pitanje osuvremenjivanja ne samo repertoara, nego i dominantnih inscenatorskih načela uopće, te su se na taj način i nagovijestila ona scenska propitivanja koja smo na ovoj pozornici pratili tijekom narednih godina.¹⁴⁰

jednog određenog čovjeka može ocjenjivati najsuprotnijim ocjenama, a i da sam taj određeni čovjek može da se etički najsuprotnije manifestira“ te kako ne možemo „trajno dopustiti pesimistično gledište da je čitava jedna nacija zločinačka, čemu Borivoj Šembera, koji glumio okupatorskog agenta Ervina Schönera, pridodaje kako taj lik treba gledati kao čovjeka uopće, a ne kao Nijemca (Lederer 2003: 302–303). Tito Strozzi pak, redatelj ove predstave, upustio se s kazališnom kritikom u javnu raspravu još prije afere koja je nastala oko prikazivanja Kulundžičeve drame, nakon čega više nijedna njegova režija neće proći bez prigovora njegovim redateljskim rješenjima (usp. isto, 306). *Prema Stroziju postojao je naročit oprez. Nijedno njegovo ostvarenje nije prošlo bez zamjerki. Predbacivali su mu: formalizam, dekadentnost, tradicionalizam, modernizam, metafizičnost...* (Gerner 1990/1991: 63) Potom su primjerice intendant Matković i ravnatelj Hrvatske drame Božić (također u Zagrebu) odstupili s dužnosti, a niz je sankcija nastavljen i dalje.

¹³⁹ Ravnatelj Hrvatske drame 1956. godine, Leo Tomašić, ističe kako je upravo te godine riječko kazalište nastojalo angažirati i Branka Gavellu za režiju Shakespeareova *Macbetha*, no zbog Gavelline sprječivosti bila je uvrštena Stankovićeve *Koštan*.

¹⁴⁰ Godine 1956. godine sve je aktivnija organizacija ljetnih priredbi, i to osobito u turističkim mjestima – Lovran, Opatija, Kraljevica, Crikvenica, Novi Vinodolski, Senj, Rab, Lošinj, Krk, Delnice, Fužine i sl., a što je ponovno potaknuto činjenicom u prvome redu okupljanja publike koja tijekom sezone uglavnom ne posjećuje teatar. Međutim, ne smijemo zaboraviti kako od 1950. godine započinju s djelovanjem i *Dubrovačke ljetne igre* koje su predstavljale uzor ondašnjim riječkim ljetnim izvedbama. Tradicija ljetnoga izvođenja na ovim prostorima ipak neće u cijelosti zaživjeti sve do 2004. godine, kada u jednom sasvim drugačijem tradicijskom, estetskom, arhitektonskom te uopće kulturnom kontekstu započinje i to s ozbiljnim nastojanjem

(Ne)organiziranost repertoarne politike

Repertoarna politika riječkoga HNK Ivana pl. Zajca nije se u mnogome razlikovala od ostalih onodobnih nacionalnih teataru, a za koje je bilo svojstveno postojanje dvaju segmenata – *odvojak nacionalne drame s dvjema podskupinama – klasičnim i suvremenim djelima, te prijevodni dio koji bismo također mogli promatrati kao spoj starije i novije dramatike* (Batušić 1978: 484). Odabir autora u svim četirima spomenutim odjeljcima temeljio se, kako je netom i spomenuto, na opreznoj klasifikacija ideološki primjerenih ili politički aktualnih pisaca. Riječ je o rasponu od Držića, Cankara, Šenoe, Nušića i Krležu, odnosno sovjetskih dramatičara Ostrovskoga, Gogolja, Leonova, Simonova do svjetskih klasika, primjerice, Shakespearea, Molièrea, Balzaca, Goldonija. Specifikum riječkoga glumišta u prvoj sezoni odražavao se i u zanimanju za suvremeno regionalno dramsko stvaralaštvo pa u tom kontekstu valja spomenuti izvedbe Žic-Klačićeva *Plamena pod bedemom*, što je u režiji Marka Foteza prikazana 23. travnja 1947., kao i *Križni put Marije Mežnarove* (redatelj: Anđelko Štimac, 5. veljače 1953.), odnosno *Duhe* (redatelj Anđelko Štimac, 29. siječnja 1954.). Netom navedenu valja pridodati i činjenicu kako je ansambl Hrvatske drame u Rijeci kao svoju prvu premijeru postavio 26. listopada 1946. godine Car Eminovu dramu u tri čina *Na straži* u režiji Anđelka Štimca. Bez obzira na ukazani interes za spomenuti dramski korpus nastojanja u politizaciji scenskoga čina nisu izostala niti u ovu segmentu, a što i potvrđuje činjenica kako se, prema riječima Viktora Cara Emina, prva verzija teksta pod naslovom *Mrtva straža* čuvala u arhivu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu. Iz toga razloga početkom 1946. godine ovaj mu je tekst i poslana s korekture pod promijenjenim nazivom *Na straži*, uz obrazloženje kako je ponovno postao aktualan prvenstveno poradi njegove semantičke osobitosti

u očuvanju njezina kontinuiteta, kazališno-kulturna manifestacija *Riječke ljetne noći* pod umjetničkim vodstvom ondašnje intendantice HNK-a Ivana pl. Zajca, Mani Gotovac. No, ljetne sezone 1956. godine, tijekom koje je zapravo i organizirana prva ljetna pozornica (ljetne igre) u parku palače Narodnoga muzeja u Rijeci u dramskom su segmentu izvedeni Shakespeareov *Hamlet*, Schillerov *Don Carlos* te Goldonijeva komedija *Lažac*. Zanimljivo je usput spomenuti i podatak kako se od 1957. godine najavljuju i izvedbe na moru, odnosno brodu kojega je vlasnik trebalo postati samo Kazalište. Riječke ljetne kazališne predstave ubrzo su postale popularne diljem zemlje. O njima je pisao, primjerice, Mladen Stary u „Vjesniku“. Potom, Nenad Turkalj u zagrebačkom „Globusu“ od 2. kolovoza 1957. u članku *Intencija festivala* oštroj kritici podvrgnuo je veliki broj festivala na Jadranu, hvaleći pritom upravo riječka nastojanja. Nadalje, Đuro Šurla urednik ondašnjega Radio Zagreba zaključuje kako *riječka Opera spada bez sumnje među najbolje jugoslavenske ansamble, i to baš ansamble u punom smislu riječi jer joj je glavna odlika ujednačenost i usklađenost...*(*Prebrodjena nesigurna faza eksperimenta*, „Novi list“, 24. kolovoza 1957).

koja je podrazumijevala sve elemente budućega Narodnooslobodilačkoga pokreta, a koji je, između ostaloga, doprinio i oslobođenju Istre.¹⁴¹

Sveprisutni nedostatak domaćega dramskoga teksta što je, upozorava Batušić, potrajao sve do 1953. godine (Kulundžić, *Čovjek je dobar*), odnosno do Marinkovićeva *Glorija*¹⁴² 1955. i Matkovićeva *Herakla* 1958. – uvelike je utjecao kako na organizaciju repertoarne politike, tako i uopće na stilsko-estetsko uobličavanje scenskoga čina. Takva je situacija priječila prodiranje sve snažnijih egzistencijalističkih književnih strujanja u hrvatsku dramatiku. Stoga je prvo poratno desetljeće poradi povijesnih i društvenih razloga bilo obilježeno strogo usmjeravanim dramskim stvaralaštvom pa na taj način podređeno pragmatičnim potrebama trenutka, i kako tvrdi Frajnd, prilagođeno jednoj društvenoj i kulturnoj sredini koja se po izlasku iz rata tek konstruirala.¹⁴³ Partizanski autori dominantni na hrvatskoj dramskoj sceni (Mirko Božić, Pero Budak, Ivan Dončević, Drago Gervais, Miroslav Feldman, Rasim Filipović, Fadil Hadžić, Joža Horvat, Slavko Kolar, Jelena Loboda-Zrinski, Mirjana Matić-Halle, Duško Rokсандić, Geno Senečić), nisu skrenuli s čvrsto zadanoga formalističkoga konteksta te su u potpunosti zadovoljavali kriterije novoga, odnosno socijalističkoga realizma. Posljedice socijalno-političkoga stanja odražavale su se i u repertoarnoj politici. Tako se prvi Ionesco uvodi u zagrebački HNK i to na sceni Komorne pozornice tek s Habunekom, a uz izraziti otpor te znatno kašnjenje i inscenacija Beckettove drame *U očekivanju Godota*. Na riječkoj je pozornici situacija bila u principu još više obeshrabrujuća jer, izuzev *Obzirne bludnice* Jeana-Paula Sartrea, odnosno Salacrouove *Margarete* u režiji Lea Tomašića i to tek 1963. godine (12. siječnja), prodor suvremenih zapadnoeuropskih dramaturško-režijskih utjecaja bio je u potpunosti ignoriran.¹⁴⁴

¹⁴¹ Car Emin je u članku pisanom za „Kazališni list“ povodom otvorenja riječkoga HNK Ivana pl. Zajca i napisao kako je novoopremljenu radnju u svom dramskom tekstu posvetio upravo situaciji u novoj Jugoslaviji usp. 1946 / 47: 7–10.

¹⁴² Uz Držićeva je *Dunda Maroja* u režiji Anđelka Štimca, Cankarevu, *Sablasi u dolini Sentflorijanskoj* u režiji Lea Tomašića – za sezonu 1956/1957. bila predviđena i Marinkovića *Glorija*; no ona je u Rijeci izvedena samo za vrijeme gostovanja Ansambla zagrebačkoga HNK-a, 8. i 9. prosinca 1956. godine u režiji Bojana Stupice.

¹⁴³ U tom kontekstu autorica i zaključuje kako je to otvaranje naše dramatike prema europskoj, kao i hvatanje ritma teatra što se u to doba prvenstveno razvijao u zapadnoeuropskim zemljama, sasvim prirodno i imalo nekoliko kronoloških stupnjeva, pa detaljnije u Frajnd 1984: 337–345.

¹⁴⁴ Jedini autor koji je, kako tvrdi Senker, u ratnim i prvim poslijeratnim godinama pisao mimo uspostavljene kazališne matice bio je Radovan Ivšić. *Posljedice njegova opredjeljenja za nadrealizam, grotesku i farsu dobro su znane* (Senker 2001: 14). Stoga, marginaliziran i godinama isključen iz svih ozbiljnijih rasprava o kazalištu i drami, tek je sedamdesetih godina prošloga stoljeća stekao prve čitatelje, i to prvenstveno u kritičaru i dramaturgu Zvonimiru Mrkonjiću te redatelju Vladi Habuneku (usp. isto, 14–15).

Godine 1953. započinje se u riječkome glumištu polaganim pomacima k sustavnom promišljanju teatarskoga čina, kao i pokušajima prodiranja Vilarovih, odnosno Brechtovih inscenatorskih načela. Zasebno je, doduše, pitanje koliko se u takvim nastojanjima doista i uspjelo pa pokušaj reorganizacije repertoarne politike postaje prvi korak u estetizaciji teatarske umjetnosti. Većina redatelja koji su u to vrijeme djelovali u ovome teatru, kao primjerice Marko Fotez, Anđelko Štimac, Josip Maričić, Marijan Lovrić, Slavko Midžor, Vatroslav Hladić, Mirko Perković, Leo Tomašić – uglavnom su ostalali u uskim okvirima normativne estetike. Do spomenute u godine na pozornici su oni postavljali isključivo ideološki odgovarajuće komade, primjerice Nušićevu *Ožalošćenu porodicu*,¹⁴⁵ Trigerov *Sretan brak*,¹⁴⁶ *Bez miraza*,¹⁴⁷ odnosno *Siromaštvo nije grijeh*¹⁴⁸ Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskoga; *Za dobro naroda*¹⁴⁹ Ivana Cankara, Simonovljevo *Rusko pitanje*;¹⁵⁰ *Blato*¹⁵¹ Andreja Guljaškoga, Božičev *Most*,¹⁵² *Povlačenje*,¹⁵³ *Skretnicu*,¹⁵⁴ Nušićevu *Gospođa Ministarku*,¹⁵⁵ odnosno *Sumnjivo lice*.¹⁵⁶

Spomenute izvedbe nerijetko su stremile organizaciji onoga modela koji je prostorno i vremenski nastojao udovoljiti vjernom odrazu zbilje – i to od *boje, građe, dimenzija i oblika pojedinih rekvizita ili dijelova dekora do ekspresivnih i impresivnih vrijednosti govornoga, mimičkoga i gestovnog izraza* (Senker 1983: 17). Težilo se ostvarenju skladne strukture s izrazito

¹⁴⁵ Redatelj: Josip Maričić, premijera: 9. studenoga 1946.

¹⁴⁶ Redatelj: Viktor Starčić, premijera: 23. siječnja 1947.

¹⁴⁷ Redatelj: Marko Fotez; premijera: 13. ožujka 1947.

¹⁴⁸ Redatelj: Slavko Midžor; premijera: 8. studenoga 1947.

¹⁴⁹ Redatelj: Anđelko Štimac; premijera 7. svibnja 1947.

¹⁵⁰ Redatelj: Anđelko Štimac; premijera 18. listopada 1947.

¹⁵¹ Redatelj: Marko Fotez; premijera 10. veljače 1948. Prva izvedba ovoga djela na prostorima onodobne Jugoslavije, a na kojoj su prisustvovali i glavni redatelj Narodnoga kazališta u Sofiji Bojan Danovski i autor Andrej Guljaški. Inače, ovaj je komad prvi put izveden u Sofiji u ožujku 1947. godine. Fotez je režijom insistirao na konfliktu građanskih intelektualaca, a sukob je između buržoazije i radničke klase postavio u pozadinu kao kontrapunktsku pratnju. U kritici pak stoji kako je Slavko Midžor kao Doktor, liječnik u rudniku ostvario najbolju kreaciju. *Njegov je doktor izgrađen kao cjelovit karakter do najsitnijih detalja. Publika odmah osjeća da je njegov konzekvent skepticizam, koji mjestimice prelazi u cinizam, zapravo samo maska poštenoga i humanoga čovjeka koji taj skepticizam koristi u borbi protiv učmalog društva u kojem se nalazi. Midžor kao relativno stariji i iskusan glumac zna zavladata scenom i gledalištem i sitnim, naoko nevažnim detaljima zna tumačiti radnju, karakter, kao npr. ono micanje rukama na naslonu stolice u završnoj sceni petoga čina koje tumači i njegov stav i njegov karakter bolje od ikakvih riječi...* (Peruško, 1948).

¹⁵² Redatelj: Anđelko Štimac; premijera 29. siječnja 1949.

¹⁵³ Redatelj: Anđelko Štimac; premijera 24. siječnja 1950.

¹⁵⁴ Redatelj: Leo Tomašić; premijera 28. studenoga 1951.

¹⁵⁵ Redatelj: Slavko Midžor; premijera 1. listopada 1949.

¹⁵⁶ Redatelj: Slavko Midžor; premijera: 2. lipnja 1951.

čvrstom unutrašnjom organizacijom kako bi ona pridonijela vjernom prikazu dramske radnje (usp. isto). U principu, pozorični izričaj kojega pratimo na sceni riječkoga kazališta u prvim poslijeratnim sezonama pokazivao je naznake bliske onim Antoineovim ideja prema kojima je scenska slika tek pomna rekonstrukcija stanovite društvene sredine *u kojoj se od početka do kraja predstave neprekidno ostvaruje „organsko“ jedinstvo radnje, značajeva, govora, dekora, kostima, svjetla, zvukova i drugih elemenata imaginarnoga svijeta drame* (isto, 19).



Slika 9. A. Guljaški, *Blato*. Redatelj: Marko Fotez, 1948.
Na slici: Đ. Dević, Ž. Frelić, M. Domančić, Z. Nikolić.

Nastojalo se na apsolutno vjernom prikazu zbilje dramskoga imaginarija: stropovi, kamini, zidane tapete, itd., odnosno na rekonstrukciji vanjskih obilježja neke društvene sredine mimetički zamišljenim dekorom, kostimima, ili pak zvučnim efektima (isto, 21). Vrlo slično *naturalističkom teatru*,¹⁵⁷ stvarala se ovdje metoda kopiranja stila komada koji se pripremao za pozornicu pa su primjerice maska i šminka glumaca težile uvjerljivosti i tipičnosti. Sve su to lica, rekao bi Mejerholjd, koja susrećemo u životu.

¹⁵⁷ Moskovski Hudožestveni teatar imao je, prema tvrdnjama Mejerholjda, dva lica – s jedne strane naturalističko kazalište, a s druge pak teatar raspoloženja (usp. Mejerholjd 1976: 66) pa držim kako su se utjecaji ovoga prvoga reflektirali i u strukturiranju riječkoga nacionalnoga glumišta.

Dramski lik na takvoj pozornici eksplicitni je nosilac glumačkih ideja pa su na taj način zapostavljena sva druga sredstva njegova izraza. Naturalistička scena tako ne poznaje *prednosti plastike*, ne ističe važnost tjelesnoga izraza, nego u središte vlastita interesa postavlja gotovo virtuoznost u izrađivanju maski pa zapostavljajući aluzivnu igru ili pak scensko nadigravanje, usmjeruje glumce tek preciznu izražavanju, a što u principu rezultira *preigravanjem*. *Njima se postavlja zadatak da savladaju stil, umjesto da razviju smisao za estetsko, koji ne bi dopuštao grube, ružne prizore...(...). Glumac ovladava sposobnošću koja je potrebna fotografu-amateru: on promatra svakodnevnne detalje* (Mejerholjd 1976: 67).

Nakon ratnoga razdoblja socijalna klima u zemlji gotovo je opsesivno iznosila potrebu za potvrdom, identifikacijom i priznanjem, a što je u nas rezultiralo mahnitim shvaćanjem sveopće prihvaćenoga realizma kao nekoga izvora slike ili, pak, boje kojom će se oličiti, dekorirati modeli. Stoga, *naši realistički pokušaji kao da nisu opažali da je bit modernoga realizma baš u tom da razbija tipizirane modele – koji imaju služiti kao unutarnje skele koje će nositi i podržavati estetski materijal – i da pokušava svoje stvaranje usmjeriti u pravcu onih prirodnih sila koje stvaraju žive individue kao jedino realno prisutno životno značajne produkte stvarnosti* (Gavella 2005: 98). Takav režijski, uopće scenski diskurs kao odraz brižljivoga vjerovanja u zadane dogme onemogućio je razvoj i modernizaciju riječkoga glumišta. Redateljske poetike koje susrećemo u radu ovoga teatra, i to osobito u razdoblju od 1946. do 1958. godine gotovo su neusporedive s onim tvrdnjama kojima je Hagemann još početkom 20. stoljeća ukazivao na važnost režijskoga pristupa izvedbama, te držao redatelja *najodgovornijom* (osobnosti) *u umjetničkom stvaranju na pozornici* (Lazić 1977: 93). Eksplicitno uplitanje politike priječilo je razvoj ove umjetnosti čitavo jedno desetljeće pa su karakteristike moderne režije koje se očituju u, rekao bi Ilić, koncentriranju i kolektiviziranju emocija i senzacija s ciljem stvaranja jedne vizije (usp. isto) – u riječkom glumištu (ostavimo li po strani izuzetake o kojima ću više u nastavku) gotovo sve do 1958. godine u potpunosti bile nepoznate.

Recepcija naturalističko-realističkoga scenskog koda u poslijeratnoj kazališnoj praksi

Naturalistička redateljska poetika

Režijskim ostvarenjima na pozornici HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci od prve poslijeratne sezone pa do 1953. godine¹⁵⁸ pristupamo danas prvenstveno kao kategorijama povijesno-kulturnoga fenomena. Iz takva rakursa valja sagledati i predstavu Gundulićeve *Dubravke*¹⁵⁹ kojom je pod žanrovskim određenjem svečane igre, u režiji Marka Foteza¹⁶⁰ i s glazbenom pratnjom Jakova Gotovca, 20. listopada 1946. godine¹⁶¹ simbolički i pokrenut rad ovoga teatra. Svakako, i sam odabir *Dubravke* kao i Fotezovo čitanje ovoga teksta ponovno potvrđuje već toliko puta spomenute ideološke tendencije. Unatoč činjenici što je za vrijeme svojega boravka u Rijeci režirao Schillerovu *Spletku i ljubav* (premijera: 29. prosinca 1946.), potom *Bez miraza* Nikolajeviča Ostrovszkoga (premijera: 13. ožujka 1947.), Žic-Klačićev *Plamen pod bedemom* (premijera: 23. travnja 1947.) dramu *Blato* Guljaškoga (premijera: 10. veljače 1948.) i napokon *Kako vam se sviđa* Shakespearea (premijera: 28. veljače 1948.) – u povijesti riječkoga kazališta (i ne samo riječkoga budući da je riječ o činjenici koja je u mnogome odredila njegovu poetiku) ostaje zapamćen prvenstveno po inscenacijama djela starije hrvatske književnosti. Izuzev *Dubravke*, 6. veljače 1947. godine Fotez je

¹⁵⁸ O značaju redateljske prakse u hrvatskom kazalištu 20. st., a čije su početke obilježili Stjepan Miletić, Josip Bach, Ivo Raić, Branko Gavella, Alfons Verli, Marko Fotez, detaljnije u Batušić 1978: 340–361.

¹⁵⁹ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

Dva tjedna nakon premijerne izvedbe *Dubravke* započinje s radom i riječki operni ansambl i to izvedbom Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinski*. Prve sezone postavljene su i Puccinijeva *Tosca*, Mascagnijeva *Cavalerija Rusticana*, te *Bajazza* od Leoncavala.

¹⁶⁰ Marko Fotez debitirao je na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu kao redatelj i adaptator Držićeva *Dunda Maroja* i to u dobi od svega dvadeset i tri godine (1938.) te je, kako ističe Slavko Batušić, jedini redatelj koji je svojom prvom režijom *superiorno demonstrirao kompletan i osebujan umjetnički prosede, sve njegove konstitutivne značajke i osobenost, i što je pri tom najneobičnije, da je prvom režijom dosegao vlastiti kreativni vrh, jer sve ono što je uslijedilo nakon toga više ni izbliza nije bilo nalik na ovaj prvi „veliki kazališni uspjeh“* (u Lešić 1986: 203). O njegovim, pak, riječkim režijama glazbenih djela vidi primjerice u Bogner-Šaban 1990: 685–692.

¹⁶¹ Donosimo ovdje i riječi riječkoga kritičara koji je zabilježio početke rada riječkoga kazališta: *Prisustvo Karla Mrazovića – Gašpara, te gostiju iz Trsta, Pule i svih krajeva Istre podvukli su opći narodni značaj tog događaja. Samo nekoliko dana kasnije riječka publika imala je priliku da vidi u kazalištu Viktor Car-Eminovu dramu „Na straži“, koju je publika primila isto oduševljeno, jer je upravo zbivanje na sceni evociralo davnašnje težnje i želje potlačenog istarskog naroda... u: Tragom kazališne kronike, „Novi list“, 29. studenoga 1954.*

režirao Držićevu komediju *Dundo Maroje*¹⁶² te 21. listopada 1967. komediju *Skup* pa je na taj način i te kako obogatio i riječki dramski repertoar gore spomenutim segmentom. Prema tome, inovacija Fotezova redateljskoga stvaralaštva očitovala se u tom otkrivanju odnosno scenskoj aktualizaciji djela hrvatske dramske baštine,¹⁶³ a njegove su režije usmjeravane k što izvornijem i neposrednijem oživljavanju dramskoga teksta na sceni. Potvrde je ovim svojim nastojanjima, kako ističe Hećimović, pronalazio u kazališno-književnoj djelatnosti Stjepana Miletića, a od kojega je, između ostaloga, naslijedio i sklonost prema Shakespeareu.¹⁶⁴

Postavivši tako slavljenje ljubavi i veličanje slobode kao temeljni dramaturški okvir, u *Dubravki* se insistira na epizodama satira, a kroz koje se, riječima Foteza, iznose u prvome redu moralna i politička shvaćanja.¹⁶⁵ Kao nastavljajući zapravo velikim dijelom Strozzijske redateljske poetike, Fotez je ovoj režiji pristupio kao spektaklu kojim nije u potpunosti zanemario i

¹⁶² Fotez je *Dunda Maroja* režirao 18 puta, i to osim u nacionalnim teatrima, kao i onima s ostalih područja bivše Jugoslavije, u onodobnoj Čehoslovačkoj, Nizozemskoj, Engleskoj i Poljskoj (usp. Lešić 1986: 204). Tako je, primjerice, prilikom gostovanja zagrebačke drame u Beogradu 1940. godine u „Političari“ zapisano: *Redaktorski posao nije jedini uspjeh g. Foteza. Kao redatelj on je dao živu predstavu, stila i duha, i mi u njemu danas gledamo odličnoga mladog redatelja, o koga će se otimati Jugoslavenska pozorišta, ako znaju kako je dragocjeno ono što je rijetko. Drugo veliko iznenađenje bio je mladi glumac g. Jozo Laurenčić. On je od jučer ljubimac kazališnog Beograda, od loža do četvrte galerije. Čim se pojavio, čim je izgovorio prve riječi prologa, osvojio teatar. Gdja Ervina Dragman kao mlada subreta Petronjela, kakve nažalost nema Beogradsko pozorište, bila je pravi vatromet šale i smijeha. Ostali također, darovito i svjesno su ostvarili ovu komediju. Zagrebačko narodno kazalište zadužilo je Beograd mnogo svojim gostovanjem. „Dundo Maroje“ igran je osim u Beogradu još i u Banjaluci, Splitu i drugdje, pa je svuda doživio upravo nezapamćene i oduševljene uspjehe (u: „Letak predstave „Dundo Maroje“ sa zagrebačkom dramom u Karlovcu 11. siječnja 1940.“)*

¹⁶³ Najznačajnije su njegove predstave, kako upozorava Lešić, upravo na djelima starije hrvatske književnosti – M. Držić: *Dundo Maroje, Plakir, Skup, Tirena, Novela od Stanca, Tripče de Utoľče*; M. Marulić: *Judita*; B. Stuli: *Kate Kapuralica*; nepoznati pisci: *Život svetog Lovrinca, Barun Tamburlanović, Starac Klimoje* (vidi Lešić 1986: 204).

¹⁶⁴ Detaljnije u Hećimović 1981: 7.

¹⁶⁵ *Narodno kazalište u Rijeci izvodi „Dubravku“ s glazbenom pratnjom Jakova Gotovca, kao svečanu igru trajne scenske vrijednosti. Završna himna Slobodi odjeknut će u oslobođenoj Rijeci dvostrukom snagom i upravo u naše dane, u ovom gradu, u svaćije srce naći će put Gundulićevi stihovi:*

*U jedinstvu, u ljubavi
neka draži dan izlazi,
ovdi našim skladnim glasi
sloboda se draga slavi!*

(Fotez, 1947: 6).

Gundulićeva *Dubravka* ponovno je izvedena 1956. godine kada ju je povodom desetogodišnjice rada HNK Ivana pl. Zajca režirao Anđelko Štimac.

poetske vrijednosti teksta.¹⁶⁶ Na taj način i ovoga puta pokazao je sklonost *istraživačko-kreativnom odnosu spram dramskoga naslijeđa* (usp. Lešić 1986: 203), ali i pouzdanij metodi u transponiranju dramskoga predloška (usp. Batušić 1978: 359). Za razliku od primjerice osječke izvedbe u kojoj je sučelivši viđenje dramske baštine i dramski naboj *Dubravkina* sadržaja i ukazujući pritom na patetičnost i deklamaciju kojom se nastojalo uobličiti uzvišeno intoniranje stihova na sceni – riječka je izvedba ipak ostala u uskim okvirima prigodničarskoga ozračja, što ga je većim dijelom uzrokovao tek osnovani ansambl kao i poratne prilike koje su ga zatekle po dolasku u Rijeku (usp. Bogner-Šaban 1990: 686). Nadalje, prema riječima kritičara Nikole Polića, režija se u principu udaljila od temeljnih autorovih intencija pa je saževši čitavu radnju u jedan čin, nastojao Fotez da ona u potpunosti bude shvatljiva i dostupna gledatelju. Pridodam li k tome dominantni recitativni karakter izvedbe zaključujem kako je režijski postupak i te kako blizak onim Strozzijevim nastojanjima kojih se, upozorava Lederer, nije odrekao ni u jednoj režiji *Dubravke*. U njima je dramaturška obrada predstavljala zaokruženu cjelinu, a monumentalnost je pak držao potrebnom iz razloga što i *sam Gundulićev tekst sa svojim preživjelim rječnikom ne bi dovoljno mogao djelovati na današnjega slušatelja a da mu se ne pruži vizuelni muzički doživljaj* (Gotovac prema Lederer 2003: 296).¹⁶⁷

Pomalo rutinski karakter njegova prosedea očitovao se i u izričitu usmjeravanju dramske radnje prema čitljivu shvaćanju poruke o slobodi koju je organizirao u kontekstu vlastita socio-političkoga trenutka. Potonje potvrđuje kako scenografija Vladimira Žedrinskoga, tako i maska namijenjena Svećeniku¹⁶⁸ (lik Josipa Jurja Strossmayera) – a na temelju čega i iščitavam poznati zahtjev za iznošenjem sadržaja u isključivo razumljivu obliku. Oživljavanjem prostora radnje što poprima gotovo ambijentalne dimenzije u, primjerice, sceni na otvorenom (stube u čijoj se unutrašnjosti naslućuju obrisi zidina slobodnoga grada), kao i uporabom historijski intoniranih kostima – Fotez je gradio predstavu tipičnim naturalističkim režijskim postupkom i to u nastojanju slikanja socijalne sredine u svoj njezinoj specifičnosti. Jer, u trenutku kada kostim postane vjerodostojan takav postaje i dekor, a gluma se pak, kako bi to rekao Misailović, nastoji osloboditi usiljene deklamacije. Pozornički čin pažljivom rekonstrukcijom sredine u kojoj se odvija dramska radnja usmjerava se

¹⁶⁶ O Fotezovim režijama na Dubrovačkim ljetnim igrama, detaljnije u Bogner-Šaban 1984: 318–328.

¹⁶⁷ Tri su kompozitora glazbeno ilustrirala ovu pastirsku igru – Zajc, Dobronić i Gotovac (usp. Nikola Polić, „Primorski vjesnik“, listopad 1946).

¹⁶⁸ Kostimi su za ovu predstavu bili posuđeni iz zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta.

potom glumcu koji postaje određen prostorom u kojem djeluje te mu ovaj omogućuje postati uporištem pa i izrazom scenskoga sistema. Takva je mizanscena sklona gomilanju i detalju i to često, kako ističe Pavis, jednostavnom i nepredviđenom. Na taj se način pozornica uspostavlja kao koherentna i realna sredina koja svojom *materijalnošću i zatvorenošću, integrira glumca (glumca-kao-instrument ili glumca-kao-stvaratelja) te se gledatelju prikazuje kao sama stvarnost* (Dort prema Pavis 2004: 240). Riječ je zapravo o, Švakovićevim riječima rečeno, tipičnom socrealističkom prikazivanju zanimljivih odnosno socijalno važnih realnosti, a čime se donosi vrijedan i politički svrhovit sadržaj. Spomenuti scenski postupak težište postavlja u izgradnji vizualnoga segmenta koji u takvim okolnostima sugerira jednaku važnost kako umjetničkoga, tako i životnoga prostora. A dekor kojega je u svojoj *oplemenjenoj varijanti iluzionizma, bogatstvu kolorističkih i dekorativnih potankosti* (Batušić 1978: 369) izradio Žedrinski, analizirao je životne činjenice, i to sve s ciljem nastajanja novoga konglomerata koji nastaje sjedinjenjem s jedne strane života, a s druge teatra.

U na taj način zamišljenoj scenskoj igri gluma u principu teži iluziji čime se pojačava dojam mimetičke stvarnosti i potiče glumca na potpuno poistovječivanje s likom (usp. Pavis 2004: 240). Spomenuto i te kako podsjeća na zahtjeve Stanislavskoga, no nalažući postojanje četvrtoga zida zapravo onemogućava onu psihološku komponentu koju poznajemo pod terminom proživljavanja. Bez obzira što smo u principu još uvijek vrlo daleko od tada toliko spominjane psihotehnike glume, ne smijemo smetnuti s uma činjenicu kako naturalistička estetika zapravo zahtijeva i te kako uvježbanoga glumca i u potpunosti skladnu glumačku igru. Upravo u tome i nalazim problem riječkoga dramskoga ansambla s kojim su se susretali brojni redatelji, a što je katkada bez obzira na inovativnost redateljskoga postupka onemogućavalo njegovu uspješnu konkretizaciju. U *Dubravki* je, primjerice, glumački izričaj ostajao u relacijama izrazite deklamacije s naglaskom na vedrini scenskoga izraza u pozitivnih junaka, odnosno patološku isticanju mračnih i natražnjačkih lica. Utilitaristički postupak u oblikovanju likova sveo je događaje na sceni isključivo na zanos trenutka što je trebao slaviti otvaranje kazališne zgrade, ostavivši pritom po strani bilo kakvu mogućnost živopisne organizacije dramske radnje.¹⁶⁹

¹⁶⁹ O tome je primjerice svjedočila i Marija Crnobori u tekstu *Počeci hrvatskog kazališta u Rijeci*, ističući: *Kad je počela Himna slobodi, Željko Frelić kao redovnik puštao je dva goluba, a čitavo gledalište je ustalo. Ljudi su zaista plakali, grcali od sreće i okom i srcem i umom* (u Bogner-Šaban 1990: 687).

U mnogome, a osobito glumačkom igrom, Fotez ova *Dubravka*¹⁷⁰ nije se promijenila niti dvadeset godina kasnije kada je kao svečana obnova postavljena 14. listopada 1966. godine.¹⁷¹ Naturalistički režijski prosede antoineovskoga tipa tek se na trenutke i to u organizaciji dekora, stilskoj neopredijeljenosti, umjetničkoj neujednačenosti što su je uzrokovale brojne vanjske nedorečenosti dekorativnih elemenata – približio nekim temeljnim Reinhardtovim scenskim načelima. Naglašavanjem vizualnih elemenata predstave Fotez je težio ceremonijalnom duhu izvedbe, monumentalnoj produkciji s izrazitim naglašavanjem pokreta, zvuka, boje i plesa što je skrenulo ovu izvedbu u prenaglašavanje vizualnoga dojma i nepopravljivu majestetičnost (usp. Rošić 1980: 219). Režijska zamisao toliko se zaokupila dekorom te onemogućila glumcu razigrati i osloboditi vlastitu stvaralačku maštu. I tu zapravo nailazimo na osnovni nedostatak njegova scenskoga postupka. Slučajevi u kojima je glumac determiniran dekorom i to isključivo poradi naglašavanja njegove dramske funkcije (budući da ga sredina u kojoj djeluje u potpunosti i određuje), pridaju mogućnost razvoja i izgradnje vlastite uloge, a što su uvelike sputavale ograničene glumačke sposobnosti ansambla Hrvatske drame.

Književna vrijednost *Dubravke*, a što je, upozorava i Kombol, razlikuje od ostalih svjetskih osobito talijanskih pastorala, temelji se u specifičnu interferiranju rodoljubnoga i pastirskoga elementa. Prvo spomenuti semantički sloj doista može pretendirati majestetičnosti, no ovaj potonji neminovno zahtijeva sposobnost profinjene deklamacije. Pridodamo li k tomu još i komični element (prirodnost skupa satira pa i njihova naglašena čulnost) – sve to zahtijeva osobitu scensku govornu fakturu, često raspojasanu ali istovremeno i sasvim skladnu (usp. isto, 216). Sposobnost savladavanja pa potom i scenskoga uobličavanja specifičnoga Gundulićeva sloga i jezika te na koncu i glumačko oblikovanje teksta u poetičnost govorenoga stiha može jedino, kako upozorava Rošić, onaj glumački kolektiv koji je u svom razvoju prevladao etapu isključive naturalističke igre, a u čemu se odista i krije problem ovoga ansambla tijekom čak punih dvadeset godina.

¹⁷⁰ Spomenimo tek uzgred kako je i svečani tjedan proslave deset godina djelovanja riječkoga Kazališta započeo upravo *Dubravkom*. Potom je igran *Hamlet* u režiji Anđelka Štimca i s gostima iz Beograda (Ljubiša Jovanović kao kralj; Milan Vujnović kao Polonije), a naslovnu je ulogu igrao Veljko Maričić.

¹⁷¹ Dirigent je kao i 1946. godine bio maestro Boris Papanopulo kao i glumci Zlata Nikolić kao Stojna odnosno Željko Frelić kao Redovnik. *Dubravka* je ponovno izvedena na glazbenoj podlozi Jakova Gotovca. No, u ovaj je obnovi scenografiju izradio Antun Žunić, kostimografiju Ružica Nenadović-Sokolić, a koreografiju Maks Kirbos (usp. Rošić 1980: 215–216).

Uza sve to valja istaknuti kako je, u skladu s vladajućom estetikom i ideologijom, Fotez scenski aktualizirao stariju hrvatsku dramatiku,¹⁷² ali konstantno prateći onodobnu dominantnu tendenciju kako bi na sceni istaknuo važnost socio-političkoga trenutka. Takva realnost koja je u principu daleko od bilo kakvih, kako su je često nazivali, egocentričnih senzacija ili pak dekadentnih buncanja jest afirmativna. Redateljski postupak mora oštro razlučiti, ukazati pa i udaljiti od bilo kakva bezidejnoga *trabunjanja* te u duhu dijalektičkoga materijalizma do krajnosti objektivizirati scenski čin. Dramaturgijskim intervencijama na jezičnoj pa i semantičkoj razini, također, i njegova režija *Dunda Maroja*¹⁷³ potvrđuje netom iznesena nastojanja pa mu je ova komedija i poslužila kao polemika s prošlošću, *kao književni primjer za negativnosti nastale u vremenu i društvu koji i ne mogu izbaciti nešto zdravo i produktivno* (Bogner-Šaban 1990: 688).

Inscenacija Držićeva komada ponovno je pogodovala naturalističkoj tendenciji podvlačenja i osuđivanja lažnoga morala što je vjerojatno ponajviše došlo do izražaja u glumačkoj igri kojom se nastojalo sugerirati istovjetnost izgovorenoga materijala s onim književnim. U osobi glumca sjedinila se psihologija i ideologija lika (dodatno pojačano činjenicom razmjerno jednake uključenosti aktera u dramsku radnju) što je pridonijelo afirmiranju Držićevih makijavelističkih ideja, potom i misli o vladanju, utopiji, razumu i samosvijesti. Tako, primjerice, i onodobna kritika prikazuje *Dunda Maroja* kao dramski tekst *pisan za razonodu i u skladu s dubrovačkim festama s površnom kritikom društva i morala i s premalo osjećaja za bližnjega. U osobi Pometa (glavni pokretač radnje Dunda Maroja) osjeća se autobiografski i lični žalac i zato je to pelivansko lice ispunjeno životnim elementima* (Polić prema Bogner-Šaban 1990: 688). Ipak, ne smijemo zaboraviti kako je u vrijeme spomenute režije Fotez ujedno bio i ravnateljem Hrvatske drame HNK-a Ivana pl. Zajca što je, budući da je silom prilika morao zadovoljavati ideologijskim kriterijima, vjerojatno i intenzivnije utjecalo kako na organizaciju repertoara, tako i na njegov scenski diskurs uopće. Uzrok je to, mišljenja sam, zanemarivanja i onoga drugoga idejnoga sloja svojstvenoga Držićevim dramskim tekstovima kojim je predstavljao i prenosio renesansne ideje na kojima su se zasnivale, riječima Bojović, filozofije i poetike toga doba, poimanje svijeta i nove čovjekove uloge u njemu.

¹⁷² I u tome jest njegova možda i ponajveća zasluga, a što uostalom ističe i Frano Čale, pišući *...da nije ništa drugo učinio za nacionalnu kulturu nego samo adaptirao Držićeva Dunda Maroja i tako omogućio da na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu prvi put zablista najljepša komedija našega jezika* (u Hećimović 1984: 251).

¹⁷³ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C](#).

Redateljska, odnosno kazališna nastojanja morala su biti u skladu s dominantnim političkim tendencijama pa su scenske realizacije u prvome redu bile nositeljima odgojne funkcije. Na pozornici se težilo realizmu, vjernom prikazu života što se smatralo jedinim ispravnim estetskim potezom. Ponovno, dakle, historijski kostimi katkada i u maniri komedije *dell' arte* kao i naturalistična scenografija kojom se priziva, primjerice, dubrovački trg pokladne atmosfere – samo potvrđuju zahtjev za scenskom rekonstrukcijom kakvoj je primjerice težio Antoine sa svojim *slobodnim pozorištem* ističući pritom važnost isključivo *životne istine* (usp. Misailović 1988: 202). Dekor i kostimi u takvu su kontekstu (a za razliku primjerice od njegove *Dubravke* iz 1966.) neophodna dopuna komadu, oni su životni argument i osnova za scensku događajnost; njihova je funkcija poput one koja se pripisuje realističkim narativnim formama (usp. Misailović 1988: 202). Dekor, stoga, kao neophodna dopuna komadu, *životni argument, osnova, izvor i okvir zbivanja* (isto), a kojega je Fotez iščitao iz Držićeva dramaturškoga tkiva usmjerava glumačku igru kanaliziranju vjernoga prikaza realnoga, odnosno životnoga koda. Upravo je takav bio i Dundo Maroje (Viktor Starčić) za kojega je Nikola Polić zapisao kako je *pružio nezaboravnu i hudožestvenu glumu* (prema Bogner-Šaban 1990: 688). No, valja istaknuti kako poradi ideoloških stremljenja težnja naturalističnom scenskom prikazu, osobito u glumačkom izričaju, nikada nije ni mogla biti u potpunosti realizirana. Pronašavši teorijsko uporište za razvoj glumačke tehnike u onim tendencijama koje nastojali uobličiti primjerice Vahtangov ili, pak, Ščepkin – režija je redovito morala zaobilaziti prikaz uzbudljivih strasti i istinitoga osjećanja, odnosno insistirati na njihovoj aktualizaciji determinirana pritom općom i, u svakom slučaju, prihvatljivom idejom. Istinske spomenute hudožestvene igre u realizaciji Viktora Starčića u takvu kontekstu jedva da je moglo i biti, a za što potvrdu nalazim u onodobnim tako često citiranim uputama glumcima koje po svemu sudeći niti Fotez nije mogao, ili bolje kazati, nije smio ignorirati.

...ulazi tako reći, pod kožu ličnosti koju igraš, dobro prouči njene osobne ideje ako ih ima i čak ne ispuštaj iz vida društvo njenog prošlog života. Kad sve to bude proučeno, tada ćeš, ma kakve situacije njenog života bile uzete – moći uvijek vjerno da ih izraziš: ponekad možeš da igraš slabo, ponekad koliko-toliko zadovoljavajuće (to često zavisi od društvenog raspoloženja), ali ćeš igrati vjerno. Koliko ti dozvoli vrijeme, trudi se da budeš u društvu, proučavaj čovjeka u masi, nijednu anegdodu ne ostavljaj izvan svoje pažnje, pa ćeš uvijek naći prethodni razlog,

*zašto se dogodilo tako, a ne drukčije. Ta živa knjiga zamijenit će ti sve teorije, kojih na sreću, u našoj umjetnosti do sada nema (O glumačkoj vještini, Iz pisma glumcu Šumskom, 27.ožujka 1848).*¹⁷⁴

Za to vrijeme tipično prisvajanje estetskih naputaka u korist normativne estetike, a što potvrđuju netom iznesene tvrdnje, onemogućavalo je istinsku realizaciju naturalističkih scenskih zahtjeva. Očitovalo se to i u igri Josipa Marottija (Maro), Anđelka Štimca (Pomet) te Nevenke Piškulić (Pere). Konačno, to je i ključni trenutak u kojem prestaju dodirne točke s reinhardtovskim modernističkim uvjerenjima prema kojima je kazališna predstava umjetničko djelo *sui generis* (pa), *shodno tome, literarna vrijednost teksta bitno ne utječe na umjetničku vrijednost predstave* (Senker 1983: 139).

Međutim, valja spomenuti kako je *Dunda Maroja*¹⁷⁵ na riječkoj pozornici režirao i Anđelko Štimac¹⁷⁶ također bez mnogo uspjeha, i to premijerno 3. listopada 1956. godine. Intervenirajući u dramski predložak i nastojeći pritom neke dijaloge učiniti življima, pojedine je scene naročito ubrzao, dok se primjerice u trenucima prepoznavanja i iznenađenja utjecao kraćim pauzama, a što je rezultiralo pogrešnim tempiranjem komične scene. Tipični je to postupak literarne režije kojim je prvenstveno manipulirao dramskom radnjom u korist postizanja scenske efektnosti. No, zanemarujući psihološko i sociološko podcrtavanje karakteristika likova (na čemu je primjerice gradio svoju izvedbu *Stupica* ili, pak, *Škiljan* 1955. godine) režija je ostavila po strani složenu slojevitost Držićeva podteksta pa redateljska koncepcija što se sastoji u ocrtavanju isključivo vanjske igre, kako ističe onodobna kritika, neminovno traži jednostavne i jeftine scenske kalambure. Pridodamo li k tomu i Žunićevu vedrim pastelnim bojama osmišljenu scenografiju što je, držim, katkada djelovala poput slikovnice – zaključujem kako je Štimac u potpunosti zanemario smisao ove komedije pa su najveću žrtvu podnijeli sami glumci. Donosimo u nastavku segment iz onodobne kritike:

Žrtve tog apriornog neprihvatanja smisla same komedije bili su gotovo svi glumci. Individualno svatko prema svojim glumačkim sposobnostima, neki su glumci oslonivši se jače na tekst katkad uspjeli otkriti dublje karakteristike lika (Zlata Perlić kao

¹⁷⁴ „Scena. Revija Narodnoga kazališta u Rijeci“, br. 2, veljača 1947., str. 7.

¹⁷⁵ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

¹⁷⁶ Štimac je 1951. godine režirao i komediju (u tri čina) nepoznatoga dalmatinskoga pisca iz 16., odnosno 17. stoljeća, *Ljubovnici*.

Petrunjela, Marija Piro kao Laura, Dragan Bednarski kao Sadi, Josip Zappalorto kao Ošterijer) dok su drugi bili potpune žrtve igre po svaku cijenu, bez obzira ima li za takvu igru opravdanih motiva u tekstu (Miodrag Lončar kao Dundo Maroje, Asim Bukva kao Maro, Zlata Nikolić kao Baba, Željko Frelić kao Ugo Tudeško itd) (Puljizević, 1956.)

Insistiranje na formi, režijsko-scenografskim sjenčanjima koje otkrivaju tendencioznost spektaklu, a zanemarujući proživljavanje i psihološke oblikovanje događaja na sceni – osobitost je i Štimčeve režije Goldonijevih *Ribarskih svađa*,¹⁷⁷ 2. veljače 1952. godine. Izgradivši čitavo mnoštvo detalja u pokretu i gesti, organiziranjem grupnih scena te katkada nenadanim i originalnim obratima, pretvorio je ovu predstavu u kaleidoskop živih, interesantnih i duhovitih slika. Režija se, a specifičnost je to koja doduše odskače od njegova uobičajena postupka, isključivo okrenula izrazu i vanjskoj formi pa smatram kako je u kontekstu starije (i ne samo hrvatske) dramatičke, bez obzira na zamjerke, općeprihvaćeni autoritet ipak bio Marko Fotez.¹⁷⁸

Pokazivao je Fotez izvanrednu sposobnost prodiranja u samu srž i teatrološku, odnosno scensku bitnost dramaturgijskoga tkiva, a što osobito dolazi do izražaja u *Dundu Maroju*. Sintetiziranjem ove komedije, naglašavanjem glavne radnje te čvršćim povezivanjem pojedinih prizora njegova ga je adaptacija *Dunda Maroja* dovinula do stvaralačkoga čina čak i do svojevrsnoga suautorstva (usp. Hećimović 1984: 255). Međutim, izvedba ove komedije iz 1973. godine (2. srpnja),¹⁷⁹ ponovno oživljuje već toliko puta spominjanu problematiku glumačke uigranosti u riječkom teatru. I nakon dvadeset i pet godina svoje režijske zamisli ponovno mora prilagoditi mogućnostima ansambla i tako je *nužno dobio izvedbu po animaciji nešto odviše prigušenu, a u nizanju prizora ne uvijek glumački koherentnu* (Rošić 1980: 287). Niti prilagodba, ovoga puta za izvedbu u ambijentalnom ozračju novootvorene komorne scene Ljetne pozornice u Opatiji¹⁸⁰ i to u suradnji sa scenografom Dorianom Sokolićem, nije pridonijela značajnim pomacima u

¹⁷⁷ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

¹⁷⁸ Štimčevu slabost u režijama tekstova klasičnoga, starijega repertoara potvrđuje i inscenacija Molièreova *Umišljenoga bolesnika*, 25. veljače 1947. godine. Slobodnim zadiranjem u dramaturško tkivo utjecao je na ritmičnost, no jednako tako i mjestimičnim pretjerivanjem i karikiranjem katkada prelazio u lakrdiju (Peruško, 1947).

¹⁷⁹ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

¹⁸⁰ Ovom je predstavom počelo 14. srpnja 1973. godine i kazališno ljeto u Kastvu (te se pokazalo kako je prirodni ambijent Lokvine upravo izvanredan za izvedbu ove komedije), igrala se potom i na Trsatskoj gradini, u Pazinu, Bujama.

njegovu redateljsku prosedeu. Bila je to tek korektna, repertoarna i rutinska predstava prilagođena izvođenju na otvorenom kao zabava u ljetnim mjesecima. Fotez tako, zaključuje i Rošić, nije imao namjeru zaokrenuti od dobro poznatoga interpretativnoga standarda što ga je ovom predstavom već bio postigao na ostalim domaćim i inozemnim pozornicama. No, valja istaknuti kako su bez obzira na spomenute zamjerke glumačkoj uigranosti ovom izvedbom do izražaja ipak došle kreacije i to u prvom redu Slavka Šestaka odnosno Mirjane Pičuljan. Naime, Šestak (doduše, pored gosta Karla Bulića u alternaciji) i Pičuljan kao Dundo Maroje, odnosno Petrunjela uspjeli su glasom, mimikom i gestom, prezentirati cjelovitu i zaokruženu igru. Izrazita istančanost za detalje omogućila je Šestaku stvoriti skladnu cjelinu pruživši pritom staračkoj tvrdoglavosti i lukavoj škrtosti da se u potpunosti scenski raspjeva (usp. „Novi list“, 7. srpnja 1973). Mirjana Pičuljan *prpošna i glumački rafinirana u dijaloškim sudarima* (Rošić 1980: 288) svojom se nepatvorenom lepršavošću i duhovitošću te posebice prirodnošću u fazama psihičkoga opuštanja, u potpunosti uspjela suprotstaviti Pometu Danila Maričića kao solidne, ali i neizostavne okosnice u izgradnji scenske radnje (usp. isto).¹⁸¹

Bez obzira na spomenute uspješne glumačke kreacije, Fotez zapravo nijednom svojom režijom djela starije hrvatske dramatike nije uspio pružiti ništa više od ugođaja, a što ih je postizao bilo scenografskim rješenjima (primjerice u *Dundu Maroju* iz 1973. godine Sokolićeva pozornica isključivo je racionalna i funkcionalna te je kao takva bila sposobna za prenošenje u zatvoreni prostor pa je njome i započela sezona 1973/1974.), bilo kostimima te na koncu glazbenim odnosno zvučnim efektima. I ambijentalnost scenskoga prizora još uvijek je bila vrlo bliska dokumentarističkoj metodi koja se temeljila na načelu rekonstrukcije što se sastojala u utvrđivanju historijskih pa i zemljopisnih okvira unutar kojih se radnja zbija i odvija. Riječ je zapravo o onom antoineovskom arheološko-rekonstrukcijskom postupku kojemu je konačni cilj stvaranje vjernoga i istinitoga svijeta drame (usp. Senker 1983: 141), a što se odigrava u prostoru s jasnim naznakama njegovih političkih i ideoloških svojstava.

Od spomenutih nastojanja nije odustao niti u izvedbi *Skupa*¹⁸² koji je premijerno, povodom četiristote godišnjice smrti Marina Držića, riječkoj publici prikazan 21. listopada 1967. godine. Scenografski postav Antuna Žunića svojom geometrijskom plošnošću i ponovno vjernim prikazom

¹⁸¹ Kritika je još istaknula i Zlatu Nikolić kao Babu, Asima Bukvu kao lihvara Sadija, Bokčila Ivana Bibala, Maro Nenada Šegvića, Peru Zrinke Kolak, Stevu Meandžiju kao Uga Tudeška te Dušana Dobrosavljevića u ulozi Laurina oca.

¹⁸² Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

malenoga dalmatinskoga trga, ovoga puta karakterizira izričita jednostavnost što je mogla naći opravdanje za gostovanja na pozornicama tehnički skromnije fundiranim. Živopisnost prostora u takvu kontekstu stvorila je prepoznatljivi naturalistički iluzionizam čiji je efekt prije etički nego estetički (usp. Misailović 1988: 206) pa u tome konačno i nalazim uzroke Fotezovih dramaturških intervencija. Ostavljajući po strani prolog, režija je ponovno krenula individualiziranju tipova komedije te, tvrdi Rošić, istančanu sjenčanju karakternih osobina kako bi se na taj način reflektirala opća životna zbivanja društvene epohe, ali i *autorova reagiranja na ta zbivanja* (Rošić 1980: 228). Originalnost Držićeva *Skupa Fotez* je tražio u činjenici što je u okvir Plautove fabule o manijakalnom škrtici, o ljubavi njegove kćeri i o njegovu blagu interpolirao svakidašnje dubrovačko zbivanje svojega vremena. Scenska interpretacija tako je trebala, držao je redatelj, pronaći i istaknuti sve trenutke koji bi taj život ocrtali u što vjernijem prikazu. Prema tome, prethodno iznesenu režijsko-scenografsku tendenciju stvaranja naturalističkoga scenskoga koda iščitavam i u sljedećim Fotezovim riječima prema kojima se ovaj i mogao ostvariti u dva slučaja: *realizam životnoga zbivanja sa svim karakterističnim kulturno-historijskim momentima u radnji i likovima – u drugom: moralnu pouku, koja u ovom slučaju nije samo razbuktala renesansna životna radost, nego i osuda jedne mane, jedne slabosti, jedne ljudske strasti, koja sve do danas nije prestala da čovjeku nanosi mnogo zla* (Fotez, 1967). Zaključujem, stoga, kako je dramaturški, a potom i režijski postupak krenuo prvenstveno iščitavanju predložka u kontekstu svezremenskih socijalnih kategorija prema kojima *Skup* nije samo tzv. komedija *erudita* plautovskoga tipa što reflektira maske tako tipične renesansnoj komediji. Poigravanje ljudskim slabostima u principu nije banalno sredstvo komediografa koje bi u izvedbi trebalo poprimiti marionetski karakter. *Njegov plautovski ensemble škrcu, snažnih ljubavnika, razigranih žena, rogonja, pijandura, mizerija, probisvijeta, seljaka, svodilja i slugu nije samo pokladna igra, napisana all'improviso, za gosparsku zabavu* (Krlježa, 1967.),¹⁸³ pa je u tom kontekstu Fotez i pristupio aktualizaciji glumačke igre kojom su se zadani tipovi trebali transformirati u originalne karaktere. Na taj se način približio još onim Gavellinim tvrdnjama kojima je u *Portretnoj skici Marina Držića* istaknuo kako se ovaj dubrovački komediograf

¹⁸³ U nastavku Krlježa dodaje: *To nijesu čuvide, ni karnevalske nagaravljene nakaze, ni pastoralni ispjevani za svadbu pojedinih dubrovačkih grand-signaura, već doista prava, živa, sugestivna gluma koja je samu sebe nadživjela snagom modernog, nepatvorenog umjetničkog djela...* (M. Krlježa, *Držić – izraziti dramatik pučanin. Ulomci teksta pročitanog prilikom otvorenja Znanstvenog savjetovanja o Marinu Držiću u Dubrovniku, od 4. do 6. listopada 1967. godine u organizaciji Matice hrvatske a povodom 400-godišnjice Držićeve smrti. U: Iz redateljeva referata, Programska knjižica, sezona XXII, 1967.* #68.)

u svojim komadima udaljio od konvencija komedije *dell' arte* te bez obzira što je iz Siene ponio slične teatarske poticaje – u njegovu komediografsku tkivu ipak postoje neke dispartnosti stečene *sienske popudbine i konkretnosti dramatičarskih ostvarenja* (Gavella u „Programska knjižica“ 1966: 7). Režijska inovativnost ovoga se puta očitovala prvenstveno u sistematizaciji i ujednačavanju Držićeva dramaturška postupka, svojstvenih mu stilskih heterogenih obilježja te kompozicijskih razbarušenosti. Ostavljajući po strani raskošnost dekora, Fotez se okrenuo aktualizaciji glumačke igre u kontekstu u kojem se riječki ansambl napokon pokazao doraslim u izvršenju svojega zadatka. Ova se konstatacija, poslužimo se Rošićevim riječima, u prvome redu odnosila na prikaze likova pučana, *na svu onu pustopašnu družinu dovitljiva duha, spremnu na pomalo zlurade, no i uvijek vesele podvige* (Rošić 1980: 228). Osobito se isticao par dovitljivih slugu Gruba Zlate Perlić te Munuo Nenada Šegvića, potonji osobito sa svojom izvrsno čistom dikcijom. Nadalje, među pučanima su se istaknuli izdvojili odmjerena i razumna Variva u prikazu Zlate Nikolić, odnosno Pasimaha Steve Meandžije. Lik Skupa razradio je Miodrag Lončar do sasvim sitnih detalja ove tipizirane uloge *obogaćujući je dobro izvedenim prijelazima iz jednog društvenog raspoloženja u drugo, a inventivno namještenim pauzama izazivao je posebne efekte u izražavanju psihičkih doživljaja* (Rošić 1980: 228). No, još je uvijek ovdje riječ prvenstveno o naturalističkom teatru koji se tek, u glumačkom izričaju, uspijevao približiti istinskom unutarnjem životu, osobito u ulozi Skupa. Miodrag Lončar je pak uspio proširiti glumački registar šireći ne samo izražajne sfere riječi i izražajnost geste, nego i mogućnosti prirodnoga mirovanja na sceni.

Po svemu sudeći, ovo je vjerojatno jedna od najstudioznije pripremljenih Fotezovih režija u Rijeci te se stupnjem svoga estetskoga domašaja zapravo izdvaja od svih ostalih izvedbi starije hrvatske književnosti na pozornici HNK-a Ivana pl. Zajca. Međutim, utilitarnost što je osobita karakteristika redateljskih poetika iz prvih poslijeratnih godina, ponovno nije izostala. Insistirajući na ocrtavanju karaktera, njihovu međusobnu odnosu, isticanju biljega vremena i duha renesansne komedije, Fotez je u prvi plan postavio realističku osobitost komedije s jakim kulturno-historijskim semantičkim kodom i jasnom moralnom poukom. Determiniranost, stoga, dominantnim ideološkim obilježjem ne može biti opravdanje za ona scenska rješenja što ih bilježimo šezdesetih, a osobito sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Prema tome Fotez, kako uostalom upozorava i Lešić, nije u svom naslijeđu ostavio inovativne ili pak eksperimentalne scenske postupke, nije se *zanosio istraživanjem kazališnih znakova, niti je išao za trenutačnom europskom modom* (Lešić 1986: 203–204) ali je, upoznavši publiku s ovim segmentom

hrvatske dramatike, ostavio značajni trag i u razvoju riječkoga glumišta zbog čega mu i pripada posebno mjesto u povijesti ovoga kazališta.

Spomenute Fotezove režije, a slučaj je to i većine ostalih redateljskih poetika do 1953. godine, teže stvaranju tipičnih scenskih situacija koje organski sintetiziraju opće i individualno prožimajući na taj način ljudski i društveno relevantni, ili čak presudni trenutak jednoga povijesnoga razdoblja. Njihova scenska rješenja, situacije koje grade na pozornici, kao i glumačka igra predstavljaju težnju k *tipičnosti* kao jednoj od centralnih kategorija normativne estetike, a prema kojoj unutrašnju suštinu glumčeve ličnosti, Lukácsevimi riječima rečeno, pokreću i ocrtavaju takvi uvjeti koji objektivno pripadaju nekoj tendenciji važnoga društvenoga razvitka. A zahtjev pak za naturalizmom i vjernim prenošenjem zbilje književnoga djela na scenu, proizlazi iz istinske dubine glumčeva bića što na pozornici konstruira naturalistički scenski fenomen. Trenutak je to u kojem se režija, budući da utječe na presijecanje i prelamanje općega kroz pojedinačno, objektivnoga kroz subjektivno, naoko i mogla tumačiti u kontekstu tada osobito popularne, no pogrešno tumačene metodologije Stanislavskoga. No, ne smijemo zaboraviti kako se spomenutim postupkom prvenstveno stvara karakter životnosti što se najslobodnije odražava rekvizitarijem socrealističke estetike. Spomenuto tako na pozornici podrazumijeva prvenstveno predstavljajući postupak (formu) pa zanemarujući uzrok, odnosno aktivaciju psihološkoga stanja konkretno i pokazuje u kojoj je mjeri scenski diskurs bio u raskoraku u odnosu na onaj realizam kojega je proklamirao Stanislavski. Igra glumaca bila je daleko od njezina konstruiranja u nesvjesnom umu, percepcija uloge nije bila niti blizu njezinu organiziranju uz pomoć unutrašnjega modela fizičkih radnji.¹⁸⁴

¹⁸⁴ U praksi Stanislavskog oba aspekta – objektivni i subjektivni, psihički i fizički – prisutni su od samog početka, jer zapravo postoje kao prikladan način za opis istog skupa fenomena s različitim naglascima. Stanislavski objašnjava u „Radu glumca na sebi“: „Veza između tijela i duše je nedjeljiva... U svakom fizičkom činu postoji psihološki element, a u svakom psihološkom činu postoji fizički element“ (Stanislavski u Roach 2005: 269).

Realistička režijska metodologija: psihologizacija i sklonost groteski

Realistički scenski kod kao stilsko usmjerenje svojstveno hrvatskom glumištu uopće, odnosno tijekom pedesetih godina i ovom riječkom, s vremenom je postao tek *prosti rekvizit i prozirna tehnika, iza koje zjapi pustoš prazne teatralnosti* (Gavella 1971: 97) pa se sve češće i ozbiljnije počelo polemizirati o promjenama koje je bilo nužno provesti poradi modernizacije scenskoga izričaja. Bez obzira na sve naglašeniju potrebu za reorganizacijom repertoarne politike tijekom 1952., odnosno 1953. godine na riječkoj pozornici zamjećujemo osobitu sklonost spram američkih drugorazrednih dramatičara – a što se nikako nije moglo očitovati kao pokušaj stilsko-estetskoga usmjeravanja ovoga teatra prema ondašnjim europskim teatarskim strujanjima. Riječki su redatelji tako u nemalom broju slučajeva postavljali inozemne komade osrednje kvalitete,¹⁸⁵ ostavljajući pritom po strani domaće dramsko stvaralaštvo.

Nastojanja u osuvremenjivanju karaktera izvedbene prakse tijekom ovoga razdoblja nije se očitovalo u organizaciji repertoara pa znakove skretanja od uobičajenoga naturalističkoga scenskoga diskursa valja tražiti u pojedinim režijskim rješenjima koja su obilježila riječku pozornicu tijekom, osobito, prve polovice pedesetih godina. Dominacija, doduše, društveno-angažiranoga teatra u to je doba još uvijek bila aktualna, no režijsko-scenografski postupci koje iščitavamo u pojedinim izvedbama ipak postavljaju temelje onim događajima koje ćemo pratiti na ovoj pozornici tijekom narednih godina i desetljeća. Potvrdu za to nalazimo već i u režijama Nušićevih komada u kojima se, uz karakterističnu satiričnost i karikaturalnost, posebno zamjećuje konstantna njegova preokupacija – promišljanje utjecaja različitih oblika vladavine na ljudski karakter. Spomenutu je tako satiričnost kao jednu od temeljnih elementa dramaturškoga tkiva Nušićevih komedija podcrtao, izuzev Ferde Delaka (*Doktor*, 24. prosinca 1953.) i Berislav Zamberlin u režiji *Ožalošćene porodice*,¹⁸⁶ premijerno izvedenu 9. listopada 1954. godine.¹⁸⁷ Bez obzira na mnoge slabosti komada, poput primjerice nedostatka pravoga zapleta i intenziteta te statičnih, tzv. mrtvih scena – Zamberlinov se redateljski

¹⁸⁵ Primjerice: Niewiarowicz *Hollywood*, redatelj Dragan Bednarski (1. siječnja 1953.); Devellis *Bučna ljubav* u režiji Ede Verdonika (25. veljače 1954.), Brix *Slučaj Forester*, redatelj Edo Verdonik (21. prosinca 1955.), i sl.

¹⁸⁶ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

¹⁸⁷ Nušićevi su komadi postavljani i u prvim poslijeratnim godinama (primjerice *Ožalošćena porodica* 1946. u režiji Josipa Maričića, *Gospođa Ministarka* 1949. u režiji Slavka Midžora).

postupak temeljio prvenstveno na karikaturnom pretjerivanju i pojednostavljenoj stilizaciji kao vjernu transponiranju satiričnoga elementa u scensko znakovlje. Upravljanje scenske radnje stvaranju, na trenutak, uzbudljive i jedinstvene igre omogućila su režijska nastojanja koja su pretendirala laku, šaljivu te katkada i frivolnu izričajnu pa je u tom kontekstu i gluma težila nenametljivoj karikaturnosti.¹⁸⁸ Na pozornici se tako eksplicite insistiralo na onom, predloškom zadanom prodiranju u dubinu socijalnih odnosa što su određeni tradicijom, obzirom, malodušnošću, duhovnom nemoći specifičnoj malim sredinama izuzetih od tzv. velikih događaja i senzacija nemjerljivih razmjera. Stoga, karikaturnost scenskoga izričaja proizlazi iz režijske potrebe za izobličanjem ljudskih slabosti, pojačanom ocrtavanju njihove fizionomije, što nije kadra u potpunosti zaobići komičnu stranu tragičnoga niti tragični karakter komičnoga – a što u konačnici ide u prilog Zamberlinovu vjernom pristupu u čitanju Nušićeva predloška.

Na ovome mjestu valja upozoriti na jedan daleko zanimljiviji podatak koji je imao značajnih reperkusija na putu prema modernizaciji riječkoga glumišta. Angažmanom Doriana Sokolića u HNK-u Ivana pl. Zajca 1954., bilježimo značajne promijene u promišljanju prostora scenske igre te uopće vizualnim rješenjima za brojne predstave. Naime, do njegova dolaska djelovali su ovdje, primjerice, Gianluigi Colombo, Ermanno Stell, Sergej Kučinski, Vladimir Žedrinski, odnosno Antun Žunić – uglavnom tradicionalno orijentirani pa, stoga, i nisu pokazivali osobite sklonosti novim i modernim promjenama u oblikovanju scene. Nakon primjerice realističkih scenografija Kučinskoga i mnoštva šarmantnih i jednostavnih inscenacija Žunićevih, dolaskom Sokolića evidentiramo značajnije pomake i u režijskim, odnosno glumačkim realizacijama i to zahvaljujući njegovim vizualno-prostornim rješenjima (usp. Dubrović 1998: 8–10). Prisjetimo se kako je 1953. godine u Društvu arhitekata izlagala grupa EXAT 51 (u kojoj su se nešto kasnije našli i pobornici prvoga glazbenoga Biennala) što je svojim aktivnim angažmanom krenula u oslobađanje ideoloških stega pa u tom kontekstu i koncipiranih nazora o umjetnosti (usp. Dubrović 1998: 10). Scenografi su se tako svojim modernim rješenjima počeli nametati, između ostaloga, i profesionalnim hrvatskim kazalištima. Spomenutom je primjer i Sokolićev dolazak u Rijeku, a što je uz nesumnjivo veliki dobitak katkada imalo i svojih nedostataka.

¹⁸⁸ Kritika, primjerice, izdvaja lik Agatona Arsića u ulozi Dragana Bednarskoga koji je u potpunosti ostvario Nušićeva seoskoga kapetana. Potom, Đura Turinskoga kao trgovca Tanasija Dimitrijevića, Dušana Dobrosavljevića u ulozi Proke Purića. Nadalje, Nikolu Čuka kao Trifuna Spasića, doduše, nešto manje sklonoga karikaturi. Zlata Nikolić je, pak, igrala Ginu vrlo sigurno i uvjerljivo dok je Mariji Dragović-Betini pripala teška uloga kojom je među likovima naoružanim Nušićevom karakterizacijom i dosjetkom, trebala utjeloviti rastuženu, sentimentalnu djevojku. (usp. Tomić, „Novi list“, siječanj, 1954).

Često se su prostorna rješenja bila daleko inventivnija u odnosu ne samo na glumačku igru, nego i na režijske koncepcije uopće, a u nerijetkim primjerima i bez obzira na postavljani predložak.

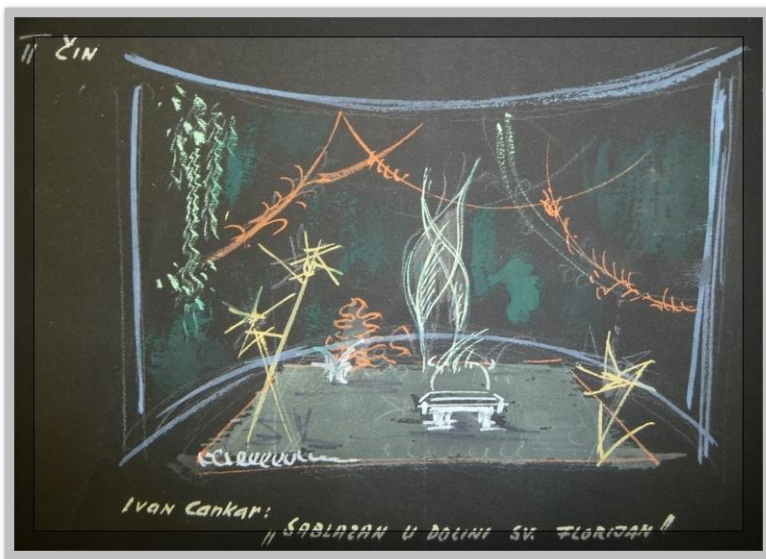
Ostvarenja, naime, realizirana u suradnji Štimca i Sokolića možda su najbolje što je riječko glumište pružilo publici u prvih dvanaest godina djelovanja ovoga teatra, a čije početke bilježimo u režijsko-scenografskim postupcima još uvijek ideološki uvjetovanoga Nušića,¹⁸⁹ i to primjerice u predstavi *Put oko sveta* premijerno izvedene 28. siječnja 1956.¹⁹⁰ Paradoksalno, izvedba je to koja potvrđuje netom izneseni podatak o nastojanjima upravo likovnih umjetnika u pokušajima oslobađanja ideoloških sprega u teatru. S vremenom, kako ćemo to osobito vidjeti u režijama Anđelka Štimca, glumački stil i onaj režijski prestizmat će mogućnosti koje je proklamirala onodobna dramska proizvodnja. Stvorena je situacija gotovo identična onoj u zagrebačku glumištu tridesetih godina u kojoj se, kako tvrdi Gavella, u vremenu oskudice dramskoga autora isticala pojedina režijska metodologija pa su se u nestašici dramskoga materijala redatelji obraćali klasicima. Stoga su ove režije bile, kako ćemo vidjeti i u riječkom slučaju (doduše dvadesetak godina poslije) gotovo uvijek uspješne, dok su se u igri

¹⁸⁹ Istaknimo ovdje kako su do 1957. godine na pozornici riječkoga kazališta izvedena gotovo sva poznatija Nušićeva kazališna djela. Još je u prvoj sezoni izvedena komedija *Ožalošćena porodica*. Nakon premijerne izvedbe *Gospođe ministarke* u režiji Slavka Midžora 1949. godine, izveden je spomenuti *DR* te *Put oko sveta*. Osim toga, komade su ovoga autora izvodili i teatri koji su tijekom tih godina gostovali u Rijeci – npr. Beogradska komedija igrala je *Mister dolar*, a Istarsko narodno kazalište iz Pule *Svet*. Godine 1957. u Rijeci je izveden i njegov tekst *Narodni poslanik*, i to režiji Braslava Borozana, redatelja Beogradskoga narodnoga pozorišta, a koji je bio poznat svojom zaokupljenošću upravo ovim komediografom. Zamjerku ovim riječkim izvedbama valja tražiti prvenstveno u nedostatku jedinstvene kompozicije ritma, a na čemu je upravo insistirao onodobni beogradski teatar. U tom se kontekstu primjerice spominje eksperiment Mate Miloševića s njegovom *Ožalošćenom porodicom* u Jugoslavenskom dramskom kazalištu, odnosno izvedba *Sumnjivoga lica* koje je postavila Soja Jovanović u Beogradskom dramskom pozorištu, ali i izvedba ovoga istoga komada u Skopju u režiji Dimitrija K'jostarova. Borozan je pak krenuo jednim drugim putem, oslanjajući se prvenstveno na tradiciju realistične glume i zaustavljajući se pritom na oštroj profilaciji likova – nastojao istaknuti karakteristike svakoga lika ponaosob oboružavši ga sredstvima unutrašnjega i vanjskoga izražavanja. Borozanova je režija tako jedan od rijetkih pokušaja približavanju metodi Stanislavskoga što je upravo psihologizacijom i unutrašnjim proživljavanjem ustrajala na vanjskoj formi. Stoga je ovaj redatelj toliko i insistirao na okretnoj pozornici koja ima sposobnost izraziti ritam i tempo zahuktalosti glavnoga lika (vidi R. N. u: „Novi list“, 1957.)

¹⁹⁰ Doduše, Sokolićeva prva scenografija u Rijeci bila je za predstavu *Zajednički stan* Dragutina Dobričanina, a u režiji Anđelka Štimca. Na njoj je prethodno te iste godine radio i u Smederevu, a skice za ovu predstavu *nalik su nekim plakatnim rješenjima toga vremena. Prostor scene u istom ambijentu jednom prikazuje interijer, a drugi put eksterijer. Jednom se na sceni vide male obiteljske kućice pred pozadinom nebodera, a drugi je put to unutrašnjost „zajedničkoga stana“... (Dubrović 1998: 14).*

aktualnih dramskih tekstova izvlačili *pretpotopni rekviziti* (usp. Gavella 1971: 98).

Drugu, pak, polovicu pedesetih godina, uz spomenute promjene u tretiranju scenskoga prostora, karakteriziraju i prve naznake promjena u odabiru dramskih tekstova u kojih se, bez obzira na neposredni politički angažman, implicate ipak uočavaju pomaci od realizma k primjetnoj simbolističkoj komponenti. Izdvajam tako Stankovićeve *Koštanu* u režiji Anđelka Štimca premijerno izvedenu 9. lipnja 1956. godine, odnosno Cankarevu farsu *Sablazan u dolini sv. Florijana* (3. studenoga 1956.).¹⁹¹ Potonji tekst privlačan je za svojevrsni režijsko-glumački eksperiment, a kojemu kao poticaj može poslužiti postojanje kako sadržajne, tako i izražajne podvojenosti.¹⁹² Interferirajući realistički i simbolistički književni postupak s ciljem sadržajnoga uobličavanja dviju drama, one društvene s jedne odnosno osobne s druge strane – predložak je uz spretnost režijskoga postupka uistinu imao potencijala za otvaranje jednoga sasvim novoga stilskoga strujanja koji se i mogao realizirati, te usmjeriti riječko glumište u novom pravcu.



Slika 10. I. Cankar, *Sablazan u dolini sv. Florijana*.
Redatelj: Anđelko Štimac. Premijera: 3. studenoga 1956.)
Scenografska skica za drugi čin, A. Žunić

¹⁹¹ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

¹⁹² Kao historiografski podatak navodim kako se ova predstava istovremeno izvodila i u ljubljanskom *Ljudskom gledališću*, ljubljanskom *Mestnom gledališću*, odnosno u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.

No, režijska rješenja Lea Tomašića već su ovdje pokazala njegovu osnovnu tendenciju usmjerenu stvaranju intimnijega i komornijega teatra, za što eksplicitnije potvrde nalazim u njegovoj režiji Kamovljeve *Tragedije mozgova*, koja je kao koncertna izvedba premijerno prikazana 1956. godine.¹⁹³ Sklonost potpunom uklanjanju rampe, tendenciji silaska u gledalište, kao i pokušaj stvaranja intimnijega i prisnijega odnosa s recipijentom u potpunosti će važiti kao specifikum njegove metodologije tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća. U scenskoj aktualizaciji ove farse, Tomašić je u potpunosti zaobišao predloškom nagoviještene specifičnosti. Zadano ravnomjerno preplitanje realističko-simboličkoga elementa zapostavio je, argumentiram kritikom, postavljajući u prvi plan realističko-satirički postupak pa je u središte scenske zaokupljenosti dopirao ton burlesknih situacija koje su se tek povremeno preplitale prizorima bolnih ispovijedi. Interferencijom satiričnosti s jedne, odnosno simboličnosti s druge strane mogao je aktivirati u riječkome glumištu dotad gotovo nepoznati, lirski i poetizirani trenutak u organizaciji scenskoga izričaja.

Upravo u ovoj izvedbi dolazi do izražaja potreba usklađenosti režijske, odnosno scenografske paradigme. Bez obzira na Sokolićevu sklonost kubističkom detalju što se i očitovala u pozadinskim slikama, kao i tendencija rekvizitima osiromašnoga dekora – režijsko ustrajavanje na realističkom elementu postaje dominantno i u promišljanju prostora. Postavljeni stolovi sa stolicama pokazuju tako sklonost stvaranju, ponovno, salonske atmosfere u kojoj je smještena scenska radnja i koja u tako koncipiranoj izvedbi nije mogla zaokrenuti u ozbiljniji nerealistički diskurs. Doduše, takvim su se namjerama, kako je suditi, ponajviše približili Zvonko Djukes, Marija Dragović, Danilo Maričić i Jozo Martinčević, a kojima je režija omogućila stvaranje unutarnje drame s manje-više naglašenom sklonošću k simboličkom.

Nečastivi Jozе Martinčevićа uspjelo je ostvarenje baš zato što je piščev simbol i simbolički je shvaćen i tumačen. Putnik Danila Maričićа nije tako naglašeno rađen kao simbol, а ipak tako djeluje, jer je saopćen upečatljivo i lirski. Zvonko Djukes kao Petar bio je vrlo pokretljiv, lepršav, ali je mogao biti i još više

¹⁹³ Riječ je o svojevrsnom filozofskom, egzistencijalističkom traktatu sa svojom tezom, sveprisutnim subjektivističkim idealizmom i intelektualizmom kojega je Tomašić prikazao kombinirajući čitalačko s djelomično scenskim i pokretnim, gotovo pantomimskim elementima. Igrom svjetla (paljenje i gašenje lampi, izlaženje iz mraka u svijetlo) a sve s ciljem stvaranja simbolične atmosfere i privlačnoga efekta, nastojao je skrenuti pažnju s glavnoga akcenta predloška (teksta i misli) na akciju i situaciju glumca (Ujčić, 1957). Sve su to samo neke naznake one metodologije koju će realizirati tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća.

ironičan i više humorističan, mogao je biti simbol ironije. Ovako ponekad realistički tumačen postao je na momente nejasan. Marija Dragović je u svom postupku težila više nekoj realističkoj lirici nego prema simbolu i zato s njezinim likom Jacinte nismo načisto; je li to ženstvenost u kojoj malograđani vide blud, ili je to grješnica koja igra čistu, bijelu ljubav. Ovako ostvaren lik Jacinte najevidentnije dokazuje da se Sablazan u dolini sv. Florijana mora raditi dvostrukim načinom, simboličko realističkim, ali podjednako i ravnopravno (Tomić, „Novi list“, studeni, 1956).

Mogućnost, pak, da se dramska radnja iznese u svoj svojoj konkretnosti, psihološkom objektivacijom pojedinih glumaca od kojih se zahtijeva doživljavanje vlastitoga sebstva, a sve s ciljem stvaranja, rekao bi Krleža, unutrašnjega psihološkoga volumena – Tomašiću, bez obzira što je to predloškom i bilo sugerirano, nije u potpunosti i uspjelo.

Jasne i naglašene promjene koje bi odavale naznake modernih stilsko-estetskih riješenja u organizaciji izvedbenoga čina još uvijek ne možemo pratiti niti u inscenacijama hrvatskih pisaca, a niti u odjeljku suvremenoga stranoga repertoara koji otkriva kako su se i u drugoj polovici pedesetih godina prošloga stoljeća još uvijek izvodili komadi s tematikom o Oktobru i Revoluciji, a za što potvrdu nalazimo i u izvedbi Ivanovljeva *Oklopnoga vlaka* iz 1957. godine, i režiji Ede Verdonika.¹⁹⁴ Jednako tako, i ideološka komponenta kao sveprisutna konvencija u domaćoj dramatici još uvijek ne pokazuje ozbiljnijih nastojanja u njihovu prevladavanju pa izvedbe Matkovićeve drame *Na kraju puta* 5. svibnja 1956.¹⁹⁵ ponovno u režiji Lea Tomašića ili pak Kolarove *smešne pripovesti, Svoga tela gospodar*¹⁹⁶ 22. svibnja 1957. godine, samo potvrđuju potrebu za usredotočivanjem riječke kazališne režije na scensku aktualizaciju ratnih događaja, a koja nije isključivi idejni sloj što se iz ovih tekstova daje iščitati. Govorimo, stoga, o

¹⁹⁴ U izvedbi je ove drame, kako navodi kritika, sudjelovao čitav dramski ansambl: u ulozi je bjelogardijskoga kapetana Njezelasova nastupio Dragan Bednarski, u ulozi Veršanina Đuro Turinski. Obaba je uspješno igrao Miodrag Lončar, i to osobito u sceni u vlaku. Uspjelo ostvarenje predstavljao je lik Kineza Sin Bin, a kojega je tumačio tada novoangažirani član drame Dragan Blažeković. Ulogu predsjednika revolucionarnoga komiteta tumačio je Dušan Dobrosavljević. U ostalim ulogama: Marija Dragović, Dragica Stiplošek-Pregarc, Zdenka Trajer, Marija Piro, Danilo Maričić, Slavko Šestak, Nikola Smederevac, Nikola Jovanović, Mirko Bolfek, Ivan Popović, Josip Zappalorto, Željko Frelić i drugi. Nacrte za inscenaciju i kostime izradio je Sergej Kučinski (R. N, „Novi list“, 1957).

¹⁹⁵ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

¹⁹⁶ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

nedostatku ozbiljnijih dramaturško-režijskih studija u pripremi tekstova za izvođenje.

Naime, *Igra oko smrti* pisana je, kako je, isticao Šoljan, u krležijanskoj maniri, te je direktni nastavak Matkovićeve prijeratnoga ekspresionističkoga stila koji se očituje u snoviđenju kao okosnici cjelokupne dramske radnje i koju u principu predstavlja tek *utvara jednoga lica* (Šoljan prema Senker 2001: 91).¹⁹⁷ Prema tome, karakteri su u krajnjoj liniji *materijalizirane ideje (ma kako one bile kompleksne) i njihov je sukob intelektualistički sukob literarnih ideja* (isto).¹⁹⁸ U principu, pedesetih se godina ustrajalo na mišljenju kako je ovaj tekst, zbog naglašena ekspresionističkoga akorda, neizvediv ili pak teško izvediv te kako je riječ o drami suviše literarnoj za scensku aktualizaciju. U nepoznavanju drugačijega režijskoga postupka od onoga realističkoga – u tom se trenutku takvo mišljenje i moglo držati relevantnim. Predložak je konstruiran postupkom kontrapunktiranja dvaju svjetova – s jedne strane oni živi, kako je upozoravao Stary, patetično sude mrtvim prikazama, a s druge, pak, Matković uznemiruje lešine, *dira ih za volju neke objektivne istine, koja je suvišna i koja je već u pirandelovskom teatru pokopana sa svim posljednjim počastima* (Stary prema Senker, isto). Tomašićeva je režija, doduše, u prvi plan postavila priču dvoje zaljubljenika, ali prvenstveno s ciljem prikazivanja njihove nesreće kao produkta ratnih neprilika. Na sceni se organiziraju tri kategorije lica – partizani u plamenu borbe, neprijatelji i zločinci te ono dvoje netom spomenutih – pa sugerirajući retrospektivni postupak koji rezultira smjenjivanjem stvarnosti i priviđenja, odnosno oživljavanjem mrtvih i to na isključivo realističkoj pozornici, držim osnovnim nedostatkom redateljskoga postupka. Partizanska je grupa lica iscrpljivala svoj izričaj u čistoj deklamaciji, onoj ustaško-domobranskoj naglašenoj grotesknosti, a par zaljubljenika izgubio se u potpunoj

¹⁹⁷ Matkovićevoj *Igri oko smrti* neki su kritičari prigovorili izrazitu sklonost *formalizmu*, doduše ne previše oštro s obzirom na njegovu dramaturgiju, u kojoj ravnopravno sudjeluju likovi živih ljudi i mrtvaca, a što se dovodilo u vezu sa sjeverno-američkom, milerovskom inačicom realizma (usp. Senker 2001: 14).

¹⁹⁸ Riječ je o likovima koje Matković varira još od *Slučaja maturanata Wagnera* pa tako čitav ovaj ciklus prati njihovu sudbinu. U *Na kraju puta* pratimo, dakle, Franja pl. Tuceljskoga poznatoga kao beskrupuloznoga cinika i sadista; staro *crveno-žuto generalsko strašilo* Josip pl. Lukich sa svojom milostivom Herminom iz najboljeg zagrebačkog društva; Nada pl. Gorsky, romantična mondenka, umorna od neprirodnog načina života; Žarko Župan, iako mlad, već proslavljeni zagrebački glumac s *plemenitom suzom u glasu*, Kain, Talma, satnik Alojz Horvat, predstavnik dobro poznatog tipa hrvatskih vjernih soldata koji su ratovali po frontovima za dobrobit kraljevske habsburške kuće. Uz njih, koji svoj konac doživljavaju u ruševinama baroknoga dvorca, negdje na putu prema Sloveniji, izdvaja se Rikard Dorčić, komesar divizije, dijete iz zagrebačkoga siromašnoga sloja, vlažnih i cementiranih dvorišta, negdje u zagrebačkoj četvrti grada (ups. D. Š. u: „Glas Zadra“, svibanj, 1957).

romantičnoj patetičnosti (usp. Tomić, *Premijera domaće drame, M. Matković: „Na kraju puta“*, u: „Novi list“, 13. svibnja 1956.), što samo potvrđuje činjenicu kako je Tomašić neadekvatno pristupio tom skupu dijalogiziranih ispovijesti *vezanih scenskom konstrukcijom i nekim prividnim sukobima lica, koja ih pričaju* (usp. Čečuk prema Senker, isto).¹⁹⁹ Insistiranje na materijaliziranju irealnoga stanja potvrđival su scene para zaljubljenika u kojima se niti jednim detaljem ne može zaključiti kako se scenska događajnost odnosi na spomenuti segment predložka. Režija, nadalje, nije pokazivala odmak od utopijskoga objektivizma i idealizma, nije skretala od naputaka progresivne ideologije, a glumačka igra nije bila usmjerena oslobađanju ljudskoga *ja* što bi ga uzdignulo iznad sredine u kojoj djeluje pa stoga na pozornici nedostaje istinske dinamike života, traganja za onim mističnim ili pak neobičnim što je uostalom predložkom i nagoviješteno. Nije, stoga, teško zaključiti kako je Tomašić na sceni zapravo transformirao tekstom zadani ekspresionistički stilski postupak u onaj realistički u kojemu scenska radnja postaje pravolinijska, jednolična i u potpunosti statična. Približavamo se tako onim Mejerholjdovim tvrdnjama prema kojima, u trenucima u kojima je svrha teatra doslovno, gotovo faktografsko oponašanje života (naturalističko kazalište), igra na sceni ima jednu temeljnu tendenciju – razjasniti gledatelju temeljne piščeve zamisli (ekspozicija, osnovna ideja, psihologija karaktera, stvaranje ambijenta i prikazivanje *načina života*, itd.) (usp. Mejerholjd 1976: 132).

U principu, koncipiranje dramske radnje s jasno naglašenom somnambulnom komponentom koja pretendira apstrakciji, u onodobnoj je dramskoj literaturi opterećenoj političkim segmentom zasigurno bila novost i osvježanje. Jednako tako, i obračun s prošlošću u ruševinama staroga dvorca sa svojim živim i mrtvim rekvizitima, nagoviješta i element simboličkoga, a koji ni u jednom trenutku Žunić svojim scenografskim postavom, koji se ponovno očituje u vjernom preslikavanju interijera, nije sugerirao. Na taj se način samo potvrđuje temeljna redateljska tendencija – isključivo usredotočivanje na sadašnji trenutak kojemu je zadatak antitetička crno-bijela podjela na apsolutno pozitivno, odnosno ono u potpunosti negativno. Dokaz je to još uvijek prisutnih ostataka one epohe koju je karakterizirao, Piscatorovim riječima rečeno, herojski čimbenik sudbina

¹⁹⁹ Za što je razloge moguće tražiti u deskriptivnom karakteru dramskoga tkiva. No, Matkovićev je postupak u takovu kontekstu i te kako opravdan, uzmemo li u obzir činjenicu kako se događaji u drami odvijaju retrospektivno, dakle, izviru iz drugih događaja koji nisu prikazani te se moraju obrazložiti. Takvo dramaturško tkivo vjerojatno je Tomašiću predstavljalo najveće probleme, a pridodamo li k tomu i nedostatak i nepoznavanje adekvatnoga scenskoga rješenja koji bi ovaj tekst prikazao u drugačijim stilskom kontekstom u odnosu na ono toliko godina već ustaljeno, situacija se na pozornici u principu i nije mogla drugačije odvijati.

masa i vremena, a ne pojedinca sa svojom osobnom prirodom. Tako u prvi plan dolazi ponovno onaj, rekao bi Šicel, imperativ revolucionarnoga trenutka koji svoj vrhunac doživljava u Tomašičevoj viziji para zaljubljenika. Kao pripadnici kategorije (materijalne) sadašnjosti, u ovoj riječkoj režiji egzistiraju isključivo kao apsolutnost svih onih negativnih manifestacija zbilje s jedne, odnosno onih pozitivnih s druge strane. Prema tome, režijski je postupak i te kako blizak tendencijama koje smo na riječkoj pozornici pratili do 1953. godine, a što se očitovao kroz vjerno priklanjanje sorealističkoj estetici. Uzmemo li u obzir činjenicu kako je Matković ovim komadom dokazao svoje ugledanje na suvremene, uglavnom inozemne dramaturške matrice koje su izbjegavale kako shematsko strukturiranje dramske radnje,²⁰⁰ tako i organiziranje dramskih junaka – tvrdnje o potpunoj neinventivnosti režijskoga postupka samo su dodatno argumentirane.²⁰¹

Tomašić je pristupio scenskoj aktualizaciji percipirajući predložak kao tipični komad poslijeratnoga vremena u kojemu se radnja odvija prema starim *frajtagovskim obrascima, kroz „igru“ (aktivnost „junaka“) i „protuigru“ (aktivnost „sučeljenih mu sila“)* (Senker 2001: 15), a koje karakteriziraju bezlični dijalozi opterećeni moralnim i političkim akcentima. Pridodamo li k tomu još i spomenuto crno-bijelo kontrastiranje likova što dovodi do obračunavanja protagonista i antagonista, a čiji sukob ne proizlazi poradi kakvoga individualnoga obračunavanja, nego u prvome redu *iz povijesne napetosti (V.Švacov), odnosno nužnosti* (Senker 2001: 15) – zaključujem kako Tomašičev scenski izričaj ni u jednom segmentu nije pokazao mogućnost otvaranja riječkoga glumišta novim teatarskim strujanjima. Njegovi su glumci i dalje nositelji društvene funkcije i *gdje god se pojavi, nastupa s njim zajedno i njegova klasa ili njegov sloj. Gdje zapada u konflikt, moralno, duševno ili nagonski, spori se s društvom* (Piscator 1971: 144). Brišući granice individualnosti u prvi plan postavlja kolektiv i još uvijek ne dopušta na pozornici prodor niti idealnoga niti etičkoga impulsa.

Promotrimo li pomnije repertoar, uvidjet ćemo kako je ovaj redatelj veliki broj režija ostvario u kontekstu ideološki prihvatljive literature te je na taj način u značajnoj mjeri i kočio razvitak riječkoga glumišta. I kako sam

²⁰⁰ Matković ovdje već koristi novi model *slobodnoga, ali međuzavisnoga spajanja vremenskih planova koje ima tematsku i dramaturšku funkciju* (Batušić prema Senker 2001: 93). Riječ je zapravo o modelu, nastavlja Senker, kojega je začeo još Strindberg a nastavili su ga američki dramatičari, osobito Miller oslanjajući se na paradigmu filmskoga *flash-backa*. Inventivnošću svojega dramaturškoga postupka Matković se približio egzistencijalističkoj dramatici kao i etičkoj, odnosno filozofskoj upitnosti Sartreovih i Camusovih dramskih djela (usp. Senker, isto).

²⁰¹ O hrvatskom dramskom tekstu, njegovoj ideološkoj uvjetovanosti što se ponajviše očitovala problematiziranjem socijalističke revolucije i poslijeratnom obnovom zemlje, kao i o opisu dramaturškoga modela takvih tekstova, vidi Senker 2001.

nastojala pokazati, bez obzira na estetsku vrijednost dramskoga predloška, tendencija k realističkom prikazu (osobito u inscenaciji Matkovičeva komada) oslabljivala je scensku iluziju. Materijaliziranjem irealnih situacija te oduzimanjem sebstva likovima na sceni, različitost stvarnoga života i onoga scenskoga postaje intenzivnija. Na taj način u potpunosti se izgubio smisao redateljskoga postupka, što se očitovalo alarmantnim trenutkom u povijesti ovoga teatra, budući da je kao takvo nagoviještalo sumnju u smisao i postojanost vlastite iluzije, drugim riječima, vlastite egzistencije uopće.

Literaranost scenskog čina

Režija glume

U prvim poslijeratnim sezonama moguće je razlučiti dvije povijesno-teatrološke činjenice koje se stilski i kulturno izdvajaju od svih onih dosada spomenutih konvencija u strukturiranju izvedbenoga čina, a koje su svojom specifičnošću utjecale na fizionomiju riječkoga nacionalnoga glumišta. Prvo, riječ je o djelovanju i angažmanu Tita Strozija u Rijeci koji je tijekom sezone 1949/1950. režirao ovdje Vegin *Ovčji izvor* 20. prosinca 1949., Shawova *Pygmaliona* 5. travnja 1950., odnosno Beaumarchaisovu *Figaorvu svadbu* 17. lipnja 1950. godine – što je za ovo kazalište, glumački ansambl, režijska shvaćanja te uopće poimanje teatra predstavljalo, dakako, samo dobit.²⁰² U svojoj iscrpnoj studiji o ovome redatelju i glumcu autorica Ana Lederer upravo u godini završetka Drugoga svjetskoga rata uočava početak nove, treće faze u Strozijevu redateljskom opusu,²⁰³ što se poklapa i s novim razdobljem u povijesti hrvatskoga glumišta uopće. Promjene u političkom kontekstu negativno su se reflektirale i u njegovu radu pa je ljevičarska kritika kao glasnogovornik socrealističke doktrine, redateljski angažman sagledavala isključivo u kontekstu, riječima ove autorice, zadovoljenja normativnih postulata. Strozzi je jedan od rijetkih redatelja koji se pedesetih godina prošloga stoljeća izravno i sukobio s kazališnom kritikom pa je, kako ga se rado prozivalo, kao *antistanislavskijevca* i nositelja *drugačijega*

²⁰² O događajima koji su prethodili njegovu dolasku u Rijeku svjedoči Lederer: *Prvih pet godina nakon završetka Drugog svjetskoga rata atmosferu u glavnom (ali skoro ne i jedinom) zagrebačkom kazalištu opisuje citirani ulomak iz Strozijeve molbe Kontrolnoj komisiji N. R. Hrvatske 14. travnja 1949., u kojoj traži istragu glede netočna obrazloženja o razlozima njegovu razrješenja s dužnosti umjetničkog rukovoditelja Dramskog studija. Primoran, naime, postupcima uprave svoje dugogodišnje matične kuće, tada Narodnog kazališta, 2. travnja 1949. dao je ostavku i 5. travnja dobio odgovor da je razriješen „u interesu službe“. No, po Strozijevu mišljenju, takva formulacija implicira stav uprave da nije izvršavao svoje dužnosti kao umjetnički rukovoditelj, a on do sada u trideset godina kazališnoga rada nije doživio „objedu te vrsti“. Tih devet gusto strojopisom ispunjenih stranica jedan su u nizu dokumenata u dosjeu aferâ oko Dramskog studija, koja pak tvori dio „dosjea Strozzi“ što se otvorio i počeo intenzivno puniti nakon 1945. godine. I ne samo gore naveden, već i niz drugih citata iz Strozijeve molbe za pravednim sudom o stručnosti, važan su dokument njegove životne i kazališne biografije te vrlo precizna, britka i nesmiljena analiza funkcioniranja nove kazališne uprave kao slike ideološko/političkog mehanizma nove države uspostavljene nakon 1945. godine... (Lederer 2003: 272–273).*

Dakle, Rješenjem Ministarstva prosvjete 20. lipnja 1949. godine, a nakon sukoba s upravom u Dramskom studiju, Tito Strozzi bio je premješten u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci (usp. Lederer 2003: 287).

²⁰³ O prvim dvjema detaljnije u Lederer 2003: 73–271.

korektivnoga mišljenja u vrijeme dominacije socrealističke doktrine uvelike bio marginaliziran.

Držao je kako rad na emocionalnim kvalitetama glume u principu pretpostavlja izgrađenu i utemeljenu glumačku tehniku u nižim područjima glumačkoga stvaranja, što je u naših onodobnih glumaca nedostajalo. Elaborira, potom, pojmove *svjesno i podsvjesno buđenje emocija, psihološka baza, romaniziranje pauze i uži krug analize*; te zaključuje kako se realizam uporabljajući realistička izražajna sredstva u principu sastoji u snažnoj vezi osjećaja i sadržaja. Na primjeru deklamacije, razlaže kako se dosadašnji glumčev rad uglavnom temeljio na fizičkom i racionalnom području, pa bi posvećenje emocionalnom segmentu trebalo biti sljedeća etapa u obrazovanja hrvatskoga glumca (usp. Stublija 1984: 202). Nadalje, na temelju predstava koje je gledao u Francuskoj i Engleskoj izdvojio je tri različita stila – „*tradicionalni klasični stil*“ (*petrificiran u francuskom teatru*), „*moderna eksperimentalni stil*“ i *za našu kazališnu umjetnost najutjecajnij* „*suvremeni realizam*“ kao stil kojemu treba težiti izgrađujući ga ponajprije u segmentu scenskoga govora koji bi težio „*ležernošću deklamacije*“ (Lederer 2003: 313). *Suvremeni realizam*,²⁰⁴ kao treći stil pod kojim je podrazumijevao suptilnu logiku govora, bogatu varijaciju intonacije, odnos prema partnerovu tekstu, precizno izražavanje misli što u međusobnu djelovanju prožimaju glumački aparat – omogućuju glumcu u različitosti i bogatstvu nijansi ostvariti ulogu lišavajući se pritom naglašene i sveprisutne deklamacije, odnosno patetičnosti.

Prema tome glumčevo je nastojanje trebalo usmjeriti, te insistirati prvenstveno na sposobnosti realizacije spomenutoga nijansiranja *najprigušenijim izražajnim sredstvima* što je držao možda i jednim od osnovnih specifičnosti suvremenoga realizma. Kako bi se pak netom spomenuto ostvarilo u svoj svojoj cjelovitosti i specifičnosti bila je neophodna prethodna studiozna psihološka i emocionalna obrada predložka, glumčev rad na *racionalnom sadržaju teksta* (usp. isto).²⁰⁵ Njegovi nastupi o

²⁰⁴ Strozzi je rad Lešić je podijelio s jedne strane na režije ekspresionističke, odnosno simbolističke stilizacije te potom uočava nastojanja u napuštanju ove metodologije u korist kazališnoga artizma. Spomenuta faza okončava se 1941. godinom, a o čemu detaljnije u Lešić 1986: 162–170.

²⁰⁵ Razmišljanja o suvremenom realizmu Strozzi je zabilježio nakon u inozemstvu pogledanih predstava, odnosno u vrijeme pripremnih proba za vlastitu režiju *Mletačkoga trgovca* W. Shakespearea (Lederer 2003: 314). Spomenutu opservaciju o *racionalnom sadržaju teksta* Ana Lederer potkrepljuje pasusom iz njegovih *Kazališnih pisama* (*Scenska postava Mletačkoga trgovca*):... *Još nismo zreli, da određeno riječima i definicijama utvrdimo njegove oznake, ali nam je već jasno, da se tu radi u prvom redu o pedantnoj obradi teksta s obzirom na njegov sadržaj, o neprijepornoj činjenici da glumčev razum, koncentriran na sadržaj svake rečenice, mora voditi osjećaj i biti izlazna točka za manifestaciju svakog elementa glume. Glumac mora*

glumačkoj umjetnosti što ih je tada pisao u *Kazališnim pismima* izazvali su oštre osude onodobne kritike prema kojoj se njemu svojstven *antiracionalistički*, dakle, *antimarksistički* stav nikako nije mogao uklopiti u postulate normativne estetike.²⁰⁶ S jedne strane nakon 1945. godine doživljava kritiku poradi svojega buržuskoga podrijetla, nepoćudnosti sve u svemu političko-ideološki intoniranih zamjerki, dok je s druge ta njegova neprihvatljiva *estetika građanskoga akademizma* postala osnovno opravdanje, odnosno temeljni argument onim događanjima koja su obilježila skorašnju smjenu generacija kao i promjene u hrvatskom kazališnom životu uopće (usp. isto, 327). Riječ je tako o uzrocima njegova sve slabijega utjecaja na usustavljanje ili, bolje bi bilo kazati, organizaciju nacionalne suvremene režije i to unatoč činjenici što je u prvih deset poslijeratnih godina funkcionirao kao svojevrсни kontinuum hrvatske redateljske prakse te je u tom razdoblju i mogao realizirati mnoge ozbiljne projekte (usp. isto, 326).²⁰⁷

Druga činjenica koju na ovome mjestu nastojim izdvojiti jest glumačko i redateljsko djelovanje Anđelka Štimca čija su stilsko-estetska nastojanja nagovještavala odmak od pretencioznih političkih previranja, a sve s ciljem strukturiranja scenskoga čina oslobođena propagiranja političke ideologije.²⁰⁸ Dvadeset i tri godine njegova djelovanja pri HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci obilježene su tako značajnim i estetski zanimljivim repertoarnim potezima usmjerenima u prvom redu stvaranju specifičnoga stila kojim je Rijeku nastojao pretvoriti u prepoznatljivo scensko središte nacionalnoga

savršeno prodrjeti u bit svake misli, što je izražava rečenica. Mora je izgovoriti u razgovornom tonu, kojima izražava svoje vlastite misli. Što, dakako, nikako ne znači, da je ispravan pokušaj, da se velike misli izriču svakodnevnim intonacijama... (isto).

²⁰⁶ Detaljnije u Lederer 2003: 316.

²⁰⁷ *Druga je stvar što je Strozzi to ponajprije doživljavao kao nepravdu, no činjenica jest da je režija „Hamleta“ 1955. godine – te po mnogo čemu granične godine – zapravo početak kraja njegova redateljskoga rada na sceni HNK-a, njegova „guranja u stranu“ do skoroga umirovljenja, bez obzira što je potom režirao još sedam predstava* (Lederer 2003: 328).

²⁰⁸ Tijekom svojega kazališnoga rada ostvario je dvjestotinjak režija i jednako toliko glumačkih uloga. Igrao je uglavnom klasične uloge: Ignjata Glembaya i Urbana u *Gospodi Glembajevima* i Ledi Lenbacha u *agoniji* M. Krležje; *Guildenstermna* i *Polonia* u *Hamletu*, Jaga u *Othellu*, Mercuzia u *Romeo i Juliji*, W. Shakespearea; potom u Držičevu *Dundu Maraju* Pometa, itd., dok se u zrelijim godinama posvećuje gotovo isključivo režiji. Valja nam napomenuti kako je Štimac autor petnaestak dramatizacija, napisao je i nekoliko dramskih tekstova (*Komedija oko licemjerja*; *Automelody*, tiskan 1935. godine, a izveden u Skopju i Mariboru) – među kojima svakako valja istaknuti dramatizaciju priče o Molièreu, pod naslovom *Kastavski kapitan*. Na Lokvini je *Kapitana* prvotno postavio s amaterima, a tek kasnije 1968., postavlja ga s profesionalnim ansamblom i na velikoj pozornici. Jednako tako, napisao je i libreto za mjuzikl *Noć u kempingu* za Kazalište Komedija i za kojega je glazbu skladao Boris Papandopulo, a koji se na koncu iz neobjašnjivih razloga izgubio. Igrao je i na filmu, F. Hadžić, *Službeni položaj*, 1964.

glumišta.²⁰⁹ Ostavljajući po strani važnost određenoga povijesnog, odnosno ideološkoga trenutka, njegov rad karakterizira zaokupljenost pozoričkim fenomenom pa se takav redateljski postupak nerijetko približavao naglašenoj teatralnosti, inače specifičnosti modernističkoga scenskoga izričaja kojega je posredstvom poznatih parola (poput primjerice *kazalište kazalištu*) baštinio ne samo od Reinhardta, već zasigurno i od Craiga, Mejerholjda, te osobito Copeaua – a što jasno pokazuje odmak od svih spomenutih onodobnih tumačenja *Sistema*. Doduše, značajnije približavanje Stanislavskom uočiti ćemo nešto jasnije u režijama Shakespearea, a o čemu više u nastavku. Jednako tako, na njegovu su redateljsku osobnost izrazito utjecali učitelji Raić i Strozzi te osobito književno-teatrološki i režijski postupak Gavellin, pa je došavši u Rijeku svojom erudicijom i iskustvom, *smirenim* i *racionalnim* modernim izrazom nastojao prvenstveno na oslobađanju pozornice prevladavajućih socrealističkih previranja (usp. Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 191).²¹⁰ Vrlo slično Gavellinim stavovima koje je iznio u *Putovima k novom teatru*, Štimac je držao kako kazalište ne smije ostati tek puka igra za *virtuozne režiserske konstrukcije ili neko luksuzno serviranje nehranjivih, slabokrvnih literarnih produkata* (prema Batušić 1983: 232), a što je osobito došlo do izražaja u njegovim režijama Krležinih dramskih tekstova. Sukladno navedenom, zaključujem kako se tijekom svojega redateljskoga rada konstantno vraćao Krleži pa je primjerice *Ledom*

²⁰⁹ Vidi primjerice obrazloženje *Nazorove nagrade* za životno djelo iz 1974. godine: *...Anđelko Štimac glumac, redatelj, prevodilac, adapter, pisac dramskih tekstova... Neprocjenjive su njegove zasluge za stvaranje repertoarne fizionomije i kompletan razvitak Hrvatske drame Narodnog kazališta Ivana Zajca u Rijeci u kojem djeluje od 1946. godine* (L. F., *Štimac Anđelko*, str. 5., Arhiv Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci).

²¹⁰ Detaljnije o Štimčevu školovanju u Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 190–202. O Štimčevoju režiji iz vremena prije dolaska u Rijeku vidi Lešić 1986: 236. U ovu su tekstu iznijeti i podatci o, između ostaloga, njegovu odlasku u Beč u namjeri studiranja impostacije glasa, pohađanju Reinhardtova seminara, itd. Iako, *inficiran* teatrom i prije toga putovanja interesantno je istaknuti kako je upravo boravak u spomenutu gradu vjerojatno utjecao na njegovo kasnije stvaralaštvo kako redateljsko, tako i glumačko. Beč, pak, Nikola Batušić određuje formativnim prostorom Branka Gavelle i bez obzira što je riječki redatelj ovdje boravio nešto kasnije čini se upozoriti na neke moguće poveznice koje bi valjalo preciznije istražiti. O njegovu je boravku u Beču, između ostaloga, Batušić zabilježio sljedeće: *Inkubacija kazališnim Bečom počinje u Gavelle očito pod snažnim dojmom modernističkih predstava koje su frekventnije u tadanjem Volkstheatru i Josefstädtertheatru no u Burgtheatru, ali i tamošnji ravnatelj Paul Schlentner ubrzo će i na toj pozornici početi slijediti stil i zov vremena. I dok se iz kasnijih Gavellinih teatrološko-socioloških rasprava snažno razabire kako prosuđuje povijesno uvjetovane hrvatsko-bečke kazališne odnose, temeljeći svoje zaključke i na nekim mladenačkim iskustvima in situ, mladenačka epistolarna proza ne otkriva u potpunosti budućega redatelja. Otkriva ona u početku mladića pomalo zatravljena bečkom teatarskom atmosferom, a tek poslije, na rijetkim mjestima, kritičkoga promatrača kazališne prakse (...)* (Batušić 2006: 233).

obilježio dvadeset i petu, odnosno četrdeset i petu godišnjicu umjetničkoga djelovanja.²¹¹

Valja, nadalje, upozoriti kako Štimčeve režije nisu ostale zapamćene po nekim radikalno avangardnim rješenjima, no bez obzira na to, njegov intenzivni teatarski rad zaslužuje posebno poglavlje u povijesti ovoga glumišta. Zanimanje prvenstveno za estetsku funkciju teatra usmjerenu obrazovanju odnosno stvaranju kvalitetne publike, uvelike ga izdvajaju iz svih, u prvom redu poslijeratnih teatarskih nastojanja u ovome gradu. Sputanost, pak, uzrokovana nedostatkom suvremenoga domaćega dramskoga teksta rezultirala je visoko literarnom repertoarskom orijentacijom što se implicite u gavelijanskoj tradiciji očitovala u inscenacijama autora poput Shakespearea odnosno Krleže (usp. Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 192). I bez obzira na njegovu zaokupljenost prvenstveno estetskom funkcijom scenskoga fenomena, odsustvo ideoloških premisli moguće je pratiti prije svega u režijama Shakespearea, dok u izvedbama Krležina ciklusa o *Glembajevima* nije moguće govoriti o eksplicitnom negiranju političko-sociološke problematike.

Tradicionalistička je književna kritika, kako ističe Gašparović, insistirala na tvrdnjama kako je ovim ciklusom Krleža postavio težište prvenstveno na prikazivanju moralnoga, materijalnoga i intelektualnoga propadanja, odnosno degeneracije više građanske klase (usp. Gašparović 1989: 118) kojim je, izuzev važnoga psihološkoga trenutka, afirmirao *društveno angažirani dramski realizam* (Senker 1995: 21)²¹² i koji je imao potencijala aktivirati na sceni politički podtekst.²¹³ Takav je tematski okvir odgovarao poslijeratnim sorealističkim scenskim stremljenjima koja su, pošto je već 1946. godine (4. prosinca) bio prikazan komad *U agoniji*,²¹⁴ potom *Gospoda Glembajevi*²¹⁵ 1948. (2. listopada), odnosno *Leda*²¹⁶ 1951. (19. studenoga) –

²¹¹ Povodom četrdesete obljetnice Štimčeva rada Anđelku Štimcu su svoje čestitke uputili Miroslav i Bela Krleža. Pismo se čuva u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.

²¹² O periodizaciji Krležina dramskoga stvaralaštva vidi Senker 1995: 21.

²¹³ Riječ je o novoj fazi Krležina dramskoga stvaralaštva koju je i sam najavio na osječkom predavanju održanom 1928. godine uoči javnoga čitanja drame *U agoniji* (usp. Senker 1995: 19) i kojim je oštro odijelio razdoblje njegovih mladenačkih, doglembajevskih drama od glembajevskih. Upravo jedan od često citiranih dijelova koji su izazivali polemike naših književnih kritičara i povjesničara jesu oni koji se odnose na dramsku radnju *koja na sceni nije kvantitativna. Napetost na sceni ne zavisi od izazivanja dinamike događaja, nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivacije pojedinih subjekata, koji na cjeni doživljavaju sebe i svoju sudbinu* (Krleža prema isto), pa detaljnije o ovoj problematici u isto, 20.

²¹⁴ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

U Rijeci je *Agoniju* postavio i Joso Martinčević 6. siječnja 1951. godine.

²¹⁵ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

²¹⁶ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

pretpostavljala ideološki u potpunosti prihvatljiv izbor, a čemu primjerice (uoči premijere *U agoniji*²¹⁷) svjedoči i kritika objavljena u „Glasu Istre“ (14. prosinca):

Cjelina drame „U agoniji“ svakako je najbolje dosadašnje djelo Narodnog kazališta na Rijeci, jer sadržajno najjasnije uči, kako treba gledati na ostatke onoga društva, koje je do jučer vladalo u Jugoslaviji i koje još vlada u nekim krajevima svijeta. Očiti je uspjeh drame Narodnog kazališta na Rijeci dokaz, da imamo zrele snage za onaj dio idejno-kulturnoga odgajanja naše sredine, koje treba da vrši Narodno kazalište!

Semantički sloj drama ovoga ciklusa pokazao se najplodnijim u kontekstu lijevo usmjerene ideološke misli pa je u razdoblju normativne estetike aktualizirao i te kako popularnu tematiku. Takvu orijentaciju potvrđuju još i one Gavelline režije u Ljubljani, Mariboru i Brnu koje su širem značenju obilježavale nastupanje svojevrstnih prethodnica ne samo krležijanskih, već i vidljivo usmjerenih lijevo-ideologijskih namisli što su se ponajprije mogle pojaviti u scenskom obliku (Batušić 1983: 82).²¹⁸ Jednako tako, i Darko Gašparović u svojem tumačenju ovoga ciklusa uočava kako je u našoj

Spomenimo kako su i povodom petnaeste godišnjice djelovanja HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci 7. listopada 1951. godine bili izvedeni *Gospoda Glembajevi*.

²¹⁷ Predstava je obnovljena u veljači 1958. godine, a u ulozi Baruna Lembacha nastupio je Tito Strozzi, prvak Drame Narodnoga kazališta u Zagrebu, a u ulozi Laure po prvi je puta nastupila Anita Kucelj.

²¹⁸ Međutim, ovdje nam valja upozoriti na specifičnost Gavellinih inscenacija drama ovoga ciklusa. U vrijeme, naime, nadolaska i pripreme glembajevskoga ciklusa za pozornicu, Gavella (kao prvi naš Krležin redatelj), koncem 1925. godine odlazi iz Zagreba u Beograd i to uglavnom u inat zagrebačkoj neprofesionalnoj kazališnoj kritici koja je njegove režije tumačila uglavnom neznačajkima. U Zagrebu je Gavella postavio samo *Ledu* i to tek koncem 1953. godine. Tako je o njegovim režijama drama ovoga ciklusa Nikola Batušić zapisao: *Primoran na scensko traženje izvan Zagreba izvan ozračja gornjogradskih veduta, gonjen istodobno potrebom dokazivanja južnoslavenskih, odnosno europskih dometa glembajevske teme, Gavella se očito sukobljavao s nizom problema što ih je redateljsko oblikovanje „Gospode Glembajevih“, „U agoniji“ i „Lede“ donosilo na srpskim ili slovenskim pozornicama. Već se, primjerice, luk govorne melodije protkane nizom njemačkih fraza nije mogao jednako riješiti u Beogradu i u Ljubljani, da i ne govorimo kako su neke specifične, gotovo olfaktivne Krležine agramerske naznake postale izvan Zagreba gotovo nezamjetljive. Ovakve su poteškoće primoravale ponekad redatelja i na očite kompromise, pa mu je mnoga zamisao ostala scenski neostvarenom, što je ukupnosti Gavelline „glembajevske“ interpretacije u kazalištu oduzelo zasigurno poneku dimenziju koja bi u slučaju inscenacija „in situ“, na zagrebačkoj pozornici, zacijelo jasnije došla do izražaja (Batušić 1983: 81). Stoga su, nastavlja Batušić, inscenatorska načela glembajevskoga ciklusa razumljiva u prvome redu na temelju sveopćega Gavellina pristupa interpretaciji dramskih komada Miroslava Krleže.*

kritičkoj literaturi stvorena čvrsta i jasno određena tradicija njegova razumijevanja i tumačenja, a u kojoj razlučuje dva pravca: *teatarsko-izvedbeni i književno kritički* (usp. 1989: 117). Teorijsko istraživanje spomenutih dramskih tekstova otvara mogućnosti različitoga pristupa – bilo strukturalističkoga, bilo psihoanalitičkoga, ili pak feminističkoga – a čiji je instrumentarij Gašparović manje-više i rabio u svojoj studiji. No, u izvedbenoj dimenziji, osobito do godine objavljivanja *Dramatice krležiane*, uglavnom se govori o nekoj vrsti, upozorava autor, sinteze tradicionalističkoga pristupa tim dramama (usp. isto). Prema tome, *tradicionalističko tumačenje „Glumbajevih“ koje inzistira na scenskom realizmu i psihološkom dimenzioniranju radnje i koje se u tumačenju geneze djela i tipologiji dramskih likova služi uglavnom sociološkom metodom* (isto) – temeljne su karakteristike i ovih riječkih predstava. No, za razliku od primjerice one zagrebačke izvedbe *U agoniji*, 14. veljače 1929. godine (*koja je doista sordiniran psihološki dijalog „po uzoru na nordijsku školu devedesetih godina“*) (Senker 1995: 25) kada je na pozornicu izveden niz likova u kojih je politički, ideološki, sociološki segment bio daleko snažnije izražen od onoga psihološkoga (usp. isto) – ove riječke izvedbe, bez obzira na nedostatke na koje ću nastojati u nastavku ukazati, ipak pokazuju naznake promjena u tom smjeru.

Upravo ih poradi scenskih rješenja koja se udaljuju od onih ustaljenih režijskih konvencija i nastojim približiti. Pridodam li k tome još i činjenice kako su se 1952. godine s najvećim uspjehom riječkoga ansambla isticala obnova *Lede* (povodom šezdeset-godišnjice Miroslava Krleže²¹⁹) uz gostovanje Bele Krleže i Tita Strozija, a sljedećih su večeri već bile prikazane i drame *U agoniji* odnosno *Gospoda Glumbajevi*²²⁰ – razlozi su izdvajanja ovih predstava utoliko više opravdani. Jer, Štimcu je uspjelo, a što držim izuzetnim i nerijetkim uspjehom (budući da je riječ o događaju koji se prvi puta zbilo na prostoru bivše Jugoslavije nakon Drugoga svjetskoga rata), prikazati glumbajevski ciklus i to u tri večeri, odnosno 4., 5. i 7. veljače 1952. godine, pa je tom prigodom Bela Krleža za „Riječki list“ napisala:

To je golem zadatak koji je sebi postavio jedan tako mlad teatar. Tri puta po tri sata – devet sati govoriti i probijati se kroz težak i masivan Krležin tekst do onog umjetničkoga niveaua kao što je to

²¹⁹ Tim je povodom u foyeru kazališta bila otvorena izložba djela Miroslava Krleže. *Leda* je ponovno u Štimčevoj režiji postavljena i 7. prosinca 1974. godine, no bitna odstupanja od nekih temeljnih inscenatorskih načela svojstvenih njegovoj metodologiji nije moguće bilježiti.

²²⁰ *Gospoda Glumbajevi* obnovljeni su i 25. travnja 1959. godine.

savladao riječki dramski kolektiv – to mislim da spada u rezultate na koje riječka Drama može gledati s ponosom.

Sjećam se mog posebnog zadovoljstva koje sam imala gledajući „Ledu“ u visoko kvalitetnoj postavi u rukama Anđelka Štimca. Štimac je prvi našao onaj režijski ključ kojim treba postavljati „Ledu“ tu „komediju jedne karnevalske noći...“ On postavlja čin lagano, čipkasto, konverzaciono, s potokom humora i komike, da u III. činu raspjeva karnevalskom groteskom pijane scene Aurela i Urbana (Juriša-Strozzi) i da onda u posljednjem činu s kontrapunktom uličnih djevojaka još jače podvuče karnevalske grimase nezakrabiljenih međusobnih relacija tog „višeg društva“. Štimac je rukom iskusnog scenskog majstora cijelu „Ledu“ protkao karnevalskim humorom i izmodelirao krležijanske figure nenametljivom finom satikom i tako duhovito razgolitio te karnevalske lutke... Posebno je uspio jednu od najtežih, skoro „skliskih“ figura Klanfara samim situacijama i bogatstvom svoje redateljske invencije tako postaviti, tako duhovito osvijetliti, da mi je velika kreacija Josipa Martinčevića u ulozi Klanfara ostala nezaboravna...

Zadivila me je i konzekventno provedena linija Aurelove pojave, tog plitkog, dobroćudnog, priglutog narcisoida – držane na rubu satire i komike, koju tešku zadaću je tako uspješno i zrelo koncipirao mladi glumac Ivo Juriša.

Kroz devet sati trajanja „Glembajevskog ciklusa“ u tri večeri gledati dvadesettri krležijanska lika, dvadesettri živa čovjeka te čudne glembajevske zajednice, a svaki od njih sa svojim vlastitim profilom, karakteristikom, kompleksom, gledati dakle taj mračni defile izrađen do onih iznijansiranih detalja – to je posao zamašan, odgovoran i dostojanstven. Poslije svih tih bogatih doživljaja riječkog glembajevskog Ciklusa intimno u meni pohranjenih, igrajući i sama u njemu i gledajući ga, obradovala me je novinska bilješka da riječka Drama ponovo ove godine u martu sprema ciklus Glembajevih sa nekim novim mladim snagama...

Nova Melita... nova Klara... nova Šarlota... novi dokazi o elanu, energiji, ljubavi i entuzijazmu kojim odiše riječka glumačka zajednica, sretna što joj prednjači i njome rukovode umjetnici koji fanatički vjeruju u svoju umjetničku liniju i visoko drže barjak Thalije u našoj Rijeci (Zagreb, veljača 1953).²²¹

²²¹ Donosim ovdje i početak pisma:

Inscenatorska rješenja tipična u realizacijama ovih drama otkrivaju Štimca kao baštinika kako Gavellina, tako i Reinhardtova pozorničkoga instrumentarija. Od Gavelle je preuzeo poznatu njegovu kritičku pronicljivost pa je, poput svojega učitelja, u dijalektičkoj antitezi razlučio *jedinstvenost sociološke strukture kojoj pripadaju Glembajevi* (Batušić 1983: 83) i to počevši već od *pojedinačnoga problema npr. starog „tigra“ Nacija čija „animalna elementarnost (...) diše krvavim zločinačkim tragom glembajevskog uspona* (Gavella u isto). Ostavljajući po strani primarnu političku ideju, koja je u tim poslijeratnim godina bila jedino repertoarno opravdanje ovome ciklusu, Štimac se utjecao drugoj varijanti – s jedne strane sociološkoj interpretaciji, a s druge psihološkom sjenčanju. Središte scenske zaokupljenosti u Štimčevoj redateljskoj viziji postala su prvenstveno lica, njihov smisao i stavovi, ciljevi za koje su se zalagala i stvarnost koju su, Švacovljevim riječima rečeno, obezvredila pa se sve to prelamalo u najdubljim slojevima njihove osobnosti. No, to insistiranje na psihološkom proživljavanju, kopanju po vlastitoj nutrini u kojoj prevladava niz preljubnika, varalica, neurastenika, ubojica i samoubojica, paradoksalno, uspjelo je ograničiti domete glembajevštine, nastojeći uvjeriti gledatelja u one snage što se mogu suprotstaviti rasplamsavanju toga *kanceroznoga tkiva* (usp. isto). Slikanje je, stoga, društva u svom njegovu totalitetu i složenosti, kako ističe Gašparović, omiljen Krležin dramski postupak,²²² a kojega je u ovim

Listajući po zapisima sa svojih raznih gostovanja po mnogim teatrima naše zemlje, naročito su mi drage bilješke o gostovanjima u našoj Rijeci. U onoj našoj Rijeci na koju smo iz „Kontinentala“ godinama zarili kao kroz rešetke i sanjali o tome da će doći dani kada ćemo iz „Kontinentala“ prijeći jednostavno preko i odšetati „samo tako“ i kao „samo po sebi razumljivo“ do monumentalne one teatarske zgrade našeg teatra i da ćemo tamo slušati naše predstave na ljubljennom jeziku i da ćemo i sami igrati na onim daskama naše autore.

Sve je to izgledalo kao snovi i daleke iluzije u ono nedavno doba kad su crni opaljeni karabinjeri, uvijek pomalo drsko koketni, tražili „prego passaporto“ kada smo propusnicom odlazili preko na „gelato“ ili švercali na povratku neke beznačajne sitnice više iz športa nego iz potrebe.

Zato i sve to, danas svaki dolazak u Rijeku znači značaj datum koji pobožno pothranjujemo dublje u sebi od svih ostalih putovanja...

Specijalni osjećaji iskrsavaju pri pomisli da idealno formiranu teatarsku publiku, koju Rijeka danas ima, što je opet glavna konstrukcija, na kojoj počiva svaki dobar teatar. A riječka publika voli svoj teatar, svoj hrvatski teatar, voli i cijeni svoje glumce i daje im podrške i snage svakom zgodom, a goste dočekuje svojom poznatom ljubaznošću, na svakom koraku iskazujući gostoljubive gestove.

Listajući dakle po uspomenu svog teatarskog dnevnika, s vedrim smiješkom rekapituliram one februarske dane 1952. „kada sam kao gost riječke Drame s Titom Strozijem igrala u ciklusu Glembajevih, koji je riječki teatar prvi u FNRJ izveo na svojim daskama...“

²²² Dakako, jedno od centralnih mjesta Krležine dramatik je obiteljska, odnosno seksualno-erotska problematika u čijem je središtu, upozorava Gašparović, žena postavljena između dvaju ili više muškaraca pa detaljnije u 1989: 115–151.

riječkim predstavama Štimac vjerno transponirao u scensko znakovlje. Na taj je način, što je za ovo razdoblje vrlo rijedak scenski postupak, utjecao na recepciju izvedbenoga čina, te je distancirajući gledatelja od glembajevske osude na propast pozvao na njegovu (gledateljevo) aktivno sudjelovanje u strukturiranju izvedbe.

Gluma je za njega bila, baš kao i za Gavellu, *suigra* između glumca i gledalaca. Aktivirajući svoju čitavu psihofizičku nutrinu i sve vlastite organske funkcije u času stvaralačkoga procesa, glumac, prema njegovu sudu, budi usporedne pojave i u svijesti gledalaca. *Prijenosna su sredstva u tom suživljavanju oko i uho, ali djeluju isključivo kao posrednici* (Batušić 1983: 236).²²³ Režijska nastojanja u izvedbama komada ovoga ciklusa pokazala su Štimčevo usredotočivanje na glumačku igru koja pretpostavlja postojanje dvaju ravnopravnih partnera (usmjerena jedan prema drugome), koji izravno djeluju na emocionalno i akciono područje one druge strane (usp. isto, 244). Pod utjecajem glumčeve slikovitosti i gestike uvjetovane gledateljevom mogućnošću shvaćanja i prihvaćanja onoga što vidi na sceni taj se isti gledalac, napokon, i budi. Drugim riječima, *suigra* podrazumijeva gledateljevu potencijalnu aktivnost svih onih psihofizičkih funkcija koje su glumcu neophodne u izvođenju određene kretnje, odnosno izgovoru neke riječi (usp. Gavella 2005: 39).²²⁴ Aktivira se pritom *unutrašnji gledatelj* kojega glumac oživljuje u sebi i tako *omogućava psihofizički paralelizam doživljavanja između estetskih polova, ali i sam biva njime omogućen* (Petlevski 2001: 32),²²⁵ što u principu rezultira uspostavljanjem svojevrsne duhovne komunikacije koja tvori odnos između psiho-emosivnoga aparata glumca i gledatelja. Ovakva tvorba scenskoga lika što komunikaciju s tzv. *novim gledateljem* ostvaruje na gotovo transcendentalnoj razini naglašava

²²³ Postojanje dvaju ravnopravnih partnera (usmjerena jedan prema drugome) koji izravno djeluju na emocionalno i akciono područje one druge strane (usp. Batušić 1983: 244). O Gavellinu pojmu *Mitspiela* (suigre) u kontekstu filozofskih razmišljanja (na relaciji Hartmann – Gadamer) detaljnije u Varjačić 2011: 85–92.

²²⁴ *Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem, već time što se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su pratioci i regulatori tih akcija* (Gavella 2005: 39). Ove tvrdnje zapravo i Švacov zaključujući kako ono *zagonetno bivstvovanje između svijesti o vlastitoj osobnosti i poistovjećivanja s nekim drugim* (1993: 56) jest drama. *Radnja koja se događa na pozornici, u gledalištu, između pozornice i gledališta, unutar svakog sudionika i između njegove prepuštenosti igri i trijeznog prosuđivanja* (isto). O Gavellinu pojmu *Mitspiela* (suigre) u kontekstu filozofskih razmišljanja (na relaciji Hartmann – Gadamer) detaljnije u Varjačić 2011: 85–92.

²²⁵ Glumac je, kako ističe Petlevski, predstavnik gledatelja pa u *hermeneutičkom smislu dolazi do stapanja glumca i gledatelja, unutrašnje suigre* (koja proizlazi procesom koji Gavella opisuje kao) *ново doživljavanje kao samoga sebe*. Rezultat suigre je tvorba nove cjeline, *estetički objekt u svijesti gledatelja* (2001: 16)

na pozornici istodobno aktiviranje sociološkoga, odnosno psihološkoga trenutka.²²⁶

Nadalje, u potpunosti svjestan onoga ibsenovsko-strindbergovskoga utjecaja na Krležino stvaralaštvo iz vremena nastanka ovoga ciklusa što se osobito očitovalo u gradnji naturalističnoga, dramatičnoga dijaloga koji je svojom snagom i slutnjama otkirvao, riječima Lukácsa, karakter i dijalektiku – Štimcu je na pozornici uspjelo potaknuti glumce da život likova što se začinje lažima i koji djeluje isključivo u njihovoj nutрини, u potpunosti razotkrije i scenski aktivira. Potvrđuje to već i izvedba *U agoniji* iz 1946. godine u kojoj je, usredotočivši se na dramski predložak, režija u prvome redu insistirala na prikazivanju čiste glembajevštine, one istinske krležijanske – trule, dekadentne i degenerirane. Inače, ovom se predstavom riječki dramski ansambl po prvi puta u povijesti glumišta predstavio jednim ozbiljnim scenskim uratkom, pa u tom kontekstu redateljska rješenja zaslužuju posebno mjesto. Općenito govoreći, sve su drame trilogije opterećene dijalogom te dramskim situacijama u potpunosti lišenih događaja i akcije. Replike su to koje, izuzev što pružaju iscrpni prizor propasti različitih klasa, otkrivaju interferenciju složenoga psihološkoga instrumentarija što istodobno propituje problematiku Edipova kompleksa, mizoginije, ali i strah od, riječima Fischer-Lichte, fatalne žene koja proždire muškarce. Te složenosti predložaka što su u nedostatku dramske akcije dodatno opterećeni kompliciranom Krležinom sintaksom, odnosno uporabom dijalektalno intoniranih leksema i sintagmi, te germanizama – Štimac je u svim ovim izvedbama bio u potpunosti svjestan. Stoga je, kao što je to slučaj, kako ćemo vidjeti, i u njegovim adaptacijama Shakespearea – pribjegao kraćenju, odnosno *U agoniji* i mjestimičnoj zamjeni njemačkih izraza.²²⁷

Oslobodio je pozornicu monotonih i neritimčnih prizora, ostavljajući glumcu dovoljno prostora razviti na sceni psihološku efektivnost, a o čemu je svjedočila i kritika objavljena 8. prosinca 1946. godine u „Primorskom vjesniku“:

Štimac je savjesno i s osobitim smislom za detalje konstruirao jednu kompaktnu cjelinu, u kojoj gledalac nije osjećao

²²⁶ Vidi: Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 193.

Gavelline su, dakle, teorijske pretpostavke utemeljene u pojedinim elementima analitičke psihologije, ali i u traženjima, kako upozorava Batušić, suvremenijih oblika psihologijske sinteze nastale spajanjem nekoliko različitih istraživačkih pravaca. O usporedbi je Gavellinih razmišljanja s nekim aspektima Hegelove estetike pisao Vladimir Filipović, a osnove je sažeo Batušić u 1983: 236–237.

²²⁷ O dramskom vremenu u *Gospodi Glembajevima* o kojemu Nikola Batušić raspravlja na temelju Pfisterovih triju (*primarno, sekundarno, tercijarno*), odnosno Pavisovih dvaju vremenskih planova, detaljnije u Batušić 2007: 105–117.

režiserovu ruku (...) Andjelko Štimac dao je uvjerljivi prikaz prepotentnog gospodskog dekadenta, ali se uslijed nedovoljnog akcentuiranja vinske omaglice nije osjetilo potpuno uživljanje u naprasitu ćud tog konjaničkog potpukovnika. Savršeno prirodan bio je u posljednjem prizoru, koji je upravo zbog toga neobično snažno djelovao.

Suptilnim insistiranjem na izmjenjivanju replika otkrivaju se karakteri dramskih lica, njihov moral, svjetonazor, njihove strasti – svi oni parametri koji uvjetuju scensko kretanje i sukobe, a što konačno dovodi do tragičnoga raspleta. Zahtjevnost Krležina predložka što pretpostavlja glumca velikoga interpretatorskoga umijeća s izrazitom glumačkom inteligencijom i kulturom, postavljanjem je na scenu drame ovoga ciklusa u tim prvim poslijeratnim sezonama i te kako predstavljala izazov. Iz tog su razloga tek pojedini glumci i mogli ostvariti značajnije uloge, poput primjerice Marije Crnobori kao Laure Lenbach (*U agoniji*, 1946.), koja je *izradila svoju ulogu sa naglašenim osjećajem intuicije, te je pružila savršeno jasnu sliku duhovnih vibracija toga lika. U konfliktu sa Krizovcem (Velibor Starčić, op. IRŽ) u drugom činu izvrsno je podcrtavala dramske pasuse, a naročito u temperamentnoj sceni sa leptiricom (Sa, 1946).* U tom se susretu očituje povijesno-egzistencijalni sudar koji se povukao prema nutrini do te mjere da je njegova tragičnost postala gotovo neprimjetna – pa otuda i ima sposobnosti (što je karakteristika ovoga ciklusa uopće) pozvati na razotkrivanje one skrovite empirije koja zaokupljuje područje nematerijalnoga, psihološkoga.

Scenski govor glumaca trebao je biti istančan kako bi se aktualizirala osobitost svake izgovorene riječi, svake geste i nijanse koje trebaju stvoriti atmosferu ispunjenu napetošću. Upravo je glumčev govor služio kao način raspoznavanja različitih „scensko-psiholoških slojeva“ koje je nemoguće, kako je upozoravao i Gavella, postići niti jednim drugim scenskim sredstvom. U Krležinu scensku govornu stilu dominira ton polemičkoga uvjeravanja koji je nezaobilazno vrlo spretno upravljen *nagomilanim scensko-psihološkim materijalom, ali mi lako zaboravljamo da taj, tako lako nalažljivi i efektni ton uvjeravanja nije ograničen samo na direktno debatne odnose između lica radnje, da ima, naime, još i drugih scensko-psiholoških slojeva u Krležinim figurama, da ima neobično važnih mjesta (mi ih redateljli nažalost često okljaštrujemo nepotrebnim skokovima) gdje ta lica dolaze u odnos uvjeravanja, gotovo debitiranja sa samim sobom (Gavella u Batušić 1983: 85).*²²⁸ To su zapravo mjesta, kako upozorava B. Gavella, u kojima lica

²²⁸ O Gavellinoj teoriji akustičkoga, odnosno optičkoga faktora stvaranja kao zanimljivim segmentima u njegovoj teoriji glume, detaljnije u Gavella 2005: 168–193.

dolaze u svojevrsni odnos uvjeravanja, debitiranja sa samim sobom pa ih je katkad moguće poimati poput svojevrsnoga konglomerata međuglembajevskoga obračunavanja s jedne, odnosno dijalektičkoga obračunavanja s cjelokupnom stvarnošću s druge strane (usp. Gavella 1970: 106). U scenskoj realizaciji glembajevskoga ciklusa spomenuti se (do krajnjih granica psihološki istančani) slojevi dramaturškoga tkiva ne mogu svladati ustaljenim i šablonski organiziranim pozoričkim sredstvima. Jedan od ispravnih načina, držao je Gavella, moguće je ostvariti pronalaženjem u glumačku govoru *najsuptilnije tonsko-melodičke diferencijacije i osim pokušaja da se dade sadržajno značenje govorne linije i bez uobičajenih doživljajnih akcenata te pokušaja da se pronađe nesvakodnevna emocionalna ispunjenost govora – ulaziti i stalan bolesno osjetljiv, ne samo aranžirani kontekst s okolinom, tako da bi se na taj način postigla stalna potencijalna scenska napetost* (isto).

Izuzev dominantne literarnosti scenskoga čina, odnosno tendencije da prodiranjem u dubinu književnoga predloška pronađe osnovne koordinate za strukturiranjem scenske događajnosti, kao i nastojanja za izazivanjem psihomotivne interakcije između glumca i gledatelja – zanimanje glumčevim govorom sljedeća je točka u kojoj je moguće uočiti Štimčevo ugledanje na temeljne estetske zahtjeve u strukturiranju izvedbenoga čina što ih je postavio Gavella. Izuzev režijskih postupaka koje nastojim rekonstruirati u svim se ovim predstavama pojavljuje i u značajnijim ulogama pa njegovo poimanje scenskoga čina valja sagledati i iz te perspektive. Proučavanje, nadalje, metodologije rada s ljudskim glasom, složenoga sustava posrednoga ili neposrednoga upravljanja vokalnim aparatom kojim se omogućava kontroliranje i onim dijelovima koji se u izgovoru ne mogu izravno osjetiti (a što rezultira psihotehnički najprirodnijim upravljanjem ljudskim glasom) (usp. Starc 2007)²²⁹ – umnogome mu je pripomoglo i u promišljanju glumačke igre. U ulozi je, primjerice, Leona Glembaja (1951.) insistirao na onim dionicama koje su svojom polemičkom žestinom imale mogućnosti aktivirati psihološku supstancu. Bio je to preduvjet za ostvarenjem takvoga Leonea koji je svojom intonacijom mogao na sceni pokazati *ishodno mutno... paničnu jezu koja prožima njegov navučeni kantovsko-artistički pokrov kojim zastire svoj pogled pred vlastitim tamnim dubinama i pred pravim, neuklopljenim u socijalističke šlagere, dijalektičko-krvavim situacijama sebe i svoje okoline* (Gavella 1970: 106). Prema tome, u središte je scenske zaokupljenosti (u realizacijama svih drama trilogije) postavio govor/razgovor koji na njegovoj pozornici nije funkcionirao tek kao svjedočanstvo izvorne podvojenosti opstanka, već istodobno i kao

²²⁹ O impostaciji glasa detaljnije primjerice u Marković 2002.

nastojanje na uspostavljanju razumijevanja, odnosno pokušaj kreiranja novoga jedinstva (usp. Švacov 1993: 89).²³⁰

Na temelju osobnoga scenskoga iskustva mogao je istraživati dvojstvo u funkcioniranju relacije redatelj – glumac i mnogo jasnije razložiti zahtjeve koje je pred glumce postavljao. U toj dvostrukoj funkciji dokazao je da redatelj ima potencijala primiti u sebe glumčevo stvaranje te ga kontrolirati (ponovno u sebi) onim istim instrumentarijem kojim to čini publika (usp. Gavella 2005: 48). Kako upozorava Peruško u novinskoj kritici, insistiranjem je na glasovnim sposobnostima i artikulaciji uvjetovao i psihološko nijansiranje pojedinih dijaloga te prikazao Leonea kao nervička, dekadenta, cinika i paranoika – scenskoga lika koji je u potpunoj psihičkoj rastrojenosti lišen u svome sebstvu i najmanje uporišne točke koja bi ga mogla spasiti od tragičnog završetka. Štimac je, riječima ondašnje kritike, ustrajao na nijansama u izgovorenoj rečenici, dramatski ih naglašavao te na taj način dovodio do zaoštavanja što je rezultiralo psihološkom napetošću koja je nezaobilazno, potom, vodila konfliktu. U glasu, riječi i gesti pronalazio je temeljni instrumentarij za organizacijom scenskoga čina²³¹ usredotočenoga prvenstveno na glumčevu sebstvu unutar kojega je trebalo formirati nepokolebljivi ritam, neusporedivu hrabrost za šutnju što je omogućavalo da se njegova (glumčeva) priroda spusti u dubinu, ispod riječi (usp. Reinhardt 1978: 67).

Riječ je zapravo o onoj subjektivnoj sferi koja egzistira isključivo na pozornici, a kojoj prethodi nezaobilazna objektivna dimenzija – književna podloga. Transformacija iz objektivne sfere u onu subjektivnu u Štimčevim režijama događala se bez većih poteškoća, a čemu ima zahvaliti u prvom redu izvanrednim Krležinim dramaturškim postupcima kojima je opterećujući svoje tekstove dugim i teškim rečenicama te statičnim dijalozima aktivirao živu psihološku akciju. U njegovoj je dramskoj riječi, kako bi istaknuo Gavella, pronašao živu, govorenu radnju,²³² koja i te kako ima potencijala

²³⁰ *Istina koja se uvijek iznova ne stavlja u pitanje postaje bivša istina, teza koja ne nalazi antitezu postaje dogma, spoznaja koja samu sebe ne stavlja u kušnju, postaje okamina bez života i sjaja* (Švacov 1993: 90).

²³¹ Za Gavelu se optički izgled glumčeva stvaralačkog materijala očituje na četirima različitim načinima: kretanje/radnje (hodanje, sjedenje, tj. reakcije organa na vanjske podražaje), geste (na temelju kojih promatrač može protumačiti glumčevo unutarnje doživljavanje), mimičke radnje (pomoćnim sredstvima upozoravaju gledatelja na značenje scenske radnje), te cjelokupno držanje tijela (međudnos svih pokretnih organa i dijelova tijela) (usp. Batušić 1983: 244).

²³² *Dramski govor stoga nije linearan, jer njegovi elementi u svom unutarnjem kretanju nemaju svagdje niti jednaki intenzitet niti jednako značenje. Strukture dramskog govora ne dolaze u međusobni dodir tako da mogu uspostaviti potrebnu svezu. Budući da tako strukturirana i organizirana dramska riječ stoji u službi određenoga dramskog lica, poprima ona posebni značaj. Njezin odnos prema objektivitetu odvaja je od lirske riječi, tj. od funkcije u onoj*

pružiti glumcu mogućnosti za razvoj vlastitih izražajnih sredstava. Dakako, problem sasvim druge naravi jest nedovoljna spremnost ondašnjega riječkoga glumačkoga ansambla u realizaciji onih zahtjeva što ih je Štimac svojim režijama pred glumca postavljao. Njegov bi Leone, stoga, bio umnogome profiliraniji da je u dijalozima imao ravnopravne sugovornike pa se na trenutke psihološki dijalog pretvarao u Štimčev monolog, *naročito u scenama s cijelim ansablom i u II. činu s Ignjatom Glembajem i sa Silberbrandtom* (Peruško, 1948).

Vatroslav Hladić (kao Ignjat Glembaj) prvi put je nastupio na našoj pozornici. Hladić je stariji iskusan glumac, ali mu možda baš to smeta, da igra u tempu i stilu s ostalima. Hladić je naklonjen vanjskoj igri i patetičnosti, ali taj patos je na momente (II. čin) zvučao lažno. Treba priznati, da se jednom dijelu publike taj patos dopao (...) Berislav Pavlič (kao dr.theol.et philos. Alojzije Silberbrandt) isto je tako po prvi put nastupio na našoj pozornici: Pavlič je pokazao dobru volju i vjerojatno je uložio i mnogo umjetničkog napora da kreira tu ulogu, ali i on je ostao na površini. Njegov Silberbrandt je seoski kapelan, a ne rafinirani jezuita, dvostruki doktor i jedan od ljubavnika barunice Castelli-Glembaj (isto).

Izuzev pokušaja za realizacijom suptilne tonsko-melodičke diferencijacije, nastojanja za sadržajno obogaćenim sadržajem govorne linije koji uostalom i podrazumijeva nesvakidašnju emocionalnu ispunjenost govorom – ovim je riječkim predstavama nedostajao i onaj zahtjev za kojim je i Gavella tragao. Riječ je, naime, o bolesno osjetljivu, katkada aranžiranu kontaktu s okolinom kojim se i omogućuje konstantna, odnosno potencijalna scenska napetost (Gavella 1970: 106).

Materijal glumačkoga govora, nastavimo, je književna podloga, a određenost je pak njegovih kretnji uvjetovana scenografskim rješenjima. Međutim, i scenografija je (V. Žedrinski, *Gospoda Glembajevi*; B. Deželić, *Leda*) u ovim izvedbama bila usmjerena tek jednom – vjernoj transpoziciji dramskoga prostora u onaj scenski. Otuda, dakako, naturalističnost dekora, precizna dekoracija što je vjerno sjenčala salone u kojima je sva

umjetnosti koja je sva sazdana na riječi (Batušić 1983: 242). Gavella će tako nastojati dokazati kako je sav materijal lirike subjektivan, no ta se subjektivnost može do te mjere proširiti i konačno pretvoriti u sadržaj nekonkretnog subjekta (usp. isto). *Dramska se riječ, naprotiv, pretvara pred našim očima putem svoje aktivnosti iz slike objektiviteta u izraz doživljaja, prolazeći ustima određenoga i konkretnog zastupnika na pozornici* (isto).

dekadentnost Krležina glembajevskoga svijeta trebala u potpunosti doći do izražaja. Tim je konvencionalnim postupkom Štimac pokazao još uvijek determiniranost dominantnim režijsko-scenografskim rješenjima karakterističnima poslijeratnom riječkom glumištu te na taj način uvelike ograničio rasplamsavanje svih onih psiholoških naboja na kojima je insistirao u glumi. Napokon, stvorio je pozornicu koja je pretendirala, rekao bi Zola, slijevanju sa životom pa je prostor namijenjen glumcu imao zadatak odrediti njegovo djelovanje. Takav dekor nije, kako su inače smatrali naturalisti, utjecao na proširenje oblasti drame i njeno djelovanje (usp. Misailović 1988: 163), njime nije Krležin lik postao više realnim. Nedvojbeno, dramaturgija scenskoga prostora u ovim riječkim predstavama onemogućavala je rasplamsavanje glumčevih kretnji, istinskih fizičkih manevara koji bi bili u stanju izraziti duboko psihološko stanje.²³³

Neinventivnost prostornih rješenja, bez obzira na primjerice toliko hvaljenu *Ledu*, i u kontekstu je ove izvedbe onemogućila scensko predstavljane za ovaj komad svojstvenoga dramaturški suptilnoga rasplamsavanja karnevalske atmosfere te u potpunosti ostavila po strani fino tkanje, riječima Senkera, cinizma i ironije s jedne, odnosno sentimenta s druge strane. U scenografskim rješenjima koja nisu uspjela zaći u dubinu Krležina dijaloga te ga nijansirati ispravnim postupkom na pozornici, pronalazim i glavnu zamjerku izvedbama ovoga ciklusa. Jer, ukoliko je svoje režije temeljio na činjenici kako je glumac onaj prvi stupanj eksteriorizacije dramske literature, te kako je on sam u principu forma koja zauzimajući određeni dio prostora na sceni nameće tu istu formu – utoliko je scenografski postav usmjerio u sasvim pogrešnu smjeru. Prihvatimo li mišljenje kako si tijelo dodjeljuje određeno mjesto u prostoru, ograničava ga i uvjetuje, napokon, kreira taj prostor zaključujem kako je takvim nametnutim rješenjima u principu oduzeo glumcima mogućnost fizičke kretnje. Glasovno artikuliranje koje ne pretpostavlja ekvivalentnu fizičku radnju rezultiralo je u principu tek djelomičnim transponiranjem dramske radnje u onu scensku, a u čemu i nalazim osnovni nedostatak ovih izvedbi kojega je moguće obrazložiti Štimčevim poimanjem scenskoga realizma u kontekstu onih normi što ih je anticipirala socrealistička estetika. To je trenutak koji ga udaljuje od Gavellina tumačenja ovoga termina, a kojega ovaj odvaja od njegova stilskoga određenja pa o njemu razmišlja kao o *neponištvu realizmu živoga*

²³³ Gavella je u tekstu *Miroslav Krleža i kazalište* i sam progovorio o vlastitim neuspjesima prilikom postavljanja ovoga ciklusa pa je zanimljivo istaknuti sljedeće navode: *U svim mojim glembajevskim aranžmanima jedva da mi je tu i tamo uspjelo izvući onu zvjersku liniju jaguarskog kretanja između oca i sin, a isto tako tek tu i tamo panoptikumsku panoramu cijele te glembajevske „salonštine* (Gavella 1970: 107).

glumca na sceni (i) kojem pristupa kao općoj estetskoj činjenici (Petlevski 2001: 38).

Bez obzira na ukazane zamjerke Anđelko Štimac je svojim redateljskim rješenjima, odnosno glumačkim ostvarenjima pokazao poznavanje, ali i nasljeđivanje temeljnih teorijsko-praktičnih spoznaja specifičnih Branku Gavelli koje u zaključku i valja izdvojiti. Uspjelo mu je, dakle, dokazati kako redatelj ima mogućnosti sintetiziranja suptilnih zahtjeva publike i percepciju složene palete mogućnosti glumačkoga djelovanja. Inscenatorske su težnje, slično njegovu učitelju, usmjerene prvenstveno u otvaranju pozornice glumcu kojega promatra kao zastupnika književnosti u kazalištu i koji funkcionira kao svojevrsni transmitter redateljskoga zastupanja literarnih vrijednosti i scenskih zakonitosti. *Književnost i glumčeva umjetnost pronaći će zajedničko ishodište u riječi, odnosno govoru* (Gavella prema Batušić 1983: 231) što je jedna od temeljnih karakteristika režija ovoga ciklusa. Ovaj je riječki redatelj pokazao kako se glumac u trenutku može pretvoriti iz *gledatelja koji nije zadovoljen u svom očekivanju u glumca koji u sebi osjeća sve mogućnosti toga zadovoljenja* (Gavella 2005: 48) – pa je ta promjena funkcija jedan od temeljnih trenutaka redateljskoga stvaranja. Redateljsku funkciju osposobljuje glumački materijal i to posredstvom književnoga predloška. Iz toga je razloga i držao kako se redateljska individualnost ima stopiti s individualnošću djela i individualnošću glumca pa značenje njegove funkcije nije u isticanju vlastitoga individualiteta nego, riječima Gavelle, u postignuću maksimuma teatarskoga izražaja.

Režija kao hermeneutički postupak

Tijekom godina stvorilo se u riječkom teatru jedno sasvim specifično ozračje u kontekstu izvedbi i režija Shakespeareovih komada, a koje vežemo uz pojavu onih rješenja koja se svojom specifičnošću udaljila od scenskih postupaka svojstvenih ovome razdoblju. Ujedno, to je i poticaj teorijskom obrazlaganju koje ću nastojati u nastavku iznijeti, te na taj način približiti režijski fenomen bitno drugačije u odnosu na dosadašnje izlaganje. Valja, pritom, imati na umu kako je svaka od ovih izvedbi prezentirala s jedne strane doista uspješno glumačko ostvarenje, a s druge, one kvalitetom ipak nadilaze sva ona inscenatorska načela o kojima smo dosad raspravljali. Svakako, riječki je redatelj Shakespearea bio Anđelko Štimac čiji scenski rukopis određujemo prvenstveno u kontekstu osobnih režijskih stremljenja. Prihvaćam pritom i pretpostavku kako je postavljanje Shakespeareovih komada za mnoge redatelje predstavljalo i još uvijek predstavlja temelje izgradnje osobnih metodologijskih sustava. I za Gavellu je, naime, ovaj dramatičar bio *centralna ishodišna točka svih teatarskih analiza* pa tijekom vremena koje je pokazalo njegovo osobito interesiranje i usmjeravanje teoretskom radu, upravo je Shakespeare postajao *orientacionim putokazom kazališnoga rada* (Batušić 1983: 109).

I u režijama ovoga ciklusa nezaobilazan je Gavellin utjecaj koji u svojem zanimanju za Shakespearea ne slijedi samo redateljsku praksu moderne, već i, upozorava Batušić, inscenatorski preglednu bečku realističku tradiciju Laube-Dingelstedt, koja je otvorila putove promišljanju Shakespeareovih komada ne samo na pozornici Burgtheatra, nego i u okviru mnogo širih teatarskih parametara.²³⁴ Osobnu redateljsku metodologiju gradi tako Gavella na spoju redateljske zamisli i njezina refleksa u tlocrtu, pa je promišljanje prostora kao i činjenica njegove presudnosti u funkcioniranju kazališnoga čina – načelo koje i u Štimčevu promišljanju postalo izuzetno važnom smjernicom u funkcioniranju kazališne predstave.

Riječki redatelj u prvom je redu bio analitičar dramske književnosti i svako promišljanje pozoričkoga čina rezultat je promišljanja dramskoga predloška, a što je karakteristika svih njegovih šekspirskih izvedbi na riječkoj pozornici – *Othello* 1948. (i 1954.),²³⁵ *Hamlet* 1953.,²³⁶ *Macbeth* 1958.,²³⁷ *Richard III*, 1959.,²³⁸ *Romeo i Julija*, 1961.²³⁹ Budući da je po uzoru na svojega učitelja nastojao u samom dramskom predlošku pronaći upute i za scensku

²³⁴ O čemu detaljnije u Batušić 1983.

²³⁵ Glumačke podjele: [vidi u priložju C.](#)

²³⁶ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

²³⁷ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

²³⁸ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

²³⁹ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

realizaciju, zaključujem kako je i u njega razvidna *literarna režija* pronalazila put k *ispitivanju mikrocjelina u Shakespeareovu tekstu na koje je, dakako, ukazivala svaka suvremenija književna interpretacija* (Batušić 1983: 110).

Netom spomenuto potvrđuje, između ostaloga, i osvrt Elija Fincija koji je povodom izvođenja *Macbetha* u Beogradu zapisao kako se u tumačenju *monstruoznosti Shakespeareovog svijeta redatelj Anđelko Štimac služio monumentalnom jednostavnošću* (Arhiv HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci), a čemu je u prvome redu doprinijela scenografija Doriana Sokolića. Osiromašenjem, naime, prostora scenske igre redatelj se okrenuo tekstu čime prvenstveno zadire u njegov semantički sloj. Došlo je tako do konstantnoga operiranja sa značenjskom dinamikom, a skraćivanjem predložka (što je osobitost svih komada ovoga ciklusa) scena se otvorila brzom igri, *zahuktalom tempu, u hitrim promijenama koje ipak ništa nisu izgubile od svoje karakteristične osobitosti* (isto). Tako je *Macbeth* u razvijanju svoje zločinačke sudbine dobio osobiti karakter neumitnosti koji je *otkrivao one etničke zakone na kojima je Shakespeare podigao cijelo svoje zdanje* (isto). Štimac je u principu uspio stvoriti tzv. *akcijski scenarij* koji je imao za cilj pomiriti sve heterogene elemente scene, i koji se pojavio kao jedan od mogućih rješenja vezanih uz problematiku povezivanja velikoga niza pojedinih prizora o kojoj je raspravljao i Gavella (*O inscenaciji Shakespearea*, 1970.) U inscenaciji primjerice *Macbetha* u prvi plan postavio je odnos *Macbetha* i njegove *Lady*, u *Richardu III* prizori su bili povezani isključivo glavnim junakom, dok je u *Othellu* osobiti naglasak stavio na monolog čime je doprinio proširivanju literarnoga prostora te u konačnici postavio uvjete za maksimalan razvoj glumačkih izražajnih mogućnosti. Na taj način je omogućio ritmično i intenzivno nizanje prizora što je u suprotnosti s količinom patosa i događaja toliko karakterističnim ovim dramskim tekstovima.

Njegove su, stoga, adaptacije bile usmjerene na operiranje cezurama (kojima inače obiluju Shakespeareove tragedije) koje se pojavljuju kao svojevrsno *prazno mjesto* za izgradnju vlastita pogleda za ono psihološko.²⁴⁰ Doduše, spomenuti zahvati katkada nisu polučiti zavidne rezultate za što je primjer *Richard III*, a u čijoj je adaptaciji zaobišavši strukturalne distingvitete u dramaturgiji ove tragedije (u odnosu na *Macbetha*) zanemario logiku usmjeravanja značenja i to u namjeri stvaranja nove strukture. Tako se primjerice u *Macbethu* dramska radnja odvija u svojevrsnu psihološku

²⁴⁰ I Gavella ističe kako bez obzira na sadržajnu složenost Shakespeareovih tekstova postoje i *naročiti uvjeti za zaseban umjetnički život tih pojedinih elemenata sadržajnoga materijala, postoje jasni akcenti različitih početaka i svršetaka* (1970: 117) koji u principu jasno ukazuju na određene smjerove kretanja sadržaja.

sazrijevanju glavnoga lika dok je u *Richardu III* zločinački lik vojvode Glouceстера formiran već kod prvog nastupnog monologa i ne mijenja se do njegove propasti. Jer, *tragedija Rikard III sva je u akciji, u jednom jezovitom panoptikumu krvavih zlodjela, u kome su žrtve pohlepni mogućnici i nevina djeca...* (Rošić 1980: 97).

Prema tome, ključni trenutak njegovih režija valja tražiti u pristupu dramskome tekstu, interpretaciji koja, Pavisovim riječima rečeno, u cijelosti proizvodi smisao pa pozornički znakovi nastaju kao *proces struktuiranja i proizvodnje toga sustava* (Pavis 2004: 141). Redateljska interpretacija koja slijedi, ponovno riječima Pavisa, kretanje značenja prema referenciji odnosno vrsti svijeta koji se otvara na sceni – razvija nova posredovanja koja se uspostavljaju između glumca i gledatelja, što se naposljetku pojavljuje kao hermeneutički problem razvijanja značenja iz poznavanja cjeline. Međutim, transformiranje adaptacije u Štimčevoj varijanti teatarski čin koji je moguće sagledati u kontekstu međuscenskih odnosa koji i konstituiraju značenja. Upravo ona spomenuta logocentričnost njegova teatra poziva na hermeneutičko tumačenje scenske slike. Režija je, dakako, sama po sebi hermeneutički postupak pa takvo njezino određenje osobito dolazi do izražaja u onih metodologija u kojih je predmet i cilj scenskoga transponiranja u prvom redu književni predložak u svoj njegovoj specifičnosti i totalitetu. Uloga redatelja tako postaje bliska nastojanjima svojstvenim kritičaru, a o čemu primjerice svjedoči i Dort: *Zar redatelj ne djeluje kao neki kritičar koji, također, stvara svoje djelo polazeći od drugih djela i u neposrednom stalnom mijenjanju sa svojom publikom?* (prema Lazić 1978: 62) Bilo kako bilo, režija kao i svaki drugi hermeneutički postupak zahtjeva kvalitete različite vrste, u proturječnostima, discipliniranosti mašte i objektivnosti pa je redatelj (za razliku od kritičara) interpret, napokon, tvorac scenskoga čina.

Ono što na tematskoj razini povezuje gotovo sve Shakespeareove tragedije u prvome je redu somnambulna, sotonska komponenta s konstantnim variranjem motiva krvi, ubojstava, samoubojstava, kobnih ljubavi i nadzemaljskih strasti, vješto i zamaskirano zadiranje u čovjekovu spolnu prirodu s implicite prisutnim (homo)seksualnim aluzijama, te naglašavanje mračnih i zlobnih ovozemaljskih moći. Jer, elizabetinsko je doba bilo, upozorava Fischer-Lichte, specifično razdoblje tranzicije. I dalje se vjerovalo u hijerarhijski sustav vrijednosti koji je omogućavao uspostavu ravnoteže između svega postojećega i na temelju čega se i uspostavljala veza na relaciji mikro i makrokozmosa. Srednjovjekovne, pak, ideje u Shakespeareovo su doba zadobile sasvim drugačiju vrijednost, osobito percepcija o čovjeku i njegov položaj u spomenutoj hijerarhiji pa kazalište

postaje svojevrsnim laboratorijem za ispitivanje njegova identiteta, a što se implicite odražava u Štimčevoj zaokupljenosti scenskoga promošljanja Shakespeareovih tragedija.²⁴¹ Zanima se idejnim slojem dramskoga teksta pa njegovo prenošenje na pozornicu pretpostavlja redateljsko razumijevanje koje je već intencionalno povezano s kontekstom, a što zavisi o „*smislu napredujućega konkretiziranja*“ o *nedovršivosti djelatno-povijesne svijesti u hermeneutičkom krugu, o neprestanom križanju situacijske i povijesne sadržajnosti, o stapanju u hermeneutičkom modusu „cjeline ljudskoga iskustva i životne prkase*“ (Gadamer prema Briski-Uzelac 1997: 13).²⁴² Redatelj je pri svakoj scenskoj realizaciji i sam u nekom smisaonom horizontu razumijevanja koji mu omogućuje predrazumijevanje razumijevanja (usp. isto) pa bez obzira koliko je istina razumijevanja u principu uvijek upitna – on je, u našem primjeru, nastoji prenijeti prvenstveno glumcu koji potom i omogućuje neprestanu uvjetovanost horizonta smisla. Kako je redateljska istina često objektivno promjenljiva, glumcu je dana mogućnost i njezine scenske preinake.

Netom izneseno pretpostavlja kretanje pozoriškoga razumijevanja koje je u kontinuiranom tijeku od cjeline k njezinim dijelovima i obrnuto.

²⁴¹ Zanimanje je za Shakespearea u riječkom teatru bilo uistinu veliko. Potvrđuje to i kronologija uprizorenja njegovih komada pa iz toga razloga nisu za čuditi opaske Đure Rošića koji zaključuje kako svaka ozbiljnija teatrološka studija ovu činjenicu ne bi smjela zanemariti. Spominjem tek uzgred kako je u siječnju 1964. godine u atriju Narodnoga kazališta *Ivan Zajc* organizirana i izložba povodom četrstogodišnjice Shakespeareova rođenja, i to u pripremi Savjeta za kulturne veze Britanskoga konzulata. Izložba se sastojala od kolekcija fotografija i fotokopija dokumenata Britanskoga muzeja, Nacionalne galerije portreta kazališne zbirke, sveučilišnih knjižnica. Prva grupa fotografija odnosila se na autorovu rodnu kuću u Stratfordu, crkve u kojoj je kršten, škole koju je pohađao, krajolik oko rijeke Avon, njegova oporuka, nadgrobni spomenik čime se otkrivala intima osobnoga, najranijega životnog razdoblja. Potom, druga je grupa fotografija uglavnom informirala o kazalištima elizabetinskoga doba – kazališta *Swan*, *Bear Garden*, *Glob*, gostionica *New inn* u Glosteru u čijem su se dvorištu davale predstave; najraniji portreti glumaca – primjerice Thomasa Bottertona koji je prvi igrao Hamleta, itd. Predstavljene su i fotografije iz 19. st. što su se uglavnom odnosile na interpretatore Shakespeareovih junaka – primjerice, glasovitoga Edmunda Keana jedne od prema sudu mnogih najinteresantnijih umjetničke osobnosti toga vremena. Predstavljena je i fotografija Williama Poela – osnivača društva koji su nastojali u prvom redu u vjernoj rekonstrukciji Shakespeareovih komada pa je tako poznata njihova inscenacija komedije *Mjera za mjeru* kao vjerna kopija kazališta *Fortune*. (R. N., *Uz izložbu posvećenu Shakespeareu. Kronika u slikama*, u: „Novi list“, siječanj 1965).

²⁴² Heidegger tako upozorava kako hermeneutički krug u principu skriva pozitivnu mogućnost najizvornijega spoznavanja. Prema takovu mišljenju onaj tko nastoji razumjeti neki tekst, prethodno sebi *pro-jicira smisao cjeline, čim se u tekstu pokaže prvi smisao. A prvi smisao se, opet, pokazuje samo zato što taj tekst čitamo s izvjesnim očekivanjem određenoga smisla. U izrađivanju jednoga takvog prednacrt, koji, naravno, stalno revidiramo. Polazeći od onoga što se otkriva u daljem prodiranju u smisao, sastoji se razumijevanje onoga što je tu* (Gadamer 1978: 299).

Koncentričnim krugovima²⁴³ proširuje se jedinstvo razumljenoga smisla (vidi Gadamer 1978: 325). Redatelj pa, potom, i glumac nastoje uklopiti sve pojedinosti u cjelinu što omogućuje razumijevanje teksta, odnosno predstave naprosto iz nje same. Uostalom, navedeno je i polazište rekonstrukcije Štimčevih inscenatorskih načela, a kojom se nastoji doprijeti do sasvim osobne verzije poimanja smisla Shakespeareovih tragedija. Ukoliko je njegovo razumijevanje Shakespearea u potpunosti povezano s idejnim lukom tragedija, te ukoliko on istovremeno uspostavlja i odstojanje ali i pripadnost tradiciji elizabetinskoga doba, utoliko držim u potpunosti opravdanim njegov režijski pristup. Na taj način zaposjeda *međupoložaj* kojim uspijeva razjasniti uvjete pod kojima dolazi do razumijevanja predložka. Zaključujem kako, riječima Gadamera, razumijevanje nije samo reproduktivno nego ujedno i produktivno ponašanje (1978: 330), čime u konačnici i nastojim pojasniti Štimčeve scenske realizacije u kontekstu pokušaja aktivacije slike nesvjesnoga.

Glumčevo apsolutno prepuštanje kreiranju uloge u ovim predstavama omogućuje scenografija Doriana Sokolića. Povodeći se za *apstraktnom prazninom* Shakespeareove pozornice, scenografski se postav (u duhu tada popularne *exatovske figuracije* i *dizajnersko-arhitektonskoga oblikovanja*) – iscrpljuje u tipičnom postkubističkom slikarstvu kojega *karakterizira masa i naglašena redukcija oblika* (Dubrović 1988: 16). Krajnje, dakle, *matematiziranje scene i razbijanje iluzije stvarnoga svijeta* (isto) u potpunosti udaljuje riječko šekspirsko prizorište i od najmanje oznake realnosti povijesnoga ambijenta. Pozornica u, primjerice *Macbethu*, raspona od šesnaest metara (proscenij stepenasto izbačen, u dnu scene podignuti masivni zidovi što se s desne strane produžuju s u dubinu podignutim stepeništem) – otvorila je redatelju mogućnost specifičnoga mizanscenskoga postava što, kako je suditi, uspostavlja gotovo izvanrednu uravnoteženost između strukture teksta s jedne, odnosno scenske arhitekture s druge strane (usp. Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 194). Pridodamo li k tomu još i dominaciju tamnih boja, zaključujem kako su redateljski odnosno scenografski postupci (koliko je to naravno moguće u *arhitektonsko-prostornoj datosti helmer-felnerovskoga neobaroka*) vrlo bliski Copeauovu promišljanju pozornice kao *gologa podija svedenoga na svoje doslovno značenje i funkciju što kazališnu umjetnost samoopredmećuje u svojem najizvornijem i najčišćem obliku* (Misailović 1988: 255). Jednako tako, uporaba filmskih projekcija u *Othellu* (1954.) što je umjesto tabli s opisom događaja i mjesta radnje pojedinih prizora – insistirala na statičnoj sceni

²⁴³ Pritom krug percipiramo ne kao *metodski* krug, nego ono što opisuje ontološki strukturni trenutak razumijevanja (Gadamer, 1978: 327).

nalik onoj Shakespeareovoj – izdvojeni je primjer dehijerarhizacije znakova u dramskom kazalištu. Nije, dakako, ovdje riječ o dodijeljivanju dominantne uloge drugim elementima (što je primjerice slučaj u rastvaranju logocentrične hijerarhije u izvedbama postdramskoga teatra) – pa uporaba intermedijalnoga elementa ima ulogu osvještavanja svih specifičnosti u teatarske umjetnosti, a koja osobito dolazi do izražaja u vrijeme prodora filma. Bilo kako bilo, scenski prostor u Štimevoj viziji otvara pokušaj obnove *izvorne, jednostavne i čiste kazališne pozornice kakvu poznavahu glumci elizabetinskoga teatra i komedije dell'arte...* (Misailović 1988: 255). Ovakva očita redukcija slikarsko-arhitektonskih oblika koja ne pretendira uspostavi mimetičkoga ili simboličkoga znakovlja otvorila je prostor isključivo glumačkoj igri koja je, potom, nužno pretendirala apsolutnoj psihičkoj i fizičkoj angažiranosti (usp. Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 194). *Imaginarni svijet* na takvoj pozornici se *ne slika ni ne gardi, on će se ostvariti isključivo u igri kojom glumac na pozornici daje život dramskoj poeziji* (Misailović 1988: 255). Izlazak u prazni prostor *gologa podija* i izlaganje pogledima punim očekivanja predstavlja za glumca *optimalni izazov* koji čovjeka primorava da bude kreativan i da u kreaciju uloži svoje psiho-fizičke snage (usp. isto).



Slika 11. W. Shakespeare, *Macbeth*. Redatelj: Anđelko Štimac, 1958.
Na slici: Branka Verdonik (Lady Macbeth) i Veljko Maričić (Macbeth)

Režijski postupak usmjeruje se glumčevu postizanju *unutranjega dijaloga* koji se na pozornici prepušta vlastitu tijeku i kojemu je cilj ostvariti umjetnost što pretendira stvaranju isključivo sebi svojstvenoga svijeta (usp. Pignarre 1977: 97).²⁴⁴ Kako ćemo vidjeti, radi se ovdje o svojevrsnoj *struji svijesti koju*

²⁴⁴ I u izvedbama ovoga ciklusa Štimac će se pojaviti i u glumačkom kontekstu pa je o onoj dvostrukoj relaciji (glumac / redatelj) svojstvenoj i izvedbama glembajevskoga ciklusa moguće raspravljati i u ovom kontekstu.

odražavaju i stalno preusmjeravaju podsvjesni porivi i senzorni podražaji (Roach, 2005: 271), a za što potvrdu nalazim već u njegovoj inscenaciji *Othella* iz 1948. godine. Režije, nadalje, *Macbetha* 1958., odnosno *Romea i Julije* 1961.²⁴⁵ svojim odmakom od sveopće politizacije scenskoga čina odaju Štimčevu težnju za izgradnjom vlastita metodološkoga sustava koji rezultira poetičkom obnovom scenskih događanja na riječkoj pozornici. Upravo, stoga, u dramaturškim, ali i režijskim pokušajima iznalaženja rješenja za netom spomenuti segment čovjekove ličnosti, nalazim i jedan od najznačajnijih trenutaka Štimčeva redateljskoga prosedea.

Macbeth, a osobito vojvoda Gloucester predstavljaju zapravo sliku glumca i uloge kralja kao kazališne interpretacije koja konceptualizira dva tijela/dva identiteta (kralja) što metaforički predstavlja cijelo kraljevstvo (usp. Fischer-Lichte 2002: 56). Riječ je o dvojnoj prirodi glavnih protagonista pa je primjerice i ulogu Lady Macbeth moguće tumačiti *razdvojenim dijelom jedne psihičke individualnosti* (Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 200). Njezina je priroda muško-ženska pa u kontekstu tvrdnji Freide Mallinckrodt *pronalazimo analogiju s mogućom podijeljenom ličnosti*. Njezinu žestoku muževnu stranu, kako ističe spomenuta autorica, ispunjenu mržnjom spram oca označava nakupina snažne maskuline energije koju je moguće implicite projicirati putem svojega supruga (Macbeth). Insistiranje na slikanju psihološkoga stanja lika, što je pokazao primjerice Veljko Maričić²⁴⁶ kao Macbeth, ali i Branka Verdonik kao Lady Macbeth pa i kao Gertruda (*Hamlet*), uloga kojom je uspjela ostvariti amalgam *zapletane ženstvenosti i snage ljubavi jedne prividno otvrdle žene*²⁴⁷ – otvara put psihološku realizmu na kojemu je Štimac gradio svoju poetiku. Njegov redateljski postupak otvara mjesto konkretizaciji spomenute problematike što nas približava pedagoškoj, a potom i redateljskoj praksi Stanislavskoga koji nastoji *organski uskladiti zamisao dobijenu izvana (od dramskoga pisca, redatelja), s individualnim sklonostima glumca, da „nakalemi“ ulogu glumcu* (Stanislavski 1989: 90). Na taj se način u principu omogućuje, riječima Stanislavskoga, stvaranje neponovljive glumačke uloge koja nastaje kao rezultat stapanja piščeva i glumčeva stvaralaštva.

²⁴⁵ Glumačku podjelu za ove tri spomenute izvedbe kao i za *Richarda III* vidi u prilogu C.

²⁴⁶ R. Jovanović, primjerice, u „Vjesniku“ od 18. studenoga 1958. godine ističe kako je Maričić *lik Macbetha minuciozno gradio i dogradio. Pokreti i geste su prostudirani i odmjereni... Pretenciozni i bolesno ambiciozni lik Macbetha Maričić je cjelovito „uhvatio“ i čvrsto ga nosio s bogatim glumačkim potencijalom. Tako je pred očima gledalaca rastao i uobličavao se jedan lik do krupnih razmjera, nezaboravan.*

²⁴⁷ S. N., *Dobra gluma*, u: „Slobodna Dalmacija“, 4. travnja 1958.



Slika 12. Branka Verdonik kao Lady Macbeth

Temeljna redateljska koncepcija očituje se u tumačenju šekspirskih likova u njihovu psihološku razvoju (Vojislav Tomić) pa je Štimčevo proučavanje fenomena glume moguće odrediti postavkama *magičnoga teatra*, odnosno kazališta koje kroz pokušaj potpunoga poistovjećivanja gledatelja s glumcem a glumca s dramskim likom (dakle: posredno i gledatelja s dramskim likom) (Senker 1983: 87–88) pretendira izgraditi što potpuniju scensku iluziju. Otuda u Štimca i težište na dramskome tekstu, insistiranje na glumačkoj igri te, što ga možda u najvećoj mjeri i približava metodi Stanislavskoga, težnja za pozornicom koja nastoji biti uistinu životnom i na kojoj se nastoji igrati *podsvjesna stvarnost* (Kumbatović 1983: 133). Njegov se režijski postupak usmjeruje prema dovođenju glumčeva psihološkoga stanja u onaj poznati status *ja jesam*²⁴⁸ (Senker 1983: 99). Insistiranjem na stvaranju svojevrsne *nad-osobe*²⁴⁹ propisuje glumu koja pokazuje potrebu za iskazivanjem duha dramskoga lika u glumačkoj formi. Izravnim prodiranjem u imaginarni svijet

²⁴⁸ Što ga ponovno postavlja u blizinu tvrdnji K. S. Stanislavskoga: ... *dok god glumac ne osjeti ulogu u sebi i sebe u ulozi – ne zahtijevajte od glumca ništa. To će biti besmisleni pritisak. Treba razmekšati glinu i dovesti glumca u stanje „ja jesam“ – tad se može govoriti o osnovnoj radnji, o zadatku. Tada se s njim sve može postići. Ali dok toga nema on visi u zraku...* (Stanislavski 1979: 122).

²⁴⁹ *Proživljavanje je, po Stanislavskom, u biti proces stapanja dramskoga lika i kazališnoga glumca u jedno novo biće, u nov realitet koji više neće biti ni Gajev ni Stanislavski već stanovita nadosoba Stanislavski-Gajev. Glumac toj nadosobi daje svoje tijelo i intelektualno-afektivno-voljnu građu a dramski lik plan strukturiranja te građe u nov značaj* (Senker 1983: 102).

dramskoga predložka glumac se okreće vlastitom nesvjesnom što direktno potom prenosi na scenu. Siromašna scenografija tako tipična u režijama ovoga ciklusa, pokazuje kako dramsku radnju na pozornici može pobuditi tek glumčeva imaginacija, igra nesvjesnoga. Potvrdu netom iznesenom nalazim u Maričićevom Hamletu²⁵⁰ (iz 1953., te u obnovi 1956.godine²⁵¹ kada su u Rijeci gostovali Ljubiša Jovanović kao Klaudije, te Milan Vujnović, Polonije) kao specifikumu glumačke individualnosti što je *od svog plemenitog organa do posljednjega mišića tijela sve podredio vlastitoj koncepciji te uloge...* („Novi list“, 22. ožujka 1956.) te ga s pravom i uvrštavamo u začetnike suvremenoga scenskoga izraza hrvatskoga glumišta uopće. Svakako, riječ je o ulozi koja u prvome redu predstavlja nevjerovatnu zamršenost duševnih stanja. No, Maričiću je uspjelo pravilno rasporediti gomilu doživljaja i emocija u logički, sistematski dosljedan red pa je njegov ljudski duh tijekom razvoja radnje dobio skladnu strukturu. Takav rad na ulozi odbacuje poistovjećivanje imaginacije i fantastičnoga te traga za istinom koju se nada pronaći u glumčevu duhu. Imaginacija se tako u konačnici približava mimemisu (Senker, 1983: 106.), a za što potvrdu nalazimo u režiji *Macbetha* kao izvanrednom primjeru imaginacijom ostvarene nesvjesne igre nastale oponašanjem dramske radnje.²⁵²

Dramski predložak postaje instrument prodiranja u nesvjesno, svojevrsna *poluga koja glumca prenosi na nivo mašte – od „kad bi“, preko datih*

²⁵⁰ Inače zapažen i na dubrovačkom Lovrijencu za što je 1955. godine na Dubrovačkim ljetnim igrama dobio i mnogobrojna priznanja. Povodom gostovanja u Zagrebu, Veljko je Maričić prema *nagradio svoje simpatizere iskrenom kreacijom koristeći pritom svoje veliko iskustvo i bogate izražajne mogućnosti...*(*Maričićev Hamlet ostat će neizbrisivo u sjećanju. Zagrebačka kritika o gostovanju prvaka riječke drame*) (u: „Novi list“, 22. ožujka 1956). Nadalje, godine 1958., povodom trideset i četvrte po redu izvedbe *Hamleta*, po stoti je put odigrao glavnu ulogu u ovom komadu. Naime, 1933. godine prvi je puta nastupio kao Ozric u *Hamletu*, a tri godine nakon toga prvi je puta igrao Laerta. Ostvario još niz Shakespeareovih likova – Romeo, Knez Orsin (*Na tri kralja*), Othello i Jago kojega je tumačio čak osamdeset i devet puta i koji mu je donio republičku nagradu; potom *Macbetha* (nagradu Jadranskih kazališta), no najveća mu je priznanja zasigurno donio Hamlet. Ova je kreacija ušla i u svjetsku kazališnu kroniku te se njegova fotografija Hamleta čuvala i na Columbijijskom Sveučilištu.

O Maričićevu angažmanu na Dubrovačkim ljetnim igrama, u Osijeku i zagrebačkom HNK-u, detaljnije u Hećimović 1995: 110–135.

²⁵¹ Glumačku podjelu [vidi u priložju C.](#)

²⁵² *Načelo proživljavanja uloge moglo bi se, dakle, odrediti kao sjedinjavanje intelektualno-afektivno-voljnih elemenata, od kojih je sagrađen glumčev značaj, s planom strukturne organizacije značaja dramskog lika. Od glumca se zapravo očekuje neizvedivo: da razbije strukturu svojega značaja (koja se oblikovala sukladno njegovu osobnom iskustvu), da iz nje izluči čiste misli, osjećaje i htijenja, poništi sve čvrste veze među njima i prestrukturira ih, postavljajući ih u odnose koje mu nameće značaj dramskoga lika.* (Senker 1983: 102–103). Model glume koji je poučavao Stanislavski, a kojega je, držimo, u pojedinim trenucima nastojao realizirati Štimac – dotiče se u prvome redu podsvjesne glumčeve prirode.

okolnosti koje glumcu pomažu da prikupi neophodno građu za stvaranje (Milićević 1989: 87). Na pozornici se tako otvara put snovima kojima se i kreće put nespješnoga što, napokon, i omogućuje nadahnutu scensku igru. Realizam unutrašnjega života kojega je moguće pronaći primjerice u Othellovim i Jagovim monolozima pa Othellovo (Veljko Maričić) vladanje pozornicom te dikcija i snažni emocionalni naboj u govoru – otvaraju mogućnost interpretiranja Štimčeve pozornice u kontekstu mehanizma nespješnoga unutar kojih je moguće tražiti i porive za samo nadahnuće. Netom istaknuto potvrđuje i V. Tomić svojom kritikom objavljenom u „Novom listu“:

Otelo Veljka Maričića sigurno je ostvarenje, to je utjelovljenje prostodušnosti, hrabrosti, snage, to je čovjek osjećaja i prirode, iskren i ljudski velik. Njegova tradicija proizlazi iz sukoba jedne određene stvarnosti, shvaćanja i stila te stvarnosti, s jedne strane i njegove prirodnosti, neposrednosti, ljubavi i ljudskih sumnji, s druge strane. Ostvaren je oprobanim, ali raznovrsnim glumačkim sredstvima, psihološkim obratima i nekim diskretnim nijansama u glasu i pokretu, koje Maričić može još i obogatiti.



Slika 13. W. Shakespeare, *Othello*. Redatelj: Anđelko Štimac, 1954.
Na slici: Veljko Maričić (Othello)

Nastavimo li ovim slijedom moramo istaknuti kako je jedan od osnovnih glumčevih zadataka na pozornici pobuditi unutrašnji, psihički život lika: *date okolnosti* su, upozorava Stanislavski, kao i *kad bi* u principu tek pretpostavka mašte. *Porijeklo im je isto: „date okolnosti“ to je isto što i „kad bi“, a „kad bi“ – to je isto što i „date okolnosti“. Jedno je pretpostavka („kad bi“), a drugo je njezina dopuna („date okolnosti“). „Kad bi“ uvijek započinje stvaralaštvo, date okolnosti“ ga razvijaju. Jedno bez drugog ne može opstojati, ni steći neophodnu poticajnu snagu. Ali su njihove funkcije unekoliko različite: „kad bi“ daje poticaj uspavanoj mašti, a „date okolnosti“ daju opravdanje samom „kad bi“. Oni zajedno i pojedinačno pomažu stvaranju unutrašnjega pomaka (Stanislavski 1989: 65). Navedeno potvrđuje Veljko Maričić kao Richarda²⁵³ koji je govorom ostvario prigušeni humor i prikireveni cinizam što ga je i približilo suvremenosti bez upadanja u, kako tvrdi Rošić, operetske stilizacije.²⁵⁴ Naime, *glumačke šablone* nikako, same po sebi, ne mogu potaknuti gledateljevu uzbuđenost, za to su potrebni neki *drugi uzročnici* pa ono se drži specifičnošću Maričićevih šekspirskih ostvarenja – *virtuozna mimika lica i izražajnost očiju, te bogatstvo i raznolikost geste, logično i duhovito predavanje tekstu* što potencijalno izaziva *unutarnju ljepotu Shakespeareove riječi i misli, koje sabite u nesavrtljiv prijevodni stih ne dopiru inače uvijek do slušatelja...* (S. N. 1959)²⁵⁵ – poistovjećujemo s tzv. *glumačkom emocijom* koja se prema uputama Stanislavskoga u principu odnosi na *umjetno nadraživanje periferije tijela* (Stanislavski 1989: 44), a u čemu se i krije uspjeh Maričićevih uloga.*

Štimčeva razmišljanja u kontekstu percepcije glumačke umjetnosti u principu su vrlo bliska nekim temeljnim načelima Stanislavskoga. Velike ideje lika scenski se mogu realizirati isključivo putem nesusjesnoga – kojemu se i inače pripisuju epiteti poput animalnoga, predkulturnoga, predcivilizacijskoga, itd. No, ono što i jest najvažnije, riječ je o dijelu čovjekova psihičkoga aparata koji zasigurno i posjeduje nadljudsku snagu. Spomenute tvrdnje potrebno je približiti i režijskim postupcima Štimca koji je kroz adaptaciju i scenografski postav omogućio glumcu povratak u nesusjesno,

²⁵³ Spomenimo ovom prilikom kako je upravo Veljko Maričić jedan od, u to doba, najpoznatijih interpreta Hamleta. *Ovu je ulogu na Dubrovačkim ljetnim igrama odigrao više od pedeset puta. Ostvario i dvije manje uloge u filmovima Plavi 9 i Kameni horizonti. Međutim, Veljko je Maričić prije svega bio kazališni glumac kroz čiju su se karijeru konstantno provlačile upravo uloge u Shakespeareovim dramama – Ozirik, Laert, Eduard, Knez Orsino, Demetrije, Romeo, Jago, Othello, Hamlet, Claudije, Richard III, Macbeth, Kralj Lear. Nastupao u režijama B. Gavelle, T. Strozija, M. Foteza, A. Štimca (usp. Car-Mihec, Rosanda Žigo 2010: 148).*

²⁵⁴ Upravo je, kako tvrdi Suvin, Maričićeva koncepcija odudarala od nesigurnoga režijskoga miješanja stilova koji su obilježili ovu, svakako, slabiju Štimčevu inscenaciju Shakespearea.

²⁵⁵ U kritici za Štimčeva *Richarda III* stoji kako Maričića krasi *inteligencija u akciji* što se u riječkom glumištu držalo nesvakidašnjom karakteristikom (Suvin, 1959.).

pomoću kojega onda uz pomoć glasa i tijela ovaj izražava veličinu idejnoga sloja Shakespeareovih predložaka. Na taj način redatelj prihvaća one postavke Stanislavskoga koje se odnose na odbacivanje naturalizma i realizma, te u prvom redu anticipiraju irealno na sceni. U konačnici, Štimčeva percepcija prostora scenske igre ne teži prikazati život onakav kakav jest, nego onakav kakvoga vidimo u snovima i prividima. Prihvatimo li tvrdnju kako se scenskom radnjom u prvome redu izražava duša uloge – *i proživljavanje glumca i unutarnji svijet komada* (Stanislavski 1989: 67) tada se onom kod Štimca spomenutom skraćivanju i nabijenosti dramskom radnjom pridodaje psihološka igra glumca.²⁵⁶ Nije, stoga, pretjerano zaključiti kako se Maričić u principu približio *šamanističkoj* prirodi fenomena glume (usp. Panovski 1993: 83) i na taj način otkrio kao umjetnik koji živi život dramskoga lika i poistovjećuje se njime, njegovim duhom, osjećajima, psihološkim karakteristikama. Naime, glumac daje život dramskome svijetu, kao i redateljevoj interpretaciji i prezentaciji toga svijeta te na koncu i svim sastavnim elementima predstave. Budući da mu režija omogućuje formiranje duhom ili bolje reći formiranje u duhu (a što svoju konačnu formu odnosno realizaciju ostvaruje glasom i tijelom), zaključujem kako je na ovoj pozornici nesvjesno oblikovalp materijalno, tj. fizičko što se, napokon, objektiviralo glumčevim tijelom.

²⁵⁶ Jedan od načina za postizanje tzv. *javne samoće* u Stanislavskoga, glumčevo udublivanje u podražaje koje stvara fizička stvarnost neposrednog scenskog okružja. Predložio je da se glumac *koncentrira ne „krugove pažnje“*. *Najmanji krug okružuje samoga glumca i njegovo neposredno okružje, kao što je stolica na kojoj sjedi. Najveći krug okružuje cijelu pozornicu. Što je širi krug, to je teže zadržati intenzitet koncentracije – što znači da je teže maknuti publiku iz središta pažnje i prognati je iza granice svijesti koju mjeri Diderotov četvrti zid* (Roach 2005: 272).

Slabljenje političke intervencije u strukturiranju kazališnog čina

Teatralizacija scenskoga diskursa

Nova etapa u razvoju hrvatske dramske književnosti započela je nakon Krležina govora na ljubljanskom Kongresu književnika 1952. godine, kada se postupno proširio žanrovski sustav hrvatske književnosti katkada *do kreativnih usvajanja novih estetskih usmjerenja i suvremenih dramaturgijskih stremljenja* (Car-Mihec 2003: 180). Promijene su to koje su doduše često distancirano, no ipak primjetno djelovale i na razvoj hrvatskoga kazališta, a koje je još Mirko Božić nagovijestio svojim *Povlačenjem* koje je u Rijeci bilo premijerno izvedeno u režiji Anđelka Štimca 24. siječnja 1950. godine. Uzmemo li, međutim, u obzir naglašenu političku namjeru, *stanovit maniheizam, razumljiv u vremenu i trenutku njegova nastanka, ali i raznovrsnost dramske profilacije likova, usmjerenost autorova pogleda prema stanovitim aspektima rasula, čiji ideologijski razlozi tvore tek jednu komponentu, ako i ne odmiču djelo od zona kazališnoga realizma, odbacuju od toga termina svaki drugi prefiks ili atribut* (Selem 1979: 112) – zaključujem kako ovaj dramski tekst uistinu i nije mogao funkcionirati kao glasnik jednoga novoga razdoblja u povijesti dramske književnosti. Sličan je slučaj bio i s Budakovom *Mećavom*. Još je uvijek riječ o realističkoj dramaturgiji, no ipak s evidentnim naznakama sve izraženijega oslobađanja od prenaplašene političke tendencioznosti. U trenutku raskida praktične potrebe za apologetskim importom, *naša je pozornica ostala čista, neopterećena balastom vlastite apologetske literature. To je svakako bila velika šansa. Šansa koja, bar do tada nije posve iskorištena* (isto). Došlo je tako do svojevrsne dispartnosti između dramske produkcije i nesprenosti institucionalnih kazališta za prihvaćanjem alternative koju je tada nudila dramska književnost.²⁵⁷ Evidentnije promijene nastupile su 1955., odnosno 1958. godine kada je Marinković svojom *Glorijom* postavio pitanje *o slobodi čovjekova izbora između polja slobode i okružja dogmatske prinude,*

²⁵⁷ Bez obzira, dakle, na spomenuti zastoj pedesete utječu se formalnom i tematskom strukturiranju suvremenoga hrvatskoga dramskoga stvaralaštva. *Sa Šinkovim dramama Strašna sreća i Osuđenici završava razdoblje problemskog kazališta u kojem se raspravlja, u kojem su dileme postavljene, ali se i unaprijed zna jedini pravi odgovor, a na junacima je da taj odgovor nađu i tako se spase ili ga ne nađu i propadnu. Spektar upita postaje mnogo širi, počinje prodiranje prema temeljnim pitanjima egzistencije, kao dramski motiv opet izbija na površinu trajna čovjekova tjeskoba. Ta će tjeskoba, naizgled bezrazložna tjeskoba, prožeti „Bijele leptire“ Duška Roksandića, a na različite će načine biti nazočna i u svim ključnim djelima što nastaju tog istog šestog desetljeća...* (Selem 1979: 113–114)

odnosno Matković *Heraklom potaknuo, između ostaloga, provjeru vrijednosti unutar dotada neprobojnih zidova mitske nedodirljivosti* (Batušić 1984: 160).

Otvorio se prostor novim idejnim smjerovima što se postupno odražavao i u hrvatskom dramskom stvaralaštvu, a koji je u pojedinim primjerima, upozorava Batušić, iskazivao i jasne odbleske tada sve prodornije egzistencijalističke filozofije. Sukladno navedenom valja istaknuti Krležina *Areteja* (1959.), kao i niz Božičevih urbanih tema. Izgledalo je kako je taj suvremeni filozofski dramski izričaj izazvao *određene pomake nekih tematskih središta u prošlost* (isto) pa Selem i upozorava kako je na samom početku pedesetih godina Ivan Raos pisao dramske tekstove ponekad s razvidnim utjecajima viliamsovskoga poetskog psihoanalizma američkoga tipa, odnosno sartrovskih dilema savjesti. Prodor estetskoga pluralizma što se očitovao u dramskom stvaralaštvu mogao je utjecati na osuvremenjivanje nacionalnoga scenskoga izričaja. U Zagrebu su, za razliku od pokrajinskih kazališta u kojima je situacija ipak bila bitno drugačija, Gavella i Stupica specifičnošću i različitosti vlastitih teorijskih postavki i praktičnih rješenja znatno utjecali na modernizaciju glumačkoga, odnosno režijskoga diskursa. U Rijeci ćemo pak, izuzev Gervaisovih komediografskih uprizorenja, prodor suvremene hrvatske dramske književnosti bilježiti tek početkom i tijekom šezdesetih godina 20. stoljeća, tj. tijekom drugoga razvojnoga razdoblja riječkoga glumišta.

Matkovićev pak *Heraklo*, kao ni Raosovi dramski tekstovi, na pozornici riječkoga kazališta nisu bili izvođeni. Izuzetak je tek Marinkovićeva *Glorija*. Ovaj je *mirakul u šest slika*, kako stoji u podnaslovu,²⁵⁸ svoju praiizvedbu i to u slovenskom prijevodu, doživio u celjskom Mestnom gledališču²⁵⁹, a tek

²⁵⁸ Riječ je o, kod Marinkovića, čestoj pojavi žanrovskoga određenja (*groteska, mirakl, sotija, vodvilj*) vlastitoga teksta s ciljem, upozorava Batušić, svjesnoga odmaka od tradicionalne aristotelovske podjele. No, valja naglasiti kako mu nije namjera (ni u tematskom ni u dramaturškom pogledu) stvoriti pastiš. Poziva se na arhetipska uporišta kako bi ukazao na specifičnosti tematskoga i dramaturškoga fabuliranja i to na primjerima primarnih dramskih oblika. Na taj način uzrokuje namjerno i dosljedno proširivanje žanrovskoga prostora, a sve s ciljem izlaženja iz uobičajenih kutova promatranja što naposljetku primorava na aktivno čitanje i neizbježni kritičarski osvrt (usp. Batušić 1984: 129). Detaljnije o Marinkovićevim dramskim žanrovima u Batušić 1984: 127–157., a o žanrovskim odrednicama *mirakula* kao i njezinih reperkusija u suvremenu hrvatsku dramsku stvaralaštvu pa tako i u Marinkovićevoj *Gloriji* vidi Car-Mihec 2003: 82–84 i 179–182.

²⁵⁹ U režiji slovenskoga proznoga pisca Andreja Heinga. Komad je na slovenski preveo dramaturg celjskoga kazališta Herbert Grün. Povodom premijere predstave Vasja Predan zapisao je u *Ljudskoj pravici* (28. prosinca 1955.): *Osnovna sadržajno-problemska trijada: crkva-Jagoda (odnosno Magdalena, Glorija) – cirkus simbolična je, razumije se; čežnja čovjeka, ukliještenog među neumoljivim kodeksima dviju totalitarnih institucija, čežnja za slobodom bivstvovanja. Radi se, jednom riječju, o onoj neprestanoj gotovo prometejskoj čežnji koju čovjek nosi u sebi otkako je postao svjestan sebe. Ovo je krik čovjeka za čovječnošću, za onim što se*

potom u Zagrebu, odnosno Jugoslavenskom dramskom pozorištu u Beogradu. Potom je postavljen u Osijeku, odnosno u svim važnijim teatarskim središtima na prostorima bivše Jugoslavije. Tako jedan od *najpoetskijih*, ali i *najteatarskih tekstova*, kako ga se često etiketiralo, hrvatske dramske literature svoju premijeru u Rijeci, sve do 1978. godine u Vukmirovićevoj režiji, ipak nije doživio. Ocjenjujem to neopravdanim propustom u organizaciji repertoarske politike u ovome gradu. Međutim, na sceni zagrebačkoga Hrvatskoga narodnoga kazališta 29. prosinca 1955. godine *Gloriju* je postavio Bojan Stupica pa je dramski ansambl iz Zagreba u vrijeme svečane proslave desetogodišnjice djelovanja riječkoga kazališta, 8. i 9. prosinca 1956. godine upravo ovom izvedbom gostovao u Rijeci, i to s Mirom Stupicom u naslovnoj ulozi.²⁶⁰ Dakako, bio je to za riječko kazalište i riječku publiku događaj od neizmjerne povijesne i kulturne važnosti.²⁶¹

I sam je Stupica, u vremenu pripreme zagrebačke premijere,²⁶² bio oduševljen Marinkovićevim predloškom, to je drama, kako je isticao, čovjeka u sukobu s licemjerstvom, *puna neuobičajenih situacija i neuobičajene dramatičnosti. To je drama, koja nudi i redatelju i glumcima bogate mogućnosti za izraz. Dramaturgija je moderna, a ljudi su živi i traže da ih se kreira probanim realističkim sredstvima* („Novi list“, 1956). Stoga je kao polazište vlastitoj režiji postavio činjenicu da u *Gloriji* nisu mirakulozni ljudi, nego u prvome redu zbivanja oko njih i apsurdnosti u koje upadaju.

Ima u Marinkovićevim ljudima nečega potresno ljudskog, nečeg svakodnevnog, ali i poetičnog, tako da se nezaustavljivo sjetiš

krije u Župančićevu uskliku: „Da mi je doći do svoga lika!“ Marinkoviću je lijepo uspjela ova automatska invocacija koja nije samo aktualno razapeta između problemskog i vremenskog valjka suvremena života, već prosto kipti od pojedinačne, subjektivne čežnje prema općenitom, objektivnom, društvenom fenomenu. U estetskom vidu spomenuta je trijada, prema tome, samo nekakav metaforski pars pro toto... Marinković je blistav, privlačan, intelektualno lukav stilist, s krležijanskim nadahnućem i mediteranski jedak. I oštar mislilac.

²⁶⁰ Povodom zagrebačke premijere u „Novom listu“ je zapisana sljedeća njezina izjava: *Volim Gloriju jer je izvanredno napisana, jer kroz nju može mnogo da se ispriča o jednom bogatom ljudskom životu. Ponosita sam što naši pisci pišu tako dobre drame o našim životima i – za naše glumce* (1956). Dok je na drugom pak mjestu istaknula kako je mislila da nakon Shawove *Ivane Orleanske* dugo vremena neće imati snage te dovoljno psihološkoga prostora za ijednu drugu buduću ulogu.

²⁶¹ Spomenimo tek uzgred kako su sezone 1955. / 1956. u Rijeci gostovali i *Piccolo Teatro* iz Milana, zatim kineski teatar, sarajevski balet i Hudožestveni teatar iz Moskve (*Između dviju sezona. Njeni uspjesi i upozorenja za budućnost*, u: „Vjesnik“, 22. srpnja 1956.)

²⁶² U razdoblju od 1955. do 1962. Stupica je u Zagrebu postavio dvanaest predstava, pa je o tom razdoblju njegova djelovanja ponajviše pisao upravo njegov umjetnički suradnik Davor Šošić u, upozorava Hećimović, zapisima okupljenim pod naslovom *Bojan Stupica u Zagrebu* (Hećimović 2004: 248).

neorealista koji nas nisu osvajali samo nizom činjenica iz života, nego su nas opčinjavali jednim nevjerojatno prodornim i preciznim pogledima na svakodnevne stvari. Njihova riječ u suvremenoj umjetnosti nije, dakle, toliko činjenica, već ona poetska pozicija sa koje su kazivali podatke o ljudima. Sa koje su, u isti mah i lirski i vrlo realistički, pričali o životu (Stupica u isto).

Stupica je u promišljanju kazališnoga čina insistirao na odbacivanju onih izražajnih sredstava koja je upotrebljavao realizam 19. stoljeća (usp. Hećimović 2004: 251), a koji je toliko bio rasprostranjen osobito u riječkom glumištu i tijekom druge polovice 20. stoljeća.

Gostovanjem *Glorije* u njegovoj režiji riječka publika konačno je imala prilike upoznati se s jednim uistinu drugačijim scenskim izričajem u potpunosti oslobođenoga onih zadatosti i ograničenja što ih je pretpostavljala metodologija usredotočena isključivo na književni predložak. Njegovo promišljanje dramskoga teksta tek kao potencije koja se sastoji od komponenata za predstavu, a koje se primarno odnose na život koji komad ocrtava, osobe i radnju, odnosno ideje – svoje puno oživotvorenje doživljavaju tek na pozornici (usp. Hećimović 2004: 251), a što onda i može realizirati onim, kako ih naziva, pomno promišljenim, tzv. realističkim scenskim sredstvima koja ne podrazumijevaju iluzionistički dekor ni složenu rekvizitu. *Radeći pak s glumcem Stupica počinje, prema vlastitim riječima, od fizičkog djelovanja, od opravdanja, od odnosa prema danim okolnostima, prema svemu što sa sobom nosi osoba koju se hoće oživjeti, a tek kad se postigne da glumac fizički osjeća ono što razmišlja, onda se počinje nadograđivati tekst. Stupica zazire od toga da se tekstom izražava ili čak glumi što se zbiva u osobi ili kakav je njezin život sve dok to doista nije usvojeno u predstavi. Funkciju redatelja pritom shvaća kao funkciju vodiča, pratioca i savjetodavca (isto).* Svakako, *Glorija* kao fenomen onodobne kazališne literature u čijem je dramaturškom tkivu Marinković uspio sistematizirati filozofske, pjesničke, likovne i glazbene doživljaje – Stupičinoj redateljskoj osobnosti i te kako je djelovala scenski potentnom. Prisjetimo li se samo jednoga detalja iz opisa posljednje scene: *...svjetlo zatreperi sitno, kao preplašeno srce, i stane se gasiti polako i tužno, kao što se pogled gasi u čovjeku koji umire. I Bachova fuga se stišava, udaljava, kao da odlazi skupa s Glorijom...*²⁶³ – pa nam

²⁶³ Na ovaj citat nadovezuje se u svom članku (*Poezija dramaturgije*) u „Vjesniku“, D. Mosor: *Takav literarni opis u dramskom tekstu može dati samo književnik, koji je usko povezan s teatrom i koji nosi u sebi dramski fenomen još tamo negdje od svojih umjetničkih prapočetaka (...)* (1955).

neće biti teško zaključiti kako je ovaj komad i te kako sugerirao mogućnost realizacije one metode kakvu je proklamirao Mejerholjd.

Prema Stupici, dramski tekst sam po sebi ne posjeduje dostatnu vizualnu efektivnost za zadovoljenje gledateljeve recepcije pa na temelj dramske radnje *nadograđuje mnoštvo invencioznih detalja, duhovitih glumačkih karakterizacija, vanredno slikovnih scenografskih i mizanscenskih momenata, a onda, kada je sve to sačinio, zapali on predstavu u paklensko dinamičan brio događanja* (Berković u Hećimović 2004: 260). Međutim, valja imati na umu kako žanrovska odrednica *mirakl*, koja stoji u podnaslovu *Glorije* priziva posebnu strukturu pozornice što automatski povlači scensko-prostorne konzekvence. Stupica je bio svjestan činjenice kako Marinkovićevo određenje žanra uznemiruje, upozorava Batušić, dramaturšku harmoniju te posebno ističe i izdvaja mjesto agona. Na taj je način i dramski junak uvijek na *križištu mnogobrojnih pogleda, izdvojen, okružen, kao na pozornici čak i onda kada ne djeluje sa scene* (Batušić 1984: 131). *Glorija* tako neprestano nagoviješta inscenaciju te konačno i *izvodi suvremeno prikazanje kojim Don Jere želi, uz pojavu čuda, vratiti vjernike u božji hram* (Car-Mihec 2003: 181). S druge je pak strane cirkus kao mjesto *najtragičnijega i najučinkovitijega mjesta vizualizacije čovjekove mimetičnosti* (u isto). Riječ je o prostorima iznimno snažne vizualnosti što u trenutku Stupičina scenskoga transponiranja graniče s elementom spektakla. No, taj je spektakl profinjen i decidan, u potpunosti oslobođen suvišna kiča.²⁶⁴

Redateljski postupak usredotočen je u prvome redu na izgradnju prostora dramske radnje i koji onim podnaslovom uvjetovanim žanrovskim određenjem pretpostavlja pozornicu horizontalnoga tipa. Međutim, uvođenjem kontrapunkta cirkusa s druge strane, a što prema Batušiću funkcionira kao strukturalni element u tematskoj razini *mirakla* – izvanredan je poticaj za izgradnju dekora s naznakama scenskoga konstruktivizma što redateljski postupak usmjerava izživljavanju teatralne mašte. Stoga, i sam Marinković tvrdi kako razigranost Stupičina prostora, fantastična artikulacija kretanja kao i izuzetna sposobnost u prikazivanju i vođenju dramske radnje – otvara na pozornici vrata k *onoj strani* iza Majina, rekao bi autor, u onaj poetični svijet mašte (usp. Hećimović 2004: 261). Stupica tako izrazitom vizualnošću i istančanom dramaturgijom scenskoga prostora prenosi gledatelju onaj *medijevalni motiv o raspetosti duha i tijela...* (Car-Mihec 2003: 181). Tako posljednji prizor predstave, koji odzvanja izrazitom slikovitošću i burlesknom tragičnošću, potom i simbolična igra svijećnjaka u

²⁶⁴ Specifičnost Stupičina promišljanja vizualnoga elementa predstave proizlazi iz činjenice njegove struke arhitekta (i scenografa) pa je njegov scenski *svijet* prvenstveno *događanje u prostoru* (Hećimović 2004: 260).

sakristiji i stepenište s providnom ogradom, slika katedrale, gesta brisanja ruke don Jere, kao i konstantno igranje na rubu tragičnoga i smiješnoga (usp. Hećimović 2004: 264–265) – otvaraju mogućnost režiji da kompozicijom scenskoga prostora, načinom glumačkoga izražavanja (od tjelesnoga do govornoga) udalji s pozornice prizvuk naturalističko-realističkoga podražavanja stvarnosti. Riječko glumište, u prvom redu riječka publika, ovom izvedbom pomakla se od jednoličnih konvencija prethodnih godina, za što potvrdu nalazim i u onodobnom „Riječkom listu“:

Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba obogatilo je program ove proslave time što je izvelo predstavu Marinkovićeve „Glorije“ u režiji Bojana Stupice... koja je u taj tekst unijela toliko dinamike i živosti da je opći utisak vrlo snažan. Nedostatak potpune dramaturške pregnantnosti nestajao je pred Stupičinim živim redateljskim detaljima i pred izvanrednom igrom interpretatora glavnih likova. Jer Glorija Mire Stupice bila je tako intenzivno donesena, tako uvjerljivo doživljena, tako logično nošena prema kraju i njenom svršetku, da tu zaista nema što da se kaže. Igra Joze Petričića (Don Zane) odavala je glumca vrlo visoke kulture i suvremenog vladanja... (V.Tomić, 1956).

Tvrđnjama, nadalje, Petra Selema prema kojima je *Glorija* u Stupičinoj režiji u principu tek dobra predstava s nedovoljno snage da peraste u duhovno i društveno aktualni čin – pristupam s oprezom ne zaboravljajući pritom činjenicu kako je (osobito u riječkom slučaju) ovakav scenski izričaj i te kako značio prekoračenje onodobnih estetskih normi. Zaključujem, stoga, kako je ova predstava iznimno važna kulturno-teatrološka činjenica u povijesti razvoja riječkoga glumišta, a Stupičin pak redateljski postupak potvrda onim Delakovim scenskim rješenjima što ih je nekoliko godina prije nastojao ostvariti na pozornici ovoga teatra. Dakako, teorijsko-praktični Stupičin pristup redateljskoj umjetnosti izravno je utjecao inscenatorska načela Vlade Vukmirovića tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća.

Nagovještaje značajnijih pomaka u povijesti strukturiranja riječkoga scenskoga izričaja, a koje su ponovno uvelike uvjetovane repertoarskim smjernicama, zamjećujem kako u organizaciji stranoga repertoara tako i onoga domaćega. Evidentno je to već u *Karolini Riječkoj* 1952., u režiji Ferde Delaka, odnosno *Duhima* iz 1954. godine i to u inscenaciji Anđelka Štimca. Zastupljenost, doduše, regionalnoga dramskoga stvaralaštva specifičnost je riječkoga repertoarnoga plana, prisjetimo se, još od njegove prve sezone kada su izvedeni *Na straži* Cara Emina, Gervaisovi *Reakcionari* u režiji Slavka Midžora iz 1949. godine, odnosno njegov teksta *Brod je*

otplovio, kojega je 1950. godine postavio Leo Tomašić.²⁶⁵ Međutim, u trenutku kada je propagiranje u to vrijeme eksponiranoga pa stoga i *nerealnoga realizma* eskaliralo u potpuno istrošenu tendenciju i kada se konačno javila potreba za suvislom organizacijom prikazanih događaja te dubljom psihološkom karakterizacijom junaka, Gervais se utječući pronalazaženju novoga materijala za njegovo scensko oblikovanje nastojao osloboditi dominantnih onodobnih utjecaja. Svakako, u njegovim su ostvarenjima propusti i svojevrsna suhoća teksta evidentni u velikoj mjeri, a kao jedan od glavnih razloga navodi se nemogućnost percepcije scenskoga prostora kao poprišta za izgradnju larpurlartizma (usp. Fabio 2001: 18). Njegovi tekstovi ne pretendiraju avangardnim dramaturškim postupcima i rješenjima, no element *specifične gervaisovske fantastično-simbolične izražajnosti javljat će se spontano i nadovezivati logično u rastu svoje scenske opravdanosti i scenskog efekta* (isto) katkada zapanjujuće efikasno, a što je na pozornici HNK-a Ivana pl. Zajca osobito došlo do izražaja u režijama Branka Brezovca iz 1986. godine.

Spomenutim Gervaisovim komadima bilježe se prve naznake repertoarnih promjena. Tematsko širenje hrvatske drame prema nekim novim područjima utjecalo je i na nesputana redateljska, odnosno glumačka ostvarenja (usp. Batušić 1978: 485). Organizacija suvisle prikazivačke politike započinje 1952. godinom, odnosno izvedbom *Karoline Riječke* u režiji Ferde Delaka i u scenografskom postavu Berislava Deželića²⁶⁶ kao, kako se to često tada govorilo, jednim od najboljih tekstova naše četiristogodišnje komediografije te svoj vrhunac u ovom razdoblju doživljava izvedbom Budakove *Mećave* 1954. godine u režiji Anđelka Štimca, a nastavit će se tijekom šezdesetih godina režijama Matkovićevih dramskih komada. Upravo je Gervaisova sklonost komičnomu u realističkom teatru usmjerena podvlačenju doživljavanja komičnoga, njegovu, rekao bi Fabio, istančanu izvlačenju iz tamne dramatične podloge. Sklonost karikaturi ili izvrtanju čitavih situacija, baratanje povijesnim događajem tek kao inspirativnim trenutkom za gradnju vlastite fikcije, što je jedan od njegovih temeljnih dramaturških postupaka, značio je apsolutnu novost u onodobnoj, ratnom tematikom opterećenoj dramaturgiji te je u povijesti riječkoga glumišta značio posebno osvježenje. Tako *Karolina Riječka* zapravo predstavlja primjer onoga korpusa Gervaisova stvaralaštva što se temelji na

²⁶⁵ Za detaljniji uvid u Fabrijevo komediografsko stvaralaštvo upućujemo na knjigu *Odora Talije* 1963., ili pretpisak iz 2007. godine.

²⁶⁶ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

Zanimljivo je izdvojiti kako je praiizvedbu *Karolina Riječka* doživjela iste večeri (26. rujna 1952.) u dva teatra, osim dakle, u HNK Ivana pl. Zajca i u Mestnom gledališću u Ljubljani (Fabrio 2006: 63).

lucidnim, kompleksnim i mnogoznačnim povijesnim trenucima koji u principu neizostavno zahtijevaju autora.²⁶⁷

U onodobnoj je dramskoj književnosti *Karolina Riječka* svojom tematskom okosnicom, pristupom povijesnoj građi te uopće dramaturškim tkivom, uistinu bila nešto sasvim novo i drugačije. Tako primjerice, između ostaloga, Zlatko Matetić piše u „Vjesniku“:

Prelići tragično-dramski materijal u smijeh satire, dati tragediju kroz komediju mogli su u potpunosti samo dramatičari kao Molière ili Shaw (...) U ovom komadu Gervais je već ušao u ozbiljniju psihološku i sociološku razradu svoje teme. Na primjer, u vođenju radnje spretno je motivirana odluka Karoline da ide na engleski brod ženskom taštinom, a pristanak njenog muža njegovom trgovačkom mušicom. Društvena sredina je građena i kontrastirana po grupama (na primjer dva tabora žena) i likovima iz čitave društvene ljestvice tog grada, od patricija do pučana. Dramska tehnika drugog čina – koji je najbolji – je bespriječna; smjenjivanje prizora u čitavom komadu teče bez pokazivanja „šavova“ (1952).

Napokon, u idealnu spoju dramskoga predložka i režije po prvi puta pratimo otklon od jednoplošne, sive i pohabane naturalističko-realističke poetike koja se na pozornici iscrpljivala isključivo u propitivanju ideje rata, napretka kolektiva i vjere u bolju budućnost. Gervaisov predložak po prvi puta progovara, između ostaloga, o identitetu jednoga grada ne opterećujući se pritom socijalističkom, proleterskom problematikom pripadnosti određenu državno-političku uređenju. U tome, dakako, i jest jedan od razloga Cihlarove reakcije na Gervaisov tekst, uzmemo li u obzir njegovu lijevu, socijalističku političku opredijeljenost. Konačno i sam je to, unatoč njegovim katkada romantičarski i lokalpatriotski intoniranim izjavama potvrdio u jednom od svojih napisa u onodobnom „Riječkom listu“, istaknuvši kako se na takav način *ne bi smjela pisati kazališna djela, jer se konjunkturalnim frazama,*

²⁶⁷ Četiri godine prije Gervaisove scenske verzije o događajima u Rijeci u vrijeme bombardiranja engleske flote, a od koje je Riječane spasila upravo Karolina Belinić (Kranjec), Vatroslav Cihlar je u feljtonu naslovljenu *Rijeka u doba napoleonskih ratova* („Riječki list“, 4. travnja 1948.) pisao upravo o netom spomenutim događajima. Ne može se sa sigurnošću tvrditi jesu li Cihlarovi navodi ujedno potaknuli Gervaisa za njegov dramski tekst, no zasigurno se, kako upozorava Fabio, ova komedija pojavila kao izvjestan rezultat povijesno-istraživačkih predradnji, premda nije istodobno težila isključivoj povijesnoj vjerodostojnosti (usp. Fabio 2007: 51). Upozoravam ovdje još kako se u Državnom arhivu u Rijeci čuva i Cihlarov tekst u kojem on pobliže opisuje narav i osobnost Karoline Belinić kao i onaj povijesni trenutak u kojem upravo Karolina zbog svoje hrvatske nacionalne orijentacije nije bila osobito omiljena. Detaljnije u: Vatroslav Slavko Cihlar, *Karolina Belinić, Riječka hrvatska drama u predvečerje kongresa u Veroni*, u: DAR, RO-24.

frivolnostima i vicevima ne služi nikakvu progresu, a najmanje socijalističkom (Cihlar prema Fabio 2006: 69). Autorova je intencija ovdje bila u prvome redu vlastita projekcija one, kako i sam kaže, patricijske, merkantilističke i settebandijerske Rijeke koja je živjela na vjetrometini različitih gospodarskih sustava i političkih uređenja.



Slika 14. D. Gervais, *Karolina Riječka*. Redatelj: Ferdo Delak, 1952.
Scena.

Jednako tako, ova je *Varijacija na jednu historijsku temu*, kako stoji u podnaslovu, predstavlja jedan od rijetkih otklona od, ističe Petranović, povijesnoga k novopovijesnom pristupu obradi historijske građe – a što je bilo i uzrokom sukoba na relaciji Gervais-Cihlar.²⁶⁸ Istina, riječ je o u povijesti riječkoga kazališta poznatom događaju o kojem je izuzetno iscrpno pisao Nedjeljko Fabio u svojoj knjizi *Odora Talije*, ali i primjerice i Martina Petranović u tekstu *Od Karoline i Severine. Lica i naličja „Karoline Riječke“* (2008) pa mi nije namjera ovdje iznositi spomenutu problematiku. No, ono na

²⁶⁸ Kako navodi Fabio, polemizirajući oko problema i povijesne vjerodostojnosti pojedinih liknosti te osobito s obzirom na Gervaisovo odnošenje spram povijesnih činjenica – Vatroslav Cihlar je s pet vrlo opširnih članaka u *Karolini Riječkoj* stvorio vrlo specifičnu atmosferu u teatru ovoga komediografa. *Tako je i hrvatska dramaturgija dobila jedno nesvakidašnje polemičko poglavlje, jedinstveno po pokretačkim motivima, tonu i završnici. (Polemike, recimo, između Julija Benešića i Vladimira Lunačeka, između Vladimira Nazora i Milana Begovića)...* (Fabio 2006: 67).

što valja upozoriti i u čemu jest specifičnost ovoga komada u prvome je redu Gervaisov odmak od idolopoklonstva dokumentu. Njegova je *Karolina Riječka* zapravo ogledni primjerak suvremenoga odbijanja percepcije dokumenta kao monumenta²⁶⁹ što za sobom povlači i otklon od pozitivističkoga objektivizma koji pasivno vjeruje u pretpostavljenu istinitost podataka (usp. De Marinis 2006: 53). Gervaisov je, stoga, postupak specifičan i vrlo blizak suvremenu historiografu koji povijesnoj građi prilazi s oprezom i rezervom. Povijesnom dakle izvoru, kako je držao, valja pristupati kritično jer *postoje različite priče o Karolini* te je, budući da postoje različite varijante na ovu temu, napisao onu koja izuzev priče o ovoj riječkoj heroini *daje preciznu studiju licemjerja i dvostrukoga morala Rijeke o kojoj je teško ne pisati satiru* (usp. Petranović 2008: 125). Ukoliko teorija kazališta odnosno historiografija ukazuje na potrebu prijelaza s percepcije dokumenta kao prirodnoga entiteta (a što je postupak koji prethodi analizi) na njegovu redefiniciju – *kao predmeta spoznaje (ili kulture) što ga kao takvoga konstruirao povjesničar* (De Marinis 2006: 53–54) – utoliko su Cihlarove kritike Gervaisova postupka, a kojega povrh svega valja sagledati kao rezultat književno-umjetničkoga oblikovanja, u potpunosti bezrazložne i neopravdane.

Spomenutu problematiku neću preciznije istraživati, valja je dakako spomenuti budući da se drži jednom od ključnih momenata spomenute polemike. Neophodno je naglasiti kako je Gervaisu temeljni motivacijski trenutak bila isključivo Karolina pa stoga, upozorava Fabio, i uklanja sve aktere kako bi ih ona zasjenila svojom igrom. Trenutak je to koji je u scenskoj realizaciji vjerojatno i izazvao najveću polemiku. Jer, Karolina je u principu prostodušna i brbljava, njeno je *držanje namješteno a fraza izvještačena* (Fabio 2006: 71). Ona zapravo nije nikakva barska dama ili pak prostitutka kakvom se je nastojalo prikazati,²⁷⁰ nego vesela, katkada

²⁶⁹ O percepciji kazališnoga dokumenta u suvremenoj teatarskoj historiografiji (koja, između ostaloga, pretendira na specifičnoj interferenciji sa semiotikom kazališta kao do sada nerijetko osporavanoj ili pak shvaćanoj kao samostalnoj teorijskoj disciplini) detaljnije u De Marinis 2006: 54–84.

²⁷⁰ Nije na odmet iznijeti odlomak Cihlarova teksta iz „Riječkoga lista“: *Gervais je žureći se i bez mnogo historijskog i umjetničkog truda napisao površnu komediju, upropastivši ozbiljan historijski sadržaj za volju časovitih efekata... Karolina Belinić nije bila nikakva riječka drolja, kako ju je prikazao na riječkoj pozornici Drago Gervais, već čestita i poštena riječka građanka, koja je ušla u riječku historiju kao spasiteljica grada u kobnom momentu prijetećeg razdora. Pa kad bi to bila recimo i legenda, a i legende često pokreću vrlo plemenita zbivanja u historiji naroda, nitko nema prava da se jednom narodnom osjećaju ovako jeftino izruguje, kao što je to učinio Drago Gervais s jednom riječkom poštenom ženom, povlačeći je izmišljeno i u interesu jednog profanog shvaćanja o komediji u najgore blato, u koje se može baciti jednu ženu (...)* *Koje li razlike u shvaćanju ove historijske teme između nas i Gervaisa! Mi smo htjeli načiniti od*

ambiciozna žena, u jednom trenutku lucidna i perfidna, a u drugom već iz njena diskursa izbija tipični pučki ton. U tom kontekstu valja spomenuti kao svojevrsan lajtmotiv u Gervaisovu dramaturškom postupku, korištenje tragičnoga motiva kao okidača za razvoj komedije.²⁷¹ Jer, nije zapravo Karolina spasila Rijeku od napada Engleza, nego Adamićevo pismo engleskom admiralu koje stiže na brod prije njezina dolaska. Na taj način Karolina i ne može isključivo funkcionirati kao romantična heroína koja se poput biblijske Judite žrtvovala kako bi spasila grad od opsade (usp. Fabio 2006: 72).

Režija *Karoline Riječke* nakon niza predstava (kao i onih njegovih nastalih u kontekstu političko-angažirane dramske literature) utemeljenih, kako smo vidjeli, na scenskom naturalizmu što je gotovo u duhu majningenaca težio *preciznoj reprodukciji prirode* (Mejerholjd 1976: 66) – bila je, s obzirom na godine u kojima je nastala, avangardni trenutak u povijesti riječkoga glumišta.²⁷² Bez sumnje, tome treba zahvaliti predlošku koji je po svojoj složenosti u pojedinim segmentima stavljao pred ansambl uistinu velike zahtjeve. Jer, deskripcijom sredine i likova te ilustracijom scenskih događaja s preciznim napucima o političkoj situaciji što zauzimaju gotovo čitav prvi čin, Gervais sugerira gotovo *mejerholdsku ekspoziciju* koja zajedno s trećim činom predstavlja *antologijske činove naše dramaturgije* (Fabio 2007: 72). Stoga, u ovom istraživanju povijesnoga razvoja riječkoga glumišta ističem izvedbu *Karoline Riječke* kao argument tvrdnji kako novo, odnosno moderno kazalište izrasta iz dramske književnosti.²⁷³ Nesumnjivo,

Karoline Belinić na osnovu provjerenog historijskog materijala riječko „Zlatarovo zlato“, a on je od nje učinio prostitutku, koja se za čašu viskija predaje engleskom admiralu, a sve zato da bi to bila „komedija“, premda je Gervais mogao da pročita ono što je jedan od najvećih komediografa Goldoni napisao o svojem shvaćanju jedne kazališne komedije, koja je po njemu „un discreto ragionevole gioco“. (Cihlar prema Fabio 2006: 69–70).

²⁷¹ Upravo taj tragični trenutak u Cihlarovoj recepciji Gervaisa nije bio u potpunosti jasan. Gervaisu, a što je jedan od osnovnih motiva za razvoj komedije činjenica, toga riječkog trgovačkoga duha, spekulacija, autonomaštva i u krajnjoj liniji nenarodnosti, a čiji je Gervais bio izraziti protivnik (usp. Fabio 2007: 86).

²⁷² Ne smijemo zaboraviti kako je poznanstvo s berlinskim piscem Hervartom Valdenom (urednikom ekspresionističke revije *Der Sturm*) otvorilo Delaku put u Europu, omogućilo neposredno upoznavanje s avangardnim kazališnim pokretima u Austriji, Njemačkoj, Italiji, itd. Teorijski i praktično ovaj je redatelj, da u Sloveniji nisu nicali sumnje u njegove moderne ideje, imao sve mogućnosti vrlo aktivno se uključiti u obnovu tradicionalnoga slovenskoga teatra iz tridesetih godina prošloga stoljeća (usp. Lešić 1986: 251–252). Bilo kako bilo, rad s ruskim redateljem Alinom i moskovskim židovskim teatrom, posjeti predstava Pitoeffa u Parizu, upoznavanje s radom Mejerholjda i Tairova, itd. – zasigurno je ostavilo značajnoga traga u njegovu radu koje je, bez obzira na fazu prihvatanja postulata realističkoga teatra koncem tridesetih godina 20. st, upravo izvedbom Gervaisove *Karoline Riječke* ipak nastojao oživjeti.

²⁷³ Što je, uostalom tvrdio i Mejerholjd, ističući kako je u razbijanju dramskih formi inicijativu uvijek uzimala literatura. *Čehov je napisao „Galeba“ prije no što se pojavio Hudožestveni teatar*

inventivnost Delakove režije valja tražiti u evidentnim promjenama dramaturškoga postupka koje je ponudio sam autor pa je u tom kontekstu režijsko rješenje implicite stvorilo, kako bi to rekao Mejerholjd, teatar direktne linije.²⁷⁴ Jer, redatelj koji je usvojio autora glumcu prenosi vlastitu umjetnost, a glumac budući da posredstvom redatelja usvaja autora, stoji suočen s gledateljem *i otkriva pred njim svoju dušu slobodno, zaoštravajući na taj način uzajamni odnos dvije glavne osnove kazališta – glumca i gledatelja* (Mejerholjd 1976: 82). Analogno, Delakov redateljski postupak izvršio je direktni utjecaj, kako na glumca, tako i na gledatelja. Natjeravši ga da promatra, on je jednako tako poručio i zahtjev za stvaranjem – čime je i izvolijevao utjecanje teatra modernom režijskom pristupu. Riječ je o postupku kojega valja izdvojiti kao apsolutni novitet u povijesti riječkoga glumišta.

Režijske intervencije u tekstu, primjerice u četvrtom činu u sceni u kojoj pučani pljeskom prekidaju Karolinin odgovor Scarpi, kako upozorava kritika, pretvorile su ovaj prizor u običnu malograđansku svađu. Na sceni je tako izostala *intonacija klasno obojene oprečnosti, što je zacijelo bilo u intencijama autorovim* („Riječki list“ 1952., u Fabio 2007: 64), a koja je oslobodivši pozornicu političke i socijalne uvjetovanosti, rezultirala pojačavanjem komičnoga karaktera teksta koji je katkad dodirivao granicu karikature (usp. isto). Ovaj i slični postupci vjerujem nisu, kako se to pogrešno mislilo, umanjili tragičnost koja je u Gervaisa funkcionirala kao osnovna motivacija u gradnji komedije. Upravo suprotno, Delak je ovdje varirao onaj gotovo mejerholjdski intoniran zahtjev za tragičnošću što se ostvaruje osmjehom, mirnim i u potpunosti hladnim izričajem, u odsutnosti krika i plača. Izvanrednom se pokazala Branka Verdonik-Rasberger koja u svojoj igri nije dopuštala rasplamsavanje temperamenta sve dok nije ovladala formom, a što joj je na koncu i omogućilo postati središnjim, ključnim i toliko osporavanim elementom ove izvedbe. Cihlarove pak kritike upućene lošem govoru i glumi ansambla, potom zamjerke režiji u principu izvedbi uopće, neću držati u potpunosti opravdanim. Valja imati na umu kako

da ga postavi (...) I Maeterlinc je došao prije svojega kazališta. I Ibsen, Verharonove „Zore“, Brjusovljeva „Zemla“, „Tantal“ Vječeslava Ivanova su tu, a gdje su teatri koji bi ih mogli postaviti? *Literatura sugerira kazalište...* (Mejerholjd 1976: 75).

²⁷⁴ Implicite se odnosi na Mejerholjdovo razlikovanje dviju metoda redateljskoga stvaralaštva koje različito uspostavljaju uzajamni odnos glumca i redatelja. Izuzev, dakle, *kazališta direktne linije* Mejerholjd tako razlikuje i tzv. *kazalište-trokut* koji u principu lišava glumca i gledatelja stvaralačke slobode. Naime, u gornjem kutu trokuta Mejerholjd smješta redatelja, a u donja dva autora i glumca pa na taj način gledalac prima stvaralaštvo glumca i autora posredstvom stvaralaštva redatelja. Riječ je, dakle, o pravom primjeru onoga krutoga redateljskoga teatra u potpunosti u organizaciji i kontroli režije (detaljnije u Mejerholjd 1976: 79–84).

Cihlar ni u jednom trenutku ne iznosi i argumente svojih osuda, a njegov pak tradicionalizam kao i konzervativizam onodobne publike i kritike uopće, prilikom rekonstrukcije ove izvedbe i te kako valja uzeti u obzir. Verdonikina je uloga pokazala u principu patose nove tragedije što je pretendirala projekciji novoga patosa kao *duboku uvjerenju o nadindividualnom značenju onoga što proživljujemo, o značenju koje je preogromno a da ostane sakrto u duši pojedinca, koje želi da se rijekom razlije u opći tok saosjećanja i razumijevanja* (Gavella 1971: 99).

Najveća zamjerka režiji bila je nesposobnost nijansiranja i distingviranja dvaju svjetova – s jedne strane, kako ističe i Fabrio, onoga afarističkoga a s druge pak sentimentalno-intimnoga od kojega se očekivalo, kako se držalo, potpuni trijumf na sceni. No, ukoliko je već nekoliko puta spomenuti tragični element pokretač ne onoga banalnoga i primitivno smiješnoga, nego *u Bergsonovu smislu komičnoga što uvjetuje reakciju na ljudsku glupost, nespretnost i amoralnost* (u Fabrio 2007: 28) – utoliko bi insistiranje na lirskom i sentimentalnom rezultiralo u prvom redu monotonijom i patetičnošću. Iz toga razloga, držim, Delak i povlači radikalni potez te skreće u amoralnost s ciljem naglašavanja ozbiljnosti događaja na sceni. Insistiranjem na prizoru (trećega čina) koji se odigrava na engleskom brodu i u kojem Karolina stupa u odnos s Geomeom (a što je izazvalo izrazitu nelagodu onodobnoj publici) – stvorena ja na pozornici iznenadna dinamika koja je konačno u središtu scenske radnje postavila propitivanje subjektiviteta, sebstva, seksualnosti, ahistoričnosti, suvremenosti i svezremenosti. Delakov režijski postupak (gotovo se približivši montaži) dovršavao je prizor poput filmske kamere kojom se spuštanjem zavjese te zadržavanjem na krupnom planom slike interijera, nagovještaju događaji, i to lascivni noćni prizor i seksualni odnos Karoline i Geoma. Na sceni je varirao i u principu mijenjao fokus te je tako uključio i trenutak filmskoga iskustva. Paradoksalno, Delak je prevarenu Karolinu transformirao u heroinu modernoga, i za ono vrijeme avangardnoga scenskog izričaja kojoj tek vlastita publika i kritika nije bila dorasla. Iz toga je razloga nakon svega osme izvedbe, 17. prosinca 1952. godine, ova predstava i skinuta s repertoara HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.²⁷⁵

Sukladno navedenom zaključujem kako Delakov scenski izričaj u principu znači začetak odbacivanja naturalizma i realizma u korist, u prvome redu,

²⁷⁵ Za razliku od ostalih teataru u kojima je ova predstava uistinu doživjela značajni uspjeh. Tako je, primjerice, u Zagrebu doživjela 32 izvedbe, u Beogradu 29, Ljubljani 24, pa je uz Marinkovićevu *Gloriju* i Svoga *tela gospodar* Slavka Kolara, Matkovićeva *Vašara snova* odnosno *Nebeske odrede* Leboviča-Obradoviča – zasigurno jedan od intrigantnijih poslijeratnih dramskih tekstova (usp. Fabrio 2007: 100).

teatralizma. U tom kontekstu važno spomenuti režijske intervencije koje su možda po prvi puta u povijesti riječkoga glumišta zašle prvenstveno u, za adaptaciju od neizmjerne važnosti, preispitivanje i subjektivno scensko uobličavanje idejnoga segmenta predložka pa će se ta njegova sklonost očitovati i u režiji *Dosjetljive djevojke*²⁷⁶ Lope de Vege, 12. lipnja 1952. godine. Pokazujući iznimnu sklonost u postavljanju specifične mizanscene, njegova rješenja pokreta i stava na trenutke poprimaju duhovitu i originalnu boju. Delak je tako insistirao, navodi onodobna kritika, na brzom i forsiranom tempu. U tu je svrhu, osiromašujući prostor scenske igre te ga oslobodivši težine historijskoga realizma i insistirajući na blago uzvišenom stepeništu te dvjema konstrukcijama što uvelike sugeriraju vrtne sjenice, a što dolazi do izražaja u scenografskom postavu Berislava Deželića, kojemu, kao svojevrsni paradoks kontrapunktiraju španjolski historijski kostimi karakteristični za razdoblje 17. stoljeća – omogućio isključivo tjelesnu akciju, bez potrebne psihološke razrađenosti.²⁷⁷ Dokaz je to, njegove, nedovoljno razrađene konstruktivističke metodologije čiji je pristaša u prošlosti ipak i bio.²⁷⁸

U *Karolini Riječkoj*, pak, rabeći na trenutke element tzv. *stiliziranoga dekora*, Gervaisov dramaturški postupak deskripcije transformirao je u naj scenski sugestivni koji više označava nego što stvarno opisuje. Konstruirajući tako sadašnjost, rekao bi Misailović, posredstvom dramaturgije, likovnih umjetnosti, glazbe, potom mijenjanjem stvarnosti i života, tendencijom prema iznalaženju istinskih umjetničkih formi, izoštravanjem suprotnosti i otkrivanjem novih sukoba (usp. Misailović 1986: 247–248) – približio se Mejerholjdovu scenskom izričaju nagovijestajući na taj način onu metodologiju koju, u drugoj polovici šezdesetih godina, bilježimo u režijskom postupku Vlade Vukmirovića. Delakov redateljski

²⁷⁶ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C](#).

²⁷⁷ Ta je sklonost insistiranju na fizičkom, tjelesnom glumačkom izražavanju evidentna i u njegovoj režiji *Nevidljivih okova* Hilde Kovalove, premijerno prikazanih u Rijeci 8. ožujka 1953. godine. Također, osobitost je njegove metodologije jednostavnost mizanscene uz uvijek prisutnu specifičnu dinamičnost i ritmičnost (usp. Kovanović, 1953).

²⁷⁸ Kritika nadalje donosi kako su predloškom svi likovi čvrsto fiksirani, s jasnim i određenim osobinama, a svaki je pojedini glumac dosljedno proveo lik kroz cijelu predstavu. *U ulozu Fenise, zaljubljene i lukave, a ipak simpatične i ljupke „dosjetljive djevojke“, nastupila je Marija Dragović. Belisa, njena majka, Ljubica Ravast, uvjerljivo je prikazala lik žene vične društvenim konvencijama i ophođenju, ali i lakomislenošću i površne, kojoj je ponovna udaja jedina želja. Jozo Martinčević, u ulozu zaljubljenoga kapetana Bernarda dao solidnu rolu, duhovito koncipiranu...Danilo Maričić prikazao njegova sina Lucinda, neobuzdanoga kavalira, mladog i strasnog španjolskog ljubavnika. Jelena Binički u ulozu Gerarde, naglasila prkosnu ćud prevrtljive i pokvarene mlade kurtizane. Miodrag Lončar kao Bernard, Lucindov sluga, pokazao je svoju sposobnost u igranju uloga i različitih fahova, a što je očiti znak široke nadarenosti (J. K., „Riječki list“, lipanj, 1952).*

diskurs kojega je predstavio *Karolinom Riječkom* sagledavam kao svojevrsnu demonstraciju protiv jednoličnosti realističkih prikaza što su uvelike dominirali onodobnom riječkom kazališnom pozornicom.

Dominacija pučkoga elementa u organizaciji scenskoga čina

Glumački izričaj koji je obilježio riječku pozornicu poslijeratnih godina iscrpljivao se mahom u pomanjkanju izražajnosti i temperamenta, izvjesnoj beskorisnosti i razvučenosti izgovorene riječi, samodopadnom estetizmu. Kao temeljni preduvjet za unapređenjem te ustaljene tehnike, isticala se potreba za asimilacijom nove publike, kao i aktivno odnosno kritičko usvajanje europskih teatarskih pravaca.²⁷⁹ Konačno, moderni scenski izraz trebao se usmjeriti odbacivanju onoga rutinskoga i salonskoga predstavljačkoga načina igre, odnosno tradicije što je izrasla na starom uzoru Burghteatra i klasicističke kulture i koja je primjenjivala tehniku bez rutine, poeziju bez melodrame, dramatičnost bez patetike. Problematika suvremenoga scenskoga izraza, evidentna u to vrijeme tek na pozornici Zagrebačkoga dramskoga kazališta (slabije na pozornici zagrebačkoga HNK-a pa tako onda i na riječkoj i to uglavnom zbog duljega perioda smjene generacija) bila je raščišćena i usvojena tek na teorijskoj, a znatno slabije na praktičnoj razini. Uistinu, mnogo se opserviralo pa i nastojalo (osobito u kontekstu glume) na distingviranju forsirane ekspresivnosti stare škole (npr. skandiranje i cijepanje riječi u scensku govoru) i onoga suvremenu izrazu neophodnoga unutarnjega intenziteta ili barem savršenoga predstavljanja toga intenziteta. Teret, stoga, glavnine nastojanja oko realizacije spomenuta programa trebala je podnijeti Akademija za kazališnu umjetnost u Zagrebu, odnosno glumci što su po njezinu završetku dolazili, između ostalih gradova, i u Rijeku.

Modernizacija bi vjerojatno krenulo u sasvim drugom pravcu u slučaju drugačije političke klime u zemlji. Istinska estetizacija doista bi se i dogodila i to prvenstveno u nedostatku jake socijalističke struje što je, bez obzira na ondašnje promjene u upravljanju i načinu financiranja ustanova u kulturi, i te kako sprečavala razvitak scenske umjetnosti. Bilo je, stoga, potrebno

²⁷⁹ O tom okretanju teatra publici Drago Gervais je zapisao: *Iluzorno je propagirati teatar među širokim masama i dovoditi ih na predstave, ako ih se za to nije prije pripremlilo... I još nešto: narodni teatar, ali i narodni repertoar! Mi, danas, nažalost, osim nekoliko izuzetaka takvog repertoara još nemamo. Međutim, ako već ne raspoložemo takvim repertoarom, nastojimo da i s onim koga imamo operiramo tako, da se od lakših djela ka težima, a ne obrnuto, ili, što je redovna pojava, „udrobljeno“ bez ikakva plana i osjećaja za potrebe publike, koju želimo dovesti u kazalište. I to potpuno nove publike, koju želimo dovesti u kazalište. I to potpuno nove publike u kazalištu! Publike, koja je svježija i „nenačeta“, i koju zaista treba odgajati!* (Gervais u Fabio 2007: 20).

pronaći takav put koji bi ponovno bio vrlo blizak onim nastojanjima koja su obilježila razdoblje snažne dominacija sočrealističke doktrine. U tom se kontekstu ponovno spominje teatar za narod što se po tek prilagođenoj formi nikako nije mogao uklopiti u nove društvene odnose. Spomenuta prilagođena forma odnosila se zapravo na onodobna sve češća nastojanja oko pronalaženja vlastitoga izraza, a koji je trebao funkcionirati negdje između primjerice *francuske glume glavom* i one *ruske dušom* (Matetić, 1955), i što bi u konačnici počivalo na onom dobro poznatom tzv. *narodskom realizmu, tvrdom i oporom, koji je i naša živa pozitivna tradicija i možda jedino sasvim naša u teatru* (isto). Takav je, doduše, stil egzistirao u, kako su ga nazivali, narodnom repertoaru (žanra *Mećava*), a kojemu je glumački tip u to doba bio primjerice Mija Dimitrijević iz Jugoslavenskoga narodnoga pozorišta u Beogradu.²⁸⁰ Sojevrnsni prirodni izdanak jedne ruralne sredine kojemu je trebalo pronaći njegovu urbanu varijantu, a čiju su teorijsku podlogu mogli podnijeti oni stavovi koje su zagovarali Bertol Brecht, odnosno Jean Vilar.

Opći socijalno-politički pa i kulturni uvjeti u jednoj Francuskoj ili pak Njemačkoj bili su, u odnosu na naše prilike, u potpunosti neusporedivi. No, u to su vrijeme sve više dolazile do izražaja tendencija koje se nastojalo relaizirati. Riječ je tako, u prvome redu, o shvaćanju kazališne predstave kao realnoga čina pripremljenoga za narod, za razliku od tako česte vivisekcije mazohizma, odnosno verbalne metafizike. Potom, isticali su se i zahtjevi za reformom u arhitekturi scene, a što se konkretno odnosilo na ukidanje rampe, tendenciju gologa podija a sve s ciljem stvaranja komorne atmosfere na relaciji glumac-gledalac što bi na pozornici kao tzv. *montažnoj hali* konačno istinski i zaintrigiralo publiku. Tendencije Vilara mogle su kroz svojevrnsnu ideološku prizmu uistinu i zaživjeti na onodobnoj nacionalnoj pozornici. Tako Petar Selem iz one različitosti europskih teatarskih zbivanja izdvaja tzv. *tendenciju pročišćivanja ili redukcije* koja je dominirala europskom pozornicom pedesetih godina prošloga stoljeća. Estetički najkoherentniji iskaz netom spomenutu nalazi u redateljskoj praksi Jeana Vilara, a što se očituje u odbacivanju realizma konvencionalnoga tipa, maksimalnom pročišćavanju scenskoga prostora, uporabi jednostavnih znakova i simbola. Pozorički se izraz svodi na intenzitet glumačkih osobnosti, ali i na repertoar *čistih i jasnih naznaka, uskraćujući sve lagodnosti sitničarskoga realizma. To je gluma gotovo bez preobrazbe, bez sitnih detalja, u igri oštih ploha i volumena* (Selem 1984: 329).

²⁸⁰ Kako uostalom spominje i Lešić, ovaj je glumac iz sasvim jednoga drugog plana istinitošću svoga izraza i bogatstvom svoje glumačke transformacije, postepeno razarao romantičarsku kazališnu mitologiju (Lešić 1986: 59).

Pokušaji, dakako, prihvaćanja teorije i prakse teatra što su ih zastupali Brecht i Vilar ostali su tek na razini razgovora, teorijskih mogućnosti koje je u praksi bilo suviše teško realizirati. Doduše, scenske postupke i nastojanja u organizaciji kazališnoga čina uopće što su se ugledala na suvremeni europski teatar u pojedinim se trenucima, i u različitim redateljskih proseda, ipak raspoznaju pa ih je iz toga razloga i potrebno izdvojiti. Spomenuta usredotočenost na literarni predložak, sklonost stvaranja specifičnoga ugođaja na sceni, rad s glumcem, isticanje pučkoga elementa koji katkad pretendira oživljavanju folklornoga segmenta – specifičnosti su Štimčeve režije Gervaisove komedije *Duh*²⁸¹ (premijera 29. siječnja 1954.), odnosno Budakove drame u četiri čina *Mećava*²⁸² (premijera 13. studenoga 1954.). Obilježja Budakova dramaturškoga postupka, a što je gotovo karakteristika svih njegovih komada, očituju se u scenskoj učinkovitosti (usp. Mrduljaš 1997: 113). Specifičan i njemu svojstven *sočan dijalog i vješto vođenje radnje* (isto) našli su u Štimca poticaje za scensku aktualizaciju. Iako je i u ovoj drami još uvijek riječ o dominantnoj sociološkoj tematici – teškim gospodarskim prilikama (u međuratnom razdoblju u siromašnoj Lici) te složenom sukobu *tradicionalnoga i novoga morala u kojima se staro žilavo opire prodoru suvremenih nazora* (isto), Štimac je uspio oživjeti dramsku radnju koju aktiviraju sadržajni puni i intenzivni dijalozi.

Tekstu se, doduše, predbacuje statičnost prvoga čina, narativnost ekspozicije te neuklopljenost četvrtoga čina – pa je adaptacija ovdje ponovno značila režijsku vještinu transformiranja tzv. mrtvih scena u ambijentalnu atmosferu uz intenziviranje onih prizora koji su doprinijeli razvoju sukoba i radnje. Na taj je način Štimac stvorio prizore dramatski snažne, žive i uzbudljive što se, doduše, još uvijek u realističkoj scenografiji Žunićevoj i vjerno prikazanoj nošnji ličkoga seljaka odvija u siromašnoj seoskoj kolibi. U takvu kontekstu Štimac je igru prepustio glumcu, naglašenoj psihološkoj karakterizaciji što je osobito došlo do izražaja u Joli Đure Turinskoga. Prikazujući ga neobično snažnim i robusnim, a čemu je doprinijela maska (veliki brkovi, naglašene obrve), ekspresija Turinskoga izvanredno je naglasila onaj težak psihološki talog nastao mučnim probijanjem kroz život. Turinski je, upozorava kritika, oduševljavao svojim pokretom, njime oživio radnju, a u statičnim pak prizorima djelovao vrlo sugestivno te zračio izvanrednim intenzitetom.²⁸³

²⁸¹ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

²⁸² Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

²⁸³ Kritika dalje navodi kako je Dušan Dobrosavljević (Perelja Zdunić) prikazao dostojnoga partnera Turinskom, potom Dragana Bednarskoga (kao Tomu) seoskoga komedijaša, puna folklornih doskočica. Zlata Nikolić kao Mande bila je konstantno vjerna realističkom scenskom

Isticanje *etnokulturološkoga konteksta* (Kekez u Senker 2001: 79), kojega Štimac oživljuje na sceni kreiravši ambijentalni scenski prizor što potom odražava regionalno-sociološku tematiku, povezuje tako režiju Budakove *Mećave* s jedne, odnosno Gervaisovih *Duha* s druge strane. Ovu potonju nemoguće je, kako tvrdi Fabio, pripojiti onim komedijama koje karakterizira isključivo realističko dramaturško tkivo pa ta kontradiktornost u odnosu na sociološki trenutak njezina izvođenja, jedan je od važnijih poticaja i za njezinu rekonstrukciju. Postavljanje ovoga komada na pozornici riječkoga HNK-a Ivana pl. Zajca i u praksi potvrđuje one gore iznesene stavove i potrebe za modernizacijom scenskoga izričaja, a što je svoje uzore pronalazila u težnjama Vilarovim. Jer, *Duhi* su u principu pučka drama, i bez obzira koliko im onodobna kritika predbacivala ugledanje na motiviku renesanse komedije i *duh groteskne društvene satire* (Fabio 2007: 111) – oni su u prvome redu *pučki show* i sve su njihove tendencije usmjerene gledatelju, pa i narodu kako bi prikazano transcendiralo u *osobno i ritualno iskustvo* (isto). Zamjerke, stoga, Gervaisu (primjerice nedostatak sukoba, monotono trajanje dijaloga u prva dva čina, razvodnjenost radnje u raspletu, itd.) rezultat su u prvome redu nespremnosti ondašnje kritike i publike za recepciju isključivo dijalektalno intoniranih dijaloga, ali i u spomenutom naglašenom elementu pučkosti što je bila novost onodobnoga riječkoga glumišta.

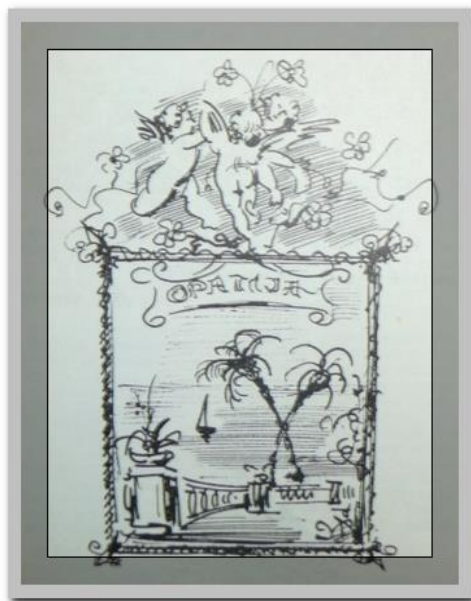
Jer, Gervais *Duhe*²⁸⁴ stvara gotovo tipičnim postupkom pučkoga komada što se temelji na figurama talijanske improvizirane komedije,²⁸⁵ te ih podređuje kako sociološkim tako i tematskim karakteristikama primorskoga podneblja. Ova je komedija, poput ostalih pučkih igrokaza s jedne strane prožeta zdravim i veselim narodskim humorom, dok s druge ipak nastoji na svoj specifičan način iznijeti i političku odnosno društvenu istinu. U *Duhima* se obnavlja fluid Gervaisove lirike iz ranoga razdoblja njegova stvaralaštva, onaj poznati *piccolo mondo antico*, koji na specifičan način ističe problematiku jugoslavenstva Istre, pa patriotizam kao i sentimentalizam ove komedije nisu smjeli biti osuđivani isključivo kroz prizmu književne kritike (usp. Fabio 2007: 117–118), odnosno u traženju nedostataka u autorovoj dramskoj tehnici. Naprotiv, interferiranjem političke problematike svojega

izričaju, dok je Marija Dragović (kao Mara) zabljesnula u trenucima psihološkoga tumačenja (usp. VT, „Novi list“, 1954).

²⁸⁴ U kontekstu dijaloški intoniranih tekstova tijekom ovoga razdoblja prikazan je na riječkoj pozornici, uz spomenute, još samo *Diogeneš ili sluga dveh zgubljenih bratov* Tituša Brezovačkoga, u režiji Jose Martinčevića, 5. veljače 1955. godine.

²⁸⁵ Upravo je vrhunac pučkoga kazališta u Hrvatskoj, kako ističe Batušić, doba renesanse odnosno pojava djela Marina Držića, a što je vjerojatno i bilo povod kritici upućenoj Gervaisovu preuzimanju dobro poznatih motiva.

vremena, ali i otvaranjem aktualnih pitanja svakodnevnoga života te snižavanjem socijalne razine teme s *plavokrvnih pijedestala do profanoga puka* (Car-Mihec 1995: 132) izvedba je ovoga komada u povijesti riječkoga glumišta, bez obzira na njezin zabavjački karakter, konačno pridonijela, kako bi to rekla Car-Mihec, amalgamiranju pozornice i gledališta. Imamo li na umu kako tipičan pučki dramski komad, ističe i Bobinac, karakterizira radnja smještena u lokalnu sredinu, potom likovi iz donjih i srednjih društvenih slojeva, dijalektološke tirade te naposljetku didaktički i politički ciljevi – zaključujemo kako Gervais spretno zaobilazi isključivo folklorističko slikanje nastojeći pritom izražajnim sredstvima dramske književnosti pružiti vjernu sliku svojega vremena.



Slika 15. Likovni prizor za predstavu *Duhi*, 1954.
Scenografija: A. Žunić

Specifičnosti *Duha* koje se uvelike iscrpljuju u obilježjima pučkoga komada u režijskoj organizaciji nije, dakako, mogao zaobići ni Anđelko Štimac. Stvorivši tipičnu mediteransku atmosferu, a čemu je doprinio Žunićev scenografski postav (tipični primorski starinski trg, Celestinova kuća s desne strane, u središtu scene veliki banak te na lijevoj strani postavljene stepenice) kao vjeran odraz Gervaisova opisa scene – Štimac je scensku radnju, a što je tipičan njegov postupak uopće, otvorio prvenstveno glumačkoj igri. Inače poznat u povijesti riječkoga glumišta po zalaganjima u

promicanju primorske čakavštine, inscenacijom ovoga komada omogućio je eksploziju dijalektološki obijenih dijaloga što su svojom lucidnošću i svježinom pridonijeli jednom sasvim specifičnom ritmu na pozornici. Spomenutoj Žunićevaoj koncepciji vizualnoga trenutka, a što se temeljilo na realističkom prikazu staroga gradskoga trga, ne treba u potpunosti zamjeriti. Scenografsko rješenje omogućilo je stvaranje atmosfere ambijentalnoga teatra, režija je nužno sišla s pozornice te se proširila na cjelokupni prostor kazališta. Izuzev, stoga, rastrganoga i nekomedioografski obrađenoga početka te prologa, kako je upozoravala kritika u *Vjesniku*, zaključujem kako je Štimčev redateljski postupak i te kako blizak nekim Reinhardtovim načelima što ga određuju postulatima modernističkoga scenskoga postupka, a kojima, kako smo vidjeli i u Delakovu slučaju, publika ili bolje kritika još nije bila dorasla²⁸⁶.

Vrlo slično Reinhardtovim tvrdnjama prema kojima literarna vrijednost teksta ne određuje ujedno i umjetničku vrijednost predstave (usp. Senker 1983: 139) – Štimac se ovdje u prvome redu interesirao sceničnošću dramskoga predloška, odnosno krenuo za onim dramaturškim intervencijama koje su utrle put do njegova idejnoga kostura. Spomenuto sugerira onaj Reinhardtov zahtjev za prodorom *u središte teksta i* (otkrivanjem) *„posebnoga ugođaja drame“ koji se u tom središtu nalazi*, (iz kojega) *zrači i prožima sve dijelove dramske strukture (...)* *U trenutku kad je pronađena, redateljeva vizija „posebnog ugođaja predstave“ postaje ishodištem njegova stvaralačkog postupka* (Senker 1983: 140). Štimac je u *Duhima* priredio scenski najinventivnijim prvi čin koji je publiku odveo u *tijardovićevsku atmosferu marine*, a potom zamijenio redoslijed drugoga i trećega čina čime je utjecao na tempo, odnosno na brzinu smjenjivanja prizora. Izbjegao je pritom spočitavani nedostatak dramskoga sukoba te uopće jednoličnost predloška. Stvarajući tipove i situacije u maniri improvizirane komedije, Štimac je u središte scenske događajnosti postavio fabulu o duhovima koji tuku staroga Celestina pa je varirajući komičnost i intrigu otvorio prostor scenskoj igri. Spomenutom potvrdu nalazim i u kritici u

²⁸⁶ I. K. u „Vjesniku“ od 6. veljače 1954. dodaje: *Zaista treba odati svako priznanje Zlati Nikolić, kao Carmeli, koja je u ulozi ove najveće kritkonke va meste“ stvorila nadutu bogatašicu već gotovo izbezumljenu usidjelstvom, bolesno zaljubljen u svog starog i senilnog brata, „mladoženju i kukavicu“. Nikola Čuk kao Celestin – mladoženja također je odličan. Dapače, ovo mu je poslije Mletačkih trojaka najbolja uloga u riječkom kazalištu. Miodrag Lončar je veoma uspješno ostvario Gobu-intriganta, ali se dobiva dojam da nije uložio maksimum svojih mogućnosti. Također treba posvetiti više pažnje maski ovog glumca u ovoj ulozi. Marija Dragović-Bettini i Boris Andrejević podjednako su dobri, drugi podjednako prosječni, osim slabije savladane čakavštine, osobito kod Baranke Strmac, Kaje Grganović, Branke Verdonik, itd.*

„Riječkome listu“: *Sve je prebačeno na glumce, odnosno na igru, a glumci su nastupili u dobrom sastavu. Oni su uspjeli ostvariti karikature koje se pamte...* (V. T., 1954). Štimac je glumca postavio u središte vlastite scene te je na njemu bio zadatak funkcionirati poput njezina jedinoga izraza. Ekspresivnost se postigla isključivo djelovanjem u prostoru i egzistenciji sasvim specifičnim senzibilitetom u nizu definiranih odnosa, fizičkih i govorenih radnji. Vrlo slično Vilaru, nastojao je srušiti rampu u korist glumačke igre što postaje centralnim elementom prostora oslobođenoga suvišnih rekvizita (inače poznata Štimčeva tendencija u režijama Shakespearea), glomaznoga dekora i raskošnih kostima. U tom smislu valja izdvojiti Celestina (u predstavi Nikola Ćuk) odjevena u bijelu haljinu s kopicom na glavi, prizivajući na sceni sliku zgužvana i izmorena starčića.

Odanost tradiciji renesansne komedije, pokušaji u iznalaženju modernističkih scenskih postupaka (odstupanje od naturalizma, sklonost stvaranju govorene radnje te malo realnoga, fizičkoga događanja i akcije), elementi su koji jednako tako otkrivaju i ugledanje spram Vilarove uporabe riječi. I to *u svim njezinim mogućim vidovima i intenzitetima* što u takvu kontekstu predstavlja *neposredan medij pomoću kojega postiže punu scensku magiju djelovanja* (Finci prema Lazić 1984: 106). Štimac je tako scenski prizor usredotočio na glumca i njegovoj sposobnosti intoniranja teških dijalektalno obojenih dijaloga. Tako primjerice kritika iznosi kako su se u ovoj izvedbi izdvojili ženski likovi – i to osobito Zlata Nikolić kao Karmela odnosno Kaja Grganović u ulozi Pepe, svojom sposobnošću intonacije i dikcije. Pridodamo li prethodno spomenutoga Nikolu Ćuka kao Celestina, zaključujem kako je za razliku od onoga niza naturalističko-realistički organiziranih inscenacija, Štimac ovdje maskom, dijalogom i pokretom insistirao na stvaranju komičnosti i grotesknosti, a što je uvjet u aktiviranju i socijalnog trenutka na pozornici. Oslobođajući scenu oštroga nijansiranja i suprotstavljanja dobro-zlo, stvaranjem prostora igre što sugestivno oživljuje karakteristike ambijentalnoga kazališta te potpuno se posvetivši glumcu – ovu njegovu režiju, po svim svojim specifičnostima, svakako valja pribrojiti onim predstavama koje su koliko-toliko ipak pridonijele modernizaciji riječkoga glumišta.

**TENDENCIJA UKIDANJA
JEDNODIMENZIONALNOGA KONCEPTA U
ORGANIZACIJI KAZALIŠNE PRAKSE:
K ESTETIZACIJI REDATELJSKE UMJETNOSTI**

Organizacija kazališnoga mehanizma kao dijela društvene stvarnosti

Nastojanja u reorganizacija upravljačke politike

Ideološka stremljenja što su pod opravdanjem isticanja ideje, ideologije ili pak klasne svijesti determinirala umjetničko stvaralaštvo prethodnoga desetljeća uvelike su, osobito tijekom prve polovice šezdesetih godina, utjecala na organizaciju teatarskoga čina, odnosno na upravljanje kazalištem uopće. Isticanjem neophodnoga suodnosa između, kako to u kontekstu socijalističkoga realizma i književne kritike ističe Mataga, konkretne društvene stvarnosti i ideologije s jedne te umjetnosti s druge strane, još se uvijek insistiralo na već pohabanoj paroli kako bez *ideologičnosti s predznakom progresa nema istinskog, značajnog umjetničkog djela* (usp. Mataga 1995: 15), a što je na našem primjeru značilo u potpunosti nesuvislo i krajnje neorganizirano provođenje repertoarne politike. Međutim, druga je polovica šezdesetih godina sve slabije podnosila maglovitu ideju o *partijnosti* koja je funkcionirala kao središnja kategorija teorije socijalističkoga realizma. Insistiranja pak onodobne riječke kazališne Uprave na organizaciji različitih svečanosti i prisjećanja na *dane velike borbe*²⁸⁷ i dalje su bila prisutna, no njihov oslabjeli značaj daje nam naslutiti na pomake kako u organizaciji kazališnoga mehanizma, tako i u strukturiranju scenskoga diskursa što je, nakon već istrošenih naturalističko-realističkih inscenacija, težio novom i drugačijem. U prethodnim godinama izrazito naglašena tendencija stvaranja vlastite klasne, odnosno socijalne kulture kojoj je umjetnost služila kao snažno agitacijsko sredstvo te uopće spoznaja društvenoga života s klasnoga aspekta (usp. isto, 22), pred sve složenijim zahtjevima u percepciji kazališne umjetnosti više nije mogla funkcionirati jednako učinkovito.

Protivljenje, pa makar i implicite, potrebi centralistički usmjerenoga nastojanja za izgradnjom vlastite umjetnosti koja, kako bi to rekao Mataga, pretendira stvaranju osjećajno-uopćene slike fenomenološkoga reda nije moglo proći bez protesta i odbijanja. Teatar, stoga, kao mehanizam koji je u principu direktno povezan s vladajućom gospodarskom bazom pokazivao je prve znakove neposluha i odstupanja, ne toliko od jednostranih ideoloških primisli, koliko je zapravo ukazivao na potrebu za osamostaljivanjem, za vlastitim izričajem i komunikacijom kojom će se, napokon, aktualizirati problematika umjetnosti. Dakako, još uvijek ne možemo govoriti o radikalnim

²⁸⁷ Ka primjer izdvajam izvedbu *Partizanske pozornice* na sceni HNK Ivana pl Zajca, 22. travnja 1961. godine i to u čast dvadeset godišnjice Narodnooslobodilačke borbe. Jednako tako, u tu su svrhu te iste sezone postavljeni i komad M. Bora *Zvijezde su vječne* te Božičev *Pravednik*, što zapravo samo potvrđuje tvrdnje o još uvijek prisutnoj politizaciji teatarskoga čina.

potezima koji podrazumijevaju eksplicitno angažirani scenski diskurs uperen protiv vladajuće političke strukture, pa su za razvoj kazališne umjetnosti (kao organizacije, tj. skupine individua okupljenih oko izvršenja zajedničkoga zadatka) tijekom ovoga razdoblja relevantne one Hegelove teze kojima ističe kako *svjetskopovijesna individua izrasta na temelju svijeta održavajućih individua* (u isto, 38). Drugim riječima, društvo je nemoguće zamisliti u stanju mirovanja budući da se na tom terenu odvija konstantni sukob staroga i novoga, a u tim su povijesnim mijenama *svjestkopovijesne individue upravo nosioci povijesnoga napretka, jer osvještavaju i usmjeravaju (novi) društveni pokret koji je tek kao klica vidljiv u postojećoj stvarnosti* (isto). Teatar je, prema tome, u odnosu komplementarnosti kako s obzirom na politička tako i na ona društvena događanja i promjene pa iz toga razloga i možemo kazati kako *žonglira između efemernosti i moćne društvene snage* (Harwood prema Lukić 2010: 36). U svojoj težnji za odcjepljenjem od dominantne ideologije, izuzev što za tu istu ideologiju pretpostavlja opasnost, preuzima značaj povijesno relevantne uloge koja ima sposobnost ukazati na putove budućih pomaka. Na taj način nagoviješta neku buduću tipičnost kojoj svojom individualnošću i estetskom usmjerenošću sam i prethodi. U trenutku u kojem vladajuća struktura uočava mogućnost odcijepljena segmenta koji je zapravo njezin neizostavni dio, i koji je kao takav od iznimnoga značaja u zastupanju ideja, primorana je, a poradi održanja vlastite egzistencije, strukturirati mehanizam koji će u krajnjem slučaju barem nastojati održati vlastitu postojanost.

Netom izneseno moguće je argumentirati onim promjenama što su u potrazi za akademskim, umjetničkim i političkim slobodama obilježile 1968. godinu u mnogim europskim zemljama. (usp. Čaldarović 2008: 100). Zahtjeve za usavršavanjem svojega, *tadašnjeg trajno usavršavajućeg, ali ipak još uvijek nesavršenog društva u kojem se stalno isticala potreba dosizanja nečeg boljeg* (isto)²⁸⁸ – potakli su u nas studentski zahtjevi poznati kao *lipanjska događanja* u Zagrebu te iste 1968. godine. No, studenti, upozorava Čaldarović, zapravo nisu istupili protiv sistema ili društva, nego su svojim protestom nastojali potaknuti poboljšanje toga istoga sustava, *ubrzati promjene i zaustaviti negativne tokove događanja, u bilo kojoj sferi društvene djelatnosti* (isto, 101). Tako je prostor Studentskoga centra uskoro

²⁸⁸ „Društvo“ se stoga činilo krajnje operabilnim, upravljivim i regulatornim od Saveza komunista, samo je trebalo dati prave poticaje i spriječiti negativne i nepovoljne tokove razvoja. Stoga otpadaju teze – često izrečene – da su u nas studentski događaji nastali kao „reakcija“ (samo) na pariške događaje, događaje iz Beograda ili da su pak u svojoj cjelovitosti bili „uvezeni“ izvana. Očigledno je bilo i unutarnjih razloga da se rasplamsa i „naš“ studentski bunt (Čaldarović 2008: 101). O teatru, filmu te uopće kulturološkoj i političkoj slici događaja karakterističnih Francuskoj i Njemačkoj 1968. godine u Šnajder 2008: 106–110.

postao središnjim mjestom odvijanja protesta, pojedinačnih zborova, sjednica kao i okupljanja pojedinih fakulteta (usp. isto). Nadalje, događaje u Maloj dvorani (SC-a) (inauguriranje kulturne raznovrsnosti nerijetko alternativnoga predznaka: eksperimentalno kazalište, konceptualisti, itd.), kao i održavanje poznatih tribina **5**, poslije **8** koje su prezentirale sasvim nove teme s područja društveno-humanističkih znanosti – Čaldarović označava *projektom suvremene modernizacije s elementima „postmodernizacije“* (isto, 104). Tip kulturne raznovrsnosti (političke, socijalne, itd.), potom ideološkoga suprotstavljanja, prevladavanja postojećih te uspostavljanja novih granica funkcionirao je kao prepoznatljiv element prostora SC-a, odnosno kao jedinstvena situacija uokvirena aktivnostima iz šezdeset i osme (usp. isto). Događaji su to kojima se konačno aktualizirala činjenicu kako, riječima Međimorca, kultura, umjetnost i teatar više nisu bili isključivo privilegija tek odabranih društvenih slojeva pa su porastom političke svijesti studenti pridonijeli napuštanju nepolitičkoga humanizma i započeli s eksplicitnom artikulacijom političkoga i estetskoga nezadovoljstva (usp. 2008: 130–131).

Inauguraciji alternativnoga teatra pridonijele su predstave Studentskoga eksperimentalnoga kazališta (SEK²⁸⁹), odnosno internacionalni festival studentskih kazališta (IFSK²⁹⁰) koji su nastupili kao pobuna protiv *literarnoga teatra ili teatra riječi* (usp. Grahovac 2008: 111). Bili su tako predstavljeni, upozorava Međimorec, novi autori, kazališni komadi, umjetnici (Tom Stoppard, Andrei Sherban, Elen Stewart), odnosno nove kazališne ideje (teatar apsurdna, groteske, mima, teatar tijela, nadrealistički teatar, lutkarsko kazalište, teatar okrutnosti i fizički teatar, političko, plesno kazalište) – koji su utjecali na zagrebački, odnosno hrvatski kazališni život uopće (usp. Međimorec 2008: 132). Doduše, situacija u ondašnjem zagrebačkom HNK-u bila je, u odnosu na netom spomenuta strujanja, daleko konzervativnija pa su primjerice rasklimane kulise, nered, dezorganizacija, prevladavajući glumački i redateljski diletantizam, kako je Violić osudio ondašnju hrvatsku kazališnu scenu uopće, bile specifikum i

²⁸⁹ Osnovano 29. listopada 1956. godine, a detaljnije o radu ovoga teatra u Međimorec 2008: 137–144.

²⁹⁰ IFSK je osnovan 1961. godine u Zadru i Zagrebu. Naime, u *velikim sveučilišnim centrima Europe okupljale su se družine kazališnih entuzijasta, koje su stvarale kazališne predstave, razmjenjivale ideje, predstave i gostovanja. U bogatijim sredinama osnivali su se studentski kazališni festivali (Parma, Erlangen, Nancy, Krakow, Istanbul, Wrocław, Leeds, San Sebastian, Zürich) koji su postali središta razmjene dramskih tekstova, ideja, metoda, izraza, novih načina izražavanja, tehnika i iskustava. S političkim otvaranjem Jugoslavije prema Zapadu i hrvatska studentska kazališta uključila su se u ta događanja i počela postizati vrijedne uspjehe* (Međimorec 2008: 132).

riječkoga kazališta toga doba. Govoriti, stoga, o prodoru ideja što su ih zastupali jedan Beckett, Ionesco, Grotowski ili pak Brecht, u sveopćoj kulturnoj klimi ondašnjih nacionalnih teatarar gotovo je nemoguće. Situacija u Rijeci odavala je gotovo potpunu odcijepljenost od onih događaja što su obilježili konac šezdesetih godina prošloga stoljeća pa o nekim radikalnim pomacima što bi ih mogli držati eventualnim nastavljajima pokreta u Zagrebu zapravo ne možemo govoriti. I gotovo sve do dolaska Vlade Vukmirovića, riječki teatar karakterizira slika, riječima Violača, nereda glumačkoga samoupravljanja, lažnoga morala, straha od vlasti neprofesionalnosti, rutina, bojazni od promjena i istraživanja, itd.

Konac pedesetih, odnosno početak šezdesetih godina prošloga stoljeća specifičan poradi sve evidentnijih promjena u korpusu tekstova domaćega dramskoga stvaralaštva reflektirat će se izravno i u repertoarnoj fizionomiji riječkoga kazališta. Jednako tako, prvu polovicu šezdesetih godina koju karakteriziraju oslabjeli i još uvijek prisutni odbljesci svih onih političkih previranja svojstvenih prethodnom desetljeću, označujem svojevrsnom prijelaznom fazom u povijesti ovoga glumišta. Godine su to snažne disparatnosti koje su se očitovale s jedne strane u upravljanju kazalištem kojim su rukovodili tada još uvijek ideološko-politički kontaminirani pojedinci, dok s druge zapažamo postupno osvještavanje redateljske prakse kojom se ipak nastojalo utjecati na estetsko uobličavanje scenskoga čina.

Tako primjerice već tijekom sezone 1959/ '60. nalazimo u ondašnjem „Novom listu“ na sve češća reagiranja i primjedbe glumačkoga kadra spram Uprave kazališta. Pridodamo li k tomu i konstantne financijske probleme, nedostatak komorne pozornice, protivljenje mlađih kadrova koji po završetku Akademije i nisu imali osobitoga afiniteta za angažmanom u ansamblu Hrvatske drame, kao i zanemarivi broj gostovanja (osobito tada prevladavajući ignorantski stav zagrebačkoga HNK-a prema riječkom teatru) – približavamo se problematici različitih kriza kroz koje je ovaj teatar tijekom desetljeća prolazio i koje su uglavnom rezultirale stagnacijom svih ansambala. Istupi tako onodobne Uprave riječkoga teatra najbolje svjedoče o toj novonastaloj situaciji:

Režije često ne prilagođavaju djela duhu naše socijalističke stvarnosti, podcrtavajući napredna mjesta u djelu, a prigušuju ona koja su u suprotnosti s našim pogledima. Time ne mislimo da treba odabrati ona djela koja odišu našom stvarnošću, ali da se prilikom izvođenja može o tom voditi računa to svakako stoji (1960).

Politicizacija umjetničkoga čina i dalje je bila popularna te je u velikoj mjeri onemogućavala osuvremenjivanje i modernizaciju redateljskoga, odnosno glumačkoga izričaja.²⁹¹

Dakako, dugogodišnji problem Rijeke, kako je između ostaloga isticao i Đuro Rošić, katkada je ipak bio izvan onih ograničenja što su se rado opravdavala financijskim poteškoćama. Unatoč prigovorima o nedovoljnim materijalnim sredstvima, kazališna administracija nerijetko je u prvi plan isticala problem publike, njezino oslabjelo interesiranje ovom umjetnošću. Neprofesionalno upravljanje repertoarnom fizionomijom poznato iz prethodnih godina, nije rezultiralo stvaranjem zahtjevnoga i umjetnički obrazovanoga gledatelja koji svojim angažmanom ili, primjerice, aktivnim negodovanjem nije mogao utjecati na reorganizaciju predstavljačke politike.²⁹² S jedne strane postavljanje sasvim pogrešnoga kadra na rukovodeća mjesta kako u kazalištu tako uopće i na kulturnim pozicijama u gradskom odboru, a s druge pak izostanak kvalitetnoga i osviještenoga gledatelja – osnovni su razlozi učestalih kriza kroz koje je ovaj teatar godinama prolazio.

Bez obzira na sve češće polemike o pitanjima repertoarne fizionomije i neophodnu restrukturiranju upravljačke politike (ne samo u riječkom, nego i u ostalim teatrima diljem zemlje), aktualizirala se u tim godinama problematika domaćega dramskoga teksta, ili bolje kazati, izostavljanje ovoga korpusa u prikazivačkoj politici gotovo svih nacionalnih pozornica. Zagrebačka su primjerice kazališta (HNK, Zagrebačko dramsko kazalište, Gradsko kazalište *Komedija*) tijekom sezone 1963/ '64. ponovno zapostavila suvremenu domaću dramsku riječ, pa je postavljanje autora od sveopće jugoslavenskoga značaja i dalje bilo temeljnom okosnicom repertoarnih usmjerenja. Evidentniji su se pomaci očitivali tek otvaranjem u nacionalnim profesionalnim teatrima mjesta dramaturga. Odluka je, stoga, HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci iz 1966. godine kojom je na tom mjestu stalno angažiran Nedjeljko Fabrio, bila jedan od prvih pokušaja u zemlji da se pisac konkretno i uključi u organizaciju sustavne i smišljene repertoarske politike (usp. D.P.

²⁹¹ Tako, primjerice, u izjavi za „Novi list“ 2. listopada 1959., godine tadašnji intendant Vlado Olujić istaknuo je kako je riječko kazalište, za razliku od ostalih teataru s područja bivše Jugoslavije, primjer omnibus kazališta te kako upravo iz toga razloga valja insistirati na raznolikosti repertoara (usp. R. N.) Međutim, problem je u činjenici što se još uvijek, i to u prvome redu iz razloga nepostojanja dramaturga, spočitavao izostanak domaćega dramskoga teksta.

²⁹² Uz to često se u to vrijeme spominju i bojazni zbog sve veće popularnosti filmske umjetnosti koja je ugrožavala opstanak kazališne publike. I u toj se situaciji očekivala važna uloga kazališne propagande kojoj se nastojao nametnuti senzacionalistički karakter sličan upravo onodobnu kinematografu.

u: „Novi list“, 14. rujna 1966). Fabrio je odmah po angažiranju započeo s aktualiziranjem već dobro poznate problematike organiziranja stalne komorne pozornice na kojoj su se napokon trebali eksploatirati pisci poput primjerice Becketta, Ionesca ili pak omogućiti prikazivanje Krležinih *Legendi* koje, kao ni prethodno spomenute autore, riječka publika nije imala prilike vidjeti.

Međutim, u organizaciji ansambla Hrvatske drame već se od prve polovice šezdesetih godina sve češće ukazivalo na potrebne pomake u provođenju repertoarne politike. Tako je primjerice od sezone 1962/ '63. ova umjetnička grana djelovala kao samostalna ekonomska jedinica unutar nacionalne kuće što joj je omogućilo iniciranje pitanja oko pokretanja dviju dramskih pozornica – *Komorne* i *Vedre scene*. Radom *Komorne scene* nastojalo se istupiti iz konvencionalnih i klasičnih scenskih formi. Jedan je od organizatora inicijative pokretanja komorne pozornice pri HNK-u Ivana pl. Zajca bio tada novoizabrani ravnatelj Hrvatske drame Vlado Vukmirović koji je isticao kako bi

rotaciona pozornica velike scene trebala služiti kao mala scena, dok će gledalište biti smješteno uokrug na preostalom slobodnom prostoru pozornice. Repertoar male scene sačinjavat će prvenstveno djela domaćih autora, a koristit će se i adaptirani romani koji su nagrađeni na nedavnom natječaju „Telegrama“, a izdaje ih riječka izdavačka kuća „Otokar Keršovani“ (D. D., Vladimir Vukmirović, novi direktor drame, u: „Novi list“, 14. studenoga 1963).²⁹³

Nešto je drugačijega karaktera bila zamišljena *Vedra scena* koja je trebala djelovati u suradnji s ostalim ansamblima pa se iz toga razloga i insistiralo na vrlo raznolikom repertoaru – od vedrih večeri do glazbenih komedija, i to s namjerom predstavljanja na malim pozornicama po ondašnjim različitim domovima kulture i sličnim mjestima s osobitim naglaskom na ljetnim izvedbama.²⁹⁴ Međutim, nastojanja oko organiziranja trajne komorne,

²⁹³ O svojim iskustvima igranja na komornoj pozornici u razgovoru u „Novom listu“, 3. travnja 1965. godine, Mia Sasso (angažirana tada u riječkom dramskom ansamblu) je istaknula: ... *prvoklasni tekst i igranje u manjim prostorijama tj. u smanjenoj distanci od publike, puno može značiti glumcu. Uslijed intimnosti koju nameće blizina gledalaca, gledalac se poistovjeti s glumcem. Jer, koliko god mi htjeli ili ne, veliki teatar iziskuje izvjesno predstavljanje, pošto ne samo riječ, nego i određeni osjećaj treba da dopre do posljednjega gledaoca na galeriji...*

²⁹⁴ Ponuđen je tako i prijedlog za osnivanjem *Komedije Mediterana* sa sjedištem u Rijeci i Volosku, a s ciljem izvođenja predstava tijekom ljetnih mjeseci na otvorenim scenama (Trsat, obala u Voloskom, stari gradski trg i dr). Insistiralo se na repertoaru isključivo mediteranskih pisaca, a osnovna je namjena ove scene trebala biti umjetnička, ali i turistička (usp. Perković, u: „Novi list“, 24. ožujka 1962).

eksperimentalne pozornice izdvojene od matične kuće, a koja nakon tek nekolicine premijernih izvedbi nije bila osuđena na prestanak djelovanja – u principu nikada nisu u potpunosti uspjela.²⁹⁵ Nadalje, 1965. godine ravnatelj Amaterskoga kazališta Mladen Vrančić potaknuo je pitanje otvaranja Satiričkoga teatra te mu je namjera bila izvoditi, uz svoj ustaljeni plan, i do pet dramskih premijera satirično-humorističnoga karaktera. No, ponovno je, što poradi financijskih teškoća, što zbog nedostatka kadra i ova ideja bila kratkoga vijeka.²⁹⁶ Takve situacije i pokušaji koji su ostajali uglavnom na prijedlozima i mogućnostima prevladavali su u riječkom teatarskom životu zapravo sve do 1993. godine tijekom koje je Šegvićevim, odnosno Zappijinim nastojanjem organizirana komorna pozornica (još i sada potpomognuta uglavnom članovima dramskoga ansambla HNK-a Ivana pl. Zajca) Hrvatskoga kulturnoga doma na Sušaku.

No, vratimo se pitanjima financijske prirode za koje izvori potvrđuju kako su uglavnom predstavljali temeljne izvore brojnim nesugalsicama. U tom kontekstu valja izdvojiti i članak Ivana Floda objavljen u „Vjesniku“ 15. prosinca 1966. godine u kojem je konstatirao kako u Rijeci nije osnovana eksperimentalna pozornica iz razloga nesustavne financijske politike riječkoga teatra.²⁹⁷ Sveopća neorganiziranost i nedostatak komunikacije, kao i nemogućnost rješavanja pitanja pokretanja komorne pozornice te konstantno ukazivanje na postojeću krizu u riječkom teatru (nedostatak kadra, financijske poteškoće, neorganizirana repertoarna politika) velikim su dijelom i bili razlogom pokušaja istupanja Đure Rošića s mjesta predsjednika Kazališnoga odbora 1966. godine. U „Vjesniku“ od 20. prosinca 1966.

²⁹⁵ U tom je kontekstu primjer *Slobodne pozornice* što je funkcionirala u ondašnjem Domu Jugoslavenske narodne armije, a čije je djelovanje započeto premijerom komada suvremenoga francuskoga komediografa Joana Darvaya *Dominik i Dominik*. Za tu je prigodu pozornica bila kružno postavljena, te je bila zamišljena izravna interakcija glumaca i publike. Kako vidimo, sve češća potreba za otvaranjem stalne komorne scene u Rijeci bila je usmjerena isključivo osuvremenjivanju scenskoga izričaja.

²⁹⁶ Tako je, primjerice, Dorian Sokolić isticao važnost prvenstveno usredotočivanja na organizaciju institucija u funkciji, dok je pak Vlado Vukmirović podsjećao na neuspjelo pokretanje *Muzičke pozornice* pa i aktualno pitanje *Male scene* koje još nije u potpunosti bilo razriješeno. Jednako tako, upozorio je na Vrančićev, doduše, nepromišljeni pokušaj angažiranja petero glumaca specijaliziranih za satirički repertoar, kojih na čitavom području onodobne Jugoslavije, u tolikom broju vjerojatno nije ni bilo (Košćina, *Satirički teatar u Rijeci*, u: „Novi list“, 12. veljače 1965). I ovoga je, dakle, puta ideja načelno bila prihvaćena, no ipak je bila suviše pretenciozna kako bi se, napokon, i realizirala.

²⁹⁷ Optužba se zapravo odnosi na isplatu od 1, 200.000 tadašnjih dinara za jedno gostovanje u operi, a teatar nije bio u mogućnosti isplatiti 800.000 istih tih dinara za početak rada mala scene (Juranić, u: „Vjesnik“, 20. prosinca 1966). No, pitanje točnosti ovih podataka ostaje i dalje otvorenim budući da se uvelike iscrpljuje uglavnom u neprovjerenim novinskim prepiskama i optužbama.

godine istaknuto je kako je osnovni razlog Rošičeve ostavke njegov bezuspješni pokušaj za stupanjem u kontakt s intendantom HNK-a Ivana pl. Zajca, Vladom Olujićem i predsjednikom upravnog odbora Fonda za kulturu Boškom Končarom. Međutim, Kazališni odbor nije prihvatio Rošičevu ostavku zatraživši pritom njezino usmeno obrazloženje. Rošić je potom svoje namjere nastojao opravdati činjenicom kako je – usprkos podudaranju stava predsjednika Upravnoga odbora Fonda za kulturu s njegovim stavovima o uzrocima riječke kazališne krize i usprkos njegovu usuglašavanju s općom kazališnom politikom u Rijeci – izvjesna grupa ljudi u teatru stvarala takve odnose koji su prijetili dovođenju Kazališnoga odbora, riječima Rošića, u mat-poziciju („Vjesnik“, 22. prosinca 1966). Unatoč, naime, činjenici kako ove izjave u principu ne iznose eksplicitne i konkretne podatke zaključujem kako uzroke krize riječkoga Kazališta valja tražiti upravo u previranjima političke prirode. No, i nakon spomenutih događaja situacija se neće bitnije promijeniti osobito uzmemo li u obzir činjenicu kako je u 1967. godinu Kazalište ušlo bez izglasanoga i prihvaćenoga statuta kojega su abdicirali članovi Opere i to uz opravdanje centralističkih tendencija ondašnje Uprave. Dvije godine ovaj je teatar djelovao bez intendanta pa tek 1969. godine na tu funkciju dolazi Dorian Sokolić. Bio je to, kako ćemo vidjeti u nastavku, nagovještaj znatno lošije situacije koja je obilježila i umnogome ugrozila egzistenciju ovoga teatra tijekom sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Tako je primjerice u „Vjesniku“ od 14. siječnja 1969. vodio G. Radivo na pitanje o sve težim uvjetima rada u zgradi HNK Ivana pl. Zajca, Sokolić je izjavio:

Naša zgrada je zakonom zaštićeni kulturno-historijski objekt. No, osim zakona nju ništa drugo ne „štiti“, a to bi svakako bilo neophodno. Kazalište samo ne može mnogo učiniti jer nema novaca. Očekujemo da će o tome raspravljati i Skupština općine. Sadašnji uvjeti rada zaista zabrinjavaju, ali očekujemo da će uskoro početi gradnja nove zgrade za kazališne radionice i da će se taj problem ublažiti (razgovor vodio: G. Radivojević).

Dolaskom, međutim, Nedjeljka Fabrija na mjesto dramaturga nastojalo se zapravo na približavanju kazališne umjetnosti aktualnoj problematici suvremena čovjeka. Smanjenje broja premijera po sezoni, evidentnije ipak tek u drugoj polovici šezdesetih godina, daje naslutiti naznake polagana osvještavanja u percepciji teatarskoga čina.²⁹⁸ Bez obzira što i dalje

²⁹⁸ Riječ je o godinama tijekom kojih započinje i povećani broj gostovanja kazališnih ansambala iz drugih gradova – primjerice Talijanskoga i Slovenskoga gledališča iz Trsta, *Ateljea 212* iz Beograda, Hrvatskoga narodnoga kazališta iz Zagreba, te kazališta iz Sarajeva, Osijeka, Splita i

nailazimo na velike nelogičnosti u sastavljanju repertoara (dovoljno je upozoriti primjerice na Tomašićevu režiju *Ja, Danila* Derviš Sušića, premijera: 9. travnja 1966. ili pak izvedbu dramske kronike iz Narodnooslobodilačke borbe *Hej, brigade!* u režiji Vlade Vukmirovića 30. listopada 1968.)²⁹⁹ – druga polovica šezdesetih godina pokazuje režijske inventivnosti koje svakako zahtijevaju pobliže određenje. Jednako tako, i u spješnost prakse angažiranja stalnih odnosno kućnih redatelja postaje s vremenom upitna. O sličnoj problematici među prvima je progovorio još Slobodan Selenić 1959. godine ističući kako:

Sistem organizacije kazališta nepravično nazvan bulevarskim, nije slučajno odnio prevagu u svijetu. U takvoj organizaciji kazalište angažira za jednu predstavu potreban ansambl i redatelja, koji su u angažmanu dok predstava ima publiku. Drugo je pitanje, da li smo mi društveno i ekonomski dorasli (mislim nismo) ovakvom tipu kazališta, ali je sigurno, da je ono po svojoj fakturi daleko stimulativnije za umjetnika-izvođača, a da je s druge strane prisiljeno voditi računa o afinitetima publike, živjeti i stvarati za nju, što kazalište održava u vitalno važnom kontaktu i s atmosferom doba u kome postoji... (Flod, Anкета „Novoga lista“ o problemima riječkog kazališta. Manje je opasno prilaženje nego udaljšavanje od publike).

Zahtjev za angažiranjem gostujućih redatelja, za razliku od prethodnih godina, pokazao je nastojanje u osvješćavanju važnosti stilsko-estetske reorganizacije teatra, te uopće potrebu za osvježanjem u radu i glumačkoga

Pule. Zapažaju se i sve češća gostovanja riječkoga dramskoga ansambla u inozemstvu, pa je tako na poziv Divadla narodnog ustanka iz Martina ansambl Hrvatske drame gostovao u Martinu, Bansknoj Bystrici i Miklušu, gdje su izveli *Karolinu Riječku* te *Henrika VIII i njegovih šest žena*. Između riječkog kazališta i Divadla slovačkog narodnog ustanka u Martinu dogovorena je razmjena gostovanja redatelja i scenografa, te uzajamno korištenje dramskih tekstova (Naunović, *Tradicija se nastavlja*, u: „Novi list“, 28. svibnja 1965). Jednako tako, tijekom sezone 1967/’68. riječki je teatar počeo bilježiti i sve veći broj javnih priznanja – republičku nagradu *Vladimir Nazor* dobila je opera *Kavalir s ružom* Richarda Straussa, kao najbolja predstava u Hrvatskoj; baletna izvedba *Haroldove Vragoljaste djevojke* dobila je pak Nagradu grada Rijeke. Prvomajsku republičku nagradu Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske osvojila je predstava *Zanat gospođe Warren*, a Talijanska je, pak, drama dobila za svoj cjelokupni dotadašnji rad Orden zasluga za narod. Te iste sezone Dorian Sokolić osvojio je među natjecateljima iz dvadeset i osam zemalja, na Drugoj međunarodnoj izložbi scenografije u Novome Sadu, brončanu medalju za scenografiju *Gorskih divova*; potom su Nedjeljko Fabio za *Reformatore*, Raniero Brumini za ulogu Ujaka Vanje te Zlata Nikolić za svoj dotadašnji rad – dobili nagradu grada Rijeke (F. *Na pragu nove o protekloj sezoni*, u: „Novi list“)

²⁹⁹ Tako, primjerice, tijekom sezone 1967/’68. godine, izuzev Pirandellovih *Gorskih divova* i Držičeva *Skupa*, Fabio i dalje razmišlja o Roksandiću, ali i sovjetskim autorima (usp. Pavešić, *Teatar suvremenog čovjeka*, u: „Novi list“, lipanj 1967).

dijela ansambla. Potrebe, stoga, za pozivanjem u Rijeku značajnijih redatelja, scenografa, kostimografa, a po potrebi i glumaca postaju sve intenzivnije i naglašenije. Paradoksalna je doduše činjenica kako je tijekom ovoga razdoblja kada su se spomenuti zahtjevi konkretizirali i kada se nastojalo na njihovoj realizaciji, broj gostujućih redatelja naglo opao pa promjene ovoga karaktera bilježimo tek tijekom sedamdesetih, osobito osamdesetih godina prošloga stoljeća.

Sklonost organiziranju velikoga broja premijera po sezoni, što je bila osobitost repertoarne politike svojstvena prethodnom razdoblju, nastavila se tijekom prve polovice šezdesetih godina. Primjerice, postavljanje tijekom 1962/ '63. deset premijera, kao i gostovanja po obližnjim mjestima i otocima tijekom ljetnih mjeseci, još uvijek otkrivaju tendenciju kojom se nastajalo prikupiti publike što pod opravdanjem odgojnih tendencija uvelike podsjeća na naslijeđe socijalističko-realističkih postulata i nastojanja. Pridodamo li k tome činjenicu kako dramski ansambl tijekom prve polovice šezdesetih godina brojčano uistinu nije bio na zavidnoj razini, a uz to je katkada sudjelovao i u operetnim izvedbama, zaključujem kako bi svako očekivanje značajnijih pomaka u stilsko-estetskoj organizaciji scenskoga izričaja, tijekom prve polovice šezdesetih godina, bilo pretenciozno.

Dominacija kućnih redatelja i organizacija repertoarne fizionomije

Osobitost ovoga razdoblja u povijesti riječkoga glumišta, a kojega okvirno možemo zaokružiti godinama 1958. i 1970., čine trojica kućnih redatelja koji su svojim inscenacijama predstavili gotovo čitav dramski repertoar. Prvu polovicu šezdesetih godina obilježile su režije Anđelka Štimca i Lea Tomašića, i to i dalje u maniri realističkih inscenatorskih načela, što su katkada ipak rezultirale pažnje vrijednim rješenjima, izvedbama uopće. Sljedeća je osobitost dolazak mladoga redatelja Vlade Vukmirovića iz Pule,³⁰⁰ koji je svojom sklonošću spram suvremene američke dramatike uvelike pridonio osvježanju u promišljanju repertoarne politike, a koja se dotada, kako smo upozorili, uglavnom iscrpljivala klasičnom svjetskom i politički kontaminiranom, u prvom redu, jugoslavenskom, odnosno sovjetskom literaturom. I bez obzira na ovom razdoblju svojstvena sve intenzivnija nastojanja u osuvremenjivanju dramskoga repertoara, kazališna politika još uvijek nije mogla zaobići autore poput, primjerice, Branislava Nušića ili sličnih nacionalno i politički prihvatljivih autora. Stoga su, i tijekom ovih dvanaest godina u repertoaru bili zastupljeni gotovo svi njegovi popularniji komadi: *Pokojnik* u režiji Dragana Bednarskoga (18. veljače 1961.), potom u Fotezovoj režiji *Mister Dolar* (15. prosinca 1962.), Štimčeva režija *Gospođe Ministarke* (2. studenoga 1963.), te *Ožalošćena porodica* u inscenaciji Vlade Vukmirovića (14. prosinca 1966). Zamjetno opadanje zanimanja publike za ovakve i slične izvedbe ukazuje na receptivnu zasićenost, što je alarmiralo potrebu za reorganizacijom predstavljačke politike. Nadalje, izvedba primjerice Sterijine komedije *Kir Janja* (*Tvrđica ili Kir Janja*) 10. ožujka 1958. godine, a koja je u Štimčevoj režijskoj koncepciji još uvijek insistirala na čvrstim temeljima naturalističkoga scenskoga koda – potvrđuje već spominjano mišljenje kako je o nekim bitnim pomacima u organizaciji repertoarne politike tijekom prve polovice šezdesetih godina još uvijek nemoguće govoriti. Jer, u tom *veselom pozorištu*, kako i sam Sterija nazivlje ovu komediju (usp. Rošić 1980: 85), bez obzira na dramaturške specifičnosti i autorovu kvalitetu, dominira isključivo utilitaristička tendencija podjele likova na dobro-zlo. Riječ je o komadu opremljenom idejno prihvatljivim elementima što ih je u prethodnom desetljeću propagirala

³⁰⁰ Vrijeme je to i promjena u glumačkom ansamblu pa su, primjerice, u sezoni 1959/ '60. ansambl napustili Jozo Martinčević (koji je, doduše, u narednim godinama još uvijek gostovao na riječkoj pozornici) i Anika Kucelj, a angažirana je dugogodišnja članica beogradske odnosno titogradske drame Vera Petrić, potom Mia Sasso-Berčić iz Zagreba te Dušan Bulajić, dotadašnji član beogradske odnosno zadarske drame (usp. A. K., *Sezona počinje 3. oktobra*, u: „Novi list“, 21. kolovoza 1959).

socrealistička doktrina, i u čijem je središtu figura tvrđice kao posebno *nakazna psihološka pojava* kojom su sugerirane sve negativnosti kapitalističkoga društva (usp. Rošić 1980: 85).

Jednako tako, ona iz prethodnoga razdoblja dominantna sklonost literariziranju scenskoga čina i dalje je bila evidentna pa to konstanto traganje za vlastitim smislom i onim stilskim nastojanjima što ih je ovaj teatar nastojao realizirati gotovo od samoga osnutka (usp. Rošić 1980: 52) – relevantni su dokaz o nemogućnosti i nespremnosti riječkih redatelja i uopće cjelokupne organizacije kazališnoga upravljanja za ozbiljnijim ugledanjima spram ondašnjih europskih teatarskih trendova. Ne smijemo, pritom, zaboraviti niti situaciju u ondašnjem kazališnom životu Zagreba što je u razdoblju nakon Gavelline smrti, odnosno od 1962. do 1966. (početak je to djelovanja *Teatra &td*), obilježena izuzetnim redateljskim ostvarenjima tzv. *zagrebačkoga kartela*, tj. redatelja K. Spaića, D. Radojevića, B. Violića i G. Para, i to u dva zagrebačka kazališta – HNK i ZDK (usp. Batušić 1978: 495). Njihov repertoar nije bio povezan *unutarnjim dramaturgijsko-stilskim, ili kakvim drugim estetičkim obilježjima, niti je kao zajednički nazivnik izražavao možebitno povijesno-političko ishodište. Djela što ih je ova četvorka režirala bijahu rezultati osobnih izbora i afiniteta* (isto). Riječko glumište nije doseglo estetsku kvalitetu koju su na pozornicama ostvarivala spomenuta redateljska imena, a njihov značajniji utjecaj kao i sudjelovanje u riječkim predstavama bilježimo tek u sljedećoj povijesnoj etapi ovoga glumišta, odnosno u razdoblju od 1970. do 1980. godine, potom i u godinama nakon.

Poradi uistinu velikoga broja premijera, ali i infiltracije redatelja što su iz različitih (uglavnom političkih) razloga djelovali u Rijeci, ova je rekonstrukcija kao i pokušaj stilsko-estetskoga određenja pojedinih strujanja, odnosno ukazivanje na neke osobite specifičnosti redateljskih postupaka svojstvenih prethodnom razdoblju, ovisila o književnu predlošku i dramaturškim postupcima koje su redatelji više-manje vjerno nastojali prenijeti u scensko znakovlje. Na taj je način, zavisno o kakvoj prevladavajućoj specifičnosti (odnos prema glumi i glumcu, dramaturgija scenskoga prostora, determiniranost dramskim predloškom, itd.), izvršeno grupiranje skupine redatelja što su međusobno povezani nekim bliskim ili sličnim postupkom, napokon, i afirmirali režijsku umjetnost u ovom teatru. Obratimo li pozornost na repertoar u razdoblju od 1958. do 1970. godine, utvrđujemo kako ovu metodu više nije moguće primjenjivati i to iz razloga što uviđamo gotovo grubu podjelu kako repertoarsku, tako i onu režijsku. U kontekstu inscenacija domaćega dramskoga teksta (Roksandić, Matković, Krleža, Budak, Božić, Fabio, Gervais) dominira, uz rijetke izuzetke, prvenstveno redatelj Leo Tomašić, a u dijelu repertoara kojim je zastupljena inozemna dramatika –

Vlado Vukmirović. U pojedinim trenucima, izuzev spomenuta prodora američkih dramatičara, očitovao se i utjecaj suvremene francuske dramaturgije, ali i oslabjeli značaj strane klasike izuzev, kako ćemo vidjeti, tekstova (koje teatrološka literatura često naziva *suvremenim* klasicima) Sofokla i Shakespearea.

Anđelko Štimac koji je svojim režijama Krležę i Shakespearea uvelike zadužio povijest riječkoga glumišta tijekom narednih je godina, ostajući i dalje prvenstveno zastupnik literature u teatru, ipak ostvario manji broj značajnijih inscenacija. Poradi njegove izrazite sklonosti spram pedagoškoga rada, a osobito naklonosti pučkome teatru valja istaknuti autorstvo i režiju historijske drame u dva dijela *Kastavski kapitan (Svi smo ga)*³⁰¹ premijerno izvedene 19. svibnja 1968. godine.³⁰² I čitavo ovo razdoblje, bez obzira na očitu konvencionalnost i tradicionalnost njegova scenskoga diskursa kojim je sve manje mogao zadovoljiti potrebama suvremene pozornice (izuzev primjerice režija drama komičnoga karaktera Marceauova *Jaja*, 30. siječnja 1960.; Goldonijevih *Velih barufa*, 23. travnja 1960.; Manierova *Oscara* ili pak kriminalističke drame *Čarobnjak* E. Wallacea, 24. veljače 1962.) – očita je njegova zaokupljenost romantičkom literaturom. Otuda na njegovoj pozornici i dramatzacije Šenoina romana *Zlatarevo zlato* (premijera: 7. listopada 1962. godine³⁰³), ali i *Gričke vještice* Marije Jurić-Zagorke što je premijerno izvedena 15. prosinca 1968. godine.

³⁰¹ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

³⁰² Povijesni okvir ove drame čine slabije poznate pojedinosti Kastavske bune iz 17. stoljeća. Kako ističe Štimac u programskoj knjižici, godine 1666. građani Kastva pobunili su se poradi nepravdanih i prevelikih nameta i okrutnoga Kapetana (namjesnika kastavskih gospodara) Frana Morellija, te ga bacili u lokvu u kojoj se utopio. Na suđenju, koje je odredila carska komora, nikako se nije mogao saznati krivac. Nekolicina pak za koje se sumnjalo da su prvi pograbili Kapitana, morali su oko vrata nositi užę. To je, uz neke oskudne podatke, sve što je i poznato o Kastavskoj buni. Nešto malo, predajom sačuvanih činjenica, zapisano je tu i tamo u nekoliko prigodnih izdanja, ali nekih autentičnih opširnijih podataka i nema. Pretposljednji Kapetan kastavski, vitez Thierry, uništio je u naletu bijesa kastavski arhiv. Poticaj za ovu dramu Štimac je dobio još u vrijeme početaka rada HNK Ivana pl. Zajca, u vrijeme izvedbe Vegine drame *Ovčji izvor*. Riječ je o nazivu jednoga španjolskoga gradića, u kojem su se građani pobunili i kaznili ugnjetača. Jednako tako, *Kastavski je kapitan* i neuglazbljeni libreto Drage Gervaisa za glazbeno djelo Borisa Papandopula. Po rasporedu građe postoji, naime, mišljenje kako se radi o scensko-glazbenom djelu u dva čina (tri slike) pa se dade naslutiti kako je namjera bila pisati operu buffa. Libreto je pisan u rimovanim stihovima, smjenjuju se osmerac, četverac, šesterac te stih od tri sloga. Zamišljeno je osam sudionika: šest muških i dvije ženske uloge, zbor te balet. Osnovna intonacija libreta uglavnom se temeljila na antiklerikalnom akcentu. Detaljnije u: Fabio: 1963.

³⁰³ Podatak o premijeri nije uvršten u u *Repertoar hrvatskih kazališta 2* (1990), ur. B. Hećimović, Globus, Zagreb.

Autor dramatzacije je Anđelko Štimac koji je, upozorava Rošić, uporno insistirao na osuvremenjivanju dramske fabule motiviranjem postupaka lica na klasnoj osnovi. No,

Problem Zagorkina književnoga izraza kao i njezin doprinos hrvatskoj književnosti uopće, književna kritika (osobito feministička teorija) revalorizira tek od druge polovice prošloga stoljeća pa je uvrštavanje ove dramatizacije u repertoar ansambla Hrvatske drame bio jedan od prvih pokušaja u afirmaciji književnoga rada ove spisateljice. Jednako tako, izvedba *Gričke vještice* utjecala na formiranje grupe protivnika predstave koji su pod opravdanjem kako je riječ o estetski zanemarivu djelu što na postulatima zastarjele romantičarske vizije gradi pučki teatar, postavljanje ovakvoga teksta na suvremenoj pozornici držali apsolutnim promašajem. Dodajmo kako je *Gričku vješticu* 1916. godine dramatizirala Zagorka te je, kako je često isticala onodobna kritika, svakoga redatelja prilikom uprizorenja ovoga teksta dovodila pred sljedeće pitanje – kako ondašnjem gledatelju približiti ovo djelo, odnosno, kako interpretirati romantičko-pučki teatar suvremenom teatarskom tehnikom?

Prvenstveno praktičar, a manje kazališni teoretičar, Štimac se oslonio na svoje iskustvo i svoju koncepciju bazirao na njemu svojstvenim scenskim potezima, ne tražeći istodobno od glumaca nikakav odnos prema romantično-pučkom teatru (usp. Pavešić, *Rasprodano gledalište*, u: „Novi list“, 18. prosinca 1968). Prema tome, ovaj je riječki prikaz *Gričke vještice*, ističe Rošić, odavao u prvome redu ruku iskusnoga režisera koji je

strpljivim pedagoškim radom u toku pripreme uspio iz mnogobrojnog ansambla, različitih izražajnih sklonosti i s naglašene nejednake profesionalne spreme, stvoriti predstavljajući kolektiv u čijoj je igri bilo dosta rijetko grubog skretanja s linije zacrtane u režijskoj koncepciji. Povećanom pažnjom nad glumačkim govorom i ubrzanim tempom igre Štimac je izvedbi dao osnovnu vanjsku kvalitetu, a animiranjem

romantičarsko porijeklo radnje nije mu uspjelo u potpunosti zatajiti, a što je možda ponajveće posljedice imalo u razradi režijske koncepcije. Budući da je dramaturškom fakturam u principu zadao karakter likova, scenska je realizacija katkada rezultirala nelogičnostima odnosno nedosljednostima. Tako je primjerice Grgi Čokolinu nastojao oduzeti njegovu nerealističku armaturu u prvome redu dijaboličnost, upozorava Rošić, tjerajući ga upravo na realizam u glumi s evidentnim naznakama, u daljnjem tijeku događaja na sceni, ublažavanja ovoga nastojanja. / *tako je redateljeva usmjerenost ka suvremenijem trenutku dramske fabule morala nužno oduzeti izvedbi čar romantičnog zanosa i time u mnogočemu oslabiti njezin valjda najosnovniji postulat, a to je privlačnost kazališne predstave spremne za mase, zbog čega treba u našim okolnostima i sam izbor ovog djela u najmanju ruku staviti pod znak pitanja* (Rošić 1980: 144–145). No, bez obzira na spomenute nedostatke kritika je priznavala Štimcu svojstven rad s glumcima, logično provedenu vanjsku konstrukciju dramskog zbivanja, te ozbiljnost glumačke igre koja je nastojala što preciznije prenijeti režijske zadatke. Osobito se u tom kontekstu spominje Veljko Maričić u ulozi vlastelina Stjepka Gregorijanca. Scenograf: Antun Žunić. Kostimograf: Ružica Nenadović-Sokolić.

izvođača dobivena je i njezina pojačana sugestivnost, ponegdje ipak kompromitirana prejakim bučenjem... (Rošić, Sigurnost iskusna režisera, u: „Vjesnik“, 23. prosinca 1968).



Slika 16. M. Jurić-Zagorka, *Grička vještica*. Redatelj: Anđelko Štimac, 1968.
Scena.

Štimac se očito u nekim svojim rješenjima, osobito usredotočivanjem na ambijentalnost prizora, ipak ugledao na zagrebačkoga redatelja ove dramatizacije, Petra Šarčevića (premijera u ljeti 1968. u ambijentalnom prostoru Katarinskoga trga) te se koncentrirao na njemu tipično kraćenje i osvježanje dijaloga. Izbjegao je i problem isključivo tehničke prirode pa je ograničen brojem glumaca i glumica u riječkom ansamblu, smanjio broj uloga s njih pedeset i dvije na svega dvadeset i osam, a što se u ondašnjem ansamblu napokon i moglo realizirati.

O glumačkoj je igri kritika zapisala:

U liku zanosne kontese Nere Zlata Perlić je potencirala njenu ženstvenost, djevojačku naivnost – sve ženske odlike, dok je ostale – racionalnost, obrazovanost, umnost, ostavila nenaglašene. No, šarm ove glumice na koji ne ona uvijek oslanja i zna ga rutinerski iskoristiti učinio je njeno ostvarenje dopadljivim, lepršavim. Njen partner Nenad Šegvić dao je u liku Siniše svoje dosad najbolje ostvarenje na riječkoj sceni. S puno topline i iskrenosti ostvarila je Zlata Nikolić lik stare grofice Ratkay i tako dala jedan od najviših glumačkih dometa u ovoj

predstavi. No, među bolja ostvarenja svakako treba ubrojiti i interpretaciju Marije Piro koja je tumačila groficu Nadaždy (Pavešić, „Novi list“, prosinac, 1968).

Ova je predstava (bez obzira na nedoumice i negodovanja koja su se pojavila povodom njezine premijere) u historijsko-kulturnu kontekstu značila veliki uspjeh. Jer, nakon sve slabijega odaziva publike kojega bilježimo tih godina, premijerna izvedba ispunila je gledalište do posljednjega sjedala. Doduše, i ovom režijom Štimac je samo potvrdio sve one osobitosti poetike poznate iz ranijih godina pa u onima što su uslijedile nije ostvario značajnijih inscenatorskih pomaka koje bi valjalo posebno izdvajati.³⁰⁴

Prva polovica šezdesetih godina – nakon svih onih izvedbi u kojih je prostor, riječima Gavelle, progutao svojom *demonskom univerzalnošću sićušne dekoracije (a) akustika i imanentna perspektiva* nadjačala glumačke glasove (Gavella 2005: 232) – očitim smanjenjem broja gledatelja signalizirala je potrebe za neophodnim promjenama. Publika se više nije mogla zadovoljiti nastojanjima da se površno konstruiranim dubokim simbolima, legendama i odijevanjem junaka u filozofski oblikovane kostime aktivira psihofiziološka problematika i relativizira stari pojam o individualitetu. Glumac koji je na pozornici u većini slučajeva kreirao ništa drugo do *donkihotsku tiradu protiv samoga sebe* (isto) doprinio je stvaranju isprazne scenske slike koja više nije imala potencijala aktivirati niti najobičniju zabavljačku komponentu. Zahtjevi su za promjenom bili eksplicitni pa su se oni na riječkoj pozornici, doduše evidentnije tijekom druge polovice šezdesetih godina, reflektirali nastojanjima u propitivanju scenskoga prostora, zaokretu k filozofskoj dramaturgiji i onim scenskim rješenjima, kako ćemo vidjeti, u kojima zamjećujemo utjecaj teatra V. E. Mejerholjda.

³⁰⁴ Štimac je bio izvrsni poznavalac Zagorke te je 1942. godine i surađivao pri postavi njene komedije *Jalnuševčani* (u zagrebačkom kazalištu) kao i dramtizaciji i scenskoj realizaciji Šenoine *Kletve*. Godine 1932. glumio je oca Smolea u praiizvedbi *Gričke vještice* i to u režiji Ive Raića. *Grička vještica* u središnjoj nacionalnoj kući u dvije sezone izvedena je čak dvadeset i pet puta što je, zaključuje Batušić, apsolutni rekord toga vremena (usp. Batušić 1999: 229). O glumačkoj je igri kritika zapisala: *U liku zanosne kontese Nere Zlata Perlić je potencirala njenu ženstvenost, djevojačku naivnost – sve ženske odlike, dok je ostale – racionalnost, obrazovanost, umnost, ostavila nenaglašene. No, šarm ove glumice na koji ne ona uvijek oslanja i zna ga rutinerski iskoristiti učinio je njeno ostvarenje dopadljivim, lepršavim. Njen partner Nenad Šegvić dao je u liku Siniše svoje dosad najbolje ostvarenje na riječkoj sceni. S puno topline i iskrenosti ostvarila je Zlata Nikolić lik stare grofice Ratkay i tako dala jedan od najviših glumačkih dometa u ovoj predstavi. No, među bolja ostvarenja svakako treba ubrojiti i interpretaciju Marije Piro koja je tumačila groficu Nadaždy (Pavešić, „Novi list“, prosinac, 1968).*

Prema estetizaciji redateljske umjetnosti

Interferencija psihološkoga segmenta i društveno-povijesnih okolnosti

U segmentu repertoara koji se odnosi na suvremeni domaći dramski tekst bilježi se zastupljenost komada čiju dramaturšku okosnicu predstavlja subjekt, individualac (često nadljudskih sposobnosti) spreman podnijeti teret vremena, i to prvenstveno s namjerom da svojim junaštvom, strašću i hrabrošću ukaže na novi povijesni trenutak u razvoju kulture pa i društva uopće. Potrebu i zahtjev za novom i drugačijom socijalnom stvarnošću najavljuju tekstovi poput primjerice Matkovićeve *Prometeja*, Božićeva *Pravednika ili kola oko stare fontane*, a uspjele izvedbe među kojima osobito valja istaknuti premijeru dramatisiranoga Krležina romana *Na rubu pameti*, svojom scenskom organizacijom pokazuju evidentni odmak od svih onih konvencionalnih uobličavanja tipičnih prethodnim godinama.

Riječ je zapravo o svojevrsnu prijelaznu razdoblju i prekretnici u razvoju ovoga glumišta koje reflektira sliku događaja što su obilježili domaće dramsko, odnosno kazališno stvaralaštvo uopće te na taj način najavili svu onu specifičnost, kako ćemo vidjeti, godina što slijede. Jednako tako, to je trenutak koji je ukazivao na sve evidentnije promijene u hrvatskom dramskom stvaralaštvu i koji se nadao uhvatiti korak s europskim dramskim i teatarskim tijekovima. No, ta potreba za novim i drugačijim kao i ogledanje u inozemni teatar još je uvijek bila determinirana domaćom situacijom pa su se iz tog razloga i prihvaćali oni noviteti koji su pokazivali najveću podudarnost s onim što se događalo kod kuće. Tako se kao najave širenja dramskih i pozoričkih vidika pojavljuju američki realisti – Arthur Miller i Tennessee Williams. Oba su autora, kako upozorava Frajnd, zadržali mnogo zajedničkih karakteristika s tradicionalnom dramaturgijom. Zanimanje za psihologiju individue i međuljudske odnose značilo je uključivanje sasvim inovativnih elemenata u dramsku strukturu pa je u njima i skandinavska škola našla svoje nasljednike. No, budući da su oni još uvijek pokazivali očitu povezanost s klasičnom dramaturgijom pa njihova inovativnost nije značila i potpuno radikalne, avangardne pomake – asimilacija utjecaja provedena je vrlo hitro i bezbolno. Očitovalo se to kako u eksplicitnim utjecajima na domaću dramsku riječ, tako i uvrštavanjem komada ovih autora u repertoar što je konačno rezultiralo i osuvremenjivanjem režijskih postupaka te promjenom stilsko-estetske slike riječkoga (iako je to slučaj i s ostalim nacionalnim teatrima u zemlji) glumišta. Doduše, njihov je pristup drami *najviše odgovarao potrebi naših dramatičara danog vremena da poslije shematiziranih i uopćenih prikazivanja crno-bijelih likova i standardnih,*

također crno-bijelo obojenih situacija u prethodnoj etapi razvoja naše drame, poču u produbljivanje nijansi problema čovjekove jedinke i njenog odnosa prema svijetu (Frajnd 1984: 340). Zaokupljenost, stoga, psihološkom instancom čovjekove ličnosti još je uvijek odražavala očite veze i s društvenim odnosno historijskim kontekstom odvijanja dramske radnje (usp. isto).

Jednako tako, drugoj polovici pedesetih godina svojstven je i sve snažniji utjecaj onih estetskih načela tipičnih djelima J. P. Sartrea, A. Camusa, A. Anouilha odnosno B. Brechta. Tekstovi će se, doduše, ovih autora na riječkoj pozornici izvoditi tijekom šezdesetih odnosno sedamdesetih godina, no njihov je značaj na oblikovanje hrvatske filozofske drame razvidan tijekom druge polovice pedesetih godina. Pod njihovim utjecajem domaća drama transformira u prvom redu značenjski segment (na razini ideja te tumačenja ljudskih sudbina), odnosno sve češće teži stvaranju serija dramskih djela što će svoju radnju zasnivati na antičkim ili nacionalnim mitovima, na pravoj ili izmišljenoj historiji, na zapletu prenesenom u daleke prostore, historijske ili geografske (isto, 341). To utjecanje ezopovskom izražavanju ostvarivalo je dvostruku funkciju – s jedne strane ono je omogućilo da se u općem kontekstu (oslobođenom opterećenja uske aktualnosti) iznesu stavovi o čovjekovoj sudbini u suvremenom društvu, a s druge je reinterpretacijom mita, povijesti ili legendi moglo jasnije i snažnije izraziti kontinuitet svevremenih ljudskih dilema (usp. isto).

Senker, pak, ističe kako tekstovi zapadne provenijencije (prevedeni i uprizoreni) nisu našim autorima bili uzor koje su izravno i nasljedovali. Oni su im u prvome redu pokazali širinu područja što se pred suvremenim dramatičarom otvara te raznovrsnost motiva, tema, dramskih žanrova, jezičnih, stilskih postupaka i ideja (Senker 2001: 22). Opredijeljenost, dakle, nastavlja ovaj autor, za tematski, jezični, generički, ideološki i dramaturški pluralizam tijekom pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća ipak nije bilo u potpunosti i moguće provesti (usp. isto). Značajnija idejno-ideološka skretanja i dalje su bila zabranjivana odnosno kažnjavana. No, na pozornici su se ipak osjećali stanoviti pomaci pa se tu konačno i smjelo sanjati, sanjariti, optuživati, prosvjedovati i sumnjati (isto). Napokon, očituju se i prvi glasovi potrebe za dijalogom umjetnosti sučeljene politici (isto) pa iz toga dijaloga, upozorava Senker, kojim se napokon i afirmira individualizam postupno i nastaje hrvatska poslijeratna dramska književnost.

Pokretanje arhetipskoga mita u Matkovićevu *Prometeju* još uvijek je bilo determinirano uvjetima dijalektičkoga materijalizma što podilazi vladajućoj ideološkoj strukturi. Nemoćan da se otrgne dominantnoj utopiji, vladajućem historijskom, kulturnom, odnosno društveno-političkom t spomenuti autor

zaokreće, u utopijski marksizam (usp. Donat prema Hećimović 1996: 126). Stvario je situaciju koja ograničava slobodu djelovanja junaka pa spoznajući apsurdnost trenutka u kojem je zarobljena njegova ličnost (kao i društvo), pravo na djelovanje ostvaruje tek u kontekstu vlastitih snova, vizija i vjerovanja. Jasno, bio je to odmak od one tijekom prethodnih godina popularizirane dramaturgije što je predstavljala temeljnu okosnicu predstavljačkih politika svih teataru u zemlji. Nije bilo govora o zanesenjaštvu, kritici kapitalističkoga i buržujškoga društva te veličanju zajedništva odnosno socijalističkih ideja, nego prvenstveno o čovjeku (introvertiranu subjektu³⁰⁵) *ikarovskih, sanjarskih nagnuća* (usp. Hećimović 1996: 111), koji uviđajući nemoć u povlačenju konkretnih i društveno važnih poteza postaje zarobljenikom vlastita sebstva. Tekstove o kojima je ovdje riječ, književna historiografija i kritika često komparira s dramatikom skandinavskoga, ibsenovsko-strindbergovskoga dramaturškoga tipa.

Nažalost, njihove adaptacije nerijetko ustrajavajući na naglašavanju efektnoga psihološkoga realizma, a poradi svih onih nedostataka riječkoga dramskog ansambla na koje sam do sada nastojala ukazati, rijetko su kada i uspijevale realizirati takva stilska nastojanja. Upravo, stoga, trenuci koji pri medijskom transponiranju književnoga predloška potencijalno nagovješćuju njihovu moguću ekspresionističku ili pak nadrealističku scensku aktualizaciju, gotovo redovito zaokreću tek u patetiku. Bez obzira na narav ovakvoga stanja, a ono je ipak najčešće uvjetovano (ne)originalnošću i kvalitativnim (ne)potencijalom glumačkoga ansambla kao konstanti riječke situacije – scenska slika nerijetko je ostala sputana onim zadatostima što proizlaze iz nekih temeljenih postulata dijalektičkoga materijalizma.

³⁰⁵ Tako i sam Matković u „Vencu“ piše: *Sve glavne osobe moga repertoara su sanjari. I Prometej i Heraklo Arnej, i Emil i Rikard i Karas i čitava njegova obitelj, sanjari su već prema svojim sposobnostima i talentima, groteskni ili tragični. Sitni, podli, lukavi ili gestom veliki, a šuplji. Očajnici i neostvoreni pjesnici* (u Hećimović 1996: 111). Upravo ta usamljenost koju ističu u svojim kritičkim tekstovima o Matkovićevu dramskom odnosno esejističkom stvaralaštvu Frangeš i Hećimović, predstavlja temelj za Hećimovićevu problematizaciju komunikacijskoga fenomena (specifičnoga monologa i dijaloga) svojstvenoga gotovo svim dramama ovoga autora, a o čemu više u Hećimović 1966: 109–141.

Režija usmjerena poetizaciji života

Realizacija suvremenoga repertoara što je obuhvaćao korpus hrvatske, slovenske odnosno srpske književnosti, izuzev redateljskih pokušaja glumca Danila Maričića, u prvom redu bila povjerena redatelju Leu Tomašiću. Iako sklon komornim predstavama, kao i tendenciji stvaranja intimnijega scenskoga ozračja – njegova režijska rješenja rijetko prelaze granicu tradicionalnih realističkih okvira pa je, u tom kontekstu, gotovo nemoguće tragati za eksperimentalnim ili inovativnim potezima, a za što potvrdu nalazimo već u njegovoj režiji Matkovićeve drame u tri čina *Prometej*,³⁰⁶ 31. siječnja 1959. godine. Valja, dakako, imati na umu kako se povlačenje antičkoga mita svojstveno i Matkovićevu dramskom tekstu, kako upozorava Batušić, drži zapravo reakcijom na naturalizam prethodnoga vremena i to u nastojanju da se prurušavanjem suvremene slike svijeta u antičko ruho iskristaliziraju obrisi aktualnoga društveno-političkoga stanja. Podtekst je, prema tome, *Prometeja* u prvom redu sociološki, ali i politički obojen.³⁰⁷ No, valja upozoriti kako, sakrivši se pod antičko ruho, Matković sasvim jasno pokazuje indiferentnost spram političke eksplicitnosti (koja se uostalom i drži distinktivnim obilježjem u odnosu na Krležinu dramatiku). Dokazuju to i one Batušićeve tvrdnje prema kojima je ovaj stilski bijeg nedeterminiran suvremenim literarnim kontekstom izvanredna prilika za suprotstavljanje vladajućim ideološkim sustavima.

³⁰⁶ Glumačka podjela: [vidi u priložju C](#).

³⁰⁷ *Prometej* je kao filantropski simbol poslužio mnogima kao sižejna okosnica (od Hesoida preko Eshila i Lukijana do Shellya, Byrona, Goethea, Gidea, itd.) i to u kontekstu najrazličitijih asocijacija. Upravo originalnost, kao i estetska zavidnost prototekstova kojima je u podlozi mitska priča ne zavise o njezinoj kvaliteti, nego u prvom redu o interpretaciji Prometejeva inkarnatora (usp. Selenić, 1959).



Slika 17. M. Matković, *Prometej*. Redatelj: Leo Tomašić, 1959.
Na slici: Zlata Perlić, Slavko Šestak, Marija Piro.

Tomašićevo, pak, nastojanje za autentičnim prenošenjem predložka na scenu, rezultiralo je u prvom redu jednoličnim i monotonim tempom igre, pa je ta naglašena logocentričnost svojstvena njegovu postupku onemogućavala i najmanji iskorak prema uspostavljanju scenske inventivnosti. U pojedinim trenucima njegov scenski diskurs približava se onim nastojanjima koje smo u kontekstu Štimčevih režija Shakespearea nastojali obrazložiti kao hermeneutički redateljski postupak. Međutim, nailazimo ovdje na niz nedostataka koji nas navode zaključiti kako je, odlučivši se za takav oblik režije, Tomašić pokazao i brojne nedosljednosti. Zanimajući psihološku objektivaciju pojedinih likova koji na sceni proživljavaju kako svoju tako i sudbine drugih protagonista, scenskoj aktualizaciji pristupa isključivo na temelju površnoga prepoznavanja temeljnoga semantičko-idejnoga sloja pa na taj način i literarnost izvedbenoga čina postaje upitna, nedosljedno provedena.³⁰⁸ U prepoznavanju ono što poznajemo u principu istupa naglom

³⁰⁸ Iako je to karakteristika gotovo svih njegovih režija te je i držim dominantnim pokazateljem u određenju režijske metodologije, Tomašić je ipak katkada pokazivao (uglavnom u manje značajnijim izvedbama) pokušaje odstupanja od doslovnoga provođenja literarnosti u teatru kao, primjerice, u režiji Roksandićeve *Kule babilonske*, premijerno izvedene 8. studenoga 1958. godine.

spoznajom neovisnom od slučajnosti ili pak promjenjivosti trenutka kojim je uvjetovano (usp. Gadamer 1978: 144). Drugim riječima, ono poznato istupa kao ono što jest tek njegovim prepoznavanjem pa je prepoznato u svojoj biti zadržano i oslobođeno slučajnosti različitih varijanti (usp. Gadamer 1978: 144). Prepoznato se, prema tome, uzdiže na razinu originalnoga, odnosno idealnoga pa literarna režija i teži predstavljanju idealiteta predložka što rezultira svojevrsnim paradigmatiskim idejnim odabirom koji teži njegovoj vizualnoj aktualizaciji na toj istoj paradigmatiskoj razini.

Spomenuti trenutak spoznaje jest onaj koji se u trenutku scenske realizacije uzdiže u svoju važeću istinu. O onome, pak, što režija postavlja središnjim trenutkom scenske istine, ovisi i uspješnost provođenja literarnoga redateljskoga postupka. Dramaturško je, naime, tkivo *Prometeja* isprepletено svim onim elementima koji služe autoru za isticanje slabosti bogova, pukotina koje razvaljuju njihovu nadljudsku snagu i osvjetljaju ih u kontekstu slabosti i nemoći. Nasuprot tomu, redateljski je postupak bio usmjeren otkrivanju onih elemenata radnje koji u Tomašićevoj percepciji odgovaraju aktualnosti trenutka pa se kao takav i može obrazložiti i donekle prisutnim strahom od neobrazovanosti publike, koja moguće nije poznavala pojmovlje grčke mitologije. Otuda i njihovo prepoznavanje na sceni isključivo kao aluzije na aktualnost društveno-političkoga trenutka. U tu je svrhu, stoga, i bio organiziran dekor koji je sugerirao fiktivna mjesta događanja, ali i slobodna stilizacija kostima, retorični dijalozi, kao i uzvišeni ton govora (usp. Mrkšić, 1959). Spomenuto predstavlja tako temeljni rekvizitarij kojega je Tomašićeva režija oslobodila slučajnosti i uzdignula na razinu onoga idealnoga u scenskoj realizaciji, a što je, kako smo i nastojali ukazati, rezultiralo proturječnom scenskom slikom koja je odavala tek površno redateljsko nastojanje za ostvarivanjem literarnoga pozoričkoga izričaja.

Nadalje, posežući za Prometejem koji, Batušićevim riječima rečeno, ne pripada samom vrhu *olimpškoga genealoškoga stabla* – Matković zapravo demistificira pa u konačnici i demitologizira grčki Olimp.³⁰⁹ To svjesno *oduzimanje aureole posvećenosti* (Batušić 1976: 17) kreće u pravcu organizacije *mitologizirane ideologije* (Hećimović 1996: 125), nagovješćujući arhetipsku viziju novoga svijeta koja iza sebe ostavlja mračne trenutke poratnih godina. Navedeni trenutak tako ključan je u ovoj inscenaciji jer ističući osobine predložka priziva na sceni *čovjeka koji donosi vatru*,

³⁰⁹ Kako tvrdi Batušić, Matkovićev antički ciklus (*I bogovi pate*) kontradiktoran je iz razloga što nijedna od središnjih ličnosti triju Matkovićevih drama (Prometej, Heraklo ili netko drugi od trojanskih junaka iz završnoga dijela trilogije) ne pripada samom olimpskom vrhu. Oni se, dakle, nisu uspjeli oduprijeti besmrtnosti obzirom da je riječ o povijesnu zbiljanju izvan teogonijskoga domašaja (vidi Batušić: 1976: 17).

okovanoga kažnjenika i oslobođenoga heroja (Batušić 1976: 18) što postaje oglednim primjerom poslijeratnoga *humanizma*.³¹⁰ Na taj način režija pokazuje organizaciju spomenute idejne paradigme kao nečega što je, Gadamerovim riječima rečeno, instinskije došlo u *ovo Tu* (usp. Gadamer 1978: 145),³¹¹ a što se, napokon, otkriva kao ključni politički element. Ne držim, dakako, politizaciju teatarskoga čina ujedno i njezinim osnovnim nedostatkom. Naprotiv, rijetki su trenuci u kojima se umjetničko djelo može jednostavno izolirati od *kontingencije prilaznih uvjeta pod kojima se ono pokazuje, a gdje do takve izolacije ipak dođe, ona je rezultat apstrakcije, koja reducira pravi bitak djela* (isto). Aktualizaciju kazališnoga čina u kontekstu nekih temeljenih odrednica dijalektičkoga materijalizma držali bi u slučaju Tomašićeva *Prometeja* u potpunosti opravdanom da je ona to uistinu i bila. Ostavljajući po strani prvotnu ideju *Prometeja* kao očitovanja izrazite žudnje za čovjekovim oslobođenjem od represija, a kojemu se učinak ima očitovati prvenstveno u ljudskom progresu (bilo koje vrste) te ustrajavajući na slici podijeljenoga olimpskoga vrha (bogovi kao čovjekovi pomoćnici, oni što misle isključivo na vlastiti probitak) – Tomašić tek djelomice uspijeva otvoriti scenu tragikomičnoj zabavnosti ideološki *pervertiranih slika svijeta i međuljudskih odnosa* (Suvin 1966: 12). Općenitost misli koje prenosi Matković u vrlo konkretnim odnosima među svojim bogolikim likovima Tomašić je, kako upozorava kritika, shvatio suviše simbolično. Budući da predlošku nedostaje određena filozofska ili barem misaona nadogradnja na mitsku priču, i da lapidarne aluzije kao i obilje aforističkih replika sugeriraju njegovu konvencionalnost pa i trivijalnost – naglašena simbolika morala je djelovati u potpunosti kontradiktorno.

Organizacijom dekora (koji je usputno napomenimo djelovao stilski neujednačeno na što upućuju evidentne razlike prvoga i drugoga čina

³¹⁰ Izbjegavajući bilo kakvu mogućnost scenske nadogradnje predloška – pozornica u principu inaugurira svakodnevnu političku praksu čija je intencija zadiranje (i to pod svaku cijenu) u umjetnost. U tom kontekstu Tomašićeva pozornica teži prezentiranju politički i socijalno angažirane literature posredstvom pristara smrtnika Antroposa i njegove obitelji, kao i simbolične inkarnacije čovjekoljupca *Prometeja*, a sve s ciljem arhetipskoga buđenja ljudske svijesti i rađanja vizije novog svijeta, bliskog svijetu kakav najavljuju i propagiraju tadašnji politički sljedbenici Marxa i Engelsa... (usp. Hećimović 1996: 125). Jednako tako, valja nam upozoriti kako Matković u svojem eseju o Euripidu objašnjava Eshilovu tragediju o titanu *Prometeju*, nadovezujući se kako na Engelsove tako i na Marxove postulate, kao o antičkom ropstvu i njegovu uspostavljanju poslijeratnoga socijalizma (usp. Matković 1949: 7–23).

³¹¹ Što podrazumijeva ono predstavljeno, preobražaj dramskoga materijala u tvorevinu odnosno smislenu cjelinu, a koja je cjelina puna značenja i koja se kao takva može ponovno prikazivati i poimati u različitosti smisla. Međutim, tvorevina, odnosno aktualizacija određenih redateljskih postupaka svoju potpunost doživljavaju tek u trenutku igre – konkretnoga kazališnoga čina (usp. Gadamer 1978: 147).

odnosno slike Olimpa i Zemlje), kostimima pa i glazbenom pratnjom (Boris Papandopulo) otkriva se, u kontekstu retorike predstave, metaforički trenutak što je u potpunosti suprotan glumačkoj realizaciji na sceni. Bez obzira što Matković *namjerno vodi dramski zaplet na granici između drame i komedije, ne pružajući dovoljno elemenata ni redatelju ni glumcima da svoja ostvarenja usmjere ili prema realističkoj igri, ili da se zatvore u stilizaciju obilno protkanu simbolizmom* (Rošić 1980: 92), Tomašićevu neodlučnost u stilskoj organizaciji inscenacije držimo rezultatom njegove literarne režije koja je (za razliku od često spominjanih Gavellinih nastojanja³¹²) nerijetko provođena vrlo jednostrano. Pokazuje tako s jedne strane interes za materijalizacijom prostora, a s druge pak naglašava simboličnost glumačke igre kojega je svakako primjer Veliki vrač (Jozo Martinčević) s maskom u ruci i naglašenom, kako nam je suditi po fotografijama, grotesknošću i stilizacijom. No, skrivanjem lica glumac se zapravo odriče psihološkoga izražavanja, a koji gledateljima ujedno i pruža najveću količinu preciznih informacija. Na taj način dominantnu funkciju, a u nastojanju prenošenja psihičkoga života lika, preuzimaju tijelo i pokret pa u nedostatku ove komponente u Martinčevićevoj realizaciji i nailazimo na osnovni nedostatak.

Cilj je korištenjem maske učiniti određeni lik nestvarnim (usp. Pavis 2004: 215) ili, pak, utjecati na iznošenje unutrašnjega realiteta, a njezina se uporaba drži opravdanom ukoliko je smisljena u predstavi kao cjelini. Međutim, kako je suditi prema kritičkim napisima, naglašena patetičnost (i u naslovnoj ulozi Veljka Maričića i u Dionisa Dušana Dobrosavljevića), pa u tom kontekstu i paradoksalno amalgamiranje materijalnosti odnosno nematerijalnosti (u spomenutoj ulozi Vrača) – pretvarali su se u *zanosno predavanje potrebi da se za one u gledalištu nešto važno kaže* (Mrkšić). Uporaba, stoga, maske namjesto da implicira tjelesnost, mističnost, apstraktnost, te na taj način i aktualizira odmak između karaktera i gledatelja rezultirala je sasvim suprotnim efektom, a što je tek jedna u nizu

³¹² Naime, Gavella je središnjim problemom kazališta držao njegovu povezanost s dramskim tekstom, odnosno književnošću, što se uostalom i drži jednim od ključnih momenata u proučavanju njegove metodologije. Literarno je u Gavelle, kako ističe Batušić, temelj za sve njegove kasnije scenske vizije pa književnost i kazalište u kasnijim razdobljima njegova stvaralaštva predstavlja neraskidivo dvojstvo (usp. Batušić 1983: 235). I sam je Gavella uostalom zapisao: *...Smatram dakle svoju redateljsku djelatnost logičnim nastavkom i u neku ruku nadopunom svoga literarnoga djelovanja. To je djelovanje počelo 1911, kada sam preuzeo kulturni i kazališni referat u „Agramer Tagblattu“ pod šifrom -11-....* (Gavella 1971: 271). Naime, prožimanje literature i teatra smatra glavnim polazištem u proučavanju Gavelline ne samo režijske metodologije, nego i njegovih teorijskih (teatrologijsko-povijesnih) rasprava uopće. Manje-više svi njegovi tekstovi kao i tekstovi njegovih analitičara i interpreta od Slavka i Nikole Batušića, preko Borisa Senkrea do Sibile Petlevski, odnosno Marina Blaževića implicite ili eksplicite upozoravaju upravo na taj fenomen.

argumentacija o redateljskoj neodlučnosti koja rezultira stilski neuravnoteženom pozornicom. Ispod arhetipskoga elementa što sugerira mizanscena uopće, krije se njezina istinska slika, tj. pokušaj odgovora na pitanje, i to zapravo u skladu s onim naturalističkim nastojanjima – gdje se odigrava dramska radnja, odnosno tko i na koji način u toj radnji sudjeluje (usp. Misailović 1988: 161)? Postavljena nam pitanja ujedno pokazuju i najveće slabosti Tomašičeva scenskoga diskursa što svojim nejasnim stilskim određenjem odgovora u prvome redu društveno-političkom trenutku u kojem djeluje. Uporaba maske, primjerice, postaje kontradiktorna jer namjesto da sugerira dramatičnost pa samim time i posluži kao imaginarno sredstvo napada, u ovoj je predstavi njezina funkcija svedena tek na površno sugeriranje mogućnosti isticanja skrivenih konflikata duha.

Ostavimo li po strani deklamatorski stil (često prisutan u onodobnih riječkih glumaca), smještanjem scenske igre u simbolički arhetipski prostor s u potpunosti vjerodostojnim kostimima, režija je ipak ustrajala na tzv. proučavanju stvarnosti izbliza. U principu riječ je o trenutku kojim je Tomašić sugerirao rekonstrukciju određene sredine (zahvaljujući prvenstveno Sokolićevim scenografskim rješenjima) smanjujući na taj način, Misailovićevim riječima rečeno, dozu piroteskosti te istodobno (ispod nedosljedno postavljene simboličke igre) naglašavajući dramsku funkciju, otkrivajući još uvijek prisutna kretanja k naturalističko-realističkom prizorištu. Upravo taj zaokret prema manje-više uspjeljoj realističkoj stilizaciji, doduše, oslobođenoj psihološke glumačke igre – predstavlja element naslijeđen još iz prethodnoga razdoblja. Spomenuto naglašavanje dramske funkcije s ciljem *produbljivanja djelovanja komada* (Misailović 1988: 165) i to prvenstveno na taj način da se *radnja komada podčinjava analizi karaktera* (isto) – u Tomašičevoj adaptaciji nije dosljedno provedena.

Ignoriranje Matkovićeva iznošenja mitske priče kao temeljne naracije pa shodno tome i nedeterminirane bilo kakvim filozofskim ili pak misaonim intervencijama, otkrivaju ideološki trenutak ključnim elementom u organizaciji događaja na pozornici. O čemu uostalom svjedoči i Selenić u *Borbi*, 26. svibnja 1959., naglašavajući brzu promjenu replika. Tako, primjerice,

Prometej (Veljko Maričić) kaže Zeusu (Dragan Bednarski) da je kratkovidan, jer ne vidi, da će bogovi moći živjeti vječno samo u mašti ljudi, ili pak čuje Prometej od čovjeka da njegova dobronamjernost donosi ljudima nesreću; ili neki drugi početak teme, koji učini da gledalac živne u iščekivanju nastavka, počne pažljivije slušati, ali je to sve što će čuti o toj temi ili nagovještaju. Prometej odmah prelazi na drugu, pa na treću,

desetu ili pedesetu u ovoj poznatoj priči, zbog čega mitska priča ostaje u principu suhoparna naracija.

Potvrđuje to i prizor kojim se prikazuje odnos Olimp-Zemlja, a što potencijalno može aktivirati maštovitu, halucinantnu sliku susreta između uznapredovaloga čovječanstva i naših pećinskih predaka s udaljenošću između ovih dvaju lokaliteta kao putem koji je čovjek u međuvremenu prošao (usp. Selenić, 1959). Međutim, Tomašićeva tendencija za naizmjeničnim nizanjem prizora nije omogućila njihovu potpunu razradu pa je gotovo u duhu *plastične režije*, kako bi to kazao Antoine, istodobno ustrajavala na prikazu gotovo dokumentarnoga prostora. Izgradio je tako scenski okvir koji je stremio tek poetizaciji života, što se u izuzeću otkrivanja one intimne dubine predloška, njegova psihološkoga podteksta, otkriva kao jedino suvislo uporište koje je nakon ratnih događanja imalo potencijala aktivirati scensku događajnost.

Značaj vizualnoga segmenta u strukturiranju scenskoga čina

Tendencija purističkih nastojanja u organizaciji scenskoga prostora

Tomašičev redateljski postupak sputavan književnošću zaokupljenom društveno-povijesnom tematikom nerijetko je rezultirao propagandističkom i populističkom scenskom porukom, a što se na gostovanjima *Prometeja* (primjerice na Tjednu drame jadranskih kazališta³¹³) pokazalo i jednim od najuspjelijih segmenata ove izvedbe. S vremenom će njegove režije ipak odavati potrebu za stvaranjem teatra kojemu populistička uloga neće biti osnovni motiv u organizaciji scenskoga čina. Jednako tako, nastojanja u iznalaženju adekvatnoga, stilski primjerenoga scenskoga izričaja – postat će konstantom Tomašičevih režijskih traženja. Za razliku, primjerice, od izvedbe dramatizirane Šenoine pripovijetke *Čuvaj se senjske ruke*, odnosno Budakova *Žednoga izvora* ili, pak, Tresić-Pavičićeve *Katarine Zrinske*, a koje su redom pokazivale nesigurnost i stilsku neujednačenost scenskih rješenja, izvedba dramatiziranoga Krležina romana *Na rubu pameti*³¹⁴ (premijerno izveden 30. listopada 1965. godine) pokazala je značajnije pomake u promišljanju pozoriškoga čina koji se prvenstveno usredotočivao na pokušaje ulaska u najdublje segmente onoga predloškom zadanoga psihološkoga sloja. Bio je to rezultat njegova pristupa u promišljanju scenskoga prostora. I da u svojim inscenacijama nije, osobito u onom segmentu koji se odnosi na glumačko oblikovanje uloge, ostajao nerijetko u

³¹³ U nastavku *Tjedna drame jadranskih kazališta dupkom puna dvorana jučer je srdačno pozdravila Matkovičeva „Prometeja“ u izvedbi Narodnog kazališta „Ivan Zajc“ iz Rijeke. „Prometej“ je postavljen u odličnoj inscenaciji Doriana Sokolića i kostimima Ružice Nenadović-Sokolić, koji su dali dosad najugodniji vizualni doživljaj. Olimpijska zakonitost likova u režiji Lea Tomašića ostvarivana je odmjereno, no donekle na uštrb scenskoga tempa. Čista režiserova postava usmjerena više na slijed događaja, nego na dinamiku međusobnih odnosa likova dovela je do nekoliko impresivnih vrhunaca u vizijama na kraju drugog i trećeg čina. Veljko Maričić u naslovnoj ulozi izbjegao je patetiku i doveo svoj scenski teški lik do sigurnog deklarativnog vrhunca. Od ansambla treba na prvo mjesto izdvojiti Branku Verdonik-Rasberger kao Antropotovu majku, koja je ulogom odlično izgrađenom samo na samim glasovnim i dinamičkim elementima ubrzala zaslužan aplauz na sceni. Ljupka i decentna Atena Zdenke Trajer posjedovala je, ne vrlo često, glumačku kvalitetu šutnje, a Zeus Dragana Bednarskog usprkos tremi, nastup nužan za vrhovnog vlastodršca. U cjelini „Prometej“ se predstavio kao zanimljiva izvedba teksta, kakvog bi morali osvjetliti s više režijskih koncepcija i u drugim našim kazalištima, prvenstveno zagrebačkom (Suvin, „Vjesnik“, 11. travnja 1959).*

³¹⁴ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C](#). Autorica dramatizacije bila je beogradska kazališna i filmska redateljica, odnosno autorica filmskih scenarija i dramskih tekstova, Vera Crvenčanin (usp. Verdonik 2004: 23) koja je ovaj svoj rad nazvala scenskim prikazom romana (usp. Rošić 1980: 204).

krutoj vlasti literature pa onda i sputan u iznalaženju vlastite (originalne) interpretacije, njegov bi značaj u povijesti ovoga teatra bio daleko značajniji.

Pokazuju to, između ostaloga, i rješenja za režiju Sofoklova *Kralja Edipa*³¹⁵ premijerno izvedenoga 6. listopada 1964. godine. Upravo je u ovoj predstavi razvidno puko, nerijetko i nepotpuno, nedorečeno, ili barem nedovoljno promišljeno prenošenje književnoga predloška u scensko znakovlje što je onemogućilo prodor onih scenskih postupaka koji bi ukazivali na neke značajnije pomake u njegovu izričaju. Tako je jedan od najvećih propusta, kako upozorava Rošić, scenska realizacija kora, a što u principu i nije za čuditi budući da u takvoj vrsti režije (usredotočenoj isključivo na književni tekst) predstavlja problem zasebne prirode. Svjestan nedostataka koje bi mogle izazvati skupne interpretacije na sceni, smanjio je broj koreauta na nji šest koji su veći dio teksta govorili pojedinačno. Nastojao je izbjeći monumentalnost što je u tipičnu baroknu teatru s relativno osrednjim glumačkim ansamblom mogla biti krajnje pogubna. Recitativno istupanje koreauta intenziviralo je melodramatski karakter pozornice što je podsjećalo na one predstave koje je publika imala prilike vidjeti pod Miletićem u teatru na Markovu trgu u Zagrebu, ili još ranije u Njemačkoj Schillerova doba (usp. Rošić 1980: 184). Kor, dakako, u svom izražavanju jest lirski, no sadržaj kojega nastoji iznijeti glumcima i publici zadržava epski karakter pa je Tomašić, vjerojatno svjestan izražajne ograničenosti ansambla, nastojao zaobići skupne pjevne dionice. Aktiviranjem melodramatskoga koda namjera mu je prvenstveno bila ovaj komad, a to je i prva izvedba klasične grčke tragedije u povijesti riječkoga glumišta uopće, približiti ondašnjem gledatelju, pa je na taj način

svrha samo djelomično postignuta, jer izvanredna tragičnost drame sažeta u riječima, a po njima i u dramskoj akciji, nije bila adekvatno izražena u recitaciji glumaca, već se gubila u patetičnoj i usporenoj deklamaciji Sofoklovih stihova. Danas je ovaj način interpretacije klasike već napušten, pa je tako Vittorio Gassman (da navedem bar jedan primjer) u svojem prikazu „Kralja Edipa“, u Milanu 1955., dao i naslovnu ulogu i režiju izvedbe, što se tiče vanjskih emocija vrlo suzdržano (Rošić 1980: 184).

³¹⁵ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

Razloge nedostacima u glumačkoj igri valja tražiti prvenstveno u redateljsku zanemarivanju ovoga aspekta.³¹⁶ Jednako tako, dostupne fotografije otkrivaju kako je simetrično postavljenim koreautima (tri sa svake strane) sugerirao funkciju kora u onoj njegovoj strogo obrednoj formi.

Bilo kako bilo, ovom je izvedbom Tomašić pokazao svoju sklonost propitivanju scenskoga prostora što je jedan od onih elemenata koji uvelike određuju njegov izričaj pa tako i udaljuju od niza konvencionalnih scenskih rješenja svojstvenih onodobnom riječkom glumištu. Prostorno rješenje za ovu predstavu sugerirao je Dorian Sokolić koji je oblikujući prostor scenske igre u stilu tada popularnoga enformela³¹⁷ veći dio pozornice pretvorio u krajnje jednostavno stepenište – i stvorio efektno poprište za razvoj aktivnoga djelovanja koje se javlja u obliku božanske sile i božanskoga djela pa je kao takvo utjecalo kako na moralne ciljeve, tako i na njihovo ostvarivanje (usp. Hegel 1984: 49).

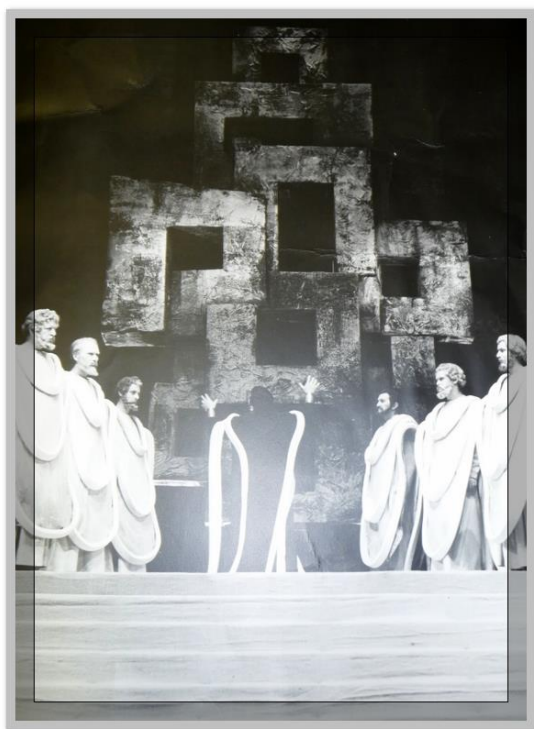
Božansko djelovanje sugerirali su i kostimi (zamišljeni u čistim linijama s dekorativnim aplikacijama) Ružice Nenadović-Sokolić, odnosno maske glumaca koje su simbolički, osobito u koreauta, prizivale funkciju koja je trebala predstaviti *pravu supstanciju samog moralnog herojskog života i djelovanja, to jest – nasuprot pojedinim herojima* – predstaviti sam narod (isto). Nadalje, svijetlim nijansama kora i stepeništa bila je kontrapunktirana tamna pozadina ispunjena velikom nepravilnom plohom koju je probijalo mnoštvo izrezanih kocki (kao i tamni kostimi ostalih glumaca na pozornici) (usp. Dubrović 1998: 16), na temelju čega zaključujem kako je prostornim, odnosno kostimografskim rješenjima sugeriran ključ za rješenjem mizanscene.³¹⁸

³¹⁶ Rošić prvenstveno i izdvaja Miodraga Lončara u naslovnoj ulozi, odnosno Branku Verdonik-Rasberger kao Jokastu, ističući kako je potonja iznijela svoju ulogu plastično, a u nastupnom prizoru u potpunosti nenametljivo pa samim time i nadasve efektno. *Miodrag Lončar je, pak, kao Edip na pozornici djelovao osobito dinamično i na ovom po njemu reljefno donesenom liku odražavala se u punoj mjeri neumitnost sudbine i nestalnost ljudske sreće* (Rošić 1980: 184). U nastavku još dodaje: *S najmanje interpretativnih oscilacija prikazao je Stevo Meandžija proroka Tiresiju, i da je na određenim mjestima bio nešto agresivniji i ironičan, njegova bi kreacija bila jedna od najcjelovitijih na ovoj predstavi. Kreont u tumačenju Dragana Bednarskoga prikazan je nešto jednostrano, s tvrdoćom u karakteru, pa ovaj inače pozitivan lik ispada nekako kao svadljivac. Danilo Maričić (Glasnik iz Korinta), Asim Bukva (Glasnik iz dvora) i Dušan Dobrosavljević (Pastir) u ocrtavanju likova bili su korektni, a jednako dobar bio je i Ivan Bibalo u ulozi Svećenika* (isto).

³¹⁷ Detaljnije o stilskim mijenama u Sokolićevu scenografsku radu vidi Dubrović 1998.

³¹⁸ Hegel tvrdi kako u grčkoj tragediji teatar posjeduje svoje vanjsko tlo (pозornicu i okolinu) dok je kor (koji predstavlja narod) duhovna pozornica te ga uspoređuje s hramom u arhitekturi koji opkoljava božji kip, a koji se pak u kazalištu transformira u aktivnoga odnosno djelotvornoga junaka. Sokolić svojim scenskim postavom, pa i Tomašić nekim rješenjima upravo sugeriraju netom navedeno.

Postavivši koreaute u polukrug kojega je prekidala netom spomenuta glomazna ploha, režija ih je gotovo uklapila u dekor i tako simbolički pokazala njihovo (ne)sudjelovanje u radnji. Tim je trenutkom Tomašić približio vlastitu viziju kora onom osnovnom značenju što ga je imao u antičkoj tragediji – da *teorijski iskazuje svoj sud, opominje, sažalijeva ili priziva božansko pravo i one unutrašnje moći koje fantazija sebi predstavlja kao krug bogova što vladaju u vanjskom svijetu* (Hegel 1984: 50). Spomenuto navodi na misao kako interpretaciji kora pristupio iz književne, nego iz likovne vizure te mu pridodao vizualno određenje.



Slika 18. Sofoklo, *Kralje Edip*. Redatelj: Leo Tomašić, 1964.
Scena.

Nadalje, spomenuta ploha, odnosno stepenište ispred i podno nje postavljeno, simbolički su predstavljali prostor radnje kojega su zauzimali i individualni junaci³¹⁹ pa je stepenište imalo zadatak simbolički pokazati

³¹⁹ Prema Hegelu, antička tragedija ne projicira sukobe što nastaju iz kakve zle volje, ili pak zločina, nesreće, slijepila i sl., nego prvenstveno iz moralne opravdanosti neke određene radnje. Jer, apstraktno zlo niti ima istine u sebi niti je od interesa (usp. Hegel 1984: 51). Stoga, tako osiromašena pozornica na kojoj se odvija sukob u prvome redu moralnih sila predstavlja, ipak,

tragično kretanje naniže kao prijelaz iz sreće u nesreću (usp. Misailović 1988: 71). Aktivira se tako mogućnost predočavanja *raskrsnice*³²⁰ na kojoj se odvija sukob i na kojoj će Edip poubijati uglavnom sve nepoznate suparnike, ne znajući pritom kako je ubio i svojega oca. Jer, čovjek u sukobu, upozorava Misailović, lako postaje ono što nije, a u samoobrani postaje ono što mora. *Zato se pojmom raskrsnica označava ne samo ukrštanje putova nego i ukrštanje sudbina: kao da sudbina vodi čovjeka do raskrsnice, a potom sam čovjek vodi svoju sudbinu* (isto, 71). Na toj raskrsnici, odnosno prostoru kojega ispunjavaju individue, nastaje sukob potaknut moralnom opravdanošću ili pak neopravdanošću nekoga događaja. Napokon, takav dekorom osiromašen scenografski postav pokazuje tendenciju k *purističkoj modernističkoj koncepciji* (što) *teži krajnjoj kontroli i ekonomiji izraza* (isto).

prvenstveno scenografski iskorak u odnosu na veliki broj onodobnih inscenacija što ih je riječka publika imala prilike i vidjeti.

³²⁰ Vidi Misailović 1988: 69.

Scenski prostor – mjesto propitivanja čovjekove osobnosti

Spomenuta tendencija osiromašivanja scenskoga prostora osobito je došla do izražaja u režiji dramatiziranoga Krležina romana *Na rubu pameti* premijerno izvedena 30. listopada 1965. godine. Ovu izvedbu valja predstaviti kao jedno od najboljih Tomašićevih scenskih rješenja u povijesti ovoga glumišta.³²¹ Usredotočivši se na poniranje u najdublje slojeve predloška, oslobađajući se u vlastitoj interpretaciji onih društveno-povijesnih spona koje je nerijetko postavljao u središte scenske zaokupljenosti, ovdje se okrenuo problematici propitivanja individue, njegova sebstva te ozbiljnije pristupio proučavanju glumačkoga fenomena. Ipak, svako postavljanje na scenu djela iz korpusa Krležina književnoga stvaralaštva povlači i određene političke konzekvence. Jer, Krleža često, a što je prepoznatljivo i u spomenutu romanu insistira na onoj zbiljskoj, realnoj, socijalnoj sferi koja neminovno povlači aktualizaciju političke, odnosno ideološke problematike.

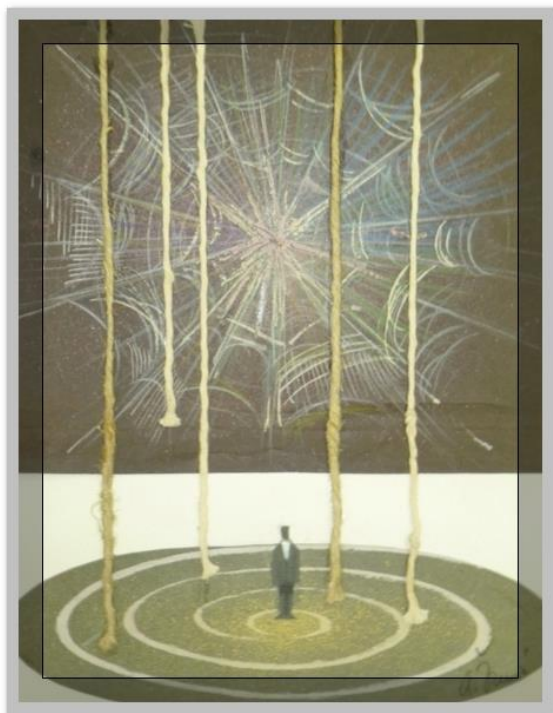


Slika 19. M. Krleža, *Na rubu pameti*. Redatelj: Leo Tomašić, 1965.
Scenografija: Antun Žunić

Ta je pak problematika nerijetko prožeta kategorijama individualnoga talenta i subjektivnoga doživljaja (usp. Milanja 1993: 39) pa je nastojanje na sintezi materijalne i objektivne dimenzije s jedne, odnosno psihološkoga i subjektivnoga entiteta s druge strane, očito i u režijsko-dramaturškim i

³²¹ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

scenografskim rješenjima. U riječkoj je izvedbi scenografskim rješenjem Antuna Žunića Tomašić pronašao izvanredan put u propitivanju s jedne strane Krležinu predlošku svojstvene ideološke odnosno sociološke idejne baze, a s druge je njegova pozornica omogućila uranjanje u najdublje psihološke segmente. Gore istaknuta scenografska skica³²² pokazuje režijsko-scenografsko usredotočivanje na rekonstrukciji onoga idejnoga sloja romana koji sugerira kako metatekstualnu, tako i u aktualizaciji teksta na pozornici, metascensku dominaciju nad političko-moralnom aktualnošću.



Slika 20. M. Krleža, *Na rubu pameti*. Redatelj: Leo Tomašić, 1965.
Scenografija: Antun Žunić

Postavljajući Doktora (Slavko Šestak) u središte kruga iza kojega je u dubinu povučena slika gotovo transcendentnoga, mogli bismo kazati vječnoga nemira, turbulentnosti i kaosa – Žuniću je uspjelo stvoriti prizorište kojim je u prvi plan postavio propitivanje konstituiranja osobnoga identiteta. Trenutak je to što se, izuzev onih Štimčevih režija Shakespearea, po prvi puta u povijesti

³²² Žunićeva scenografska slika nalazi se u njegovoj (doduše još uvijek ne u potpunosti i sređenoj) ostavštini što se čuva u Muzeju grada Rijeke.

riječkoga glumišta odmaknuo eksplicitnu propagiranju političke ideologije, a s ciljem anticipacije teatarske umjetnosti. U tome i jest osnovna značajka Tomašičeve režije koja je pokazala čvrste pomake k interferenciji psihološko-ekspresionističkoga scenskoga koda. Na gotovo praznoj pozornici iscrtanoj tek bijelim krugovima sa središnjom točkom, Doktorom, Tomašičeva je tendencija bila ostvariti potpunu psihološku organizaciju, na koncu i glumačku realizaciju glavnoga lika i to ne u stilu krležijanski raspoloženoga psovača, nego *introvertiranoga* čovjeka *čiji je afektivni život vrlo intenzivan, ali redovno nije prodoran, već se samo u izuzetnim slučajevima njegova povučenost u sebe pretvara u iznenadne eksplozije koje mogu da dobe i izgled patoloških stanja* (Rošić 1980: 205). Netom navedene Rošičeve riječi daju nam naslutiti kako je režijsko insistiranje na spomenutim karakternim osobinama glavnoga lika, kao i konstantno prisutna njegova težnja za stvaranjem izvanvremenske fakture Krležine temeljne poruke – pretvarilo Šestaka, odnosno pozornicu uopće, u mjesto dijaloga, paradoksa, oprečnosti. Osjećaj izdvojenosti iz života i stalne turobnosti osnovne su karakteristike psihološkoga profila Doktora, a koje Slavko Šestak na pozornici u konačnici i oživio. Prema tome, Tomašičeva je zasluga u tome što je uspio probuditi gotovo marionetsku sliku ovoga lika koji jednostavno nije kadar odrediti smisao vlastitoga porijekla. Vjernom i ovoga puta uspjelom transpozicijom predložka na scenu, Tomašić je preuzeo pa potom i medijski transformirao jednu od temeljnih Krležinih narativnih figura – ironiju.³²³

Ironija je postala istinskom dramskom situacijom koja je omogućila ostvarenje glume u kontekstu onoga što i nazivamo psihološkim realizmom³²⁴ pa je na taj način koncipirana glumačka igra omogućila na ostvarenje onih, predložku svojstvenih, niza oprečnosti, dvosmislenosti i poricanja. Šestakov je Doktor u principu toliko bio prožet vlastitim psihotičnim stanjem da je u pojedinim trenucima kreirao scenske slike koje su i imale razloga hiniti spomenutu marionetsku viziju. Zaobilaženjem izgradnje agresivnoga, buntovnički i psovački raspoloženoga Doktora koji je

³²³ Problem ironijskoga strukturiranja moderne proze kao i otkrivanje osebjunoga manevriranja s pomoću ironijskoga kôda u kontekstu moderne književnosti (s osobitim osvrtom upravo na roman *Na rubu pameti*, vidi: Slabinac, G., "Ironija kao narativna figura u modernoj prozi", str. od 107. do 126., u: Slabinac 2006. Isti je tekst objavljen i u: *Umjetnost riječi*, 2001., br. 1. (siječanj–ožujak): 63 – 79.

³²⁴ Tomašić je bez obzira na kvalitativne sposobnosti glumačkoga ansambla u ovoj predstavi uistinu insistirao na pokušajima stvaranja istinskoga psihološkoga realizma, a što kako potvrđuje interpretacija Mije Sasso kao Jadvice Jesenske. Između ostalih i Rošić izdvaja upravo epizodu u kojoj se pojavljuje ističući njezinu karakternu reljefnost, dok je izražajna punoća kojom je sugeriran prizor u kojem se pojavljuje imao potencijala postati, kako upozorava kritičar, zaokruženom dramom (usp. Rošić 1980: 1965).

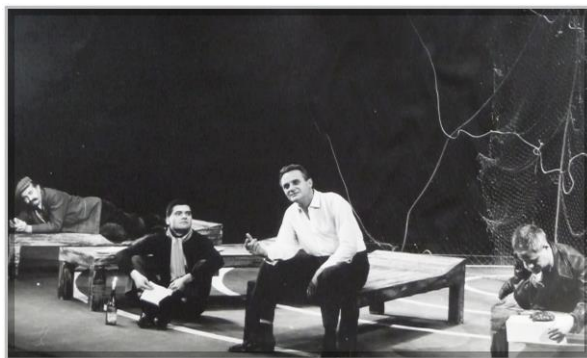
svoju gorku spoznaju saopćavao gledalištu na smireniji i zato moguće uvjerljiviji način (Rošić 1980: 205) – Tomašiću je na pozornici uspjelo aktualizirati pitanje, riječima Žmegača, tko sve utječe na alternativu „dobro“ – „zlo“. Trenutak je to koji u potpunosti opravdava anticipaciju ironijske linije kojoj je zadatak probuditi očiđenje u publici. Upravo je književni rad Miroslava Krleža prožet filozofskom mišlju i temeljnim motivima europske kulturne povijesti od Platona do poslijeratnoga egzistencijalizma. Dakle, ni u slučaju Tomašićeva Doktora ne možemo govoriti, u primjerima u kojima spominjemo element marionete, o histrionskoj metafori. Ona je prvenstveno rezultat misaonoga, filozofskoga sloja kojega je Tomašić namjerno ili ne, eksplicite i projicirao na pozornici stvarajući pritom elegantnu liniju ironije čija se posljedica očitovala u aktiviranju efekta očiđenja.



Slika 21. M. Krleža, *Na rubu pameti*. Redatelj: Leo Tomašić, 1965.
U središtu Slavko Šestak kao Doktor.

Uzdizanje ove uloge do one simboličke razine na kojoj ju je moguće percipirati baš poput lutke božanskoga porijekla kojoj je pružena mogućnost odabira i rasuđivanja, *izbor između sklada i nesklada sa zakonom* (Žmegač 1986: 214). Međutim, ova netom iznesena tvrdnja predstavlja antitečki par koji se jednako tako i reflektirao na pozornici – s jedne strane društvena uređenost i podređenost, s druge pošteđenje i oslobođenje od obveza, sposobnost da napokon vidi samoga sebe kao sebe kao drugi i kao drugoga. Riječ je o svojevršnom, ponovno bi rekao Žmegač, mentalnom obrascu refleksije: *s jedne strane marioneta, s druge autonoman čovjek, „smion“ čovjek koji bi bio spreman da poživi „sam za sebe“, bez atributa*

svoga društvenoga položaja, i što je glavno, „bez predrasuda i bez vjere u drvene bogove“ (1986: 252).³²⁵ Iako je riječ o trenutku koji bi eventualno imao potencijala aktivirati dramski sukob temeljen na osobnu konfliktu pa i agresivnosti, Tomašić je Doktora pokazao kao pripovjedača koji je smireno iznosio spoznaju kako o društveno-političkom trenutku, tako i o vlastitoj duševnosti – i tako ponovno aktivirao ironijsku situaciju. Doktorova, stoga, letargija u Tomašićevoj viziji čak i onemogućuje silazak u nirvanu pa konstruiranje takva karaktera čije je kretanje besciljno, a jedina namjera prenijeti publici poruku vlastite ojađenosti, imala je zadatak ukazati prvenstveno na besmisao vlastitoga postojanja. Šestakovo prisustvo na pozornici predstavljalo je polemiku o čovjekovu tijelu koje je *po prirodi sasvim neupotrebljivo kao materijal za neku umjetnosti* (Craig 2010: 66) pa stoga i nastoji, transformacijom u simbol, uhvatiti odbljesak onoga duha kojega, primjerice, Craig percipira kao Smrt.³²⁶ Tomašićev je Doktor na tragu marionete, duha koji u onoj craigovskoj viziji postao umnogome ljepšim i punijim od života (usp. isto, 75). Njegov scenski vijek prezentirao je mišljenje koje je u svojem logičkom obliku nesposobno predočiti pravu bit života (usp. Leitner 1993: 30) pa i nastoji prijeći njegove granice.



Slika 22. M. Krleža, *Na rubu pameti*. Redatelj: Leo Tomašić, 1965.

³²⁵ Opreka, dakle, između autonomnoga čovjeka i društvene marionete koju problematizira Krležin roman izravno je prenijeta na scenu. Riječ je o opreci, Žmegačevim riječima rečeno, koja se kristalizira kroz prizmu individualne svijesti, ali i u kontekstu povijesnoga iskustva građanske ere. *Emfatička kritika koja prožima stranice toga djela osniva se, ipak, na predodžbama i pojmovima koji, bar dijelom, sociološki ne pogađaju samo strukture građanskoga društva nego se općenito odnose na pitanja koja nastaju u procesima ljudskoga udruživanja, bez obzira na pojedine konkretne oblike života u zajednici. Jer, društvo bez ikakvih konflikata odgovaralo bi negativnoj utopiji društva bez subjektivnosti. Opreka između autonomne ličnosti i marionete bila bi tada uklonjena – ali tako da bi bilo samo još marioneta* (Žmegač 1986: 253).

³²⁶ O Craighu poimanju nad-marionete vidi u Craig 2010.

Riječ je o trenutku se nada spoznavanju sebe i drugoga, drugoga u sebi odnosno sebe u drugome, a što Tomašić u scenskoj realizaciji ni u kojem slučaju nije poricao pa je stoga i ostavio dovoljno prostora za glumački razvoj koji se nastojao zaogrnuti onom ljepotom koja, riječima Craiga, nalikuje prvenstveno smrti, dok je na sceni nastojao prezentirati duh života. I tu se zapravo izgubila težnja za imobiliziranjem vanjskoga, a s ciljem zaodijevanja pozornice onim unutrašnjim kao nadmoćnijom silom koja ne teži realizaciji krvi i priče, nego prije tijela u zanosu. Postavljajući *ja* iznad naslijeđa i sredine (biologije i sociologije) Tomašićeva nastojanja nisu bila, riječima Misailovića, usmjerena podizanju svijesti na kakovu metarazinu, nego ju je nastojao rasprostraniti tako da ona postane sastavnim dijelom cjelokupnoga scenskoga događanja. I tu je režija naišla na problem koji je proizašao iz same prirode prostora, odnosno velike pozornice riječkoga kazališta kojoj nedostaje mogućnost stvaranja intimnijega kontakta s publikom pa u tom nastojanju da se intimistička priroda Krležina teksta što vjernije prenese gledatelju nailazi na prepreku veličine prostora.

Bilo kako bilo, režija je otvorila scenu čovjekovu *ja*, no to je silaženje i obuzetost sobom još uvijek bilo determinirano i prikazano *žrtvom sredine*. Postavljajući Doktora u središte kruga režijsko-scenografski postupci aktualizirali su njegovu povijesno-filozofsku, odnosno ideološku uvjetovanost pa se slikom u dubini pozornice (dugačke bijele linije) kao scenografova refleksija zatvora sugerirala kategorija povijesti (prošlosti). Slika zatvora s jedne strane je pokazivala svoje doslovno značenje (kao mjesto u kojem je Doktor zaista i proveo nekoliko mjeseci), dok je na *metarazini* označavala ograničenost i nepotpunost konstruiranja ličnosti kao isključivo jednodimenzionalnoga entiteta. Sputanost i ograničenost redu omogućene su kategorijom vremena/perfekta, a koji je u tako pojmljenoj egzistenciji priječio Doktorov razvoj kao kompleksne i dinamičke scenske tvorbe. Ono što omogućuje njegovo napredovanje, doduše paradoksalno, nalazimo u pozadini, dubokoj i tamnoj, ocrtanoj, kako smo istaknuli, nepravilnim linijama što se međusobno isprepliću. Na taj način Žunić nije sugerirao isključivo neurotičnu sliku povijesnosti (osobito obzirom na činjenicu što znamo kako je Tomašićeva režija insistirala na tom uzdizanju od uvjetovanosti povijesnoga trenutka), nego je u prvom redu, a što je u našem kontekstu još važnije – metaforički označila povratak sebi, mogućnost Doktorova konstituiranja u odnosu prema vlastitu sebstvu. Zahvaljujući tom insistiranju na prikazivanju čovjekove zaokupljenosti osobnim duhovnim životom ostavljajući istodobno u velikoj mjeri po strani ovisnost scenskoga čina o političko-ideološkoj dimenziji, i valja tražiti jedne od glavnih nastojanja u estetizaciji izvedbenoga čina.

Anticipacija filozofske dramaturgije

Afirmacija teatra situacije

Nakon središnje tematske okosnice gotovo svih hrvatskih drama koje su se izvodile do sredine pedesetih godina prošloga stoljeća, a koje su se zaokupljale prvenstveno pitanjem Revolucije, potom nešto kasnije odnosima pojedinaca u ratu i spram rata (primjerice Kulundžićev *Čovjek je dobar* ili, pak, Raosove *Dvije kristalne čaše*) – tek Božić svojoj dramom *Pravednik (ili kolo oko stare fontane)* u središte vlastita zanimanja postavlja odnos čovjeka i čovječnosti u ratu (Senker 2001: 166). Treća je to, zaključuje Senker, tročinska drama koja je 1961. godine uspjela zaokupiti središnju hrvatsku pozornicu, i to ne samo zbog većega otpora nego i uz svesrdnu podršku službene kritike. *Put joj je, razumije se, otvorilo i to što nitko nije imao nikakvih dvojba o ideološko i političkom opredjeljenju njezina autora* (isto). Nasljeđujući neke od temeljnih postulata *drame situacije* koju su anticipirali zapadnoeuropski dramatičari (Sartre, Camus, Roblès), Božić prvenstveno insistira na onom realnom prikazivanju čovjeka, pa stoga, i ne teži vjernom portretiranju evolucije karaktera pod utjecajem nekih određenih okolnosti. *Realna čovjekova situacija višestruko nadmašuje čovjekovu psihologiju* pa iz toga razloga valja ustrajati na prikazu pojedinca i to s aspekta karakterističnoga određenoj grupaciji odnosno ljudima uopće (Selenić 1971: 130). Prema tome, postavljanje je ovoga komada na pozornicu riječkoga kazališta u režiji Davora Šošića³²⁷ (premijera: 8. travnja 1961.³²⁸) nagovjestilo s jedne strane Tomašićeve režije iz korpusa francuske dramaturgije, a o kojima će detaljnije biti riječi u nastavku dok, pak, s druge upozorava na one stilsko-estetske pomake što je ih na pozornici ovoga teatra svojim inscenacijama potvrdio Vlado Vukmirović.

U svom osvrtu na ovu dramu Šošić je istaknuo kako *Pravednik* nije strogo lokaliziran na konkretni ambijent, nego smatra kako se njegova radnja *mogla dogoditi u svakom mjestu u toku Drugog svjetskog rata, i u bilo kojoj okupiranoj zemlji. Njen se sadržaj ogleda u osudi neangažiranosti* (Šošić prema I. F. *Mali razgovor s redateljem „Pravednika“ Davorom Šošićem*, u: *Novi list*, travanj 1961). Stoga, to nastojanje da se pokaže ona osobito Sartreu i Camusu bliska ideja kako čovjek postaje ono što uistinu i jest

³²⁷ Tada direktor drame HNK u Zagrebu. Kao redatelj afirmirao se izvedbom *Portreta madone i Baby Doll* T. Williamsa, *Lucy Crown* Irvinga Shawa, Nušićevim *Pokojnikom* te obnovljenom *Glorijom* Ranka Marinkovića. Za režiju djela T. Williamsa primio je i Nagradu grada Zagreba (I. F. *Mali razgovor s redateljem „Pravednika“ Davorom Šošićem*, u: „Novi list“, travanj 1961).

³²⁸ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

zahvaljujući vlastitim postupcima – jedna je od temeljnih karakteristika i glavnoga junaka ove drame, Blaža Bogdana. Čovjek je to, kako upozorava Senker, bačen u situaciju u kojoj mora birati između nametnutih mu opcija. *Zahvaljujući tom izboru, koji je unutar postavljenih granica naizgled posve slobodan, prepušten njegovoj savjesti i njegovu osobnom ili profesionalnom poimanju prava i pravde*, (Blaža Bogdana) *autor namjerno ostavlja bez prošlosti, bez obitelji i bez kompleksna karaktera, za sebe i za druge postaje netko, postaje pravednik ili, možda, „pravednik“*. *Ukratko: izborom odlučuje i o životu drugih ali i o svojem identitetu* (Senker 2001: 166). Složit ću se s Camusom i utvrditi kako u ovakvom teatru nije važno zašto je netko nešto učinio, nego u prvom redu što je učinio. Čovjeka određuju i definiraju njegovi postupci što i jest jedan od temeljnih postulata egzistencijalističke filozofije, pa shodno tome postupci junaka u takvoj dramaturgiji kojoj neminovno pripada glavni lik (osobito u prvom činu) – nisu više, Selenićevim riječima rečeno, produkti ili pak posljedice, nego u prvome redu kreacija. Napuštajući ortodoksno prikazivanje postupaka pojedinca u sukobu između individualnih prohtjeva i društvene nužnosti, Božić je ovdje odstupio od insistiranja na bilo kakvoj apriornoj moralnosti (usp. Rošić 1980: 111), te je stvorio predložak koji je u onodobnom kako riječkom tako i nacionalnom teatru uopće, djelovao scenski zanimljivim i kao takav imao potencijala skrenuti od tada uobičajenih inscenatorskih načela.

Šošić je, pak, u svojoj režiji insistiranjem na jedinstvu vizualnih elemenata (dekor, kostim pa tek potom kretanju glumaca), nastojao stvoriti strukturu scenske slike kao vizualne estetičke cjeline u koju nužno valja ukomponirati doživljaj gledatelja. Stoga, *doživljajna vrijednost scenske slike ne zavisi toliko od stupnja njene sličnosti s nekim podražanim objektom u povijesti ili stvarnosti koliko od njene funkcije ili djelovanja u tijeku predstave* (Misailović 1988: 245). Bez osobitih nastojanja u stvaranju *teatra situacije*, Šošić je u ovoj izvedbi (a što je i temeljno distinktivno obilježje u odnosu na prethodno spomenute Tomašićeve režije) – ustrajao na stvaranju onih situacija u čijem je središtu propitivanje moralnih čovjekovih dvojbi u trenucima ozbiljnih odluka. Jer, Božić u svoje dramsko tkivo usađuje temeljnu konvenciju egzistencijalne kušnje *kao zajedničku zbilju više pojedinaca, te udio tako impostirane situacije u drami pretpostavlja udjelu lica i njihovih značaja zapostavljajući, iako ipak samo donekle, i to pretežno u prvom činu, verističku, sadržajnu i psihološku motiviranost* (Hećimović prema Senker 2001: 176). Trenutak je to koji je Šošića neminovno odveo u istraživanje i pokušaj oživljavanja nekih temeljnih elemenata *teatra situacije*. Budući da već i predložak pokazuje evidentna odstupanja od eksplicitnoga ugledanja na filozofsku dramu, režija je bila primorana ostaviti dovoljno

prostora za složenijim psihologijskim određenjem pojedinih likova. Psihologizacija je tako postala i funkcijom, ali i pokretačem scenske događajnosti – a što je evidentni odmak od one vrste teatra kakvu su zagovarali primjerice Sartre i Camus.³²⁹



Slika 23. M. Božić, *Pravednik (ili kolo oko stare fontane)*.
Redatelj: Davor Šošić, 1961.
Na slici: ansambl.

Ova će režija pokazati odmak ili prijelaz od situacije k scenskoj slici kao stvaralačkoj viziji koja nastaje zajedničkim djelovanjem kako redatelja tako i scenografa, a što u konkretnoj realizaciji predstavlja odmak od onoga naturalističkom kazalištu svojstvenoga podražavanja, odnosno rekonstrukcije određenih prostorno-vremenskih isječaka stvarnosti. U suradnji s tada mladim zagrebačkim scenografom Andrejom Ekl, Šošić je svojega *Pravednika* smjestio u potpuno osiromašeni dekor kojega je u pojedinim scenama ispunjavao tek pokoji drveni stol ili stolica. Primjenom zelene, crvene i žute boje u pojedinim činovima, scenografska su rješenja pridonijela tumačenju psiholoških stanja. Umjesto, dakle, stvaranja jedne osnovne situacije oko koje će potom na sceni izgraditi radnju (a čiji je zadatak oblikovati karaktere), Šošić se primarno usredotočio na nizanja scenskih slika, što je zapravo tek nazna-

³²⁹ *Apsurdnost jedne situacije zamijenjena je u situacijskom slijedu apsurdnošću druge u kojoj suca Bogdana modificirani antički kor, koji sada već tvore uz bivše taoce i neki privrženi građani, optužuje za zlo koje postaje njegovom kobi. Svjestan apsurdnosti vlastitoga položaja, Blaž Bogdan, poput Camusovih dramskih lica, reagira anarhoindividualnim revoltom koji najavljuje metamorfozu u pobunjena čovjeka čija je solidarnost s drugima, što je zapravo u suprotnosti s prevladavajućim tendencijama filozofske drame kakve su pisali Sartre i Camus, time iznevjerena* (Hećimović prema Senker 2001: 176–177).

ka postupaka koji daju naslutiti njegovo ugledanje na neka Mejerholjdova inscenatorska načela, doduše, u ovoj realizaciji ipak nedovoljno razrađena.

Redateljsko nastojanje, ističe ondašnja kritika, prvenstveno je bilo usmjereno psihološkom diferenciranju dramskih likova i to s ciljem približavanja dramskoga djela prosječnu gledatelju. U potpunosti je tako zanemarena *kontrola nad glumačkim oblikovanjem likova, osobito baš u II činu gdje je njegova pomoć bila najpotrebnija* (Rošić 1980: 112), pa se zapostavljanje glumačke igre smatra i najvećim nedostatkom njegova prosedeća. No, bez obzira na sve zamjerke režiji, ovom je izvedbom riječki teatar pokazao prve i evidentne naznake odvajanja od realističkoga scenskoga koda koji je kao dominantno stilsko-estetsko određenje vladao ovom pozornicom dugi niz godina. Jednako tako, ova predstava ukazuje i na ozbiljnije pomake u profiliranju glumačkoga kadra koji je, napokon, bio spreman potaknuti modernizaciju scenskoga izričaja, a što potvrđuju i navodi iz ondašnjih kritičkih osvrtā:

Slavko Šestak, interpretirajući glavno lice drame suca Blaža Bogdana, izrazio je toliku umjetničku zrelost, da se ovom kreacijom svrstao u red prvaka riječkoga kazališta. Ovaj skromni, no i mnogo iskorištavani glumac privukao je pažnju već i ranije, osobito kao interpret Mokorela u drami „Zvijezde su vječne“. Njegova interpretacija nesretnog suca dana je škrtim izražajnim sredstvima, no s toliko unutarnjega intenziteta da mu igra doista djeluje potresno. Ovo vrijedi napose za I. čin, kad nije imao dovoljnu podršku u igri Veljka Maričića koji je njemačkog oficira Kessela trebao možda prikazati više intelektualistički, pa da lik ovog predstavnika nacističkog siledžije ne bude šabloniziran. S mnogo napora ne bez znatnijeg uspjeha dao je Miodrag Lončar smetlara Lolu. Jer ako se ovo lice ne uzme kao simbol, ono se ukazuje kao već pomalo dotrajali literarni rekvizit, a literarni balast opterećuje dramsko djelo u jednakoj mjeri kao što ga odsustvo literarnih kvaliteta degradira (Rošić 1980: 112).³³⁰

Ipak, afirmaciji *teatra situacije* na riječkoj pozornici najviše su pridonijela Tomašićeva redateljska nastojanja koja u svim dosad navedenim izvedbama pokazuju tendenciju stvaranja komornoga teatra što će svoje najbolje realizacije doživjeti u izvedbama kraćih dramskih tekstova iz korpusa

³³⁰ U nastavku dodaje: *Među epizodnim ulogama istakla se Zlata Perlić kao žena strijeljanog taoca: ona je pod teškim scenskim uvjetima u kratkoj upadici znala održati mjeru i sačuvati scensku uvjerljivost. U ostalim manjim ulogama napose su zadovoljili Đuro Turinski (trgovac Lukić), Mija Sasso (Ana), Edo Verdonik (Stjepan Ivić) i Boris Lučić (penzioner Franić)* (Rošić 1980: 112).

filozofske dramaturgije. Tako su 19. siječnja 1963. godine izvedene u njegovoj režiji Salacrouova *Margareta*,³³¹ odnosno iste večeri i Sartreova *Obzirna bludnica*.³³² Tekstovi su to koji predstavljaju ogledni primjer *teatra situacije* koji se, prema Sartreu, ne odnosi samo na dramsko stvaralaštvo temeljeno na egzistencijalističkoj filozofiji, nego i na neka druga dramska ostvarenja, primjerice Giraudoux, Anouilha odnosno Cousteaua (usp. Selenić 1971: 123). U realizaciji teatarskoga čina utemeljenoga na postulatima filozofske dramaturgije u središte pozornosti nerijetko istupa problematika scenskoga prostora pa držim kako je osnovni preduvjet za scensku realizaciju dramske situacije konstituiranje pa potom i strukturiranje primjerene prostorne dramaturgije. Na taj način, scenski prostor ima sposobnost transformirati predloškom zadanu situaciju u njezin vizualni ekvivalent, na čemu je osobito insistirao svojim režijama Leo Tomašić. I sve njegove inscenacije pokazuju tendenciju zapostavljanja razvoja karaktera na sceni u korist strukturiranja prostora glumačke igre. U tome je možda i najveći nedostatak svih njegovih prethodno spomenutih predstava.

Izuzmemo li činjenicu kako je u repertoar Hrvatske drame konačno bila i uvrštena moderna francuska dramaturgija (riječkoj publici do tada gotovo u potpunosti nepoznata), a što valja predstaviti kao važni iskorak u organizaciji repertoarne fizionomije³³³ – valja spomenuti kako je Tomašić po prvi puta učinio značajne iskorake i u tehničkim preinakama scene, a s ciljem stvaranja atmosfere komornoga teatra. Proširenjem pozornice preko otvora za orkestar uspio je produbiti prostor igre gotovo u samo gledalište, te na taj način stvoriti potrebne preduvjete s jedne strane za aktualiziranjem intimne atmosfere, dok je pak s druge ukazao i na mogućnost *korištenja ostalog scenskog prostora u pozadini, pa je manevarska sposobnost binske tehnike porasla u usporedbi s estradnom pozornicom smještenom centralno*, a čime se konačno utjecalo i na postizanju akustičnosti (Rošić 1980: 155).³³⁴

Kao motivacijski trenutak u scenskoj realizaciji *Margarete* Tomašića je tako potaknula Salacrouova sklonost oživljavanju osjećaja tjeskobe, odnosno pesimizma kao prevladavajuće atmosfere njegovih dramskih tekstova uopće. U francuskoj je dramaturgiji Salacrou ostao zapamćen, iako doduše

³³¹ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

³³² Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

³³³ Već sljedeće godine (premijera: 22. studenoga 1964.) Tomašić je režirao i Feydeauovu komediju u tri čina *Idem u lov!*, te na taj način pokazao svoju sklonost, što je također iznimka u riječkom teatru, upravo spram francuske dramske književnosti.

³³⁴ Rošić u nastavku svoje kritike dodaje kako je ovaj Tomašićev eksperiment u potpunosti uspio pa je Rijeka, držao je, *napokon došla u mogućnost da gaji komorni teatar i da na tom polju uznastoji da se što prije smanji disparitet između njezinih pokušaja i već afirmiranih ostvarenja drugih gradova* (1980: 155).

ne pripada krugu pisaca isključivo egzistencijalističke filozofske orijentacije, po iznimnoj dramskoj tehnici, konstantno podložnoj promjenama te stvaranju neobičnih i nadasve zanimljivih dramskih situacija. Tako je i u Tomašičevoj scenskoj viziji, riječ o tipičnoj *teatru situacije*, što se ne zaokupljuje toliko temom i strukturiranjem radnje koliko tehnikom, načinom osmišljavanja slike scenskoga čina koji ima funkcionirati kao prostor egzistencije i u kojem se glumac tek potom definira, odnosno utjelovljuje sebstvo. Režijom je ove jednočinke, zaključujemo, insistirao na stvaranju takvoga scenskoga ozračja što je imalo probuditi kako u glumca tako i u gledatelja prvenstveno smisao za moralnu vrijednost. Stvaranjem intimnoga osjećaja s publikom (ponovno u scenografskom postavu Sokolićevu) utemeljenoga tek na *jedinstvenom i dominantnom lirski apstraktnom znaku* (Dubrović 1998: 16), Tomašić je otvorio pozornicu snažnom emocionalnom intenzitetu. Margaretin je, stoga, zadatak bio projicirati duboku tjeskobu kako bi izložila svoju dušu te prevladala brojne psihološke prepreke prvenstveno s ciljem dostizanja moralne sublimacije. U tom je kontekstu zanimljivo iznijeti pasus iz kritike koji se odnosi na glumačku igru:

Povodeći se možda i nesvjesno za izričitim zahtjevom Salacroua da u stvaranju umjetničkog djela treba tražiti od svakog stvaraoca potpuno angažiranje, i glumci i režiser učinili su vrlo ozbiljne napore da oživotvore vrijedno scensko djelo i ova njihova nastojanja rezultat nije dezavuirao. Đuro Turinski u ulozi Oca predstavio nam se uspješno i bitno drukčijim od onog standardiziranog tipa koji mu je podjelom uloga dosad redovito bivao nametnut, pa ovaj slučaj još jedanput ukazuje na pogrešnu kadrovsku politiku u riječkom kazalištu. U ulozi Doktora dobro se snašao Nikola Jovanović unatoč svom još uvijek skromnom scenskom iskustvu, a Danilo Maričić dao je ulogu Skitnice s primjetnim akcentom skrivene patnje. Ova trojka muških aktera, raznolikošću svojih izraza, lijepo je kontrastirala igri jednog ženskog lika, koju je Zlata Perlić tumačila s mnogo emocionalnog intenziteta, da bi u završnoj sceni iskrenošću doživljavanja dosegla visok stupanj scenske uvjerljivosti (Rošić 1980: 155–156).

Prema tome, Tomaišiću je uspjelo stvoriti ambijent za predočavanje jedne od temeljnih egzistencijalističkih postavki – u sveopćoj prisutnosti pesimizma insistira na činjenici kako život uistinu jest moguć i kako ga treba, kao takvoga, uvesti u teatar i predstaviti publici. Jedna je to od temeljnih postavki i njegove režije Sartreove *Obzime bludnice*, čija je tematska okosnica osuda lažnoga seksualnoga i političkoga morala američkoga

društva, što pod opaskom rasne diskriminacije nastoji opravdati svako nasilje i nepravdu (usp. Rošić 1980: 156).³³⁵ I ovom je predstavom režija jednostavno slijedila misao kako teatar ne ovisi od filozofije koju izražava, nego nastoji na realizaciji te filozofije pa ono što otkriva u ovim tekstovima nastoji pokazati isključivo na sceni svojstven način. Otuda, također, po prvi puta u povijesti riječkoga glumišta i pomno promišljena glazbena dramaturgija koja je postala ravnopravnim sudionikom u razvoju scenske radnje. U jedinstvenoj i nadasve specifičnoj formi, nastojalo se zapravo iznijeti jedan svjetonazor koji je na pozornici imao zadatak predstaviti gledatelju njegov svijet. U toj se činjenici najviše i približio Sartreovim tvrdnjama kako *u kazalište odlazimo da bismo vidjeli nas same, ali nas same ne kao ljude koji su više ili manje siromašni, više ili manje ponosni na svoju mladost i svoju ljepotu, već kao ljude koji djeluju, rade, susreću se s teškoćama, kao ljude koji imaju pravila i stvaraju pravila radnje* (Sartre 1975: 400). Na taj način na pozornici se stvara, rekao bi Carlson, sinteza svojevrsnoga objektivnoga odmaka i omogućuje prikaz one situacije koja je publici relevantna i koja u svojoj specifičnosti posjeduje sposobnost zaokupiti je (usp. Carlson 1997: 92). Sukladno navedenom zaključujem kako je Tomašić spomenutim režijama učinio iskorak i time zapravo zaokružio svoj redateljski diskurs. Sva prethodna kao i ona buduća scenska traženja nisu dosegla one rezultate koje je ostvario ovim komadima. Upravo ta sklonost filozofskoj dramaturgiji, sposobnost oživljavanja tipičnih elemenata *teatra situacije*, promišljanje scenskoga prostora kao i prvi eksplicitni pokušaji u

³³⁵ U nastavku donosim izvadak iz Rošićeve kritike: *U tom svijetu punom bogatih i uglednih ljudi, prema Sartreovoj drami, samo jedna prezrena „kći noći“ ima sućut za mladića obojene kože progonjenog poput zvijeri, ali i njezina se plemenita namjera razbija pred organiziranim samoljubljem privilegiranog društva. Mija Sasso kao Lizzie bila je vrlo prirodna i pravilnom umjetničkom mjerom suprotstavila je prostodušnosti svog moralnog kodeksa poslovni duh suvremene hetere. Asim Bukva kao Fred u govoru je češće zanosio na deklamaciju, nije uvijek bio ravnopravan partner Miji Sasso, što se s obzirom na njegovu mladost od njega ne može ni tražiti, ali je njegovoj glumi bilo prirodnih trenutaka. Ujednačenu igru dali su Dušan Dobrosavljević (Crnac) i Željko Frelić (John), iako bi dramatičnost predstave porasla da je Crnac prikazan s većom mjerom uzbuđenosti. Senator Josipa Zapparote vrijedno je glumačko ostvarenje dano distingvirano, ali s onim lažnim sažaljenjem prema moralnoj dilemi Lizzie koje dobro karakterizira etička shvaćanja zapadnoga poslovnog svijeta. Sve u svemu – ova predstava znači nesumnjiv uspjeh riječkog Narodnog kazališta, uspjeh prije svega glumaca, ali i redatelja Lea Tomašića koji je s mnogo ljubavi prišao svom poslu. Tom uspjehu bitno su pridonijeli kostimograf Ružica Nenadović-Sokolić i Dorijan Sokolić, čije je scenografsko rješenje vrlo jednostavno, no isto toliko i funkcionalno (...) ...ubuduće treba obratiti posebnu pažnju tempu predstave (Salacrou je igran razvučeno), kretanju na skućenoj bini (Margareta i Doktor kretali su se često u pravcu okomitom obzirom na publiku), glasovnom intenzitetu (u živahnim scenama govorilo se preglasno) i osvjetljenju scenskog prostora (potrebna je veća preciznost u izvršavanju svjetlosnih efekata). Jer ovi i slični nedostaci u komornom teatru imaju znatno povećanu težinu (1980: 156).*

stvaranju kazališta komornoga tipa što ga onda i udaljuje od tada dominantnoga realističkoga scenskoga koda – činjenice su zbog kojih zaslužuje posebno mjesto u povijesti riječkoga glumišta.

Scenski prostor u funkciji objektivizacije ideja

Pokušaj uvođenja nekih temeljnih postavki Brechtova teatra ostao je u povijesti ovoga glumišta uglavnom tek na razini htijenja pa o konkretnim scenskim realizacijama temeljnih na tehnici i obliku epskoga teatra ne možemo govoriti. No, između osnovnih postulata filozofske drame i idejnoga kompleksa koji proizlazi iz onih tendencija na kojima je u svojem promišljanju kazališta ustrajao Brecht, moguću poveznicu nalazim u onoj dramaturgiji koju je koncem šezdesetih godina najavio Nedjeljko Fabio. U kontekstu Fabrijeva dramskoga stvaralaštva nerijetko se govori o filozofski intoniranim dramskom rukopisu što je, dakako, neosporno. Iz toga razloga i držim kako ona njemu svojstvena svijest o jeziku, gotovo maniristička *zaokupljenost riječima* kao i sklonost *cizeliranju dramskoga izričaja* (Nemec 1997: 56) – uvelike doprinosi konstruiranju situacija svojstvenih ovom tipu dramaturgije. Iz toga razloga Fabio osobitu pažnju i posvećuje, kako bi rekao Gašparović, kultiviranju jezika pa svoj dramski izričaj i temelji na riječi koja ima *čudnu, nepojmljivu, upravo magijsku moć* (usp. Gašparović 1970: 8).

Međutim, taj filozofski kompleks u Fabrijevu dramaturškom tkivu funkcionira u principu kao nadogradnja ispod koje egzistira fino protkano, ali ipak očito oslanjanje na aktualnost političkoga trenutka. Vrlo je slično, stoga, Brechtu, uspjelo njemu pronaći onu prikladnu formu koja je funkcionirala kao reprezentacija ideja, ekspresija dijalektičke konfrontacije, odnosno racionalni odgovor na suvremena događanja (usp. Panovski 1993: 88). Dakako, Fabrijev političko-ideološki stav ne temelji se na kritici buržujskoga individualizma, ili pak utjecanju marksističkoj filozofiji, nego posredstvom vlastita teatra nastoji sugerirati skorašnja politička događanja u zemlji pa naposljetku i poziva na neophodnost društvenih promjena. I to je naslijeđena Brechtova poruka koja je, bez obzira na njegovo zaokupljanje marksističkim stavovima, u principu univerzalna i opća te je više filozofske, nego li političke naravi. Fabio tako insistira na teatru koji bi trebao, riječima Panovskoga, kreirati ideološku svijest s ciljem transformacije individue i stvarnosti. Posredstvom umjetnosti nastoji razviti one uvjete koji će pridonijeti prvenstveno društveno-političkim promjenama, a što je došlo do izražaja već

u njegovim *Reformatorima*, praižvedenih na riječkoj pozornici 29. veljače 1968. godine u režiji Tomislava Tanhofera.³³⁶

Izuzev činjenice što su *Reformatori* Fabrijevi dramski prvijenac kojim je zauzeo svoje mjesto u novijoj hrvatskoj književnosti, ovu izvedbu valja izdvojiti i iz razloga što predstavlja jedan od rijetkih primjera uvrštavanja suvremenih domaćih autora u dramski repertoar ove nacionalne kuće pa je možemo označiti početkom prakse koja je osobito došla do izražaja tek tijekom narednih desetljeća. Jednako tako, dramski tekstovi Nedjeljka Fabrija, kako ističe Krešimir Nemeć, paradigmatični su iz razloga što upozoravaju na neke glavne tendencije u hrvatskom dramskom pismu s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Drugim riječima, na mikroplanu (pojedinačni dramski opus) mogu se uočiti neke ključne *makrostrukturalne karakteristike i perspektive* (pa je tako i) *Reformatorima* svojstvena *tematizacija politike kao sile koja presudno određuje dramska zbivanja te „homo politicusa“ kao njihova protagonista; dijalog/polemika s diskursom vlasti, vladajućom ideologijom i autoritarnim vođama; uvođenje povijesnog i mitološkog okvira kao šifre za razumijevanje aktualnog trenutka; problematiziranje uloge velikana i vizionara, izdvojenih tragičnih likova u povijesti te njihova odnosa prema prosječnoj „masi“; misaona podloga utemeljena na egzistencijalističkoj filozofiji* (Nemeć 1997: 55).³³⁷ Netom navedene tvrdnje ponovno sugeriraju to specifično međuprožimanje političkoga segmenta i ideje, ideologije i misaonosti koje Fabrio služeći se freskulisama historijskih zbivanja razlaže kao suvremene probleme i dileme (usp. Mandić u D. P. *Praižvedba jučer-premijera sutra*, u: „Novi list“, 1. ožujka 1968). Smještajući svoje *Reformatore* u razdoblje 16. stoljeća okoristio se kategorijom povijesnosti koja mu je poslužila da iznese ideju koja nosi sve značajke revolucionarne misli. Ta alegoričnost, stoga, nije tek formalno htjenje nego, riječima Lipovčana, posjeduje dublju logiku koju, sagledavši

³³⁶ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

Predstava je izvedena i na Sterijinom pozorju u Novome Sadu, pa je povodom izvedbe u „Večernjem listu“ zapisano: ... *predstava je živo zainteresirala novosadsku i festivalsku publiku... Za „okruglim stolom kritike“, na festivalskoj diskusiji izrečeno je nakon riječke predstave niz pohvalnih ocjena, koje su dali kazališni radnici i kritičari Vesnić i Kečić iz Novog Sada, Mirković iz Beograda, Brečić iz Zagreba i drugi... (g Izvanredno obdaren pisac, u: „Večernji list“, 31. svibnja 1968).*

³³⁷ Navedenim općim karakteristikama koje Nemeć uočava u hrvatskom dramskom stvaralaštvu šezdesetih i sedamdesetih godina pridodaje i neke prepoznatljivije osobine Fabrijeva dramskoga rukopisa: 1. *intertekstualni dijalog s hrvatskom dramskom tradicijom, ponajprije s Krležom i Vojnovićem*; 2. *propitivanje ideje nacionalne slobode u povijesnoj vertikali*; 3. *izuzetna svijest o jeziku, manirističku zaokupljenost riječima, kultiviranje i cizeliranje dramskoga izričaja* (Nemeć 1997: 56).

dramski tekst u cjelini držimo svojevrsnim autorovim mementom (vidi Lipovčan, „Telegram“, 8. ožujka 1968).

Radojević, nadalje, tvrdi kako su *Reformatori* zapravo postavljali pitanje vlasti i kako su (zajedno s *Kristoforom Kolumbom*) nakon okupacije ondašnje Čehoslovačke 1968. godine, u Poljskoj kamo su i pripremane izvedbe, jednostavno ostavljeni po strani, a što nam i potvrđuje činjenicu kako su (uz mirakul *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*) predstavljali eksplicitnu reakciju na onodobna politička odnosno ideološka previranja. U okvirima Lutherove povijesne zbilje i Vlačićeve vizionarske anticipacije o štetnosti svakoga kompromisa, Fabio je ustrajao na historijskom trenutku ekvivalentnom i sasvim primjenjivom suvremenim problemima. Svjedočio je o tomu i Slobodan Selenić prilikom gostovanja riječkih *Reformatora* na Sterijinom pozorju te zaključio:

Točno je da njegovi „Reformatori“, već po okušanoj šabloni, predstavljaju jednu prošlu epohu i konkretnu situaciju, ali s namjerom koja je više nego očigledna da preko Martina Luthera, Melanktona i Matije Vlačića, stigne do našeg interesiranja za suvremene reformatore. Umjesto da govori o jednoj političkoj situaciji našeg vremena, pisac, koristeći svoja suvremena politička iskustva, govori o osobinama politike kao takve, intelektualne etike u sukobu s efemernim rezoniranjem uopće, o sudbini reformatora i njihovog morala svuda i svagda (u „Borba“, 4. lipnja 1968).

Crpeći univerzalnu historiju s ciljem ožvljavanja uvijek suvremenih likova, u ovoj kronici *u dva dijela i pet scenskih fresaka s međufreskom*, u središte događajnosti postavlja pitanje odnosa individue prema društvu i obratno.³³⁸ Jednako tako, osobito oštro propituje problematiku provincijalne društvene, kulturne klime kojoj nerijetko centralistički uređena vlast i društvo onemogućuje ostvarenja bilo kakve vrsti.

No, problematičnost *Reformatora* (kao drame), upozorava Gašparović, temelji se prvenstveno u njezinoj strukturi, odnosno formi kronike koja je primjerenija proznom izričaju pa je iz *takvoga opredjeljenja logično proizašla piramidalna konstrukcija drame, tako da se dramska konstrukcija veže zapravo samo kroz osobu Matije Vlačića Ilirika koju pratimo kroz svih šest fresaka, dok sve ostale osobe postepeno otpadaju* (Gašparović 1970: 11). Ujedno to je i zamjerka Fabrijevu dramskom postupku, jer u prvoj fresci u konfrontaciji Vlačića i Luthera, u njihovu odnosu spram revolucije, Fabio je, ističe Gašparović, iznio jedan od najsnažnijih dramskih sukoba u suvremenoj

³³⁸ Detaljnije o Fabrijevu dramsku stvaralaštvu vidi Gašparović 1970. i 2012.

dramskoj književnosti. Odbljesci toga sukoba mogu se još pratiti u drugoj fresci (gdje ulogu Luthera preuzima njegov nasljednik Filip Melanchton), no nakon toga pa sve do kraja pravoga sukoba gotovo i nema. U principu Vlačić ostaje sam, te se *drama pretvara postupno u dramsko-esejističku samoanalizu jednoga intelektualca naspram zla i nesretna vremena* (isto). Prema tome, dramska se napetost ostvaruje tek konfrontacijom ideja i moralnih principa što ih utjelovljuju s jedne strane Luther kao konformistički junak, vođa koji iznevjerava vlastite ideale, hedonist i oportunist, odnosno s druge Vlačić, kojega Fabio predstavlja u potpunoj dosljednosti, beskompromisnosti, ustrajnosti, apsolutnoj predanosti te ga uzdiže gotovo do revolucionarnoga askete (usp. Nemeč 1997: 56). *Prvi živi za ideju, drugi od ideje. Luther parazitira na vlastitoj revolucionarnosti (...); Vlačić govori o nužnosti izdržavanja, o povjerenju, o djelima. Srednju liniju, pragmatičnog prilagođavanja zadanoj situaciji odnosno bijega u rezignaciju, zastupaju Melanchton i Bugenhagen* (isto). No, važno je naglasiti kako bez obzira na spomenutu disparatnost karakterističnu odnosu dvama glavnim likovima kao i simetrični raspored aktanata, *Reformatorima* u principu nedostaje otvorenoga sukoba pa se konflikt gradi na temelju oprečnih ideja s kojima se karakteri u potpunosti i poistovjećuju (usp. isto).³³⁹

Navedene, stoga, nedostatke ove drame (osobito neujednačenost i oscilacije u drugom, odnosno trećem dijelu) kao i izvjesnu traktatsku tromost teksta, opterećenoga izuzetno dugačkim replikama te monološkim tiradama, u scenskoj realizaciji Tanhofer je uspio zaobići i preobličiti u, riječima Puljizevića, efektni dijalog naglašenoga polemičkoga razračunavanja. Dakako, Tanhoferov scenski diskurs obilježen je gotovo isključivo literarnim konceptom, te se osobito, upozorava Lešić usredotočivao na suštine. *Mrzio je kićenost, plačljivu emotivnost, cakerstvo, eklektička rješenja...* (Lešić 1986: 428), pa je insistiranjem na razgovornoj noti uspio u svojoj scenskoj realizaciji *Reformatora* kreirati posebno dinamični ritam. Postupak je to koji proizlazi iz specifičnosti njegova prosedeja uopće, odnosno iz nastojanja da kao *literarni redatelj* ostane dosljedan, *vjeran autorovoj ideji*, napokon, *koncentriran isključivo na glumca* (isto). Svjestan činjenice kako raspolaže radnjom u kojoj se konflikt temelji prvenstveno na nesuglasju ideja, scensku događajnost mogao je aktivirati polemičkom intonacijom replika, odnosno potencirajući istodobno psihološku motivaciju situacija. Riječ koja posjeduje sposobnost *postojati i klijati, bubriti i zreti, jer ništa nije što kroz riječ ne prođe* (prema Gašparović 1970: 11), na Tanhoferovoj pozornici postala je

³³⁹ *Ovakav dijagram dramskih snaga i misaonih koncepata Fabio je, mutatis mutandis, prenio i u druge drame, pa su Kolumbo, Salinas, Michelangelo, Saro, Vitko, Toma i drugi samo inačice ovdje „zadanih“ idejnih pozicija* (Nemeč 1997: 57).

element koji je imao sasvim dovoljno potencijala pokrenuti scensku radnju. U nedostatku fizičke snage i tjelesnosti, riječ svoju objektivaciju doživljava u specifičnu konglomeratu glumačkoga govora, odnosno njegove nazočnosti u prostoru. Taj se prostor u scenografskom rješenju Doriana Sokolića (vrlo slično njegovu rješenju u *Kralju Learu*) sveo u principu tek na pozadinu pozornice koju je zauzimao masivni drveni polukrug i kojega je s lijeve strane u oštro rezanim linijama dopunjavalo stepenište.³⁴⁰ Na taj je način povodeći se logikom stilizacije, riječima Dubrovića, Sokolić sažeo ono poznato, a čega je ishod vrlo jasan ikonički sustav.



Slika 24. N. Fabio, *Reformatory*. Redatelj: Tomislav Tanhofer, 1968.
Scena.

Stvoren je tako statični ekran (ispunjen tek drvenim stolom s jedne, odnosno katedrom i klecalom s druge strane) pa je pozornica u svojoj *čistini* omogućila kreiranje tjelesnosti koju je Fabio u svojem dramskom tekstu oduzeo. Prostor je postao element koji povezuje s jedne strane tijelo, s druge misao, objektivizira tu misao omogućujući istodobno transformaciju riječi i idejâ u materijalnu stvarnost. No, taj prostor nije determinirajući, naprotiv, potencira uzajamno djelovanje (glumac – okolina) pa ga i valja sagledati, riječima Arnheima, u kontekstu procesa koji funkcionira u kontinuitetu. Glumačka igra odvijala se u prostoru čiji je neizostavni dio, odnosno kojega je istodobno sama i definirala. *Funkcionalna geometrizacija dekora* (Misailović 1988: 219) kakvoj je težio Appia, izuzetno je nalik prostornom rješenju Fabrijevih *Reformatora* koja je svojim linijama, horizontalama i vertikalama, kosi-

³⁴⁰ Sokolić je za scenografiju nagrađen na Sterijinom pozorju u Novom Sadu 1968. godine.

nama i stepeništem, omogućavala glumačkom kretanju onaj kontrast koji povećava tjelesnu izražajnost pa na taj način i omogućuje tijelu dostatan broj uporišnih točaka za glumački izričaj (usp. isto). Napokon, glumac tako postaje interpretator, i to fizički, prisutan prvenstveno zahvaljujući svojem tijelu, nikako duhu, posredstvu igre misli (usp. Jouvét 1982: 323). Tako su osobito Miodrag Lončar (Martin Luther), odnosno Veljko Maričić (Bugenhagen) u interpretativno zahtjevnim dionicama dokazali kako su, riječima Jouveta, jedna cijelost, jedan fizički izraz kojega preuzima uloga u njenoj potpunosti i ukupnoj izražajnosti.

I bez obzira na misaonost i opterećenost govornom fakturom, njihove uloge zanimljive su iz razloga što su jednim nadasve specifičnim međuprožimanjem psihološki intoniranih replika i fizičke datosti koja je proizlazila iz prostorne određenosti, napokon i pridonijeli objektivaciji ideja, pa nam se iz toga razloga režija i doimlje kao prezentacija u prvome redu ideološke istine.³⁴¹ Pridodamo li k tomu još kako je i petu fresku Tanhofer riješio svjetlosnim potezima kojima je gledalište uspio stopiti u jedinstvenu cjelinu s pozornicom, zaključujem kako je režijom omogućeno fizičko i duhovno približavanje između glumca i gledatelja. Tomislav Tanhofer tako je, uz primjerice spomenutoga Šošića, potom Miloša Pietora (P. Zvon, *Ples s maskama*, 15. listopada 1966.), te Vladimira Gerića (W. Shakespeare, *Mnogo vike ni za što*, 29. lipnja, odnosno 5. listopada 1969.), jedan od rijetkih gostujućih redatelja tijekom ovoga razdoblja koji je svojim inscenatorskim postupcima u *Reformatorima* uvelike pridonio osuvremenjivanju scenskoga izričaja.

³⁴¹ O glumčevu tijelu kao mjestu primarno determiniranom ideološkim ugnjetavanjem, vidi tekst Boal, Blau, Brecht. *The Body* (prema Auslander 2002: 98–108).



Slika 25. N. Fabio, *Reformatori*. Redatelj: Tomislav Tanhofer, 1968.
Na slici: Dušan Dobrosavljević i Ivan Bibalo

Sklonost psihoanaliziranju literarnog predloška

Režija – postupak u strukturiranju scenskoga značenja

Dugi niz godina riječko kazalište *vijugavim putovima* (Rošić 1980: 129) tražilo je svoje mjesto u onodobnom nacionalnom glumištu. U drugoj polovici pedesetih, osobito tijekom prve polovice šezdesetih godina bilježimo izrazitu stagnaciju u radu gostujućih redatelja pa su čitav dramski repertoar predstavila tek dvojica kućnih redatelja, Anđelko Štimac i Leo Tomašić. Godinama se, doduše, nastojalo riješiti pitanje trećega dramskoga redatelja pa se upravo Vukmirovićevim angažiranjem za režiju Millerova *Pogleda s mosta* (premijera: 9. prosinca 1961.) započelo s realizacijom toga problema.³⁴² Spomenutu predstavu neću predstaviti kao ogledni primjer njegova scenskoga rukopisa, no izdvajam je iz razloga što je njome najavio svoj skorašnji dolazak u Rijeku. Nakon režija u Beogradskom dramskom pozorištu, zagrebačkoj *Komediji*, Narodnim kazalištima u Istri i Zadru – stalnim će angažmanom u riječkom teatru osvježiti repertoarnu fizionomiju te uopće stilsko-estetska nastojanja u radu ansambla Hrvatske drame. U povijesti će, stoga, ovoga glumišta kao osobito uspjele ostati zapamćene režije Williamsova *Perioda prilagođavanja* (16. veljače 1962.); Gervaisove *Karoline Riječke* (21. travnja 1964.); Millerove drame *Poslije pada* (10. travnja 1965.); *Tko se boji Virginije Woolf?*, Albeea; Matkovićeve *Ranjene ptice* (27. veljače 1966.); Shakespeareove tragedije *Kralja Leara* (27. travnja 1967.), potom *Gorskih divova* Pirandellovih (20. siječnja 1968.); Krležina *Vučjaka* (21. listopada 1968.), odnosno *Zanata gospođe Warren G. B. Shawa* (15. prosinca 1968). Međutim, Vukmirovićev dolazak u ovaj teatar značajan je iz razloga što je tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća uvrstivši u repertoar autore američkoga dramskoga kruga – A. Millera, T.

³⁴² Spomenimo kako je 19. lipnja 1958. godine s ovom predstavom gostovalo u Rijeci Beogradsko dramsko pozorište (usp. Rošić 1980: 129). Tjedan dana prije ove premijere Vukmirović je (tada još u angažmanu Istarskoga narodnoga kazališta iz Pule) gostovao s Nušićevom *Autobiografijom*. Međutim, nije to bilo jedino njegovo gostovanje u Rijeci jer je u suradnji sa Zadarskim kazalištem prikazao ovdje Williamsovu *Tetoviranu ružu* odnosno *Silazak Orfeja* u izvedbi kazališta iz Pule (usp. isto). Jednako tako, uz Tomislava Radića, Bogdana Jerkovića, Vanču Kljakovića, Vladimira Gerića, Joška Juvančića, Vlade Štefaničića, itd. – Vukmirović je režirao i u *Satiričkom kazalištu Jazavac* (usp. Batušić 1978: 507–508). Razgovor s redateljem Vladom Vukmirovićem provela sam u lipnju 2010. godine. Taj mi je razgovor uvelike pomogao u razumijevanju mnogih događaja koji su obilježili povijest riječkoga glumišta, ali i u shvaćanju Vukmirovićeva teatra uopće.

Williamsa, E. Albeea – umnogome doprinio osvježanju ne samo repertoarne politike, nego i promišljanju scenskoga čina uopće.³⁴³

Tijekom rada u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci redatelj Vlado Vukmirović postavio je zavidan broj predstava, a inscenatorskim rješenjima otvorio je put polaganom, ali sustavnoj modernizaciji teatarske umjetnosti na ovim prostorima.³⁴⁴ Prije no što pristupimo rekonstrukciji pojedinih, za ovu temu, posebno interesantnih scenskih ostvarenja, valja poradi njegova situiranja i određivanja značaja u povijesti riječkoga teatra napraviti digresiju, te ukazati na one osobitosti koje su umnogome utjecale na oblikovanje njegeova scenskoga diskursa. Specifičnost, naime, Vukmirovićeva scenskoga rukopisa s jedne strane određuje njegovo očito interesiranje nekim osnovnim postavkama psihoanalitičke teorije, a s druge pak nasljedovanje redateljskom prakse učitelja Bojana Stupice.³⁴⁵ Utjecaj potonjega očit je i u izboru repertoara budući da je tijekom kratkotrajnoga boravka u Zagrebu, izuzev spomenute *Glorije*, između ostaloga, Stupica postavio i Krležinu *Ledu*, Shawovu *Svetu*

³⁴³ O značaju američke dramaturgije u kontekstu nacionalne kazališne prakse, kao i o njezinu utjecaju na hrvatsko poslijeratno dramsko stvaralaštvo vidi primjerice Senker 2001 i Frajnd 1984.

³⁴⁴ Vukmirović je i autor radio-drame *Ponoćni ekspres* koja se 1966. godine izvodila na Radio-Stockholmu. Iako je uglavnom poznat po svojem redateljskom radu, valja upozoriti i na njegovo dramsko, odnosno radio-dramsko stvaralaštvo. Pisao je i televizijske drame te bio član ondašnjega Udruženja dramskih pisaca Jugoslavije. U izjavi u *Novome listu* 24. ožujka 1966. godine Vukmirović je pobliže objasnio svoje zanimanje upravo dramskim stvaralaštvom: *Čini mi se da su obje stvari pošle istovremeno, iz jednog istog impulsa, i da jedna drugu dopunjuju stvarajući jednu novu sintezu. Jer, u dubini i jednog i drugog fenomena nalazi se dramska riječ, ljudski glas, bezbrojne mogućnosti prodiranja u dramatičnost ljudske situacije. Odsutnu ulogu u tom smislu imao je moj profesor dramaturgije na ljubljanskoj Akademiji dr Vladimir Kralj, čija su briljantna predavanja i izvanredni smisao za uvođenje nas studenata u tajanstveni svijet dramaturških struktura utjecali da dođem do jednog ovakvog afiniteta. Poslije nekoliko režija došao sam do još jedne spoznaje: da bi svaki režiser morao bar pokušati da napiše jednu, makar lošu dramu. Jer, ne samo da dramsko djelo ima svoju dramaturgiju već i scenska predstava ima svoju svojevrsnu dramaturgiju. Taj odnos dramaturgije teksta i dramaturgije predstave odsudno je važan za harmoniju prenošenja piščevih tenzija* (D. Pavešić, *Izraz dramskom riječi. Razgovor s Vladom Vukmirovićem pred emitiranje njegove drame „Ponoćni ekspres“ na Radio-Stockholmu*, u: „Novi list“ 24. ožujka 1966). U nastavku Vukmirović dodaje kako je na njegovo dramsko stvaralaštvo jedan od značajnijih utjecaja izvršio dramaturg Radio-televizije Ljubljana, Emil Smasek, koji je pokazao interesiranje i odao puno priznanje njegovoj radio-drami *Kradljivac vremena*, a zatim i radio-drami *Ponoćni ekspres*. Inače, potonja je 1963. godine bila izvedena i u Berlinu, potom u Tjednu jugoslavenske radio-drame u Varšavi. Vukmirović je i autor nikada izvedenoga kazališnoga komada *Misterij*, te TV-drame *Rekvijem za pohabane stvari*, izvedene 1964. godine na programu Beogradskog studija (usp. isto).

³⁴⁵ O odnosu, odnosno disparatnosti između redateljske metodologije Huga Klajna i Bojana Stupice detaljnije u primjerice Lazić 1987: 19–33.

Ivanu, Brechtov *Kavkaski krug kredom*, Goldonijeve *Ribarske svađe* te je, kako ističe Batušić, specifičnošću scenskoga diskursa u kratko vrijeme izgradio osebujan izvedbeni stil, zagrebačkoj publici te nacionalnom glumištu uopće do tada u potpunosti nepoznat (usp. Batušić 1978: 489). Dakako, osebujnost prosede, teorijsko promišljanje teatra, scenografska rješenja, te uopće veličina Stupičina kazališnoga promišljanja ne može se komparirati s Vukmirovićevim redateljskim dostignućima. No, sam pogled na njegov repertoar (npr. Krleža, Goldoni, Brecht) te način promišljanja režije odnosno scene uopće, kako ćemo vidjeti u nastavku, daju naslutiti naslijeđe koje je Vukmirović kao njegov đak bez sumnje baštinio. Njegov je repertoar, baš poput Stupičinoga, stilski i književno-povijesno raznorodan, *on ne pokazuje unutarnju filozofijsku i dublju dramaturgijsku povezanost* (Batušić 1978: 490).

Takav teatar, koji se tijekom pedesetih godina oslobađao sprege tzv. poetskoga realizma kao i često nejasnih estetskih koordinata socrealizma, nagovijestao je one promjene koje je suvremena književna odnosno kulturalna teorija plasirala pojavom dekonstrukcije odnosno poststrukturalizma. Unatoč činjenici što nije ostavio sustavnu teoriju, niti značajniji pisani trag o svome pedagoškom radu, izuzev spomenutih Šošićevih režija i navedenih njegovih zapisa o Stupici, valja upozoriti na tekst Branka Pleša koji se temelji na predavanju iz 1947. godine kada je (uz Veru Bebler i Zorana Ristanovića) bio jedan od odabranih slušalaca njegova predavanja (usp. Pleša 1985: 94–99). Dakako, nije nam zadaća ovdje detaljnije analizirati njegovu poetiku, no svakako je od velikoga značaja upozoriti na neke od temeljnih scenskih stavova koje je, držim, Vukmirović jednim dijelom ipak naslijedio.

Pristupiti dramskom tekstu kao poeziji značilo je za Stupicu razložiti predložak u slike distancirane od bilo kakvoga osobnoga, subjektivnoga stava pa iz toga razloga osobito valja, držao je, insistirati na zadržavanju duboke veze onoga individualnoga u nepomičnom djelu poezije. *Iako samo „polovično konkretne“, a već izložene interpretaciji (realizaciji), slike, mimetizirajući se već pri prvom „čitanju“ trunu, kao djetinjasta svjest, i utapaju se u lagodne iluzije. Tako još nedistancirana poetska slika ne može, ni privremeno, da se proizvede iz estetske svjesti* (Pleša 1985: 96). Prema tome, Stupica drži kako sve opažajno, govorno, pokretno, vidljivo, čujno, doživljajno, neposredno, duhovno, sve što u budućem scenskom činu pretendira oponašanju – prilikom pozoričke realizacije valja u potpunosti zanemariti (usp. isto). Njegovo poznavanje ondašnjih strujanja u književnoj teoriji više je no očito, pa na tragu Rolanda Barthesa zaključuje kako je redatelj baš poput pisca u svom stvaralačkom radu tek *igračka*, a jezik zapravo *ne-mjesto*. Odbacujući mimetički karakter scenskoga čina svojim

stavovima oštro istupa protiv literarnoga teatra pa dramskom tekstu pristupa tek kao potenciji koja na pozornici zauzima jednakovrijedno mjesto svim ostalim elementima neophodnih u strukturiranju scenskih događanja. Književnost nije apsolutna datost, pa shvaćajući složenost scenske prakse uviđa važnost ostalih čimbenika neophodnih za realizaciju predstave, a u kojoj niti redatelj niti dramski tekst ne pretendiraju zauzeti vrh hijerarhije.

Stupičina su predavanja, kako sam istaknula, često bila nesistematizirana, njegove tvrdnje katkada teorijski preopterećene pa iz toga pomalo konfuznoga načina izlaganja proizlaze proturječnosti kojima je teško odrediti ispravno značenje. No, na temelju Plešina teksta zaključujem kako je Stupica držao da dramski predložak zapravo sam po sebi preskače binarnost znaka – tekst je mreža proturječnosti i međusobnoga isključivanja s jedne strane duha vremena sadržanoga u tekstu (koji podrazumijeva socijalni i kulturni trenutak), a s druge pak vanjske slike vremena u tekstu (koja se pojavljuje u ikoničkim tragovima). Prema tome, zadatak je redatelja procijeniti *koliko je historijska situacija djela sadašnjost historije, a ne završena prošlost*. „Odlagati“ znači *misлити na katarzično djelovanje smisla koji nećemo i ne možemo odgonetnuti. Ni stvoriti* (Stupica prema Pleša 1985: 96). Redateljska interpretacija dramskoga teksta ne pretendira njegovu subjektivnu čitanju, nego prvenstveno pronalaženju u njemu onih logičnih smjernica što će osnovnu ideju predložka prikazati na pozornici u svojoj njezinoj suvremenosti i aktualnosti. U principu, smisao i ne može prethoditi predstavi, njega oblikuje prvenstveno gledateljeva percepcija kao posljednja instanca u procesu teatarske komunikacije.

Smisao dramskoga teksta pa potom i kazališnoga čina Stupica zamjenjuje razumijevanjem koje podrazumijeva, kako ističe, potpuno ogoljivanje predviđenoga plana s jedne, odnosno forme s druge strane. Na taj način zapravo dolazi do sasvim specifičnoga i nadasve osobnoga stava spram *Sistema* Stanislavskoga, pa upozorava kako *zagledavanje preko granica „Sistema“ nije prolazilo bez tjeskobe* (isto), a taj se strah javljao zbog mogućnosti previđanja osnovne ideje djela i predstave te predstavljao opasnost za mogućim *sprečavanjem devijacija u pseudoidejno, pseudorevolucionarno, sitnorealistično* (Stupica u isto). Ispravno shvaćanje *Sistema* imalo je potencijala zabašuriti i ublažiti *klasno, idejno-borbena*, pa čak i zavesti budućega gledatelja *koji treba aktivno osjetiti kako je naša suvremena stvarnost, stvarnost klasne borbe, revolucionarnih, s jedne, i razvlašćenih s druge strane, reakcionara i boraca za socijalizam* (Stupica prema isto).

Svjestan kako svoju metodologiju ne može izgraditi na ideološki prihvatljivim i neispravnim tumačenjima *Sistema*, ali i prvenstveno poradi

jednoga posvema drugačijega shvaćanja teatarske umjetnosti koje je umnogome bliže poimanjima avangardnih sovjetskih redatelja, na oblikovanje je njegova prosedea značajno utjecala kako semiotika kazališta, tako i hermeneutička filozofska misao. Upravo je, stoga, u redateljskoj interpretaciji književnoga predloška nailazio i osnovu razumijevanja. Razumijevanje je za njega bila *rezonanca*, njegova je misao, upozorava Pleša, lutala, dodirivala istovremeno obilje različitih tema što je često odvodilo njegov postupak u potpuno proizvodnju tekstualnu analizu. Poetski jezik Stupica percipira prvenstveno kao djelatnost u prostoru. Doduše, ovakvo je stajalište moglo proizaći i iz njegova prvotnoga zanimanja – arhitekta, odnosno scenografa pa specifičnost promišljanja prostora u njegovim je režijama nerijetko i bila rezultat likovno-scenografske vizije, a manje one literarne.

Vukmirovićeve se, pak, režije nisu toliko ogledale u spomenutom vizualnom elementu, no neka njegova nastojanja u pristupu dramskom tekstu daju naslutiti Stupičin utjecaj. Za razliku od onoga u prethodnom desetljeću toliko puta isticanoga značaja forme, odnosno postupka koji je imao zadatak strukturirati ideologijski prihvatljiv scenski čin, posezao je za posve drugačijim rješenjima pa je u značenju i smislu dramskoga predloška pronalazio i rješenja vlastitim postupcima u strukturiranju pozoriškoga čina. Za razliku od Stupice kojemu je dramski predložak koristio isključivo kao ishodište za scensku nadogradnju te mu je nerijetko pristupao asocijativno stvarajući pritom svojevrsni kontinuum misli kojega potom na pozornici sjedinjuju u njemu specifičan konglomerat plesa, mimike, glume i pokreta,³⁴⁶ Vukmirovićeve su adaptacije često produbljivale literarni predložak te ga nerijetko nadograđivale tumačenjem psihološkoga trenutka nakon čega je tek slijedila i konkretna scenska realizacija. Vukmiroviću (baš kao i Stupici) kazališni tekst nije istodobno predstavljao i lingvistički predmet. Zanimanje psihoanalizom valja zahvaliti Hugu Klajnu. U interpretaciji, stoga, književnoga predloška insistirao je u prvom redu na psihološkom segmentu pa se nerijetko u svojim režijama utjecao *mašti* kao *proizvođaču netekstualnih elemenata prostora teksta* (Pleša 1985: 98),³⁴⁷ i kojoj je kao oslonac služio upravo onaj netom spomenuti prostor bjelinâ. Tražiti, dakle, u *pukotinama* književnoga predloška ideju za scensku realizaciju (a koja

³⁴⁶ Pritom, Stupica je i te kako svjestan kako se tekst predloška uvelike temelji isključivo na materijalu već poznatoga, *rasprostrtoga tijela teksta, koji će od literarnog i od mašte građenog, postavkom, biti isto koje je ograničeno već svojim drugačijim pojavnim* (Stupica u Pleša 1985: 97).

³⁴⁷ Upravo je mašta područje s kojega kreće Stupičina redateljska misao. *On je često svoja „melankolična“ raspoloženja poništavao nadzirući, s društveno idejnih pozicija, djelatnost svoje mašte, kao „spavač koji ima svijest o svojoj budnosti“ i kida svoj san* (Pleša 1985: 98).

pritom nije u tolikoj mjeri opterećena prostornom dimenzijom) jedna je od temeljnih specifičnosti i redateljske poetike ovoga riječkoga redatelja, a što osobito dolazi do izražaja u nekolicini vrlo uspješnih predstava koje u nastavku valja detaljnije analizirati.

Svjestan činjenice kako suvremeni teatar i suvremeni gledatelj zahtijevaju kako novi/drugačiji sadržaj tako i nove tehničke postupke u oblikovanju pozoriškoga čina, Vukmirović je u velikom broju svojih predstava osobito pažnju posvećivao auditivnoj komponenti predstave koju je, potom, nadograđivao vizualnim segmentom. Njihovom je sintezom utjecao na maštu gledatelja stvarajući od riječi, kako je upozoravao i Mejerholjd, plastiku za oči. S jedne strane tekst, s druge izgovorena riječ – oba elementa podčinjeni svaki svojem ritmu pokazuju sposobnost nalaziti se u potpunom neskladu. Insistiranje na takvoj disharmoniji nije uvijek nužno, no važno je jer takva percepcija dominaciju prepušta pokretu.

Zaokupljenost, nadalje, međuljudskim odnosima, cinizmom, muško-ženskim odnosima, ali i strastvena potreba za iskazivanjem istinitosti i iskrenosti – temeljna je okosnica Vukmirovićevih dramaturško-režijskih traganja, a što dolazi do izražaja kako u *Periodu prilagođavanja ili uzvišici nad pećinom* Tennessee Williamsa (premijera: 16. veljače 1963),³⁴⁸ tako i u izvedbi Albeeove drame *Tko se boji Virginije Woolf?* (premijera 12. siječnja 1966).³⁴⁹ Dakako, tematika koja je Vukmirovića ponajviše zanimala tijekom čitavoga razdoblja djelovanja u Rijeci (ali i prije) u prvom je redu proučavanje prirode čovjekove seksualnosti. Osobito je to došlo do izražaja u režiji spomenute Williamsove ozbiljne komedije u tri čina. I u Puli je postavljao Williamsove drame, a što se i držalo njegovim najboljim režijskim ostvarenjima pa je i sam često isticao kako je spram ovoga američkoga dramatičara razvio osobni afinitet iz razloga njegove zaokupljenosti psihološkom problematikom suvremenoga čovjeka, te je držao kako je pored svih morbidnosti u njega dominantna vitalnost.

Unatoč činjenici što Williams u ovom komadu nije insistirao na problematici spolne čovjekove prirode, Vukmirović je ovom režijom dokazao zaokupljenost spomenutom problematiku koja je uvelike obilježila njegov scenski diskurs tijekom šezdesetih godina prošloga stoljeća. Seksus je za ovoga redatelja uvijek imao dominantno značenje pa iz toga razloga navedenu problematiku i držim temeljnom scenskom preokupacijom. Seksualnost na Vukmirovićevoj sceni percipiramo poput sredstva za proizvodnju osjećanja katarze odnosno, Freudovim riječima rečeno, kao nastojanje u okretanju izvoru užitka unutar sfere života (usp. Freud 1971: 21).

³⁴⁸ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

³⁴⁹ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

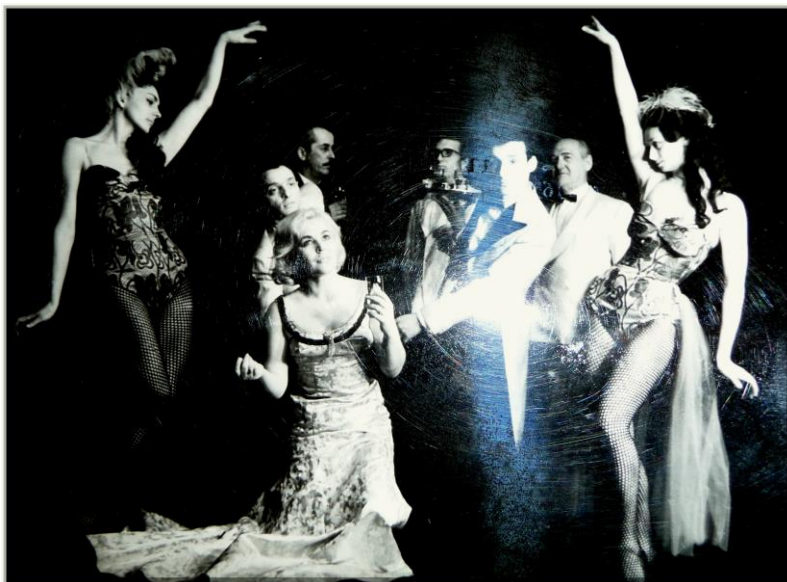
Oslobađanje afekata odvodi čovjeka prema užitku koji s jedne strane nastaje zbog olakšanja nastaloga od oslobađanja tih afekata, a s druge (ukoliko pretpostavimo da se na pozornici insistira na intenzitetu emocija), pak, potječe od seksualne uzbuđenosti (usp. isto). Taj specifičan spoj psihoanalize i teatra najviše je i zaokupljao Vladu Vukmirovića budući da mu je upravo pozornica omogućavala proučavati privatni psihološki život pojedinca kao i onu specifičnu transformaciju od privatnoga k javnom. U trenutku kada privatno postane javno, teatar i psihoanaliza postaju efikasni. Drugim riječima rečeno, i teatar i psihoanaliza javne su forme privatnoga te se u tom svom predstavljanju oboje služe upravo jezikom. Glumčev dijalog, za Vukmirovića, nalik je onom pacijentovu, kojim iznoseći osobne fantazije i asocijacije, odnosno iskustva – glumac/pacijent doživljava svojevrсно katarzično raspoloženje kojega tada tradicionalno dijeli upravo s publikom (usp. Rokem prema Auslander 2008: 11). P pozornica tako postoje simboličkim mjestom koje ima sposobnost potaknuti užitak i ispuniti, a što osobito dolazi do izražaja u tijeku procesa identifikacije glumca s dramskim karakterom.

Balansiranje, nadalje, između teksta i izgovorene riječi pokretom, nerijetko je Vukmiroviću poslužilo u naglašenom psihologiziranju događaja na sceni, a što je osobito došlo do izražaja u njegovoj režiji Millerova dramskoga teksta *Poslije pada*.³⁵⁰ Odbacivši mišljenje kako ovaj komad pršti senzacionalističkim šarmom autobiografskih podataka i ne prihvativši stavove kako u središte tematske zaokupljenosti Miller postavlja tragičnu sudbinu svoje supruge Marilyn Monroe – Vukmirović uočava dva temeljna punkta u dramaturškom tkivu predloška. S jedne strane uvjetovanost tradicionalnom dramskom strukturom, a s druge tok svijesti, na čijim temeljima naposljetku i stvara okvir za izgradnju predstave. Ističući tako sukob između Quentina i Maggie nastoji transformirati, kako ističe Puljizević, Quentinov monolog u psihološkim kvalitetama intonirani dijalog između čovjeka i žene koji se u nemoćnom naporu svojih senzualnosti i razbuktnih strasti uzaludno traže na nekoj relativno pomirljivoj točki sporazumijevanja (usp. Puljizević, *Bez Marilyn Monroe (A. Miller, „Poslije pada“ na sceni Narodnog kazališta „Ivan Zajc“ u Rijeci*, u: „Vjesnik“, 14. travnja 1965).

Zapravo nakon poduljega unutrašnjega monologa strukturiranoga prema zakonima struje svijesti, stvarnim ulaskom Maggie na sceni drama *Poslije pada* postaje bliska tradicionalnim rješenjima građanske dramaturgije koja već u dramaturškim postupcima Ibsena i Strindberga pokušava razbiti okvire dotrajalih konvencija. Kod Millera, dakle, to vraćanje drami nije element koji devalvira pisca, ali svejedno utječe na stilsku čvrstoću prvoga djela što na monološkom planu ponire u psihološke dubine ličnosti (usp. Puljizević,

³⁵⁰ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

1965). Iznoseći činjenice iz Quentinova života koje su predstavljene kao odlomci sjećanja ili, pak, mozaik dubokih impresija koji su se očitovali koncentriranjem na Quentinovo psihološke stanje, režija je otvorila na sceni prostor stvaranju atmosfere nabijene dramatičnošću. Vukmiroviću tako uspijeva zaći u najdublje pore Millerove dramaturgije što je osobito došlo do izražaja uvođenjem Maggie kojoj će konačno i uspjeti odvući Quentina u alkoholne i samoubilačke atmosfere.



Slika 26. Miller, *Poslije pada*. Redatelj: V. Vukmirović, 1965.
Scena.

Režijskoj koncepciji kojom je uspio riječkome gledatelju pokazati nešto sasvim novo, drugačije, dramatičnu predstavu do neslučenih razmjera, uvelike je pridonijela nadasve specifična scenografija Doriana Sokolića. Općenito u Sokolićevu scenografskom radu negdje od 1964. godine, od scenografije za *San ljetne noći*, odnosno *Giselle* (1964.) sve je očitije, upozorava Dubrović, napuštanje konstruktivističke faze, a koju zamjenjuje *lirski apstraktnim i enformelnim inscenacijama* (Dubrović 1998: 16). *Obje su, kao i neke kasnije predstave* (osobito scenografija za *Kralja Leara* iz 1967., zamišljena kao veliki fondal, op. IRŽ³⁵¹) *zasnovane na jedinstvenom i lirski*

³⁵¹ U ovoj scenografiji Sokolić se odrekao bilo kakve plastične aparature koja, riječima Ekl, ulazi u prostor i definira ga. *Nije se poslužio ni trodimenzionalnim rekvizitom koji bi bio prisutan i značajan po svojoj autonomnoj vrijednosti. Kod „Kralja Leara“ postoji samo stražnja stijena pozornice kao slojevita ravan, optički bez zapremnine, koja se pruža od vrha do dna, cijelom*

apstraktnom znaku, u skladu s aktualnim slikarstvom tih godina, koje je postalo sklonije gestualnoj i kolorističkoj šari i mrljama (apstraktni ekspresionizam i tašizam) negoli enformelnoj oskudnosti boja i osjećaju za materiju (isto). Tako je i u inscenaciji za *Poslije pada* scenska radnja bila smještena u apstraktno koncipirani dekor sa simboličnom siluetom stražarskoga tornja iz nacističkih koncentracionih logora u pozadini. Apstraktnost scenskoga prostora omogućila je zaobilaženje opasnosti zapadanja glumačke igre u tek pasivno psihološko preživljavanje, a gledatelju ostavila dovoljno prostora da snagom vlastite imaginacije takav naznačeni prostor, rekao bi Mejerholjd, stvaralački docrta.

Bilo kako bilo, režijsko-scenografski postupci u *Poslije pada* omogućili su stvaranje glumačke igre koja je insistirala prvenstveno na dikciji i pokretu, na ritmu, katkada intenziviranom bučnom glazbenom pratnjom. Konačno, zadatak je bio usmjeriti glumca čija se pokretljivost na sceni pojačavala i rasporedom linija i boja, odnosno sposobnošću da se te boje i linije vješto isprepliću i međusobno vibriraju (usp. Mejerholjd 1976: 91). Spomenuta apstraktnost slikarske vizualne komponente omogućila je stvaranje sasvim specifičnoga principa kretanja glumačkoga tijela u prostoru – pa je scena i bila usmjerena stvaranju razumljivih i publici jasnih linija ritmičkih pojava. Pokret, mimika i gesta na Vukmirovićevoj pozornici predstavljali su dominantni raspored te istodobno ostavljali dovoljno prostora za razvoj glumačke igre utemeljene na propitivanju ljudskih strasti i nagona.

No, ono što se osobito očitovalo kao neuspjeh u ovoj izvedbi proizlazi iz onih slabosti zadanih u principu Millerovim predloškom koje Vukmirović nije uspio zaobići. Jer, činjenica jest kako su mnogi u ovom komadu nastojali uočiti detalje osobne tragedije. Otuda i u scenskim realizacijama teksta brojne Millerove opservacije o raskrsnici na kojoj se nužno našla ljudska savjest pod žrvnjem društvenoga sistema čija usredotočenost na slobodoumnu misao nije lišena i elemenata progona i hajke mimoidejne i zapostavljene. I ta zapostavljenost s namjerom izrazitijega akcentuiranja onih melodramatskih efekata koji evociraju uspomene na burni brak ovoga

visinom i širinom scene i definira otvoreni kubus scenskoga prostora, ali ga niti ne zaodijeva, ne obavlja – već samo prati mjesto zbivanja. Taj statični ekran pred kojim se odvija radnja, građen je od mrkih, oštro rezanih drvenih elemenata sa nešto metalnih spojnica i umetaka. Proporcionirani i razmaknuti po jednom unutarnjem redu, u igri uzajamnih razmjena, ti elementi rastu dodavanjem, sustižu se adicijom. Njihovi pomaci, koji ostaju u ravnini plohe su kontinuirani ali simultani pa se reljef razvija postupno na sve strane, bez žarišta (ili sa nekoliko njih), i bez stjecišta. Ploha se uspravlja bez uzvijanja i bez dominante, kao što se širi bez horizontalnog napona. Odatle njena neizmjerljivost, njeno monumentalno pružanje i veliko prostranstvo. – Sokolićeva je reljefna ravan probojna – živost joj pribavljaju i odmjene punog i praznog, kompaktnih površina i otvora prevučениh tekstilnom opnom (Ekl, Scena koju vrijedi upamtiti, u: „Novi list“, 24. lipnja 1967).

pisca i poznate filmske zvijezde, predstavljaju problematični segment komada kojega u principu najvećim dijelom snosi sam pisac budući da drugi dio drame odvodi u naglašenu feljtonističku lascivnost. I bez obzira na nastojanje da se što pouzdanije iznese složena društvena panorama jedne sredine i jednoga doba – netom spomenuti nedostatak Millerova predložka došao je do izražaja i u Vukmirovićevoj režiji (usp. Đurđević, 1966). Najveća je, stoga, slabost u scenama koje su skicirale sociološko-politički sliku Amerike iz vremena proganjanja i istraga što su se provodile nad simpatizerima komunizma. No, Vukmirović inače sklon propitivanju psihološke dimenzije likova, scensku usmjerenost usredotočio je na dva lika, Quentina i Maggie. Zaokupljuje se činjenicom smrti i mišlju kako mrtvaci napuštaju svoju usamljenost kao sublimiranu uspomenu ili kao povampirenu savjest pa stupaju među žive remeteći njihov mir, ugrožavajući moralne kodekse. Otuda i režijska sklonost odbacivanju nastojanja da Maggie poticaj za svoju propast pronađe u svojoj duševnosti, ili da u sudbini Quentina oživi svjesnu žrtvu učinjenu iz ljubavi kako bi u očajničkom pokušaju spasio Maggie. Na Quentina je moguće gledati kao na piščeva alter ega, a na kojega je Miller i projicirao vlastitu poremećenu savjest oduzimajući tako mogućnost da se ovaj lik u dramaturškoj neovisnosti uzdigne do razine specifične, neovisne osobnosti koja bi kao takva i mogla scenski funkcionirati. Doista, režija je ponajviše ustrajala na ova dva lika, ističući i propitujući ljudsku strast i nagone, i to u njihovim najtamnijim gotovo animalnim dimenzijama.

Upravo je nagon ono što nas, kako upozorava Freud, ne tjera samo na promjenu i razvoj, nego suprotno – nagon je istodobno i izraz konzervativne prirode živih bića. *Sve što je živo umire iz unutarnjih razloga, postaje ponovno neživo – dakle, cilj svakog života je smrt* (Freud prema Matijašević 2006: 58).³⁵² Težnja k smrti i jest jedna od temeljnih okosnica na kojoj Vukmirović gradi svoju predstavu zalazeći pritom u scensko propitivanje funkcioniranja nesvjesnoga što osobito dolazi do izražaja u glumačkoj igri Zlate Perlić kao Maggie. Budući da je Quentinova sposobnost u preuzimanju funkcije pokretača dramske radnje ograničena samim predložkom, a u što Vukmirović tijekom procesa adaptacije nije osobito intervenirao, kao pokretačica scenske događajnosti funkcionirala je u prvome redu Maggie, odnosno Zlata Perlić. Otuda i u igri Slavka Šestaka scensko djelovanje što je uglavnom bilo uvjetovano njegovim znalačkim odnosno fizičkim agiranjem, a ne vjernim evociranjem autentičnih duševnih stanja i poratnih misaonih refleksija. U tom kontekstu Đuro Rošić i zaključuje:

³⁵² O čemu detaljnije u, primjerice, Matijašević 2006.

Miller je lik Quentina dao s mnogo elokvencije, ali ga je nedovoljno kratko i misaono determinirao, kao što je i ostale likove, izuzevši samu Maggie, dao više u skici, pa se ova neodređenost u karakteriziranju Quentina odrazila u igri Slavka Šestaka... Bio je dobar partner i pouzdan suradnik u prizorima gdje Maggie vodi glavnu riječ, no manje umjetnički djelotvoran kad je djelovao kao protagonist. Zlata Perlić u ulozi Maggie u prvom dijelu drame, koji je i inače bio interpretativno osjetno manje uspješno donesen od drugog dijela, nije uspjela da svoju igru smiri i da je sasvim oslobodi od pozajmica iz ranijih uloga, da bi ipak zatim u drugom dijelu predstave, a u sugestivnom lirskom intenzitetu, uvjerljivo prikazala bijeg Maggie iz usamljenosti u ništavilo (Rošić 1980: 196–197).

Pokazujući zapanjujuće bogatstvo glumačkoga izričaja, kako je upozoravao Puljizević, Maggie je bila nositeljicom na trenutke i najtežih glumačkih rješenja. Varirajući tako negdje u prostoru između nervno rastrgane žene i alkoholom rastočenoga bića, njezina se pojava na pozornici pretakala u indikatore funkcioniranja nesvjesnoga. I to nesvjesnoga kao funkcioniranja Drugoga, onoga dijela ličnosti koje „nije Ja“ i koje svakoj individui pruža mogućnost otuđenja od sebe samoga (usp. Fortier 2002: 57). Taj je rascjep funkcionirao kao temeljno polazište Vukmiroviću u koncipiranju uloge Zlate Perlić, a kojega je usmjerio prema svojem krajnjem cilju – smrti kao završnoj točki svake žive supstancije. Stoga, *ni jedan gest, ni jedan ton, ni jedan pokret u toj ulozi nije bio ishitren, namješten tek efekata radi* (Puljizević, 1965). Savršen osjećaj za mjeru omogućio je razvoj neurotične igre prožete tamnom stranom nagona i strasti što su u gotovo tri sata, koliko je trajala predstava, iznijela uglavnom tek dva glumca na sceni.

Ritam – temelj u organizaciji scenskoga čina

Albeeova drama *Tko se boji Virginije Woolf?* još je jedna brodvejska uspješnica čijom se premijerom na riječkoj pozornici samo potvrdilo zalaženje u drugačija, tadašnjoj publici uglavnom nepoznata dramska pa i scenska traženja.³⁵³ Inače, valja nam dodati kako je Albee inaugurirao na Broadwayu novi tip ozbiljne komedije, tzv. tragikomične igre. Njegovi su dramski tekstovi nerijetko protkani temom užasa, psihološki nadasve zanimljivim likovima, čiji postupci katkada pokazuju najtamnije strane sadističkoga nagona. Zazirući zapravo od socijalnih tema (što je specifičnost i ostalih sjevernoameričkih dramatičara toga vremena: A. Kopita, J. Gelbera, T. Richardsona), usredotočuje se prvenstveno na zatvoreni životni krug, obiteljski život, odnosno bračne odnose koji su u suvremenom američkom teatru redovno dobivali aspekt poremećenih seksualnih relacija (usp. Rošić 1980: 208).

Čovjekova je urođena sklonost agresiji, neprijateljstvu, antagonizmu što se nastoji ukrotiti kulturalnim shemama i obrascima, tematska okosnica i Albeeova dramskoga teksta. Porivi što vladaju područjem nesvjesnoga – infantilnost, neurotičnost, sadizam kao i ostali oblici seksualnih perverzija – duboko su protkani u dramaturšku tkivu ovoga komada što samo dokazuje već poznate afinitete američke dramaturgije prema psihoanalizi, i to osobito teorijskim postavkama Sigmunda Freuda. Nadalje, Albeeov dramski postupak izuzetno je agresivan, stilski spleten od komedijskih ali i ozbiljnih, bolje kazati, tragikomičnih elemenata što odaju i njegovu sklonost cinizmu, humoru, paradoksalnosti. Služeći se izuzetno spretno klasičnom dramaturškom tehnikom, donosi likove i njihove odnose krajnje otvoreno. Jednako tako, *majstor je u vođenju dijaloga koji se u čestim intervalima spušta do razine svakodnevnoga razgovora pa i namjernih banalnosti, ali svoj tekst začinjava i izletima u apstraktno, u neku specifičnu mješavinu simbolike i dječje igre s realnim stvarima, da bi sav onaj košmar nepodnošljivih bračnih, socijalnih i etičkih situacija, koje kao bič gone njegove likove u nove sudare, prelio nepromišljenim reagiranjem ili sračunatim ispadima alkoholiziranoga društva* (Rošić 1980: 208). Specifičnosti su to kojega u mnogočemu približavaju i utjecaju europskoga duha apsurdnosti svojstvenoga u prvome redu S. Beckettu odnosno E. Ionescu, pa se u takvoj sferi, upozorava kritičar „Novoga list“, odvijaju odnosi dvaju bračnih parova, *kvartet samoučilaca, čije je cenzure u ovoj pijanoj noći otkvačio alkohol* (Vlado Vukmirović, *Edward Albee i njegova drama „Tko*

³⁵³ Riječ je o velikom Albeeovu hitu poznatom i po uspješnoj filmskoj verziji s Elisabeth Taylor kao Marthom i Richardom Burtonom kao Georgom (usp. Nikčević 1994: 78).

se boji Virginije Woolf?“, u: „Novi list“, 12. siječnja 1966). Propituju se tako odnosi čiji se smisao postojanja odvijao još samo u mučenju, razgolićavanju, skidanju velova jednoga hipokratskoga društva prožetoga egoizmom, čulnim igrama, cinizmom. Tako tri čina (*Igra i maske, Valpurgijska noć, Očišćenje*)³⁵⁴ ove drame prividom podsjećaju na psihološki intoniranu realističku igru, dok je njezina osnovna semantička okosnica u potpunosti dijabolična i mračna, opterećena seksualnošću. Predložak zapravo nudi strukturu koja podsjeća na ritual. Zaplet pokreće *radnja strasti* pa u tom kontekstu prvi čin možemo pojmiti kao, Fergussonovim riječima rečeno, posvećivanje, drugi poput borbe strasti u njenoj zemaljskoj tamnici, a treći kao potpuno i strasno prevladavanje ovoga svijeta te odlazak u smrt.

Promišljajući, nadalje, scenski čin na relaciji riječ – glazba – scenski prostor, Vukmirović je događanja na pozornici usmjerio prvenstveno stvaranju specifičnoga ritma. Insistirao je na prikazivanju one specifičnosti što ponajbolje ocrtavaju, predloškom iznesenu, atmosferu jedne *besane, uraganske noći kada dva braćna para u nemilosrdnom sudaru alkoholiziranoga raspoloženja, sudaru strasti i posuvraćenih emocija otkrivaju tragiku svojih banalnih, senzacija prezasićenih života* (Puljizević, *Tonovi i zvuci bračnih drama*, u: „Vjesnik“, 10. ožujka 1966). Njegova je izvedba pretendirala zgušnjavanju atmosfere koja je imala sposobnost rasprsnuti najtamniju stranu čovjekove podsvijesti. Ponavljanje pojedinih vizualnih efekata ili, pak, naglašeno i nadasve zanimljivo uvođenje akustičkoga elementa Beethovenove glazbe – odaju postupke usmjerene što snažnijem naglašavanju dramatičnosti predložka. Sklonost promišljanju glazbenoga elementa, jedna je od važnijih indikatora u rekonstrukciji njegove poetike pa se tu i valja zaustaviti. Jer, u *Tko se boji V. W.?* glazba je imala zadatak okružiti događaje na sceni te stvoriti ugođaj, silinu dramske snage. Funkcija joj je bila stvoriti sintezu kao evidentni režijski zahtjev za dostizanjem idealnoga što se na pozornici reflektira kroz dozu one, riječima Nikše Gliga, subjektivističke poganske strasti.

Režija je pokazala odlučne pomake od realističnoga režijskoga koda koji je desetljećima dominirao riječkom pozornicom, a Vukmirović je jedan od rijetkih redatelja kojemu je uspelo pozornicu otvoriti glumcu te mu je konačno i pružio mogućnost usredotočiti se na vlastitu imaginaciju. Glumac tako više nije bio tek pasivni interpretator dramske riječi, postao je odgovaran u kreiranju predstave pa je njegova nova uloga, Pitchesovim riječima rečeno, postati sukreator u stvaranju scenskoga čina. Izbjegavajući trivijalni trenutak koji su sve prethodne izvedbe naglašenim scenskim

³⁵⁴ Detaljnije o Wagnerovoj operi *Tristan i Isolda*, a koju Fergusson dovodi u vezu s mitskim, odnosno ritualnom strukturom i iskustvom u Fergusson 1979: 99–135.

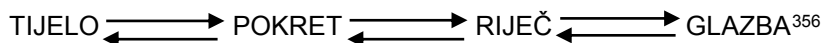
realizmom toliko plasirale, te utječući se zapravo imaginaciji, pokretu i gesti (fizičkom glumčevu angažiranju u kreiranju uloge) što više nije odraz konvencionalnoga kopiranja dramskoga predloška na pozornicu, potom i odbacujući naturalističke tendencije reproduciranja stvarnoga života pred gledalištem – ovaj se riječki redatelj utječe onim rješenjima koji ga na trenutke približavaju Mejerholjdovu promišljanju scene.³⁵⁵

Nije stoga za čuditi što se u ovoj predstavi, izuzev spomenuta glazbenoga elementa, osobito zanima i promišljanjem ritma jezika te načina na koji taj jezik funkcionira na pozornici. Zaokupljuje se zvukovima koji ga, upozorava to i Puljizević, interesiraju sami po sebi, *on je čuvajući smisao dijaloga s mnogo hrabrosti i umijeća otkrivao i one reakcije suočenih nesretnih ljudi koje su prepoznatljive same po tonskim kvalitetama, i mi tek po tim tonskim impulsima otkrivamo putanju njihove dramatične noći* (Puljizević 1966). Kako je suditi, nije to bila predstava naglašene i strogo konstruirane akcije, nego u prvome redu ugođaja koje je režija prezentirala u stupnjevima do njihova vrhunca. Na taj je način bilo prepušteno gledateljima kompletirati proces događaja na pozornici. Redateljsko je nastojanje bilo usmjereno omogućiti sugestivnost koja otvara različitost interpretativnih mogućnosti ne toliko zahvaljujući intervenciji različitih scenskih efekata koliko fokusirajući pažnju na onaj idejni sloj dramskoga predloška koji će svojom naglašenom ritmičnošću glumačka igra prenijeti gledatelju. Naznake su to stiliziranoga teatra koji naglasak stavlja na glumačku igru temeljenu na minimumu dramskoga predloška. Na taj se način glumac oslanja isključivo na vlastitu imaginaciju, fizičku plastičnost i ekspresiju. U takvom scenskom ozračju u kojem rad na pozornici postaje pažljivo konstruiran (vrlo slično slikanju u likovnoj umjetnosti) – postizanje ritma postaje osnovni kako redatelj jev tako i glumčev zadatak (usp. Pitches 2004: 52).

U trenutku kada se pokret uskladi s glazbom, te joj zapravo postane srodan (makar tek i u formi) – riječi služe samo uljepšavanju i samo one lijepe i sa stilom donesene mogu zadovoljiti gledatelja (usp. Braun prema Pitches 2004: 53). Insistiranje na Beethovenovoj glazbi približilo je Vukmirovića Mejerholjdovu scenskom operiranju s ovim segmentom. Glazba i ritam pridonose isticanju scenske prirodnosti te istovremeno omogućuju manifestaciju duševnosti (usp. Panovski 1993: 178). Budući da glumac i glazba baštine isti/zajednički prostor, egzistiraju na sceni u eksplicitnom međudjelovanju (usp. Pitches 2004: 54). Vukmirović, stoga, baš poput Mejerholjda nastoji pokazati njihovo međusobno preplitanje čime zapravo i naznačuje okretanje suvremenim europskim teatarskim tijekovima. Njegov

³⁵⁵ O Mejerholjdovu odnosu spram naturalizma detaljnije u Mejerholjd 1976: 66 – 75 ili Pitches 2004: 47 – 52.

inscenatorski postupak shematski uvelike odgovara onoj izražajnoj skali na kojoj je insistirao upravo Mejerholjd:



Promišljanje teatarskoga čina u takvim parametrima otvara mogućnost ostvariti i predstave s naznakama *music-halla*, izvedbe s naglašenim elementima cirkusa ili pak pantomime – a što u riječkom glumištu toga doba, nažalost, još nitko nije imao dovoljno snage i scenski realizirati. Vukmirovićeva je zasluga u činjenici što je po prvi puta u povijesti riječkoga glumišta pokazao ozbiljno promišljanje scenskoga čina pa je uvođenje glazbenoga elementa zapravo temelj u stvaranju atmosfere te uopće cjelokupnoga ritma predstave. U tom kontekstu glazba odnosno ritam, kako ćemo vidjeti u nastavku, postaju esencijalnim elementima scenskoga čina.

No, osnova ritmičnosti na ovakvoj pozornici proizlazi i iz njegove sposobnosti da u tekstu kao pokretaču scenske zamisli dopre do onih najdubljih idejnih dramaturških slojeva koji su spremni funkcionirati isključivo kao nositelji ugođaja na sceni. Ideološka, a ne isključivo materijalistička orijentiranost redatelja, jedan je, prema Mejerholjdu, od osnovnih uvjeta u stvaranju modernoga teatra.³⁵⁷ Stoga, kako *bi neka drama zazvučala na sceni, potrebna je ideološka usmjerenost. Treba razumijeti što kod autora nije točno, treba to netočno na vrijeme vidjeti, a najvažnije, treba prodrijeti do korjena iz kojih je ta stvar izrasla* (Mejerholjd 1976: 222). Valja, pritom, upozoriti kako ideološka tendencija ne uključuje uvijek i političku kontaminiranost, nego dapače, redateljevu sposobnost pronalaženja (bilo u strukturiranju i funkciji likova, temi, sukobu itd.) idejne okosnice komada kojoj politički trenutak može biti u potpunosti zapostavljen. Zaobilaženjem činjenice kako dva bračna para na pozornici ujedno predstavljaju i generacijske odnosno ideološke suprotnosti (George i Martha, imena su izravna aluzija na „oca nacije“ Georgea Washingtona i njegovu suprugu) između *postrevolucionarnoga idealizma* i Honeyne (*lažne*) *trudnoće* kao metafore *iskrivljenih pretpostavki na kojima počiva sadašnjica* (V. M. u 2004: 660) – Vukmirović i dokazuje svoju nezainteresiranost političko-ideološkim činjenicama, a zbog čega su njegove redateljske sposobnosti i pokazale

³⁵⁶ Shema preuzeta iz Misailović 1988: 244.

³⁵⁷ Materijalistički aspekt Mejerholjdove poetike, doduše, ne može se u potpunosti isključiti. Dapače, prije bismo mogli zaključiti kako njegov pristup režiji i teatru uopće podrazumijeva zapravo specifičan konglomerat s jedne strane idejnih odnosno ideoloških nastojanja za kojima traga u predlošku, dok se materijalizam očituje u prvom redu na tjelesnoj komponenti koja je jednako tako i uvjet svakoj psihologizaciji.

originalnost³⁵⁸ pa iz toga razloga i držim kako su predstave u kojima je ideološka previranja uspio ostaviti po strani zapravo najbolja njegova ostvarenja koja pratimo tijekom ovoga razdoblja.

Vukmirovićeva pozornica istodobno omogućuje slobodu te postavlja granice, omogućuje ono najvažnije – komunikaciju između glumca i redatelja. Glumcima je tako uspjelo ostvariti fluidnost, pa su insistiranjem na mračnoj igri nesvjesnoga i kontrastu u odnosu na poticaje i događaje svjesnoga stanja, podcrtali i utjecali na oblikovanje smisla gotovo svih postupaka na sceni. Otuda i pozicija Geoga (Miodrag Lončar) u kojoj Puljizević pronalazi nevjerojatno bogatstvo nijansi u izričaju. Nadalje, ukazuje i na smisao za neishitrenu duhovitost, *izoštrenu glumačku disciplinu, naročito u teškim fragmentima drugoga dijela drame, kad George ulazi sve više u akciju, u žestinu, u manevar cinizma i salonske lukavosti* (Puljizević 1966) – a što je na pozornici, sudimo, djelovalo sasvim prirodno i nimalo ishitreno. U nastavku svoje kritike Puljizević navodi:

Ako bi išta u toj ulozi trebalo zamjeriti – onda je možda dovoljno ovo pitanje: nije li George u riječkoj predstavi ipak za nijansu bio suviše racionalan, te je tako njegova surova režija imenovana i od autora u tri partije – bila pomalo hladno trijumfatorska. Mislim da je George isto tako žrtva kao i ostali akteri te kritične noći. On je, međutim, ponekad ostavljao utisak pobjednika. U toj drami nema pobjednika. U scenama tihog govora Lončar bi morao paziti na činjenicu da se tekst što ga izgovara ne čuje na svim mjestima gledališta podjednako razumljivo... (Puljizević 1966).

Spomenuta je prirodnost u principu tehnika što je Lončaru poslužila da hladnim izrazom lica kao i položajem tijela na pozornici, kreira masku što na trenutke svojom hladnoćom i distanciranošću preuzima ulogu simbola.³⁵⁹

³⁵⁸ Goerge, ogorčen i ciničan profesor povijesti, u pouke koje ne vjeruje, predstavlja sumrak liberalizma i humanizma, a karijerist Nick, koji zavodi mnogo stariju Marthu ponajprije zato jer je kći predsjednika fakulteta, ali ne uspijeva provesti svoju namjeru u djelo, predstavnik je impotentne, beskrupulozne i amoralne znanosti koja najavljuje „totalitarnu budućnost“ u kojoj neće biti mnogo glazbe ni slikarstva, ali „imat ćemo civilizaciju plavih ljudi, glatke kože i u granicama srednje kategorije“ (V. M. u 2004: 660).

³⁵⁹ O funkciji maske u Mejerholjdovu teatru vidi, primjerice, Piteches 2004: 59 – 60.

Jednako tako, za razumijevanje redateljskoga rada od neizmjerne je važnosti prihvatiti i njegovu zainteresiranost, odnosno eksperimentiranje s mnogobrojnim teatarskim stilovima i formama – uključujući komediju *dell' arte*, kalidasu, No, i kabuki jednako kao i formu tzv. *balagana*, tradicionalnoga ruskoga folklorinoga teatra (usp. Panovski 1993: 176). Nasljedovanje pojedinih elemenata upravo u kontekstu komedije *dell' arte* nalazimo u Vukmirovićevoj režiji Matkovićeve *Ranjene ptice* (1966.) za koju je karakteristično, izuzev interpoliranja baletnoga zbora u tijek

Slično je bilo i s Mijom Sasso u ulozi Marthe koja je izbjegnuvši patetiku (inače vrlo četa pojava u tumačenjima ove uloge) uspjela na pozornici iznijeti svu dubinu dramske snage. Tako ona pokazuje dvoznačnost svoje uloge: *u prvom dijelu mondana žena pomalo rastočena pozerstvom u bezveznim poniranjem u alkohol, u drugom dijelu javlja se trenutak bolnog osvještavanja, kad se rađaju impulsi prkosa, ali nema snage da se izrazi taj prkos. Mia Sasso je čuvajući mjeru i njegujući realističku potku lika izvrsno izbalansirala oba ta ključna punkta uloge* (Puljizević 1966).³⁶⁰ Đuro Rošić, pak, ističe kako je Mia Sasso ovaj lik iznijela u nizu profinjanih psihičkih vibracija, ali i s *grubim, efektno izvedenim ispadima vulgariteta kojima se nataložena moralna kaljuža otkriva pred očima gledalaca (...)* (Rošić 1980: 209). Zaključujem, stoga, kako je za razliku od Mejerholjda kojemu je uloga maske usmjerena, između ostaloga, stvaranju nepsihološki uvjetovanih događaja na sceni – Vukmirovićeva zaokupljenost psihološkim aspektom, ili preciznije, načinom funkcioniranja čovjekova psihizma, jedna od temeljnih i gotovo konstantnih režijskih preokupacija.

Spomenuto postiže stvaranjem specifične sinergije glumačke igre s jedne, odnosno glazbene dramaturgije s druge strane. I Mejerholjd je zahtijevao od glumca utjelovljenje koncepta glazbenosti pa i čak u onim scenskim situacijama koje nisu isključivo nastajale na glazbenoj podlozi. Vukmirovićevo je insistiranje na Beethovenovoj glazbi u principu samo pojačavalo efekt, te u potpunosti razotkrivalo osnovnu intenciju redateljskoga postupka – podcrtati mračnu atmosferu pijane noći u kojoj tamna igra nagona postaje eksplicitni nositelj scenske događajnosti. Prema tome, režijom se nastojala aktivirati bezbožnička strast koja *čini nemogućno mogućim i preokreće realno u nerealno* (usp. Fergusson 1979: 99) i koja zrači mračnim erotizmom što implicite podsjeća na suicidalne težnje i egzistira na *ivici neke vrste psihopatološkoga razaranja* (isto, 111). Scenski je to moguće ostvariti stvaranjem harmonije između izgovorenoga i fizičkoga. Na taj se način otvara prostor razvoju psihološke igre u kojoj glumac, riječima Panovskoga, nije čitač dramskoga komada, nego u prvome redu onaj tko je fizički involviran događajima na pozornici. Tek u trenutku kada je tehnički u potpunosti ovladao svojim aparatom (prvenstveno tijelom) glumac i može aktivirati imaginaciju, a s ciljem oživljavanja psihološkoga segmenta.

dramske radnje, i uspješno sudjelovanje lutaka u međuigri, odnosno uvođenja u radnju *uličnoga pjevača* (usp. Rošić 1980: 212).

³⁶⁰ Edita Karadžole kao Honey, donosi Puljizević u nastavku, *konkretno je donesen lik bizarne navike – i jedino bi trebali malo više glumačke vještine u tumačenju te naivnosti. Nenad Šegvić kao Nick. Vrlo dobar u kozerskim mirnim dionicama „Igre i šale“, ali i u dionici „Valpurgijska noć“ previše brutalan* (Puljizević 1966). Riječ je, dakle, o drugom bračnom paru koji je i prema Rošićevu sudu ostavio znatno slabiji dojam i time posredno ipak oslabio kvalitetu predstave.

Insistiranje na produbljanju psihološke glumačke igre ima, dakako, ovdje još jedan važan razlog – izbjegavanje mogućega zapinjanja u oblik teatra apsurdna. Ne smijemo zaboraviti kako se nerijetko Albee koristio tehnikom teatra apsurdna s ciljem ismijavanja američkoga društva. I bez obzira na činjenicu što je ovaj komad strukturiran po principima tradicionalne realističke drame (ekspozicija, zaplet, rasplet) – M. Esslin u činjenici izmišljenoga nepostojećega sina Georgea i Marthe pronalazi upravo apsurdističke elemente (vidi V. M u 2004: 660). Vukmirović će, pak, u svojoj režijskoj koncepciji zaobići elemente teatra apsurdna i prepustiti se igri nesvjesnoga. Jednako tako, slobodno korištenje glumčeva tijela omogućuje potpunu psihološku egzistenciju na sceni, pa nedeterminirano služenje vlastitom imaginacijom u konačnici i omogućuje pokretu postati značajnim sredstvom scenskoga izričaja.

Dakako, ritmičnost na kojoj je insistirao Vukmirović uvelike je postignuta i scenografskim rješenjima Doriana Sokolića, a koja je odavala režijsko poimanje prostora bliskoga slici ili, pak kompoziciji. Pružanjem proscenija prema gledalištu insistirao je na stvaranju komorne izvedbe (što i jest konvencija onodobnoga američkoga teatra) i to s namjerom stvaranja intimnoga i nadasve prisnoga scenskoga čina. No, realističnost dekora još jednom podvlači Vukmirovićevu sklonost grotesknome što mu i omogućuje uporabu kontradiktornosti – miješanje stilova, uzdizanje dijaboličnoga, isticanje naturalističnoga elementa u namjeri stvaranja dojma stilizirane scenske slike. Istodobna uporaba dvaju stilski sasvim različitih postupaka posjeduje sposobnost u gledatelja potaknuti i proizvodnju trećega, što se očituje kao viša razina mišljenja nastala zahvaljujući gledateljevima sposobnostima i asocijacijama u uobličavanju događaja na pozornici. Dva elementa u koliziji pokušajem njihova sjedinjenja ulaze u sasvim novi i drugačiji koncept. Nadalje, komorni karakter izvedbe, odnosno oblikovanje svjetla kojim stvarala atmosfere noći tijekom gotovo čitave izvedbe, te uopće režijsko-scenografska rješenja utjecala su prvenstveno na stvaranje epizodičnoga karaktera predstave. Pažljiva zapravo jukstapozicija epizoda vođena je uspravnom putanjom sve do trenutka postizanja efekta eksplozije, iznenađenja odnosno kolizije, kojim je režija utjecala na konstantno podjarmljivanje ritma. Ovom je režijom tako pretvorio pozornicu u svojevrsni *scenski reljef* na kojemu se gibanja glumčevih tijela, odnosno grupiranje ansambla transformiralo u plastičnost (usp. Dort 1982: 24) pa namjera više nije bila vjerna reprodukcija književnoga teksta, nego težnja da u svakoj predstavi stvori novi, drugačiji stil.

Isticanje tragikomičnoga – režija kao intelektualni proces

Veliki broj prethodnih kao i nekih kasnijih Vukmirovićevih režija pokazuju zaokupljenost u promišljanju ritma, a što mu katkada i nije uspjelo posvema scenski realizirati. Za razliku od primjerice režije *Gorskih divova* Luigija Pirandella (premijera: 20. siječnja 1968.)³⁶¹ koja je najveći nedostatak pokazala u spomenutu elementu, u *Tko se boji Virginije Woolf?* njemu uspijeva formom strukturirati mizanscenu, pa je stvaranjem ritma i pronašao opravdanje svakom događaju na pozornici. U *Gorskim divovima* režija je uvelike ostala sputana s jedne strane onim datostima koje proizlaze iz samoga predloška, odnosno s druge, tada aktualnom režijskom koncepcijom Giorgia Strehlera što je ujedno i aktualizirala do tada gotovo nepoznate *Divove*. Utjecanje Strehleru očituje se i u Vukmirovićevoj tendenciji raščlanjivanja igre glumaca na tri stilska elementa:

...na realističnu igru Nesretnjakovića protkanu naivnošću i primitivizmom i njihovih općih psiholoških stavova, na egzaliranu igru Grofičine kazališne družine (izuzevši lik Grofa) i na igru poetski sublimiranu Cotronea i Lutaka (Rošić, Smrt poezije. Premijera u riječkom kazalištu – Luigi Pirandello: „Gorski divovi“, režija Vlado Vukmirović, u: „Novi list“, 20. siječnja 1965).

Ondašnja kritika isticala je kako je riječ o složenom i scenski uistinu zahtjevnom tekstu, osobito uzme li se u obzir činjenica kako je i sam Pirandello iznio uputu o vremenu i mjestu zbivanja kao granicu priče i zbilje. Primarni je redateljev zadatak, stoga, u tom rastezljivu okviru pronaći vlastitu zbilju i pokušati je scenski što efektivnije prikazati, a u čemu i jest jedan od osnovnih nedostataka ove izvedbe. Jer,

Nesretnjakovići obitavaju vilu „Belaj“, odvojeni od svijeta, plašeći se svijeta njih sedmero pronašli su utočište među duhovima a na odmak gorskim divovima „gotovo na rubu života“. Ta su čudno nestvarna bića možda simboli, a možda samo propale egzistencije; režija ostaje neopredijeljena. Njihovu će tužnu idilu prekinuti pojava putujuće glumačke

³⁶¹ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

Riječ o prvom prikazivanju ove drame na prostoru ondašnje Jugoslavije. Spriječen smrću Pirandello *Divove* nije nikada dovršio, no pred kraj je života ispričao svoju viziju posljednjega, trećega čina kojega je zapisao njegov sin Stefano. U Rijeci su *Gorski divovi* izvedeni u prijevodu Nedjeljka Fabrija.

družine koja se putem osipa a i moralno raspada o čemu govori čitav prvi čin. Ima u tom činu neobjašnjivih replika, kao ona vrača i predvodnika Nesretnjakovića, Cotronea, o goloj ženi s „crvenom kosom prosutom kao krv u tragediji“, potpuno nespojiva s karakterom Cotronea pa se pitam treba li u tome tražiti neku simboliku ili se valja zadovoljiti s „mašta igra“ kao odgovorom... (Jindra, L. Pirandello: „Gorski divovi“, mit o umjetnosti, u: „Novi list“, siječanj 1968).

Nadasve je interesantna Jindrina lamentacija kako su *Gorski divovi* mit o umjetnosti, pa su možda Nesretnjakovići kao larpurlartisti pobjegli od ravnodušnoga svijeta, dok pak grofičinoj družini angažiranih umjetnika nije u tolikoj mjeri stalo saznati tek vlastitu Istinu, nego je svijetu ujedno i saopćiti. *U tom bi slučaju Pirandellova drama prikazivala muku i smrt Kazališta i Umjetnosti* (isto). Bilo kako bilo, nedostatke koje je kritika uočila u ovoj Vukmirovićevoj režiji trebalo bi tražiti u onoj spomenutoj determiniranosti dramskim predloškom, a što je osobito došlo do izražaja u prvom činu kojega Pirandello donosi kao parabolu samoga izričaja, literarnu ekspoziciju dok se dramaturška okosnica iscrpljuje prije svega u irealnosti i iracionalnom, u nesputanom, ludističkom i nelogičnom, gotovo mitskom.

I ovo potonje, poradi Vukmirovićevih osobnih stremljenja vjerojatno je i temeljna idejna okosnica redateljskoga pristupa što nam ukazuje na njegovo mišljenje prema kojemu struktura mita u potpunosti raskida s, Wagnerovim riječima rečeno, konvencionalnom i samom apstraktnom umu prepoznatljivom formom. Mitovi pokazuju što je u *životu stvarno ljudsko, viječno razumljivo, i to pokazuju u onoj od svake imitacije isključenoj konkretnoj formi koja svim pravim mitovima daje njihovo individualno obilježje koje prepoznaje na prvi pogled* (Wagner u Fergusson 1979: 104). Svakako, Vukmirović je u svojim režijama kreirao originalni i njemu specifičan sistem umjetnosti, insistirao je na pronalaženju gotovo romantičarske ideje o preobražaju i nekoj novoj ravnoteži koja je nerijetko težila kontradiktornosti i obrnutoj logici. Mit je, stoga, nužan kako bi mogao funkcionirati kao svojevrsni prijelaz iz realnoga svijeta u svijet pozornice koja nužno ne zahtjeva riječ, nego prije realizaciju apsolutne strasti. Međutim, postavljajući ovaj komad pokazao je i najveće slabosti katkada i te kako prisutne u njegovim izvedbama. Jer, tekst je to koji prvenstveno pretendira na scensku spektakularnost, a koju je moguće ostvariti u prvome redu manipulacijom tehničkih sredstava. U tome i jest prvi nedostatak izvedbe, pa su se *brojna čuda bez kojih se izvedba ne može ni zamisliti jer su sastavni pa i najvažniji element Pirandellove zamisli, odvijala zbog toga smanjenim*

intenzitetom pa, stoga, i nisu oduševljavala nego rastuživala (Jindra, 1968).³⁶²

Konačno, čitav prvi čin jedna je krajnja monotona ekspozicija, nije bolje ni s drugim – moglo bi se drastično kazati da prava drama i ne počinje – a redatelj uvodnom i zaključnom nakalemljenom slikom potencira to nedogađanje a da ništa ne dobiva. Nesretno je rješenje i Pripovjedač nenapisanog čina, ne samo zato što smrtna ozbiljnost, crni frak, crna knjižurina i Ivan Bibalo ne idu zajedno (a najmanje svemu pristaje ležerno zaklapanje knjige, pa i knjiga uopće ako se radi o pripovjedaču a ne o čitaču!) nego i zato što je od devedeset i devet mogućih načina ovaj najotrcaniji (isto).

Druga, a možda i opravdanija zamjerka jest redateljjev pristup dramskom tekstu koji se očitovao u gotovo opsosivnom usredotočivanju na svaki njegov segment. Upravo redateljeva nesposobnost u rješavanju elokvencije prvoga čina, a koja se može shvatiti kao uvod scenskom zbivanju, rezultirala je monotonošću, rastrganošću i razvučenošću ne samo spomenutoga dijela, nego i predstave u cjelini.

Ta nesigurnost i nedorečenost pojedinih njegovih režija dolazi do izražaja i u izvedbi Krležina *Vučjaka* (premijera: 21. listopada 1968. godine³⁶³) u kojoj je predloškom zadano balansiranje između realističnoga trenutka i elemenata lirskoga simbolizma (posebice se to odnosi na Horvatov san) svoje negativnosti očitovalo prvenstveno u glumačkoj igri. Fino nijansiranje i balansiranje onih stilskih zadatosti što proizlaze iz samoga predloška, a na čijoj je interferenciji Vukmirović i trebao insistirati, u ovoj je predstavi izostalo, što i treba držati najvećim nedostatkom njegova postupka. Nemogućnost, pak, u prvome redu glumačkoga ansambla u podnošenju ove stilski

³⁶² U nastavku kritike slijedi:

Od glumačkih pak ostvarenja Jindra izdvaja Miju Sasso u ulozi Dijamanta, najbolju u Grofičinoj družini, dok je Zdenki Trajer-Šestak u velikoj ulozi Grofice i glumice Ilse zamjerao konstantno njoj svojstven intenzitet geste i glasa. Među Nesretnjakovićima najbolje se snašao Miodrag Lončar u divnoj ulozi Cotronea. Stvarno potresan tragedijom koja se s umjetnošću zbiva bio je agilan i predusretljiv, ali za razliku od Zdenke Trajer – preth (Jindra). S druge pak strane Srećko Lipovčan je o ulozi Miodraga Lončara zapisao sljedeće: Pravu snagu Pirandellove riječi u potpunosti je izrazio upravo spomenuti glumac (op. IRŽ) u ulozi Cotronea, vladajući suvereno i riječju i scenom. Monologijski pasaži (pogotovu u II činu) otkrivali su nam do sada nepoznatu snagu Pirandellova pjesništva (koje to jest sigurno, iako uobličeno ponajviše u prozi ili drami), a za to je ovaj glumac zaslužan upravo koliko i pisac (Premijera u Narodnom kazalištu „Ivan Zajc“ u Rijeci – Gorski divovi Luigija Pirandella. Oporuka jednog diva, u: „Telegram“ 22. siječnja 1968).

³⁶³ Glumačka podjela: [vidi u priložu C](#). Predstava izvedena u povodu sedamdeset i pete godišnjice života Miroslava Krleže.

heterogene i zahtjevne izvedbe – spriječila je takav mogući ishod, a kojega je mogao izbjeći žanrovskom preinakom predložka.³⁶⁴ Doduše, ovoj je režiji pristupio (a što je zapravo rijedak slučaj u njegovu teatarsku djelovanju) s progresivnim političkim stavovima ističući kako se radi o jugoslavenskom tekstu *par excellence* u kojem se izuzev teme intelektualca u sukobu sa svojom sredinom eksplicira i onaj prepoznatljivi primitivizam na jugoslavenski način (usp. K. B., *Dvije poruke „Vučjaka“*, u: „Novi list“, 17. listopada 1968).³⁶⁵ Ukoliko je, stoga, insistirao na realističnoj bazi tada ju je, shvaćajući s tehničke strane težinu sintetiziranja stilski raznorodnih elemenata, u principu trebao dosljedno do kraja i provesti. Činjenicu ograničenosti glumačkih sposobnosti koje ovdje nije podignuo na višu razinu mogao je, dakako, izbjeći intervencijama u tekstu, a što je Mejerholjd nerijetko i činio. Trenutak je to kojim se on ponovno udaljio od svojega uzora, a proizlazi prvenstveno iz nesposobnosti potpunoga distanciranja od onih zakonitosti koje proizlaze iz teksta. I koliko god se trudio izbjeći sveopćem logocentrizmu koji je katkada uvelike determinirao njegov scenski izričaj, režije koje pokazuju ovisnost o literarnom predlošku najslabija su njegova ostvarenja na pozornici HNK Ivana pl. Zajca.

³⁶⁴ O glumačkoj igri Rošić zaključuje: *Nosioci glavnih uloga, Slavko Šestak (kao Krešimir Horvat) i Mija Sasso (kao Marijana Margetić), u svoju su igru unosili više emocionalnu angažiranost u dramskim sukobima nego što su međusobne sukobe umjeli pripremiti i razviti na platformi društvenih zbivanja i vlastiti racionalnih konfrontacija sa svakidašnjom stvarnošću* (1980: 237).

³⁶⁵ Politički trenutak Vukmirović podcrtava i u režiji *Karoline Riječke* što je premijerno izvedena 21. travnja 1964. godine pa je na taj način omogućio ovoj izvedbi, riječima Rošića, široku idejnu platformu na kojoj je mogao graditi scensku kompoziciju (usp. Rošić 1980: 180). No, i ovoj je predstavi bilo dosta zamjerki osobito u očitoj disproporcionalnosti između prvoga i drugoga dijela predstave. Cijela je zapravo predstava, ističe Rošić, pokazivala znake užurbane pripreme zbog čega je ostala u prvom redu nedovršena. Spomenuta je razlika najviše došla do izražaja u glumi Mirjane Pavlović-Nikolić koja je svoju igru uspjela sasvim smiriti tek u IV. činu, iako je već u drugoj polovici III. čina činila uspješne napore da postigne svoj cilj. Pod teretom odgovornog zadatka ona je u tumačenju *Karoline* unosila sebe s mnogo žara i ljupkosti, ali joj je u prizorima u kojima je imala da vrši i neku fizičku radnju kontrola nad igrom popuštala, pa joj je gluma postajala neprirodnom (isto).



Slika 27. M. Krleža, *Vučjak*. Redatelj: Vlado Vukmirović, 1968.
Na slici: M. Sasso (Mirjana Margetić) i
S. Šestak (Krešimir Horvat)

Najbolja režijska rješenja ostvario je prvenstveno u realizacijama tekstova žanrovski određenih kao tragikomedije. Tragikomično djelovanje ne može, drži Lukács, biti jedinstveno, a što znači da i osjećanja koja izaziva tragikomedija nikada ne mogu biti sasvim čista i u potpunosti jasna (usp. Lukács 1978: 438). *Jedinstvo im je jedino intelektualno* (isto) pa ono Vukmirovićevo insistiranje na seksusu nije tek prostački ili primitivni čin,³⁶⁶ nego nadasve intelektualni. Zanimanje, nadalje, složenošću funkcioniranja ljudskoga psihičkoga aparata nerijetko je rezultirala režijama koje su njegov scenski diskurs približile sasvim osobitu intelektualnom procesu. Pristupao, dakle, scenskome činu kao mogućnosti koja ima sposobnost artikulirati određeni događaj s dvama u potpunosti suprotnih stajališta čije je djelovanje u principu naknadno, pa samim time i intelektualno. Činjenica kako je teško postaviti tragikomični komad koji na bilo koji način ne korespondira s naturalizmom, jedna je od osnovnih pretpostavki i za razumijevanje kako njegova repertoara tako i onih događaja i rješenja na pozornici koji graniče s groteskom. Groteska mu je i omogućavala izbjegavanje predvidljivosti scenskih događanja, te ju je koristio kao postupak iznenađenja, oruđe kontradikcije koje konstantno utječe na logiku percepcije.

Valja prihvatiti Lukácsseve tvrdnje kako groteskno podvlači ono što je ružno, prosto, i odbojno i zaključiti kako te elemente Vukmirović u svojim režijama osobito ističe. Na taj ih način lišava prividnoga značenja iz razloga

³⁶⁶ Neka su rješenja katkada naslućivala namjerno i neopravdano forsiranje gologa tijela na pozornici. Osobito se to odnosi na ona kostimografska rješenja, odnosno slike gole žene, ili pak ženu prikazivanju u donjem rublju, a za što je primjer *Karolina Riječka* u Vukmirovićevoj režiji iz 1964. godine.

što nastoji da one postanu središtem scenskoga čina. Jer, *sitničarsko, banalno svojstvo koje ništa ne znači i koje je ostajalo nesvjesno i zbog toga budilo neprijatno osjećanje ovdje postaje svijesno; iz disonantnosti unutarnjeg i vanjskoga značenja nastaje grotesko-komični efekt* (Lukács 1978: 452). Takva slika stvarnosti koja je postojala kao jedina mogućnost kojom bi suvremeni život u svoj svojoj specifičnosti i postao sposoban zadobiti vlastitu formu, savršeno se poklapa s Vukmirovićevim svjetonazorom te promišljanjem teatra uopće. Njegova je konstantna zaokupljenost problematika suvremenoga čovjeka pa u nastojanju da je scenski oživi, utjecao se katkada i stvaranju naturalističnoga scenskoga prizora.

Režija tako Shawove drame *Zanat gospođe Warren* (premijera: 17. veljače 1969.) strukturalno, tematski, idejno i žanrovski u potpunosti odgovara korpusu djela što ih nalazimo u njegovu repertoaru.³⁶⁷ Shawov, naime, književni svijet koji nastoji raskrinkati lijepe poze i herojstvo i to kao izuzetno hladno i apsolutno bezbolnu ironiju, u potpunosti odgovara Vukmirovićevo dramskom zanimanju. Najvažniji cilj Shawove djelatnosti temelji se u *odstranjivanju tragedije iz života i umjetnosti* (Lukács 1978: 462), i to ne u nastojanju da se taj isti život prikaže ljepšim i sretnijim, nego upravo suprotno – gorčim i surovijim. Tematsko polazište njegovih drama temelji se na socijalnoj uvjetovanosti onih stvari koje su, riječima Lukácsa, djelovale najteže, vječne i općeljudske. Njegovi su komični efekti iz toga razloga čistiji i, dakako, eksplicitniji. U komediji, pak, *Zanat gospođe Warren*, Shaw se snažno oborio na puritanizam društva držeći ga istodobno nadasve licemjernim (usp. Rošić 1980: 238). Prema riječima Johna Gassnera, ova se komedija u engleskom teatru drži jednim od prvih primjera naturalizma i drame s tezom pa bez obzira na autorovu žanrovsku odrednicu, prije bi se moglo zaključiti kako je riječ o tragikomediji bez sretnoga završetka (usp. Rošić 1980: 238). Vukmirović je u svojoj režiji nastojao zaobići karakterološku, dijalošku, misaonu ili pak čuvstvenu komponentu predložka te je pribjegavši traganju za eksperimentalnim rješenjima utjecao na stvaranje kontradiktornih situacija, a što je najviše došlo do izražaja u scenografskom rješenju Antuna Žunića. Insistirajući tako na afektima (od čega se Shaw odlučno ograđivao), scenografija je, utječući se postimpresionističkom fondalu, kako upozorava Rošić, pretpostavljala sasvim drugačija režijska rješenja. Jednako tako, *bočni i prednji planovi u toj inscenaciji u stilskoj su opoziciji prema prospektu igraćega prostora i iskaču iz ambijentalnoga totaliteta scenske slike* (Rošić 1980: 239). Prostor, stoga,

³⁶⁷ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

Ovom je predstavom proslavljen i tridesetogodišnji jubilej glumice Vere Petrić.

koji sam po sebi pršti afektivnošću teško podnosi glumačku igru, zapravo jednako toliko emotivnu. U toj je činjenici možda i najveća zamjerka režiji budući da se scenska radnja, odnosno igra glumaca očitovala kao izrazito podcrtana teatralnim gestama što je katkada prelazilo granicu k patetičnosti i nesimpatičnosti, bez obzira što je ovakvim prostornim rješenjem zapravo nastojao, kako je i sam isticao, osloboditi scenu bukvalne realističnosti (usp. *Iz redateljske koncepcije u povodu premijere „Zanat gospođe Warren“ u riječkom kazalištu. J. Bernard Shaw – danas...* (u: „Novi list“, 13. veljače 1969).

Na taj je način sugerirao onaj Mejerholjdov zahtjev za *reteatralizacijom teatra*,³⁶⁸ no umjesto da jednom do dvije glavne linije predoči cijelost scenskoga prostora, priklonio se stvaranju velike količine detalja te onemogućio reproducirati sve one skrivene, dubinske, i specifične karakteristike dramskoga predloška. Jednako tako, ponovno je ovdje pokazao i svoje zanimanje za ritam, no ubrzani je tempo samo rezultirao neprimjerenim pojačanim dramatskim akcentima u deklamaciji i razmahanim pokretima u nizanju scena (usp. M. Čabrajec, *Riječ koja čupa korijene tradicija*, u: „Novi list“, veljača, 1969.). Vukmiroviću je bila namjera stvoriti tipičnu konverzionu igru na temu društvenih odnosa i previranja, no nesuvislosti koje su se ponajviše odražavale u glumačkoj igri prepriječile su to njegovo nastojanje.

³⁶⁸ Vidi Dort 1982: 24.

**ANGAŽIRANI TEATAR I KRITIKA POLITIZACIJE
KAZALIŠNOGA ČINA:
MODERNIZACIJA REDATELJSKE UMJETNOSTI**

Tendencija organizacije političkog kazališta

Dijalog s političkom ideologijom

Početak sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća u sveopćoj nacionalnoj političkoj i kulturnoj klimi obilježio je zanos pa potom i slom Hrvatskoga proljeća što se odrazilo, vidjet ćemo u nastavku, i na repertoarnu politiku ne samo riječkoga, nego i onodobnih nacionalnih kazališta uopće. Začetke nam ovih novih strujanja u Rijeci valja tražiti u izvedbama Fabrijevih *Reformatora* 1968. godine, potom njegova mirakula *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* 1970., da bi tijekom 1972., odnosno 1973. godine suvremeni domaći dramski tekst u repertoarnoj organizaciji bio u potpunosti zapostavljen. Očiti je to primjer uplitanja političke ideologije u organizaciju scenskoga čina. Sukladno navedenom valja zaključiti kako je i obnova riječke kazališne zgrade započela, s obzirom na političko-gospodarsku situaciju, u potpunosti nezahvalnom trenutku. Višegodišnja je sanacija riječke kazališne zgrade u principu refleks svih onih događanja što su tih godina obilježila hrvatsko kazalište, odnosno nacionalno dramsko stvaralaštvo uopće. *Riječ je, ponajprije, o politizaciji dramske književnosti, kazališta i kazališne kritike kao dijelu – i to veoma važnom dijelu – politizacije svekolikoga javnog života u nas* (Senker 2001: 24).³⁶⁹ Teatar toga razdoblja najbolje potvrđuje tezu kako njime u principu vječno vlada politički mit i to ne samo, kako upozorava Duvignaud, s pomoću raznih ideologija koje nudi, nego i sadržajem koji nastoji nametnuti (prema Lukić 2010: 158).

Nadalje, lijevi su radikali nadahnjujući se učenjem Herberta Marcusea prema kojem je *potrebna radikalizacija političke svijesti ploretarijata, radikalizacija što će dovesti do spoznaje da živi u nepodnošljivim uvjetima* (u Senker 2001: 24) – *pokrenuli nezadovoljne studentske mase u nizu europskih, azijskih i američkih država* (isto) što se očitovalo i u Zagrebu, kako sam prethodno spomenula, u lipnju 1968. godine. Na *mitingu socijalističko-revolucionarnih demokratskih snaga Zagrebačkoga sveučilišta* u Studentskom centru i u *Proglasu revolucionarnih studenata Socijalističkog sveučilišta „Sedam sekretara SKOJ-a“*, okupio se 5. lipnja 1968. dio studenata i profesora (*praksisovci*) koji su insistirali na unošenju *eminentno komunističkih solucija u sve naše društvene procese i odnose* (isto, 25). Ukazivali su na potrebu za *ekonomskim oslobođenjem radničke klase* (i to u nastojanju) *da ona, zajedno s marksističkom inteligencijom postane stvarni nosilac svih ključnih društveno-političkih odluka*, (insistirali su, nadalje, na

³⁶⁹ Detaljnije o događajima, odnosno posljedicama Brijunskoga plenuma održanoga 1. srpnja 1966. godine, vidi Senker 2001: 24.

ukidanju) svih privilegija ličnog bogaćenja i ideološkog monopolizma i (uspostavljanju) pune slobodne štampe, zbora, dogovora, manifestacije i demonstracije (isto).³⁷⁰ Ova je situacija dala naslutiti kako su se ona insistiranja na kolektivizmu i internacionalizmu predinformbiroovskoga doba vratila na onodobnu političko-ideološku scenu (usp. isto).

Nasuprot spomenutim nastojanjima, liberalna struja u republičkom partijskom vrhu (koja je i donijela prevagu na Desetoj sjednici CK SKH, 1970.), nastavlja Senker, insistirala je na promjeni odnosa u onodobnoj jugoslavenskoj federaciji i to osobito osvrćući se na odnose u Republici Hrvatskoj. *Konzekventna primjena u praksi ustavnog određenja republike kao „države zasnovane na suverenosti naroda“, kako piše u amandmanima iz lipnja 1971, gospodarska politika „čistih računa“ (napose u pitanjima deviznih prihoda radi kojih je, barem formalno, na početku akademske godine 1971./72. u Zagrebu pokrenut i studentski štrajk), uvođenje tržišnih odnosa, posvemašnja kulturna samostalnost, povratak imena hrvatskog jezika, stvarna sloboda tiska, radija i televizije, pravo na okupljanje, udruživanje i javno izražavanje mišljenja, ukidanje „verbalnog delikta“, pravo na više autonomije u vanjskim poslovima i, najposlije, uvođenje višestranačja i parlamentarne demokracije te stvaranje republičkih oružanih snaga – sve su to bili dijelovi nacionalnoga programa, „euforičnoga“ i „nacionalističkoga“, kako ga se poslije etiketiralo, koji je savezni partijski vrh oštro napao na svojoj sjednici u Karađorđevu te smijenio hrvatsko političko vodstvo, dakako uz punu podršku republičkih zagovornika „tvrde linije“ (Senker 2001: 25).*

Hrvatskim intelektualcima, odnosno studentskim vođama uslijedili su sudski procesi, zatvaranja, prijevremena umirovljenja, potom i raspuštanje Matice hrvatske, zabrana *Hrvatskoga pravopisa*, skidanje s kazališnih repertoara ideološki neprihvatljivih predstava. *U Karađorđevu je, ukratko, naglo prekinut proces započet na Brijunima. (Uostalom, u „drugom međuraču“ odustajalo se redom od jedne po jedne gospodarske i političke reforme čim bi postalo bjelodano da će svaka nužno rezultirati nastankom nekog novog i razmjerno neovisnog središta moći) (isto).* Takva je situacija imala svojih očitih posljedica i u kazališnom životu Rijeke, ali i Hrvatske uopće, te su nerijetko teatarska događanja pridonijela, rekao bi Senker, artikulaciji obiju tada konkurentskih utopija, *studentske revolucije i hrvatskoga proljeća* što je ponovno aktualiziralo politički karakter, odnosno percepciju teatra u kontekstu nekih osnovnih političkih datosti.

³⁷⁰ U posebnim točkama „Proglaša“ zbor je dao „podršku revolucionarnim studentskim partijama Poljske, Njemačke, Francuske, Španjolske, Italije i drugih zemalja i zatražio „deblokadu Crvenog univerziteta „Karl Marks“ u Beogradu (u Senker 2001: 25).

Zvonimir Mrkonjić, stoga, u tekstu *Politički teatar danas i ovdje* (Kolo 5-6, 1970.) analizira dva shvaćanja političkoga kazališta – *jedan nepoželjan – da se pisac počne baviti politikom shvativši nedostatak izvornog političkog čina i geste neke suvremenosti, ili bilo čega drugog što on razumijeva kao politiku – i drugi poželjan – da stvarajući kazalište mi „iznutra“, iz samog kazališnog čina, kritički utjelovimo neke stvarnosne datosti, da se senzibiliziramo stvarnošću pa (...) i nekom politikom kao sistemom znakova što ima svoju određenu teatralnu vrijednost* (u isto, 26). Boris Senker, pak, u razdoblju od polovice šezdesetih pa sve do sredine devedesetih godina prošloga stoljeća uočava u hrvatskom glumištu nastojanja koja su se kretala kako u jednom, tako i u drugom pravcu. Iz toga proizlazi, bez obzira na eventualne kritike narednim tvrdnjama, kako je teatar kao društvena tvorevina zapravo rezultat prevladavajućeg načina proizvodnje (usp. Althusser 1971: 1) pa samim time i svojevrsni pandan vladajućim ideologijama. *Kao što ideologije organiziraju skupnu spoznaju, tako institucije i organizacije organiziraju društvene prakse i društvene aktere* (Van Dijk 2006: 249). Na taj se način i kazalište usmjeruje s ciljem usklađivanja nekih zajedničkih ciljeva i djelovanja pa je, stoga, uzmemo li u obzir organizaciju ideoloških praksi, nužno stvaranje i ideoloških institucija koje imaju zadaću ostvariti i plasirati zajedničku ideologiju.

Kazalište je, zapravo, vrlo slično obrazovnom sustavu, među najsloženijim i najprisutnijim ideološkim institucijama kojima se služi dominantna ideologija u širenju vlastitih ideja.³⁷¹ I Melchinger upozorava kako je bio i jest objekt politike, jednako kao što je politika bila i jest objekt teatra. Spomenuti sistem djelovanja i odašiljanja dominantnih ideoloških smjernica osobito je došao do izražaja tijekom prvih kazališnih poslijeratnih sezona, i tijekom ovoga razdoblja ponovno, iz razloga što je to dominantnoj ideologiji predstavljalo sveopći interes u daljnjoj proklamaciji ideja, odnosno uopće očuvanju njezine pozicije. Jer, iskustvo umiranja, kako tvrdi Hannom Arendt, odnosno unutrašnje opažanje vlastite smrtnosti za politiku je najneugodnije iskustvo s kojim se može susresti (prema Melchinger 1989: 12), a teatar, kako smo već upozorili, ima sposobnost dovesti u pitanju stabilnost političkoga sustava. Međutim, ovo razdoblje možda ponajbolje i obrazlaže one Melchingerove upite o istinskoj slobodi djelovanja scenske umjetnosti u određenom povijesnom trenutku. *Koliko su se slobodni osjećali ili se osjećaju oni koji*

³⁷¹ U svakom vremenu i svakom društvu, kazalište je kao društvena ustanova napravljeno da bi podržalo dominantnu ideologiju. Kao zabavna i obrazovna ustanova, ono sudjeluje u transmisiji ideoloških vrijednosti. Kao ustanova obrazovanja, prema Bourdieuvu konceptu, jest osnovna ustanova nadzora alokacije statusa i privilegija u suvremenim društvima. Kao zabavna ustanova, primjećuje Walter Benjamin (1973), i u modernom se društvu „društvena vrijednost kazališta-kao-zabave“ očituje u njegovu društvenom pozicioniranju unutar kapitalističkoga sustava vrijednosti (Lukić 2010: 158).

stvaraju kazalište, pogotovo političko kazalište (Melchinger 1989: 7)?³⁷² Politika je, dakako, važna i neodloživa tema, no nikada nije predstavljala isključivost pa ovisno o ideološkom trenutku u kojem nastaje određeni korpus izvedbi uvijek prožima scenska događanja, doduše, nekad (kako ćemo, između ostaloga, vidjeti i u Fabrijevu primjeru) implicitno nekad eksplicitno.

Navedeno je osobito došlo do izražaja tijekom druge polovice šezdesetih godina kada je na unutarnjem planu u potpunosti proveden proces decentralizacije i dehijerarhizacije kazališta, a za što je pretvorba Studentskoga centra u Zagrebu u Teatar ITD bila jedan od presudnih događaja. Kazalište je to koje nastaje, riječima Mrkonjića, u prvom redu zahvaljujući preraspodjeli intelektualnih, umjetničko-kazališnih i organizacionih uvjeta teatarske djelatnosti, a čiji je pokretač i voditelj od 1966. godine bio Vjeran Zuppa.³⁷³ Toj decentralizaciji, upozorava Senker, najbolji je dokaz porast neovisnih kazališnih skupina (Kazališna radionica *Rade Končar*, Teatar SOS, Teatar *Rinoceros*, Glumačka družina *Histrion*, Kazališna družina *Akter*), od kojih su, doduše, neke izvodile vrlo malo ili su pak vrlo skoro postale institucije *bez krova nad glavom*. Valja, međutim, upozoriti kako krajem šezdesetih, odnosno tijekom sedamdesetih godina prošloga stoljeća velika većina kazališnih kuća izvan Zagreba prouzvodi gotovo sva djela tada aktualne hrvatske dramatike. Između ostalih, riječki teatar, kako smo i upozorili, Fabrijeve *Reformatore* i mirakul *Čujete li svinje kako roću u ljetnikovcu naših gospa-*

³⁷² H. Arendt razumijeva moć kao nepomirljivu suprotnost nasilja. *Tko se bavi poviješću političkoga kazališta, stječe neka iskustva koja ga mogu zaprepastiti. Najviše ga može zaprepastiti: kako se malo toga promijenilo u zloupotrebi moći (da se izrazimo terminologijom Hanne Arendt)! Primjena, manipulacija, instrumentarij terora u načelu su ostali isti* (Melchinger 1989: 13).

³⁷³ Dakako, djelatnost je ovoga kazališta nezamisliva bez prethodnoga djelovanja časopisa *Razlog* (od 1961). Uz tekstove Sartrea, Camusa, Becketta i Ionesca, koje su na zagrebačkim i pokrajinskim pozornicama režirali poklonici drame situacije i teatra apsurdna, u Teatru ITD izvode se i tekstovi Murraya Schisgala, Jeana Genêta, Fernanda Arrabala, Raymonda Queneaua (njegove *Stilske vježbe*, u adaptaciji Tonka Maroevića i režiji Tomislava Radića, s Perom Kvrgićem i Miom Oremović odnosno Lelom Margitić, najdugovječnija su predstava u našem kazalištu druge polovice netom minulog stoljeća), Petra Handkea, Harolda Pintera, Güntera Grassa, Toma Stopparda, Heinera Müllera, Edwarda Bonda, Athola Fugarda... *Praizvode se i tekstovi hrvatskih dramatičara, primjerice „Brdo“, „Galilejevo uzašašće“, „Dioklecijanova palača“, „Tarampesta“, „Mototor“ i „Romanca o tri ljubavi“ Antuna Šoljana, „krugovaša“ koji ipak pristaje na (promijenjeno) kazalište, „Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja“ Ive Brešana, „groteskna tragedija“ što nepovratno izbacuje s pozornice, brukovski rečeno, mrtvački teatar, teatar balzamirane poezije i ideja, a unosi u nj okrepljujuću, ujedno i zastrašnu grubost, „Gospodar sjena“ Dubravka Jelačića Bužimskog, jedinog plodnijeg dramatičara iz kruga naših „borhesovaca“, i „Kralj Gordogan“ Radovana Ivšića, kasno vraćanje jedno od većih dugova hrvatskoga kazališta svojoj dramskoj književnosti (i svojim gledateljima)* (Senker 2001: 26).

ra?³⁷⁴, a što samo potvrđuje činjenicu o tada sve naglašenijoj potrebi za decentralizacijom kazališne umjetnosti u zemlji (usp. Senker 2001: 27).

U pokušaju, pak, pronalaženja paralele na relaciji Hrvatsko proljeće – hrvatsko kazalište početke tih novih političko kontaminiranih strujanja, Ivan Jindra primjerice povezuje i uz osnivanje časopisa *Prolog* 1968. godine, a koji će tijekom sedamdesetih, odnosno osamdesetih godina izdavati i stručnu literaturu u sklopu istoimene biblioteke.³⁷⁵ Teatar se, dakle, toga razdoblja, a očito je to i iz repertoarne organizacije u Rijeci, otvorio domaćoj dramaturgiji koja je nerijetko problematizirala politiku, ne toliko kao teatar ideja ili u kontekstu političke drame što se u ne malom broju slučajeva držalo pogrešnim, koliko kroz prizmu čovjekova otuđenja. Upravo su, stoga, i *Prologovci*, kako upozorava Senker, političkim držali (po uzoru na Melchingera³⁷⁶) svaki teatar koji je politici pristupao kao obliku vladavine nasilja nad ljudima. *To je teatar što „uspostavlja situacije koje su važne mnogima, većini, možda svima“ i „pokazuju moguće načine djelovanja u tim situacijama“, apelira na kritičnost gledatelja, uspostavlja javnost umjesto privatnosti i intimnog doživljaja – to je, neprijeporno, jedna od ponajvažnijih razlika između političkoga teatra s jedne, a poetskoga i filozofskoga teatra i teatra apsurdna s druge strane – sučeljava gledatelja s istinom, koja je javna i*

³⁷⁴ Nadalje, spomenute neovisne skupine ali i Zagrebačko kazalište mladih u doba ravnatelja Nikole Vončine, Narodno kazalište *August Cesarec* u Varaždinu u vrijeme ravnatelja Petra Večeka, osječko kazalište, Dubrovačke ljetne igre, izvode Kušanovu *Svrhu od slobode* i *Čarugu, Anno Domini 1573, Smrt Stjepana Radića* i *Mora* Tomislava Bakarića, *Nečastivi na filozofskom fakultetu, Svečana večera u pogrebnom poduzeću* i *Anera* Ive Brešana, *Vježbe u Goethe-institutu, Šimun Cirenac* i *Ozračje* Ivana Bakmaza, *Metastaze* i *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera, *Krvnik* Luka Paljetka, *A tek se vjenčali* Lade Kaštelan (Senker 2001: 27).

³⁷⁵ Časopis od broja 1 do broja 62 nosi naziv *Prolog*, potom *Novi Prolog* (1-10) te *Prolog/teorija tekstovi* (1-4) kao dva komplementarna časopisa, *Prolog* 68/88 kao njihov zajednički svezak (brojevi 11 odnosno 5), samo *Novi Prolog* (12-18) i ponovno *Prolog* (19-29). *Format, kvalitetu, uređivačku politiku predstavljali su glavni urednici* (primjerice Slobodan Šnajder, Darko Gašparović, Mani Gotovac) koji su vodili časopis koji je funkcionirao kao važno središte i *snazan pokretač hrvatskoga kazališnog života i hrvatske dramske književnosti. Ocijenivši u „uvodnom tekstu prvoga broja manifestnog značaja pod naslovom Zašto istupamo? (D. Gašparović) da „upravo naše vrijeme i naša društvena politička i kulturna situacija zahtijevaju, ukoliko se želi istinski djelovati, „jasna, dosljedna i radikalna opredjeljenja“ – radikalna, dakako, u smislu „studentske revolucije“ i zahtjeva iz Proglasa revolucionarnih studenata – kao i to da je „osnovna pretpostavka za pravi, zdrav i kreativan život bilo koje sredine postojanje domaće autohtone dramske riječi i njeno stalno kazališno prezentiranje gledaocu“, prvo uredništvo „Prologa“ dolazi do zaključka, ujedno i naloga hrvatskim dramskim piscima: „Hrvatska se dramaturgija mora otvoriti prema odlučnom i beskompromisnom kritičkom angažmanu u bitnim presudnim etičkim, socijalnim, političkim, moralnim i egzistencijalnim pitanjima našega vremena i prostora* (Senker 2001: 27–28).

³⁷⁶ Krajem šezdesetih godina Melchinger je držao predavanja o političkom teatru, a 1971. godine objavio *Povijest političkoga teatra* koja je kod nas prevedena 1989. godine (usp. Senker 2001: 28).

ne mora biti ugodna, te ne služi propagandi vlasti, nego njezinoj kritici (Senker 2001: 28).

Termin *političkoga kazališta* kojega su 1968. godine inaugurirali *Prologovci* izazvao je nespornost i sasvim različita tumačenja,³⁷⁷ te je svakako imao svojih reperkusija na domaće dramsko stvaralaštvo što je na prijelazu u novo desetljeće odražavalo sve očitiji kritički angažman na aktualni povijesno-politički trenutak. Država i moć mogu se prikazati u likovima, u upravljačima i upravljanim, odnosno vladarima i potlačenima (usp. Melchinger 1971: 12), a na čemu se kako u dramskom stvaralaštvu tako i u režijsko-dramaturškim rješenjima razdoblja o kojem je riječ osobito insistiralo.

Međutim, dramski tekstovi koji nastaju u tom razdoblju umnogome se međusobno razlikuju. Oni jesu angažirani, no svaki na svoj način donosi osvrt na novonastalu situaciju u zemlji, pa tako i primjerice Kušanova *Svrha od slobode*, Šnajderov *Hrvatski Faust*, Hadžičeva *Revolucija u dvorcu*, Šoljanova *Dioklecijanova palača*, Matkovićev *General i njegov lakrdijaš*, Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i Bakarićev *Smrt Stjepana Radića*, itd. – predstavljaju *angažman na crti osobnih uvjerenja, uvjerenja što ih, razumije se, ljudi mogu dijeliti, ali ih ne nameću jedni drugima ni ne prihvaćaju jedni od drugih iz straha ili koristoljublja* (Senker 2001: 29). Riječ je zapravo o drami i kazalištu koji nisu bili, riječima Senkera, ni deklarativni ni deklamatorni. Akcija i zbivanje što ih je ta dramatika plasirala upravo su putem didaskalija (ne toliko dijalogom) aktivirali *totalni teatar. Završne orgije u Brešanovim „grotesknim tragedijama“, ekstatične vizije u Šnajderovim „dramama biografije“, elementi kabareta, revije, uličnoga teatra i karnevala u Kušanovim komedijama i farsama ili tekstovima s repertoara „Histriona“ – sve su to primjeri manjih i većih odnaka od standardnoga „govorenog kazališta“, od kojeg se istodobno udaljavaju i Georgij Paro svojim režijama „Grbavice“, „Događaja u gradu Gogi“, „Macbetha“, „Eduarda Drugog“, „Areteja“ i „Kolumba“ u Zagrebu odnosno Dubrovniku, i Petar Veček kao redatelj praizvedba Šnajdera, Bakmaza i Bakarića u Varaždinu, i Miro Međimorec radom sa Studentskim eksperimentalnim kazalištem i Zagrebačkim kazalištem mladih, i Ivica Kunčević „skandaloznim“ uprizorenjem Gundulićeve „Dubravke“ u Dubrovniku, i Ivica Boban sa svojim „Pozdravima“, i Vjeran Zuppa i Rade Šerbedžija s „Akterom“, i Ljubiša Ristić sa svojih poduzih boravaka u*

³⁷⁷ Slobodan Šnajder se 1987. godine u članku *Političko kazalište (Radosna apokalipsa)*, Rijeka, 1988.) poziva na Melchingera i njegovo tumačenje toga termina te u tom kontekstu citira Hansa Magnusa Enzensbergera: *Bit pjesme je da se ona opire političkoj manipulaciji, i baš je to njezin politički sadržaj* (prema Senker 2001: 28–29).

Zagrebu, i Branko Brezovec, koji provokativnim srednjoškolskim i, malo poslije, ispitnim predstavama na Akademiji „uznemiruje“, kako bi rekli čuvari reda, ansamble s kojima radi, kritiku i publiku (Senker 2001: 29).

Specifičnosti i različitosti navedenih dramskih tekstova odraz su sveopćega kulturološkoga, svjetonazorskoga, sociološkoga odnosno političkoga stanja koji je svoje izravne utjecaje reflektirao u domaćem dramskom stvaralaštvu, odnosno kazališnoj umjetnosti. I doista, početak novoga desetljeća u mnogo čemu je značio prijelazno razdoblje te je, prema nekim autorima, utjecao na oblikovanje i učvršćivanje temelja postmodernističke koncepcije *koja se je u hrvatskoj književnosti manifestirala metaforičkom negacijom povijesne zbilje i napuštanjem mimetičkog modela književne prakse, kao i konstituiranjem karnevalske svijesti uz pomoć koje se relativizirao ideologijski determinizam onodobne stvarnosti, te ujedno reinterpretili određeni književni žanrovi i djela iz prošlosti* (Pavlovski prema Car-Mihec 2006: 41). Kako ovdje nije zadaća ulaziti u problematiku vezanu uz prijelaz modernizma u postmodernizam, kao ni iznositi neke značajnije stilske odrednice i periodizacijske neodumice čiji se počeci vežu uz sedamdesete, odnosno osamdesete godine prošloga stoljeća, a o čemu je iscrpno pisala i iznijela sustavni pregled radova na spomenutu temu teatrologinja Adriana Car-Mihec,³⁷⁸ važno je ipak ukazati kako prijelaz u sedamdesete godine prošloga stoljeća uistinu odražava pomake na gotovo svim razinama čovjekova djelovanja.

Riječ je o godinama koje su nastojale na organizaciji političkoga teatra kao kritičke pozornice, koja može pretpostaviti kritiku vladajućega režima, ali i kritiku protivnika režima. U takvim okolnostima teatar postaje *instrument vlasti* ili pak *instrument opozicije* (Melchinger 1971: 10), pa to kazalište koje nastaje tijekom ovoga razdoblja pretpostavlja u principu *politički angažiranoga umjetnika koji je nužno i obavezno protiv establišmenta, ma kakav on bio* (Lukić 2010: 134). Prema tome, odnosi kazališta i političke ideologije nikako nisu pravocrtni i dvodimenzionalni. Riječ je o složenoj interakciji od koje je *politička angažiranost samo jedna razina komunikacije* (isto, 135), u ovom razdoblju dominantna, ali istodobno isprepletena svim onim okolnostima karakterističnim kako društvenoj, tako i kulturalnoj aktualnosti trenutka.

³⁷⁸ Detaljnije vidi Car-Mihec 1998: 122 – 130; 1999: 49 – 72., 2006: 11–65.

Represivni učinak političke situacije na organizaciju kazališne umjetnosti

Kada su tijekom sezone 1968/1969., odnosno 1969/1970. u dramski repertoar HNK-a Ivana pl. Zajca uvršteni jedan svjetski klasik (W. Shakespeare, *Mnogo vike ni za što*³⁷⁹), komad novije europske drame (S. O'Casey, *Plug i zvijezde*³⁸⁰), jedan tekst iz domaće dramske baštine (A. Tresić-Pavičić, *Katarina Zrinjska*³⁸¹), te dvije praižvedbe suvremenih hrvatskih dramatičara (N. Fabrio, *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*³⁸²; K. Novosel, *Moj brat i njegova majka*³⁸³) – njihove izvedbe nisu samo davale naslutiti na značajnije pomake u repertoarnoj politici, nego su odražavale i sasvim konkretne napretke u interpretativnim sposobnostima glumačkoga kadra. Bile su tako ostvarene gotovo sve predispozicije za razvoj riječkoga teatra kao uistinu profesionalne institucije. Pridodamo li spomenute Vukmirovićeve režije, ali i angažiranje Vladimira Gerića (Zagreb) koji je umnogome pridonio osvježanju inscenatorskih načela, neće biti pretjerano zaključiti kako je ova pozornica, napokon promišljenom repertoarnom politikom (osobito po dolasku Ivana Jindre na mjesto ravnatelja Hrvatske drame), kao i sve značajnijim zahvatima u konkretnoj realizaciji scenskoga čina, pokazivala ozbiljne namjere za uključivanjem u moderne teatarske tijekove. Međutim, iz tehničkih razloga i uopće lošega arhitektonskoga stanja (protjecanje morske vode ispod prostora scene kao i poradi dva manja požara) policijskom je odlukom zgrada zatvorena pa je ondašnja Uprava (intendant Dorian Sokolić, ravnatelj Hrvatske drame Ivan Jindra, ravnatelj Opere Duško Prašelj) od 1. siječnja 1970. godine bila primorana organizirati teatarski život izvan matične zgrade. Riječka kazališna umjetnost našla se tada u velikoj krizi, a Hrvatska drama djelovala je lutajući od dvorane Doma JNA do kina *Neboder, spala na nevjerojatno malen broj održanih predstava pred još manjim brojem gledalaca* (Mrduljaš 1971: 8).

Smatrajući, pak, kako je dužnost gradskih vlasti osigurati daleko povoljnije uvjete rada, nego što je to bila neakustična i nezagrijana dvorana Hrvatskoga kulturnoga doma na Sušaku (tada *Neboder*)³⁸⁴ i koja uz to nije

³⁷⁹ Redatelj: Vladimir Gerić. Pretpremijera: 29. lipnja 1969., premijera: 5. listopada 1969.

³⁸⁰ Redatelj: Vlado Vukmirović. Premijera: 15. listopada 1969.

³⁸¹ Redatelj: Leo Tomašić. Premijera: 13. prosinca 1969.

³⁸² Redatelj: Vlado Vukmirović. Praizvedba: 20. veljače 1970. Narodno kazalište, Zadar.

³⁸³ Redatelj: Vladimir Gerić. Praizvedba: 14. ožujka 1970. Dvorana kina *Neboder*.

³⁸⁴ Današnji Hrvatski kulturni dom na Sušaku izgrađen po projektu poznatoga hrvatskoga arhitekta Pičmana 1938. godine (usp. Gašparović 1996: 194).

zadovoljavala niti minimalne tehničke uvjete, pomagala niti prostor za glumce – ansambli su se, iako će kasnije djelovati i u spomenutu prostoru, bili odlučili prvenstveno za gostovanja (usp. N. Fabrio, *Bolesnik s Rječine*, „Borba“, 15. studenoga 1970). Zatvaranje je, stoga, matične kazališne zgrade tijekom punih dvanaest godina ozbiljno ugrozilo opstanak teatarske umjetnosti u gradu što, dakako, nije bio nimalo neobičan niti jedinstveni slučaj u zemlji. Otkako je od *sredine pedesetih godina započelo zatvaranje kazališnih kuća od Požege, Bjelovara, Karlovca, preko Zadra i Šibenika do Pule 1971. godine, hrvatskim je kazališnim prostorom prošla svojevrsna bijela kuga, ostavivši pustoš koja se nije mogla ničim nadomjestiti, unatoč svim naporima da se u tim gradovima održi živi kazališni duh* (Gašparović 1996: 195). Ipak, u Rijeci se nastojalo na, riječima Gašparovića, očuvanju supstancijalne jezgre glumišta pa su ansambli Hrvatske i Talijanske drame, Opere i Baleta ostali manje-više kompaktni, *što je i omogućilo održavanje programskoga kontinuiteta* (isto).

Međutim, Darko Gašparović uočava jedan nadasve važni čimbenik kojemu valja zahvaliti na opstanku teatarske umjetnosti u gradu. Riječ je o Kazališnoj zajednici utemeljenoj u prosincu 1969. godine koja je započevši s deset članica (iako je tijekom narednih godina okupljala i stotinjak radnih organizacija) nastojala okupiti što veći broj publike.

Puna dva desetljeća Kazališna je zajednica sustavno djelovala ostvarujući živ i stalan spoj kazališta i riječkih radnih organizacija, kako putem ustaljenih oblika animacije (Dan kazališta pojedinih organizacija članica, dvotrećinski popust na cijenu ulaznica, susreti kazališnih umjetnika i djelatnika poduzeća, pretplata Kazališne zajednice), tako i pokretanjem i organizacijskim vođenjem kazališnih manifestacija: Revija musicala 1971.–74., Krležin tjedan 1978., Tjedan KZ 1980., Dani kazališne zajednice 1981–85 (isto).

Prema tome, Kazališna zajednica bila je očiti primjer kako je, bez obzira na onodobnu dominantnu komunističku ideologiju što je provodila sveopću politizaciju kulturnoga života, ipak postajala mogućnost utjecanja na pojedine segmente umjetničkih nastojanja i izvan vladajućih struktura. Istina, takve organizacije nisu posjedovale sustav financiranja ustanova u kulturi pa samim time nisu niti mogle izravno usmjeravati razvoj, no bez obzira na to zasigurno su uvelike utjecale na održavanje scenske umjetnosti u gradu, a što je u Rijeci osobito razvidno tijekom prve polovice sedamdesetih godina. Unatoč činjenici što je kazališni repertoar oskudijevao domaćim tekstom, bilo je odlučeno i raspisivanje natječaja pa je najbolje dramsko djelo planirano

uvrstiti u repertoar sezone 1975/1976., a što je financijski trebala potpomognuti Kazališna zajednica.

Nedjeljko Fabrio je ustrajavao na organizaciji nacionalnoga festivala domaće drame (usp. Fabrio 1970: 55), čiji je nacrt pod nazivom: *Tjedan hrvatske drame* iznio u *Prologu* br. 10, 1970. Njegovu su ideju tada podržali i Đuro Rošić, Igor Mrduljaš, Ivan Jindra; ondašnji ravnatelj splitskoga HNK Nando Roje, Ivan Bošković, Miše Martinović, Vid Fijan (ondašnji intendant varaždinskog Narodnog kazališta *August Cesarec*), ravnatelj osječkoga HNK-a Luka Aparac, Dragan Mucić, Georgij Paro, Božidar Violić, Fabijan Šovagović, Branimir Donat. Rošić je, primjerice, držao kako je intencija organiziranja dvogodišnje revije hrvatske drame nedvojbeno korisna za razvitak hrvatskoga dramskoga stvaralaštva, kao i za unapređenje hrvatskoga glumišta uopće. Smatrao je kako bi u tu manifestaciju trebalo uključiti ne samo suvremenu dramu, nego i domaće starije dramsko stvaralaštvo te je ukazivao i na važnost uključivanja ansambla Talijanske drame riječkoga teatra. Igor Mrduljaš je, pak, držao kako bi takva manifestacija pomogla redateljima, glumcima i kritičarima u vrednovanju dramske produkcije, a kazališnim posjetiteljima suočavanje s dominantnim dramskim idejama i njihovim scenskim realizacijama.

No, vratimo se pitanju kazališne zgrade koja u poslijeratnim uvjetima nije više mogla odgovarati onim zahtjevima koje je profesionalna scena sama po sebi i pretpostavljala. Prisjetimo se kako je ovo kazalište prvotno zamišljeno kao sezonsko pa je s tom namjerom i bilo projektirano, zatim i građeno. Prostor za publiku i pozornicu izveden je u najvećim gabaritima čime su bile zapostavljene garderobe, skladišni prostori i prostori za radionice. U uvjetima novoga kulturnoga i kazališnoga života došloje u Rijeci i do formiranja stalnih ansambala – Opere, Baleta, Hrvatske odnosno Talijanske drame. Novoformirani kolektiv dobio je na raspolaganje za svoj rad staru kazališnu zgradu i morao se prilagoditi uvjetima rada koji su se sami po sebi nametali, a što je u principu rezultiralo nizom improviziranih rješenja kojima se nastojao omogućiti koliko-toliko nesmetani rad. Jednako tako, sa starom su zgradom bile naslijeđene i dotrajale, stare instalacije i uređaji te se odmah po početku djelovanja i nastojalo ostvariti što bolje uvjete rada. No, s vremenom se prilike ipak nisu poboljšavale, dapače, pa su se i počeli zamjećivati sve očitiji znakovi propadanja. Jedan od najvećih problema bila je činjenica što se nikada nisu odvajala dovoljna financijska sredstva za ozbiljnije rekonstrukcije koje bi pridonijele poboljšavanju uvjeta rada (usp. Sokolić 1970: 52).

U novonastaloj situaciji Sokolić se, u suradnji s arhitektima i konzervatorima (Ninoslavom Kučanom i Vjekoslavom Antolovićem), posvetio

novoj organizaciji radnih prostora i preuređenju čitavoga sustava. Jedan od njegovih najradikalnijih poteza bio je, upozorava Dubrović, preseljenje svih kazališnih radionica i spremišta u novi prostor na Trsatu.³⁸⁵ Jednako tako, u vrijeme obnove Sokolić je pomišljao i na veliki višenamjenski i fleksibilni kompleks kazališta na kraju Delte, u blizini matične zgrade, a čija je namjena trebala biti organizacija opernih spektakala i festivala. Pomišljao je pritom na svjetske uzore, *kazališni kompleks s agencijama, knjižnicom, plesnom dvoranom, zapravo na široki prostorni i sadržajni organizam u kojem se mogu objediniti sadržaji i kamo se može privući veliki broj ljudi, koji će se ovdje kretati cijeli dan, od jutra do večeri, a ne samo u vrijeme predstave (...)* (Dubrović 1988: 22). No, o toj se namisli, suočen s realnošću oko obnove postojeće kazališne zgrade nije usuđivao javno progovoriti (usp. isto). Sokolićev osvrt na obnovu kazališne zgrade iznijet je, između ostaloga, i u „Novom Prologu 6/7“:

Obnova je trajala dvanaest godina i silno je koštala. Osim zgrade sredili smo radionice i popratne prostore, a kao krunu svega trebalo je obnoviti i ansambl. Priznajem, nakon dvanaest godina etapnog obnavljanja u jednom času nisam više imao snage. Naime, kad smo već bili obnovili enterijer, čak i pozlatu stavili, predloženo je da se zgrada konzervira. Nisam to naprosto mogao prihvatiti i otišao sam. Možda je i to pomoglo da se zgrada konačno dovrši. Po svom povratku u Rijeku shvatio sam da se obnova ansambla zanemarila. Također, i pored uložениh sredstava i potpune modernizacije Kazališta, mi danas nemamo stručnih kadrova za održavanje tako velelepne zgrade. Umjesto toga angažirani su ljudi (i umjetnici i tehničko osoblje) koji nisu dovoljno kvalificirani, ali su zato pristajali na naše financijske uvjete. Tu eto počinje provincijalizacija kazališne umjetnosti. Zašto da mladi glumac dođe u Rijeku kad su osobni dohoci niski, kad stambeno pitanje ne može riješiti, kad ga kritika neće registrirati, jer je medijima važno samo ono što se događa u centrima? Moramo se otvoriti, povezati se, recimo, sa Zagrebom, i boriti za kvalitetu (1987/1988: 119).

³⁸⁵ Za vrijeme obnove koja se oteže, mnogi traže nove, barem privremene kazališne prostore u Rijeci. Među njima je i arhitekt Igor Emili, s kojim je Sokolić blizak, pa zajednički osmišljavaju i neke popratne prostorne zahvate. Emili predlaže izgradnju ljetnog kazališta na Trsatskoj gradini – u onom nerestauriranom... zapadnom dijelu, te izrađuje i idejni projekt. Mnogi predlažu razne druge, otvorene i zatvorene prostore i mogućnost da se ljeti predstave priređuju na trgovima, u gradu, u okolici u Istri, pa su i održana neka gostovanja i koncerti u nekonvencionalnim kazališnim prostorima. Sokolić daje izgraditi i veliko montažno gledalište za 600 gledatelja i postavlja ga na preuređenom dijelu Trsatske gradine, istočno od Emilijevog neostvarenog kazališta (Dubrović 1998: 20).

Gubitak središnje pozornice nije bio jedini i isključivi problem koji je zahvatio ovu umjetnost, no i te kako je utjecao na razmirice i nesuglasja što su gotovo nakon dvadeset i pet godina djelovanja ove institucije tada možda intenzivnije nego ikada došle do izražaja. Posebne je vrste i značaja pitanje zašto se s obnovom kazališne zgrade odugovlačilo punih dvanaest, odnosno zašto je s početkom prvih radova oko obnove trebalo čekati čak pune tri godine?³⁸⁶ Sumnje su zapravo počele već nakon deset mjeseci djelovanja ansambla Hrvatske drame izvan vlastite pozornice pa se iz toga razloga i insistiralo na okupljanju gradskoga sabora od kojega su se zahtijevala konkretna objašnjenja. Svu težinu te novonastale situacije objašnjavaju tvrdnje Nedjeljka Fabrija, prema kojima je za obnovu zgrade koja je uz to još i spomenik kulture, bio potreban uistinu veliki financijski izdatak.³⁸⁷ Jednako tako, prema navodima Igora Mrduljaša, 1971. godine još nisu bili pripremljeni izvedbeni nacrti, i dalje se spominje nezahvalna financijska situacija, kao i bezuspješni pokušaji intendanta Doriana Sokolića u nastojanju prikupljanja potrebnih sredstava (1971: 50). Inače, tijekom toga dugačkoga dvanaestogodišnjega razdoblje obnove, funkciju je intendanta obnašao Sokolić koji je 1981. godine otišao na mjesto ravnatelja Sterijinoga pozorja u Novome Sadu.

Za Sokolića su to godine kušnji, vrijeme osobnih dvojbi i višestrukih promišljanja – u početku ne želi raditi na inscenacijama novih predstava i gotovo se isključivo bavi obnovom zgrade. Nameće mu se problem usklađivanja mogućnosti stare neobarokone zgrade i zahtjeva suvremenog kazališta. Nova tehnika pozornice i problem smještaja radionica, kao i oprema gledališta i navike suvremenih posjetitelja kazališta, moraju se uklopiti u stara i nerijetko skućena prostorna rješenja, na prvi pogled prostrane i velike zgrade (Dubrović 1998: 19).

Događaji oko zatvaranja pa potom i sanacije zgrade riječkoga teatra korespondirali su s prilikama na hrvatskoj političkoj sceni (čak uopće međunarodnoj), te su nerijetko reflektirali sve one razmirice koje su obilježile političku situaciju s kraja šezdesetih godina i koje su svoja očitovanja pokazala i u kulturnom segmentu. Prema tome, odugovlačenje s početkom sanacije valja držati tipičnim oblikom državnoga i političkoga utjecaja na

³⁸⁶ Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu temeljito je obnovljeno za svega tri godine (od 1966. do 1969. godine), splitski HNK poharan požarom ostao je zatvoren sedam sezona, dok je osječko HNK prvu obnovu ostvarilo u svega dvije godine (usp. Gašparović 1997: 227).

³⁸⁷ Riječ je otprilike o pet milijardi ondašnjih dinara.

teatar koji se u Rijeci očitovao prvenstveno kao manipuliranje financijskim (de)stimuliranjem (usp. Lukić 2010: 146) obnove.³⁸⁸

Nadalje, kao jednu od osnovnih zamjerki organizacijskoj politici, Igor Mrduljaš pronalazi u neizlječivoj boljki ansambla Hrvatske drame, odnosno naglašenom i pretjeranom samozadovoljstvu. Riječ je prije svega o nedostatku dovoljne količine obrazovanoga pa pritom još i kvalitetnoga glumačkoga kadra. Valja se složiti s Mrduljaševim navodima i zaključiti kako je tijekom više od dvaju desetljeća u povijesti djelovanja ovoga teatra moguće govoriti kako o izuzecima u režijskim ostvarenjima, tako i u onim glumačkim. U tom su kontekstu značajne tvrdnje kako je preživjela glumačka manira obilježila *domete riječkih dramskih glumaca. Časne iznimke nisu u takvoj situaciji (bile) u stanju do kraja razviti svoje sposobnosti i neprestano su (djelovale) u neskladu s dominirajućom razinom. Suvremeno glumište imperativno iziskuje glumca-intelektualca* (Mrduljaš 1971: 9). Bez takve legitimacije nije se moglo zamisliti niti tek pristojno ostvarivanje temeljne zadaće kazališta. Riječki glumci nisu bili u stanju ni memorirati svoju ulogu, pa se nerijetko šaptač čuo glasnije od njih samih (usp. isto). Mrduljaševe su, doduše, osude katkada ipak bile pregrube i nedovoljno promišljene pa je na njegove osude repertoarnoj politici objavljenoj u „Novome listu“ 7. travnja 1971. godine pod naslovom *Krivi lijek za opasnu boljku* Ivan Jindra odgovorio sljedećom izjavom:

Tko je nezadovoljan postignutim temeljno je u pravu jer od učinjenog uvijek treba i može biti učinjeno više. Ipak, kritičar koji tvrdi da vodstvo Hrvatske drame djeluje u pravcu razaranja samog smisla kazališta, možda, pogrešno pristupa kazališnom fenomenu, a možda je, neopterećen problemima funkcioniranja kazališnog mehanizma, nestrpljiv. Međutim, nama u Kazalištu nije ništa lakše čekati. Osobno očekujem smjenu kojoj ni najzagrižljiviji zlonamjernik neće moći prišiti takvu objedu, čak ni u šali

(I. Jindra, *Nije lako čekati. Dopis iz kazališta o kazalištu*, u: „Novi list“, travanj 1971).

³⁸⁸ Među oblike izravnoga političkoga utjecaja na kazalište, izuzev spomenutoga, Lukić ubraja i radikalne cenzure, potom vrlo široki raspon različitih oblika nadzora, kao npr. prihvaćanja ili osude s pozicija procjene „domoljublja“ ili „čudoređa“ koje u pravilu procjenjuje državna ili vjerska vlast (razumije se, isključivo s pozicija sukladnosti njezinim vlastitim sustavima vrijednosti). Otkad je Platon odlučio svoju idealnu republiku očistiti od kazališta, zapadnjačko je kazalište u središtu kulturnih politika. Nisu bitno različita ni iskustva Istoka i predkolumbovskih Amerika. Ponekad su državne intervencije i nadzor vlasti izravno utjecale i na sam oblik i na povijesni razvoj kazališne umjetnosti (Lukić 2010: 146).

Ovakva će se situacija uvelike popraviti 11. travnja 1972. godine kada Georgij Paro s ispitnom predstavom, Anouilhovim *Pokusom ili kažnjenom ljubavi* (koja je kasnije ušla u redoviti dramski repertoar) dovodi u Rijeku cijelu klasu tada mladih glumaca s Akademije – Zrinku Kolak, Zdenka Marunčića, Mirjanu Pičuljan, Zdenka Botića, Rajka Bundala, Eduarda Černija, Marina Matota odnosno Mirka Šatalića, od kojih su neki čitavu svoju glumačku karijeru proveli kao članovi dramskoga ansambla Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (usp. Jindra 1997: 158). No, prilike u teatru tijekom tih godina nisu bile na zavidnoj razini pa je vjerojatno, uz mnoga previranja različitih naravi to i bio razlog zbog kojega je 19. rujna 1973. godine Jindra podnio ostavku na mjesto ravnatelja Hrvatske drame.

Ostavka je u riječku kulturnu klimu pala kao grom iz vedra neba, a pravi razlozi povlačenja iz bitke za renesansu riječkog glumišta Ivana Jindre ostat će vjerojatno skriveni negdje „iza kulisa“ Hrvatske drame, uoči odlaska na gostovanje u Poljsku i početka nove kazališne sezone, ostavio (Z. Tot, U povodu ostavke direktora Hrvatske drame riječkog kazališta „Ivan Zajc“, Što se zbiva iza kulisa?, u: „Novi list“, 6. listopada 1972).

Nastojanja, pak, Ivana Jindre koja su započela reorganizacijom repertoarne politike i koja su tijekom navedene sezone 1968 /1969. dala možda najbolje izvedbe koje je publika tijekom povijesti ovoga teatra imala prilike vidjeti – snažno su se očitovale osobito tijekom prve sezone djelovanja izvan matične zgrade, ali i kasnije. Jer, već one spomenute dvije praiizvedbe domaćega dramskoga teksta daju naslutiti kako je Jindra zapravo nastavio sa usredotočenošću na domaće dramsko stvaralaštvo i uopće kontinuiranim izvršavanjem repertoarnih obaveza što vjerojatno u novim okolnostima nije bilo jednostavno ostvariti. U lipnju 1970. godine na poziv „Večernjega lista“ održan je i okrugli stol na temu *Hrvatska drama kazališta Ivan Zajc u rasulu ili prijelaznim teškoćama koje su nastale nakon zatvaranja kazališne zgrade u siječnju 1970. godine*. Na taj je sastanak „Večernji list“ pozvao direktora kazališta Doriana Sokolića, direktora operativne službe Josipa Švaja, direktora Hrvatske drame Ivana Jindru, odnosno predstavnike organa upravljanja radne jedinice Hrvatske drame, kao i predstavnika kazališnog odbora, suradnika i novinara lista „La voce del popolo“ Alda Bresana (izvor: „Večernji list“, 23. lipnja 1970). Jindra je ukazivao na uvjete rada koji su katkada bili izuzetno teški (nedostatna tehnička opremljenost kino dvorane), ali svjestan sve većega gubitka publike smatrao je kako ove nedostatke moguće nadvladati osmišljavanjem adekvatne repertoarne politike.

Opadanju broja gledalaca možda je najbolji primjer otvaranje sezone 1970/1971.³⁸⁹ u ondašnjem opatijskom kinu *Beograd* s komedijom Angela Beolca-Ruzzantea, *Mušcardin* u čakavskom prijevodu Zorana Kompanjeta, režiji Francesca Maccedonija i scenografiji Sergija De' Osama, 17. listopada 1970. godine.³⁹⁰ Odbivši djelovati u dvorani onodobnoga riječkoga kinematografa *Neboder*, riječki su glumci radije gostovali u okolici i odlazili na turneje, a što je u jednom trenutku izazvalo gotovo potpuni izostanak scenske umjetnosti u gradu. Takva (ne)organizacija teatarskoga života utjecala je na tada sve evidentniju nezainteresiranost publike. No, Ivan Jindra u svojem razgovoru za „Prolog“ (br. 8, 1970.) osvrnuo se na jednu nadasve važnu činjenicu – nedostatak analitičkoga ispitivanja o stavovima i potrebama gledalaca. Upozoravao je kako u svim razgovorima koji su se u to vrijeme provodili zapravo nije postojalo eksplicitno iznijeto mišljenje publike, nego se u prvome redu isticao odnos kazališta prema tada sve slabijim posjetima predstavama. Na taj se način, kako bi se izbjegle optužbe naivnoga idealizma iskristalizirao podcjenjivački stav prema kojem publiku treba zabavljati, zadovoljiti njezine eventualne zahtjeve, a što je rezultiralo ne samo njezinim neprofiliranjem, nego i opasnim gubitkom broja kazališnih posjetilaca.

Nadalje, niti organizacija repertoarne politike nije prošla bez nesuglasica i sveopćega nesnalaženja u novonastaloj situaciji. Nakon izvedbe *Mušcardina* zapravo se uopće nije znalo kada i hoće li se u jesen 1970. godine održati kakva premijera na bilo kojoj od alternativnih lokacija. U iščekivanju obnove privremeni rad ansambla započeo je tek 31. prosinca 1970. godine u dvorani Hrvatskoga kulturnoga doma na Sušaku (dvorana *Neboder*). Takva je situacija u prvi plan, dakako, postavila i financijske poteškoće koje su, doduše, samo produbile problematiku poznatu još iz prethodnih desetljeća. U trenutku zatvaranja zgrade vladalo je opravdano mišljenje kako će Hrvatska drama snositi najveći teret obnove s obzirom da se dramske predstave lakše mogu prenijeti u alternativne prostore pogodne za scensku realizaciju. Umjesto da je u takvim okolnostima Uprava reagirala i utjecala na sastavljanje adekvatnoga repertoara, paradoksalno, insistirala je na onim planovima koje ih je trebalo ostvariti u uobičajenim uvjetima djelovanja u matičnoj zgradi. Takva je odluka rezultirala posve negativnim

³⁸⁹ Kao povijesni podatak zanimljiva je činjenica kako je 20. studenoga 1973. godine u dvorani *Neboder* gostovao pariški Nacionalni teatar mladih (*Le Jeune Theatre National*) koji je predstavom *Liječnik protiv volje* uz odlomke iz još pet Molièreovih djela obilježio 300. obljetnicu rođenja ovoga francuskoga dramatičara i komediografa. Jednako tako, u studenom 1973. godine gostovalo je ovdje i osječko kazalište predstavom I. Kozarca *Đuka Begović*, u dramatisaciji Miroslava Mađera i režiji Ivana Martona.

³⁹⁰ Prva izvedba ovoga djela u zemlji.

konzekvencama – premijere su doživjele dvije do tri reprize, neke su predstave bile ukinute na generalnim probama, dok je organizacija prve ljetne sezone u novim uvjetima u potpunosti bila ostavljena po strani. Potvrđuje nam to i izvadak iz „Večernjega lista“:

Pitanje prostora za normalno odvijanje kazališnog života u gradu moralo bi se pronaći, jer građani ovog grada koji odvajaju svoja sredstva za kulturu imaju pravo na kulturni život i to im se pravo ne bi smjelo otimati. Javnosti i građanima trebalo bi sasvim otvoreno reći zašto se do sada pitanje prostora za odvijanje kazališnog života grada nije riješilo i tko je taj tko bi gordijski čvor trebao presjeći. Do sada kazalište upućeno na samoupravno dogovaranje s kinematografskim poduzećem i pionirskim kazalištem o korištenju dvorane kina „Neboder“ nije pronašlo zajednički jezik s dva sugovornika koji koriste ovu, ne smetnimo s uma, gradsku dvoranu koja bi, po svemu se čini, jedina u gradu odgovarala za kako-tako normalno održavanje predstave Hrvatske drame, Opere, Talijanske drame i Baleta (Z. T. Umjesto „kazališnih dijaloga“. Riječka sezona u Opatiji“, u: „Večernji list“, listopad 1970).

Zaključujem, stoga, kako je odugovlačenje s obnovom kazališne zgrade, obratimo li pozornost na financijske nelogičnosti (primjerice za korištenje dvorane ondašnjega kina *Beograd*, Hrvatska je drama plaća tisuću ondašnjih dinara za svaku otkazanu kino-predstavu, a uz to je bila dužna platiti i troškove za svaku održanu probu) – podrazumijevalo ozbiljna politička previranja i spekulacije na razini ondašnje gradske vlasti. Tome u prilog ide i činjenica kako je gradska uprava koja je i financirala Kazalište novčana sredstva izdvajala za instituciju, a ne program, što je otvaralo dodatne mogućnosti za makinacije različite prirode pa samim time i priječilo spontani razvoj teatarske umjetnosti u gradu.³⁹¹ Zgrada HNK Ivana pl. Zajca bila je zatvorena punih dvanaest godina, a od toga se devet zapravo etapno adaptirala i sanirala. U tom razdoblju bilo je mnogo tvrdnji, procjena, euforičnosti pa su i utvrđivani rokovi obnove prema kojima je bilo najavljivano otvaranje po čak i nekoliko puta, a čemu razloge velikim dijelom treba tražiti u nedosljedno organiziranoj financijskoj politici.³⁹²

³⁹¹ Financijsku problematiku isticao je i Dorian Sokolić te je ukazivao i na nezavidan položaj regionalnih kazališta koji nerijetko nisu mogli angažirati niti jednoga glumca upravo iz financijskih razloga (usp. Sokolić 1970: 57). Djelatnost većine onodobnih kulturnih ustanova bila je određena posebnim zakonima koji su demantirali njihovu svrhu, odnosno postojanje uopće.

³⁹² Onoga trenutka kada su primjerice bila osigurana dovoljna sredstva za nastavak radova dolazilo je do sasvim drugačijih, katkada u potpunosti apsurdnih problema. Tako je primjerice bilo naređeno da se uvozna oprema zamijeni domaćom. Potrebnu tehniku koja je omogućavala

Nedostatak novčanih sredstava, ali i nepredviđeni radovi kojima se trebalo pristupiti, onemogućili su korištenje optimalne tehnologije, a dospijeće novaca u etapama uzrokovalo je i česte prekide u sanaciji, pa je u lipnju 1979. godine nakon uvida u troškove koji su prelazili zadovoljavajuće i odobrene iznose, ali i zbog stalnoga povećanja iznosa potrebnoga za obnovu što ga je tada navodno uzrokovala enormno visoka stopa inflacije, kako ističu novinski napisi iz toga vremena, prekinuto s daljnjim radovima.³⁹³ Kada su pak Riječani 11. svibnja 1980. godine velikom većinom glasova izglasali tzv. šesti samodoprinos, bili su stvoreni realni uvjeti za nastavak radova. Iz toga proizlazi kako su zapravo građani vlastitim novcem osigurali znatna sredstva, svjesni pritom kako je uzrok odugovlačenju s radovima nerijetko bio sasvim subjektivan.³⁹⁴ Jednako tako, problemi financijske prirode nastavljali su se i nakon otvaranje zgrade te su se aktualizirali i problemi nedostatnoga umjetničkoga i tehničkoga osoblja, nerijetko uzrokovani upravo nesustavnim provođenjem teatarskih planova. Tako je tijekom 1981. godine otišao dramaturg hrvatske drame Darko Gašparović nezadovoljan dugogodišnjim zaobilaženjem njegovih repertoarnih prijedloga i repertoarnim usmjerenjima hrvatske drame u cjelini. Potom je ostavku podnio i direktor Hrvatske drame Nenad Šegvić.

Koncepcije svečanosti otvorenja mijenjale su se tijekom godina više puta, a ona najnovija obuhvaćala je slijedeće: kazalište je, umjesto velikih premijera, otvoreno svečanom akademijom 27. studenoga 1981. godine, a koja je bila ponovljena još 28., 29. i 30. studenoga, odnosno 4. i 5. prosinca.

nesmetani rad u teatru nudilo je samo inozemno tržište, no bez obzira na to bilo je potrebno prihvatiti isključivo ono što su nudili domaći proizvođači, a što je zahtijevalo odgovarajuće analize, doprojektiranja, preprojektiranja i čak podešavanja i preuređenja onoga što je bilo predviđeno za uvoz.

³⁹³ Obnova zgrade stajala je 330 milijuna ondašnjih dinara koje su osigurali u prvome redu građani Rijeke.

³⁹⁴ Spomenimo ovom prilikom kako je Oton Gliha povodom otvorenja zgrade izradio svečani zastor velikih dimenzija (14 metara) kojega je oslikao simbolom riječke regije – *Gromačom*, kako je konačno i nazvao svoje platno. *Izabrao sam bakarske gromače, rekao je između ostaloga slikar, jer su me uvijek kao tema uzbuđivale. Gromače su napokon i svjetski fenomen, koje bi trebalo zaštititi od daljnjeg propadanja. Od samog početka bilo je tehničkih poteškoća, od nabave kvalitetnog lanenog platna golemih dimenzija za kakve u našoj zemlji ne postoji tkalački stan, do specijalnih boja, pa u prostoru u kojem se tako golema slika mora izraditi* (G. M., *Gromače ovjekovječene na zastoru*, u: „Novi list“, 27. studenoga 1981).

Fuge gromača u blago naznačenim prostornim slojevima kompozicijski su razvedene iz jedne središnje polazne pozicije. U ekspanzivnom obuhvatnom tijeku prema rubovima na neki način se nadovezuju na kružni obris gledališnog prostora. Bakarski je obronak kondenziran u ritmičku kompoziciju u suslijed i protezanje snažnih linija, naznačenih ovoga puta izdubljenim duktusom sa stegnutom kromatskom skalom. Njihov se teški lineament povezuje u kretanje, u kontinuum putanje uzduž kamenog tla i opore vegetacije (V. Ekl, *Gromače u teatru*, u: „Vjesnik“, 8. prosinca 1981).

Kazališna je, pak, sezona započela 20. listopada 1981. godine dramskom premijerom Sama Sheparda *Pokopano dijete*, izvedbom u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku. Tom predstavom (tekst je dobio Pulitzerovu nagradu 1979. godine) riječki glumci Zdenka Trajer i Slavko Šestak proslavili su trideset godina umjetničkoga rada pa je za tu priliku bila i pripremljena izložba o njihovu dugogodišnjem radu u riječkom teatru. Na dan otvaranja kazališne zgrade bio je otkriven (na ulazu ispred zgrade) i spomenik Ivanu Zajcu, autora Belizara Bahorića. No, na useljenje ansambala te stavljanje čitavoga scenskoga mehanizma u funkciju ipak je trebalo pričekati pa je sezona u novoj zgradi započela tek ujesen 1982. godine.

Nastojanja u reorganizaciji repertoarne fizionomije

Ravnatelj Hrvatske drame Ivan Jindra uputio je tijekom 1970. godine otvoreno pismo Upravi kazališta kojim je nastojao ukazati na poteškoće zbog kojih je kontinuirani tijek djelovanja ove umjetnosti katkada bio uistinu doveden u pitanje – nedovoljna financijska sredstva, mali ansambl, neakustična dvorana *Nebodera*. Međutim, riječki glumci tada mu nisu dali podršku držeći pritom kako Hrvatska drama može nastaviti s djelovanjem isključivo davanjem što većega broja predstava, bogatijom ljetnom sezonom, drugim riječima, promišljenom repertoarnom politikom. Bio je to, držali su, jedini način u sanaciji deficita i napokon u opravdanju onih sredstava koja su trebala biti uložena u obnovu kazališne zgrade. Različiti pristupi, kao i očiti zastoji u komunikaciji između Uprave i glumačkoga ansambla uvelike su utjecali na produbljivanju problema te su potakli brojne krize. Očitovalo se to još u svibnju 1968. godine kada su podnijeli ostavke Vlado Vukmirović na mjesto ravnatelja ansambla Hrvatske drame, odnosno Slavko Šestak na mjesto tajnika. Situacija u kojoj je Rijeka ostala bez središnje pozornice potaknula je otvorenu diskusiju i ukazala na dugogodišnju problematiku koju je napokon valjalo prevladati. Povodeći se, stoga, svojim otvorenim pismom kao i dijalogom koje je ono potaklo, Jindra je u suradnji s dramaturgom Nedjeljkom Fabrijom³⁹⁵ insistirao na reorganizaciji i ponovnom strukturiranju repertoarnoga plana. Pregledavši dvadeset suvremenih hrvatskih tekstova koncem sezone 1969/1970., istaknuo je kako se u *redovima mlađih kazališnih kritičara bez sustezanja govori i piše o renesansi suvremene hrvatske drame, novi se dramski val teško daje strpati pod istu kapu, no dolazi nakon više od deset godina suše, pa danas imamo – iznenađujuću plodnost (godišnje i preko dvadesetak praizvedbi), društvenu zašiljenost i*

³⁹⁵ Detaljnije u: „Prolog“, br. 10., 1970: 6–14.

strukovno neprijepornu vrsnoću čitave momčadi pisaca (Jindra 1997: 154). Za tom potrebom domaćega dramskoga pisca i teksta nije htjela zaostati ni organizacijsko-upravna strana kazališta pa su se na poticaj Matice hrvatske i Dubrovačkih ljetnih igara tijekom proljeća 1971. godine okupili u Dubrovniku teatrolozi, intendant, profesori s Akademije s namjerom osnivanja Hrvatske kazališne zajednice kojoj bi bio cilj promovirati domaći dramski tekst (usp. Jindra 1997: 154).³⁹⁶

Svjestan kako u novonastaloj situaciji neće moći organizirati repertoar po do tada uobičajenoj shemi (dva svjetska klasika, dva domaća suvremena djela, jedno starije domaće ostvarenje), morao je povećati broj gostovanja i putovanja. Drugim riječima, bilo je potrebno organizirati jeftinije predstave, s manjim brojem glumaca i jednostavnijim i lako prijenosnim dekorom. Pridodajmo kako je primjerice Anđelko Štimac tada ukazivao ne toliko na značaju avangardnoga repertoara, koliko na potrebi takvoga koji će u prvome redu zainteresirati i okupiti publiku.

Teatar treba da ide ispred publike, ali ne prebrzo da ga posjetioci ne mogu pratiti. U toku dva i pol decenija rada u teatru uvjerio sam se da su kod nas bili kazališni bestseleri ne samo „Hasanaginica“ i „Klupko“, nego i „Hamlet“, „Romeo i Julija“, pa Krležine drame „Glembajevi“ i „U agoniji“, zatim Nušićeva i Ćopićeva djela. Ako ovome dodamo mali broj čakavskih komedija i drama koje postoje, dobili smo sliku idealnoga repertoara za riječku publiku (N. F., Jedan trenutak sa ...Anđelkom Štimcem, u: „Borba“, 14. listopada 1970).

Obratimo li pozornost na repertoarnu sliku tijekom ovoga desetljeća, ustanovit ćemo kako nekih većih odstupanja od navedenih Štimčevih zahtjeva u principu nije ni bilo. U razdoblju djelovanja izvan svoje kazališne kuće ansambl Hrvatske drame prikazivao je i čakavsku komediografiju (Gervais), suvremeno domaće dramsko stvaralaštvo, klasiku, ali i neka značajnija ostvarenja europske dramaturgije. Držim, stoga, kako situacija koja je, nakon zatvaranja zgrade, otvarala diskusiju opstanka teatarske umjetnosti u gradu katkada imala i svoje pozitivne reperkusije koje su se očitovale u onim

³⁹⁶ Bilo je tu, kako ističe Jindra, za to vrijeme i radikalnih istupanja koji su uključivali Suboticu i Mostar, no ponajviše se ipak govorilo o gašenju hrvatskih kazališnih središta (Zadar, Karlovac, Šibenik, Pula...) i o potrebi obnavljanja života u njima. Raspravljalo se i o jeziku, o još uvijek bolnom pitanju koliko je taj jezik standardiziran i kazališno uporabljiv. Sjećam se prof. Bratoljuba Klaića, opće dobre volje, pozitivnih zračenja, iako nisam posve siguran nije li to tek optimizam pamćenja. Ne sjećam se tko je sudjelovao od političara – zacijelo nitko od bitnijih... (Jindra 1997: 154).

izvedbama, vidjet ćemo u nastavku, koje nam poradi njihove kvalitete i estetsko-stilskih zahvata valja izdvojiti i posebno istaknuti. Iz toga je razloga i Ivan Jindra držao kako su te nove okolnosti zapravo primoravale na dosjetljivije i kreativnije postupke, te ukazivao na neizostavni entuzijazam kao važnu komponentu u koncipiranju teatarskoga čina pa je u razgovoru za „Večernji list“ i istaknuo:

Repertoarna politika, sve do obnove zgrade, bit će više nego do sada ovisna o kriterijima koji nisu umjetnički. Mora se, na primjer, razmišljati o prilagođavanju repertoara malim neopremljenim pozornicama, o mobilnim predstavama... no nadam se da će i u tom škripcu naš dramaturg Nedjeljko Fabio svojim prijedlozima održati dostojanstvo Talije i čak stvoriti profil riječke drame (J. Pavičić, Ovisni o neumjetničkim kriterijima, 21. travnja 1970).³⁹⁷

Organizacija scenskoga čina u uvjetima koji nisu pretpostavljali klasičnu pozornicu pa samim time niti uobičajenu dramaturgiju scenskoga prostora, likovna rješenja, glumačku igru odnosno režijsko-dramaturška načela uopće, preusmjerila je organizaciju pozoričkoga čina ipak prema drugačijim smjerovima i tijekovima. Na taj su način neestetski uzroci utjecali i sudjelovali u formiranju jednoga novoga i nadasve drugačijega stilsko-estetskoga razdoblja koji nije apriori iznjedrilo i posve negativne reperkusije. Napokon, tomu su uvelike pridonijela Jindrina nastojanja oko otvaranja Komorne pozornice u predvorju Hrvatskoga kulturnoga doma na Sušaku premijerom Anouilhova komada *Pokus ili kažnjena ljubav* 11. travnja 1972. godine u režiji Georgija Para. No, i ova će pozornica, kao i sva prethodna nastojanja, biti kratkoga vijeka pa će premijerom Sartreove komedije u jednom činu *Iza zatvorenih vrata* u režiji Marijana Lovrića, 4. prosinca 1973. prestati s djelovanjem.

Sljedeći važni događaj bilježimo tijekom 1973. godine kada, nakon dugogodišnjega djelovanja u Beogradu (Jugoslavensko dramsko pozorište) na mjesto ravnatelja Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca dolazi Marijan Lovrić koji je djelovao ovdje sve do 1976. godine. Nedjeljko Fabio, pak,

³⁹⁷ Zatvaranje kazališne zgrade imalo je, dakle, i negativnih utjecaja na repertoarnu organizaciju, no problem repertoarne politike evidentan je tijekom prve polovice sedamdesetih godina i u ostalim teatrima u zemlji. Nedjeljko Fabio ističe kako repertoar hrvatskih dramskih kazališta nije bio nimalo promišljen. Nikola Batušić koji je svojim kazališnim osvrtima obilježio razdoblje od 1964. do 1974. godine ističe slijedeće: *Ove se sezone repertoar Dramskog kazališta Gavella nikako ne može razumjeti kao neka cjelovita istraživalačka ili kreativno-poticajna crta. Krlježino „Kraljevo“ potom mađarska komedija „Totovi“, nasilno-rušilački Bondovi „Spašeni“, a sada odjednom pučka komedija Budakovo „Klupko“ (1971)! (Fabrio 1997: 7).*

1971. godine odlazi u Zagreb pa na mjesto dramaturga u ožujku 1974. godine dolazi Darko Gašparović koji već na samom početku svojega rada uvelike utječe kako na kontinuirani tijekom izvođenja, tako i na prvim, napokon, promišljenim nastojanjima u okupljanju publike. Povodom, naime, otvaranja kazališne sezone 1974/'75. (10. listopada) u predvorju Hrvatskoga kulturnoga doma na Sušaku započelo se, uoči Večekove režije *Učenih žena*, J. B. Molièrea, i s prvim *pretpremijernim razgovorima*.

Takvi razgovori, osim što bi dali uvid u rad ansambla, repertoarsku politiku, trebali bi prerasti u mjesto čistih kritičkih raspravljanja počev od aktualnih novčanih problema teatra, razloga zašto se neke zanimljive predstave skidaju s repertoara, a neke loše, iz tko zna kakve solidarnosti, puštaju u promet bez zastoja. Uglavnom pitanja, sugestije, pohvale, zamjerke „u živo“ bez posrednika, razmjena iskustava. Prvi razgovor označio je početak novih strujanja u kulturi Rijeke i daljnji razvitak ovakvog gledanja i djelovanja traži podršku i angažiranje svih zainteresiranih, jer bez toga neće biti istinskog napretka dalje od razgovora (A. Paquola, Nova strujanja u kulturi Rijeke, u: „Novi list“, 15. listopada 1974).

Nadalje, do kraja 1976. godine kada Lovrića na mjestu ravnatelja zamjenjuje Nenad Šegvić, repertoar se uvelike temeljio na djelima mediteranskoga ishodišta (*Lukrecija* ili *Ždero* nepoznata kotarskoga autora, *Sluškinje* Nikole Nalješkovića u prilagodbi A. Kolendića, *Dundo Maroje*, u režiji Marka Foteza), potom na klasičnim autorima (Ostrovski, Dostojevski), te domaćim piscima (Krlježina *Leda* 1974. godine povodom četrdeset i pete obljetnice umjetničkoga rada Anđelka Štimca; *Galicija* 1976. godine u režiji Vlade Vukmrovića). Nije u potpunosti bilo zanemareno niti regionalno dramsko stvaralaštvo, pa se tijekom ovoga razdoblja izvode primjerice Gervaisovi *Duhi* u posve novoj postavi 31. ožujka 1975. godine u režiji Vlade Vukmirovića, te komedija u dva dijela *Šete bandjere* Zorana Kompanjeta u režiji Francesca Macedonija 27. rujna 1975. godine (usp. Gašparović 1996: 196). Kraj sedamdesetih godina, kako ističe Gašparović, protekao je u sve intenzivnijem iščekivanju otvaranja obnovljene zgrade. Početkom sezone 1978/1979., pa onda osobito u jesen 1979. godine, sasvim se ozbiljno pristupalo organizaciji repertoara, no kazalište ni tih sezona nije krenulo s radom. *Radovi se, naime, poradi financijske oskudice i općih investicijskih restrikcija posvema obustavljaju. Ipak, i u tako nepovoljnim ne samo prostornim već i psihološkim uvjetima, Hrvatska drama postiže vrijedne*

umjetničke rezultate, vrhunac je zasigurno predstava „Paskvelija“ suvremena makedonskog pisca Živka Činga, a u redateljskom debutu pred riječkom publikom Ljubiše Georgievskog 1980. godine (Gašparović 1996: 197).

Bilo kako bilo, nemar u održavanju kontinuiteta teatarske umjetnosti u Rijeci tijekom gotovo punih dvanaest godina bio je odraz političkih previranja i prilika koje su obilježile političku scenu osobito u prvoj polovici sedamdesetih godina. Sezone prije zatvaranja zgrade kao i ona naredna repertoarnom organizacijom eksplicit su ukazivale na osjetljivost socio-političkoga trenutka, što je i jedna od temeljnih karakteristika onodobnih inscenatorskih načela. Zalaženje u sferu filozofske dramaturgije potvrđuje i one Melchingerove tvrdnje prema kojima u slučaju da se politika prikazuje kao kazalište, tada zapravo pretpostavlja premještanje s realne aktualne pozornice na neku drugu. I bila je ona filozofsko-simbolički intonirana osobito u Vukmirovićevim režijskim rješenjima tijekom sedamdesetih godina. Jednako tako, i režije Georgija Para odnosno Dine Radojevića pa samim time i izostanak domaćega dramskoga teksta ponovno upozoravaju na aktualnu situaciju – ovoga puta, kako bi to rekao Brecht, *otraga* kroz pozadinu u kojoj treba tražiti ishodište, *skrivenu pozadinu političkoga ponašanja općenito* (prema Melchinger 1971: 11). Katkada je takva situacija utjecala na stvaranje nadasve interesantnih predstava čije su režije, korespondirajući s elementima totalnoga teatra, Artaudovih, dakle, scenskih postavki preko postulata Brookovih do nekih rješenja tipičnih siromašnoj pozornici kakvu je anticipirao J. Grotowski, dale nasluti skorašnji prodor tzv. novokazališnih teatarskih strujanja, u Rijeci osobito razvidnih tijekom druge polovice osamdesetih godina prošloga stoljeća. Međutim, uvođenje spomenutih scenskih strujanja zapravo samo potvrđuje mišljenje kako je tijekom ovoga razdoblja stvarano, riječima Lukića, *kazalište sudjelovanja* koje teži za *scenskom provokacijom, društvenim šokom* i poticanjem gledatelja na sudjelovanje u predstavi (Lukić 2010: 190).³⁹⁸

³⁹⁸ Kategoriziranje scenskih izvedbi u skupinu političkoga kazališta prema Lukićevu sudu daleko je šire pa u tu kategoriju uvrštava (izuzev Brechta i Piscatora) i Artauda, i Brooka, i Grotowskoga. Jednako tako, ističe kako primjerice *Artaud poziva na kazalište koje bi imalo tako izravan učinak na društvo kao kuga (...)* U osnovi političkoga kazališta jest vjera u veliku društvenu moć kazališta (koju ono, na žalost, uglavnom ne posjeduje) i odlučnost da se kazališnim sredstvima izravno politički djeluje (...). (Lukić 2010: 190).

Filozofsko-simbolička dimenzija scenskog čina

Režija – postupak usmjeren aktualizaciji egzistencijalne problematike

Povijest riječkoga glumišta tijekom razdoblja od 1970. do 1980. godine, odnosno 1982. kada se, napokon, započinje s predstavama u novoobnovljenoj zgradi svojim specifičnim redateljskim pristupom obilježila je, uz neka odstupanja u odnosu na prethodno razdoblje, poetika Vlade Vukmirovića. Zaokupljenost američkom dramaturgijom kao i ona očita sklonost psihoanaliziranju dramskoga predloška tijekom vremena je ipak sve više jenjavala pa iz toga korpusa (kao svojevrsni tematski nastavak režiji *Zanat gospođe Warren G. B. Shawa*) valja izdvojiti režiju komedije *Vrt*, E. Albeea, premijerno izvedenu 19. travnja 1971. godine na sceni ondašnje Dvorane doma JNA (današnja dvorana *Filodrammatice*).³⁹⁹

Iz korpusa suvremene američke dramaturgije postavio je Vukmirović na riječkoj pozornici tijekom ovoga desetljeća i Zindelovo *Djelovanje gama zraka na sablasne nevene*, premijerno izvedeno 14. siječnja 1973. godine. No, njegov se repertoar tijekom ovoga razdoblja ipak bitno razlikuje pa, izuzev nekolicine djela klasične dramaturgije (primjerice: W. Shakespeare, *Na tri kralja*, 29. veljače 1972.; N. Nalješković, *Sluškinje*, 7. veljače 1976.), odnosno tekstova regionalne dramatike (*Korablja začinjavaca*, D. Gervais, *Duhi*, 31. ožujka 1973.)⁴⁰⁰, pokazuje on u prvome redu zanimanje

³⁹⁹ U ovom je komadu, što se na prvi pogled doimlje kao angažirana gotovo socijalističko-realistička satira na američko društvo, stara tema prostitucije sasvim lucidno modernizirana: *njome se, bez većih moralnih komplikacija, bavi situirano, više društvo, u neprekidnoj zbrci prestiža imanja i postizanja materijalnih dobara potrošačkog društva* (Vukmirović, 1971). Vukmirović je ovdje insistirao na scenskoj aktualizaciji predloškom zadane osnovne moralne i socijalne vizure piščeve – suprotstavljanje Jackovu rezoniranju o etičkim kriterijima, odnosno lakomislenom životu bračnoga para Richarda i Jenny i njihovih prijatelja. *Naglašavanjem dva suprotna moralna stava, izražena igrom Miodraga Lončara (Jack) na neobično ležeran, diskretan i zato uvjerljiv način, kao i psihološki jasnom i tehnički besprijekornom karakterizacijom svodilje (Gospođa Tooth) u tumačenju Branke Verdonik, redatelj je za ovu predstavu dobio sigurnu okosnicu oko koje je onda bilo lakše poredati u međusobne odnose ostala lica drame* (Rošić 1980: 260). U režijskoj koncepciji osobitu je pažnju posvetio ispitivanju koncipiranja lika/uloge Jacka, bogataša, oko kojega i gradio okosnicu predstave u kojoj je novac pokretač dramske radnje. Međutim, njegova režija, kao i igra glumaca, pa konačno i scenografski postav Antuna Žunića, ovom predstavom nisu pokazali ništa bitno novo i drugačije što publika u prethodnim njegovim režijama nije imala prilike vidjeti.

⁴⁰⁰ Izvođenje je na čakavštini riječkom ansamblu predstavljao velike probleme pa u tom kontekstu Ivan Jindra iznosi: *Pokušaji nekih kazališta (Split, Varaždin) da na lokalnom repertoaru i na dijalektu grade svoju vezu s publikom, kod nas su teže ostvarivi ne samo zato što mi ne obilujemo predlošcima (u vidu gotovih dramskih djela, dok prema dramaturgiji rijetko postoji ljubav), nego i zato što ansamblu nije bliska čakavština, pa je napor postavljanja*

suvremenim domaćim dramskim tekstom koji korespondira s filozofskom dramom (tj. dramom situacije), ali i onim komadima koje karakterizira fino protkani implicite ili pak eksplicite političko-ideološki intonirani podtekst. Onu iz prethodnoga razdoblja toliko dominantnu zaokupljenost čovjekovim psihološkim aparatom, osobito propitivanje rada i djelovanja nesvjesnoga koje je nastojao i scenski aktualizirati, s vremenom će zamijeniti sasvim drugačijim semantičkim odnosno idejnim traženjima, a što će se onda reflektirati kako na repertoar tako i na njegov redateljski diskurs uopće, koji će, dakako, u ovih slijedećih deset godina bilježiti i važne promjene na koje ovdje valja posebno obratiti pozornost.

Novo razdoblje u povijesti riječkoga glumišta otvaraju, kako smo i istaknuli, dvije praižvedbe suvremene hrvatske drame – Vukmirović režijom Fabrijeva (kako stoji u podnaslovu) *mirakula*⁴⁰¹ u *jednom dijelu* i *dvije slike – Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*, praižvedena na sceni zadarskoga Narodnoga kazališta, 20. veljače 1970., odnosno premijerno igrana u Rijeci (dvorana kina *Neboder*, 28. veljače 1971. godine).⁴⁰² Praižvedba, pak, Novoselove drame u tri čina *Moj brat i njegova majka*, u režiji Vladimira Gerića održana je 14. ožujka 1970. godine. Spomenimo tek uzgred kako je drama dio ciklusa u kojem je autor pod zajedničkim naslovom *Hrvatski interregnum* obuhvatio markantne isječke iz hrvatske prošlosti, odnosno sadašnjosti. Riječ je o uobičajenu onodobnu dramaturgijsku usmjerenju k teatru ideja, pa u ovom tekstu dolazi osobito do izražaja Novoselovo zanimanje povijesnom dimenzijom. Jednako tako, razvidno je tipično, za teatar ideja, odvijanje dramske radnje u zatvorenim, skućenim prostorima (*Pansion 1, 2, 3, 4...*) koji u principu funkcioniraju kao simbol svijeta u kojem čovjek mora izdržavati mučnu egzistenciju. *Svaka od ljudskih sudbina je stravično osamljena i stravično upućena na „bližnje“; pansioniski stanovnici su zahvaćeni procesom metamorfoze koja ih dehumanizira (u svim tim pansionским sobama – pretincima ima nečega od kafkijanske atmosfere)...* (M. Čabrajec, *Praižvedba domaće drame na riječkoj sceni*, u: „Novi list“, 19. ožujka 1970). No, u pojedinim segmentima razlomljenu dramaturšku fakturu Novoselova predložka kao i neopravdana

čakavskoga djela kod nas jednako velik kao i u bilo kojem kazalištu u unutrašnjosti (Jindra 1970: 53).

⁴⁰¹ Zbog fabulatornoga ishodišta, Nikola Batušić prednost pred ovom poetičkom odrednicom daje terminu parabola. Iako je riječ o autorskoj autonomnosti koju, drži Batušić, ipak valja raspraviti, potrebno je ovdje ukazati i na njegove ugledanje na Vojnovića. U tematskom kontekstu, kako upozorava Batušić, posebice se to odnosi na pojedine odsječke *Trilogije*, ali i na karakterne značajke osoba pa se tako i poziva na komparaciju Nuncule i nekih dijelova *Prologa nenapisane drame* (Batušić u Senker 2001: 210).

⁴⁰² Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

potreba da dokidanjem situacija što prije okonča dramsku radnju što je rezultirao rascjepkanim i razmrvljenim dramskim tkivom, Gerić je u svojoj adaptaciji dodatno sažeo, a što je utjecalo na gubitak logike scenske događajnosti.

Jednomjerno, neselektivno naglašavanje i podražavanje svih ideja (i svake replike), bez traženja osnovne odrednice i bez izdizanja temeljnog problema, toliko je razlilo predstavu da ju je i najpažljiviji gledalac teško mogao pratiti. Redatelj je učinio i veliku grešku kad je dozvolio da se lokalizacija Novoselova teksta provodi s nekoliko čakavskih replika (kojih u tekstu nije bilo). Razbijanju predstave pridonijela je i nepotrebno nagomilana i nefunkcionalna scenografija Ante Nole, a isto tako i neadekvatna kostimografija Marije Žarak. Scenska glazba Arsena Dedića gotovo se i nije primijetila (J. Pavičić, Razlomljeno dramsko tkivo, u: „Večernji list“, 17. ožujka 1970).

Gerićevo nesnalaženje u scenskoj interpretaciji odrazilo se i na glumačku igru koja je zbog nedovoljnog razumijevanja drame katkada zastranjivala u pasivnu recitaciju (usp. isto). No, ovom ćemo se prilikom detaljnije ipak osvrnuti na režiju Fabrijeva dramskoga teksta kojega književna kritika pa tako i Boris Senker u drugom dijelu *Hrestomatije novije hrvatske drame 1941 – 1995* (2001.) svrstava u onaj korpus domaće dramaturgije kojega naziva *poetskom dramom*, odnosno *dramom situacije*.

Povijesni je slijed pojave dramskih tekstova koje je moguće označiti poetološkom odrednicom *teatra situacije* u repertoaru riječkoga teatra nadasve zanimljiv, osobito uzme li se u obzir činjenicu kako ga na ovoj pozornici možemo pratiti tijekom petnaest ili više godina. Započevši Tomašićevim režijama Salacroua, odnosno Sartrea preko izvedbi Brechta pa do, kako smo vidjeli, postavljanja komada američke dramaturgije – sve, dakako, na specifičan način korespondira s ovom vrstom teatra. I dok su netom spomenute režije u promišljanju pozoričkoga čina pažnju pridavale scenskom prostoru, glumačkoj igri ili pak nadasve zanimljivoj *suigri* glazbe-glume (pokreta)-scenskoga prostora, a što i jest jedna od temeljnih specifičnosti Vukmirovićeva scenskoga rukopisa – u ovom će se pak razdoblju iskristalizirati zainteresiranost idejnom, odnosno tematskom okosnicom kojom će kroz dominantnu satiričnu oštricu, kao i blago protkanim humorističnim elementom ukazivati na važnost političkoga trenutka u kojem ove predstave i nastaju. Iznimke su pak režije (Radojević, Georgievski) koje će, udaljivši se od politički intonirana scenskoga rukopisa, te se okrenuvši suvremenim teatarskim strujanjima, nagovijestiti u principu naznake tzv.

novoga kazališta koje će u Rijeci evidentnije odjeke bilježiti u drugoj polovici osamdesetih godina prošloga stoljeća.

Nedjeljko Fabrio je, pak, *Svinjama* tematski i te kako zakoračio na područje političkoga teatra, no svojim je, kako upozorava Paro, *aristokratskim duhom, rijetko odnjegovanim jezikom, uzletima, moralizmom*, uporabom *alegorija, metafore i simbola* (Paro prema Senker 2001: 203), izbjegao oštro i eksplicitno očitovanje o suvremenom društvu koje bi zbog osjetljivosti povijesno-političkoga trenutka u kojem je ovaj tekst nastao zaobišao moguća spočitavanja političke naravi. Izbjegavajući akciju, odnosno iznoseći replike u mirnom i gotovo jednoličnom tempu, u nedostatku živih i akcijom nabijenih dijaloga – svoje dramsko tkivo Fabrio ostavlja u *okrilju nešto starije poetske i filozofske drame, odnosno drame situacije* (isto). Taj njegov senzibilitet i, riječima Đure Rošića, katkada anarhoidno koncipirani dijalozi s naizmjeničnim elementima realistikog i parabole, *s prelaženjem u aluzijama iz osjetnog u nedostojno* (1980: 244) – temeljne su oznake ovoga dramskoga teksta. *Svinje* tako predstavljaju, riječima Mani Gotovac, angažirani teatar koji zaobilazeći eksplicitno zastupanje bilo kakve ideologije problematiziraju u prvome redu sukob ideja. Fabrijevo je, stoga, kazalište literarno, a dramaturško tkivo protkano finim metaforičkim sentencama i simbolikom, nadasve intelektualno. Odbacujući razvoj konflikta odnosno napetih situacija koje povodeći se dramaturškom logikom pretpostavljaju kratke rečenice, gotovo namjerno, upozorava Darko Gašparović, koristi *dugačke eksplikativne monologe* (prema Senker 2001: 209) što samo ukazuje na dominaciju onoga literarnoga segmenta koji nerijetko poprima karakteristike filozofskoga diskursa na trenutke bliskoga *filozofemu Martina Heideggera* (Rošić, isto).

Fabrio si, međutim, neće dozvoliti izlete u metafizički način mišljenja te će u središte vlastita zanimanja postaviti u prvome redu čovjeka kao predstavnika, odnosno Rošićvim riječima rečeno, nositelja psihološkoga fenomena. U *Svinjama* je Fabrio na podlozi povijesnih zbivanja *nadogradio splet svojih životnih gledanja, stavova, ideja i misaonih reagiranja (...)*, te je *kao mislilac* nastojao koristeći svestrani izraz filozofski reagirati na *goruće probleme upravo našeg vremena i upravo naše sredine* (Rošić 1980: 243). Prema tome, *Svinje* imaju, riječima Krešimira Nemeca, najjasnije povijesne i lokalne konotacije, *odnosno najočitiije dijalogiziraju s vladajućim političkim diskursom* (1997: 58). Iz netom iznesenoga proizlazi izrazita misaonost njegova dramaturškoga tkiva koja svakako zahtjeva, prilikom uprizorenja ovoga teksta, promišljene scenske postupke pa samim time i povlači pitanja režije, odnosno glume, osmišljavanja scenskoga prostora, dekora, svjetlosnih efekata, kostima, itd.

Nisu, stoga, za čuditi izjave Georgija Para koji je u *Pismu umjesto pogovora*⁴⁰³ (kao predgovoru knjige *Drama* iz 1976.) iznio nimalo blagonaklonu, a još manje, riječima Borisa Senkera, uvijenu ili pak konvencionalnu ocjenu Fabrija kao dramatičara. U svojem tekstu Paro bez zastajanja i srama iznosi najveću istinu o Fabrijevu teatru – problem scenskoga uprizorenja svih dramskih tekstova objavljenih u knjizi iz 1976., a koji pripadaju teškom, delikatnom i za scensku aktualizaciju u principu nezahvalnom teatru ideja. U tom kontekstu Paro, između ostaloga, zaključuje: (...)

Ne volim što ste sveprisutni u Vašim likovima, što im ne dopuštate da pogriješe, da učine nešto mimo ili suprot Vama, nešto što će skrenuti tijek Vaših misli i, možda, promijeniti Vaš (i moj) život. Vaše su drame beživotne, ako je čovjek pogreška. Vi ste moralist, Vi biste da je sa svijetom sve u redu... Vaši su porazi bez borbe. Vaše su smrti bez krvi: iz Vaših rana curi misao. Ja volim poraz, ali zaslužen borbom. Vi niste moj pisac. Molim Vas da to shvatite kao kompliment, ta pogledajte što ja sve nisam režirao! Vi niste od mene tražili da režiram neki Vaš komad, nego da napišem o Vama kao dramskom piscu. Ja to i činim u ovom svom nepredgovoru. Interesirao bi me susret s Vama kao s piscem. Ja bih se na vaše shvaćanje svijeta oborio svojim pitanjima; Vašeg bih bijelog Admirala pretvorio (možda) u ružnog patuljka. Vašem bih teatru duha pokušao dati život tijela. U tom srazu možda bi nastao osebujan (Fabrijevi) teatar (...) (Paro 1999: 79–80).⁴⁰⁴

Navedene Parove tvrdnje koje prije svega ukazuju na problematiku scenske aktualizacije dominantne dramaturške misaonosti karakteristične, između ostaloga, i *Svinjama* – sasvim sigurno pred redatelja postavljaju problematiku scenske aktualizacije i pitanja koja se pri realizaciji takvoga teksta prirodno i otvaraju, a što je, dakako, samo promišljenim i inventivnim scenskim diskursom moguće zaobići.

Vukmirović je, usredotočivši se prvenstveno na dramski predložak, te zaobilazeći simbolikom, odnosno metaforičnošću prožete dramske situacije – pokazao neka bitna odstupanja u odnosu na ona inscenatorska načela karakteristična njegovim prethodnim predstavama. Bit će to naznaka novih redateljskih poetika u riječkome glumištu koje će, kako ćemo vidjeti u

⁴⁰³ Ovaj je tekst pod naslovom *Dragi Fabio* objavljen u Parovoj knjizi *Razgovor s Miletićem* 1999: 79 – 80.

⁴⁰⁴ Pasuse je ovoga *nepredgovora* B. Senker objavio u *Hrestomatiji novije hrvatske književnosti II 1941 – 1945* (2001: 201).

nastavku, reflektirati stanje specifično zagrebačkim kazalištima u razdoblju djelovanjem tzv. zagrebačkoga *kartela*. Vukmirović je nagovijestio one promjene u teatarskoj umjetnosti što u Zagrebu nastaju djelovanjem te kasnije i osamostaljivanjem Gavellinih učenika, a s kojima se riječka publika susrela 1972. godine, i to režijama Georgija Para odnosno Dine Radojevića. Svakako, riječ je o sasvim specifičnom razdoblju u povijesti riječkoga teatra koje nikada prije niti je ikada poslije – a prvenstveno poradi specifičnoga političko-kulturološkoga trenutka karakterističnoga ovom desetljeću – pokazalo izravnije posljedice na promišljanje teatarskoga čina kao tih godina. U velikoj mjeri to pokazuju kako Vukmirovićev repertoar, tako i očiti pomaci u njegovu promišljanju scenskoga čina. Ostavivši po strani ona tematska traženja poznata iz prethodnoga desetljeća – Vukmirović se, inače sklon imaginaciji, simbolici, scenskoj aktualizaciji nadrealnoga elementa, uopće iluziji kao pokretaču scenske radnje – sada prvenstveno zaokupio realističnošću trenutka u kojem stvara, a što je utjecalo i na njegov scenski diskurs. Pritom, naglasimo kako je Đuro Rošić u kritici *Svinja* opravdanje tom njegovu odbacivanju poetske komponente Fabrijeva teksta pronalazio u ograničenim mogućnostima riječkoga dramskoga ansambla koji desetljećima nije pronašao izlaza iz okvira istrošene naturalistične igre. Ovakvim tvrdnjama ipak valja pristupiti s oprezom, osobito prisjetimo li se, primjerice, režije *Tko se boji Virginije Woolf?* (ali i mnogih drugih, npr. Štimčevih režija) kojom je usredotočujući se na glumačku igru dokazao kako je ovaj ansambl imao mogućnosti ostvariti zavidne rezultate, a što je, dakako, tada još uvijek ovisilo o redateljsku pristupu i njegovu odnosu spram promišljanju glumačke igre.

Režijom Fabrijeva mirakula Vukmirović i dalje pokazuje svoju konstantnu zaokupljenost problematikom suvremenoga čovjeka, egzistencijom i promišljanjem njegova identiteta. Doduše, tom pitanju sada pristupa na jedan bitno drugačiji način kojim evidentno pokazuje napuštanja onih inscenatorskih načela što su katkada pružala dovoljno materijala, vidjeli smo, za komparaciju s Mejerholjdovom režijskom metodologijom. Slično Brooku specifična je konstantna njegova preokupacija čovjekovim bićem te uopće smislom i svrhom egzistencije. I koliko god je književna kritika osporavala ksplicitno iznošenje politikanstva u *Svinjama*, Vukmirovićev pak redateljski postupak u kojem se, odlučivši se za realističnost scenskoga predstavljanja te zaobišavši na svojoj pozornici svaku mogućnost realizacije simboličnoga – dokinuo poetičnost s ciljem naglašavanja političkoga, u svrhu problematiziranja egzistencije suvremenoga čovjeka. To je trenutak u kojem se prekida predstavljanje prema zakonitostima *teatra situacije*, pa se insistiranjem na karakterizaciji likova, njihovu psihološku sazrijevanju na sceni preslikava

trenutna situacija uvelike obilježena ekonomsko-političkim previranjima u zemlji. Postupak je to koji Vukmirovića otkriva kao promišljenoga redatelja, osjetljiva na povijesnu važnost trenutka u kojem stvara, a to su u stvari ona nastojanja koja se dadu naslutiti još iz režije Krležina *Vučjaka*.⁴⁰⁵

Scenski eksplicirati aktualna društveno-politička događanja na neki je način cilj svakoga redatelja. Svjestan kako vjernim prenošenjem misaonom komponentom opterećena Fabrijeva predložka ulazi u opasnost kreiranja jednolične i ritmom zakinute predstave, Vukmirović se ovdje zaustavio na dionicama kojima je mogao aktualizirati i problematiku pitanja društvene moći. Ne smijemo zaboraviti kako je riječ o vremenu obilježenu svim onim spomenutim događanjima na nacionalnoj političkoj sceni sa svojim očitim posljedicama i na gradskoj razini – odugovlačenju u obnovi zgrade riječkoga teatra. Jer, valja imati na umu, upozorava to i Lehmann, kako u trenutku kada društvo (unatoč očiglednim nastojanjima pravnoga reguliranja svih područja života) *sve više organizira moć kao metafiziku, kao splet u kojem čak i vodeća politička elita jedva da još ima zbiljsku moć nad ekonomsko-političkim procesima, a kamoli nad pojedinačnim osobama, tada politički sukob tendencijski izmiče promatranju i scenskom predstavljanju jer jedva da još postoje vidljivi nosioci pravnih pozicija koji bi se suprotstavljali kao politički protivnici* (Lehmann 2004: 329). Prema tome, u trenutku kada društveno-politička aktualnost dostigne svoj vrhunac, teatar u principu zaobilazi eksplicitno iznošenje takve problematike, pa joj se stoga i latentno suprotstavlja niječući fundamentalističko odnosno racionalno utemeljene kriterije povijesnoga trenutka koji se pozornički (ne)eksplicira. Vukmirović, dakle, svjestan specifičnosti situacije koristi politički intoniran podtekst Fabrijeva predložka kao originalno režijsko čitanje što se očituje kao samostalno, njemu svojstveno, područje argumentacije.

Režijsko nastojanje da se u potpunosti zaobiđe realizacija poetskoga segmenta kojim je Fabio uvelike protkao svoj dramski tekst očitovalo se i u scenografskom rješenju Doriana Sokolića koji je, iako konstrukcijom prostora pogodnom za slikovite mizanscenske postupke, naglašenim verističkim elementom u potpunosti slijedio osnovnu Vukmirovićevu intenciju. Redateljskim, stoga, čitanjem predložka, odnosno prostornim rješenjem, ova se pozornica otvara iznošenju radnje koju prvenstveno predstavljaju glumci, a što dodatno potvrđuje činjenica kako su se svi sudionici ove izvedbe pojavili u zboru koji je svojom vizualno i auditivno atraktivnom pojavnošću (usp. Čabrajec 2001: 249) uz svoju propagandističku funkciju (dakako

⁴⁰⁵ No, kako smo i bili upozorili, ta je njegova predstava još uvijek bila obilježena svojevrsnim traganjima za konkretnom realizacijom suvremene ideološke misli, pa se stilaska heterogenost kao specifičnost Krležina predložka uglavnom smatrala nedostatkom Vukmirovićeve režije.

moralno intoniranu) – uvelike pridonio strukturiranju sukoba na sceni. Stvara se tako sukob pri kojemu je glumac interpretirajući dramski lik, na tragu Hegelovih tvrdnji, ispunjen sasvim realno utemeljenim *patosom*, tj. *strasno i ulažući cijelu svoju osobu*, njegova je intencija bila zastupati i promicati moralne pozicije (u Lehmann 2004: 44). Upravo je u tom promišljanju dramske radnje još jedna osobitost ove predstave. Bez obzira što su njegove režije još uvijek odražavale nepopravljivi logocentrizam, svojom fiksiranošću na radnju Vukmirović je upozorio na činjenicu kako, riječima Lehmana, estetsku tvorevinu valja percipirati kao varijablu koja ipak ovisi o nekoj drugačijoj realnosti. Dakako, ta realnost uvijek prethodi kazalištu (kao dvojniku ili pak zrcalu) pa režijska fiksiranost na misaoni materijal odaje njegovu usredotočenost na predložak, ali jednako tako i ukazuje na skretanje s teksture napisane drame – i to sve s ciljem njegove pretvorbe u realni/materijalni ekvivalent koji pretendira scenskom uobličavanju, prikazivanju i to prema principima sceni svojstvenim zakonitostima. Na taj način dokida s dosljednim zastupanjem onih postulata koji se skrivaju iza sintagme *redatelja zastupnika književnosti u kazalištu*, te postaje zaokupljen onim što je prikazano sadržajem, značenjem, naposljetku novim smislom što ga scenski fenomen ima predstaviti. Scensko oponašanje dramske radnje koje u tradicionalnim poetikama percipira teatar kao žrtvu te iste drame, Vukmirović ograničava pa se njegov postupak očituje kao jedna od prvih naznaka odstupanja od isključivo logocentričnoga režijskoga koda. Specifičnosti su to koje, dakako, ukazuju na sasvim nova strujanja u povijesti ovoga glumišta i koje po prvi puta daju naslutiti, istina još uvijek ne tako radikalno, odvajanje od dramskoga teksta kao datosti koja podrazumijeva vjerno njegovo transponiranje u scensko znakovlje.

Jednako tako, isticanje realističnoga trenutka koji se reflektira na pozornici kako u dekoru tako i u glumačkoj igri ne možemo ocijeniti kao dokidanje artizma. Udaljavanje od zadatosti teksta u prvome se redu očituje kao udaljavanje od kreiranja konvencionalnih situacija i likova, reprezentacije i imitacije poetskoga svijeta zadanoga tekstom, a u čemu i nalazimo inovacije u njegovoj režijskoj metodologiji. Postupak je to kojim Vukmirović ne negira književnost, upravo suprotno, njegovo promišljanje pozornice izrasta iz književnosti. Literatura (pa i književna kritika), riječima Mejerholjda, sugeriraju teatar pa ona dva plana (realističko i simboličko) kojima Fabio isprepliće svoje dramaturško tkivo i koji se, štoviše, gube u *ambivalenciji značenja* (Gotovac prema Senker 2001: 208) – otvaraju prostor za stvaranjem novoga značenja. Stvaranje, pak, novoga značenja iziskuje osmišljavanje i nove/drugačije scenske tehnike koju je režija usmjerila kreiranju mirne, gotovo nepokretne forme sazdane na tiho izgovorenoj riječi.

Vukmirović je tako ponovno pokazao osjetljivost spram stvaranja scenskoga ritma, kojega je postigao i mizanscenskim rješenjima te dokazao kako sva sredstva pozornice trebaju biti na usluzi prvenstveno glumcu.

U nastojanju da nizanjem dijaloga oduzme naglašenu metaforičnost i simboličnost zadanu predloškom, uvodi glumačku igru koja nije bila koncentrirana tek na stvaranju snažnih karakternih osobitosti. I sam Fabrio u tekstu operira s transpsihološkim karakterima, *s likovima koji su lišeni individualnih posebnosti, pa otuda i njihova sličnost s antičkim dramskim junacima* (Mrkonjić prema Nemeč 1997: 59). I Vitko i Toma pa i Saro funkcioniraju kao *različiti vidovi istoga stanja, a njihove idejne pozicije prepoznajemo kao moguće stavove u rješavanju istoga problema: odnosa intelektualca prema nacionalnom, konkretno hrvatskom pitanju* (Nemeč 1997: 59). Njihovo, pak, transponiranje u pozorišnu perspektivu ukazuje važnost preživljavanja emocija, kao i tragičnosti koje iz njih proizlaze i što je, kako je suditi, najviše došlo do izražaja u glumačkoj igri Zlate Perlić kao Nuncule. Jer, iako formalno gledajući u *Svinjama* nema dominantnoga (glavnoga) lika, nego su sva četiri, slažemo se s mišlju Gašparovića, Saro, Vitko, Toma i Nuncula – *i po dramskoj važnosti i po količini teksta podjednako važni, ipak se može slobodno ustvrditi da je Nuncula onaj najvažniji središnji lik djela* (prema Senker 2001: 209). Vukmirovićevo, pak, insistiranje na spomenutom preživljavanju emocija u igri Zlate Perlić usmjereno je oduzimanju metaforičnosti s jednim osnovnim ciljem – da njena prva izjava na sceni, *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* – podrazumijeva eksplicitnu (ne simboličku) aluziju na političku aktualnost u zemlji. A s tim je nastojanjem, dodatno potpomognut predloškom, koncipirao svoju ulogu Tome i Slavko Šestak – kroz dovršeno i zatvoreno do naturalističkih granica nijansirano iznošenje krute banalnosti života (usp. Rošić 1980: 245). U nastavku svoje kritike Rošić dodaje:

Posrijedi ovih dviju kreacija, postavljenih u međusobno odbojnom stavu, stoji lik Sara, konzervativca opterećenog tradicijom i sputanog u neplodnoj ravnodušnosti, kome je Miodrag Lončar osim izgleda realnog bivstvovanja uspio ponegdje dodati i crtu nestvarnog u skladu sa zamisli autora. Vitko kao dezorijentirani intelektualac, koji pomoć traži od Nuncule, u čednoj domaćoj riječi, u povijesti, zapostavljen....je pomalo od režije, pa rezultat napora još manje iskusnog Nenda Šegvića nije moga doseći potrebnu zrelost (1980: 245).

Miroslav Čabrajec pak piše:

Zlata Nikolić (Nuncula), Miodrag Lončar (Saro), Slavko Šestak (Toma) i Nenad Šegvić (Vitko) igrali su kao virtuozno uigrani kvartet. Protagonisti su mobilizirali sve svoje interpretativne kvalitete da bi što autentičnije dali težak i osjetljiv tekst koji, brišući svaku mogućnost improvizacije, zahtijeva potpuno sjedinjenje nadahnutosti i studioznosti (...) Scenograf (Dorian Sokolić) i kostimograf (Ružica Nenadović-Sokolić), inspirirani tekstom i redateljskom koncepcijom, obavili su uzorno svoje poslove i pridonijeli da predstava, usprkos nesretnom, neprikladnom, teškom, neakustičnom ambijentu, dostigne visoki nivo (2001: 249–250).

Izvedba je to koja se u kontekstu glumačke igre u potpunosti zadržala u okvirima oblasti dikcije pa je ona, Mejerholjdovim riječima rečeno, potpuno oslobođena vibriranja, plačnih glumačkih glasova, ali i u odsutnosti *podvrnutih krajeva* (kao u recitiranju primjerice *dekadentnih stihova*) te brzanja u izgovaranju replika.

Decidirano, uravnoteženo, od emocija distancirano glumačko izlaganje bez obzira na eventualnu hladnoću koju je takav scenski diskurs imao sposobnosti evocirati, bilo je usmjereno jednom – iznošenju idejnoga segmenta Fabrijeva predložka i to prvenstveno riječima iz kojih izvire kako pojmovni tako i zvukovni totalitet. Zaključujem, stoga, kako režijsko-scenografsko rješenje Fabrijeva mirakula poziva na komparaciju s Brookovim idejama o tzv. praznom prostoru i vjerovanju kako redatelju valja ustrajati na konglomeratu pozorničkih elemenata što slijedeći teatarsku logiku stvaraju samo njemu svojstven sustav. Otuda i ona poznata izjava: *Mogu uzeti bilo koji prazni prostor i prozvati ga golim podijem. Čovjek prelazi taj prazni prostor dok ga istodobno netko drugi gleda – i to je sve što je potrebno kako bi scenski čin i postao angažiranim* (Brook 1996: 7). Iz toga i proizlazi tvrdnja kako teatar zapravo i ne pretpostavlja eksplicitnu povezanost niti sa zgradom, niti s tekstom, niti s književnikom, pa na koncu niti s glumcem – nego, u prvome redu s onim što Brook naziva *sadašnjim trenutkom*. Prema tome, reducirana scenografija (oronula blagavaonica na kružnom podiju iznad koje je polukružno bila postavljena zagasita tkanina) i omogućuje na pozornici reflektirati političku i sociološku relevantnost trenutka. Takav se redateljski postupak uvelike usredotočuje na prikazivanje pa i oživljavanje ideološke istine, kao i ispitivanje mogućnosti scenskoga prožimanja s jedne strane ideologema, a s druge one psihološke autentičnosti poznate iz prethodnoga desetljeća. Scena kojom dominira red

njezinih strukturalnih elemenata uzdiže se na razinu metaforičnosti pa na taj način i sugerira socio-političku disparatnost, a što je i jedan od razloga zbog kojega je ova predstava tek nakon nekoliko izvedbi i skinuta s repertoara Hrvatske drame.

Tendencija napuštanja logocentričnoga redateljskoga postupka

Režijom Fabrijevih *Svinja* započinje nova faza u Vukmirovićevu redateljskom radu, a koja se, bez obzira na negodovanje ondašnje kritike dala naslutiti i režijom *Političkoga vjenčanja* Fadila Hadžića, premijerno izvedenoga u ondašnjoj Dvorani Doma JNA, 14. prosinca 1970. godine.⁴⁰⁶ Suvremenik, primjerice, Pere Budaka, Feđe Šehovića, Ive Brešana, Ivana Kušana, jedan od najplodnijih komediografa od Nalješkovića i Držića, drži Hećimović, Hadžić se po broju napisanih tekstova uspoređuje i s Lopeom de Vegom. Za razliku od svojih suvremenika rijetko se služi jezičnim kontrastima, a kada to i čini uvijek nekako to ostvaruje na *liniji i u duhu hrvatske komediografije* (Hećimović 1977: 234). Upravo je njegovo *Političko vjenčanje* s nemalim uspjehom na pozornici zagrebačke *Komedije, u djelomično kajkaviziranoj inačici nastaloj u suradnji autora i izvođačkog ansambla* (isto). Komedija *Političko vjenčanje* (uz primjerice *Dobro jutro, lopovi; Naručenu komediju; Centralu i državnoga lopova*) pokazuje njegovu iznimnu sposobnost za, Hećimovićevim riječima rečeno, uočavanje specifičnih društvenih pojava i svakodnevnih životnih detalja. *Problem pak koji okuplja Hadžića u „Političkom vjenčanju“ problem je morala pojedinca u krugu vlastite obitelji i u odnosu na moral društva* (isto) pa mu u ovom tekstu u potpunosti uspijeva rasplesti dramaturško tkivo te ga uzdignuti na razinu *satiričkih komedija u kojima svaka riječ ima svoju specifičnu težinu* (isto).

Te je komponente zasigurno bio svjestan Georgij Paro koji je i razvio u povijesti hrvatskoga glumišta sasvim specifične rezultate na relaciji s Fadilom Hadžićem. I sam je Paro držao kako je režija *Političkoga vjenčanja* vjerojatno jedna od najboljih njegovih režija ovoga pisca u čijoj se scenskoj aktualizaciji jednostavno više nije trebalo, kako je držao, posezati niti za Brechtom niti za bilo kojim drugim modelom. Naprotiv, Paro je realizaciju ove predstave započeo vrlo originalno utječući se prvenstveno vlastitim rješenjima temeljenima na promišljanju scenskoga prostora.⁴⁰⁷ U svojoj

⁴⁰⁶ Pretpremijerno je ova predstava prikazana 12. prosinca 1970.

⁴⁰⁷ *Dobar dio radnje u „Političkom vjenčanju“ zbiva se za jednim stolom. Došao sam na zamisao da stol razbijem u šest fragmenata, da te dijelove stola porazmjestim u šest boksova i da u*

režijskoj koncepciji u kojoj prvenstvo nije dao scenografskim rješenjima Vukmirović je pak, svjestan Hadžićeve sklonosti nizanju efektnih i duhovitih replika nerijetko utemeljenih upravo na površnosti i jeftino namještenoj situacionoj komici, podcrtao one dionice koje su eksplicite i mogle potaknuti smijeh što su se katkada (osobito u drugom dijelu) približile i specifičnostima burleskne igre (usp. Rošić 1980: 254). Insistirao je na tekstu, njegovu *štrihanju*, brzom smjenjivanju prizora – a sve s ciljem postizanja ritmičnosti svojstvene lepršavoj satiričnoj igri koja je ekspandirala do onih elemenata tipičnima groteski. Diktirao je tako, riječima Čabrajca, brzu, poletnu i radosnu igru s jasnom težnjom da se sve predstavi u jednom dugom, neprekidnom dahu. *Brzi ritam igranja bio je u skladu s prirodom teksta koji neprestano stvara, na podlozi sigurne osnove suprotstavljenosti likova, nove situacije (...)* (Čabrajec, *Dopadljiva predstava na riječkoj sceni. „Političko vjenčanje“ Fadila Hadžića*, u: 17. prosinca 1970). Izvedba je odavala karakter šarenoga i veseloga šarma što se nerijetko kretao na rubu same lakrdije (usp. Čabrajec, *Duhovito i satirično*, u: „Borba“, 21. prosinca 1970).

Ipak, znatno kompleksniji, promišljeniji i nadasve originalni pristup kako u scenskoj interpretaciji teksta tako i uopće scenografsko-režijskim rješenjima što ukazuju na radikalne i oštre režijske poteze – pokazao je Vukmirović 9. prosinca 1976. godine režijom *Galicije*, Krležine drame u tri čina.⁴⁰⁸ Tekst pripada korpusu onih djela koji se, riječima Matkovića, pripisuju teškoj Krležinoj ratnoj knjizi smrti, poniženja *sredovječnih kazni, brutalne soldateske i bezumlja* (Matković 1977: 53). I dok većina Krležinih legendi izražava ratnu tematiku, upozorava Matković, u alegorički intoniranim napetostima i sukobima u *Galiciji* je temi rata i cjelokupnom ratnom zbivanju

svakom bude po jedno lice iz komada. Bazu su predstavljale dvije mame, očevi su bili iznad njih i malo prema vanjskim stranama, a na vrhu, sasvim blizu jedno drugome, bili su mladi. Uz svaki dio stola bila je jedna stolica. U sredini te konstrukcije bio je filmski ekran na kojem su se povremeno pojavljivali dijapozitivi kojima se komentirala radnja i proširivao asocijativni krug djelovanja „Političkoga djelovanja“. Cijela mizanscena bila je građena izravno na publiku, to jest svi pogledi glumaca bili su cijelo vrijeme uprti u publiku, a njezina je zadaća bila da igru glumaca u šest izoliranih prostora povezuje u zemljišnu radnju za stolom. Taj je postupak, osim što je na trenutke proizvodio neodoljivo komične efekte, osigurao i maksimalnu efikasnost Hadžićevu tekstu (Paro 1984: 178 – 179). Prostorno rješenje u Parovoj režiji bilo je sasvim originalno i scenski efektno otkriće, no ipak valja priznati kako je u *Političkom vjenčanju* riječ o satirički podosta začinjenoj komediografskoj cjelini čija se radnja rasplinjava do krajnjih granica, za komediju ove vrste, sasvim neobičnoga završetka pa se zbog svoje neposrednosti, jednostavnosti, komunikativnosti i gledanosti djeluje kao rijetko uspješno oživotvorena improvizacija (isto).

⁴⁰⁸ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

prišao dramaturški neposredno, realistički. Praizvedba *Galicije*⁴⁰⁹ kojom se Krleža konačno trebao i predstaviti kao dramatičar zabranjena je tek sat vremena prije početka predstave (režija: Branko Gavella, scenograf: Ljubo Babić), poklopivši se sa zloglasnim *Obznanom* (30. prosinca 1920.), i to vjerojatno, kako upozorava Branko Hećimović, prije poradi politički sumnjive, kako se držalo, njegove dotadašnje književne djelatnosti, nego li zbog samoga djela. *Zabrana Galicije bila je ujedno i prva zabrana izvođenja jednog domaćeg dramskog djela u Kraljevini SHS* (Hećimović 1976: 372). Spomenutu *Galiciju* potom je Krleža ostavio po strani pa je tek 1934. godine kada se u prvom broju časopisa *Danas* pojavio prvi čin drame *U logoru, bilo jasno da je Krleža, poslije iskustva s glembajevskim ciklusom, na temu „Galicije“ napisao zapravo „novu dramu“* (Gašparović 1989: 184).

Godine 1954. Gavella ponovno poseže za tekstem *U logoru* kojega je režirao u tek osnovanu ansamblu Zagrebačkoga dramskoga kazališta. No, stvarajući ovu predstavu u vremenu, riječima Gašparovića, koje je nakon pobjedonosno završene revolucije, u novim i drugačijim društveno-političkim prilikama poradi kojih je ovo djelo i izgubilo svoj aktualitet – Gavella se našao u izvrsnoj prilici za propitivanje teatarskih mogućnosti koje su mu suvremena scenska strujanja i stavila na raspolaganje. Dakako, dramski tekst iz 1934. godine očišćen od svih neliterarnih i antipsiholoških segmenata u potpunosti je odgovarao Gavellinim režijskim sklonostima i onoj poznatoj tendenciji zastupanja *literarnoga kazališta* (usp. Gašparović 1989: 186). Međutim, u ovoj je izvedbi svoj redateljski postupak Gavella usredotočio na dva bitna aspekta u kojima Nikola Batušić uočava suvremeno čitanje drame – *na ispitivanje povijesnoga kontinuiteta „hrvatskoga logora“ i značenja njegove usudnosti u našoj svijesti, te na već uočeni problem konstituiranja glumačke izražajnosti unutar onih redateljskih koordinata koje su jasno iskazivale društveno-aktivna opredjeljenja* (Batušić 1983: 87).

Nakon ove Gavelline režije Krleža se ponovno vraća tekstu, da bi ga nakon više desetljeća ispunio oživotvorenim „kvantitetama“ iz vlastite mladenačke dramaturgije, kojoj drama u svome ishodištu nedvojbeno pripada (isto) pa je na taj način *U logoru* ponovno vratio *Galiciji* (isto). Stoga se *Galicija* zapravo i drži naknadnim Krležinim dramaturškim zahvatom što se očitovao u razradi onih realističkih elemenata koje je još bio započeo i najavio dramom *U logoru* (usp. Matković 1977: 55). U potpunosti pročišćena od simboličko-lirskih elemenata koji i te kako mogu funkcionirati kao pretpostavke u retardaciji dramske radnje, zamućivanju karaktera te, riječima

⁴⁰⁹ O sudbini *Galicije*, Krležinim intervencijama u ovaj tekst, kao i Gavellinim scenskim promišljanjima i redateljskim postupcima detaljnije u Batušić 1983., Gašparović 1989., Matković 1949., odnosno 1977.

Matkovića, razbijanju dramske igre – *Galicija* je zapravo samo otvorila mogućnost, koju između ostaloga uočava i Darko Gašparović, konkretnoga scenskoga ispitivanja kao specifičnoga izazovnoga predložka u različitosti njegovih varijanti. A na ovom je riječkom redatelju bilo da zapravo i bude prvi redatelj Krležine *pjesničke vizije hrvatskog povijesnog udesa kao tragičnog Kroatenlangera* (Čabrajec 2001: 440) pa joj je i pristupio kao svojoj velikoj redateljskoj šansi.

Svjestan, dakle, spomenute osobitosti, vrativši prvobitni naslov drami, Vukmirović je *Galiciju* (s podnaslovom *Kroaten-Lager*),⁴¹⁰ zamislio kao *krvavu operetu u kojoj se zvuci bečkog valcera miješaju s krvlju i blatom ratišta* (Gašparović 1989: 189) i na taj način dokazao za ovo razdoblje karakteristično sve intenzivnije zanimanje ideološkim strujanjima koje u svojoj scenskoj realizaciji, vidjet ćemo, neće uokviriti strogo realističkim scenskim kodom.⁴¹¹ Evidentni politički podtekst *Galicije* postao je temeljnim idejnim lukom na kojemu je gradio svoju predstavu, ponovno, izrazito formalističkoga karaktera, a u kojoj se *groteskno kabaretski ceri stravična obrazina „hrvatskoga boga Marsa“* (Čabrajec 2001: 440). Insistirajući na toj izražajnoj, formalnoj strukturi predstave uvelike je pridonio i Krležin predložak koji se, prema riječima samoga autora, pribraja onom korpusu djela⁴¹² što je na sceni svojim *gorućim vlakovima, masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamikom sve vrste (...)* (prema Hećimović 1976: 351) – imao i sve predispozicije za scenskom / vizualnom efektnošću. Poznavajući temeljne postavke Gavelline režije i činjenice kako je na sceni jednostavno i bio primoran posegnuti za nekim drugačijim odnosno novim rješenjima, Vukmirović otvoreno i kazuje:

...Kakva predstava to „mora“ i „može“ biti danas, poslije one poznate, vrhunske i osobene mog nezaboravnog profesora režije dra Branka Gavelle, a koja se prije dvadesetak godina zvala U logoru?! U kontekstu našeg današnjeg osjećaja stvarnosti na sceni, svih – izama, teorija, Bitefa?! Pa zar se i naša današnja predstava po želji autora zove „Galicija“? (Eto još jednog daha dijalektike, kretanja, promjena koje donosi vrijeme, hod života!)... Neminovno je da smo morali „pročitati“ dramu M. Krleže na naš način, vidjeti je „kroz sebe“, kroz svoje,

⁴¹⁰ Valja imati na umu kako, upozorava Gašparović, u vrijeme riječke izvedbe (1967.) Krležu u svojim dnevničkim zapisima kada god je riječ o ovoj drami rabi naslov *Galicija*, izuzev u slučaju Gavelline režije – kada koristi *U logoru*.

⁴¹¹ Jer, riječ je u ovoj drami svakako, riječima Hećimovića, deklariranju Hrvatsva (usp. 1976: 396).

⁴¹² Uz, dakako, *Hrvatsku Rapsodiju, Michelangela, Kolumba i Golgote*.

ma koliko manje, ali svoje mogućnosti, afinitete, vjerovanja...
(Vukmirović prema Gašparović 1989: 190).

I doista, kako bi postavio *Galiciju* na sceni na kojoj će ona oživjeti u svojoj specifičnosti te korespondirati s aktualnošću trenutka, režija je bila primorana odstupiti od Gavellina koncepta te se okušati, riječima Darka Gašparovića, u miješanju i kontrapunktiranju različitih scenskih izraza i stilova, a s ciljem iznalaženja onoga diskursa koji će u suvremenoj scenskoj formi ukazati na polivalentnost Krležina predloška. Vukmirović je ukazao na važnost vizualne komponente koju je nastojao oživjeti na jedan nadasve specifičan način i koji je konačno pokazao svoju eksplicitnu povezanost s, u njegovoj predstavi posebno naglašenim, idejnim odnosno filozofskim nazorima što su, dakako, uvelike proizlazile iz predloška – i to osobito u onim *briljantnim verbalnim kaskadama Horvatovih i Gregorovih dijaloga, u histeričnim reagiranjima Waltera i oficirsko-salonskoj konverzaciji predstavnika K. und K. soldateske* (isto, 184). Složit ćemo se, stoga, s mišlju Gašparovića kako je ova riječka predstava bitno drugačija kako u mišljenju tako i u realizaciji u odnosu na sva dotadašnja uprizorenja ovoga teksta (usp. isto 190).⁴¹³ Ovim je predloškom Vukmirović imao sve predispozicije stvoriti aktualno, suvremeno režijsko čitanje kojim je naposljetku i obogatio riječko glumište sasvim specifično intoniranim inscenatorskim načelima.

⁴¹³ U skopskom je Narodnom pozorištu upravo Anđelko Štimac 1937. godine režirao *U logoru*, a istodobno je i osječko kazalište pripremalo ovu izvedbu u režiji Đoke Petrovića (usp. Gašparović 1989: 1865).



Slika 28. M. Krleža, *Galicija*. Redatelj: Vlado Vukmirović, 1976.
Na slici: B. Kleva (Oberleutnant Doktor Gregor) i
E. Černi (Kadet Horvat)

I bez obzira koliko je Krleža držao kako prvotna *Galicija* poradi njezina emotivnoga segmenta koji je u principu prevladao promišljenu dramsku tehniku, zapravo nije dobra drama – držim kako je ta psihička komponenta koju je dramatičar koristio kao sredstvo za *izricanje onoga što je bitno, a što je obvezatno ipak vezano uz intelekt* (Hećimović 1976: 398) – funkcionirala kao idealna podloga koju je Vukmirović u svojoj interpretaciji (one druge *Galicije*) osobito podvukao, te je i iskoristio kao svojevrsnoga moderatora u usmjeravanju pa i ostvarenju sukoba na pozornici. Odbacivši realističke postupke i intenziviravši atmosferu spektakla, osluškivajući *unutarnje glasove Krležine umjetnine, unoseći se u odnose između vanjskih i unutarnjih elemenata teksta i podteksta* (Čabrajec 2001: 440) – scensku je realizaciju temeljio na specifičnoj igri i međusobnom preplitanju vizualne i auditivne komponente odbacivši, pritom, one datosti što su u prvome redu određene tekstem. I dok je u režiji Fabrijeva mirakula, kako smo vidjeli, u velikoj mjeri ostao u granicama dikcije, ovdje se pak u potpunosti okrenuo plastici kojoj je bio cilj uspostaviti eksplicitni dijalog s publikom, a kojoj je pak ova sasvim nova i drugačija *Galicija* pružala mogućnost eksplicirati podsvjesne komplekse, simboliku, i onaj unutarnji/skriveni dijalog.

Zaokupljenost, pak, glazbenom dramaturgijom ponovno je ovdje došla do izražaja. Zapravo, Vukmirović je insistirao na maksimalno razigranom spektaklu te je, riječima Čabrajca, u glasni govor glumaca upleo tutnjavu topova i glazbene akorde istrgnute iz *Berliozove Fantastične simfonije i Lehárove Vesele udovice* (Čabrajec 2001: 441) usmjerene stvaranju virtualnoga emotivnoga okvira, a s ciljem konstruiranja geste, odnosno glumčeve igre uopće. Pridodamo li scenografsko rješenje Doriana Sokolića koji je uporabom izražajnih plastičnih elemenata podijelio scenski prostor na dva dijela – prednji (predviđen za kretanje glumaca) i stražnji (što je imao funkcionirati kao *stravični memento* te ukazati na *tragičnu sudbinu određene povijesne epohe*) (Rošić 1980: 327) – pozornica je odbacila hijerarhizaciju znakova u namjeri da se svi elementi predstave strukturiraju na zajedničkom planu te na taj način pridonesu izražajnosti cjeline. U tako zamišljenom scenskom okviru, gesta, poze, pogledi, šutnja usmjereni su eksplicitnom iznošenju, rekao bi Mejerholjd, istine o uzajamnim odnosima ljudi. A budući da riječi ne govore sve, potrebno ih je upotpuniti scenskim rekvizitarijem, što opet sugerira Vukmirovićevo udaljavanje od strogoga logocentričnoga režijskoga pristupa. No, osobitost se ove izvedbe ne temelji isključivo na plastičnom pokretu, nego na specifičnoj koegzistenciji sasvim raznorodnih scenskih elemenata kojima je uspio ostvariti njemu svojstvenu ritmičnost – furiozna kretanja, kontinuiranu simultanost zbivanja, kabaretske brojeve (usp. Čabrajec 2001: 443). Razdijeljenost pak scenskoga prostora s vertikalno uzdignutim stražnjim dijelom te rekvizitima osiromašena pozornica (tek pokoji drveni sanduk, klavir), oblikovanje svjetla (paljenje-gašenje), dizanje i spuštanje praktikabla – bili su usmjereni uspostavljanju kontrasta i retardaciji scenske radnje u koju je ubacivao *halucinantne simboličke vizije* (isto, 441) te apostrofirao *tragičnu izgubljenost hrvatskoga intelektualca i paranoičnu, dehumaniziranu atmosferu vojnoga logora* (isto).

Spomenuto kontrastiranje bilo je usmjereno uspostavljanju ravnoteže između površine i duboke unutrašnjosti što sugerira vitalizam sličan Brooku, kojim se nastojalo sve elemente povezati u cjelinu sposobnu istodobno izazvati i skandal, ali i senzaciju. Postupci, primjerice, paljenja i gašenja svjetla te variranje jačine glazbe utjecali su, doduše, na kvantitetu iznošenja dramskoga teksta. No, nije doveden u pitanje dramski predložak, upravo suprotno, postignuti su scenski uvjeti kako bi se tijelom i gestom, pokretom, odnosno glazbom ojačala riječ. Bio je to simbolički scenski prostor koji je u svojoj metaforičnoj funkciji odražavao sudbinu tipičnoga Krležina intelektualca koji, riječima Matkovića, tvrdoglavo sanja svoje iluzije i istodobno postaje žrtva tih istih iluzija odražavajući jednu simpatično-

romantičnu egzistenciju koja je, unatoč svojem inetelektualizmu i nadarenosti osuđena na tragične poraze (usp. Matković 1976: 57).

Njegov poraz, dakako, nije u potpunosti individualan, nego je to *tragedija ljudskog u bestijalnom vihoru u kojem svaku slabost naplaćuje smrt* (isto) pa kaotičnost Vukmirovićeve scenske vizije simbolički pretače lirsko dno Krležina stvaralaštva, i to kako spomenutom vizualno-auditivnom komponentom tako i eksplicitno u dionicama u kojima su glumci uspjeli prenijeti publici verbalnu ljepotu, složenost i poetičnost leksika. Njegov scenski diskurs tako se približio strukturi sna, koji svojom nehijerarhiziranošću između slike, pokreta i riječi i te kako podsjeća na nadrealističku estetiku, igru Artaudovih hijeroglifa koji prizivaju estetiku novoga teatra što poziva na *dokinutu semiotiku i izostavljeno tumačenje* (Lehmann 2004: 109). Sugestija te snovite vizije koja korespondira s elementima nadrealističkoga scenskoga koda, možda je najviše došla do izražaja u staroj Romanowiczevoj koja se pojavljuje, ističe Rošić, u dvostruku vidu (kao lutka na vješalima i kao živo glumačko stvorenje pokraj vješala), potom, u iznošenju na pozornicu mrtvacu i u sceni finalnoga masakra.

Ponovno je Vukmirović, na tematskom planu, pokazao svoju zaokupljenost funkcioniranjem nesvjesnoga, te uopće čovjekovim psihološkim aparatom. Drugim riječima, operirao je psihološkom instancom kako bi ostvario plastičnost scenskoga izričaja, fizičku dimenziju konkretnoga prostora kojem *treba dozvoliti da progovori vlastitim jezikom* (Misailović 1988: 270) i to s ciljem stvaranja u gledatelja zapravo novoga stanja svijesti. Navedenim postupcima oktrio je nastojanje u izjednačavanju, odnosno poistovjećivanju teatra s jedne, odnosno režije s druge strane što će, vrlo slično Artaudovim nastojanjima, doprinijeti istodobno i do negacije takve režije. *Režiju treba tretirati ne kao odsjaj nekog pisanog teksta i one svake projekcije fizičkih dvojnika koja se izdvaja iz pisanog teksta, već kao goruću projekciju svega onoga što se može izvući kao objektivna konsekvenca neke kretnje, neke riječi, nekog zvuka, neke muzike i njihovih međusobnih kombinacija* (Artaud prema Dort 1982: 29).⁴¹⁴

Vukmirovićeva, stoga, režijska rješenja ukazuju na zanimanje novim odnosom kako prema sadržaju, tako i prema temi. Udaljuje se tako od svojega učitelja Gavelle, a intencija za promjenom, odnosno uvođenjem

⁴¹⁴ Prema Dortovim tvrdnjama Artaud je još od kazališta *Alfred Jarry* oscilirao između s jedne strane proklamacija o potpunoj besmislenosti režije (što je proizlazilo iz njegova prijevira prema svim kazališnim sredstvima i prema osvjetljenju, dekoru i prema kostimima), odnosno s druge, do nastojanja za stvaranjem savršeno reguliranoga mehanizma, promišljenoga i do najmanjega detalja (usp. 1982: 29).

tada, dakako, novih izražajnih sredstava otkrivaju ga u prvome redu kao sljedbenika poetike Bojana Stupice. Njegove predstave gotovo je uvijek karakterizirao, riječima Branka Plešea, svojevrсни ne-sistem koji se sastojao u specifičnoj sugestiji riječi, scenskim mogućnostima koje ukazuju na neke druge smislove, intonaciju, mimiku, glazbu i pokret. Osobito je to došlo do izražaja u glumačkoj igri Eduarda Černija kao Horvata kojega režija nije prvenstveno okrenula njegovoj unutrašnjosti pa samim time i iznošenju neurasteničnoga sebstva što ga je trebao prezentirati isključivo dramskom riječju, nego (zbog sve prisutne Romanowiczve) to čini uz pomoć dionica što su uključivale fizički angažman, odnosno tjelesni pokret. Kombinacija, dakle, pokreta i govora ono je na čemu je Vukmirović ponajviše insistirao pa iz toga razloga i nije Horvatu uskratio potresne poetske akorde, a što uostalom i potvrđuje Čabrajec:

...finom je modulacijom glasa, iznijansiranom linijom fraze, mimikom i gestom oživljavao pravog krležijanskog Horvata, hrvatskog intelektualca „nervička“, koji bezumnosti zločinačke stvarnosti suprotstavlja savjest, živce i desperaterski revolt Iskusni, umjetnički potpuno izgrađeni Slavko Šestak je znalčki probrao u dionici Pube Agramera karakteristične sastojke u skladu sa svojim shvaćanjem lika i zaigrao svoju igru sigurno, virtuozno, nepogrešivo. Nenad Šegvić (Walter) i Zdenko Botić (zastavnik Šimunić) disciplinirano su se podredili Vukmirovićevoj redateljskoj koncepciji (odsustvo redateljskog osjećaja za mjeru uvjetovalo je pre naglašenost u najdelikatnijim scenama) i dali ono što se od njih tražilo. Zapravo su se sve kvalitete i sve mane režije reflektirale u svim glumačkim kreacijama (osim magistralnog samostalnog istupanja Slavka Šestaka). Ni kostimiranje nije moglo izbjeći logiku zamišljenog spektakla: „krvava opereta“ sa svojim pre naglašenostima tražila je svoje ruho. Dorian Sokolić je opet svojim funkcionalnih i poetičnim rješenjem „ukrotio“ skučen i nespretnan prostor pozornice dvorane „Neboder“ i omogućio Vukmiroviću da razvije svoju slojevitu, pojavno gustu igru (Čabrajec 2001: 443–444).

Spomenuto relativiziranje hijerarhije scenskoga znakovlja naslijedio je Vukmirović s jednim osnovnim ciljem – izazivanju estetskoga zadovoljstva u otkrivanju utisaka kada se svi elementi sjedine ukazujući tako na stvaranje sceni svojstvenoga smisla. I bez obzira što je kritika ovakav postupak smatrala rezultatom jedne nervozne bujnosti redateljske koncepcije (usp. isto), držimo kako kazališni znak u ovakvo strukturiranoj scenskoj igri uključuje sve dimenzije signifikantnosti, a što je gotovo na tragu onih stilskih postupaka koje Lehmann dovodi u kontekst postdramskih postupaka.

Vukmirović raspolaže ne samo znakovima koji nose informacije pa su kao takvi stabilni i u potpunosti fiksirani (označitelji koji denotiraju ili nezamjenjivo konotiraju neko označeno koje se se može identificirati pa kao takvo, a što je slučaj gotovo svih prethodno spomenutih predstava predstavljaju u potpunosti stabilnu strukturu), nego i *virtualno sve elemente kazališta. Jer već i upadljiva tjelesna svojstva, stil gesta, aranžman pozornice, samo okolnošću da se, ništa ne „značeći“, prezentiraju sa stanovitim naglaskom, prihvaćaju kao „znakovi“ u smislu neke „manifestacije“ ili „gestikulacije“ koja očito „iziskuje pozornost“ i koja stupnjevanjem okvira izvedbe „ima smisla“, a da se ne može pojmovno fiksirati* (Lehmann 2004: 107). Bujnost scenskoga diskursa ondašnja kritika nije mogla u potpunosti prihvatiti prvenstveno iz razloga što je njegov postupak (tada u najmanju ruku inovativan) upravljao znakovima koji su djelovali namjernim uskraćivanjem označavanja pa tu naočigled nepovezanost dramskoga diskursivnoga segmenta čovjekov osjetilni aparat u principu apriori odbacuje. Navedeno možda najbolje potvrđuje kritika Đure Rošića:

...on u plastičnom dijelu izvedbe daje prednost pred dijaloškim, pa u kompleksnoj teatralizaciji predstave nastoji pronaći rješenja za prezentaciju idejnih i estetskih vrijednosti prikazanoga dramskoga djela. Otuda i u izvedbi „Galicije“ sva ona montatura neskladnih suvišnih a i nerazumljivih zahvata u živo tkivo dramske fabule: sporadično kabaretsko plesanje i pjevanje u prosceniju, „žive slike“ u pozadini pozornice, istovremena ekshibicija stare Romanowiczove u dvostruku vidu (kao lutka na vješalima i ako živo glumačko stvorenje pokraj vješala), iznošenje na pozornicu nekog mrtvaca mnogo prije finalnog masakra, marširanje (nespretnih) vojnika s upaljenim milikercima nataknutim na puškama, nekoliko kazališnih „priviđenja“ i tome slično (1980: 328).

Izbjegavajući strukturirati izvedbu na načelu koherentnosti i strogo utvrđene hijerarhijske strukture kazališnih znakova, Vukmirović se priklonio realizaciji slobode sugeriravši pritom realnost koja se ne sastoji, kako bi to ponovno rekao Lehmann, od zatvorenih kružnih tokova, nego prvenstveno od nestabilnih sistema. Ukoliko našu realnost percipiramo na taj način, utoliko teatarski čin poseže za nejednoznačnošću, polivalentnošću i simultanošću scenskoga postupka – a kojemu je, držimo, *Galicija* svojom specifičnošću što se utječe oštrim dramaturškim rezovima, teškim dijalozima koji se dotiču kako uobrazilje tako i umjetnosti, ali i ideologije, nadasve potentni predložak za takvu scensku realizaciju. U tom kontekstu Vukmirovićeva pozornica pokazuje kako teatar, kao radikalna umjetnička

forma, eksplicite postaje paradigmom estetskoga, odnosno *dekonstruktivna umjetnička praksa trenutačnog događaja* (isto, 109) gotovo uvijek usmjerena jednom cilju – refleksiji zbilje. Riječ je o prvim režijskim potezima u povijesti ovoga glumišta kojima se napustio strogi logocentrizam te se polagano, ali ipak očito, usmjeravalo prema onim tendencijama svojstvenim tzv. novom kazalištu. Razvojni put Vukmirovićeve režijske metodologije od izuzetne je važnosti budući da dokazuje upitnosti čvrste strukture kazališne predstave koja se temelji na strogo fiksiranom znaku.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Ovom je predstavom ansambl Hrvatske drame gostovao i u zagrebačkom HNK u svibnju 1977. godine i to s osobitim uspjehom o čemu svjedoči N. Frndić u „Borbi“ (17. svibnja 1977): (...) *I zbog tih inovacija na tekstu „Galicije“ (s podnaslovom „Kroatien-lager“) bilo je posebno zanimljivo gostovanje riječkog Narodnog kazališta pred zagrebačkom publikom. Odmah treba reći da se dramski ansambl iz Rijeke pokazao zrelim za teški zadatak kakav je Krležina „Galicija“. Redatelj Vlado Vukmirović očito se nadahnuo ne samo dramom nego i poetsko-romansijerskim didaskalijama autora, pa je realističkim slikama „Galicije“ u više navrata dodao i halucinantni odraz pojedinih lica, posebno mučne vizije osjetljive umjetničke duše na ratištu, kadeta Horvata, suptilnoga pijanista koji se našao među austrougarskim okrutnim ratnicima. Tako se predstava stalno odvija na dva ili tri plana, i ta simultanost različitih dramskih, ponegdje grotesknih elemenata, čini predstavu složenom i bogatom (...)*

Prema osuvremenjivanju scenskoga izričaja

Režija – postupak aktualizacije apstraktnoga i spekulativnoga umovanja

Za razliku od prethodnoga desetljeća u kojemu je većinu dramskoga repertoara, kako smo već upozorili, režirao uz Lea Tomašića, Vlado Vukmirović (i bez obzira na veliki broj premijera koje ostvaruje u razdoblju do 1980. godine) – tijekom ovih dvanaest godina u povijesti riječkoga glumišta bilježimo i značajan broj gostujućih redatelja. Uz Georgija Paru i Dinu Radojevića, te osobito Ljubišu Georgievskoga koji su specifičnošću svojih režija doista obilježili jedno razdoblje u povijesti ovoga teatra, režirali su ponovno i Vladimir Gerić, potom Francesco Macedonio, Ivan Marton, Viktor Starčić, Petar Veček, Bogdan Jerković, Dejan Mijač, Petar Šarčević, Želimir Orešković. Premda su pojedine izvedbe navedenih redatelja bile manje uspješne, ovdje ih valja spomenuti u kontekstu povijesno-kulturnih činjenica koje su na specifičan način ipak obilježile povijest riječkoga teatra te posebice tijekom ovoga razdoblja utjecale na održavanju kontinuiteta i uopće postojanosti kazališne umjetnosti u gradu. Nerijetko, ovi su redatelji postavljali djela starije domaće odnosno svjetske dramske književnosti, što još jednom potvrđuje činjenicu o zapostavljanju suvremenoga domaćega dramskoga teksta.

U okolnostima u kojima je kazalište ostalo bez vlastite zgrade, u godinama konstantnoga i progresivnoga osipanja publike s prorijeđenim i kvalitetno oslabljenim ansamblom (bez mlađih glumaca), sezonu 1970/'71. započelo gostovanjem talijanskoga redatelja F. Macedonija, odnosno premijerom Ruzzanteove komedije *Mušardin* izvedene na pozornici ondašnjega opatijskoga kina *Beograd*, 17. listopada 1971. godine. Ovom je režijom, kao i scenskim rješenjima za Kompanjetove *Šete bandjere* (27. rujna 1975.), aktualizirao one idejne smjernice koje su na tragu artaudovsko-grotovskijevih odnosno brookovskih scenskim traženja, afirmirali u Rijeci upravo Paro, Radojević i Georgievski, te nekim svojim postupcima i Vlado Vukmirović. Nije tu još riječ o teatru koji će se, smatrajući dramsku riječ istrošenom, okrenuti prvenstveno pokretu i glazbi, nego će polagano ukazivati na sve one događaje koji će na ovoj pozornici osobito doći do izražaja tijekom narednih godina. Glazba, pokret, mimika, neartikulirano glasanje kao elementi ravnopravni ili, pak, nadređeni riječi karakteristični su za europsku pozornicu i ranije, odnosno tijekom sedamdesetih godina 20. stoljeća.

No, za kazalište – uključujući tu i ono staro, „tradicionalno“ – nije ključna riječ već jezik – a riječ nije jedini strukturni element jezika, napose ne

kazališnog. Još šire, ključan je diskurs koji ima određeni jezik (diskursni jezik) kao izraz. Novum se, otuda, ne bi mogao sastojati u odustajanju od riječi (to bi, uostalom, i činjenično bilo teško dokazati) već jedino u odustajanju od diskursa (Arbutina 1987: 71). I to od onoga diskursa koji scenski čin percipira kao veliku cjelinu koja što vjernije nastoji transponirati dramski tekst u pozorišnu događajnost. U nam kontekstu valja spomenuti i Šarčevićevu režiju Shakespeareove povijesne drame u pet činova *Život i smrt kralja Johna*, premijerno izvedenu 3. studenoga 1978. godine.

Značajnim kraćenjem Shakespeareova predloška Šarčević je insistirao na brzom smjenjivanju prizora što mu je u principu i poslužilo kao temelj za postizanje unutarnje dramske tenzije u, riječima Rošića, prezentiranju fabule. Razradivši do u minucioznih detalja mizanscenske slike, te koristeći se osobito svjetlosnim efektima, režija je u ovoj predstavi vizualnoj komponenti dodijelila prednost nad tekstualnim segmentom, a u čemu i pronalazimo temelj za tumačenjem redateljskoga postupka izvan stroge logocentrične usmjerenosti u organizaciji scenskoga čina. Tome je Šarčević imao zahvaliti scenografiji Doriana Sokolića koja je ekonomičnošću izraza te, u izrazito naglašenoj taktilnosti i teksturi odabranoga materijala (u skladu s modernističkom purističkom tendencijom) (usp. Dubrović 1998: 17 – 18) – funkcionirala poput *materijalizirane skupnosti karakterne i ideološke strukture teksta* (Rošić 1980: 348).

Predstave, stoga, ovoga razdoblja po prvi puta pokazuju kako je ono što vidimo na pozornici radikalno drugačije od predstave zapisane na stranicama književnoga teksta. Dramski tekst u takvoj koncepciji postaje sirovi materijal iz kojega režija crpi okosnicu za organizaciju svih onih događanja o kojima svjedoči tek publika gledajući predstavu (usp. Clurman 1989: 274). U izuzeću kićenoga i dekorom opskrbljenoga scenskog prostora takve su predstave ukazivale na važnosti glumačke igre, geste, pokreta sugerirajući činjenicu kako je scenska akcija virtualni novi medij, drugačiji jezik od onoga zadanoga predloškom. Riječ je, prema tome, o razdoblju koje je tek nagovijestilo (još uvijek nije razradilo) razbijanje velikih diskursivnih cjelina na isječke, jezične igre kojima se nastoji približiti jedan oblik života. Režijska rješenja koja pratimo tijekom ovih deset godina nisu još *potisnula* pisca što bi potaklo tek scensko prikazivanje pojedinih odlomaka, nego su pokazale promjene u transponiranju dramskoga teksta na pozornici te nagovijestile i fragmentariziranje teksta, nastojanje u dovođenju tih fragmenata u vezu s drugim fragmentarnim elementima predstave i to sve s ciljem njihove kasnije organizacije u postav koji omogućuje mnogostrukost iščitavanja i interpretacija (usp. Arbutina 1987: 74). Dakako, taj otklon od klasičnih režijskih postupaka tijekom sedamdesetih godina nije se još toliko

očitovao u odstupanju od dominacije teksta, koliko u promišljanju scenskoga prostora, mizanscenskim rješenjima odnosno postavljanju scenske radnje u često nadasve siromašan dekor. Nerijetko je scenografija uzdignuta na razinu simbola predstavlja temeljni okvir događajnosti te je postala jednakopravna do nedavno dominantnoj ulozi dramskoga teksta. Takvih je primjera, doduše, bilo i tijekom ovoga razdoblja i neki su od njih ostali, bez obzira na izrazito klasična režijska načela, zapamćeni pa ih iz toga razloga i valja izdvojiti.

Prije svega, riječ je o Anđelku Štimcu, odnosno režiji Vojnovićeva *Ekvinocija* 5. studenoga 1971. (Dvorana Doma kulture u Novom Vinodolskom), potom obnovi njegove *Gričke vještice* u prosincu 1971. godine,⁴¹⁶ te premijernoj izvedbi Krležine *Lede* povodom četrdeset i pete obljetnice njegova umjetničkoga rada, 7. prosinca 1974. godine,⁴¹⁷ a koja je, prema riječima Grgičević, više nego ijedna dotadašnja dramska predstava u Dvorani *Neboder* uspjela stvoriti pravu kazališnu atmosferu. I izjava Dalibora Foretića u *Vjesniku* (13. prosinca 1974.) samo potvrđuje netom spomenute tvrdnje, nadopunjene informacijom o Sokolićevoj scenografiji koja je bila puna živih, fino složenih boja, s tek dva kosa zida efektno riješila sve tri scene predstave. *Štimac je izgleda naslutio prave komične valcere ove jedine Krležine komedije u činjenici da zapadanje njenih junaka iz jedne vodviljske situacije u drugu proizlazi iz dva plana njihova djelovanja: s jedne strane oni zaista misle da je dobro što rade i što govore, ali se svaka njihova riječ, uslijed onih famoznih „krivih premisa“, čim je izgovorena skrutnjava u laž* (Foretić, isto). Ta dva plana, kako je isticao Foretić, najjasnije su došla do izražaja u dvije najcjelovitije kreacije predstave, dva antipoda – Klanfaru Anđelka Štimca i Aurelu Slavka Šestaka. No, najveći se nesporazum dogodio u liku Urbana kojega je tumačio Nenad Šegvić.

Da li voljom redatelja ili ne, Urban se pretvorio u praznoglavca (a ta praznoglavost se ponekad izražavala nedopustivim verglanjem fraza), izgubivši potpuno time mogućnost da u finalu predstave odigra svoju katarzičnu ulogu, čovjeka kojemu je svega dosta, ali koji je svjestan da se iz tog „spleena“ nikad neće uspjeti izvući. „Ulični trio“ iz četvrtog čina – Zlata Perlić

⁴¹⁶ Obnova s nekim izmjenama u postavi. Glavnu ulogu grofice Nere u izvedbi iz 1971. godine igrala je splitska glumica Neva Bulić, a Sinišu (kao i prije) Nenad Šegvić. Uz neke manje izmjene u epizodama među glavni ulogama bila je izvršena još jedna izmjena. Groficu Perku igrala je riječka glumica Gordana Petrović. U dvorani *Neboder*, 31. svibnja 1972. godine, pedeseti je put izvedena obnova ove predstave, što samo svjedoči o njezinoj iznimnoj popularnosti. Nenad Šegvić kao Siniša i sada Zlata Perlić kao Nera postigli su izvanrednu popularnost.

⁴¹⁷ Štimac je u ovoj predstavi igrao i ulogu Klanfara, Melitina supruga.

(Prva dama), Zrinka Kolak (Druga dama), Marijan Lovrić (Gospodin) – izvrsno je odigrao svoju scenu, posebno Zlata Perlić koja je finom karakterizacijom svoga lika pobrala aplauz na otvorenoj sceni (Foretić, isto).

Ovom režijom Štimac se nije udaljio od temeljnih postavki literarnoga teatra kojega je zastupao tijekom cijeloga svojega redateljskoga rada i što je temeljna karakteristika, kako smo i bili ukazali, njegova prosedea. Međutim, premijera *Lede* bila je jedna od najboljih dramskih izvedbi tijekom ovoga razdoblja i u toj se činjenici slagala gotovo većina onodobnih kazališnih kritičara.

F. Macedonio se, pak, u potpunosti pridružuje onim stilsko-estetskim promjenama na temelju kojih ćemo i konstatirati sve očitiji prekid s gavelijanskom tradicijom te ustvrditi okretanje modernom režijskom promišljanju. Naime, Angela Beolca Ruzzantea, čija komedija datira iz 16. stoljeća, književna povijest nerijetko otkriva kao preteču modernih razdoblja pa je nekako na toj liniji, ostavivši po strani sve elemente komedije *dell' arte*, svojoj režiji pristupio i F. Macedonio. U *Muškardinu*⁴¹⁸ (muškarčina, ali i onaj koji se pravi da to jeste) *sve se plete oko ljubavi i novca, a u tom verzivnom kolu nevjerne žene, rogatog muža, priglupog vojnika i licemjernog kuma nitko ne dobiva, već svi ostaju bijedni i nemoćni* (Dražen Vukov Colić, *Režiserski asketizam*, u: „Vjesnik“, 19. listopada 1970). Takva lica neće izazivati glasan smijeh, nego svojim replikama i situacijama upozoravaju i prizivaju na gorku sućut kako bi se do srži ogolio jedan svijet, utjecalo (zanemarujući pritom stvaranje priče na sceni) na oblikovanje jednoga svjetonazora. Ruzzante u svojim dramskim djelima unosi, ističe Rošić, prirodnu i grubu seljačku sirovost u strastima, u izražavanju nagona, u mislima i akcijama, riječima (usp. Rošić 1980: 252).⁴¹⁹

⁴¹⁸ *La moschetta* u originalu, a *Muškardin* u Kompanjetovu čakavskom prijevodu kojim je prevladao jezičnu barijeru i time pridonio lakšoj percepciji na riječkoj sceni. Jer, Ruzzanteov tekst je u talijanskoj komediografiji vremenski prethodio komediji *dell' arte*, ali su njegovi likovi uzeti iz živog, seljačkog života padovanske provincije, čijim se danas već arhaičnim dijalektom njegova lica uglavnom služe, što uostalom za današnju kazališnu publiku predstavlja znatnu zapreku kod percipiranja teksta. Kompanjetov prijevod komedije „*La moschetta*“ na čakavski dijalekt otklonio je ovu zapreku za našeg gledaoca, pa u osjetnoj mjeri i za nečakavca, isto onoliko kao što je nekad (sad već pola stoljeća star) prijevod Francuza A. Mortiera otkrio Ruzzantea francuskoj publici i ujedno bio neposredna pobuda da se Ruzzante nanovo dovede i na talijanske scene (Rošić 1980: 252).

⁴¹⁹ *Da bi ova iskonska snaga padovanskog kontada izražena u Ruzzanteovoj „La moschetta“ dobila podudarnu scensku vrijednost, redatelju Gianfrancu De Bosio dostajalo je da ovu komediju prikaže (još 1951. u izvedbi Kazališta Sveučilišta u Padovi) prema originalu, ne prilagođujući Ruzzanteov jezik današnjem talijanskom govoru. Ako je time time između arhaičnog teksta i prosječnog talijanskog kazališnog gledaoca bio postavio jezičnu barijeru, De*

Uvelike rezultat Macedoniova apstraktnoga pa i spekulativnoga umovanja, scenski postupak ogledao se kao tipični redateljski teatar koji je formom i postupkom nastojao na realizaciji vlastite ideje. Na taj se način otkriva kao pripadnik one struje koja se povukla od logocentrične redateljske prakse te je, udaljivši se od smjernica zadanih predloškom, kreirao vlastitu pozornicu u potpunosti očišćenu od dekora, kao i historijskim linijama ili kolorističkim zahvatima determiniranu kostimografiju. Udaljivši se od mimetičkoga poimanja scenske radnje, Macedonio više nije nastojao na ravnoteži radnje, riječi, ritma, scene, nego prvenstveno na onim zakonitostima što su proizlazile iz načina funkcioniranja svojstvenih isključivo sceni. Siromašna scenografija i kostimografija Sergia D'Osme,⁴²⁰ apstraktistički intonirana, sugerirala je u prvome redu raspoloženje. Apstraktnost triju koliba/spilja postavljenih na praznu scenu uz naglašenu glazbenu komponentu izrazito mračnih tonova – usmjerili su svojom amorfnosti, sirovošću, nedorečenošću i neizgrađenošću stvaranje izrazito sugestivnoga ugođaja na pozornici. Ta sklonost misaonosti, oštri zahvati u strukturu teksta, insistiranje na iluzionističkom karakteru pozornice neke su od temeljnih odrednica njegova scenskoga diskursa što je došlo do izražaja i u premijeri Kompanjetove komedije *Šete bandjere*.

Valja istaknuti kako je Macedonijev *Mušcardin gust i tvrd, ta je izvedba do grla sapeta u režiserski asketizam koji poput sjene prati riječ po riječ i kretnju po kretnju. Ovakav Ruzzante – gotovo bi se moglo reći – sve od Plauta do Becketta iz kazališne riznice izabire samo ono što gledaoca tjera na kratke trzaje ustima koji se nikada ne mogu razliti u neobavezan smijeh* (Vukov Colić, isto). Napokon, Macedonio režijom najavljuje ovom razdoblju specifičnu vjeru u redatelja koji kako je to držao još i Craig ima utjecati na preobraženje kazališne umjetnosti. Miroslav Čabrajec je tako za *Novi list* napisao:

Francesco Macedonio nastojao je scenski oživjeti i što istinitije valorizirati specifičnost Ruzzanteove komike koja se u komediji „Muškardin“ („Mochetta“) objavljuje u svojoj zrelosti i punini. On nije dozvolio da se predstava u potpunosti radosno razigra, da se pretvori u raskošni vatromet duhovitih replika, u furiozni splet gesta, pokreta, akrobacija. Macedonija je inspirirao totalitet

Bosio je na drugoj strani mogao obilno iskoristiti neobične odlike osebjnog, jednog i narodnog jezičnog blaga teksta i glumcima pružiti zgodu za vrlo pokretnu, bučnu i veselu igru, gdje je lako došla do izražaja briljantna govorna tehnika, premda je Salvadore Quasimodo tada kritički primijetio da im se „pokoji uzvik uzdigao možda nešto odviše visoko, a ponekad pomama bila ponesena preko granice nužnog“ (Rošić 1980: 252 – 253).

⁴²⁰ Obojica su ondašnjoj riječkoj publici bili poznati hvaljenom predstavom Talijanske drame *Pjesan o luzitanskome strašilu*, P. Weissa iz sezone 1969./1970.

teksta, ono vidljivije radosno i prpošno, ali i ono skriveno tužno što pomiješano s radosnim daje autentičnu Ruzzanteovu viziju čovjekova trajanja. Reagiranje publike bilo je u skladu s ovakvom redateljskom koncepcijom: gledalištem se nije orio smijeh koji sam u sebi uživa jer je i sam sebi dovoljan, smijeh razigran i radosno slobodan; smijeh koji je ljudsko srce posijala Macedonijeva interpretacija Ruzzante bio je smijeh ljudi koji, smijući se, moraju misliti i o stvarima koje smiješne nisu. To, bez sumnje, neće pridonijeti popularnosti predstave, ali služi autentičnom doživljavanju Ruzzanteove umjetnosti (Počelo je sa „Muškardinom“. Premijera Ruzzanteove komedije izvedene u dvorani opatijskog kina, u: „Novi list“, 28. listopada 1970).

Režija je nastojala na sjedinjenju akcije i scene s dramskom riječju pa u trenutku kada redatelj *shvati pravilnu upotrebu glumaca, scene, kostima, svjetla i plesa i posredstvom njih svlada zanat interpretiranja, postepeno može postati gospodarem radnje, linije, boje, ritma i riječi i tada će se moći reći da se kazališna umjetnost ponovno izborila za svoja prava i postala sebi dovoljna, postala kreativnom umjetnošću, a ne više zanatom interpretiranja* (Craig prema Đuretić 1970: 45). Netom izneseno samo potvrđuje neka od Macedonievih nastojanja kojima je pretendirao prekinuti s pohabanom tradicijom transponiranja literature u scenski diskurs. Ruzzanteovu tekstu pristupio je kao slojevitu tkivu kojemu je nastojao prodrijeti do temeljne idejne okosnice, razgolitivši pritom izvanjski privid duhovitoga kako bi se zaustavio u istinskoj jezgri ispunjenoj dominacijom tragičnoga. Žanrovski obrat kao temelj dramaturško-režijskoga postupka djelovao je, isticala je kritika, uistinu spektakularno. Prvotni površinski smijeh doživio je originalnu i ozbiljnu pretvorbu u ozbiljnost i tragičnost scenskih događanja što nam se danas otkriva kao postupak kojim se nastoji odgovoriti na pitanje *što je uistinu napisano?* (usp. Panovski 1993: 196). Režijski je postupak na taj način dokazao kako u principu nije protiv literature u teatru, ali jest protiv njezine dominacije pa čak i zlouporabe. Otkriva nam se tako Macedonio u kontekstu onih Brookovih tvrdnji kojima ovaj ističe kako se riječ u principu ne otkriva kao riječ – *ona je završni proizvod koji započinje kao impuls, stimuliran stavom i ponašanjem koji diktiraju potrebu za izražavanjem. Taj je proces svojstven dramatičaru; i može se ponoviti u unutrašnjosti glumca. Oboje mogu biti svjesni riječi, ali i za jednog i za drugog riječ je tek vidljivi djelić gigantskih neviđenih formacija* (Brook prema Panovski 1993: 196). A te se formacije u Macedonijevoj scenskoj viziji aktualiziraju na sceni kao *goloj pozornici* koja omogućuje nevidljivom zauzeti svoju poziciju usredotočenu prvenstveno na misao i osjećaj. Moguće je to postići ritmom kojega je režija ostvarila u konstantnu poticanju tragikomične igre nerijetko temeljene na

nadasve uspjeloj mimičkoj i govornoj stilskoj ujednačenosti, kao i na ukazivanju važnosti tjelesnoga pokreta.

Na tragu gotovo ritualnoga karaktera, Macedonijeva je scena diktirala oblik *nove pozornice* koja je imala potencijala slaviti, riječima Panovskoga, i Boga i Čovjeka, Kulturu i Život posredstvom kolektivnoga iskustva što graniči s ritualom sugerirajući na taj način percepciju Ruzzanteove dramske riječi kao jezika akcije, zvuka, pokreta, laži, parodije, gluposti, kontradikcije, šoka ili plača (usp. Panovski 1993: 198). Misaonost takva teatra, izrazita intelektualistička dimenzija njegove pozornice omogućila je i sasvim promišljenu glumačku igru, nerijetko sklonu čak i tjelesnim ekshibicijama gotovo, riječima Rošića, pelivanske okretnosti u savladavanju fizičkih radnji. Osobito je to došlo do izražaja u ulozi Ruzzantea (Slavko Šestak) čija je igra očaravala iskonskom seljačkom snagom, privlačnim prijelazima iz *depresije duševnih stanja u euforična, začinjena groteskom, uz mnoštvo pokreta i mimičkih izražaja, a sve to dano neobično svježe i poletno, s jedva primjetnim padom na dva ili tri mjesta u toku cijelog izvođenja ove velike i naporene uloge* (Rošić 1980: 253–254). O Šestakovoj interpretaciji Ruzzantea Igor Mrduljaš je zapisao:

Bez sumnje je ovo dosada najuspješnija kreacija ovog glumca čija sposobnost prilagođavanja najbolje svjedoči o njegovim kvalitetama. Iziskujući od Šestaka maksimum fizičke i psihičke usredotočenosti i kondicije, redatelj je uspio nagnati ovoga dobrog glumca da iz sebe izvuče sve svoje skrivene valjanosti (...) Fizičkom ekspresijom glumaca, poglavito nosioca glavne role, održavana je sustavna dinamička ritmika, dok je finom razradom govorne dionice kontrapunktirana idejna razina predstave. Šestak je neprestano balansirao na tezulji grotesknog i lakrdijaškog, ni u jednom trenutku ne pretegavši na ovu drugu stranu (...) (Mrduljaš 1971: 19).

I dalje:

Beta Mije Sasso sadržavala je u sebi sve neophodne elemente sirovosti i prostodušnosti, ali nije uvijek uspijevala sačuvati razinu korektnosti govorne fakture. Izvjesna tvrdoća u izrazu Ivana Bibala onemogućila je, čini se, uspješniju kreaciju, dok se pak Miodrag Lončar kao Menato pokazao neprimjerenim tumačem te uloge poradi jakog otpora vidljiva iz svakog pokreta i svake izgovorene riječi (Mrduljaš, *Rijetka komedija tužna lika*, u: *Studentski list*, listopad 1970).

Rošić, pak, dodaje:

S izuzetkom Bibala, nijedan od glumaca na ovoj predstavi nije čakavac, i zato su zavrijedili posebno priznanje za uloženi napor da im se govor što više približi izvornom čakavskom jezičnom karakteru (1980: 254).

Događaji na pozornici nisu težili toliko potrebi za transformacijom društva, koliko individue koja će postati sposobnom, riječima Panovskoga, prodrjeti u srž života i egzistencije te kao takva doprinijeti vladavini istine. U tome i nalazim opravdanje dominantnoj tragikomičnoj intonaciji izvedbe koja je kroz površinski smijeh i duboku gorčinu ukazivala na sposobnoga pojedinca koji treba prvotno pribaviti sreću sebi, a potom i društvu. Ujedno, to je eksplicitni iskorak od teatra političkih ideja, pa je Macedonio eksploatirao ideološki neopredijeljeno kazalište koje nastoji prodrjeti prvenstveno u dubinu ili tamu ljudskoga sebstva. Ruzzante primjerice ne izaziva samo podsmjeh, nego i opće suosjećanje – ne vara ga samo supruga, on vara i sebe samoga. *Robovi (dakle) svoje krvi i gladi Ruzzanteovi su seljaci*, na prvi pogled cinici i pokvarenjaci, a u biti nedužne žrtve, istinski ljudski likovi, koji se u svojem bespomoćnom koprcanju oko novca i žene umiju vinuti i do simboličnih značenja (usp. „Večernji list“, veljača 1971).⁴²¹

Režije komedija – prikazivanje i razotkrivanje aktualne situacije

Izvedba Feydeauove komedije *Buba u uhu*⁴²² koja je u dvorani *Neboder* premijerno prikazana 15. ožujka 1973. godine⁴²³ u režiji Vladimira Gerića, potvrđuje kako je tijekom ovoga razdoblja osobiti interes u repertoarnoj organizaciji bio posvećen dramskim tekstovima iz komediografskoga korpusa. Takva bismo nastojanja mogli argumentirati činjenicom kako je prikriivanje stvarne situacije aludiralo na ideološki značajan trenutak u ondašnjoj hrvatskoj povijesti. No, jednako tako, režije koje izdvajam u ovom kontekstu važne su i poradi onih stilsko-estetskih promjena koje su utjecale na razvoj riječkoga glumišta i omogućavale kontinuitet scenskoj umjetnosti u ovome gradu. Lepršavost i komičnost predloška oslobođena bilo kakvih ideoloških insinucija uvelike je, dakako, doprinijela ležernosti scenske slike što je Gerićevim scenskim rukopisom podcrtala blistave i duhovite replike veselih promjena koje su se nizale u zahuktalom ritmu kao dopadljivo smiješne situacije u kojima se svi *po logici komičnih slučajnosti, sastaju*,

⁴²¹ S ovom predstavom ansambl Hrvatske drame HNK Ivana pl. Zajca gostovao je 10. veljače 1971. godine u zagrebačkom HNK.

⁴²² Tekst je također preveo Vladimir Gerić.

⁴²³ Glumačka podjela: [vidi u priložju C.](#)

sudaraju i izbjegavaju (Čabrajec, Šareni vatromet smijeha, u: „Novi list“, 28. ožujka 1973). Komad je to kojim je Feydeau majstorski zapleo radnju i koju vodi prema obaveznom sretnom završetku. *Krećući se tim utabanim putom, ispaljuje rakete invencije i duhovitosti tako brzo i tako obilno da se sve pretvara u jedan raskošni, šareni vatromet* (isto). Zanimljivo je, nadalje, iznijeti sljedeće Gerićeve tvrdnje objavljene u *Novome listu* uoči premijere:

U svojoj karijeri redatelja najčešće sam režirao Feydeauova djela. „Buba u uhu“ jedan je od najboljih njegovih vodvilja, koji u sebi sadrži sve osobine francuskog teatra. Komad je odabran i stoga, jer upravo odgovara snagama ovoga ansambla. Izvršena je, čini se, najsretnija podjela uloga. Zaposlen je čitav ansambl, a glumci ovaj komad rade s oduševljenjem. Feydeau je, inače, neponovljiv kazališni fenomen. Njegova djela znala su doživjeti i po tisuću repriza. Dobro je poznavao i društvo u kojem je živio (prijelaz iz 19. u 20. stoljeće) i mehanizam kazališta. Stoga nisu bili u pravu ni oni koju su ga pretjerano hvalili, a niti oni koji su umanjivali vrijednost. Literarna kritika dala mu je visoko mjesto u svjetskoj dramaturgiji (G. N., *Sutra: „Buba u uhu“*, u: „Novi list“, 14. ožujka 1973).

Zakovitosti koje proizlaze iz predložka žanrovski određena kao lagane komedije bez, intelektualnih pretenzija, Gerićev je režijski postupak u potpunosti potvrdio te nastojao da, kako je isticala onodobna kritika, scensko kazivanje bude što ležernije, tečno, elegantno i nimalo usiljeno.⁴²⁴ Feydeauov predložak izvrsno je skrojen komad čijih se zadatosti režija u potpunosti pridržavala i na taj način pružila publici autentičnu teatarsku komiku koja je u sebi samoj našla svoje ishodište i svoj cilj odražavajući pritom svu živost uzdignutu gotovo do pučkosti. Dramaturške osobitosti Feydeauva predložka Gerić je u potpunosti prepoznao pa je insistirajući na stvaranju zahuktaloga tempa, osobito u skupnim prizorima, utjecao na pojačavanje komike. Iskoristivši, dramaturški, one sekvence u kojima je komika najviše dolazila do izražaja, njegov je scenski izričaj pokazao zaokupljenost prvenstveno radnjom, riječima, linijom, bojama, ritmom. Sve vještine građenja pojedinih elemenata kazališnoga umjetničkoga djela na

⁴²⁴ Valja, doduše, imati na umu kako u izvedbama tzv. vodviljskoga karaktera nije isključivo pravilo depolitizacija scenskoga čina. Dapače, njime se i te kako može izricati politička, religijska, društvena aktualnost. Jednako tako, M. Misailović upozorava kako su se upravo pisci ovih komada nerijetko uspoređivali s *igračima biljara koji utoliko više zabavljaju gledatelje, ukoliko su njihove karambolaže brojnije, nepredvidljivije i briljantnije* (1984: 77). Vodvilj u principu uza svu svoju lepršavost i bezazlenost posjeduje i sasvim specifičnu dubinu pa sociološki promatran može se shvatiti i kao oblik uveseljavanja građanske klase koja nije bila sasvim svjesna u kojoj ju je mjeri ovaj oblik i razotkrivao (usp. isto).

takvoj su sceni povezane, pa je zapravo vrlo slično nekim craigovskim nastojanjima, svaka nadopunjivala drugu u, riječima Senkera, jedinstvenom stvaralačkom činu i to s ciljem stvaranja konačnoga oblika predstave proporcionalnoga s temeljnim redateljskim zahtjevima. Gerić je tako ovom režijom istaknuo svoje poimanje teatarske umjetnosti koju s književnošću, plesom, glazbom, pokretom povezuje zajednička građa koja se od njih bitno razlikuje u načinu oblikovanja i njezinu korištenju. U tom kontekstu valja spomenuti kako su skupni prizori djelovali poput, riječima Čabrajca, virtuoznoga baleta pojavljivanja i nestajanja, dotrčavanja i bježanja, pokazivanja i skrivanja pa je isključivo bučna situaciona komika i dolazila najviše do izražaja. Insistirajući prvenstveno na govoru i pokretu Geriću je uspjelo nametnuti brzi ritam u kojemu su glumci svoje likove naznačili tek u glavnim crtama što im je i omogućilo stvoriti kontinuitet scenske radnje koji je odavao privid njezina neprekidna kretanja (usp. Pavis 2004: 193).

U na taj način koncipiranu scensku ozračju nedostaje psihologizacije karaktera pa takvi, zapravo skloni pretjeranom uveličavanju, omogućili su organizaciju ludičke igre što je, posuđujući elemente farse odnosno komedije intrige, katkada dobivala i obrise marionetskoga kazališta.⁴²⁵ Takva scena predstavlja, riječima Misailovića, slavlje zavodljivih ljudskih grijehova koji proizlaze iz neodoljivih mogućnosti, *kao slavlje mladosti koja se strasno zaljubljuje i pomlađene starosti koja je zbog ljubavi – smiješna, kao slavlje ljubavničkih vjernosti koje uživaju u čarima preljuba i slavlje preljuba koje se osjećaju nevinim* (1984: 77). Igrajući primjerice dvije, karakterološki divergentne uloge, Slavko Šestak (Chandebise i Poche) pokazao je svu privlačnu prodornost i neposrednost, a Eduard Černi (Camille Chandebise), pak, pretjerano naglašavajući govornu manu (usp. Rošić 1980: 283) u potpunosti potvrdio konstantnu Gerićevu težnju za karikiranjem. O ostalim je ulogama Čabrajec zapisao:

Zdenka Marunčić i Zrinka Kolak nisu dosegle, tumačeći likove dokonih, frivolnih Parižanki, onaj nivo koji su postigle tumačeći teže, složenije likove aristokratkinja u „Pokusu“ Jeana Anouilha, ali su se potvrdile kao vrijedna prinova riječkog Kazališta. Dok se Ljudevit Gerovec nametnuo pažnji gledalaca ujednačenom i sigurnom linijom diskretne igre, Nenad Šegvić kao da se kolebao između nekoliko koncepata lika ljubavnika, našavši pravu mjeru u najtežoj situaciji, u delikatnoj sceni „navaljivanja“

⁴²⁵ O sklonosti stvaranja tzv. stila estradne glume koji, riječima Batušića, pretpostavlja niz kreativnih posebnosti pojedinca (recitacija, pjesma, ples) kao i sposobnost improvizacije temeljna je karakteristika onih insistiranja koje je od svojih glumaca zahtijevao Gerić u režijama ostvarenim u *Satiričkom kazalištu Jazavac*, a o čemu detaljnije u Batušić 1978: 508 – 512.

u hotelskoj sobi. Asim Bukva, Dušan Dobrosavljević i Ivan Bibalo, krećući se u okvirima korektne igre, pogodili su u najsretnijim trenucima prave vodviljske akcente kao što je i Vera Petrić, karikirajući s osjećanjem za mjeru, podvukla u svojoj karikaturi nekoliko autentičnih pariških crta. Gordana Petrović, Dunja Ilaković, Dalibor Fryda i Stevo Meandžija našli su svoja mjesta u strukturi predstave (Čabrajec, Šareni vatromet smijeha, u: „Novi list“, 28. ožujka 1973).

Dodajmo u nastavku i sljedeće Rošičeve tvrdnje:

...pojava Vere Petrić u epizodnoj ulozi Olympe Farrailon ponovno je ukazala koliko je kod raspodjele odgovornijih glumačkih zadataka neopravdano višegodišnje zapostavljanje te izgrađene glumačke ličnosti (1980: 283).

Udaljujući, nadalje, svoje glumce od emotivnosti i subjektivnosti, redateljski je postupak težio stvaranju glumca isključivo u kontekstu onih zamisli koje je najavljevala režija. Takav glumac zapravo blizak nekim Craigovim shvaćanjima „*Nad-marionete*“ ne posjeduje vlastite volje, nema svoga „JA“, prazna je, besadržajna, neoznačena, pa se ni ne odupire onim značenjima koja joj redatelj u kontekstu predstave nameće (Senker 1983: 121 – 122). Njihovo kretanje na pozornici uzrokovano naglim smjenjivanjem prizora, Geričevim intervencijama u tekstu kojima je ustrajao na zahuktalom tempu pa potom i zanimljivi skupni prizori odaju glumce koji su se tim svojim samostalnim kretanjima na sceni idealno stopili s onim, riječima Borisa Senkera, općim, duhovnim i tjelesnim kretanjem dramske radnje. Glumačka igra odavala je proces depersonalizacije, te u središte postavila glumca koji je bio spreman udaljiti se od vlastitih želja i potreba, osloboditi se vlastitih strasti, naposljetku vlastite duševnosti. Nivelirajući tako negdje na granici ljudi i objekata Geričevi su glumci djelujući katkada na granici pantomime karikaturom ukazivali kako na karakterološke slabosti likova koje tumače, tako i implicitno na društvena kretanja svojstvena aktualnosti trenutka.

U kontekstu komediografskih djela kojima se repertoar Hrvatske drame riječkoga teatra udaljavao od linije filozofske i političke dramaturgije, izuzev primjerice Vukmirovićevih režija komedije u tri čina *Lukrecija iliti ždero* nepoznata kotorskoga pisca koju je za suvremenu pozornicu priredio Anton Kolendić (premijera: 17. svibnja 1974.) ili pak Gervaisovih *Duha* (premijera: 31. ožujka 1974.) valja ovdje izdvojiti izvedbu Molièreovih *Učenih žena* u režiji Petra Večeka premijerno prikazanu 12. listopada 1974. godine u

dvorani *Neboder*.⁴²⁶ Bez obzira što je primjerice Đuro Rošić u svojoj kritici oštro istupio protiv nekih Večekovih scenskih postuapaka, osbito se okomio na dva naglašena i suprotna inscnatorska načela – rijetko doživljenu razigranost cjelokupne glumačke ekipe i skretanje pjesničke *dramske ideje na zabačeni kolosijek* (Rošić 1980: 308) – držim kako je Večekovo promišljanje scenske igre, vrlo slično netom spomenutim ostvarenjima mahom iz komediografskoga korpusa, nerijetko percipiralo pozornicu kao prizorište tjelesne, ritmom zahuktale igre koja je gestikom i kretnjom katkada gotovo graničila s elementima cirkusa. Valja se prisjetiti kako je primjerice i Giorgio Strehler zamišljao scenu za Shakespeareova *Kralja Leara* kao cirkus-svijet (*un circo mondo*) u kojem su ljudi-klaunovi osuđeni uz pomoć očajničkoga bola, ali i onoga grotesknoga pa se kao takvi probijaju do spoznaja i mudrosti ljudskoga razumijevanja (usp. Čabrajec, *Pismo jednom redatelju*, u: „Novi list“, 19. i 20. listopada 1974). Za *Kralja Leara* tragičnoga klauna u cirkus-svijetu Strehler je na taj način, upozorava Čabrajec, u Shakespeareovu tekstu pronašao onu dramaturšku liniju koja je ga je i uspjela dovesti do vrhunca tragičnosti. Komparacija je, dakle, s *Comédie Française* i više nego očita pa nam ovdje valja izdvojiti i primjerice redatelja Simona Einea koji je klasicističku Molièereovu lakrdiju preobrazio u cirkus, klaunovsku igru koju je konačno i sam Veček proglasio vlastitim idealom.

Značajno skraćivanje teksta, što je utjecalo na duhovitost i dinamičnost scenske aktualizacije, još jednom potvrđuje sve značajnije odmicanje od literarne režije koja je desetljećima u različitim svojim varijantama utjecala na stvaranje stilsko-estetske slike ovoga glumišta. Dehijerarhizacija kazališnih znakova, prema kojoj je dramski tekst sve očitije i značajnije gubio na svojoj dominaciji, očituje se i u Večekovim rješenjima za ovu izvedbu. Postupajući s Molièereovim predloškom, riječima Lehmana, kao predloškom kojemu namjerno uskraćuje principe naracije i figuracije, odnosno poredak fabule, u njegovim *Učenim ženama* dolazi do osamostaljivanja jezika pa se ni ne pojavljuje toliko kao govor likova, koliko kao autonomni kazališni element (usp. 2004: 16). Osamostaljeni jezik neće u principu utjecati na nedostatak interesa za čovjeka, nego će se nastojati posredstvom mizanscenskih postupaka utjecati na stvaranje novih, drugačijih misaonih, odnosno predodžbenih mogućnosti. Takve mogućnosti otvaraju potrebu koncipiranja drugačijega poretka fabule, a što nerijetko zahtjeva i sasvim specifično promišljeni scenski prostor, u čemu, doduše, i pronalazimo zanimljivost Večekove inscenacije. Ostavivši pozornicu u potpunosti praznom, presvučenu tek zasljepljujućom bjelinom, otvorio je prostor glumcima koji su odjeveni u živopisne karikirane kostime (kostimografkinja: Ingrid Brdar)

⁴²⁶ Glumačka podjela: [vidi u prologu C.](#)

djelovali poput velikih lutki pod klaunovskim maskama u potpunosti skrivajući izgled lica. Depersonalizacija koja je neminovno proizlazila iz takve scenske koncepcije djelujući katkada na transformaciju što se očitovala u slijedu, odnosno kontrapunktiranju na relaciji subjekt-objekt – rezultirala je naglašenom ludičkom igrom koja je katkada bila uzdignuta do razine karikature.

Slijedom ovih misli, valja izdvojiti i režiju Dejana Mijača i Miloša Lazina, *Pokondirena tikva*⁴²⁷ Jovana Popovića Sterije, a što je pretpremijerno izvedena 24. veljače 1977. godine (premijera: 26. veljače 1977).⁴²⁸ Uvrštavanje ove komedije u dramski repertoar HNK Ivana pl. Zajca bio je, kako je isticao D. Gašparović, u ondašnjoj repertoarnoj organizaciji sasvim opravdan potez. Riječ je o komediji koja je uz sve svoje dramaturške i scenske osobitosti u potpunosti odgovarala trenutku u kojem je postavljena, i zapravo je sasvim logičan nastavak svim onim organizacijskim nastojanjima oko stvaranja komediografskoga repertoarnoga karaktera. Aktualnost Sterijina dramskoga stvaralaštva valja tražiti s jedne strane u kreiranju situacija, a s druge pak u koncipiranju dijaloga. *Situacije Sterijinih likova po asocijacijama, kad se očiste od regionalnih akcidentalija, vrlo često izgledaju posve suvremeno. A u njegovu dijalogu nerijetko ćemo naći stil i formu koja zapanjujuće podsjeća na neke najmodernije postupke u dramaturgiji* (Gašparović, *Sterijina najaktualnija komedija*, u: „Novi list“, 25. veljače 1977). Prema Gašparovićevu sudu netom izneseno najbolje potvrđuje tada poznata Mijačeva režija ovoga komada, a koji je pri njezinu postavljanju na scenu i insistirao na svojevrsnoj generacijskoj *Tikvi*, kako je isticao, koja će svojom aktualnošću najbolje i pridonijeti refleksiji one zbilje specifične sedamdesetim godinama prošloga stoljeća.

Inače, ovaj redatelj je ostao zapamćen svojim izrazitim teatralizmom komike i satire na sceni (usp. Lazić 1987: 211). *Njegov doprinos suvremenom redateljskom tumačenju Sterijine i Nušićeve komediografije ide u najbolja postignuća jugoslavenske suvremene režije sedamdesetih i osamdesetih godina* (isto) godina prošloga stoljeća. Bez obzira što Mijač nije autor kakve sustavne teorije o fenomenu režije, ostao je zapamćen po sustavnu i nadasve specifičnu promišljanju scenskoga čina. Držao je kako glumca treba pripremati za stalni napor k transcendiranju neposrednosti, a u kreiranju scenskoga čina osobiti je značaj pridavao predmetima koji okružuju

⁴²⁷ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C.](#)

⁴²⁸ *Pokondirena tikva* u Mijačevoj je režiji izvedena 1974. godine u komornom prostoru novosadskoga *Ben Akiba* te je dobila prvu nagradu na Sterijinom pozorju. *Krajem 1986. odigrana je posljednja predstava „Pokondirene tikve“ Srpskog narodnog pozorišta u režiji Dejana Mijača* (Lazić 1987: 220).

glumca, kategorijama prostora i vremena, tijelu, odnosno irealnoj svijesti,⁴²⁹ te držao kako je u glumi baš kao i režiji važno mišljenje, *razmišljanje ispitivanje i dokazivanje čak i onoga što nam se može učiniti jednostavnim i općepoznatim* (isto, 216). Upravo je, stoga, Sterijinom komičnom teatru Mijač i pridao jedno dublje i šire značenje prekinuvši istodobno s tradicijom redateljskoga tumačenja srpske drame (usp. isto, 220).

Unatoč činjenici što postavljanje Sterijine komedije na pozornici HNK Ivana pl. Zajca neće u povijesti ovoga teatra ostati zapamćeno po nekim radikalnim režijskim rješenjima, valja ga spomenuti zbog specifičnosti Mijačeve redateljske osobnosti i one njegove koncepcije koju je njegov suradnik Lazin nastojao u potpunosti i realizirati.

Mija Sasso odigrala je ulogu Feme s mnogo nerva i zalaganja, jasna u karakteriziranju parvenizma ove provincijalke prikazane pomalo i s izvjesnim crtama priglupе žene čega, čini se, nema u Mijačevoj režijskoj koncepciji. Blagog zanemarivanja, da se pored tipičnih elemenata iznesu jasnije i subjektivni karakterološki elementi likova, bilo je i kod prikaza Ružičića (nejasno izražena svijest o moralnom padu) u tumačenju Asima Bukve, a i u glumi Ivana Bibala koji je u karakteriziranju Mitra zanemario podvući njegov despotizam, ali su oni u suradnji s izražajnom Zdenkom Trajer (u ulozi Sare) unatoč tome nedostatku zaslužni za izvanredan uspjeh predstave. Ali ono što je ovoj izvedbi pridalo svježinu i neku dopadljivu varijantu Sterijinog „veselog pozorišta“, dolazio je iz igre mlade riječke glumačke generacije, prvenstveno ostvarenjima Zrinke Kolak kao Evice i Eduarda Černija u ulozi Vasilija (...) (Rošić 1980: 331–332).

Postavljanje, stoga, ciklusa komediografskih djela na riječkoj pozornici nećemo toliko držati prekidom u nastojanju scenske aktualizacije političko-ideološkoga trenutka, koliko ćemo u svim scenskim rješenjima ovih gostujućih redatelja tražiti anticipaciju i začetke jednoga novoga pogleda na scensku umjetnost što je, bez obzira na nezahvalan trenutak u povijesti riječkoga glumišta, u velikoj mjeri pridonijela njegovu razvoju. Režije komičnoga repertoara neposredno ukazuju na marginalnost i provincijalnost onodobne situacije pa tvrdnje Dejana Mijača kako je to *naše uvijek težilo za osobitošću i bivalo najčešće groteskno u pokušaju da se prednjači svojim uzorima* (Lazić 1987: 221), jednako tako dobro opisuju i riječku kazališnu situaciju toga vremena. Komični teatar i te kako može biti angažirani,

⁴²⁹ O spomenutim kategorijama detaljnije u Lazić 1987: 216 – 217.

međutim za razliku od mnogih izvedbi koje su obilježile povijest ovoga glumišta, režija *Pokondirene tikve* možda najbolje opisuje taj novi trenutak u razvoju režijske, uopće teatarske umjetnosti na ovim područjima, a kojom se nastojalo to divergentno *naše* pretvoriti u vrlinu. I to bi, dakako, funkcioniralo kao apsolutna novost i začetak jednoga sjajnoga razdoblja u povijesti scenske umjetnosti da je u takvu ozračju barem u jednakoj mjeri bio zastupljen suvremeni domaći dramski tekst. Neminovno, redateljska rješenja koja pratimo tijekom ovoga desetljeća na riječkoj pozornici u mnogo čemu prekidaju s onom tradicijom poznatom iz prethodnih godina te nerijetko, kao i u Mijačevu slučaju, insistiraju na znaku jednakosti između režije i predstave, pokušaju njezine definicije kao *izraza*, odnosno njezinu poimanju kao procesa koji se temelji na istodobnoj kako proizvodnji tako i primanju (receptiji).

Napokon, govorimo o postupcima koji će pokazati odmak od apsolutne vladavine književnoga teksta te se nerijetko priklanjati iznalaženju rješenja za vlastitu pozornicu koja neće toliko obitavati u prostoru znanosti, koliko u svojevrsnoj metafizici, odnosno podlijegati vrlo raznorodnim zahvatima (sintezi, analizi, deskripciji, klasifikaciji) u organizaciji scenskoga znakovlja. U takvu će postupku književnost funkcionirati kao izbor, mogućnost, element koji u zakonitostima scenskoga ozračja postaje jednakopravan svim ostalim sudionicima u proizvodnji predstave. Sve ove važne pomake nagovjestio je Vukmirović režijom Shakespeareove komedije *Na tri kralja* (1972).

Skrativši tekst na liniju fabule i osnovne motive glavnih likova, insistirao je prvenstveno na lepršavosti scenskoga izričaja, dok se pak *blaga komika obojene ljubavne igre, u svojem temeljnom ugođaju približavala fantastičnoj začaranosti „Sna ivanjske noći“* (usp. M. G., *Komorni Shakespeare*, u: „Večernji list“, 3. ožujka 1972).

Tražeci postignuće tzv. „totalnog teatra“, kratio se tekst, a u namjeri da bi njegovo poetsko jezgro, suština poezije Shakespeareove riječi „izbila u prvi plan“ i bila što naglašenija maksimalnim korištenjem vizualno likovnih i akustičnih elemenata i efekata (D. Erceg, *Između modernog i klasičnog*, u: „Vjesnik“, 27. travnja 1972).

Bitne pomake u promišljanju scenskoga čina valja tražiti u redateljskom postupcima, njihovu pristupu sceni, manipulaciji književnim materijalom, ostavljajući pritom po strani činjenicu kako je čitavo ovo razdoblje suvremena nacionalna dramaturgija u velikoj mjeri bila zanemarivana.

Dominacija redateljskoga kazališta – prema modernizaciji scenskoga izričaja

Režije Vlade Vukmirovića svojom originalnošću i inovativnošću sasvim sigurno zauzimaju posebno mjesto u povijesti riječkoga glumišta. Kao Gavellin i Stupičin učenik, te po mnogočemu baštinik redateljske poetike ovoga potonjega, pokazao je sasvim originalna rješenja i specifičnosti u promišljanju teatra temeljem kojih je i moguće govoriti o jednoj zasebnoj redateljskoj osobnosti kojoj u povijesno-kulturolnom pa i teatarskom kontekstu možemo pronaći ekvivalente u zagrebačkoj teatarskoj sredini, tzv. hrvatskom redateljskom *kartelu*, osobito u redateljskoj osobnosti Dine Radojevića. Valja se prisjetiti Šošićevih navoda kako je upravo Dino Radojević bio najbolji izdanak te dvije osobnosti – Gavelle i Stupice. *On je bio „gavellijanac“ stopostotni, a istovremeno vrlo je respektirao Bojana Stupicu* (Šošić 1986: 51). Doduše, u Vukmirovićeve slučaju teško je podvući direktne utjecaje pa sam sklonija mišljenju kako je on pak stopostotno respektirao Gavellu, a pokušao nasljedovati te scenski uobličiti neke od temeljnih postavki Stupičina režijskoga *naukovanja*.

Za razliku od onodobne zagrebačke situacije, značajnije promjene u Rijeci možemo bilježiti tek u individualnim slučajevima, što su tijekom desetljeća ostvarili gotovo polovicu dramskoga repertoara. Pridodamo li Vukmiroviću, uz ostale gostujuće redatelje, i preostalu dvojicu iz kruga *kartela* (koji u ovom razdoblju režiraju u Rijeci), Georgija Para i Dinu Radojevića – zaključujem kako su oni ostali zapamćeni kao teatrološko-povijesna činjenica na koju (zbog njihova prvenstveno zagrebačkoga angažmana) ovdje valja posebno upozoriti. Iz toga ću razloga neke temeljne osobitosti njihove poetike iznijeti u kontekstu režija koje su ostvarili na riječkoj pozornici tijekom sedamdesetih godina.

U režijama koje su ostvarili Vukmirović, Paro, Radojević postavljaju se u Rijeci temelji za organizacijom netendenciozne umjetnosti kojom se moglo scenski aktualizirati, Mrkonjićevim riječima rečeno, dramsko djelo kao zatvoreni sustava funkcija, ideja i književnih vrijednosti. Predstave, stoga, Georgija Para, odnosno Dine Radojevića koje karakterizira sasvim specifičan redateljski pristup umnogome su pridonijele razvitku riječkoga glumišta te su, sudjelujući u jednom trenutku u stvaranju historijske slike ovoga teatra, obogatile kako repertoar tako i režijski stil što je u uvjetima rada izvan matične zgrade u to vrijeme ipak bilježio pad, odnosno stagnaciju. I u takvim okolnostima možemo govoriti o svojevrsnoj paradoksalnoj situaciji koja u angažiranju ovih redatelja pokazuje i nadasve važan trenutak u povijesti riječke scenske umjetnosti. Jer, slom Hrvatskoga proljeća svoje je

izravne posljedice očitovao u predstavljačkoj politici te pridonio gotovo potpunom zapostavljanju suvremenoga nacionalnoga dramskog teksta. Ponovno, pak, pribjegavanje djelima iz korpusa filozofske dramaturgije možemo tumačiti kao metaforički postupak koji oslikava težinu, odnosno tjeskobnost situacije i sveopće atmosfere u kojoj se tada našla scenska umjetnost pritisnuta represijom dominantne ideologije. Stoga, režije gostujućih redatelja čije rekonstrukcije donosim u nastavku, promatram isključivo u kontekstu onih režijsko-dramaturških, pa i scenografskih karakteristika u kojima valja tražiti utjecaje na oblikovanje stilsko-estetske slike riječkoga teatra tijekom prve polovice sedamdesetih godina prošloga stoljeća.

Režija prostora

Postavljanjem Anouilhova komada u pet činova *Pokus ili kažnjena ljubav* 11. travnja 1972. godine u režiji Georgija Para (suradnja sa Stankom Majnarićem),⁴³⁰ nastavlja se na riječkoj pozornici ona linija u predstavljanju filozofske drame koju tijekom prethodnoga desetljeća svojim režijama započeli D. Šošić, odnosno L. Tomašić. Riječ je o izvedbi jednako tako značajnoj i iz razloga što je njome započela s djelovanjem komorna pozornica u predvorju adaptirane privremene kazališne kuće, tj. dvorane *Neboder*,⁴³¹ pa ta orijentacija spram filozofske dramaturgije predstavlja još jednu zanimljivu osobitost.

⁴³⁰ Glumačka podjela: [vidi u priložu C.](#)

⁴³¹ Otvaranje komorne pozornice pogrešno se povezivalo s otvaranjem zapravo eksperimentalne scene što, dakako, nije bio slučaj.



Slika 29. J. Anouilh, *Pokus ili kažnjena ljubav*.
Redateljji: Georgij Paro i Stanko Majnarić, 1972.
Na slici: Edvard Černi (Grof) i Zdenka Marunčić-Švajger (Grofica)

Konstantno isticanje potrebe za otvaranjem i organiziranjem ne toliko eksperimentalne koliko u prvome redu komorne pozornice, očitovala se u repertoarnim traženjima nerijetko usredotočenima na tekstove spomenuta korpusa, što je na pozornici komornoga tipa potencijalno moglo pridonijeti razvoju sasvim specifične kako prostorne dramaturgije, režijskih rješenja, tako i glumačke igre. Zanimanje pojedinim redateljskim rješenjima što su ostavili eksplicitni značaj u formiranju ovoga glumišta, jedan je i od osnovnih razloga izdvajanja Anouilhova *Pokusa*. Ne zaboravimo, pritom, kako su tijekom sedamdesetih godina prošloga stoljeća predstavljani i Anouilhova reinterpretacija Sofoklove *Antigone* koja pripada njegovu ciklusu *crnih komada*, u režiji Vojdraga Berčića i scenografiji Antuna Žunića (8. svibnja 1973.), te *Iza zatvorenih vrata* Jeana-Paula Sartrea, u režiji Marijana Lovrića⁴³² i scenografiji Doriana Sokolića (4. prosinca 1973). Obje predstave

⁴³² U riječkom glumištu inače prvenstveno poznat kao glumac, u režiji ovoga komada, kako ističe Rošić, koristio je svoje beogradsko iskustvo. Naime, u Jugoslavenskom dramskom pozorištu u njegovoj režiji i s njim kao protagonistom ova se drama izuzetno dugo održala na repertoaru. Neka temeljna inscenatorska načela prenio je tako i na riječku pozornicu pa Rošić u svojoj kritici iznosi: *Ostajući u tumačenju uloge Garcina u okvirima „normalne“ igre, bez naglašavanja Sartreova diskurzivnog simbolizma i uz postojano nastojanje da tumačeni lik ostane što manje zamršenim, Lovrić je svojim suigračima ostavio dosta prostora da ga ispune emocionalnim osjenčavanjem sadržajne strane međuljudskih dijaloga. Ovaj je zadatak, tumačeći lik lezbijke Ines, Zdenka Trajer izvršila u punoj mjeri, njezine su i tonski vrlo dobro izvedene replike imale podjednaku dozu cerebralne izoštrenosti i nagonskog sljepila, a u njezinu pogledu odražavala*

izvedene su na komornoj pozornici i uvelike su pridonijele stilsko-estetskom usmjeravanju ovoga teatra koje je gotovo puna tri desetljeća težilo uobličavanju prepoznatljivoga, ali i njemu svojstvenoga scenskoga koda, a što se potencijalno i moglo ostvariti režijama tekstova filozofske dramaturgije.

Dakako, filozofska drama, za razliku od u prethodnim poglavljima spomenutoga *teatra situacije*, ukazuje (iako je riječ o gotovo sinonimnom pojmu) kako na specifični odnos dramatičara spram psihološkoga motiva i dramskoga karaktera, tako i prema ljudskom činu i ljudskoj dramskoj situaciji, a u čemu i valja tražiti onu finu i katkada doista jedva primjetnu razliku u odnosu na *kazalište situacije*. Riječ je zapravo o teatru koji stvara strogo konstruirane situacije koje služe u transmisiji u prvome redu filozofskoga stajališta. Filozofsko stajalište je objekt dramske radnje, a ne nadogradnja kao u, drži Selenić, tradicionalnoj dramaturgiji. *Drugim riječima, filozofija je u ovim dramama svrha akcije, više je dijelo života nego rezultat intelektualne spekulacije* (Selenić 1971: 123).⁴³³ Često je u takvim dramama integrirana kriminalna priča (u primjerice Sartrea, Anouilha, Cousteaua) pa je psihološka motivacija zamijenjena metafizičkom – a ona je pak, s obzirom da joj prethodi, apriorna u odnosu na dramu (usp. isto, 131). U filozofskom teatru čovjek je definiran svojim djelovanjem te je dramaturgija i usmjerena prikazivanju akcije, budući da je zadatak akcije pokazati čovjeka onakvim kakav on uistinu i jest. *Postupci junaka u ovoj dramaturgiji nisu više produkti, posljedice, već su kreacija* (isto). Prema tome, egzistencijalizam u umjetnosti (ali i kao svjetonazor) predstavlja pokušaj stvaranja, rekao bi Szondi, neke nove klasike i to, dakako, prvenstveno s ciljem dokidanja naturalizma.

Početke stvaranja ove drame Szondi povezuje s krizom drame iz druge polovice 19. stoljeća, a koju u principu uspoređuje s onim dramskim snagama koje su ljude protjerivale iz sfere međuljudskih odnosa u društvenu izolaciju. Takva izolacija dovodi u pitanje i dramski stil pa se kao rješenje njegova spašavanja pretpostavlja mogućnost da se izolirani ljudi nekim vanjskim poticajima u principu prisilno i namjerno povrate u dijalog međuljudskih odnosa. Omogućuje se to u situacijama tjeskobe što postaje temelj gotovo većine novijih drama koje su izbjegle epiziranje (usp. Szondi

se fascinantno izražena očajnička mržnja čovjeka osuđenog da s drugim dijeli mjesto u paklu. Infanticida i andromanski raspoložena Estelle u vrijednoj interpretaciji Zlate Perlić uspotpunila je i zatvorila ovaj krug osuđenika u skladu s kanonima egzistencijalističke filozofije i dramaturgije, ne tražeći moralna opravdanja za svoje prijašnje životne postupke. Točno u intencijama režije i u duhu Sartreova teatra dao je ulogu sluga i Stevo Meandžija (Rošić 1980: 291).

⁴³³ Možda to najbolje objašnjavaju upravo Sartreova uvjerenja prema kojima egzistencija prethodi esenciji. Čovjek, dakle, prije egzistira, a tek potom definira sebe pa otuda i proizlazi činjenica kako čovjek nije ništa drugo nego ono što sam učini od sebe (Selenić 1971: 125).

2001: 80). Njihovo povijesno izvorište Szondi pronalazi u građanskoj tragediji pa je, kako tvrdi, njezinu *nutrinu* kao specifični element naznačio još Hebbel u predgovoru drami *Marija Magdalena* iz 1844. godine, i to onu krutu zatvorenost koja je uzrokom ograničenoga kruga unutar kojega stoje pojedinci međusobno nesposobni za bilo kakvu dijalektiku (usp. isto). Na taj je način s jedne strane naznačena kriza drame kojoj u nedostatku međuljudske dijalektike prijeti ukidanje dramskoga oblika, dok je s druge pak najavio i pretpostavku za spašavanjem drame. Napokon, bilo je potrebno uvesti neku nužnu pa makar i nametnutu dijalektiku. *Tjeskoba koja ovdje vlada uskraćuje ljudima nužan prostor u kojem bi bili sami sa sobom, u monolozima ili šutnji. Govor jednoga vrijeđa u doslovnom smislu riječi drugoga, probija njegovu zatvorenost i prisiljava ga da uzvрати* (isto). Stoga se dramski stil kojemu je zbog nemogućnosti dijaloga prijetilo uništenje, očuvao iz razloga što je u tjeskobi *sam monolog postao nemoguć pa se nužno pretvorio natrag u dijalog* (isto). Na temelju dijalektike monologa i dijaloga nastala su djela Strindberga (*Mrtvački ples*) i Lorcina (*Tragedija žena u španjolskim selima: Dom Bernarde Albe*) – u kojima su međuljudski odnosi i njihov dijalog predstavljali formalni i sam po sebi razumljiv okvir unutar kojega se odvijala aktualna tematika pa je formalni uvjet drame postao tematski (usp. isto).

No, tjeskoba je u principu prihvatljiva samo u onim situacijama u kojima pripada životu ljudi čije dramsko prikazivanje omogućuje. To je slučaj, nastavlja Szondi, u građanskoj tragediji, Strindbergovoj drami o braku, te netom spomenutoj Lorcinoj. *S obzirom na to da tjeskoba određuje sudbinu dramatis personae i da nikakav jaz ne dijeli ljude od njihove situacije, ovdje se dramatičar osobito ne ističe* (isto, 82). U novijoj dramatici situacija je ipak bitno drugačija budući da se likovi kroz neki čin koji prethodi drami prebacuju u stanje tjeskobe koje im u principu nije svojstveno, ali je važno jer im ono omogućuje dramsko predstavljanje. Mjesto zbiljanja u takvim komadima uglavnom je zatvor, izolirana kuća, neko skrovište, itd., a odraz pak osobite atmosfere takvih mjesta *ne smije odvrćati pozornost od njihova formalnog određenja* (isto). Apsolutnost takvih situacija tjeskobe, nastavlja Szondi, dokidaju kako same *dramatis personae* (budući da im je položaj vanjski pa kao takav sugerira epsko ishodište), tako i sam dramatičar koji grupirajući likove ulazi u dramski tekst kao subjekt. *Unutrašnja dramatika u neku ruku iskupljuje se vanjskom epikom; nastaje drama u staklenoj kugli. „Pozornica-kutija“ zadatak koje je da za klasičnu dramu stvori zatvorenu sferu kako bi se zbilja, ograničena na međuljudske odnose, mogla u njoj odražavati, postaje zaštitni zid protiv epike vanjskog svijeta, postaje retortom: što se u njoj događa nije više odražavanje već preobrazba zahvaljujući dramaturškom*

„pokušaju sažimanja“ (isto, 82–83), a što je, kako se ne bi naštetilo tematskom prostoru, rezultiralo pretjeranom formalnom omogućavanju, ali s posljedicom naglašene izvještačenosti (usp. isto).

Upravo, stoga, Anouilhov dramski tekst pokazuje jedan od osnovnih primjera kako je egzistencijalizam insistirao na spašavanju dramskoga stila nastojeći istrgnuti dramu iz spomenute izvještačenosti. Osnovna je, inspiracija njegova teatra, upozorava Čabrajec, pesimizam pa se to *tamno, beznadno osjećanje života objavljuje u „Pokusu“ u virtuoznoj verbalnoj strukturi koja, sretno oplodena Molièreom i Marivauxom, zbori sugestivnošću poezije o ispraznosti i ružnoći življenja u izvještačenom svijetu koji rafinirano okrutno gazi bijele cvjetove čistoće i iskrenosti* (Čabrajec, *Nastup ili zasluženi uspjeh*, u: „Novi list“, 19. travnja 1972). Njegova gotovo virtuozna i savršena dramska faktura te lepršavi i duhoviti dijalozi, *u riječima od kojih su sazdane briljante i precizne replike kojima treperi bolni lirski drhtaj* (Čabrajec 1972.) – formalni su elementi (uz spomenute tematske), zapravo tipični u izbjegavanju izvještačenosti, a kojima su egzistencijalistički dramatičari i na izražajnom planu ukazivali na potrebu spašavanja drame od njezine krize. Vedri privid kojim je prožeto površinsko dramaturško tkivo *Pokusa* (inače, riječ je o tekstu iz ciklusa *blistavih komada*) funkcionira kao osobito osvjetljenje za onu Anouilhovu beznadnu, pesimističku pobunu protiv ružnoće življenja. Bogatašima i moćnicima, prljavima i okuženima, u *Pokusu* su kontrapunktirani siromašni koji u sebi nose čistoću i altruizam te su kao takvi zapravo i bačeni u situacije koje su im u potpunosti strane i neuobičajene. Akcija u filozofskim dramama u principu nije usmjerena kreiranju situacija, nego *su svi elementi dramske forme, svi sukobi u okviru djela, sva razrješenja – određena postulatima filozofije koji su apriorni u odnosu na djelo. Drama je ilustracija uvjerenja koja prethode stvaranju drame* (Selenić 1971: 123). Dramski oblik na kojemu su insistirali egzistencijalisti pa tako i Anouilh zbog svoje zatvorenosti, katkada krutosti i situacija koje se grade u prvome redu nizanjem dijaloga zahtjeva sasvim specifično redateljsko čitanje. Georgiju Paru, inače sklonu pronalaženju novih prostora te postavljanju predstava na onim mjestima na kojima ih inače ne očekujemo, otvaranje komorne pozornice u Rijeci sasvim se poklopilo s tim temeljnim nastojanjima, a koja su osobito tijekom sedamdesetih godina prošloga stoljeća pretendirale raskidu s tradicijom *građanskoga, gavelijanskog teatra* (Senker 1984: 251).

Novootvorena pozornica u dvorani *Neboder* nalazila se između stepeništa koja vode u veliku dvoranu, a gledalište je (od stotinjak mjesta) bilo zamišljeno kao potkova. Tako je konačno bila stvorena komorna scena s ciljem postavljanja suvremenih dramatičara na kojoj su se mogle okušati

sasvim različite redateljske poetike. Jednako tako, bili su stvoreni uvjeti za propitivanje scenskoga prostora, mogućnosti za različitost mizanscenskih rješenja kao i glumačke igre sasvim specifične u intimnom ozračju. Ova je predstava važna i zbog činjenice kako je, bili smo već i spomenuli, inaugurirala tada grupu mladih glumaca sa zagrebačke Akademije, pa je u tom kontekstu Đ. Rošić i zapisao:

Prvi nastup pred riječkom publikom bio je za njih očito uzbudljiv događaj, dugo očekivan, no ne i bez straha pred odgovornošću. Ako im zbog toga u početnim prizorima nije baš sve polazilo od ruke, njihova tehnička spremnost stečena sistematskim studijem i njihova darovitost za scensku igru omogućile su im da dovoljno brzo prevladaju početne teškoće i da već u drugom činu zaigraju smirenije, a u posljednja dva čina i punim izražajnim kapacitetom (...) Ako se još doda da su duhovitim i čestim misaonim ekskurzijama opterećen Anouilhov tekst govorili tečno, logično i u živahnom i pravilno ubrzanom tempu, da su svojim odmjerenim držanjem djelovali još i simpatično, tada su navedeni osnovni kvaliteti koji su njihovom prvom nastupu u Rijeci pridali značenje uspjelog kazališnog čina, pa ih je prisutna publika opravdano pozdravila vrlo toplim odobravanjem (Rošić 1980: 267).

Jednako tako, izvedba ovoga Anouilhova komada u povijesti riječkoga glumišta značila je i začetak jednoga novoga/drugačijega estetsko-stilskoga trenutka, što se režijom dvojca Paro-Majnarić konačno i ostvarilo. Postupci su to koji su na tematasku razinu uzdignuli do tada u potpunosti nepoznate kategorije: prostor, odnosno u kasnijim nekim režijama, kako ćemo vidjeti, i vrijeme.

Scenska igra odvijala se na kockastoj pozornici omeđenoj gledalištem s triju strana, te je u potpunosti bila oslobođena rekvizita, što je u konačnici u prvi plan postavilo glumačku igru. Izbjegnula se mogućnost prikazivanja ljudi u onoj njihovoj uobičajenoj sredini čime se pribjegli stvaranju otuđenosti, odnosno tjeskobe. Otvoreni prostor preuzimao je funkciju metafore koja je potom sugerirala tematski prostor. Na takvoj sceni glumačka igra predstavljala je metafizički ubačaj koji djeluje poput eksperimenta te čini da se *egzistencijalije, to jest „značajevi bitka postojanja“ (Heidegger), na začuđujući način pojavljuju kao iskustva dramatis personae uvjetovana situacijom* (Szondi 2001: 84). Stvoren je tako prostor koji je potencirao i omogućio glumačku igru, ali i obrnuto glumačka igra koja omogućuje i potencira scenski prostor. Režija je u principu pridonijela radikaliziranju otuđenja te sugerirala prekid zajedništva individue i društvene sredine kako

bi ga na licu mjesta nanovo strukturirala. Stvorio se koncept harmonije i jedinstva koji uključuje suočavanje s glumčevim iskustvom i mogućnošću sukreiranja događaja u vlastitoj imaginaciji (usp. Brook u Panovski 1993: 196). To simultano sudjelovanje u ovakvoj režijskoj koncepciji bilo je od presudne važnosti. Napokon, bila je aktivirana transformacija društvene sredine u situaciju, te su stvoreni uvjeti za razvoj glumačke igre koja je slobodna od tradicionalne sredine pa kao takav glumac i egzistira, kako u svojoj tako i u stranoj situaciji. Kockasti oblik pozornice s tri strane zapravo okružen gledalištem imao je zadatak služiti kao kontrapunkt hermetički zatvorenom prostoru dramske radnje.

Na praznoj pozornici egzistencija se realizirala kao tjeskoba (kao transcendentalna situacija) pa se kao takva i percipirala kao nešto novo i drugačije. Paro se udaljio od klasične režije scenografije koja je u dramskom kazalištu uglavnom nastojala stvoriti okvir primjeren za iskustvo dramskoga, odnosno riječima Lehmana, realni i duhovni prostor, svojevrsnu scensku konstelaciju kao sliku. Njegova scena funkcionirala je kao pokušaj da se teatar percipira kao prostor zajednice – insistiranje na komunikaciji i integraciji – i to s ciljem korespondencije i zrcaljenja na razini scena-publika. Eliminiravši suvišnu šminku, scenografiju i raskošnu kostimografiju, ne obraćajući osobitu pažnju na svjetlosne efekte, prvenstveno se usredotočio na odnos glumca i gledatelja. Postupak je to blizak onom, kako bi to rekao Lehmann, igranju *on location* koji potječe iz politizirane atmosfere sedamdesetih godina.⁴³⁴ Iako je primjerice u Nizozemskoj (uz koju, dakle, Lehmann i veže postanak tzv. *theatre on location*) tijekom spomenuta razdoblja, premještanje kazališta na neobična mjesta imalo sasvim drugačije političke uzroke, tj. konzekvence u odnosu na riječku (uopće hrvatsku) političku realnost, u jednom segmentu ipak postoji korespondentnost – okupljanju publike na licu mjesta u nastojanju da glumac prenese temeljnu situaciju/atmosferu koju nastoji ostvariti netom ispred.

Scenski prostor prezentira se, te uzdiže gotovo na razinu suigrača, ne preruašava se, nego naprotiv postaje vidljivim (usp. Lehmann 2004: 225), a ona pak spomenuta asketska dimenzija sugerira Parovo, odnosno Majnarićevo poimanje teatra kroz njegovu *izbaviteljsku funkciju*, koja

⁴³⁴ Kod ove vrste predstavljanja valja razlikovati barem dvije varijante. Posebno mjesto igranja s jedne strane može se upotrebljavati *tel quel*, glumci agiraju jednostavno između tvorničkih strojeva, uređaja koji ondje postoje; igraju u željezničkoj hali za popravke, a i publika se nalazi jednostavno smještena na licu mjesta – može biti stolaca ili tribina za gledaoce, a da to ne mijenja taj osnovno karakter prostora u kojem se igra kao pozornice. Druga je varijanta ugradnja u site vlastite pozornice s dekoracijama i rekvizitima. U tom slučaju nastaje pozornica u pozornici, stvara se odnos između njih dviju koji može ukazati na više ili manje razgovijetna proturječja, zrcaljenja, korespondencije (Lehmann 2004: 224).

posjeduje gotovo terapeutsko djelovanje. U tome i valja tražiti opravdanje režijskom nastojanju za ukidanjem granice na relaciji publika-glumac što je postupak koji sugerira glumu koju, paradoksalno, treba igrati u konfrontaciji s publikom.⁴³⁵ Na takvoj sceni glumac u principu *agira kao zastupnik gledatelja – kao Krista kao zastupnik grešnog čovječanstva. I kao što Krist poziva čovjeka za sljedbenika, tako glumac proziva gledatelja: „To je eksces ne samo za glumca već i za publiku. Gledatelj shvaća, svjesno ili nesvjesno, da ga takav čin poziva da učini isto“* (Grotowski prema Fischer-Lichte 2011: 215). Anouilhov komad kojim se na pozornici eksplicite prenosilo dominantno pesimističko raspoloženje, a što je zbog ondašnje u prvome redu općepolitičke situacije u gradu (i teatru) i bilo aktualno, imao je isključivoga i sasvim originalnoga glasnika – glumca koji u *praznom prostoru* ima zadatak gledatelja transformirati u svojega sljedbenika. *Pokus* je, prema tome, kao jedan od mogućih primjera egzistencijalističke ponude za spas dramskoga stila, režija uzdigla na razinu aktualnosti trenutka. Specifičnim scenskim rukopisom nastojalo se ponuditi rješenje za spas egzistencije ove pozornice, kao i mogućnost izlaza iz sveopće socio-političke situacije.

Režija koja pretendira metafizici

Daleko veći uspjeh na ovoj sceni ostvario je jedan drugi redatelj iz kruga tzv. *kartela* i to režijom Achardove *Celestine ili tragikomedije o Kalistu i Melibeji*, 17. svibnja 1972. godine.⁴³⁶ Riječ je o Dinu Radojeviću, odnosno režiji kojom se evidentno udaljuje od filozofske (egzistencijalističke) dramaturgije pa postavljanjem eksplicitnih pitanja o seksualnosti, socijalnoj kritici ukazuje na suvremenu teatarsku, uopće kulturološku problematiku i te kako blisku ondašnjem gledatelju. Pripremljena za ovu riječku izvedbu, *Celestina*⁴³⁷ je u principu zadržala sve značajke svoje epohe i trenutka u kojem je čovjekova zaokupljenost spram života, osobito onoga karnalnoga (kao izvora erotskih doživljavanja) usmjeravana težnji da vlastitu egzistenciju preoblikuje prvenstveno u praktični hedonizam. Dramaturško tkivo protkano je na

⁴³⁵ *Izbaviteljsko djelovanje kazališta* počiva isključivo na djelovanju glumca i gledatelja. „Zbog toga distancu između glumca i publike treba ukinuti eliminiranjem pozornice i uklanjanjem svega što ih dijeli“. Iz toga međutim nikako ne proizlazi, kao što je kasnije slučaj u američkoj avangardi, da sâm gledatelj treba sudjelovati u predstavi. S druge strane glumac ne smije igrati „za publiku“, već „treba igrati u konfrontaciji s njom, u njezinoj nazočnosti. Još bolje, on treba provesti autentični čin umjesto gledatelja“ (Grotowski u Fischer-Lichte 2011: 214).

⁴³⁶ Glumačka podjela: [vidi u prilogu C](#). Izvedba održana uoči Revije musica u Rijeci, a tekst je preveo Ivo Hergešić koji je *namjerno dao ponegdje koji arhaični oblik i mjestimice preradio Achardovu obradu, pripremvši tako tekstovnu fakturu vrlo pomnjivo, baš za ovu izvedbu* (Rošić 1980: 268).

⁴³⁷ Riječko kazalište s ovom izvedbom gostovalo je u listopadu 1973. godine u mariborskom teatru, te na Trećem jeleniogorskom susretu u Poljskoj, također u listopadu iste godine.

trenutke surovom naturalističkom notom koja vjerno suprotstavlja ovozemaljsko i onostrano, seks i moral, svjetovno i duhovno (religijsko), čovjekovu slobodu i socijalnu represiju – što dokazuje kako je Achard zadržao ono prvotno Rojasovo nastojanje da objektivno prikaže španjolsko društvo svojega vremena, ne prežući pritom ni pred kakvim moralnim zahtjevom (usp. Rošić 1980: 268). Riječ je zapravo o tekstu koji ne pretendira toliko tražiti istinu u teatru, koliko teži otkrivanju zaboravljenih kulturnih vrijednosti i kreativnih sposobnosti.

Achard reinterpretira i donosi sasvim osobni sud o religiji, inkviziciji pa srednjovjekovna crkvena vlast u riječkoj izvedbi postaje simbolom društvene represije i političkoga sputavanja. U potpunosti izvan bilo kakvoga repertoarnoga stereotipa Achardova *Celestina* nabijena je, riječima Čabrajca, eksplozivnom energijom, silovitošću, strastvenošću i nemirom pa stoga i ne čudi što je na trenutke u Radojevićevoj scenskoj viziji vrlo bliska onim scenskim efektima koje možemo označiti elementima teatra okrutnosti. Jer, *stravične su grimase na licu sputana i ponižena čovjeka, vulgarne su i bijesne provale instikata, uzaludna su, beznadna otimanja i krvava nasilja – stvarnost je stvarnost, a vlast je budna i efikasna* (Čabrajec 2001: 261). Radojević je tako svoju *Celestinu* prilagodio suvremenom trenutku u kojem inkvizicija postaje metaforom političke vlasti pa je njegova režija težila stvaranju pozornice kao, riječima Artauda, ispunjenja najčišćih ljudskih žudnji. Nastojao je upozoriti gledatelja kako ima pravo na transformaciju ne toliko društvenu, koliko duhovnu koja se postiže oslobađanjem pritajenih sila što trunu u duši pojedinca.

I upravo je Radojević insistirao na tom Achardovu ocrtavanju ljudske kreature što su pritisnute krutom vlašću inkvizicije, žudile za slobodom i uživljavanjem. U tom kontekstu M. Čabrajec i piše kako je *D. Radojević diskretno, škrto, ali impresivno i funkcionalno, nekoliko puta prošetao scenom malu ophodnju inkvizicije –zakukuljeni svećenici mrmljaju riječi molitve, opomene i prijetnje – koja je u kontekstu predstave dobila karakter simbola vlasti i pritiska* (isto). Iznijet je tako tragični trenutak sadržan u predlošku koji, ne samo što je gotovo savršeno korespondirao sa suvremenim trenutkom, nego je i pokazao Radojevićev postupak u kontekstu modernih režijskih rješenja. Glumačka igra odavala je dojam zanesenoga stanja duha pa je specifični konglomerat riječi i pokreta postao temeljenim elementom izražavanja. Miroslav Čabrajec ističe kako je *Celestina* Zlate Nikolić *nosila u rukama blud kao baklju i zavodila ljude koji su gorjeli od bluda kao kupovi suhog drvlja na koje je baklja bačena* (isto), a dalje u kritici dodaje:

Asim Bukva je stravičnu figuru Centuriona potpuno spustio na zemlju naglašavajući one elemente po kojima Centurion, koji na kraju prebrojava mrtve, postaje simbolom životne neumoljivosti. Svi sudionici pridonijeli su ljepoti predstave – svi su izvrsno pogodili ton u svojim dionicama, svi su našli mjeru, svi su gorjeli unutarnjim žarom. Zlata Perlić i Gordana Petrović, premda su njihove dionice u sjeni one koju je preuzela Zlata Nikolić, impresionirale su dorečenošću i sugestivnošću svojih kreacija, Danilo Maričić je s ukusom dozirao sastojke svoje teške uloge čovjeka kojeg je strast zapalila i koji će u plamenu strasti izgorjeti, Dunja Ilakovac-Hercog i Edita Karađole osvajale su čistoćom i doradenošću igre, a Ivan Bibalo i Slavko Šestak ispunili su svojom prisutnošću scenu pokrećući, dinamizirajući radnju. I svi ostali (Zdenka Trajer, Stevo Meandžija i Dušan Dobrosavljević) našli su svoje mjesto u harmoniji predstave (Čabrajec 2001: 261).

Đuro Rošić, pak, zaključuje:

Na ovoj predstavi bilo je više uspjelih glumačkih ostvarenja, znatno više nego što smo navikli doživjeti, kao rezultat izvanrednog zalaganja redatelja Dina Radojevića, čiji su autoritet i pedagoška umješnost vrlo stimulatивно djelovali na glumački ansambl. U tako povoljnoj radnoj atmosferi istakao se par Kalistovih slugu u interpretaciji Slavka Šestaka (Sempronio) i Ivana Bibala (Parmeno), ali su (...) Zlata Perlić (Elicia) i Gordana Petrović (Areusa) bile od izvanrednog dojma. Nedovoljno okarakteriziran ostao je lik Melibeje u tumačenju Dunje Ilakovac-Hercog, pa ju je igra Edite Karađole, kao njezine pratilice Lukrecije, ostavila u sjeni (1980: 269).



Slika 30. P. Achard, *Celestina*. Redatelj: Dino Radojević, 1972.
Na slici: Zlata Nikolić (Celestina)

Prema sačuvanim fotografijama, a osobito se to očituje u Zlate Nikolić, njenu poderanu i pohabanu kostimu i nogama uronjenim u drveni lonac te licem što svojom nevjerojatno nijansiranom ekspresijom odaje istovremeno prostačko i proketo – naslućujemo kako je glumac nastojao izaći izvan vlastitih granica, ispuniti vlastitu prazninu, vlastito sebstvo. Njezina je pojava bila provokativna, *agent provocateur* iskustva, oslobođenoga smisla koja se otkrivala kao istinska novokazališna tendencija iskustva potencijalnoga, onoga što ne teži tek opisućivanju nečega realnoga (usp. Lehmann 2004: 270). Nije aludirala toliko na odnos među glumcima koliko u principu na nju samu pa ta usredotočenost na tjelesnost, oblik odnosno bezobličnost, potencira agoniju. Na taj način koncipirana Celestina u principu nije upućivala samo na svoju prisutnost, njezina je pojava na pozornici potencirala i ugodu i strah pogleda *u paradoksalnu prazninu mogućega* (isto) i kao takva prizivala središnji trenutak Radojevićeva teatra – iluziju koja je posvema u skladu s nesvjesnim umom što postaje općeprihvaćen i u potpunosti razumljiv tek zahvaljujući djelovanju gledateljeva nesvjesnoga uma (usp. Hopkins 1989: 205).⁴³⁸

⁴³⁸ Što zapravo proizlazi iz činjenice kako ne postoji dio predstave koji koristi bilo komu. Sve bi na sceni trebalo funkcionirati kao neizbježno, impersonalno i nesputano, a što zahtjeva potpunu predanost sebstvu (usp. Hopkins 1989: 207).



Slika 31. P. Achard, *Celestina*. Redatelj: Dino Radojević, 1972.
Scena.

Radojević je, dakle, oskvrnuo tabue, razgolitio i glumca i gledatelja te ih usmjerio prema igru u kojoj sudjelovali, rekao bi Grotowski, Eros i Karitas. Crpeći arhaičnu situaciju zadanu predloškom koju je tradicija definirala kao svetu, odnosno tabuiziranu, režija je eksplicite pozivala na sukob te uvelike korespondirala s *dijalektikom ruganja i apoeteoze* (Grotowski 2006: 14). Pozornica je postala polje konfrontacije s mitskim poretkom što se automatski pretvario u dinamičko središte scene. Jer, prema Grotowskom, mit koji je utjelovljen u glumčevu živu organizmu isključivo tako i funkcionira. Transgresija mita obnavlja njegove temeljne vrijednosti pa je ova riječka *Celestina* u potpunosti dokazala kako, transponirana u scensko znakovlje, može funkcionirati kao element prijetnje koji nanovo uspostavlja izrugivane norme (usp. Flašen prema isto, 101). Radojević je, stoga, narušio intimitu toga živoga organizma, prikazao glumčevo tijelo ogolivši ga psihološki gotovo do ekscesa, a što je i omogućilo proizvodnju posve brutalnih događaja. Vratio je tako, mitskoj situaciji zadanoj predloškom, njezinu ljudsku konkretnost pto je težila sopoznaji općeljudske istine. Na temelju iznesenoga zaključujem kako je Radojevićeva *Celestina* u odnosu na ostale onodobne riječke izvedbe uistinu i prešla granice solidne europske scenske interpretativnosti (usp. Rošić 1980: 52).

Sažimajući pojedine scene te ih potom spajajući u zasebne, međusobno povezane cjeline utjecao je kako na značenjsko segmentiranje predložka tako, dakako, i na tempo scenske radnje koja se u takvim okolnostima odigravala unutar nabijenoga i zgusnutoga sadržaja. U središte scenskoga zanimanja postavio je spomenutu oprečnost različitih svjetova što je dodatno poticao i scenografskih postav Doriana Sokolića koji se u njegovoj likovnoj viziji, upozorava Rošić, usredotočio na čvorna mjesta dramske radnje oslobodivši se u potpunosti realističke sprege i krutosti. Insistiranje na alterniranju igre drastične otvorenosti, dorečenosti i grubosti s jedne, odnosno nagovještaja, naslućivanja te skiciranja s druge strane (usp. Čabrajec 2001: 261), Radojević je u središte svoje pozornice postavio koloplet strasti, pijanstva, otimačine, bluda i ubojstva (usp. isto). Kontrapunktiranje, dakle, ovostranoga i onostranoga, duhovnoga i materijalnoga, seksualnosti i moralnosti metaforično je iznijeta i Sokolićevom scenografijom što je prostor scenske radnje vertikalno presijecala. Donji dio pozornice bio je namijenjen bludu, pijanstvu, siromaštvu, dok je, pak, onaj gornji izvitoperenošću, izvještačenošću, *preglumljenom* manirom, drugačijim fokusom i percepcijom aludirao zapravo na jednake vrijednosti.⁴³⁹ Radojević se približio ispitivanju scenskih znakova, kodova, komunikacijskoga kanala ne zapostavljajući pritom gledatelja, nego suprotno, ostavljajući mu dovoljno prostora za slobodu imaginacije i konstruiranje vlastitoga smisla. U središte scenskoga zanimanja postavio je sukob između iskrivljene slike svjetovne i religiozne svetosti koju spaja provodna nit – *prodoran krik čovjeka koji ne može podnijeti pritisak, a mora jer je pritisak strašan, neumoljiv i neuklonjiv* (isto). Radojević nije potisnuo klopke moralnoga društva, nego je o moralu, tabuima odnosno društvenim institucijama njegova pozornica eksplicite i progovorila. Pribjegao je tako svojevršnom razasipanju znakovlja i to s ciljem da približi publici metafizičke istovjetnosti konkretnoga i apstraktnoga, upućujući ih istodobno u ona događanja stvorena u namjeri da traju.

Izvedba, stoga, *Celestine* potvrđuje neke od temeljnih osobitosti redateljske specifičnosti koja percipira teatar kao napor uvijek usmjeren kreiranju stvaralačke uloge publike, odnosno koherentnoga ansambla (usp. Senker 1984: 245–246). Radojevićeva režija uvelike je utjecala i na stilsko-estetsku sliku riječkoga teatra koja je tijekom sedamdesetih godina prošloga stoljeća konačno pokazala neke bitnije pomake k modernoj percepciji kazališta. Udaljivši se od filozofske drame pozornicu vraća u mitsko, gotovo

⁴³⁹ Što potvrđuje i Čabrajec: *Radojević je suvereno sigurno birao kutove gledanja, naglašavao karakteristične detalje, sordinirao manje bitne elemente da bi bitni bili izražajni* (Čabrajec 2001: 261). Vizualnoj komponenti predstave koja je ocrtavala (su)egzistenciju dvaju svjetova pridonijela je i kostimografija Ružice Nenadović-Sokolić.

ritualno iskustvo apostrofirajući pritom ono mračno stvaralačko načelo koje teatar ima potencijala aktivirati. Takva pozornica daje naslutiti kako scenska događanja ne moraju biti isključivo verbalna pa im porijeklo i ne treba tražiti u književnosti. Egzistiraju u ozračju scene i, napokon, postaju određena tim ozračjem. Prema tome, pozornica je u Radojevićevoj režiji postala fizičko i u potpunosti stvarno mjesto koje zahtjeva ispunjenost. Istodobno, prezentirala ja i mogućnost da progovori svojim i te kako konkretnim jezikom, a koji je ovdje posredstvom metafizičkoga poimanja događaja na pozornici postao angažiranim. Snovi i duhovno prosvjetljenje posjeduju iznimnu snagu koja je sposobna potaknuti socijalne i političke promjene te posredstvom fantastičnoga i vizionarskoga izazvati šok te, na taj način, proizvesti sasvim realistični scenski čin kojim se ukazuje na važnost aktualnih događanja (usp. Cardullo 2001: 24). U takvom kazalištu važna je prvenstveno kreacija realnosti, erupcija riječi, odnosno jednakost pozornice i svakodnevnoga života.

Nastojanja svojstvena modernoj pozornici koja pod scenskim govorom i događanjem podrazumijevaju sve što se na njoj može očitovati i materijalno izražavati i što se, riječima Artauda, obraća najprije osjetilima (usp. Gašparović 1974: 18)⁴⁴⁰ u temelju je i redateljske preokupacije Ljubiše Georgievskoga koji je na pozornici dvorane *Neboder* 20. veljače 1980. godine, premijerno izveo dramaturgiju Čingove *Paskvelije*.⁴⁴¹ Riječ je o redatelju koji je predstavu, odnosno događanja na sceni nerijetko poistovjećivao načinom funkcioniranja snova, te držao kako su svi elementi na pozornici – vrijeme, tišina, glazba, scenografija, kostimografija, oblikovanje svjetla – u principu ravnopravni. *Pri tome, glumac se mora smatrati, ili mora biti primus inter pares. Problem počinje tamo gdje svi nabrojani elementi, po svojoj vlastitoj stvaralačkoj prirodi teže k vlastitoj cjelini, a time i dominaciji nad drugima (...)* No, svi ti elementi ipak moraju ostati nezavršeni, otvoreni i prilagođeni na suradnju jedan s drugim (Georgievski prema Lazić 1982: 347–348). Georgievski u svojim režijama nije insistirao na odbacivanju književnoga predloška, upravo suprotno, nastojao je da njegov teatar slično Artaudu djeluje silovito, neposredno i uzbuđujuće, neprestance, kako ističe Gašparović, budeći naša umrtvljena osjetila.

⁴⁴⁰ *Ta vrlo teška i složena poezija prekriva one od svih izražajnih sredstava upotrebljivih na pozornici kao što su glazba, ples, plastika, pantomima, mimika, gestikulacija, intonacije, graditeljstvo, rasvjeta i dekor* (Artaud u Gašparović 1974: 188).

⁴⁴¹ Glumačka podjela: [vidi u priložju C](#).

Ljubiša Georgievski je potpisivao i dramaturgiju, a pomoćnik dramaturgije (dramaturg) bio je Darko Gašparović.

Dramatizacija je, stoga, Čingove *Paskvelije* što na temeljima mitskoga realizma stvara dramatičnu napetost između egzistencije i ideologije (usp. Gašparović 2008: 151), u onom promišljanju teatra kakvoga je Georgievski nastojao aktualizirati svojim režijama, predstavljala nadasve zanimljiv poticaj.⁴⁴² *Paskvelija*, naime, progovara u prvom redu o revoluciji propitujući istodobno čitav niz *bolnosti i proturječja: ljudskih radosti i stradanja, beskrajnih nasluta novoga i teškog bremena starog doba, plemenitosti i okrutnosti, osvete i praštanja, dobra i zla, dogme i hereze... No prije svega i povrh svega u tu je prozu utkana ljudska patnja koja, baš kao u antičkoj tragediji, u krajnjem poslijetku pročišćava i oslobađa* (isto, 152), a na čijim je temeljima Georgievski i gradio kako svoju dramatizaciju, tako i režiju. U principu njegova je scena funkcionirala kao svojevrsno *mjesto izbjavljenja* u čijem je središtu prvenstveno glumac, odnosno *živa povezanost*, rekao bi Grotowski, između gledatelja i glumca. Takvu je povezanost u *Paskveliji* omogućio prvenstveno scenski prostor (scenograf: Sveta Jovanović) – nezastri strop, u pozadini ogoljeli zid, u sredini scene postavljena čvrsta, visoka, simbolična gromada ognjišta te okolo još pokoji osamljeni predmet (usp. Rošić 1980: 362).

Glumačka igra koja bi u scenskom prostoru u potpunosti lišenom dekora funkcionirala kao niz individualnih kreacija odražavala bi u principu narcisoidnost glumačkoga ostvarenja pa u takovu kontekstu i nije mogla biti ostvarena. Iz toga razloga, na sceni je sve i bilo podređeno kreiranju skupne igre koja je pred gledatelja postavila zahtjev za *istinskom duhovnom potrebom, za ponovnim rođenjem u liku sebe samog* (Fischer-Lichte 2011: 216), a za što potvrdu i nalazim u kritičkom osvrtu na predstavu:

Umješnost Georgievskog, da u pisanoj dramskoj riječi doda autentičnost dramske tenzije, rodila je napose vrijednim rezultatom u radu s glumcima. Posjedujući očito poseban dar da kod pripremanja predstave glumce okruži povjerenjem i da uzbuđi njihovu želju za stvaralaštvom, Georgievski je kod ekipe riječkih glumaca izazvao međusobno onu prisnu i zato plodonosnu interakciju koja je osnovni uvjet za dobivanje jedinstva između režije i glume, a po tome i za stvaranje artistički autentičnog umjetničkoga čina (...) Iz brojčano obilnog kruga ovih učesnika treba ipak istaći nosioce magistralnih uloga Zdenka Botića (Klimo) i Nenada Šegvića (Tacko), novosadskog gosta Velimira Životića (From), dramski dojmljivog Ivana Bibala (Kulmo), Bogumila Klevu vrlo izražajnog u prikazu simboličnog određenja Pumpalovskog, Asima Bukvu (Blaž) i

⁴⁴² Čingova je *Paskvelija* u režiji Georgievskoga praižvedena u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, u prosincu 1979. godine (usp. Gašparović 2008: 151).

*napose Editu Karađole zbog imrpesivnog i oduhovljeno prikaza
Fromove žene Moroske (Rošić 1980: 363).*

Potaknut prvenstveno sposobnošću spajanja sasvim oprečnih trenutaka (banalna stvarnost i slobodna imaginacija, prošlost i sadašnjost, krajnji naturalizam i suptilni lirizam, gruba komika i poetska sublimacija) (usp. Gašparović 2008: 153), režija je zahtijevala od glumca apsolutnu spremnost na iskrenost. To je čin, slično kao u Grotowskoga, pronalaženja sebe i samootkrivenja koji, budući da insistira na autentičnosti, zahtjeva *drugoga*.⁴⁴³

Nasilje i sloboda koje Georgievski pronalazi u *Paskveliji* pojavljuju se u principu kao dijalektičke kategorije – *sloboda je nemoguća bez nasilja*, i obratno. *Između nasilja kao revolucionarnoga čina i nasilja koje postaje samosvojnim čudovišnim osvetničkim mehanizmom postoji ipak međuprostor, i baš se unutar njega oblikuje polje dramske napetosti i bitnog agona* (Gašparović 2008: 153). U tom prostoru i valja tražiti režijski zahtjev za glumcem čija jedina i osnovna zadaća nije tek prikazivanje uloge, nego manipuliranje njome kao svojevrsnim instrumentom pomoću kojega možemo proučiti ono što je skriveno iza naše svakodnevne maske – *najdublju srž naše ličnosti* (u Fischer-Lichte 2011: 217) koju treba žrtvovati i ogoliti, a s ciljem dopiranja do najdubljih slojeva duševnosti.

Percipirajući glumačku igru kao svojevrsnu realizaciju toka svijesti, Georgievski je u ovakvom prostoru pribjegao nadasve zanimljivoj manipulaciji vremenskom kategorijom. Specifičnost je to koja proizlazi iz samoga predloška, a očituje se u svođenju scenske akcije na tek jednu sekundu (pucanj Tacka Nastejčina koji ubija Klima Raštakova), dok preostali događaji na pozornici funkcioniraju tek kao sjećanje. *Ova je predstava pokušaj da kazališno vrijeme postane – reverzibilno. Ona pulzira poput eksplozije – implozije... I eto: metak se vraća u cijev, žrtva oživljuje, drama se ponavlja uvijek s novim razlogom* (Georgievski, Programska knjižica predstave, 1980). Na taj se način dovodi u pitanje opstojnost vremenskoga okvira te aktivira, riječima Lehmana, tzv. *dijeljeno vrijeme* što (funkcionira kao) *principijelno otvorena procesualnost koja strukturalno nema ni početak ni sredinu ni kraj* (Lehmann 2004: 240). Vremenska kategorija postaje iskustvo koje u zajedničkoj interakciji jednako dijele kako glumci tako i gledatelji, svjesni pritom činjenice kako događaji na sceni funkcioniraju u izuzeću konkretnoga vremenskog indeksa. Doduše, manipulacija vremenom proizlazi i iz dramaturških intervencija budući da u spletu prikaza dramskih

⁴⁴³ *Potpuno otkrivenje svojeg bića glumac mora ostvariti pred drugim i za drugog ne bi li postao darom Ja, koji graniči s prelazanjem granice, s ljubavlju. Glumac može činom samootkrivenja uspostaviti kontakt sa samim sobom pod uvjetom da ga ostvaruje u nazočnosti drugog: drugoga glumca, redatelja, gledatelja – drugog čovjeka* (Fischer-Lichte 2011: 217).

zbivanja, *produbljenih i osmišljenih sentencama i u njima sadržanim misaonim, čuvstvenim i moralnim značajkama uz obilnu upotrebu simboličkih primjesa, nema i sukcesivnoga redoslijeda u prikazu fabule* (Rošić 1980: 362).

Događaji su se, stoga, na pozornici sveli tek na izmjenjivanje tijekomova koje je katkada lakše komparirati s filmskim sekvencama, nego li istinskim dramskim prizorima. Nizanje naizmjeničnih i simultanih, naturalističkih i lirski profinjenih prizora, organizacija radnje velikom količinom govorenih i scenskih metafora, izdržanim pauzama i osobitom zvučnom kulisom (usp. isto) – umnogome su pridonijeli poimanju vremena prvenstveno kao transcendentalne kategorije.⁴⁴⁴ Redateljski postupak omogućio je vremenu oslobađanje iz njegove usidrenosti te ga prikazao gotovo u čistom stanju, odnosno obliku koji je postao dijelom izravnoga iskustva (usp. Lehmann 2004: 243). U takvim okolnostima ono se na pozornici tematizira, što je postupak koji nastoji na osvještavanju, ponovnom propitivanju onih elemenata na sce koji su sami po sebi razumljivi, s ciljem isticanja činjenice kako je vrijeme ona dimenzija koju *ovdje i sada zajedno troše svi prisutni, ali ne kao vrijeme re-prezentirano u okviru nekog fikcionalnog pripovjednog kozmosa* (isto).

Redateljski postupak koji uzdiže kategoriju vremena na razinu teme ima a cilj posredstvom funkcije trajanja utjecati prvenstveno na njegovo, kako to naziva Lehmann, iskrivljavanje. Manipulacija ovom komponentom u Georgievskoga višestruko je zanimljiva budući da na formalnoj razini sekvencijalnim nizanjem prizora utječe na ubrzani tijek odvijanja scenske radnje, dok na onoj tematskoj retrogradnom organizacijom događaja na pozornici nastoji, paradoksalno, na njegovu usporavanju uzdižući ga pritom u dimenziju transcendentalnoga što se ima očitovati kao vječno trajanje. Na taj se način ono osvještava, *njegovo opažanje intenzivira i estetski organizira, podiže od usputno sudjelujuće neizričite datosti* (isto) i to s namjerom da postane univerzalna kategorija kojoj je primarni cilj funkcionirati kao neizostavni segment kolektivnoga iskustva.

Zaključujem, stoga, kako je riječ o predstavi koja je od manipulacije književnim predloškom, nadalje zanimljivim postupcima u promišljanju prostora scenske radnje, preko glumačke igre, do poigravanja vremenskom kategorijom predstavljala apsolutnu novost u povijesti riječkoga glumišta te

⁴⁴⁴ Nije mi namjera redateljsku metodologiju Georgievskoga poistovjetiti s onim postupcima specifičnim tzv. postdramskom teatru, ali držim kao njegova scena u mnogome aktualizira i temeljnu problematiku o kojoj raspravlja H. T. Lehmann. Iz toga razloga ne treba ga držati tipičnim poklonikom onih konvencija koje smo na riječkoj pozornici pratili tijekom prethodnih godina.

je, stoga, i predstavljam kao reprezentativni primjer koji je najavio jedno novo, gotovo avangardno razdoblje u razvoju teatarske umjetnosti na ovim područjima. Korespondirajući u mnogočemu s tekovinama suvremenih teatarskih strujanja ova je predstava pridobila naklonost kritike, te se držala čak i jednim od najboljih ostvarenja riječkoga kazališta uopće. Poradi pak složena scenskoga diskursa kao i uporabe onoga instrumentarija koji je eksplicite (nerijetko i provokativno) utjecao i pozivao na dijalog s publikom, valja nam tražiti razloge zašto je nakon svega dvanaest predstava i tri gostovanja,⁴⁴⁵ nakon manje od godinu dana i skinuta s dramskoga repertoara HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.

⁴⁴⁵ Nakon svega dvanaest izvedbi i tri gostovanja (u Zagrebu, Ljubljani i na Sedmim susretima profesionalnih kazališta Hrvatske u Slavonskome Brodu), *Paskvelija* je skinuta s dramskoga repertoara HNK Ivana pl. Zajca (usp. Gašparović 2008: 155).

ZAKLJUČAK

Pisati povijest jednoga nacionalnog kazališta eksplicite je povezano s problematikom nacionalnoga identiteta, demografskim specifičnostima grada u kojem ono funkcionira, političkim, odnosno kulturološkim promjenama razvidnima s jedne strane urbanoj sredini kojoj ono pripada, a s druge državnoj čiji je, bez obzira na eventualnu organizacionu autonomnost, sastavni dio. Budući da sam ovom studijom nastojala iznijeti osobitosti riječke kazališne umjetnosti od druge polovice 18. do osamdesetih godina 20. stoljeća, problematika i složenost političko-sociološke, demografske, odnosno kulturološke prirode umnogome je došla do izražaja. Štoviše, sigurna sam kako je istraživanje teatarske umjetnosti izvan spomenutoga konteksta u potpunosti nemoguće. Promjene u pristupu i promišljanju organizacije scenskih elemenata, pomaci u repertoarnoj politici, kao i svi oni događaji kulturno-političke prirode razvidni tijekom ovoga dugačkoga razdoblja uvelike su utjecali na postupak njegove periodizacije.

Svjesna činjenice kako je oštru i jasnu granicu između pojedinih povijesnih razdoblja u principu vrlo teško povući, događaji svojstveni domaćoj dramskoj književnosti, odnosno različiti pristupi u redateljskom manipuliranju s književnim predloškom pa shodno tome i u strukturiranju mizanscene, očitovali su se kao polazište u razgraničavanju povijesnoga razvoja ovoga glumišta. S osobitim sam zanimanjem pristupila proučavanju fenomena režije, načinu organizacije scenskoga čina nastojeći istodobno ukazati u kolikoj mjeri ova umjetnost interferira s drugim umjetničkim, ali i neumjetničkim institucijama. Postupak je to koji je umnogome olakšao proučavanje stilsko-estetskih mijena specifičnih riječkom teatru tijekom pune trideset i četiri godine njegova djelovanja, unutar kojih je moguće razlučiti postojanje triju različitih etapa. Razdoblje koje je prethodilo početku djelovanja riječke nacionalne kazališne kuće svoju osobitost temelji kako na demografskoj i ideološkoj konstelaciji grada, tako i na kontinuiranoj organizaciji talijanske teatarske tradicije. Nedostatak sačuvanih izvora o konkretnim izvedbama utjecao je i na rekonstrukciju riječkoga glumišnoga života tijekom druge polovice 18., odnosno prve polovice 19. stoljeća pa sam osobitosti ovoga razdoblja iznijela u kontekstu značajnijih povijesno-kulturnih događaja.

Specifičnost političko-gospodarske situacije u Rijeci tijekom druge polovice 18., odnosno prve polovice 19. stoljeća koju karakterizira snažni ekonomski (trgovački, pomorski) razvitak, kao i konstantna previranja od strane talijanske i mađarske državne vlasti, umnogome su utjecali i na razvoj kazališne umjetnosti u gradu. Nerijetko se zbog konstantnih inozemnih

previranja u dosadašnjoj teatrološkoj literaturi zanemarivao značaj riječkoga glumišta u sveopćem hrvatskom kazališnom životu. Doduše, riječ je o razdoblju (izuzev od 1848. do 1868.) tijekom kojega Rijeka svojom pripadnošću stranim državnim vlastima nije bila dijelom hrvatskoga teritorijalnoga i političkoga segmenta, no kazališna je umjetnost postojala te je odigrala značajnu ulogu u formiranju kulturološkoga identiteta ovoga grada. Tijekom tih najstarijih razdoblja režijski fenomen gotovo je nemoguće sagledavati odjelito od svih onih najčešće neumjetničkih događaja koji su pratili razvoj teatarske umjetnosti na ovom području. Povijest riječkoga kazališta tijekom spomenuta stoljeća iscrpljuje se tek oko zanimljivih događaja nerijetko vezanih uz izgradnju pojedinih kazališnih zgrada (tzv. *stara drvena baraka*, odnosno Bonovo kazalište) pa danas raspoložemo tek podacima koji svjedoče o brojnim posjetima i gostovanjima talijanskih opernih, odnosno dramskih kazališnih družina. Istaknemo li, pak, kako je tijekom druge polovice 18. stoljeća uz svjetovno djelovalo ovdje i isusovačko đačko kazalište, značaj ovoga razdoblja u povijesti scenske umjetnosti umnogome dobiva na važnosti. Na temelju sačuvanih kazališnih cedulja, odnosno najava pojedinih talijanskih glumačkih družina spoznajemo kako je riječka publika (uglavnom je riječ o trgovcima i poslovnim ljudima), koja je kazalište doživljavala tek kao mjesto zabave, tijekom tih najstarijih razdoblja ipak imala prilike ovdje gledati izvedbe primjerice Shakespearea, Schillera, Sardoua, Scribea, Ferrarija, Goldonija, Alfierija, itd., a prva riječka povijesna drama prikazana je u Bonovu kazalištu 1796. godine. Sve su se ove predstave temeljile na naglašenoj teatralnosti, ritmičnosti te su pretendirale stvaranju iluzije, a gluma se držala sporednom, primitivnom, omalovažavajućom umjetnošću.

Sljedeći važan događaj bilježimo uz 3. listopada 1805. godine, odnosno uz svečano otvorenje *Adamićeva kazališta* (od 1845. *Teatro civico di Fiume*), tj. *Staroga* ili *Gradskoga kazališta* koje je također bilo sezonskoga karaktera s naglašenom zabavljačkom funkcijom. Građeno po uzoru na ondašnje talijanske operne pozornice (Talijani su bili uzor i u organizaciji modela upravljanja) djelovanje ovoga kazališta značajno je zbog angažmana obitelji Zajc. Dakle, Ivan Zajc (mlađi) djelovao je ovdje od 1855. do 1862. pa se zahvaljujući njegovu zalaganju, te uopće umjetničkim dostignućima spomenute godine i drže jednim od najsajnijih razdoblja u povijesti ovoga teatra. Nakon njegova odlaska iz Rijeke, operna tradicija je nastavljena pa i u godinama što slijede bilježimo s jedne strane značajne izvedbe talijanskih skladatelja, ali i brojna gostovanja poznatih inozemnih glazbenika te se s pravom ovaj grad i držao razvijenom opernom sredinom nalik ondašnjim europskim pozornicama. Talijanske operne družine prikazivale su u Rijeci

onim konvencijama specifičnim svim promjenama koje je doživljavalo i talijansko glazbeno kazalište tijekom 19. stoljeća pa su riječke izvedbe vrlo vjerojatno i bile determinirane glazbenim elementom, odnosno vokalnim sposobnostima izvođača. Zanimarila se na taj način suvisla organizacija scenske radnje pa su u nedostatku izravne redateljske intervencije operne izvedbe uglavnom rezultirale nesustavnošću i disharmonijom u organizaciji scenskih kvaliteta. Teret estetskih zahtjeva podnosili su izvođači (glazbenici), te je o njihovoj umješnosti i zavisio ishod pojedine glazbeno-scenske izvedbe.

Jednako tako, u ovom su teatru djelovale i glumačke (dramske) družine, a njihove je predstave karakterizirala u prvome redu zaokupljenost vrlinama glumaca, a manje, osobito s početka stoljeća, biranost i kvaliteta repertoara. Tijekom 18., odnosno prve polovice 19. stoljeća glumačku igru karakterizirala je izuzetna skromnost scenskoga aparata, ali i izuzeće naglašenoga režijskoga načela. Iz tih razloga središnje mjesto na pozornici, na kojoj su tada još uvijek dominirali stalni prostori određeni zakonitostima prostornoga jedinstva, pripadalo je isključivo glumcima, odnosno njihovoj međusobnoj igri. U skladu, pak, s konvencijama melodramatske dramaturgije izvođači su tekst nerijetko iznosili u izvještačenim formama, dezorganiziranim rečenicama i to u nastojanju, ili zaustavljanja ili produljenja gestovne igre. U na taj način zamišljenoj scenskoj igri režijska umjetnost kao autohtona i originalna scenska djelatnost još nije bila osviještena pa sukladno navedenom valja upozoriti na Dortovu distinkciju između režisera (*le régisseur*) i redatelja (*le metteur en scène*). Zahvaljujući *Kazališnom pravilniku* iz 1861. godine (*Regolamento interno, Disciplinary del Civico Teatro di Fiume*) pretpostavljam postojanje prvo spomenute funkcije koja je podrazumijevala rukovođenje organizacijskim poslovima, a koju je u riječkom slučaju obavljao impresario. Doduše, ne bi trebalo u potpunosti isključiti postojanje svojevrsnoga voditelja, vođe, odnosno majstora igre koji je bio zadužen za pripremu i koordiniranost scenskih elemenata s ciljem njihova povezivanja u svojevršno jedinstveno kretanje. No, o redatelju koji je nastojao apriori definirati smisao što ga dramsko djelo treba ostvariti na pozornici u tim najstarijim godinama riječke kazališne umjetnosti ne možemo govoriti. Zapravo, pozornici je kao estetskom fenomenu bio najbliži, i to osobito s kraja 19. stoljeća, rad scenografa. Bila je to posljedica sveopćega razvoja scenske tehnike, a što je svoje reperkusije vrlo vjerojatno bilježila i u riječkoj izvođačkoj (dramskoj odnosno glazbeno-scenskoj) umjetnosti.

Godine 1883. *Staro kazalište* bilo je srušeno, a novo *Općinsko kazalište - Teatro comunale* svečano je otvoreno 3. listopada 1885., te je pod tim nazivom djelovalo sve do 1913. Ovaj teatar odigrao je značajnu ulogu u

političkom i kazališnom životu Rijeke, odnosno njezinoj orijentiranosti spram hrvatskih ideoloških stremljenja. Dakako, nacionalni element onodobnom riječkom teatru nije bio dostupan pa se organizacijom i radom *Narodne čitaonice* nastojalo na širenju hrvatske umjetničke riječi, a čemu je tijekom 20. stoljeća osobito pridonijelo zagrebačko kazalište koje je ovdje do 1911. godine održavalo posebnu dramsku družinu, *Hrvatsko narodno pokrajinsko kazalište*. Supostojanje, tijekom prve polovice 20. stoljeća, dviju različitih etničkih struja koja je svaka sa svoje strane zastupala vlastite političke interese specifičan je riječki fenomen koji će kao takav funkcionirati sve do 1913. godine kada je s obzirom na novonastalu političku situaciju teatar (tada promijenjenoga naziva, *Teatro Verdi*) postao jednim od osnovnih sredstava u širenju protunacionalnoga obilježja.

Multikulturalnost kao temeljno načelo riječkoga socijalnoga ustroja nije utjecala na formiranje multikulturalnoga teatra, ali složenost sveopćega političkoga uređenja grada kao i postojanje više različitih jezičnih grupa pridonijelo je stvaranju temelja za razvoj hrvatskoga kulturološkoga identiteta, koji je i omogućio formiranje nacionalne scenske umjetnosti nakon Drugoga svjetskog rata. No, valja imati na umu kako organizacija i kontinuitet u djelovanju ansambla Talijanske drame odaju povijesnu interferenciju dviju etničkih i jezičnih skupina što svoje posljedice na ovim prostorima očituje sve do današnjih vremena. Političko-kulturološka specifičnost Rijeke iz temelja se promijenila nakon njezina oslobođenja (zajedno s Istrom), u vremenu pomicanja državnih granica podosta daleko na Zapad, odnosno 1946. godine iniciranjem pitanja oko pokretanja nacionalnoga kazališta, a što se napokon i ostvarilo svečanom izvedbom Gundulićeve *Dubravke* 3. listopada te iste 1946., u režiji Marka Foteza.

Spomenutom izvedbom počinje prvo razdoblje u povijesti riječkoga nacionalnoga glumišta, koje traje sve do 1958. godine. No, zbog političkih promjena u zemlji na ovih je prvih dvanaest godina u djelovanju riječkoga teatra nemoguće gledati u kontekstu zaokružene stilsko-estetske cjeline. Inauguriranjem socrealizma kao dominantne poetike, organizacija scenske umjetnosti potpala je pod izravni utjecaj vladajućega političkoga sistema koji je pridonio stvaranju (u umjetnosti) dijalektičko-materijalističke metode i to s ciljem što objektivnijega odražavanja stvarnosti. Političko-ideološko kazalište čijem se ustrojavanju u prvim poslijeratnim sezonama težilo bila je karakteristika svih onodobnih teataru u zemlji, no insistiranje u prvom redu na propagiranju proletersko-komunističkih ideja pridonijelo je stvaranju scenskoga fenomena u kontekstu plošne i dvodimenzionalne umjetnosti čija je osnovna funkcija bila ponajprije didaktička. Repertoarna organizacija podrazumijevala je prikazivanje ideološki prihvatljivih pisaca, a naputaka oko

propagiranja komunističke kao jedine prihvatljive ideologijske misli osobito su se trebali pridržavati redatelji. Štoviše, svako je *ideološko skretanje* bilo zabranjivano i kažnjavano, a boravak je primjerice Tita Strozija u Rijeci samo potvrda dominacije političkoga segmenta koji je u potpunosti utjecao na organizaciju kako riječke tako i uopće hrvatske kazališne prakse.

Prve značajnije promjene bilježe se, dakle, 1952. godine u vremenu napuštanja socrealizma kao do tada jedine estetski prihvatljive norme. Godina je to raskida s Informbiroom kojom započinje nova faza u nacionalnom političkom, odnosno književno-kazališnom životu, a koja je svoj vrhunac doživjela Krležinim referatom na Ljubljanskom kongresu Saveza književnika. S vremenom se tako i omogućio pluralizam htijenja na području kulturnoga stvaralaštva. Riječ je zapravo o promjenama koje su izravne posljedice očitovale i u organizaciji scenske umjetnosti i to osobito 1953. godine, tijekom koje je došlo do promjena politike upravljanja kazalištem i tijekom koje model zagrebačkoga HNK-a prestao biti organizacijskim prototipom u funkcioniranju pokrajinskih kazališta. Uvođenjem modela samoupravljanja u trenutku kada je riječki teatar došao na teret budžeta grada, potaknut je niz financijskih poteškoća koje su obilježile funkcioniranje ovoga teatra i tijekom sljedećih desetljeća.

Sveprisutni nedostatak domaćega dramskoga teksta evidentan na hrvatskoj književnoj sceni sve do 1953. godine (Kulundžić, *Čovjek je dobar*) uvelike je utjecao kako na organizaciju repertoarne politike, tako i uopće na stilsko-estetske zakonitosti u strukturiranju scenskoga čina. Prvo poratno desetljeće bilo je obilježeno strogo usmjeravanim dramskim stvaralaštvom, odnosno bilo je podređeno pragmatičnim potrebama trenutka, prilagođeno jednoj društvenoj i kulturnoj sredini što se po izlasku iz rata tek konstruirala. U takvu ozračju formirana je i režijska umjetnost. U nastojanju za što vjernijim prenošenjem literarnoga predloška u scenski znakovni sustav, odnosno njegovom interpretacijom u kontekstu zakonitosti socrealističke poetike, redateljski postupak nerijetko je rezultirao koncipiranjem scenskoga čina tek u okvirima naturalističkoga stilskog usmjerenja. Insistiralo se tako na stvaranju skladne strukture s izrazito čvrstom unutrašnjom organizacijom kako bi ona pridonijela vjernom prikazu dramske radnje. Napokon, takve su izvedbe, očitovale se to i u poetici Marka Foteza, odavale dojam prigodničarskoga karaktera te se njima nastojala oživjeti atmosfera i ugođaj koji je samo produbljavao tada dominantnu pedagošku funkciju koju je teatar prvenstveno i trebao obavljati.

Poslijeratna atmosfera odavala je dojam općega oduševljenja hudožestvenicima što je specifikum ne samo riječkoga, nego i uopće hrvatskoga teatra pa je značaj predoktobarskih redatelja (Mejerholjd,

Vahtangov, Tairov) za razvoj nacionalnoga glumišta bio vjerojatno daleko snažniji i konstruktivniji, nego što se to obično misli. Njihovi se, doduše, utjecaji odnose tek na individualne slučajeve, odnosno redatelje koji su u Rijeci svojom metodologijom uvelike odskakali od konvencionalno usmjerene većine (npr. B. Špoljar, J. Maričić, M. Lovrić, S. Midžor, V. Hladić, M. Perković), a čije utjecaje ipak bilježimo u režijskim rješenjima Anđelka Štimca, odnosno Ferde Delaka. No, u Anđelka Štimca koji je dugogodišnjim angažmanom u riječkom teatru (glumačkom i redateljskom) uistinu obilježio ovu pozornicu te uvelike utjecao na njezin razvoj, nailazimo na utjecaje kako Stanislavskoga i Copeaua, tako i osobito njegova učitelja Branka Gavelle. U povijesti riječkoga glumišta ovaj redatelj ostat će zapamćen po režijama Krlježe i Shakespearea, odnosno predstavama koje valja držati oglednim primjerom nastanka i usustavljenja njegove metodologije. Spomenute ga režije otkrivaju u svjetlu analitičara dramske književnosti pa je svako promišljanje scenskoga čina, u njegovu slučaju, rezultat promišljanja dramskoga predloška. Nadalje, uz Štimčevo ime vežemo i rad scenografa Doriana Sokolića. Njihova suradnja, u tim najstarijim godinama djelovanja ovoga teatra, rezultirala je uistinu značajnijim ostvarenjima. Dakako, Sokolić je svojim dugogodišnjim radom, modernim i katkada uistinu avangardnim likovnim i prostornim rješenjima obilježio povijesti ove umjetnosti.

Značajniji utjecaj ruske redateljske praske bilježi se u predstavama koje je na pozornici riječkoga teatra postavio redatelj Ferdo Delak. Njegova *Karolina Riječka* (1952) nagovijestila je one promjene u nastojanju modernizacije scenskoga diskursa što ih nakon Štimčeve izvedbe *Duha* pratimo tijekom drugoga razdoblja u povijesti ovoga glumišta, odnosno od 1958. do 1970. godine. U Delakovu redateljskom diskursu, bez obzira na sve izrazitiju konvencionalnost koja nakon Drugoga svjetskoga rata i postaje temeljnim obilježjem njegova rukopisa, otkrivam naznake utjecaja inscenatorskih načela svojstvenih Mejerholjdu. Na njegovu *Karolinu Riječku*, stoga, i valja gledati kao na svojevrsnu demonstraciju protiv jednoličnosti realističkih prikaza koji su vladali onodobnom pozornicom. Očituje se to, primjerice, u uporabi elemenata tzv. *stiliziranoga dekora*, kao i u nastojanju da Gervaisov dramaturški postupak deskripcije transformira u onaj scenski sugestivni koji više označava nego što stvarno opisuje. Svojim scenskim rukopisom najavio je one specifičnosti koje će šezdesetih godina prošloga stoljeća na ovoj pozornici realizirati tada mladi redatelj Vlado Vukmirović.

Važno je istaknuti kako je tijekom druge polovice pedesetih godina moguće zabilježiti nastojanja u modernizaciji scenskoga izričaja pa su spekulacije uglavnom bile usmjeravane prema onim htjenjima koje vežemo uz teorijske postavke J. Vilara, odnosno B. Brechta. Tijekom druge polovice

pedesetih, odnosno početkom šezdesetih godina razvila se svijest o tome kako scenski izričaj uistinu zahtjeva promjene, kako su zaokreti u repertoarnoj politici, glumačkoj metodi, režijskim postupcima nužni i potrebni, no ovo razdoblje još nije pridonijelo konkretnim realizacijama u tom smjeru. Novinski zapisi neprestano su upozoravali na potrebu za modernizacijom kazališne umjetnosti, nerijetko se u tom kontekstu spominjao B. Brecht koji je u razdoblju od trideset i četiri godine, i to nimalo uspješno, prikazan u Rijeci svega dva puta pa ova disparatnost samo potvrđuje činjenicu o nespremnosti riječke scenske prakse za provođenjem konkretnih promjena.

Značajnije pomake kako u organizaciji kazališnoga mehanizma, tako i u strukturiranju scenskoga čina bilježimo tijekom druge polovice šezdesetih godina. Odgovaralo je to naznakama onih događaja koji su obilježili hrvatsku političku scenu uopće. Riječ je o godinama koje su sve slabije podnosile maglovitu ideju o *partijnosti* što je funkcionirala kao središnja kategorija teorije socijalističkoga realizma. Kazalište ovoga razdoblja pokazivalo je prve znakove neposlušna i odstupanja, ne toliko od jednostranih ideoloških primisli koliko je zapravo ukazivalo na potrebu za osamostaljivanjem, za vlastitim izričajem i komunikacijom kojom će se, napokon, aktualizirati problematika umjetnosti. Vrhunac takvoga stanja bila je 1968. godina zapamćena po studentskim nastojanjima koja nisu bila toliko usmjerena protiv sistema i društva, koliko se tim protestom nastojao poboljšati taj isti sustav, ubrzati promjene i zaustaviti negativne trendove u svim sferama društvene djelatnosti (Čaldarović). Promjene su to koje će svoje izravne reperkusije bilježiti i u teatarskoj umjetnosti ipak, doduše, značajnije u kontekstu zagrebačkih komornih i eksperimentalnih scena. Situacija u Rijeci tih godina odavala je dojam gotovo potpune odcijepljenosti od spomenutih događaja pa o nekim radikalnim pomacima što bi ih mogli držati eventualnim nastavljajima pokreta u Zagrebu zapravo ne možemo govoriti.

U riječkoj kazališnoj umjetnosti tijekom ovoga razdoblja još i dalje pratimo problem repertoarne organizacije kojega se nastojalo prevladati otvaranjem funkcije dramaturga, a na čije je mjesto 1966. godine došao Nedjeljko Fabio. Međutim, riječ je o godinama koje očituju evidentne promjene u hrvatskom dramskom stvaralaštvu koje je nastojalo uhvatiti korak s onodobnim europskim dramskim, odnosno teatarskim tijekovima. Valja naglasiti kako su ta potreba za novim i drugačijim, kao i ogledanje u inozemni teatar još uvijek bili determinirani domaćom situacijom. Stoga su i bili prihvaćeni oni noviteti koji su pokazali najveće podudarnosti s onim što se događalo kod kuće. Tako se kao najave širenja dramskih odnosno scenskih vidika pojavljuju američki realisti, Arthur Miller i Tennessee Williams, koji su još uvijek pokazivali povezanost s klasičnom dramaturgijom

pa njihova inovativnost nije značila i potpuno radikalne, avangardne pomake. Jednako tako, drugoj polovici pedesetih godina svojstven je i sve snažniji utjecaj onih estetskih načela tipičnih za djelo J. P. Sartrea, A. Camusa, A. Anouilha, odnosno B. Brechta. Tekstovi ovih autora na riječkoj pozornici izvoditi su se tijekom šezdesetih, odnosno sedamdesetih godina, no njihov je značaj na oblikovanje hrvatske filozofske drame razvidan tijekom druge polovice pedesetih godina. Pod njihovim utjecajem domaća drama transformirala je u prvom redu značenjski segment (na razini ideja te tumačenja ljudskih sudbina), odnosno sve je češće težila stvaranju serija dramskih djela koja su svoju radnju zasnivala na antičkim ili nacionalnim mitovima, a za što je očiti primjer ciklus Matkovićevih dramskih tekstova okupljenih pod nazivom *I bogovi pate*. Dramski tekst *Prometej* (kao jedan iz spomenutoga ciklusa) postavljen je u Rijeci 31. siječnja 1959. godine u režiji Lea Tomašića.

Općenito govoreći možemo zaključiti kako je ovih dvanaest godina u riječkoj redateljskoj praksi obilježeno dominacijom kućnih redatelja pa o gostovanjima jedva da i možemo govoriti. U principu, glavninu su repertoara riječkoj publici predstavili A. Štimac, V. Vukmirović, odnos L. Tomašić. Ovaj potonji ostao je zapamćen po svojem zanimanju za teatar komornoga tipa, a što je osobito došlo do izražaja u njegovim režijama Sofoklova *Kralja Edipa* (1964), odnosno dramatisiranoga Krežina romana *Na rubu pameti* (1965). Insistiranje na prikazivanju čovjekove zaokupljenosti vlastitim duhovnim životom ostavljajući istodobno u velikoj mjeri po strani ovisnost scenskoga čina o političko-ideološkoj dimenziji, otkrivaju Tomašićeva nastojanja usmjerena estetizaciji izvedbenoga čina. Konkretnije pomake u tehničkim preinakama pozornice bilježimo u njegovim režijama komada iz korpusa filozofske dramaturgije, odnosno *teatra situacije*. Izvedbe su to Salacrouove *Margarete* i Sartreove *Obzirne bludnice*, obje prikazane 19. siječnja 1963. godine. Spomenutim režijama učinio je iskorak i time zaokružio svoj redateljski diskurs. Sva prethodna kao i ona buduća scenska traženja nisu dosegla one rezultate koje je ostvario ovim predstavama. Valja dodati kako je zastupljenost tekstova iz spomenutoga korpusa u repertoarnoj politici riječkoga kazališta zanimljiva i iz razloga što su svojom aktualnošću i popularnošću obilježile šezdesete i sedamdesete godine prošloga stoljeća, te su na taj način i utjecale ne samo na repertoarnu fizionomiju, nego i na stilsko-estetske osobitosti u strukturiranju scenskoga čina.

Drugim riječima, afirmacija *teatra situacije* zbog svih onih specifičnosti koje proizlaze iz Sartreova problematiziranja kazališne umjetnosti bila je u teorijskom smislu pogodni trenutak za artikulaciju nekih temeljnih postavki epskoga teatra. U dramaturškom smislu o nekim je poveznicama s

Brechtovim dramaturgijskim nastojanjima moguće govoriti u kontekstu Fabrijevih *Reformatora* praižvedenih u Tanhoferovoj režiji 1968. godine. Filozofski kompleks svojstven Fabrijevu dramaturškom tkivu u principu funkcionira kao nadogradnja ispod koje egzistira fino protkano, ali ipak eksplicitno očitovanje na aktualnost političkoga trenutka. Slično Brechtu, uspjelo je Frabriju pronaći onu prikladnu formu koja funkcionira kao reprezentacija ideja, ekspresija dijalektičke konfrontacije, odnosno kao racionalni odgovor na suvremena politička događanja. Međutim, Tanhoferova scenska rješenja nisu dala naslutiti orijentaciju u tom smjeru, što u konačnici nije umanjilo važnost njegove izvedbe.

Nadalje, Davora Šošića istaknula sam prvenstveno iz razloga što je najavio one pomake koje će tijekom šezdesetih godina ostvariti na riječkoj pozornici upravo Vlado Vukmirović. U povijesti riječkoga glumišta ovaj redatelj ostao je zapamćen afirmacijom dramskih tekstova suvremene američke dramaturgije (A. Miller i T. Williams) koji se uz značajne utjecaje filozofske drame (A. Camusa, J. P. Sartrea, J. Anouilha) smatraju prvim valom inozemnih utjecaja na domaće dramsko stvaralaštvo, a što se osobito odnosi kako na Marinkvićevu *Gloriju*, tako i na Božićevu *Ljuljačku u tužnoj vrbi*, odnosno Matkovićevu dramu *Na kraju puta*. Rekonstrukcije Vukmirovićevih režija dale su naslutiti neke od temeljnih specifičnosti scenskoga rukopisa za kojega je s jedne strane razvidno interesiranje nekim osnovnim postavkama psihoanalitičke teorije, dok je s druge pak u pojedinim trenucima očito nasljedovanje redateljske prakse Bojana Stupice. No, osebjnost prosede, teorijsko promišljanje teatra, scenografska rješenja, te uopće veličina Stupčine kazališne osobnosti ipak se ne mogu komparirati s Vukmirovićevim redateljskim dostignućima.

Za razliku od onoga prethodnom razdoblju toliko svojstvenoga isticanja značaja forme, odnosno postupaka koji ima zadatak strukturirati ideologijski prihvatljiv scenski čin, Vukmirović je nerijetko posezao za posve drugačijim rješenjima. Njegove su interpretacije nerijetko produbljivale književni predložak te ga i nadograđivale psihološkim segmentom, a u čemu i nalazimo potvrdu psihoanalitičkoj teorijskoj orijentaciji kojoj se priklonio zahvaljujući teoriji i praksi Huga Klajna. Nerijetko su njegove režije pokazivale osobito zanimanje čovjekovom seksualnom prirodom, psihičkom strukturom ličnosti, problematizirale su pitanje sebstva, te nagona uopće. Tumačenje dramskoga predloška u spomenutu kontekstu često je pretpostavljalo stvaranje apstraktnoga scenskog prostora unutar kojega je glumačka igra, uz nezaobilazni značaj glazbenoga elementa, predstavljala okosnicu scenske događajnosti. Iz toga je razloga promišljanje glumačke igre, ili bolje bi bilo kazati specifični spoj koji je nastajao na relaciji gluma-

prostor-glazba sugerirao neke temeljne poveznice s Mejerholjdovim scenskim postupkom. Značajnije promjene u Vukmirovićevu redateljskom radu bilježimo tijekom sljedećega razdoblja u povijesti riječkoga glumišta, odnosno od 1970. do 1980. godine.

Početak novoga desetljeća u razvoju ovoga teatra ostao je zapamćen po mnoštvu raznovrsnih te katkada uistinu paradoksalnih događaja u mnogočemu ovisnih o novonastaloj političkoj i kulturnoj situaciji u zemlji. Zanos, pa potom i slom Hrvatskoga proljeća, svoje je izravne posljedice očitovale u funkcioniranju teatra, ali i u repertoarnoj politici svih onodobnih nacionalnih kazališnih kuća. Ovo razdoblje ponovno je aktualiziralo pitanje političkoga kazališta (kojega su 1968. inaugurirali *Prologovci*), što je izazvalo brojne nesporazume i katkada sasvim različita tumačenja. Svoje izravne reperkusije izazvalo je i u domaćem dramskom stvaralaštvu što je na prijelazu u novo desetljeće odražavalo sve očitiji kritički angažman na aktualni povijesno-politički trenutak.

Politička situacija utjecala je i na domaće dramsko stvaralaštvo pa dramski tekstovi koji nastaju u to doba (npr. Kušanova *Svrha od slobode*, Šnajderov *Hrvatski Faust*, Hadžićeva *Revolucija u dvorcu*, Šoljanova *Dioklecijanova palača*, Matkovićev *General i njegov lakrdijaš*, Brešanova *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i Bakarićev *Smrt Stjepana Radića*, itd.) jesu angažirani, ali svaki je autor na svoj način i na temelju osobnoga uvjerenja donosio sud o događajima u zemlji. Specifičnosti, kao i različitosti navedenih dramskih tekstova predstavljaju odraz sveopćega kulturološkoga, svjetonazorskoga, socio-političkoga stanja što je svoje eksplicitne utjecaje reflektiralo i u kazališnom stvaralaštvu. Početak ovoga desetljeća u mnogo čemu značio je prijelazno razdoblje pa je kao takav i utjecao na oblikovanje i učvršćivanje nadolazećih postmodernističkih strujanja.

Činjenicu kako je organizacija kazališnoga mehanizma uvelike ovisna o funkcioniranju državnoga aparata, potvrđuje primjer riječkoga kazališta koje je na svoju obnovu čekalo punih dvanaest godina. Nedostatak financijskih sredstava, nerazumna i katkada u potpunosti neopravdana odugovlačenja s početkom radova, makinacije oko nabavljanja potrebne opreme, politička previranja – temeljni su razlozi zbog kojih se na početak djelovanja ansambala HNK Ivana pl. Zajca čekalo sve do 1982. godine. Nakon, dakle, 1970. godine kada se trebalo nastaviti s izvođenjem predstava na alternativnim prostorima (kino *Beograd*, dvorana nekadašnjega Doma JNA, te najčešće ondašnja dvorana *Neboder*) od ansambla Hrvatske drame se i očekivao nastavak, odnosno kontinuirano izvođenje u toj novonastaloj situaciji. Problemi i nesnalaženja oko organizacije repertoara, nezadovoljstvo glumaca, neizvjesnosti oko nastavka izvođenja, itd., utjecali su i na razmirice

umjetničkoga kadra što je nerijetko rezultiralo ostavkama i burnim reakcijama. No, valja imati na umu kako je očuvanju kazališne umjetnosti tijekom toga dugoga razdoblja umnogome pripomogla organizacija Kazališne zajednice utemeljene u prosincu 1969. godine. Započevši djelovanje sa svega deset članica (iako je tijekom narednih godina okupljala i stotinjak radnih organizacija), svojim angažmanom insistirala je na okupljanju publike. Njezino funkcioniranje očiti je primjer kako je, bez obzira na onodobnu dominantnu komunističku ideologiju što je provodila sveopću politizaciju kulturnoga života, ipak postajala mogućnost utjecaja na pojedine segmente umjetničkih nastojanja i izvan vladajućih struktura.

Početak novoga desetljeća u repertoarnoj politici podržavao je nazočnost suvremenoga domaćeg dramskog teksta. Nakon sloma Hrvatskoga proljeća njegov je značaj evidentno opadao pa su od 1972. godine repertoarnu okosnicu, izuzev inozemnih klasičnih autora te pripadnika filozofske dramaturgije, predstavljali tekstovi M. Krleže, odnosno regionalno dramsko stvaralaštvo. No, režije ovih predstava pokazale su značajne pomake u promišljanju scenskoga čina te su, nerijetko, pod utjecajem onih teorijsko-teatroloških stavova što su ih zastupali A. Artaud, P. Brook, J. Grotowski, sugerirale ozbiljna nastojanja u modernizaciji scenskoga izričaja. Vukmirović je tako svojim režijama Fabrijeva mirakula *Čujete li svinje kako rokcju u ljetnikovcu naših gospara?* (prazvedba na sceni NK u Zadru 20. veljače 1970., riječka premijera u dvorani *Neboder* 28. veljače 1970.), odnosno Krležine *Galicije* (9. prosinca 1976.) pokazao sustavna i nadasve originalna nastojanja u napuštanju strogoga logocentričnoga pristupa u strukturiranju mizanscene. Relativizacija hijerarhije scenskoga znakovlja u spomenutim predstavama bila je usmjerena izazivanju estetskoga zadovoljstva tijekom procesa otkrivanja utisaka, u trenutku u kojem svi elementi međusobnim prožimanjem ukazuju istodobno na stvaranje sceni svojstvenoga smisla. Posezao je ne samo za znakovima koji nose informacije pa su kao takvi stabilni i u potpunosti fiksirani (označitelji koji denotiraju ili nezamjenjivo konotiraju neko označeno koje se se može identificirati pa kao takvi predstavljaju u potpunosti stabilnu strukturu), nego i virtualno sve elemente kazališta. Drugim riječima, tjelesna svojstva, stil, gesta, aranžman pozornice i u onoj pretpostavci da u principu ništa ne znače, samom svojom prisutnošću prihvaćaju se kao znakovi i kao takvi pozivaju na tumačenje. Svojim, nadalje, promišljanjem prostora scenske radnje kojega tijekom ovoga razdoblja karakterizira izuzetna skromnost i askeza približio se i nekim temeljnim Brookovim postavkama u njegovim tumačenjima tzv. *praznoga prostora*, a što je osobito došlo do izražaja u Parovoj režiji (suradnja sa Stankom Majnarićem) Anouilhova komada u pet činova *Pokus*

ili kažnjena ljubav 11. travnja 1972. godine. Riječ je, naime, o ispitnoj predstavi (u predvorju hotela *Neboder* bila je tada otvorena komorna pozornica) u kojoj je sudjelovala cijela klasa mladih glumaca s Akademije – Z. Kolak, Z. Marunčić, M. Pičuljan, Z. Botić, R. Bundalo, E. Černi, M. Matot odnosno M. Šatalić, od kojih su neki čitavu svoju glumačku karijeru proveli kao članovi dramskoga ansambla Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.

Značajniji uspjeh na ovoj sceni ostvario je jedan drugi redatelj iz kruga tzv. *kartela* i to režijom Achardove *Celestine ili tragikomedije o Kalistu i Melibeji*, 17. svibnja 1972. godine. Govorimo, dakako, o Dini Radojeviću, odnosno režiji kojom se evidentno udaljio od dominantne filozofske (egzistencijalističke) dramaturgije. Postavljanjem eksplicitnih pitanja o seksualnosti i socijalnoj kritici ukazao je na suvremenu teatarsku, uopće kulturološku problematiku i te kako blisku ondašnjem gledatelju. Radojevićev način promišljanja režijskoga fenomena uz onaj Ljubiše Georgievskoga (*Paskvelija*, 20. veljače 1980.), bez obzira na evidentne razlike u njihovim metodologijama, sugerira neke temeljne poveznice s onim promišljanjima teatra svojstvenima A. Artaudu, odnosno J. Grotowskome. To su predstave koje su na tematsku razinu uzdignule kategorije prostora i vremena pa su kao takve naznačile povratak dominacije formalne razine u koncipiranju scenskoga čina. Tematiziranje spomenutih kategorija podrazumijeva postupak koji nastoji na osvještavanju, ponovnom propitivanju onih elemenata scene samih po sebi razumljivih i to u prvom redu zbog isticanja činjenice kako je riječ o dimenzijama koje konzumiraju svi prisutni. Na taj se način odbacuje njihova re-prezentacija u okviru nekoga fikcionalnoga pripovjednoga univerzuma. Postupci su to koji su utjecali na stvaranje složenoga scenskoga diskursa koji su katkada bili iznad kognitivno-emosivnih sposobnosti publike pa su kao takvi i izazivali negodovanje. No, ove su predstave od neizmjernoga značaja u povijesti riječkoga glumišta iz razloga što najavljuju jedno novo, gotovo avangardno razdoblje u razvoju teatarske umjetnosti, a koje je nastupilo polovicom osamdesetih godina 20. stoljeća.

Nagovještaju, nadalje, suvremene režijske postupke koji se osobito očituju u bitno drugačijoj manipulaciji književnim predloškom, koji će u *novom teatru* postati tek jednim od elemenata u organizaciji scenskoga čina. Ili, drugim riječima rečeno, tekst se podvlači i prožima scensko znakovlje koje je istodobno sposobno zadržati vlastitu samostalnost. Središnje mjesto u takvoj koncepciji teatarske umjetnosti pripalo je u prvome redu postupku kojim se pojedini element u strukturiranju mizanscene ističe, odnosno načinu njegova interferiranja s ostalim sredstvima scenskoga izražavanja. Takve

predstave odaju činjenicu kako režijski postupak katkada vrlo oštrim i jasnim rezovima signalizira pa samim time i uzdiže na dominantnu razinu pojedine elemente scene koji potom eksplicite pozivaju na tumačenje. Razumijevanje predstave u takvoj situaciji nezaobilazno podrazumijeva korespondenciju s instrumentarijem suvremene teatrologije, odnosno kulturologije pa ovom prilikom valja otvoriti mogućnosti nekom novom istraživanju koje će rasvijetliti događanja u riječkom kazališnom životu od osamdesetih godina do danas.

LITERATURA I IZVORI

- A. K. 1956. Drago Gervais. Pred publikom. *Novi list*, 16. ožujka.
- _____. 1953. Jedan rijetki jubilej – Franjo Uršić slavi 40 godišnjicu kazališnoga rada. *Riječki list*, 27. srpnja.
- _____. 1959. Sezona počinje 3. oktobra. *Novi list*, 21. kolovoza.
- Abel-Hirsch, N. 2004. *Ideje u psihoanalizi. Eros*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Adamićevo doba 1780.-1830.* 2005. Rijeka: Izložba Muzeja grada Rijeke.
- Althusser, L. 1971. Ideologija i ideološki aparati države.// <http://www.scribd.com/doc/37102435/Althusser-Ideologija-i-ideolo%C5%A1ki-aparati-dr%C5%BEave>.
- Andreis, A. 1989. *Povijest glazbe 3*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Anđelko Štimac, 25-godišnjica umjetničkoga rada. 1951. *Riječki list*, rujan.
- Anđelko Štimac – životopis. Arhiv HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.
- Anketa o pokretanju stalnog *Tjedna hrvatske drame*. 1970. *Prolog*, III, br. 10: 8 – 15.
- Antoine, A. 1989. Behind the Fourth Wall. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 89–103. New York-London: Macmillan Publishing Company.
- _____. 1979. Razgovor o režiji (iza četvrtog zida). *Scena*, br. 1: 108–113.
- Appia, A. 1975. Režija kao sredstvo izražavanja. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 96–103. Beograd: Nolit.
- _____. 1971. Živa umjetnost. U: *Teatar XX. stoljeća*, ur. T. Sabljak, 27–29. Split-Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Apollonio, M. 1985. *Povijest komedije dell' arte*. Zagreb: Izdanja centra za kulturnu djelatnost.
- Arbasino, A. 1971. Bilješke za kazališnu poetiku. U: *Teatar XX. stoljeća*, ur. T. Sabljak, 400–423. Split – Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Arbutina, Z. 1987. Novo Novog europskog kazališta. *Novi prolog*, II(XVIII), br. 4– 5: 71–76.
- Arnheim, R. 1985. *Vizualno mišljenje. Jedinstvo slike i pojma*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Artaud, A. 2000. *Kazalište i njegov dvojniki*. Zgreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Auslander, Ph. 1997. *From Acting to Performance (Essays in modernism and postmodernism)*. London – New York: Routledge.
- b) 1958. Gledali smo *Hamleta*. Velika umjetnost Veljka Maričića. *Šibenski list*. 2. travnja.

- B. B. 1958. Gostovanje drame Narodnog kazališta *Ivan Zajc* iz Rijeke. *Hamlet. Slobodna Dalmacija*. 29. ožujka.
- B. N. 1954. Shakespeareovim *Otelom* riječko kazalište otvriło novu sezonu. *Vjesnik*. 5. listopada.
- B. F. 1967. Hrvatska drama priprema četiri premijere. *Novi list*. 4. listopada.
- Balen, M. 1981. Podstanarstvu je kraj. *Vjesnik*. 22. rujna.
- Barthes, R. 1978. Zadaće brehotvske kritike. *Prolog*, X, br, 35: 23–31.
- Batušić, N. 1984. Dramski žanrovi Ranka Marinkovića. U: *Dani hvarskog kazališta (Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955 – 1975. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru)*. 127–158. Split: Književni krug.
- _____. 1983. *Gavella. Književnost i kazalište* Zagreb: Grafički zavod hrvatske.
- _____. 1985. *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: 1860–1985*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Školska knjiga.
- _____. 2007. Krležin dvoboj s našom dramskom baštinom. U: *Dani hvarskoga kazališta. Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. 209 – 227. Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug.
- _____. 1976. Marijan Matković. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 141), 7–35. Zagreb: Matica hrvatska.
- _____. 1978. *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- _____. 2007. *Riječ mati čina: Krležin kazališni krug*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- _____. 1999. *Studije o hrvatskoj drami*. Zagreb: Matica hrvatska.
- _____. 1984. Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955 – 1975. U: *Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955–1975. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, 158 – 165. Split: Književni krug.
- _____. 1991. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Batušić, S. 1948. *Stanislavski u Zagrebu*. Zagreb: Nakladni Zavod Hrvatske.
- _____. 1947. Zagrebačka drama u Rijeci godine 1912. *Scena. Revija Narodnog kazališta u Rijeci*. veljača: 16 – 17.
- Belasco, D. 1986. Stvaranje atmosfere. *Scena*, br. 1: 76–81.
- Belović, M. 1985. Mizanscen-ogledalo žanra. *Scena*, XXI, br. 1 – 2: 91–94.
- Benjamin, W. 1978. Studije za teoriju epskog teatra. *Prolog*, X, br. 35: 55–70.
- _____. 1978. Što je epsko kazalište? *Prolog*, X, br. 35: str. 41–52.
- Bentley, E. 1971. Angažirani teatar. U: *Teatar XX. stoljeća*, ur. T. Sabljak, 321 – 341. Split-Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Bergman, I. 1979. Režija: pozorište-film. *Scena*, br. 1: 137–138.
- Bernard-Shaw, G. 1985. The Art of Rehearsal. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 192–198.

- New York-London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher, New York-London, str. od 192. do 198.
- Bilandžić, D. 1989. Jugoslavenski pokušaji izlaska iz sistema državnog socijalizma (1950-1989). *Forum, časopis razreda za suvremenu književnost JAZU*, br. 5 – 6: 549 – 564.
- Biti, V. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska, Zagreb.
- Blažević, M. 2007. *Razgovori o novom kazalištu 1*. Zagreb: CDU – Centar za dramsku umjetnost.
- _____. 2007. *Razgovori o novom kazalištu 2*. Zagreb: CDU – Centar za dramsku umjetnost.
- Bloch, E. 1978. Otuđenje, potuđenje. *Prolog*, X, br. 35: 84–90.
- Bobinac, M. 1991. *Otrovani zavičaj*. Zagreb: CEKADE. Biblioteka Prolog.
- Boehm, G. 1997. Što znači: interpretacija? U: *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, ur. Briski-Uzelac, 61 – 99. Zagreb: Institut za povijesti umjetnosti.
- Bogner-Šaban, A. 2005. *Josip Marotti*. Zagreb: Kapitol.
- _____. 1990. Kazališno poslanstvo Marka Foteza u Rijeci. *Dometi*, 23, br. 10: 685–692.
- _____. 1984. Marko Fotez i Dubrovačke ljetne igre. U: *Dani hvarskog kazališta (Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955 – 1975. Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru)*, 318-328. Split: Književni krug.
- Bojović, Z. 2009. Držićevi likovi kao nosioci ideja epohe. U: *Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse*, Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008.), ur. Anđelković, S., Thomas, P.L., 11–23. Zagreb: Disput.
- Bomba – *Ivana Zajca*. Na mladima svijet (i kazalište) ostaje. 1971. *Večernji list*. 15. studenoga.
- Bošnjak, B. 1970. Planetarni tekst kazališta (fragmenti o naznakama *novoga kazališta*). *Prolog*, III, br. 9: 23 – 29.
- _____. 1970. Forum theatri fluminensis (u razgovoru sudjeluju: Dorian Sokolić, Ivan Jindra, Dušan Prašelj i Nedjeljko Fabrio). *Prolog*, III, br. 8: 48–58.
- Božić, M. 1947. Narodno kazalište u narodnoj državi. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta u Rijeci*. 1. listopada.
- Brahm, O. 1989. Style and Substance. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 103–109. New York: London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Braun, E. 1986. *The Theatre of Meyerhold, Revolution on the Modern Stage*. London: Methuen.
- Brecht, B. 1966. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.

- Brecht Sourcebook*. 2000., ur. C. Martin, H. Bial. Londons and New York: Routledge.
- Brečić, P. 1980. Svjetla pozornice. *Prolog*, br. 44–45: 29–39.
- Briski-Uzelac, S. 1997. Uvod u načelo hermeneutičke interpretacije. U: *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, 7–37. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Brook. P. 2003. *Niti vremena: sjećanja*. Zagreb. Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- _____. 1971. Posvećeni teatar. U: *Teatar XX. stoljeća*, priredio T. Sabljak, 383–401. Zagreb – Split: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- _____. 1975. Potreba za ritualom. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 423–426. Beograd: Nolit.
- _____. 1970. Smrtni teatar. *Prolog*, br. 9: 34–42.
- _____. 1996. *The Empty Space*. New York: Touchstone, Rockefeller Center.
- Bunjevac, M. 1970. Anujeva paradigmatika. *Prolog*, III, br. 11: 47–58.
- Camus, A. 1975. O budućnosti tragedije. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 386–394. Beograd: Nolit.
- Car Emin, V. 1946/47. Viktor Car Emin o svojoj drami *Na straži*. *Kazališni list*, br.1: 7–10.
- Carlson, M. 1997. *Kazališne teorije 1,2,3*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Car-Mihec, A. 2003. *Dnevnik triju žanrova*. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO.
- _____. 2006. *Mlada hrvatska drama (Ogledi)*. Osijek: Neotradicija.
- _____. 1995. Pučki igrokaz. *Riječ*, god. 1, br. 1–2: 131–138.
- _____. 1999. Postmoderna drama (terminološki aspekti). *Fluminensia*, god. 11, br. 1–2: 49–72.
- Car-Mihec, A., Rosanda Žigo, I. 2010. Na tragu modernističkoga režijskoga postupka – Anđelko Štimac i izvedbe Shakespearea na pozornici Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca. U: *Krležini dani u Osijeku 2009. – Hrvatska drama i kazalište i društvo (Zbornik radova)*, 190–202. Zagreb – Osijek: HAZU Odsjek za povijest književnosti i kazališta, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
- _____. 2008. Vatroslav Slavko Cihlar: autor neobjavljene i većim dijelom izgubljene povijesti riječkoga kazališta. U: *Riječki filološki dani (Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani održanog u Rijeci od 6. do 8. studenoga 2008.)*, 15–31. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.
- Carnicke, S.M. 2002. Stanislavsky: uncensored and unabridged. U: *Re: direction. A theoretical and practical guide*, ur. R. Schneider and G. Cody, 28–40. London and New York: Routledge.

- Celio-Cega, A. 1984. Scenografija na pozornici HNK. U: *Dani hvarskoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, 356–364. Split: Književni krug.
- Chinoy, H. K. 1986. Nastanak rediteljskog zanimanja. *Scena*, knj. 1, br.1: 15–40.
- _____. 1989. The Emergence of the Director. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 1–79. New York-London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Cihlar, V. 1953. Cenzurirana kritika. O problemima riječke scene. *Vjesnik*. 15. listopada.
- _____. 1947. Jedan vijek Verdija na riječkoj sceni. *Scena, Vjesnik Narodnog kazališta na Rijeci*. 22. studenoga (1–6).
- _____. 1952. Kazališna Karolina. Varijacije na jednu riječku komediju. *Riječki list*, 12. studenoga.
- _____. 1947. Povijest kazališnoga života na Rijeci, Prvo drveno kazalište prije 200 godina. *Scena, Vjesnik Narodnoga kazališta Rijeka*.
- _____. 1964. Riječki dani Ivana Zajca, *Zbornik*, 12–14, Rijeka: Narodno kazalište Ivan Zajc.
- _____. 1948. Rijeka u doba napoleonskih ratova. *Riječki list*, 4. travnja.
- Clark, K. 2001. Socialist realism in Soviet literature. U: *The Routledge Companion to Russian Literature*, ur. N. Cornwell, 174–184. London and New York: Routledge.
- Clurman, H. 1989. In a Different Language. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 272–279, New York-London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Copeau, J. 1989. Dramatic Economy. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 226–234, New York and London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Craig, E. G. 2010. *O pozorišnoj umjetnosti*. Beograd: Theatron, Beograd.
- Crnojević-Carić, D. 2008. *Gluma i identitet*. Zagreb: Durieux.
- Cullen, F., Hackman F., McNeilly D. 2007. *Vaudeville Old & New. An Encyclopedia of Variety Performers in America (Volume 1)*. New York – London: Routledge.
- Cvijanović, M. 1973. Sartre opet na riječkoj sceni. *Novi list*, 3. prosinca.
- Cvjetković-Kurelec, V. 1984. Manifesti, načelne izjave, programi i slično u suvremenom hrvatskom glumištu. U: *Dani hvarskog kazališta*.

- Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955–1975. Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, 209 – 218. Split: Književni krug.
- Čabrajec, M. 2001. *Književnokritički zapisi. Kazališne recenzije. Putopisi*. Rijeka: Izdavački centar.
- _____. 1972. Nastup ili zasluženi uspjeh. Budući glumci riječke Hrvatske drame uspješno su se predstavili i inaugurirali komornu scenu igrajući *Pokus ili kažnjenu ljubav* Jeana Anouilha. *Novi list*, 19. travnja.
- _____. 1974. Pismo jednom redatelju. Umjesto uobičajene recenzije prigodom izvođenja *Učenih žena*. *Novi list*, 19. i 20. listopada.
- _____. 1970. Počelo je s *Muškardinom*. Premijera Ruzzanteove komedije izvedene u dvorani opatijskog kina. *Novi list*, 28. listopada.
- _____. 1969. Put vječnog – bespuće bezvremenskog. *Novi list*, 1. travnja.
- _____. 1973. Šareni vatromet smijeha. Uz premijeru Feydeauove komedije *Buba u uhu*. *Novi list*, 28. ožujka.
- _____. 1973. U traženju *Antigone*... *Novi list*, 16. svibnja.
- _____. 1972. Volite li Shakespearea. Uz premijeru Shakespeareove komedije *Na tri kralja*. *Novi list*, 8. ožujka.
- Čaldarović, O. 2008. Još jednom o '68./ aspekti traženja slobode. *Kazalište*, br. 35/36: 100–106.
- Čale, F. 1986. Komedija dell'Arte i hrvatska komedija sedamnaestoga stoljeća u Dubrovniku. U: *Dani hvarskoga kazališta. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta*, 47-78, Split: Književni krug.
- _____. 1968. *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*. Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Čale, M. 2008. Idem prema ipse: performativ pripovjednoga identiteta. U: *U kanonu. Studije o dvojnosti*, ur. M. Čale, L. Čale-Feldman, 81–94, Zagreb: Disput.
- Čarapina, Lj. 1972. Trenutak sa Zlatom Perlić uoči večerašnje premijere *Mirandoline*. Ljude je najteže nasmijati. *Novi list*, 20. prosinca.
- D. K. 1960. *Vele Barufe* na sceni riječkog kazališta. *Novi list*, 22. travnja.
- D. P. 1968. Fenomen zvan Zagorka. Razgovor s redateljem Andjelkom Štimcem o Zagorki i njejoj dramatisaciji romana o kontesi Neri Keglević. *Novi list*, 5. prosinca.
- _____. 1966. Izvedena *Ožalošćena porodica*. *Novi list*, 17. i 18. prosinca.
- _____. 1972. Jindra podnio ostavku. *Novi list*, 5. listopada.
- _____. 1971. Nova *Grička vještica*. *Novi list*, 18. prosinca.
- _____. 1968. Praizvedba jučer – premijera sutra. *Reformatori* Nedjeljka Fabrija. *Novi list*, 1. ožujka.
- D. Š. 1957. Na kraju puta. *Glas Zadra*, 30. studenoga.
- D'Amico, S. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod MH.

- Delak, F. 1947./'48. Redateljske bilješke o radu s glumcima I, II, III. *Kazališni list. Vjesnik Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu*, br. 27: 7–11.
- De Marinis, M. 2006. *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije*. Zagreb: AGM.
- Dezinformacije i prešućivanja o obnovi kazališta. 1981. *Novi list*, 5. i 6. prosinca.
- Diderot, D. 1958. *Paradoks o glumcu*. Zagreb: Zora.
- Dobrinčić, V. 1972. Kormilo zvano dramaturgija. Gdje treba rješavati sudbinu kazališta u gradu žive privredne djelatnosti i tradicionalnog sumnjičavog vrednovanja svake kulturno-umjetničke aktivnosti. *Vjesnik*, 10. svibnja.
- _____. 1972. Shakespeare kao odgovor. Uz komediju *Na tri kralja* W. Shakespearea u izvedbi riječkog kazališta *Ivan Zajc* i režiji Vlade Vukmirovića. *Vjesnik*, 3. ožujka.
- Donat, B. 1985. *Sovjetska kazališna avangarda*. Zagreb: Prolog.
- Dort, B. 1982. Reditelj – suveren koji se povlači. Doba velike predstave. *Scena*, III, br. 3: 19-31.
- _____. 1982. Sociološko poreklo pozorišne režije. *Scena*, III, br. 3: 89–93.
- Dubrović, E. 1998. *Scena i kostim. Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- _____. 1996. *Riječki kazališni plakat 1833./1996*. Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca.
- _____. 2006. *Temelji moderne Rijeke: 1780.–1830.: gospodarski i društveni život*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- Duvignaud, J. 1978. *Sociologija pozorišta. Kolektivne senke*. Beograd: Biblioteka Misao i dileme.
- Dvadeset i devetoga novembra počinje svečana proslava 10. godišnjice Narodnog kazališta Ivan Zajc u Rijeci. 1956. *Novi list*, 16. studenoga.
- Dvije premijere na početku sezone. 1952. *Riječki list*, rujana.
- Đurđević, Đ. 1966. Na pola puta. Gostovanje riječkog kazališta Ivan Zajc u Beogradu s dramom *Poslije pada* A. Millera. Režija Vlade Vukmirovića. *Borba*, 14. svibnja.
- Đuretić, N. 1974. Biomehanika i konstruktivizam. *Prolog*, VI, br. 19, 20: 32–37.
- _____. 1972. Craigova vizija glumca. *Prolog*, IV, br. 15: 24–36.
- _____. 1970. Prologomena za jedan teatar (o Edwardu Gordonu Craigu). *Prolog*, III, br. 9: 42–46.
- E. S. 1956. Si inaugura oggi la stagione teatrale. Sul palcoscenico del Teatro del Popolo di Fiume un *Dundo Maroje* completamente rinnovato. *La voce del popolo*, 3. listopada.

- Eco, U. 1980. Semiotika kazališne predstave. *Prolog*, br. 44–45: 21–29.
- Efros, A. 1979. Profesija-reditelj. *Scena*, br. 1: 138–149.
- Ekl, V. 1981. Gromače u teatru. *Vjesnik*. 8. prosinca.
- _____. 1967. Scena koju vrijedi upamtiti. *Novi list*, 24. lipnja.
- Elam, K. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama* (2nd Edition). London and New York: Routledge.
- (eli) 1973. Il re del vaudeville per il Dramma Croato. *La Voce del popolo*, 10. ožujka.
- Erceg, D. 1972. Između modernog i klasičnog. Dvodnevno gostovanje Zagrebu hrvatske drame Narodnog kazališta Ivan Zajc iz Rijeke: na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta: na programu E. Albee, *Sve zbog vrta*, te W. Shakespeare, *Na tri kralja*, u režiji Vlade Vukmirovića. *Vjesnik*, 27. travnja 1972.
- Esslin, M. 1971. Kazalište apsurdna. U: *Teatar XX. stoljeća*, ur. T. Sabljak, 341–357. Split-Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Evans, M. 2006. *Jacques Copeau*. London and Ne. London and New York: Routledge.
- F. T. 1958. Od legende do pozornice. *Novi list*, 15. veljače.
- _____. 1958. Shakespeareov humanizam. *Novi list*, 28. veljače.
- Fabrio, N. 1987. *Kazalištarije*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- _____. 1970. Nacrt za smotru suvremene hrvatske kazališne drame. *Prolog*, III, br. 10: 5–8.
- _____. 1996. Obrisu tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. godine. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Prva knjiga*, priredili B. Hećimović i B. Senker, 7–12. Osijek-Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- _____. 2007. *Odora Talije*. Rijeka: Adamić.
- _____. 1996. Rijeka u kojoj je živio Ivan Zajc. U: *Rani Zajc: Rijeka – Milano – Rijeka (1832.–1862.). Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Rijeci*, 9–15, Rijeka.
- Fajdetić, V. 1964. Umjetnički lik Ivana Zajca u *Ivan Zajc* (Zbornik), 1–10, Rijeka: Narodno kazalište Rijeka.
- _____. 1973. Zgrade kazališta u Rijeci. *Naše kazalište*.
- Falout, Ž. 1959. Vječni buntovnik, Praisvedba *Prometeja* Marijana Matkovića u riječkom kazalištu *Ivan Zajc*. *Vjesnik*, 3. veljače

- Fd. I. 1960. Tri premijere u riječkom kazalištu. Hrvatska drama je izvela Marceauovu komediju *Jaje*, talijanska drama djelo Ezija D'Errica *Bestseller*, a opera izvodi Verdijevog *Don Carlosa*. *Vjesnik*, 13. veljače.
- Fi. 1968. Za i protiv Zagorke. *Novi list*, 18. prosinca.
- _____. 1968. Pred premijeru *Gričke vještice* u rijekom Narodnom kazalištu, Zagorka novinar i dramatičar. *Novi list*, 24. studenoga.
- Finci, E. 1959. Sa četvrtog *Sterijinog pozorja* u Novom Sadu. Marijan Matković: *Prometej*. *Politika*, 28. svibnja.
- Fisković, C. 1955. Staro kazalište u Rijeci. Zbornik Rijeka, 467–470, Zagreb: MH.
- Flaker, A. 1984. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga.
- _____. 1986. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- _____. 1984. Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji. U: *Dani hrvarskoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, 68–84, Split: Književni krug.
- Féral, J. 1996. Theatre are at least three Americas. U: *The Intercultural Performance Reader*, urednik: P. Pavis, 51–63. London and New York: Routledge.
- Fergusson, F. 1979. *Pojam pozorišta*. Beograd: Nolit.
- Fisher, B. D. 2005. *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami, Florida, USA: Opera Journeys Publishing.
- Fischer-Lichte, E. 2002. *History of European Drama and Theatre*. London-New York: Routledge.
- _____. 1996. Interculturalism in Contemporary Theatre. U: *The Intercultural Performance Reader*, urednik P. Pavis, 27–41. London and New York: Routledge.
- _____. 2010. *Povijest drame I. Razdoblje identiteta u kazalištu od antike do njemačke klasike*. Zagreb: Disput.
- _____. 2011. *Povijest drame II. Razdoblje identiteta u kazalištu od romantizma do danas*. Zagreb: Disput.
- _____. 2004. Some Critical Remarks on Theatre Historiography. U: *Writing and Rewriting National Theatre Histories. Studies in Theatre History and Culture*, ur. T. Postlewait, 1–17. Iowa City: University of Iowa Press.
- Fisković, C. 1955. Staro kazalište u Rijeci. U: *Zbornik – Rijeka*, 467–470. Zagreb: Matica hrvatska.
- Flod, I. 1971. Hrvatsko glumište u riječkom području u svjetlu izgradnje igračih prostora. *Kamov*, br. 12: 7–17.
- _____. 1952. Riječko kazalište uvelo samoupravljanje. *Riječki list*, siječanj.
- Fond Vatroslava Slavka Cihlara. U: DAR-i, RO – 24. Kutije 1–7.

- Foretić, D. 1986. *Borba sa stvarima, Krležin teatar 1972–1986*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Teatrologijska biblioteka.
- _____. 1972. Dvije kazališne skice na temu: aktualnost klasike. Slikovnica ili grob? *Vjesnik*, svibanj.
- _____. 1984. Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije. U: *Dani hvarškoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, 267–291. Split: Književni krug.
- _____. 1973. Na utrtim stazama. U izvedbi *Malograđana* Maksima Gorkog u Osijeku i Fotezovu *Dundu Maroju* u Rijeci bilo je zajedničko da su pripremljene po već davno provjerenim scenskim receptima. *Vjesnik*, 16. listopada.
- _____. 1996. Onkraj institucije / Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas. U *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Prva knjiga*, priredili B. Hećimović i B. Senker, 206–215. Osijek – Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- _____. 1972. Ženski Figaro izvan vremena. Goldonijeva „Mirandolina“ u izvedbi riječkog ansambla i „scenska minijatura“ poezije u Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost u Zagrebu. *Vjesnik*, 26. prosinca.
- Fortier, M. 1997. *Theory/Theatre*. London and New York: Routledge.
- Fotez, M. 1971. Integralnost teksta i nepovredivost dramaturške strukture u interpretaciji Shakespeareovih djela. U: *Teatar XX. stoljeća*, T. Sabljak, 313–321. Split-Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- _____. 1967. Iz redateljeva referata. Programska knjižica povodom premijere *Skup*, Marina Držića. Rijeka: Narodno kazalište „Ivan Zajc“.
- _____. 1948. W. Shakespeare: *Kako vam se sviđa. Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 5: 9–12. str.
- Foucault, M. 2002. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*. Zagreb: Golden marketing.
- Frajnd, M. 1984. Drama u Jugoslaviji 1955–1975. i inovacije u suvremenom evropskom teatru. U: *Dani hvarškoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, 337–346. Split: Književni krug, Split.
- Freud, S. 1971. Psihopatski likovi na pozornici. U: *Teatar XX. stoljeća*, priredio T. Sabljak, 21–27. Split – Zagreb: Matica hrvatska.
- _____. 2000. *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*. Zagreb: Stari grad.
- _____. 2001. *Tumačenje snova*. Zagreb: Stari grad.

- Frković, T. 1958. Jedan uzdah za slobodom. Uz premijeru Priestleyevog *Skandala*. *Novi list*, 20. listopada.
- _____. 1958. Premijera u Narodnom kazalištu *Ivan Zajc*. *Harry* liječnik bez dileme. *Novi list*, 3. prosinca.
- _____. 1959. *Prometej* M. Matkovića u izvedbi riječkog kazališta. *Novi list*, 13. travnja.
- _____. 1958. Protiv svih prepreka. Povodom proslave 30. godišnjice umjetničkog rada Nikole Smederevca. *Novi list*, 9. ožujka.
- _____. 1959. Uoči predstave *Gospoda Glembajevi* u Riječkom kazalištu. Mimohod *Glembajevih*. *Novi list*, 25. travnja.
- _____. 1958. Uspjela premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc, D. Roksandić, *Kula babilonska*. *Novi list*, 10. studenoga.
- _____. 1959. Uz premijeru *Richarda III* u riječkom kazalištu. Polovični Shakespeare. *Novi list*, 4. studenoga.
- Frndić, N. 1984. Komediografija Fadila Hadžića. U: *Dani hvarskoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, 165–175. Split: Književni krug, Split.
- (g). 1968. Izvanredno obdaren pisac. Dobar prijem predstave *Reformatori* Nedjeljka Fabrija u izvedbi Narodnog kazališta *Ivan Zajc* iz Rijeke. *Večernji list*, 31. svibnja.
- G. M. 1981. Gromače ovjekovječene na zastoru. *Novi list*, 27. studenoga.
- G. N. 1973. Sutra *Buba u uhu*. *Novi list*, 14. ožujka.
- Gadamer, H. G. 1978. *Istina i metoda, Osnovi filozofske hermeneutike*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- _____. 1997. Umjetnost slike i umjetnost riječi. U: *Slika i riječ. Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, ur. Briski-Uzelac, 37–61. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Gavella, B. 2005. *Dvostruko lice govora*, priredila Sibila Petlevski, Zagreb: Biblioteka Akcija.
- _____. 1967. *Glumac i kazalište*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- _____. 1953. *Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegovog stila*. Zora: Zagreb.
- _____. 1970. *Književnost i kazalište*. Zagreb: Biblioteka Kolo 8.
- _____. 1971. *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 86). Zagreb: Matica hrvatska.
- _____. 1966. Portretna skica Marina Držića. U: *Programska knjižica za predstavu Dundo Maroje, sezona XXII*.
- _____. 2005. *Teorija glume: od materijala do ličnosti*, priredili N. Batušić, M. Blažević, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.

- Gašparović, D. 1974. *Artaudova ideja kazališta i drugi eseji*. Zagreb: Centar za kulturu Narodnog sveučilišta u Zagrebu.
- _____. 1989. *Dramatica krležiana*. Zagreb: Prolog.
- _____. 1996. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, u doba obnove 1970. – 1981. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Prva knjiga, priredili B. Hećimović i B. Senker, 194–199. Osijek-Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- _____. 1997. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, od obnove 1981. do danas. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Druga knjiga, priredili B. Hećimović i B. Senker, 227–236. Osijek – Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- _____. 1970. Istraživanje na vjetrometini povijesti (četiri drame Nedjeljka Fabrijca). *Prolog*, III, br. 9: 3–13.
- _____. 1968. Mogućnost kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami. *Prolog*, I, br. 1: 6–12.
- _____. 1974. Molièreove Učene žene. *Novi list*, 10. listopada.
- _____. 1982. *Pismo i scena, dramaturški analekti*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- _____. 1974. Što nam *Leda* znači danas? *Novi list*, 6. prosinca.
- Gerner, E. 1988. *Osvrnuh se sjetno*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- _____. 1990/1991. Strozzija su progonili zbog formalizma, dekadentizma, modernizma. *Prolog*, br. 19/20/21: 62-67.
- Gervais, D. 1957. O nekim problemima kazališta. *Riječka revija*, VI, br. 1–2: 37–39.
- Gligo, N. 1969. Veliki povratak Richarda Wagnera. *Prolog*, br. 7: 43–46.
- Gligorić, V. 1952. Rukovođenje kazalištem. *Borba*, 21. studenoga.
- Goglia, A. 1932. *Ivan pl. Zajc: o stotoj godišnjici njegova narodjenja*. Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare.
- Grbac, Ž. 1981. Oko obnovljene zgrade Riječkog kazališta. *Borba*, 3. prosinca.
- Grgičević, M. 1968. Govor kroz retke. *Reformatori* u režiji Tomislava Tanhoferera na sceni Narodnog kazališta Ivan Zajc u Rijeci. *Večernji list*, ožujak.
- _____. 1974. Svečana *Leda*, *Večernji list*, 12. prosinca.
- _____. 1974. Žderina komedija. *Večernji list*, 28. svibnja.

- Grotowski, J. 2006. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Studio Lirica.
- Guthrie, T. 1989. An Audience of One. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 245–247. New York-London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Hagemann, C. 1978. Režija – umetnost scenskog predstavljanja. *Scena*, XIV, br. 1: 63–65.
- Hamlet ponovno na riječkoj pozornici. 1956. *Novi list*, 7. travnja.
- Hećimović, B. 1977. Fadil Hadžić. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 146), 231–253. Zagreb: Matica hrvatska.
- _____. 1983. Marko Fotez. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (knjiga 142), 251–268. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- _____. 1976. *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje.
- _____. 2004. *U zagrljaju kazališta*. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO.
- _____. 1996. Oproštaj s Gavellinim glumačkim naraštajem. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Prva knjiga*, priredili B. Hećimović i B. Senker, 165 – 173. Osijek – Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Hegel, G.W.F. 1984. O tragediji. U: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, 38 – 58. Beograd: Nolit.
- Heht, V. 1978. Brehtova režija. *Scena*, XIV, br. 1: 24–25.
- Hergešić, I. 1972. *Celestina* nakon pet stoljeća. *Vjesnik*, 16. svibnja.
- Hervatin, E. 1988. Ferdo Delak i meta-teorija teatra. *Prolog/teorija/tekstovi*, XIX, br. 4: 64–72.
- Hibner, Z. 1986. Pogled unazad u istoriju režije. *Scena*, br.1: 40–53.
- Hodge, A. 2000. *Twentieth Century Actor Training*. London and New York: Routledge.
- Hopkins, A. 1989. Capturing the Audience. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 205–214. New York-London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Horvat, J. 2003. *Povijest novinarstva Hrvatske 1771.–1939*. Zagreb: Golden marketing.
- Hribar, S. 1995. Anđelko Štimac, dramski umjetnik, doajen riječkog Teatra. Stvaralac u sjeni zbivanja. *Novi list*, 8. listopada.
- Hrvatska drama priprema Marceanovo *Jaje*. 1960. *Novi list*, 15. siječnja.
- I. F. 1959. Matkovićev *Prometej* na Sterijinom pozorju. *Novi list*, svibanj.
- _____. 1967. Premijera *Kralja Leara*. *Vjesnik*, 30. lipnja.

- ____. 1959. Riječko kazalište počinje sezonu *Glembajevima*. *Novi list*, listopad.
- ____. 1967. Veljko Maričić tumači *Kralja Learea*. *Vjesnik*, 11. siječnja.
- I. K. 1953. Promjene među kazališnim radnicima Rijeke u novoj sezoni. *Riječki list*, kolovoz.
- ____. 1953. Riješena kriza riječkog kazališta GNO odobrio kredit od 6 milijuna dinara“, *Vjesnik*, 15. prosinca.
- Ivanković, H. 2009. Razgovor. Georgij Paro – Živimo u vremenu bez zaborava. *Kazalište* br. 30/40: 18–24.
- Izjava umjetničkog rukovodioca Moskovskog kazališta Lenjinskog Komsomola. 1946. *Glas Istre*, 4. rujna.
- Između dviju sezona. Njeni uspjesi i upozorenja za budućnost. 1956. *Vjesnik*, 22. srpnja.
- J. K. 1952. Dosjetljiva djevojka. *Riječki list*, lipanj.
- J. Š. 1957. Uoči tri predstave u Narodnom kazalištu. Gostovanje Riječke drame i baleta – Premijera drame iz vremena Francuske revolucije – Premijera drame *Nasljednica*. *Glas Zadra*, 16. veljače.
- Jakobović-Fribec, S. Žene koje su stvarale povijest – Marija Jurić Zagorka. / http://www.zenstud.hr/MJZ_biografija.pdf
- Jindra, I. 1968. L. Pirandello: Gorski divovi, mit o umjetnosti. *Novi list*, siječanj.
- ____. 1997. Hrvatsko proljeće i kazalište. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. *Druga knjiga*, priredili B. Hećimović i B. Senker, 152–160. Osijek – Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- ____. 1965. Na početku kazališne sezone. Bertold Brecht i njegovo djelo. *Novi list*, 2. listopada.
- ____. 1990. Odlazak prijatelja publike. Umro je Anđelko Štimac, tvorac riječke kazališne povijest. *Hrvatsko slovo*, 29. prosinca.
- ____. 1967. Robert Thomas: *Klopka*, premijera u *Narodnom kazalištu Ivan Zajc*. Kako utući vrijeme? *Novi list*, 19. prosinca.
- ____. 1968. Simpatično pučko glumište. Anđelko Štimac: *Kastavski kapitan*. Premijera Hrvatske drame u Narodnom kazalištu Ivan Zajc. *Novi list*, svibanj.
- ____. 1968. Stanje u riječkom teatru. *Prolog*, I, br. 2: 75–79.
- ____. 1968. Staro izdanje Krleže. *Novi list*, 25. listopada.
- ____. 1968. Suvremeno u povijesnom. Nedjeljko Fabio: *Reformatori*. *Novi list*, ožujak.
- ____. 1983. *Rastjelovljeni glumac*. Zagreb: CEKADE, Biblioteka Prolog.

- ____. 1986. Rediteljsko zanimanje. *Scena*, br. 1: 81–84.
- ____. 1989. Sudar sa dekorom. *Scena*, br. 1–2: 1–9.
- ____. 1971. Svjedočanstva. U: *Teatar XX. stoljeća*, priredio T. Sabljak, 103–105. Split-Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Jubilej – Veljko Maričić. 1956. *Novi list*, 30. kolovoza.
- Juranića, Z. 1996. Zajčeva Amelija. U: Rani Zajc: Rijeka – Milano – Rijeka (1832. – 1862.), 51-71. *Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Rijeci*.
- K. Simonov. Autor dramskoga djela *Rusko pitanje*. 1947./'48. *Kazališni list. Vjesnik Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu*, br. 13: 3–4
- Karković, B. 1981. Kultura na raskrižju. *Novi list*, 7. veljače.
- Kassowitz - Cvijić, A. 1924. *Sličice o Ivanu pl. Zajcu, Prigodom 10. obljetnice njegove smrti*. Zagreb: Braća hrvatskoga zmaja.
- Kazališni život u narodnooslobodilačkoj borbi. 1961. *Kazališni list*, br. 4: 1–6.
- Kazalište ponovno stječe povjerenje gledalaca. 1972. *Vjesnik*. 12. srpnja.
- Kelemenić, B. 1972. Ansambl Hrvatske drame Ivan Zajc iz Rijeke predstavio se zagrebačkoj publici s dvije odlične predstave. Primljeni smo divno. *Večernji list*, 27. travnja.
- Kermauner, T. 1978. Priroda, klasno društvo, rascijepljenost. *Prolog*, X, br. 35: 32–40.
- Kindermann, H. 1986. Reditelj Eshil i njegovi umjetnici. *Scena*, br.1: 4 – 15.
- Klajn, H. 1971. Pozorišni eksperiment i eksperimentalno pozorište. U: *Teatar XX. stoljeća*, priredio T. Sabljak, 163–171. Split – Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Kobler, G. 1896. *Memorie per la storia della liburnica citta di Fiume*. Fiume: Publicato per cura del Municipio, Fiume.
- Kolaković, V. 1961. *Marija Crnobori*. Beograd: s.a.
- Kolar-Dimitrijević, M. 2000. Vatroslav Slavko Cihlar i njegovo djelo *Hrvatsko pitanje i amputacija iz 1928*. *Senjski zbornik*, br. 27: 185–198.
- Kolendić, A. 1974. Čija je *Lukrecija*? *Večernji list*, 24. lipnja.
- Kombol, M., Prosperov Novak, S. 1995. *Hrvatska književnost do Narodnog preporoda*. Zagreb: Školska knjiga.
- Koren, A. 1953. Samoupravljanje u našim kazalištima. *Riječki list*, 13. rujna.
- Kostić, M. 1956. Kraljević Hamlet Veljka Maričića. *Novi list*, 16. ožujka.
- Košćina, A. 1952. Bez svjetlosti reflektora. *Riječki list*, 21. rujna.
- ____. 1953. Posjetili smo Vatroslava Cihlara. *Riječki list*, 9. kolovoza.
- ____. 1974. Sretan sam jer sam radio ono što volim. Anđelko Štimac, uz 45. obljetnicu umjetničkog rada. *Novi list*, 7. i 8. prosinca.

- ____. 1961. Vatroslav Cihlar i njegovi prikazi našeg mora i primorja“, *Naše more*, br. 3., str. 145.
- Koštana na riječkoj pozornici. 1956. *Novi list*, 9. lipnja.
- Košutić, I. 1953. Dvije premijere na riječkom kazalištu. *Vjesnik*, 23. studenoga.
- ____. 1953. Riješena kriza riječkog kazališta. GNO odobrio kredit od 6 milijuna dinara. *Vjesnik*, 15. prosinca.
- Kovanović, J. 1952. Čakavske ribarske svađe. *Riječki list*, veljača.
- ____. 1953. Premijera u riječkom Narodnom kazalištu, *Nevidljivi okovi*. *Riječki list*, ožujak.
- Kowzan, T. 1980. Znak u kazalištu. Uvod u semiologiju kazališne umjetnosti. *Prolog*, br. 44–45: 6–21.
- Kravar, Z. 1995. Nacionalno pitanje u djelima Miroslava Krleže. U: *Radovi Leksikografskoga zavoda „Miroslav Krleža“*, ur. D. Brozović, 9–18. Zagreb.
- Krejča, O. 1979. Rediteljeve primedbe glumcima. *Scena*, br. 1:131–137.
- Kristeva, J. 1979. *Prelaženje znakova*. Sarajevo: Svjetlost.
- Krleža, B. 1953. Iz kazališnih putopisa. Povodom izvođenja ciklusa *Glombajevih* na riječkoj pozornici 4., 5. i 7. o. mj. *Riječki list*, veljača.
- Krleža, M. 1975. Osječko predavanje. U: *Rađanje moderne književnosti*. *Drama*, priredila M. Miočinović, 247–251. Beograd: Nolit.
- Krmoptić, B. 1971–1973. Vatroslav Cihlar. *Senjski zbornik*, br.5: 403–410.
- Kudrjavcev, A. 1969. Historicizam na sceni. *Reformatori* Nedjeljka Fabrija u izvođenju riječke drame u splitskom kazalištu. *Slobodna Dalmacija*, 27. siječnja.
- Kumbatović, F. K. 1983. Paradoks o Stanislavskom. *Scena*, br. 4–5: 122–141.
- Kulundžić, J. 1997. *Režija*. Zagreb: Kronika zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Kurelec, T. 1968. Osvrt na nova ostvarenja. N. Fabio: *Reformatori*. Radio Zagreb, III. program, 7. ožujka.
- L.T. *Shakespeare u SSSR. 1947/48*. *Scena*. *Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 4: 2 – 3.
- Lasić, S. 1986. *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873 – 1910)*. Zagreb: Znanje.
- ____. 1971. *Sukob na književnoj ljevici 1928 – 1952*. Zagreb: Liber.
- Lazić, R. 1986. Animacijska funkcija režije. Razgovor s rediteljem Mladenom Škiljanom. *Pozorište*, XXVIII, br. 1–2: 30–48.

- ____. 1984. Estetički razgovori o dramskoj režiji (Damjanović, Kermauner, Micev, Senker). *Pozorište, časopis za pozorišnu umetnost*, br. 3–4: 168–197.
- ____. 1983. Glumac dvojniki redatelj. *Scena*, XIX, br. 6: 79–97.
- ____. 1986. O Gaveli i Stupici. Razgovor s rediteljem Davorom Šošićem. *Pozorište*, XVIII, br. 1–2: 48–53.
- ____. 1979. Rediteljske refleksije o režiji. *Scena*, br. 1: 106 – 108.
- ____. 1982. Tendencije savremene režije (Razgovor s Ljubišom Georgijevskim), *Pozorište*, XXIV, br. 5–6: 347–392.
- ____. 1987. *Traktat o režiji*. Zagreb: Cekade, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost.
- ____. 1986. Utjecaj ruskog teatra na razvoj naše moderne režije. *Pozorište*, XVIII, br. 1–2: 100–142.
- ____. 1984. Vilarova rediteljska poetika: savremena režija pozorišne tradicije – teatar u službi naroda. *Scena*, br. 6: 104–107.
- ____. 1984. Za estetiku dramske režije. *Pozorište, časopis za pozorišnu umetnost*, br. 3–4: 157–168.
- Lederer, A. 2003. *Redatelj Tito Strozzi*. Zagreb: Meandar.
- Lehmann, H.T. 2004. *Postdramsko kazalište*. Zagreb-Beograd: Centar za dramsku umjetnost – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.
- Leksikon svjetske književnosti*. 2004. gl. urednica Dunja Detoni-Dujmić: Zagreb: Školska knjiga.
- Leitner, A. 1995. Miroslav Krleža i filozofija života *Republika*, XLIX, br. 11–12: 28–37.
- Lenoe, M.E. 2004. *Closer to the Masses. Stalinist Culture, Social Revolution, and Soviet Newspapers*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Lessing, G.E. 1950. *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Zora.
- Lešić, J. 1986. *Historija jugoslavenske moderne režije (1861 – 1941)*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik“.
- Lindenberger, H. 2010. *Situating Opera. Period, Genre, Reception*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Lipovčan, S. 1968. Nedostaje duhovne povezanosti. *Telegram*, 15. ožujka.
- ____. 1968. Premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc u Rijeci – *Gorski divovi* Luigija Pirandella. Oporuka jednog diva. *Telegram*, 26. siječnja.
- ____. 1968. Premijera Hrvatske drame Narodnog kazališta Ivan Zajc u Rijeci. U povijest ne ulaze ocat i papar, Nedjeljko Fabrio: *Reformatori*, redatelj: Tomislav Tanhofer“. *Telegram*, Zagreb, 8. ožujka.

- ____. 1968. Riječko Narodno kazalište *Ivan Zajc* s uspjehom je sinoć izvelo premijeru drame *Reformatori*, Nedjeljka Fabria. *Radio – Dnevnik*, Zagreb, 3. ožujka.
- Lucie-Smith, E. 1978. *Umjetnost danas, od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*. Zagreb: Mladost.
- Lukács, G. 1978. *Istorija razvoja moderne drame*. Beograd: Nolit.
- ____. 1971. Metafizika tragedije. U: *Teatar XX. stoljeća*, priredio T. Sabljak, 101–103, Split – Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Lukežić, I. 2005. *Adamićevo doba*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- ____. 2004. *Riječke glose: opaske o davnim danima*. Rijeka: Izdavački centar
- Lukić, D. 2010. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1. Kazališni identiteti. Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*. Zagreb: Leykam international, d.o.o.
- LJ. B. 1951. Što ćemo gledati do konca sezone? *Riječki list*, 15. siječnja.
- m– 1958. Gostovanje kazališta *Ivan Zajc* iz Rijeke. Unaslovnoj ulozi Hamleta nastupio Veljko Maričić. *Novi list* 11. travnja.
- mb. 1968. Pretpremijerni razgovor o *Gričkoj vještici*. *Novi list*, 9. prosinca.
- M. G. 1972. Komorni Shakespeare. *Večernji list*, 3. ožujka.
- M. P. 1956. Bogat program Riječkog kazališta. *Vjesnik*, 22. lipnja.
- M. S. 1956. Proširiti djelovanje kazališta. Kazališni savjeti pokazali dobre rezultate – repertoari često ne odgovaraju zahtjevima publike i našim umjetničkim stremljenjima – zgradama i tehničkim uređajima potrebna je hitna pomoć. *Novi list*, 16. prosinca.
- Macan, T. 1995. *Hrvatska povijest*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Marcuse, H. 1968. *Čovjek jedne dimenzije. Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Maričićev Hamlet ostat će neizbrisivo u sjećanju. 1956. *Novi list*, 22. ožujka.
- Marjan Matković, *Heraklo*. Premijera u Narodnom pozorištu. 1958. *Književne novine*, 23. svibnja.
- Marjanović, B. 1958. Hamlet s Lovrijenca. *Glas Zadra*, 12. travnja.
- Martini, L. 1965. Comucazione diretta col pubblico del regista Tomašić. *La voce del Popolo*, 7. studenoga.
- ____. 1964. L'“Edipo Re“ ha richiesto un notevole sforzo agli attori. *La voce del Popolo*, 2. listopada.
- ____. 1966. Ličnost na redu-književnik Vatroslav Cihlar. *La voce del Popolo*, 5. travnja.
- ____. 1965. Ubriaco il padrone Puntila diventa umano. *La voce del Popolo* 28. listopada.
- Mataga, V. 1995. *Književna kritika i ideologija*. Zagreb: Školske novine.

- _____. 1987. *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma. Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Matagić, Z. 1968. In memoriam Vatroslava Cihlar. *Riječka revija* 1 (17): 78.
- Matan, B., Krušić, V. 1978. Hrvatski režiseri i Bertolt Brecht. *Prolog*, X, br. 35: 115–128.
- Matejčić, R. 1990. *Kako čitati grad*. Rijeka: ICR.
- Matetić, Z. 1956. Putovi za reformu kazališta. *Vjesnik u srijedu*, 2. studenoga.
- _____. 1956. Sa ljetnih pozornica, Riječke igre na otvorenom. Drugi Hamlet na ljetnoj pozornici. *Vjesnik*, 29. srpnja.
- Matijašević, A. 1987. *San u šesnaest slika*. *Novi prolog*, XVIII, br.4–5: 149–152.
- Matijašević, Ž. 2006. *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan* Zagreb: AGM.
- Matković, M. 1949. *Dramaturški eseji*. Zagreb: Matica hrvatska.
- _____. 1957. I opet je zamro tek rođeni smijeh. *Riječka revija*, VI, br. 4: 114–115.
- _____. 1977. *Ogledi i ogledala*. Zagreb: Mladost.
- Matoš, G. A. 1982. Dva hrvatska glazbenika, 1875. *Tragovima glazbene baštine Ivan Zajc, U povodu 150. obljetnice rođenja*, Zagreb, str. 3.
- Maštrović, Z. 1968. Pomorski publicist Vatroslav-Slavko Cihlar. *Jadroagent*, br. 14: 16.
- Međimorec, M. 2008. Studentsko kazalište. *Kazalište*, br. 35/36: 130–150.
- Melchinger, S. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Mejerholjd, V. E. 1983. Maks Rajnhard (Berliner Kammerspiele). *Scena, časopis za pozorišnu umetnost*, knj.1, br. 3: 25–27.
- _____. 1976. *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- _____. 1989. The Theater Theatrical. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 164–185. New York-London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- Miculinić, N. 1981. Otvaranje nakon 12 godina. *Novi list*, 8. kolovoza.
- Mifka-Profozić, N. 1981. Strogo pridržavanje dogovorenih rokova. *Novi list*, 13. ožujka.
- Milanja, C. 1993. Miroslav Krleža i modernistička paradigma. *Republika*, XLIX, br. 11–12: 37–41.
- Miletić, S. 1978. *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.
- Milićević, O. 1988. Ruski teatar prve polovine XX veka (1902–1938). *Scena*, XXIV, br. 4–5: 101–127.

- ____. 1989. Ruski teatar prve polovine XX veka (1902–1938). *Scena*, XXV, br. 3: 124–144.
- ____. 1989. Ruski teatar prve polovine XX veka (1902–1938), III deo – teorija glume. *Scena*, XXV, br. 5: 86–107.
- Milošević, Z. 1981. U svojoj zgradi. *Borba*, 6. listopada.
- Miočinović, M. 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit.
- ____. 2008. *Pozorište i giljotina. Rasprave o drami*. Beograd: Edicija REČ.
- Milić, G. 1981. Uvoz odlučuje otvorenje. *Novi list*, 20. lipnja.
- Miller, A. 1971. Tragedija i običan čovjek. U: *Teatar XX. stoljeća*, priredio T. Sabljak, 309–313. Split-Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Misailović, M. 1988. *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik“.
- ____. 1989. Dramaturgija scenografije. *Scena*, XXV, br. 4: 33–39.
- Misli ruskih kazališnih ljudi. 1947./48. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 2: 29–30.
- Mitter, S. 1992. *Sistem of Rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York : Routledge.
- Molinari, C. 1982. *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Moskovsko kazalište Lenjinskog Komsomola. 1946. *Glas Istre*, 4. listopada.
- Mosor, D. 1955. Poezija dramaturgije. *Vjesnik*.
- Mrduljaš, I. 1997. *Dramski vodič, od Vojnovića do Matišića (Hrvatska dramatika 20. stoljeća)*. Zagreb: AGM, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- ____. 1972. Drugo izvješće s Rijeke, O Thaliji beskućnici. *Prolog*, br. 15: 48–50.
- ____. 2004. Hrvatsko kazalište pedesetih i šezdesetih. *Republika LX*, br. 1: 75–84.
- ____. 1978. Kazalište, umjetnost sjena, razgovor s Božidarom Violićem. *Prolog*, br. 36–37: 86–102.
- ____. 1971. Na raspućima jednoga kazališta (kronika Narodnog kazališta „Ivan Zajc“ na Rijeci. *Prolog*, IV, br. 13: 7–13.
- ____. 1971. O dramskom repertoaru riječkog kazališta. Krivi lijek za opasnu boljku. *Novi list*, 7. travnja.
- ____. 1968. Oda sumnji. Uz premijeru *Reformatora* N. Fabrija, *Studentski list*, 12. ožujka.
- ____. 1973. Predstava sigurne ruke. Feydeau u Riječkom kazalištu. *Večernji list*, 20. ožujka 1973.
- ____. 1972. Redateljski kič. Premijera Goldonijeve *Mirandoline*“. *Telegram*, 22. prosinca.
- ____. 1970. Rijetka komedija tužna lika. *Studentski list*, listopad.

- Mrkonjić, Z. 1979. Zagrebački redateljski kartel. *Prolog*, br. 39–40: 85–92.
- Mužina, V. 1981. Obnova kazališta sve skuplja. *Novi list*, 4. lipnja.
- Nacionalna kazališta u SSSR-u. 1947/48. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 5: 12–14.
- Narodno kazalište Ivan Zajc Rijeka. 1981. ur. Antolović, Gašparović, Gilić, Matejčić, Rošić, Stefanović. Rijeka: Topljak Izdavački centar.
- Naunović, R. 1965. Tema o kojoj se često govori. Ne institucija već aktivnost. *Novi list*, 20. veljače.
- Nemčić, N. 1988. *Putositnice*. Vinkovci: Riječ.
- Nemec, K. 1997. Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabria. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Druga knjiga*, priredili B. Hećimović i B. Senker, 55 – 61. Osijek – Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- _____. 1993. Usmjereni recepcija – Krležino djelo između ideologije i estetike. *Republika*, XLIX, br. 11–12: 5–10.
- Ne mislim ostaviti kazalište. Zlata Perlić završila svoje prvo snimanje za film. 1956. *Novi list*, 4. studenoga.
- Neznana junakinja: Nova čitanja Zagorke. 2008. ur. Maša Grdešić i Slavica Jakobović Fribec Zbornik radova sa znanstvenog skupa *Marija Jurić Zagorka – život, djelo, naslijeđe* održanog 30. studenoga i 1. prosinca 2007. u Zagrebu u okviru Dana Marije Jurić Zagorke.
- Nietzsche, F. 1984. Grčka muzička drama. U: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, 114–126. Beograd: Nolit.
- Nikčević, S. 2003. *Afirmativna američka drama ili živjeli Putnici*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- _____. 2012. *Kazališna kritika ili neizbježni suputnik*. Osijek – Zagreb: UAOS/Leykam.
- _____. *Subverzivna američka drama ili simpatija za losere*. Rijeka: Centar društvenih djelatnosti mladih Rijeka.
- _____. 2008. *Što je nama hrvatska drama danas?* Zagreb: Naklada Ljevak.
- Nova premijera u riječkom Narodnom kazalištu, Mary Chase i njen *Harvey*. 1953. *Riječki list*, 6. lipnja.
- Novi članovi. 1956. *Novi list*, 4. studenoga.
- Nöth, W. 2004. *Priručnik semiotike*. Zagreb: CERES.
- O'Neill, E. 1975. Beleške o maskama. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 296 – 299. Beograd: Nolit.
- O glumačkoj vještini. Iz pisma glumcu Šumskom, 27.ožujka 1848. 1947. *Scena. Revija Narodnoga kazališta u Rijeci*, br: 7.
- Oskar – mnogo smijeha. 1965. *Novi list*, 22. srpnja.

- Otržan, Đ. 1987. Modeli meta-prostora. *Novi prolog*, br. 4–5: 152–158.
- O. V. – M. C. 1974. Uz 45. godišnjicu stvaralačkog rada Anđelka Štimca. Proslava s „Ledom“. *Novi list*, 4. prosinca.
- P. 1947. Naše kazalište napreduje, Uz premijeru *Bez miraza* Ostrovskog. *Riječki list*, 16. ožujka.
- P. A. 1947. Narodno kazalište, *Otelo* od W. Shakespearea na riječkoj pozornici. *Riječki list*, 20. prosinca.
- Palinić, N. 1997. Riječka kazališta. *Vjesnik Državnoga arhiva u Rijeci*, br. 39: 169–240.
- Paquola, A. 1974. Nova strujanja u kulturi Rijeke. *Novi list*, 15. listopada.
- _____. 1993. *Directing Poiesis*. New York: American University Studies.
- _____. 1989. Scenografija je prostor. *Scena* br. 1–2: 44–51.
- Paro, G. 1984. Moje scensko druženje s Fadilom Hadžićem. U: *Dani hvarškoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975). Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, 175–181. Split: Književni krug.
- _____. 2010. *Pospremanje*. Zagreb: Disput.
- _____. 1999. *Razgovor s Miletićem*. Zagreb: Disput.
- Pastorčić, I. 1946. Dubrovnik i Gundulićeva *Dubravka*. Povodom otvorenja Narodnog kazališta u Rijeci. *Glas Istre*, 18. listopada.
- Paulik, D. 2005. *Hrvatski operni libreto: povijest, struktura i europski kontekst*. Zagreb: Golden marketing. Tehnička knjiga.
- Pavešić, D. 1972. Dolaze mladi. *Novi list*, 29. ožujka.
- _____. 1971. Počinju ljetne priredbe Riječkog kazališta. *Novi list*, 16. lipnja.
- _____. 1966. Povodom 20-godišnjice riječkoga Narodnog kazališta. Usklađenje htijenja publike i teatra – jedini put uspjehu. *Novi list*, 17. travnja.
- _____. 1968. Rasprodano gledalište. Održana premijera *Gričke vještice* u riječkom kazalištu. *Novi list*, 18. prosinca.
- _____. 1966. Izraz dramskom riječi. Razgovor s Vladom Vukmirovićem pred emitiranje njegove drame *Ponoćni ekspres* na Radio-Stolckholmu. *Novi list*, 24. ožujka.
- _____. 1972. Razuzdana spolnost i kazalište okrutnosti. *Novi list*, 17. svibnja.
- _____. 1967. Teatar suvremenog čovjeka. *Novi list*, lipanj.
- _____. 1966. Uvijek aktualni Nušić. *Novi list*, 13. prosinca.
- Pavičić, J. 1970. Ovisni o neumjetničkim kriterijima. *Večernji list*, 21. travnja.
- _____. 1970. Razlomljeno dramsko tkivo. *Večernji list*, 17. ožujka.
- Pavis, P. 1996. *Introduction: Towards a theory of interculturalism in theatre*, u: *The Interculutural Performance Reader*, ur. P. Pavis, 1–27. London – New York: Routledge.

- ____. 1996a. Interculturalism and the Culture of Choice (Richard Schechner interviewed by Patrice Pavis). U: *The Interculturnal Performance Reader*, ur. P. Pavis, 41-51, London and New Yor: Routledge.
- ____. 1984. Ka semiologiji režije? *Polja*, XXX, br. 306–307: 321–326.
- ____. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- ____. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York: Routledge.
- Per dieci anni del teatro di Fiume, Una seri edi spettacoli con attori jugoslavi di grido. Tra l'altro verrà reppresentato il dramma *Gloria* che avrà come interprete la nota attrice Mira Stupica. 1956. *La voce del popolo*, 18. studenoga.
- Perković, B. 1962. Bogat repertoar u riječkom kazalištu. *Vjesnik*, 5. listopada.
- Perković, M. 1947. Pred drugom sezonom našega kazališta. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta u Rijeci*. 1. listopada.
- ____. 1956. Program riječkih kulturnih ustanova. Uvođenje radničkog abonmana u kazalištu – Gostovanje istaknutih stranih umjetnika – Veći broj izložbi. *Vjesnik*, 17. rujna.
- Perušić, G. 1981. Narodno kazalište *Ivan Zajc* bit će svečano otvoreno 20. listopada. *Večernji list*, 17. rujna.
- Peruško, T. 1947. Dramska premijera u Narodnom kazalištu, *Rusko pitanje* postat će najmasovnija dramska predstava u ovoj sezoni. *Riječki list*, 22. listopada.
- ____. 1947. Praizvedba domaće drame. Ivo Žic-Klačić. *Plamen pod bedemom* drama iz života krčkih kolona u tri čina. *Riječki list*, 26. travnja.
- ____. 1947. Premijera u Narodnom kazalištu. Ivan Cankar. *Za dobro naroda. Riječki list*, 11. svibnja.
- ____. 1947. Premijera u Narodnom kazalištu, *Siromaštvo nije grijeh* komedija u tri čina A. N. Ostrovsokoga. *Riječki list*, 13. studenoga.
- ____. 1948. Premijera drame *Blato* A. Guljaškog. *Riječki list*, 15. veljače.
- ____. 1948. Premijera Shakespeareovog *Otela*. *Riječki list*, 25. siječnja.
- ____. 1947. Premijera *Umišljena bolesnika* Narodno kazalište u Rijeci proslavilo je obljetnicu smrti Molièrea. *Riječki list*, 2. ožujka.
- ____. 1948. Stalan uspon kazališta. U decembru je bio najveći posjet od postanka riječkog Narodnog kazališta. Dramske i operne premijere u ovom mjesecu. *Riječki list*, 17. siječnja.
- Petlevski, S. 2001. *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Petranović, M. 2008. Od Karoline do Severine: Lica i naličja *Karoline Riječke*. U: *Riječki filološki dani. Zbornik radova s Međunarodnoga*

- znanstvenog skupa Riječki filološki dani održanoga u Rijeci od 16. do 18. studenoga 2006.*, 123 – 127. Rijeka: Filozofski fakultet, Rijeka.
- Petrinić, M. 1956. Deset godina riječkog kazališta Ivan Zajc. *Novi list*, 19. lipnja.
- Petrović, Đ. 1947/1948. *Rusko pitanje K. Simonova*. *Kazališni list. Vjesnik Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu*, br. 14: 7–8.
- _____. 1947/1948. Socijalistički realizam na pozornici. *Kazališni list. Vjesnik Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*, br. 18: 3–6.
- Pettan, H. 1971. *Ivan Zajc*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb.
- _____. 1951. *Popis skladbi Ivana Zajca*. Zagreb: JAZU.
- _____. 1964. Zajčeva zbirka u Lovranu. U: *Ivan Zajc (zbornik)*, 19–22. Rijeka: Narodno kazalište Ivan Zajc.
- Pieron, A. 1989. Scenografija: dekor, maske, svjetlo. *Scena*, br. 1–2: 9–26.
- Pirandello, L. 1975. Govorena radnja. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 103–107, Beograd: Nolit.
- _____. 1975a. Pozorište i književnost. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 107–113, Beograd: Nolit.
- Piscator, E. 1985. *Političko kazalište*. Zagreb: CEKADE, Biblioteka Prolog.
- _____. 1971. Temeljni pravci sociološke dramatizacije. U: *Teatar XX. stoljeća*, T. Sabljak, 143–149, Split–Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Pitches, J. 2003. *Vsevolod Meyerhod*. London and New York: Routledge.
- Pleša, B. 1985. Subjektivno o redateljskom metodu Bojana Stupice (I). *Scena*, XXI, br. 1–2: 94–99.
- Poniž, D. 1980. Semiologija kazališta. *Prolog*, br. 44–45: 57–62.
- Posavec, Z. 1984. Estetika i dramska umjetnost u Hrvatskoj šezdesetih godina XX. stoljeća. U: *Dani hvarskog kazališta (Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955–1975. Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru)*, 84–99. Split: Književni krug.
- Povijest Rijeke*. 1988. ur. grupa autora, Rijeka: Skupština općine Rijeka i Izdavački centar Rijeka.
- Povodom ostavke intendanta Riječkog kazališta. 1953. *Riječki list*, 9. prosinca.
- Pregled rada Hrvatske drame u pet mjeseci i plan do kraja sezone. 1948. *Riječki list*, 6. ožujka.
- Prekretnica u repertoaru Riječkog kazališta. 1953. *Riječki list*, listopad.
- Premijera *Gričke vještice*. 1968. *Novi list*, 11. prosinca.
- Pred premijeru Shakespeareove komedije *Kako vam se sviđa*. Razgovor s režiserom drom Markom Fotezom kojemu je to ujedno i oproštajna predstava. 1948. *Riječki list*, 21. veljače.

- Prohić, O. 1996. Dramatizacija i adaptacija – dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta. U: *Krležini dani u Osijeku 1995, Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas. Prva knjiga*, priredili B. Hećimović i B. Senker, 133–138. Osijek-Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
- Prosperov Novak, S. 1976. Fotez i baština. *Prolog*, br. 29–30: 3–12
- _____. 2003. *Povijest hrvatske književnosti, Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
- Puljizević, J. 1965. Bez Marilyn Monroe (A. Miller, *Poslije pada* na sceni Narodnog kazališta Ivan Zajc u Rijeci. Premijera 10. travnja 1965. Redatelj: Vlado Vukmirović. Scenograf: Dorijan Sokolić). *Vjesnik*, 14. travnja.
- _____. 1996. Fabrijevo kazalište. *Republika*, LII, br. 9–10, str: 112–130.
- _____. 1958. Povodom razgovora o *Heraklu*. *Vjesnik u srijedu*, 28. veljače.
- _____. 1968. Suvremenost pod historijskim plaštem. *Vjesnik*, 13. ožujka.
- Puzina, K. 1986. Nesnosni inscenatori. *Scena*, br.1: 65–73.
- (r) 1956. I Rijeka će proslaviti 10 godišnjicu kazališta narodnog oslobođenja. *Novi list*, listopad.
- R. J. 1966. Nezaboravni doživljaj u pulskom kazalištu. „Poslije pada“ u izvedbi riječkoga kazališta Ivan Zajc. *Novi list*, 23. travnja.
- R. N. 1967. Branka Verdonik, 30 godina umjetničkog rada Branke Verdonik-Rasberger (Svoj jubilej slavljena će proslaviti ulogom Vase Železnove u subotu 4. marta). *Novi list*, 26. veljače.
- _____. 1960. C. Goldoni: *Vele Barufe*. *Novi list*, 27. travnja.
- _____. 1954. Godišnja skupština sindikalne podružnice Narodnog kazališta. Novi savjet izabrat će se pri upravi riječkog kazališta. *Riječki list*, 17. veljače.
- _____. 1965. Hrvatska drama priprema *Vjenčanicu*. *Novi list*, prosinac.
- _____. 1957. Iz narodnog kazališta Ivan Zajc. Novi član drame“, *Novi listi*, 17. studenoga.
- _____. 1958. Jubilej Veljka Maričića, prvaka drame riječkog kazališta. Stoti put Hamlet. *Novi list*, 11. svibnja.
- _____. 1956. Nova premijera Narodnog kazališta Ivan Zajc u Rijeci, *Na kraju puta drama Marijana Matkovića*“, u *Novi list*, 29. travnja.
- _____. 1957. Nušić na riječkoj pozornici. 14. prosinca.
- _____. 1964. Počela kazališna sezona. Danas u riječkom Kazalištu, *Kralj Edip*. *Novi list*, listopad.
- _____. 1962. *Ponovno na sceni riječkog kazališta. Otkako postoji raj*. *Novi list*, 28. siječnja.

- ____. 1964. Premijera u kazalištu Ivan Zajc. *San ljetne noći*. *Novi list*, 15. veljače.
- ____. 1957. Premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc, V. Ivanov: *Oklopni vlak*. *Novi list*, 10. studenoga.
- ____. 1964. Prima allo Zajc del Damma croato. Gli innamorati di Shakespeare. Nel *Sogno di una notte di mezza estate* tre mondi dominati dall'amore. *La voce del Popolo*, 15. veljače.
- ____. 1953. Razgovor o *Hamletu* uoči premijere u NK Ivana Zajca u Rijeci. *Riječki list*, 18. studenoga.
- ____. 1954. Shakespeareov realizam bio mi je temelj. Razgovor s Anđelkom Štimcem o redateljskoj i scenskoj postavci *Otela*. *Novi list*, 1. listopada.
- ____. 1959. Shakespeareov *Richard III*. Razgovor s Anđelkom Štimcem. *Novi list*, 16. listopada.
- ____. 1953. Vera Misita gostuje u Rijeci. *Riječki list*, 18. prosinca.
- ____. 1965. *Vjenčanica*, treća premijera Hrvatske drame. *Novi list*, 11. prosinca.
- ____. 1963. Volim i cijenim Sartrea. Razgovor s protagonistima *Obzirne bludnice* i *Margarete*, *Novi list*, siječanj.
- Radivojević, G. 1969. Kazalište treba vratiti umjetnosti. Nova drama: *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* *Vjesnik*, 28. listopada.
- Rafolt, L. 2007. *Melpomenine maske. Fenomenologija žanra tragedije u duborvačkom ranonovovjekovlju*. Zagreb: Disput.
- Razgovor o *Heraklu*. Uz izvedbu u Hrvatskom narodnom kazalištu. 1958. *Vjesnik u srijedu*, 19. veljače.
- Reinhardt, M. 1976. „Glumac“, *Scena*, br. 1: 61–63.
- Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1860–1980, 1990–1990. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb: Globus.
- Repertoar i publika riječkog kazališta. 1953. *Riječki list*, siječanj.
- Ribnikar, V. 1947/1948. Snaga Sovjetskog Saveza. Povodom premijere sovjetske drame *Sretan brak*. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 2: 6–9.
- Ricœur, P. 2005. *O tumačenju: ogleđ o Freudu*. Zagreb: CERES.
- ____. 1984. Zli bog i „tragična“ vizija egzistencije. U: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, 324–341. Beograd: Nolit.
- Rijavec, A. 1964. Šenoa na kazališnoj sceni – *Zlatarovo zato*. *Varaždinske vijesti*, 30. travnja.
- Riječko kazalište dobilo ime Ivana Zajca. 1953. *Novi list*, 24. rujna.
- Riječko kazalište posjetilo prošle sezone oko 122 000 gledalaca. 1951. *Riječki list*, srpanj.
- Riječko kazalište u novoj sezoni. 1952. *Riječki listi*, rujna.

- Rinviato *Re Lear*. Nuova prima del Dramma italiano in maggio. 1967. *La Voce del Popolo*, 13. svibnja.
- Roach, J.R. 2005. *Strasti glume, studije o znanosti glume*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Rogić-Nehajev, I. 1988. Rijeka – socrealistički odsjaj. *Novi prolog*, (XIX, XX), br. 6/7: 142 – 151.
- Rošić, Đ. 1965. Bez otuđenja i bez efekta. *Novi list*, 4. listopada.
- _____. 1980. *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Rijeka: Liburnija.
- _____. 1964. *Kralj Edip* – prva dramska premijera riječkog Narodnog kazališta. U vrzinu kola pobjede i poraza. *Novi list*, 4. listopada.
- _____. 1964. Ljetna sezona drame. *Novi list*, 7. srpnja.
- _____. 1962. Osvrt na dramsku premijeru u Narodnom kazalištu Ivan Zajc. Marin Držić: *Ženska pamet*. *Novi list*, 22. travnja.
- _____. 1963. Osvrt na dramsku premijeru u riječkom kazalištu, Suvremeno i kvalitetno. 31. siječnja.
- _____. 1953. Povodom članka – Razgovor o kazalištu. *Riječki list*, 21. veljače.
- _____. 1966. Predstava koja će se gledati. *Vjesnik*, 26. listopada.
- _____. 1968. Premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc – Zagorka, *Grička vještica* režiser Anđelko Štimac, scenograf Antun Žunić. Sigurnost iskusna režisera. *Vjesnik*, 23. prosinca.
- _____. 1964. Savjest na ljubavnom logoru. *Novi list*, 14. prosinca.
- _____. 1985. Scenska umjetnost u Rijeci. *Dometi*, br: 4–5. 37–43.
- _____. 1968. Smrt poezije. Premijera u Riječkom kazalištu – Luigi Pirandello: *Gorski divovi*, režija Vlado Vukmirović. *Novi list*, siječanj.
- _____. 1967. Skladno i umjereno. *Novi list*, ožujak.
- _____. 1961. Uz premijeru u *Narodnom kazalištu Ivan Zajc* u Rijeci, Mirko Božić: *Pravednik*. *Novi list*, travanj.
- _____. 1965. Uz premijeru drame A. Millera, *Poslije pada*, Opravdanje ili ispovijest? *Novi list*, 15. travnja.
- Roubine, J.J. 1986. Pozorišna režija 1880-1980. *Scena*, XXII, br. 1: 53–65.
- Ruck, L. 1996. Životopis i školovanje Ivana Zajca u Rijeci. U: *Rani Zajc: Rijeka–Milano–Rijeka (1832–1862): Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Rijeci 1996*, 17. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- _____. 2003. Glazbeno kazalište u Rijeci 1860. do 1870. U: *Mladi Zajc/Young Zajc*, Zbornik radova s međunarodnog muzikološkog skupa održanoga 2001, 73 – 85. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- _____. 2002. *Skladatelj Ivan pl. Zajc*. Rijeka: Državni arhiv u Rijeci.
- Rudlin, J., Crick, O. 2001. *Commedia dell' Arte. A Handbook for Troupes*. London and New York: Routledge.

- Rupnik, B. 1952. *Poniženi i uvrijeđeni* od F.M. Dostojevskoga. *Riječki list*, 26. veljače.
- _____. 1952. Uz bolesnički krevet Rada Pregarca, režisera, glumca, kazališnoga pisca i književnika. *Riječki list*, veljača.
- Rusko pitanje K. Simonova. Povodom premijere u Narodnom kazalištu u subotu o. mj. 1947. *Riječki list*, 17. listopada.
- (s) 1973. *Dundo* stiže u riječki Rim. *Novi list*, 5. srpnja.
- S. N. 1958. Dobra gluma. *Slobodna Dalmacija*, 4. travnja.
- S. M. 1947./1948. Nauk od mužova u *Scena*. *Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, 7–11.
- _____. 1948. Početak rada Narodnog kazališta u Rijeci. *Riječki list*, 30. rujna.
- Saddik, J. 1999. *The Politics of Reputation: The Critical Reception of Tennessee Williams' Later Plays*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Sager, P. 1974. Odakle je zapravo *Lukrecija*? *Novi list*, svibanj.
- Sahnovski, V. G. 1979. O komponentama predstave. *Scena*, br. 1: 22–27.
- Sartre, J. P. 1975. Fragmenti o pozorištu. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 402–412. Beograd: Nolit.
- _____. 1971. Mit i stvarnost teatra. U: *Teatar XX. stoljeća*, priredio T. Sabljak, 233–237, Split – Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- _____. 1976. *Sartre on Theater*, ur. M. Contat, M. Rybalka. New York: Pantheon Books, A Division of Random House, Inc.
- Scarpetta, G. 1978. Brecht i Artaud. *Prolog*, X, br. 35: 72–83.
- Schechner, R. 2002. Reality is not enough: an interview with Alan Schneider. U: *Re: direction. A theoretical and practical guide*, ur. R. Schneider and G. Cody, 73–84. London – New York: Routledge.
- Schechner, R., Hoffman, T., Chwat, T., Tierny, M. 2002. An interview of Grotowski. U *Re: direction. A theoretical and practical guide*, ur. R. Schneider and G. Cody, 236–247. London – New York: Routledge.
- Schechner, R., Carrière, J. C., Jouanneau, J., Banu, G. (2002), *Talking with Peter Brook*, U: *Re: direction. A theoretical and practical guide*, ur. R. Schneider and G. Cody, 247–258. London and New York: Routledge.
- Schelling, F. V. J. 1984. O tragediji. U: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, 27–38. Beograd: Nolit.
- Schlegel, A. W. 1984. Suština grčke tragedije. U: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, 75–85. Beograd: Nolit.
- Scotti, G. 1978. Bili su to dani leda i magle, Sjećanje na Vatroslava Cihlara, novinara i publicista, pisca i riječkog boema – deset godina poslije njegove smrti. *OKO*, 6. travnja.

- Seferović, A. 1970. Mirakul o suvremenosti. *Slobodna Dalmacija*, 23. veljače.
- Selem, P. 2005. Hrvatsko glumište i njegovo ozračje u drugoj polovici XX. stoljeća (2). *Forum, mjesečnik razreda za književnost HAZU*, XXXIV, br. 7–9: 862–865.
- _____. 1984. Hrvatsko glumište u europskom kontekstu. U: *Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955–1975. Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, 328–337. Split: Književni krug.
- _____. 1979. *Otvoreno kazalište*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Teatrologijska biblioteka.
- Selenić, S. 1971. *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beograd.
- _____. 1959. IV. Sterijino pozorje. Prepričana mitska priča. *Borba*, 26. svibnja.
- _____. 1959. Usamljeni Ričard. Premijera *Ričarda III* u riječkom kazalištu Ivan Zajc. *Borba*, 4. studenoga, 1959.
- Senker, B. 2006. *Bard u Iliriji: Shakespeare u hrvatskom kazalištu*. Zagreb: Disput.
- _____. 1995. Dramski opus Miroslava Krležje. *Radovi Leksikografskoga zavoda „Miroslava Kreže“*, ur. D. Brozović, Zagreb: 19–28.
- _____. 2000. *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio 1895–1940*. Zagreb: Disput.
- _____. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941 – 1995*. Zagreb: Disput.
- _____. 1996. *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- _____. 1988/89. Krležina pozornica. *Novi Prolog*, br. 11: 23–30.
- _____. 1984. Redatelji postgavelijanske generacije. U: *Dani hvarskoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975). Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, 232–257. Split: Književni krug.
- _____. 1983. *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Prolog.
- _____. 2000. Režije Shakespearea u Hrvatskoj. U: *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u Europskom kontekstu*, priredili N. Bartušić i B. Senker, 118–136. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek.
- _____. 1987. Svjetlo iz crne kutije. *Novi prolog*, II (XVIII), br. 4–5: 133–137.
- _____. 1978. U traganju za perfekcijom, razgovor s Vladom Habunekom. *Prolog*, X, br. 36–37: 75–86.

- ____. 2010. *Uvod u suvremenu teatrologiju I*. Zagreb: Leykam international, d.o.o.
- Shakespeare i njegov Otelo. 1948. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 5: 6.
- Shakespeareova komedija *Kako vam se sviđa* prva izvedba na hrvatskom jeziku. 1948. *Riječki list*, 18. veljače.
- Shakespeareov *Macbeth* na riječkoj pozornici. 1958. *Vjesnik*, 26. veljače.
- Shanghai Revolutionary Mass Criticism Writing Group. 1969. *On Stanislavsky's „System“*. Peking: Foreign Languages Press.
- Shipley T. J. 1956. *Guide to Great Plays*. Washington: Public Affairs Press.
- Simms, K. 2003. *Paul Ricoeur (Routledge Critical Thinkers)*. London and New York: Routledge.
- Slabinac, G. 2001. Ironija kao narativna figura u modernoj prozi (Primjer: Krležin roman *Na rubu pameti*). *Umjetnost riječi*, XLV br.1: 63–79.
- Souriau, E. 1958. *Odnos među umetnostima. Problemi uporedne estetike*. Sarajevo: Svjetlost.
- Stanislavski K. S. 1989. Creative Work with the Actor. U: *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, ur. T. Cole, H.K. Chinoy, 109–119. New York-London: Macmillan Publishing Company, Collier MacMillan Publisher.
- ____. 1988. *Moj život u umjetnosti*. Zagreb: Prolog, Izdanja CEKADE.
- ____. 1989. *Rad glumca na sebi 1*. Zagreb: Prolog, Izdanja CEKADE.
- ____. 1991. *Rad glumca na sebi 2*. Zagreb: Prolog, Izdanja CEKADE.
- Starc, B. 2007. Afektivnost kao metodičko sredstvo u fonopedagogiji. Izlaganje na šestom skupu s međunarodnim sudjelovanjem *Istraživanje govora 2007*. Zagreb, 6.–8. prosinca 2007. U: <http://www.huz.com.hr/Radovi/Starc%20Branko-Afektivnost%20kao%20metodicko%20sredstvo%20u%20fonopedagogiji.pdf>
- Stary, M. 1954. O nekim problemima riječkog kazališta. *Vjesnik*, 13. prosinca.
- ____. 1954. Riječko kazalište. Dojmovi o predstavama ove sezone. *Vjesnik*, 9. prosinca.
- Steiner, G. 1979. *Smrt tragedije*. Zagreb: Prolog, Izdanja CEKADE.
- Stojanović, Z. 1984. Pitanje tragedije. U: *Teorija tragedije*, priredio. Z. Stojanović, 9–27. Beograd: Nolit.
- Strindberg, A. 1975. Otvorena pisma *Intimnom pozorištu*. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 52 – 60. Beograd: Nolit.
- Stublija, Ž. 1984. Dramska i teatrologijska riječ prvih poslijeratnih godina. U: *Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955–*

1975. *Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, 190–209. Split: Književni krug.
- Suvin, D. 1959. Uspjeh riječkog ansambla s Matkovićevim *Prometejem*“, *Vjesnik*, 11. travnja.
- _____. 1970. *Uvod u Brechta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Svečnjak, B. 1946. Pred premijerom Krležine drame *U agoniji*. *Glas Istre*, 4. prosinca.
- _____. 1946. Premijera drame *Na straži* Viktora Cara Emina. *Glas Istre*, 29. listopada. 1946.
- _____. 1946. Premijera drame *U agoniji* M. Krleže u riječkom Narodnom kazalištu. *Glas Istre*, 6. prosinca.
- _____. 1947. Premijera sovjetske drame *Sretan brak* M. Trigera u Narodnom kazalištu u Rijeci. *Glas Istre*, 26. siječnja.
- Sve bolje predstave mogu se očekivati od ansambla Hrvatske drame riječkog Narodnog kazališta *Ivan Zajc*. 1954. *Riječki list*, 4. travnja.
- Szondi, P. 2001. *Teorija moderne drame 1880–1950*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Šest premijera hrvatske drame. 1947/'48. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 2: 2–5.
- Šicel, M. 1984. Interpretacija antičkog mita u dramama Marijana Matkovića. U: *Dani hvarškoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, 5–12. Split: Književni krug.
- Šnajder, S. 2008. Teatar/pobuna. *Kazalište*, br. 35/36: 106–110.
- Šovagović, F. 1984. Suvremena gluma i nova drama pedesetih i šezdesetih godina. U: *Dani hvarškoga kazališta (Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955–1975. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru)*, 257–267. Split: Književni krug.
- Šošić, D. 1984. Više nego režiser (Bojan Stupica u Zagrebu). U: *Dani hvarškoga kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955 – 1975. Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*, 218–232. Split: Književni krug.
- Štimac, A. 1967/1968. Iz redateljeva pera. *Kastavski kapitan – Programski letak. Sezona XXI*.
- _____. 1947/1948. Prvi Shakespeare na pozornici našega kazališta. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 4: 8–10.
- Šuvaković, M. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Vlees & Beton, Ghent.
- Švacov, V. 1986. *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga: Zagreb.
- Švajncner, M. 1972. Gostovanje s *Celestino*. Reško gledališče v Mariboru. *Večer*, 3. listopada.

- T. 1947/1948. Odgoj kazališnih glumaca u Sovjetskom Savezu. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 6: 2–4.
- T. F. 1959. *Hamleta* u Ilirskoj Bistrici gledalo 2500 osoba. *Novi list*, rujan.
- _____. 1958. Igra iluzije i realnosti. Nekoliko riječi uz gostovanje *Igra u dvoje*. *Novi list*, 4. veljače.
- _____. 1957. Razigrani ansambl. *Narodni poslanik* u režiji Braslava Borozana. *Novi list*, 18. prosinca.
- Tijardović, I. 1947/1948. Idejnost, tendencija i „tendencioznost“ u kazalištu. *Kazališni list. Vjesnik Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*, br. 13: 5–6.
- Tito Strozzi i Eliza Gerner gostuju u Rijeci. Gosti će izvesti *Igru u dvoje*. 1958. *Novi list*, siječanj.
- Težak, V. 1957. Kazalište – vlasnik broda i autobusa. *Večernji Vjesnik*, 15. kolovoza.
- _____. 1956. Nova premijera u riječkom Narodnom kazalištu. Ivan Cankar: *Sablazan u dolini sv. Florijana*. *Novi list*, 8. studenoga.
- _____. 1954. Nušićeva *Ožalošćena porodica* na pozornici riječkog kazališta. *Novi list*, 13. listopada.
- _____. 1956. Premijera domaće drame, M. Matković: *Na kraju puta*. *Novi list*, 13. svibnja.
- _____. 1956. Prva dramska premijera ove sezone u riječkom kazalištu, Marin Držić: *Dundo Maroje*. *Novi list*, 11. listopada.
- _____. 1953. Shakespeareov *Hamlet*, treća dramska premijera u Narodnom kazalištu Ivan Zajc, *Riječki list*, 23. studenoga.
- Tomić, V. 1956. Premijera domaće drame, M. Matković: „Na kraju puta“. *Novi list*, 13. svibnja.
- Tot, Z. 1972. U povodu ostavke direktora Hrvatske drame riječkog kazališta Ivan Zajc. Što se zbiva iza kulisa? *Večernji list*, 6. listopada.
- _____. 1969. Zagrepčani u riječkom kazalištu. *Večernji list*, 25. veljače.
- Tragom kazališne kronike. 1954. *Novi list*, 28. studenoga.
- Tri poštovanja vrijedna gospodina. 1956. *Novi list*, 14. prosinca.
- Turkalj, N. 1956. Deset godina Riječkog narodnog kazališta Ivan Zajc. *Novi list*, 11. prosinca.
- _____. 1959. *Prometej* u našem vremenu. *Narodni list*, 6. veljače.
- _____. 1956. Riječke perspektive. *Globus*, 21. prosinca.
- _____. 1958. Riječki *Macbeth*. Gostovanje riječke drame s Veljkom Maričićem. *Novi list*, 27. studenoga.
- Übersfeld, A. 1980. Aktantski model u kazalištu. *Prolog*, br. 44–45: 39–57.
- _____. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić, Biblioteka Zodiak.

- Ugledni predstavnici kazališnog i književnog života nove Bugarske u Rijeci. 1948. *Riječki list*, 8. veljače 1948.
- U Narodnom kazalištu Ivan Zajc. *Skandal* J.B. Priestelya. 1958. *Novi list*, 17. listopada.
- V. D. 1972. Komorno kazalište u Rijeci otvara se 11. travnja. *Vjesnik*, ožujak.
- _____. 1951. 25-godišnjica umjetničkoga rada Anđelka Štimca. *Riječki list*, rujan.
- _____. 1966. Po treći put – *Ožalošćena porodica*. *Vjesnik*, 14. prosinca.
- V. T. 1954. Kazališna kronika. Pero Budak: *Mećava*. *Novi list*, 28. studenoga.
- _____. 1954. Premijera *Otela* u Hrvatskom narodnom kazalištu *Ivan Zajc* u Rijeci. Solidno umjetničko djelo. *Novi list*, 5. listopada.
- Van Dijk, T.A. 2006. *Ideologija. Multidisciplinarn pristup*. Zagreb. Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Vagapova, N. 2000. Miroslav Krleža i rusko kazalište. U: *Krležini dani u Osijeku 1998., Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, Druga knjiga, ur. N. Batušić i B. Senker, 98–109. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek.
- _____. Pozorišne ideje Branka Gavella. 1986. *Pozorište*, XXVIII, br. 5–6: 446–461.
- Vahtangov, J. E. 1976. Glumac i uloga. *Scena*, br. 1: 63–64.
- Vanino, M. 1987. *Isusovci i hrvatski narod II, Kolegiji dubrovački, riječki, varaždinski i požeški*. Zagreb: Filozofsko-teološki instituit Družbe Isusove u Zagrebu.
- Varjačić, M. 2011. Gledatelj kao sustvaralac. Gavellin pojam *Mitspiela* (*suigre*) u svjetlu novije filozofije umjetnosti. U: *Krležini dani u Osijeku 2010., Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, Prvi dio u spomen Nikoli Batušiću, pr. B. Hećimović, 85–93. Zagreb – Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek.
- _____. 2008. Režija kao umjetnost. *Republika*, LXIV, br. 1: 78–86.
- Vaupotić, M. 1968. Jedan iz legije veličine malenih. *Riječka revija* br.1: 242–250.
- Veinstein, A. 1983. *Pozorišna režija, njena estetska uloga*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Verdonik, M. 2004. *U okrilju riječke Thalije. Suvremeni hrvatski dramatičari na riječkoj sceni (1946.–1998.)*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

- Vidan, I. 1995. Dvoznačnost dekadencije u Krležinu djelu. *Republika*, XLIX, br. 11–12: 20–28.
- Vilar, J. 1956. *O pozorišnoj tradiciji*. Beograd: Naučna knjiga.
- Vinds, A. 1986. Uvod u istoriju režije. *Scena*, br. 1: 2–4.
- Violić, B. 2008. *Isprika. Ogledi i pamćenja*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- _____. 2004. *Lica i sjene: razgovori i portreti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Vitezović, M. 1984. Adolf Apija – naznačenik modernog pozorišta. *Pozorište, časopis za pozorišnu umetnost*, br. 3–4: 220–237.
- Vnuk, G. 1987. Kazalište kao koncept ili kraj kazališta. *Novi prolog*, br. 4–5: 137–142. str.
- Vukabrović, V. 1968. Uz premijeru *Gorskih divova* u riječkom Narodnom kazalištu. Definitivna vizija stvarnosti. *Novi list*, siječanj.
- Vukmirović, V. 1970. Mirakul o ljudima s mora. *Novi list*, 14. i 15. veljače.
- Vukobratov, D. 1952. U ovoj sezoni kazalište na Rijeci dalo je 18 premijera. *Novi list*, lipanj.
- Vukov Colić, D. 1970. Režiserski asketizam. *Vjesnik*, 19. listopada.
- Watson, I. 2001. *Performer Training. Developnents across culture*. Amsterdam: Harwood academic publishers.
- Weber, A. 1984. Metafizika klasične tragedije i tragičnoga. U: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, 210–232. Beograd: Nolit.
- Weber, C. 2002. Brecht as director. U: *Re: direction. A theoretical and practical guide*, ur. R. Schneider and G. Cody, 84-90. London – New York: Routledge.
- Winds, A. 1986. Uvod u istoriju režije. *Scena*, XXII, br.1: 2–4.
- Wolter, C. J. 1995. Strangers on Williams's Stage. *The Mississippi Quarterly*, Vol. 49, br. 1: 33–55.
- Una seri edi spettacoli con attori jugoslavi di grido. 1956. *La Voce del Popolo*, 18. studenoga.
- U osmoj sezoni riječko Narodno kazalište nastavit će svojim djelovanjem na čitavom području bivše riječke oblasti – Intendant Ferdo Delak, direktor opere Boris Papandopulo i direktor drame Drago Gervais o problemima Riječkog kazališta. 1953. *Vjesnik*, 25. rujna.
- U smrt Anđelka Štimca. Arhiv HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.
- Uspjeh *Reformatora* na Pozorju. 1968. *Novi list*, 4. lipnja.
- Z. 1948. Aktivnost Hrvatske drame. *Riječki list*, 6. veljače.
- (z) 1972. *Celestina* u Poljskoj. *Večernji list*, 19. rujna.
- Z. D. 1953. Gostovanje Bele Krleže i Tita Strozija u Rijeci. *Riječki list*, veljača.
- _____. 1953. Razgovor o kazalištu s intendantom Ferdom Delakom. *Riječki list*, veljača.

- Z. R. 1953. Jubilej Vere Misite. *Novi list*, prosinac.
- Z. T. 1970. Umjesto kazališnih dijaloga. Riječka sezona u Opatiji. *Večernji list*, listopad.
- Zahova, B. E. 1977. O umetnosti režije. *Scena*, XIII, br.1: 93–96.
- Zastor se digao prije deset godina 1956. *Novi list*, 18. prosinca.
- Zola, E. 1975. Naturalizam u pozorištu. U: *Rađanje moderne književnosti. Drama*, priredila M. Miočinović, 33–41. Beograd: Nolit.
- Zuppa, V. 1988. Redatelj: znanac ili stranac. *Novi prolog*, III (XX), br. 8/9: 63–95.
- _____. 1989. *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: štap i šešir*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Žic, I. 2006. Europski putovi Vatroslava Cihlara. *Sušačka revija*, br. 54/55: 85 – 95.
- _____. 2006. Mladost Vatroslava Cihlara. *Sušačka revija*, br. 53: 119–131.
- _____. 2007. Riječke godine Vatroslava Cihlara. *Sušačka revija*, br. 56: 83–89.
- _____. 2006. Vatroslav Cihlar: veliko ime hrvatskog i europskog 20. stoljeća. *Književna Rijeka*, XI, br. 1: 58–72.
- Životno djelo Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskog i njegova komedija *Siromaštvo nije grijeh*. 1947. *Scena. Vjesnik Narodnog kazališta Rijeka*, br. 2: 4–5.
- Žmegač, V. 1998. *Bečka moderna*. Zagreb: Školska knjiga.
- _____. 1994. *Književnost i filozofija i povijesti*. Zagreb: Biblioteka Filozofska istraživanja.
- _____. 1986. *Krležini evropski obzori, Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje.
- Županović L. 1982. Značenje Ivana Zajca u hrvatskoj glazbenoj kulturi njegova vremena i danas te mjesto u europskoj glazbi. U: Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca (1832–1914), 280–281, Zagreb: JAZU, Razred za muzičku umjetnost, Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu.

POPIS PRILOGA

Prilog A. Popis intendantata i ravnatelja Hrvatske drame

INTENDANTI

04.01.1946. – 25.08.1947. Đuro Rošić
26.08.1947. – 30.09.1948. Mirko Perković
01.10.1948. – 31.07.1949. Ivo Žic-Klačić
01.08.1949. – 31.01.1951. Nikola Bačić
01.02.1951. – 09.10.1952. Đuro Rošić
10.10.1952. – 28.04.1954. Ferdo Delak
29.04.1954. – 01.07.1957. Drago Gervais
02.07.1957.- 31.12.1957. v.d. intendantata Osvaldo Ramous
01.01.1958. – 31.08.1967. Vlado Olujić
01.09.1967. – 31.12.1968. Đorđe Bogdanović
01.01.1969. – 31.05.1980. Dorian Sokolić

RAVNATELJI HRVATSKE DRAME

04.01.1946. – 15.05.1946. Ivan Czundt
16.05.1946. – 30.08.1946. Kalman Mesarić
31.08.1946. – 28.02.1948. Marko Fotez
01.03.1948. – 31.08.1949. v.d. direktora Leon Tomašić
01.09.1949. – 28.04.1954. Drago Gervais
29.04.1954. – 30.07.1954.
01.08.1954. – 03.03.1955. v.d. direktora Leon Tomašić
04.03.1955. – 09.07.1963. Leon Tomašić
10.07.1963. – 04.12.1963. v.d. direktora Anđelko Štimac
05.12.1963. – 31.12.1968. Vladimir Vukmirović
01.01.1969. – 15.01.1969.
16.01.1969. – 17.10.1972. Ivan Jindra
18.10.1972. – 31.05.1973. v.d. Danilo Maričić
01.06.1973. – 30.10.1976. Marijan Lovrić
01.11.1976. – 17.07.1977. v.d. direktora Nenad Šegvić
18.07.1977. – 09.05.1986. Nenad Šegvić

Prilog B. Popis režija

DRAGAN BEDNARSKI

Niewiarowicz, R., *Hollywood*, 1. siječnja 1953.
Nušić, B., *Pokojnik*, 18. veljača 1961. (u suradnji s Danilom Maričićem)

MARKO FOTEZ

I. Gundulić, *Dubravka*, 20. listopada 1946.
M. Držić, *Dundo Maroje*, 6. veljače 1947.
I. Ž. Klačić, *Plamen pod bedemom*, 23. travnja 1947.
F. Schiller, *Spletka i ljubav*, 29. prosinca 1946.
A. N. Ostrovski, *Bez miraza*, 13. ožujka 1947.
A. Guljaški, *Blato*, 10. veljače 1948.
W. Shakespeare, *Kako vam se sviđa*, 28. veljače 1948.
B. Nušić, *Mister Dolar*, 15. prosinca 1962.
I. Gundulić, *Dubravka*, 14. listopada 1966.; 20. listopada 1966.
M. Držić, *Skup*, 21. listopada 1967.
M. Držić, *Dundo Maroje*, 2. srpnja 1973.

BRASLAV BOROZAN

Nušić, B., *Narodni poslanik*, 14. prosinca 1957.

MARIJAN LOVRIĆ

G. B. Shaw, *Kučevlasnici*, 10. lipnja 1947.
M. Bor, *Noć u globokom*, 4. listopada 1947.
J. P. Sartre, *Iza zatvorenih vrata*, 4. prosinca 1973.

FERDO DELAK

Kovalova, H., *Nevidljivi okovi*, 8. ožujka 1952.
Lope de Vega, *Dosjetljiva djevojka*, 12. lipnja 1952.
Gervais, D., *Karolina Riječka*, 27. rujna 1952.
Begović, M., *Bez trećega*, 7. studenoga 1952.
Hašek, J., *Dobri vojak Švejk posije u svjetski rat*, 6. listopada 1953.
Nušić, B., *DR*, 24. prosinca 1953.
Shaw, G. B., *Đavolov učenik*, 1. lipnja 1954.
Rostand, E., *Cyrano de Bergerac*, 20. travnja 1955.

FRANCESCO MACEDONIO

Beolco-Ruzzante, A., *Mušcardin*, 17. listopada 1954.
Kompanjet, Z., *Šete bandjere*, 27. rujna 1975.

JOSIP MARIČIĆ

B. Nušić, *Ožalošćena porodica*, 9. studenoga 1946.
M. Ogrizović, *Hasanaginica*, 19. prosinca 1946.

IVAN MARTON

Goldoni, C., *Mirandolina*, 20. prosinca 1972.

DANILO MARIČIĆ

Đorđević, Z. B., *Što grickaš, družo?*, 19. prosinca 1959.
Mandić, V., *Moj zet direktor*, 7. prosinca 1960.
Nušić, B., *Pokojnik*, 18. veljače 1961. (u suradnji s Draganom Bednarskim).
Sastali se stari borci (Partizanska pozornica), 29. travnja 1961. (suradnja s Danilom Maričićem, Leom Tomašićem, Anđelkom Štimcem i Edom Verdonikom).
Đorđević, Z., *Većiti studenti*, 22. listopada 1961.
Čopić, B., *Vuk Bubalo*, 19. travnja 1963.
(pretpremijera), 20. travnja 1963. (premijera).
Mitrović, M., *Ponoćna provala*, 30. travnja 1970.

SLAVKO MIDŽOR

Ostrovski, A.N., *Siromaštvo nije grijeh*, 8. studenoga 1947.
Horvat, J., *Prst pred nosom*, 13. prosinca 1947.
Molière, J.B., *Nauk od mužova*, 11. ožujka 1948.
Petrov, J.P., *Otok mira*, 30. listopada 1948.
Gervais, D. *Reakcionari*, 16. ožujka 1949.
Kulenović, S., *Večera*, 26. ožujka 1949.
Nušić, B., *Gospođa Ministarka*, 1. listopada 1949.
Molière, J.B., *Škrtac*, 17. ožujka 1951.
Nušić, B., *Sumnjivo lice*, 2. lipnja 1951. (u suradnji s J. Marinkovićem)
De Benedetti, A., *Od četvrtka do četvrtka*, 18. studenoga, 1961.

JOSO MARTINČEVIĆ

Krleža, M., *U agoniji*, 6. siječnja 1951.
Nušić, B., *Protekcija*, 15. travnja 1952

GEORGIJ PARO

Anouilh, J., *Pokus ili kažnjena ljubav*, 11. travnja 1972.

DEJAN MIJAČ, MILOŠ**LAZIN**

Popović Sterija, J.,
Pokondirena tikva, 24. veljače
1977.

MIRKO PERKOVIĆ

Shaw, G. B., *Zanat
gospođe Warren*, 12. lipnja
1948.

MILOŠ PIETOR

Zvon, P., *Ples s maskama*, 15.
listopada 1966.

DINO RADOJEVIĆ

Achard, P., *Celestina ili
tragikomedija o
Kalistu i Melibeji*, 17. svibnja
1972.

TITO STROZZI

Lope de Vega, *Ovčji izvor*,
20. prosinca, 1949.
Shaw, G. B., *Pygmalion*, 5.
travnja 1950.
Beaumarchais, P-A.C.,
*Figarova svadba ili ljudi
dan*, 17. lipnja 1950.

VIKTOR STARČIĆ

Triger, M., *Sretan brak*, 23.
siječnja 1947.
Nušić, B., *Sumnjivo lice*, 27.
listopada 1973.
Alvarez Quintero S. i Alvarez
Quintero, J.,
Sunčano jutro, 9. studenoga
1973.

BOJAN STUPICA

Marinković, R., *Glorija*, 8. i
9. prosinca 1956.
(gostovanje HNK Zagreb)

PETAR ŠARČEVIĆ

Barker, H., *Pandža*, 29.
listopada 1977.
Shakespeare, W., *Život i
smrt kralja Johna*, 3.
studenoga 1978.
Feydeau, G., *Mačak u
vreći*, 2. studenoga 1979.

DAVOR ŠOŠIĆ

Božić, M., *Pravednik ili kolo
oko
stare fontane*, 8. travnja 1961.

BRANKO ŠPOLJAR

Krasna, N., *Draga Ruth!*, 25.
prosina 1951.
Dickens, Ch., *Oliver Twist*, 26.
studenoga 1952.

TOMISLAV TANHOFER

Fabrio, N., *Reformatori*,
29. veljače 1968.

PETAR VEČEK

Molière, J. B., *Učene žene*, 12.
listopada 1974.

ANDELKO ŠTIMAC

- Car Emin, V., *Na straži*, 26. listopada 1946.
Krlježa, M., *U agoniji*, 4. prosinca 1946.
Molière, J. B., *Umišljeni bolesnik*, 25. veljače 1947.
Cankar, I., *Za dobro naroda*, 7. svibnja 1947.
Simonov, K. M., *Rusko pitanje*, 18. listopada 1947.
Shakespeare, W., *Othello*, 15. siječnja 1948.
Krlježa, M., *Gospoda Glembajevi*, 2. listopada 1948.
Božić, M., *Most*, 29. siječnja 1949.
Gorbatov, B. L., *Mladost otaca*, 19. travnja 1949.
Božić, M., *Povlačenje*, 24. siječnja 1950.
Goldoni, C., *Mirandolina*, 18. veljače 1950.
Gogolj, N. V., *Revizor*, 9. prosinca 1950.
Nepoznati dalmatinski autor, *Ljubovnici*, 17. veljače 1951.
Roblès, E., *Montserrat*, 17. travnja 1951.
Šenoa, A., *Zlatarevo zlato*, 2. listopada 1951.
Krlježa, M., *Leda*, 19. studenoga 1951.
Goldoni, C., *Ribarske svađe*, 2. veljače 1952.
O'Neill, E., *Anna Christie*, 11. listopada 1952.
Mesarić, K., *Gospodsko dijete*, 2. prosinca 1952.
De Benedetti, A., *Dva tuceta crvenih ruža*, 13. prosinca 1952.
Žic Klačić, I., *Križni put Marije Mežnjarove*, 5. veljače 1953.
Shaw, G. B., *Major Barbara*, 26. svibnja 1953.
Budak, P., *Klupko*, 23. rujna 1953.
Shakespeare, W., *Hamlet*, 19. studenoga 1953.
Gervais, D., *Duhi*, 29. siječnja 1954.
Ogrizović, M., *Hasanaginica*, 17. ožujka 1954.
Shakespeare, W., *Othello*, 1. listopada 1954.
Budak, P., *Mećava*, 13. studenoga 1954.
Dobričanin, D., *Zajednički stan*, 4. prosinca 1954.
Gundulić, I., *Dubravka*, 2. svibnja 1955.
Schubert, H., *Zašto da se (ne) ženimo?*, 3. lipnja 1955.
Thomas, B., *Charleyeva tetka*, 15. rujna 1955.
Axeold, G., *Sedam godina vjernosti*, 5. studenoga 1955.
Nušić, B., *Put oko sveta*, 28. siječnja 1956.
Stanković, B., *Koštana*, 9. lipnja 1956.
Držić, M., *Dundo Maroje*, 3. listopada 1956.
Weisenborn, G., *Tri poštovanja vrijedna gospodina*, 26. prosinca 1956.
Tolstoj, L. N., *Živi leš*, 11. ožujka 1957.
Shakespeare, W., *Macbeth*, 22. veljače 1958.
Popović Sterija, J., *Kir Janja*, 10. ožujka 1958.
Priestley, J. B., *Skandal*, 18. listopada 1958.
Weisenborn, G., *Izgubljeno lice*, 21. ožujka 1959.
Krlježa, M., *Gospoda Glembajevi*, 25. travnja 1959.
Shakespeare, W., *Richard III*, 1. studenoga 1959.
Budak, P., *Na trnu i kamenu*, 21. studenoga 1959.
Marceau, F., *Jaje*, 30. siječnja 1960.
Goldoni, C., *Vele barufe*, 23. travnja 1960.
Bor, M., *Zvijezde su vječne*, 8. listopada 1960.
Roksandić, D., *EHO-60*, 21. siječnja 1961.
Shakespeare, W., *Romeo i Julija*, 14. listopada 1961.
Wallace, E., *Čarobnjak*, 24. veljače 1962.
Držić, M., *Ženska pamet*, 13. travnja 1962.
Šenoa, A., *Zlatarovo zlato*, 7. listopada 1962.
Magnier, C., *Oscar*, 10. studenoga 1962.
Roksandić, D., *Andrea*, 23. ožujka 1963.
Nušić, B., *Gospođa Ministarka*, 2. studenoga 1963.
Mihajlović Mihiz, B., *Banović Strahinja*, 11. ožujka 1964.
Abruzov, A. N., *Irkutska priča*, 17. svibnja 1964.
Cesarec, A., *Tonkina jedina ljubav*, 24. veljače 1965.
Štimac, A., *Kastavski kapitan*, 19. svibnja 1968.
Jurić Zagorka, M., *Grička vještica*, 15. prosinca 1968.
Vojnović, I., *Ekvinocij*, 5. studenoga 1971.
Krlježa, M., *Leda*, 7. prosinca 1974.
Simmel, J., *Školski drug*, 22. studenoga 1975.
Brecht, B., *Majka Hrabrost*, 10. svibnja 1958.
Čopić, B., *Doživljaji Nikolettine Bursaća*, 4. listopada 1958.
Roksandić, D., *Kula Babilonska*, 8.

LEO TOMAŠIĆ

- Gow, J. i D'Usseau, A., *Duboko je korijenje*, 14. svibnja 1949.

- Gervais, D., *Brod je otplovio*, 7. listopada 1950.
 Kreft, B., *Celjski grofovi*, 27. siječnja 1951.
 Priestley, J. B., *Otkako postoji raj*, 31. svibnja 1951.
 Scribe, E., *Čaša vode*, 11. listopada 1951.
 Božić, M., *Skretnica*, 28. studenoga, 1951.
 Dostojevski, F. M., *Poniženi i uvrijeđeni*, 26. veljače 1952.
 Schöchnerr, K., *Žena vrag*, 5. prosinca 1952.
 Kreft, B., *Velika buna*, 2. ožujka 1953.
 Chase, M., *Harvey*, 6. lipnja 1953.
 Rice, E., *Snovi Georgine Allerton*, 8. siječnja 1954.
 Matetić, Z., *Burom šibani*, 17. travnja 1954.
 Plaut, *Hvalisavi vojnik*, 24. lipnja 1954.
 Colette, S. G., *Gigi*, 28. svibnja 1955.
 Schiller, F., *Don Carlos*, 8. listopada 1955.
 Patrick, J., *Čajana na Okinavi*, 26. studenoga, 1955.
 Knott, F., *Umorstvo po naredžbi*, 10. ožujka 1956.
 Matković, M., *Na kraju puta*, 5. svibnja 1956.
 Cankar, I., *Sablazan u dolini Sv. Florijana*, 3. studenoga 1956.
 Douglas, F., *I to se zove sreća!?*, 15. veljače 1958.
 Polić Kamov, J., *Tragedije mozgova*, 18. studenoga 1956.
 Hugo, V., *Zvonar crkve Notre Dame*, 2. veljače 1957.
 Kolar, S., *Svoga tela gospodar*, 22. svibnja 1957.
 Tresić Pavičić, *Katarina Zrinjska*, 13. prosinca 1969.
 Rokсандić, D., *Ženidba*, 18. prosinca 1970.
 studenoga 1958.
 Matković, M., *Prometej*, 31. siječnja 1959.
 Moberg, V., *Sudac*, 19. prosinca 1959.
 Kruczkowski, L., *Prvi dan slobode*, 19. studenoga 1960.
 Šenoa, A., *Čuvaj se senjske ruke*, 15. srpnja 1961. (u suradnji s D. Maričićem)
 Priestley, J. B., *Otkako postoji raj*, 25. siječnja 1962.
 Thomas, R., *Zamka za osam bespomoćnih žena*, 20. listopada 1962.
 Salacrou, A., *Margareta*, 19. siječnja 1963.
 Sartre, J. P., *Obzirna bludnica*, 19. siječnja 1963.
 Feydeau, G., *Idem u lov!*, 22. studenoga 1963.
 Shakespeare, W., *San ljetne noći*, 15. veljače 1964.
 Sofoklo, *Kralj Edip*, 6. listopada 1964.
 Čopić, B., *Osmi ofenziva*, 24. svibnja 1965.
 Krileža, M., *Na rubu pameti*, 30. listopada 1965.
 Kishon, E., *Vjenčanica*, 18. prosinca 1965.
 Sušić, D., *Ja, Danilo*, 9. travnja 1966.
 Jones, T. i Schmidt, H. L., *Zanesenjaci*, 21. siječnja 1967.
 Gorki, M., *Vasa Željeznova*, 4. ožujka 1967.
 Đukić, R. L., *Bog je umro uzalud*, 31. svibnja 1967.
 Thomas, R., *Klopka za bespomoćnog čovjeka*, 16. prosinca 1967.
 Icor, R., *Uliks u luci*, 6. travnja 1968.
 Budak, P., *Žedan izvor*, 25. ožujka 1969.

EDO VERDONIK

- Collalto-Mattuzzi, A. C., *Mletački trojci*, 20. prosinca 1952.
 Zemljan, J., *Odluka*, 26. studenoga 1953.
 Devellis, M., *Bučna ljubav*, 25. veljače 1954.
 Molière, J. B., *Učene žene*, 5. svibnja 1954.
 Brixy, N., *Slučaj Forester*, 21. prosinca 1955.
 Goldoni, C., *Lažac*, 16. lipnja 1956.
 Götz, C., *Ingeborg*, 28. srpnja 1957.
 Ivanov, V. V., *Oklopni vlak*, 5. studenoga 1957.
 Weigel, H., *Harry, liječnik bez dileme*, 1. studenoga 1958.
 Franck, M., *Sreća na kredit*, 29. listopada

BERISLAV ZAMBERLIN

- Nušić, B., *Ožalošćena porodica*, 9. listopada 1954.

1960.

VLADO VUKMIROVIĆ

- Miller, A., *Pogled s mosta*, 9. prosinca 1961.
Williams, T., *Period prilagođavanja ili uzvišica nad pećinom*, 16. veljače 1963.
Davičo, O., *Beton i svici*, 9. prosinca 1963.
Gervais, D., *Karolina Riječka*, 21. travnja 1964.
Gressieker, H., *Nenrik VIII i njegovih šest žena*, 11. prosinca 1964.
Miller, A., *Poslije pada*, 10. travnja 1965.
Brecht, B., *Gazda Puntila i njegov sluga Matti*, 2. listopada 1965.
Albee, W., *Tko se boji Virginije Woolf?*, 12. siječnja 1966.
Matković, M., *Ranjena ptica*, 27. veljače 1966.
Nušić, B., *Ožalošćena porodica*, 14. prosinca 1966.
Shakespeare, W., *Kralj Edip*, 27. travnja 1967.
Kac, M., Ržeševski, A., *Aleksa Dundić*, 6. studenoga 1967.
Pirandello, L., *Gorski divovi*, 20. siječnja 1968.
Krlježa, M., *Vučjak*, 21. listopada 1968.
Vukmirović, V. i Maričić, D., *Hej, brigade!*, 30. listopada 1968. (u suradnji s D. Maričićem)
Shaw, G. B., *Zanat gospođe Warren*, 17. veljače 1969.
O'Casey, S., *Plug i zvijezde*, 15. listopada 1969.
Fabrio, N., *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*, 20. veljače 1970.
Hadžić, F., *Političko vjenčanje*, 12. prosinca 1970.
Korablja začinjavaca. Čakavski dramsko-muzički recital., 13. ožujka 1971.
Albee, E., *Vrt*, 19. travnja 1971.
Štandeker, L., *Kova je naša*, 30. travnja 1971.
Shakespeare, W., *Na tri kralja*, 29. veljače 1972.
Kesar, J., *Da li je moguće, drugovi, da smo svi mi volovi?*, 8. studenoga 1972.
Zindel, P., *Djelovanje gama zraka na sablasne nevene*, 14. siječnja 1973.
Barnes, P., *Vladajuća klasa*, 19. siječnja 1974.
Nepoznati kotorski pisac: *Lukrecija iliti ždero*, 17. svibnja 1974.
Hadžić, F., *Hitler u partizanima*, 24. siječnja 1975.
Gervais, D., *Duhi*, 31. ožujka 1975.
Nalješković, N., *Sluškinje*, 7. veljače 1976.
Grgić, M., *Džimi odlazi*, 11. svibnja 1976.
Krlježa, M., *Galicija*, 9. prosinca 1976.
Siljan, I., *Vrag na putu*, 18. siječnja 1977.
Fo, D., *Ne plaćamo, ne plaćamo!*, 15. travnja 1977.
Petrović Pecija, P., *Pljusak*, 20. siječnja 1978.
Marinković, R., *Glorija*, 25. ožujka 1978.
Abruzov, A. N., *Staromodna komedija*, 6. siječnja 1979.
Držić, M., *Skup*, 5. lipnja 1980.
Hadžić, F., *Političko vjenčanje*, 21. studenoga 1980.

Prilog C. Glumačke podjele

I. Gundulić, *Dubravka* (20. listopada) M. Držić, *Dundo Maroje* (6. veljače 1947.) 1946.)

Radmio:	Bogdan Jerković	Dundo Maroje,	
Ribar:	Ivan Đurević	dubrovački trgovac:	Viktor Starčić
Miljenko:	Ivan Sebelić	Maro, njegov sin:	Josip Marotti
Ljubmir:	Josip Marotti	Ugo Tedeško, mladi	
Dubravka:	Božena Czund	plemić:	Ivan Pastorčić
Divjak, satir:	Borivoj Šembera	Bokčilo, sluga Dunda	
Gorštak, satir:	Ivo Popović	Maroja:	Ivan Đurđević
Zagorko:	Branka Strmac	Popiva, sluga Mara	
Ljudbrag:	Ivan Pastorčić	Marojeva:	Anđelko Štimac
Jeljenka, starica:	Marija Crnobori	Pomet, sluga Uga	
Stojna:	Zlata Nikolić	Tedeška:	Željko Frelić
Redovnik:	Željko Frelić	Ondardo de Augusto:	Enver Džonlić
Pastirice, pastiri,		Vlaho, mladi	
plemići, narod		Dubrovčanin:	Bogdan Jerković
		Laura, rimska kurtizana:	Vera Misita
		Petrunjela, njena	
		služavka:	Branka Strmac
		Pere, Marova vjerenica:	Nevenka Piškulić
		Nevenka Piškulić:	Zlata Nikolić
		Štražar:	Emil Hamar

M. Krleža, *U agoniji* (4. prosinca 1947.)

Barun Lenbach:	Anđelko Štimac
Laura	
Lenbachova:	Marija Crnobori
Dr. Ivan pl.	
Križovec:	Velibor Starčić
Grofica Madeleine	
Petrovna,	
manikirka, ruska	
emigrantkinja:	Zlata Nikolić
Gluhonijemi	
prosjak:	Emil Hamar
Marija:	Nevenka Piškulić

W. Shakespeare, *Othello* (15. siječnja 1948.)

Mletački dužd:	Ivan Đurđević
Brabantio, senator:	Josip Jukić
Jedan senator:	Dragi Jeličić
Lodovico, Barbanzijevo	
rođak:	Josip Zappalorto
Othello, odlični crnac u	
službi Mletačke države:	Marijan Lovrić
Cassio, njegov	
poručnik:	Mato Domačić
Jago, njegov zastavnik:	Josip Marotti
Roderigo, ugledni	
Mlečanin:	Ivan Sebelić
Montano, prije Othella	
upravitelj:	Ivo Juriša
Prvi	Emil Hamar
Drugi	Ivan Popović
Treći	Božidar Trakić
Desdemona,	
Barbanzijeva kći i	
Othellova žena:	Zdenka Trajer
Emilija, Jagova žena:	Božena Czund
Bianca, Cassijeva	
draga:	Mira Banjanin

M. Krleža, Gospoda Glembajevi (2. listopada 1948.)

Igrijat Jacques Glembay, bankar, šef firme Glembay Ltd. Company, pravi tajni savjetnik: Vatroslav Hladić

Barunica Charlotta Castelli-Glembay, njegova druga supruga: Vera Misita

Dr. phil. Leone Glembay, sin Ignjata i prve mu supruge rođene Bastilides-Danielli: Anđelko Štimac

Sestra Angelica Glembay, dominikanka, udovica najstarijeg Glembajevog sina Ivana rođena baronesa Zygmuntowicz Beatrix: Mira Banjanin

Titus Andronicus Fabriczy-Glembay, cousin bankara, veliki župan u miru: Željko Frelić

Dr. iuris Puba Fabriczy-Glembay, advokat, pravni savjetnik firme Glembay Ltd. Ivo Juriša

Comp. njegov sin: Ivo Juriša

Dr. med. Paul Altmann, liječnik: Josip Jukić

Dr. theol. et phil. Alojzije Silberbrandt, informator baruničina sina i njen ispovjednik: Borislav Pavlić

Ulanski Oberlieutenant von Ballocsanszky: Miroslav Švarc

Kamerdiner: Dragoljub Jeličić

M. Krleža, Leda (19. studenoga 1951.)

Vitez Oliver Urban, bivši savjetnik kod carskog i kraljevskog austro-ugarskog poslanstva u Sankt-Petersburgu: Anđelko Štimac

Klanfar, veleindustrijalac: Jozo Martinčević

Melita, njegova supruga, rođena plemenita Szlougan-Slouganovechka: Maja Paravić

Aurel, akademski slikar: Ivo Juriša

Klara, njegova supruga: Ljubica Ravasi

Fanny: Jelena Binički

Prva dama: Marija Dragović

Druga dama: Ivona Brzeska

Gospodin: Leo Tomašić

Lope de Vega, Dosjetljiva djevojka (12. lipnja 1952.)

Fenisa: Marija Dragović

Belisa, njezina majka: Ljubica Ravasi

Kapetan Bernardo: Jozo Martinčević

Lucindo, njegov sin: Danilo Maričić

Gerarda: Jelena Binički

Hernando, Lucindov sluga: Miodrag Lončar

Doriesto: Rikard Brzeska

Finardo: Kalman Ficko

Prvi pjevač: Zvonimir Krkuljaš

Drugi pjevač: Emil Hamar

Sluga: Ivan Popović

D. Gervais, Karolina Riječka (27. rujna 1952.)

Karolina Belinić: B. Verdonik-Rasberger

Andrija Belinić: Miodrag Lončar

Paolo Scarpa: Dragoljub Bednarski

Ljudevit Adamić: Branko Bonačić

Pietro Terzy: Edo Verdonik

Josip Kraljić: Nikola Čuk

Kapetan francuske žandarmerije: Ivo Juriša

Pepa: Lj. Dragić-Stipanović

Lucija: Zlata Nikolić

Marija: Mara Kaitas

Frane: Dušan Dobrosavljević

Zora Anderlić: D. Pregarc-Stiplošek

Gospa Roza: Ivona Brzeska

Kontraadmiral: Jozo Martinčević

Major Host: Djuro Turinski

George: Danilo Maričić

Patricijka: Marija Dragović-Bettini

Starac: Rikard Brzeska

W. Shakespeare, *Hamlet* (19. studenoga 1953.)

Klaudije, danski kralj:
 Hamlet, danski kraljević,
 sin pokojnoga, a sinovac
 sadašnjega kralja:
 Polonije, kraljev komornik i
 glavni državni tajnik:
 Horacije, Hamletov
 prijatelj:
 Laert, Polonijev sin:
 Voltimand }
 } danski poslanic
 } norveškom
 } kralju
 Kornelije }
 Rosencrantz }
 } nekadašnji
 } Hamletovi
 Guildenstern }
 } drugovi na
 } sveučilištu
 Jedan plemić:
 Svećenik:
 Marcel }
 Bernar }
 } časnici na
 } straži
 Francisko }
 Prvi glumac:
 Glumica:
 Drugi glumac:
 Treći glumac:
 Prvi grobar:
 Drugi grobar:
 Glas norveškog kapetana:
 Gertruda, danska kraljica i
 Hamletova kći:
 Ofelija, Polonijeva kći:
 Duh Hamletova oca:

Dragan Bednarski
 Veljko Maričić
 Nikola Ćuk
 Eugen Franjković
 Boris Andrejević
 Franjo Gržetić
 Vazmo Dobrila
 Edo Verdonik
 Slavko Šestak
 Vjekoslav Bonefačić
 Emil Hamar
 Leo Tomašić
 Josip Zappalorto
 Emil Hamar
 Dujam Biluš
 Marija Dragović
 Stjepan Vukas
 Aleksandar Grinbaum
 Miodrag Lončar
 Dušan Dobrosavljević
 Ivan Brdar
 Zlata Nikolić
 Zdenka Trajer
 Željko Frelić

B. Nušić, *DR* (24. prosinca 1953.)

Života Cvijović:
 Mara, njegova žena:
 Milorad } njihova
 Slavka } djeca
 Ujka Blagoje, brat
 Marin:
 Gdja Spasojevička,
 član uprave obdaništa
 br 9:
 Gdja Protička, -// -// -//
 -// -// -
 Gdja Draga:
 Velimir Pavlović:
 Dr. Rajser:
 Nikolić, činovnik u
 Cvijovićevom
 preduzeću:
 Sojka:
 Sojkin muž:
 Klara:
 Marica:
 Pepika:
 Dragan Bednarski
 I. Grinbaum-Brzeska
 Slavko Šestak
 M. Dragović-Bettini
 Nikola Ćuk
 Zlata Nikolić
 D. Stiplošek-
 Pregarc
 Kaja Grganović
 Danilo Maričić
 Josip Zappalorto
 Željko Frelić
 Mara Kaitas
 Stevo Vukas
 Zdenka Trajer
 Gita Šerman
 Gostizza Claudio

D. Gervais, *Duhi* (29. siječnja 1954.)

Celestin, špožo od sedamdeset let:	Nikola Ćuk
Karmela, njegova sestra, vrah od ženi, najveća kritikonka va meste i sve ča j najhuje:	Zlata Nikolić
Pepa, Marina mat, sirotica ka se i svoje seno boji:	Kaja Grganović
Mare, njija hčer, jedan lip kus od divojki:	M. Dragović-Bettini
Ive, njiji frajer, mornarina i ono ča se reče mladić i pol:	Boris Andrejević
Gobo, najveći intrigant va meste:	Miodrag Lončar
Frane, mladić kako i drugi mladići:	Slavko Šestak
Dama od sveta, od nje će se čuti va komedije:	Ana Hercigonja
Romić, škrivan na općine, pije kako i svi škrivani:	Eugen Franjković
Nadalo, mornarina ko je pasal svi mori od sveta i ni va jedneg bil trezan:	Branko Medanić
Sofija, žena od Romića:	
Amalija, žena od Nadala:	Zdenka Trajer
Prva suseda:	Mara Kaitas
Druga suseda:	B. Verdonik-Rasberger
Treća suseda:	Branka Strmac
Prvi mladić:	I. Grinbaum-Brzeska
Drugi mladić:	Danilo Maričić
Treći mladić:	Ivan Popović
	Željko Frelić

W. Shakespeare, *Othello* (1. listopada 1954.)

Mletački dužd:	Nikola Ćuk
Barbanzio, senator:	Jozo Martinčević
Prvi senator:	Eugen Franjković
Lodovico, Barbanzijev rođak:	Josip Zappalorto
Othello, odlični crnac u službi mletačke države:	Veljko Maričić
Cassio, poručnik:	Slavko Šestak
Jago, zastavnik:	Anđelko Štimac
Roderigo, ugledni Mlečanin:	Danilo Maričić
Montano, prije Othella upravitelj na Cipru:	Anton Kujavec
Prvi gospodin:	Dušan Dobrosavljević
Drugi gospodin:	Ivan Popović
Treći gospodin:	Rikard Brzeska
Desdemona, Barbanzijeva kći i Othellova žena:	Zlata Perlić
Emilija, Jagova žena:	Ana Hercigonja
Bianca, Cassijeva draga:	Marija Piro

B. Nušić, Ožalošćena porodica (9. listopada 1954.)

Agaton Arsić,
načelnik u penziji: Dragan Bednarski
Tanasije
Dimitrijević,
trgovac: Đuro Turinski
Proka Purić,
općinski činovnik: Đuro Turinski
Trifun Spasić,
nezaposleni
građanin: Dušan Dobrosavljević
Mića
Stanimirović: Nikola Ćuk
Dr. Petrović,
advokat: Miodrag Lončar
Simka,
Agatonova žena: Danilo Maričić
Vida, Tanasijeva
žena:
Sarka, udovica: Ivona Grinbaum-Brzeska
Danica: Zlata Nikolić
Dragica Stiplošek-Pregarc
Marija Dragović-Bettini

P. Budak, Mećava (13. siječnja 1954.)

Jole: Đuro Turinski
Manda, žena mu: Zlata Nikolić
Marko Smolčić: Eugen Franjković
Anka, žena mu: Marija Dragović-Bettini
Perelja Zdunić: Ivona Grinbaum-Brzeska
Tomo: Miodrag Lončar
Dane, njegov sin: Dujko Dobrosavljević
Jure }
Ilija } momci Ivan Popović
Anton Kujacev
Andja }
Mara } djevojke Zlata Perlić
Vranjka } Ružica Bolfek
Marta } seljanke Branka Verdonik-Rasberger
Ana Hercigonja
Babica (primalja): Mara Kaitas
Momci i djevojke: Vjekoslav Zaratini,
Emilio Tosutto, Josip
Pichler, Katica Šutej,
Nada Marković, Adelma
Capocasa.

B. Nušić, Put oko sveta (28. siječnja 1956.)

Jovanče Micić:	D. Bednarski	Erčibald Dernhurst:	
Persa, njegova žena:	M. Kaitas	Komesar:	D. Batagelj
Gos'n Toma:	D. Dobrosavljević	I. Mega fon:	Z. Đukes
Profesor:	S. Šestak	II. Mega fon:	D. Dobrosavljević
Saveta, komšika:	M. Dragović-Bettini	Crnac:	D. Maričić
Zemlička, apotekar:	E. Verdonik	Briktonovci i	N. Manislović
Mika, telegrafista:	N. Smederevec	Foresterovci:	
Sima, marveni lekar:	D. Batagelj	Liga za ženska prava:	članovi zbora
Pera Krka:	J. Zappalorto	Čarls Barle:	
Nace, šegrt:	Đ. Bogdanović	Uajld Frid:	članice zbora
Šef stanice:	Ž. Frelić	Samuel Heventon:	J. Martinčević
Čovjek s nogom:	Đ. Turinski	Džon Hudson:	D. Bitenc
Juliška, sobarica:	I. Grinbaum	Vivian Morisson:	S. Šestak
Glumac:	Z. Đukes	Kapetan:	M. Udović
Sava Cvetković,	D. Maričić	I. dama:	V. Zaratín
blagajnik:	S. Vukas	II. dama:	S. Vukas
Portir:	D. Dobrosavljević	Srbín:	Z. Trajer
Konduktér:	J. Zappalorto	Hrvat:	Z. Perlić
Detektiv:	N. Kurić	Slovenac:	R. Kudić
Janačko Kostić:	V. Gajski	Mornar:	N. Zmijalac
Svetislav, njegov sin:	M. Lončar	Mulatkinja:	J. Pichler
Gazda Spasoje:	D. Stiplošek-Pregarć	Mulat:	I. Popović
Njegova žena:	R. Kudić	Vuksan Vuksanvić:	V. Kalan
I. žandar:	N. Dobrila	Ilija Banjevac:	M. Vikić
II. žandar:	N. Smederevac	Pera:	M. Lončar
Niko Pješivac:	L. Tomašić	Brica:	J. Zappalorto
Panoramdžija:	N. Jovanović	Vuksanovi i bricini	Ž. Frelić
I. Srbín:	F. Bravdica	Ijudi:	N. Smederevac
II. Srbín:	Ž. Frelić	Poglavica plemena,	članovi zbora
Teodor Arno:		Odždži:	Z. Đukes
		Rista, ministar:	J. Martinčević
		Deté:	D. Lussini
		Poglavice, crnci i	članovi baleta i zbora
		crnkínje:	

B. Nušić, Put oko sveta (28. siječnja 1956.)

Vo-ki:	L. Tomašić
Ilija:	N. Smederevac
Ben – Said:	V. Maričić
La – Lo:	Z. Perlić
Kineskinje:	članice baleta i zbora
Ben Moharen:	D. Bitenc
Persijanci:	članovi zbora
Emin:	M. Lončar
Nazlija:	M. Bukovšek
Haremkinje:	članice baleta i zbora
Učitelj (Ika):	D. Maričić
Pretsednica ženske podružnice:	B. Verdonik
I. članica ženske podružnice:	D. Stiplošek-Pregarć
II. članica ženske podružnice:	A. Hercigonja
III. članica ženske podružnice:	M. Piro
Pretsednik gimnastičkog društva:	N. Jovanović
Pretsednik streljačke družine:	Ž. Frelić
Pretsednik odbora za podiz. spomenika:	D. Batagelj
Horovođa:	M. Udović
Gimnastičari, strelci, svirači, hor, građani:	članovi baleta, orkestra i zbora

**M. Matković, Na kraju puta
(5. svibnja 1956.)**

Rikard Dorić: Veljko Maričić
Ivan Brlek: Dušan Dobrosavljević
Žarko Župan: Danilo Maričić
Neda Gorsky: Marija Dragović-Bettini
Franjo Puceljčki: Miodrag Lončar
Josip pl. Lukich: Jozo Martinčević
Alojz Horvat: Zlata Nikolić
Joža: Željko Frelić
Gjuro: Ivan Sopović

B. Stanković, Koštana (9. lipnja 1956.)

Hadži-Toma: Miodrag Lončar
Stojan, sin mu: Danilo Maričić
Arsa, predsjednik općine: Đuro Turinski
Mitke, brat Arsin: Dušan Dobrosavljević
Marko, vodeničar Tomin: Slavko Šestak
Policajac, starješina nad
pandurima: Josip Zappalorto
Pandur: Željko Frelić
Kmet ciganski: Ivan Popović
Grkljan, Ciganin, svirač, otac
Koštanin: Radovan Kudić
Kurta, ciganski pandur: Desimir Batagelj
Kata, žena Hadži-Tomina: Zlata Nikolić
Stana, kći Hadži-Tomina: Marija Dragović-Bettini
Vaska, kći Arsina: Zlata Perlić
Koca, prijateljica Stane i
Vaske: Marija Piro
Koštana, Ciganka, pjevačica
i plesačica: Jana Puleva
Salče, mati joj: Mara Kaitas
Magda: Ivona Grimbaum-
Brzeska

**M. Držić, Dundo Maroje
(3. listopada 1956.)**

Dundo Maroje, dubrovački trgovac: Jozo Martinčević
Maro, njegov sin: Slavko Šestak
Ugo Tedeško, mladi
plemić: Željko Frelić
Bokčilo, sluga Dunda
Maroja: Dušan Dobrosavljević
Popiva, sluga Mara
Marojeva: Zvonko Djukes
Pomet, sluga Uga
Tedeška: Danilo Maričić
Ondardo de Augusto: Đuro Turinski
Niko, mladi
Dubrovčanin: Miljenko Vikić
Vlaho, mladi
Dubrovčanin: Nikola Jovanović
Sadi, lihvar: Dragan Bednarski
Prvi ošterijer: Josip Zappalorto
Drugi ošterijer: Carlo Montini
Treći ošterijer: Ermanno Svava
Laura, rimska
kurtizana: Marija Piro
Petrunjela, njena
služavka: Zlata Perlić
Pere, Marova
vjerena: Zdenka Trajer
Baba, njena pratilica: Ivona Grünbaum
Stražar: Kruno Vušković

**I. Cankar, Sablazan u dolini Sv. Florijana (3.
studenoga 1956.)**

Krištof Kobar, zvan
Petar: Zvonko Đukes
Jacinta, njegova
družica: Marija Drgaović
Načelnik: Dragan Bednarski
Načelnikovica: Zlata Nikolić
Dacar: Miodrag Lončar
Dacarica: Draga Stiplošek-
Pregarc
Ekspeditorka: Neveka Benković
Učitelj Siviligoj: Josip Zappalorto
Bilježnik: Nikola Smederevac
Trgovac: Ivan Popović
Njegova žena: Mara Kaitas
Crkvenjak: Dušan Dobrosavljević
Debeljko: Željko Frelić
Putnik: Danilo Maričić

**S. Kolar, *Svoga tela gospodar*
(22. svibnja 1957.)**

Jakob	Jozo Martinčević
Pavunčec:	Zlata Nikolić
Bara, žena mu:	Slavko Šestak
Marica, kći:	Zlata Perlić
Ded Markan:	Željko Frelić
Jura Brezović:	Veljko Maričić
Kata, žena mu:	Draga Stiplošek-Pregarc
Roža, kći:	Zdenka Trajer
Janica, kći:	Marija Dragović
Joža, sin:	Dragan Blažeković
Ljuba:	Marija Piro
Šimun:	Dušan Dobrosavljević
Katica,	Mara Kaitas
podsnhalja:	Ivan Popović
Pandur Mata:	Leo Tomašić
Dever Jankić:	

W. Shakespeare, *Macbeth* (22. veljače 1958.)

Duncan, kralj Škotski:	Jozo Martinčević
Malcolm:	Danilo Maričić
Donalbian:	Nikola Jovanović
Macbeth:	Veljko Maričić
Banquo:	Đuro Turinski
Macduff:	Miodrag Lončar
Lenox:	Slavko Šestak
Ross:	Dušan Dobrosavljević
Fleance, sin Banquov:	Nikica Andušić
Siward, grof nortumberlandski:	Dragan Blažeković
Seyton:	Josip Zappalorto
Liječnik:	Edo Verdonik
I.	Željko Frelić
II.	Ivan Popović
III.	Stevo Vukas
Sin Macduffov:	Igor Popović
Sluga Macbethov:	Asim Bukva
Lady Macbeth:	B. Verdonik-Rasberger
Lady Macduff:	Zdenka Trajer
Dvorkinja lady Macbeth:	Marija Piro
I.	Zlata Nikolić
II.	D. Stiplošek-Pregarc
III.	Mara Kaitas

**J. Sterija Popović, *Kir Janja*
(10. ožujka 1958.)**

Kir Janja: Nikola Smederevac
Juca, njegova žena: Mara Kaitas
Katica, njegova kći: Zlata Perlić
Notaroš: Đuro Turinski
Kir Dima: Slavko Šestak
Sluga Petar: Dragan Blažeković

M. Matković, *Prometej* (31. siječnja 1959.)

Zeus, gospodar
Olimpa: Dragan Bednarski
Atena: Zdenka Trajer
Artemida: Marija Piro
Hefest: Miodrag Lončar
Ares: Danilo Maričić
Hermes: Slavko Šestak
Dionis: Dušan Dobrosavljević
Afrodita, žena
Hefestova: Zlata Perlić
Prometej, titan: Veljko Maričić
Antroposova žena: Branka Verdonik-Rasberger
Antroposov sin: Nikola Jovanović
Antroposova kći: Tamara Jovanović
Prva žena: Draga Stiplošek-Pregarc
Druga žena: Anika Kucel
Veliki vrač: Jozo Martinčević
Klač: Josip Zappalorto

**M. Krleža, *Gospoda Glembajevi*
(obnova, 25. travnja 1959.)**

Igrijat Jacques
Glembay, bankar, šef
firme Glembay Ltd.
Company, pravi tajni
savjetnik: Jozo Martinčević
Barunica Charlotta
Castelli-Glembay,
njegova druga supruga: Branka Verdonik-
Rasberger
Dr. phil. Leone
Glembay, sin Ignjata i
prve mu supruge
rođene Bastilides-
Danielli:
Sestra Angelica
Glembay, dominikanka,
udovica najstarijeg
Glembajevog sina
Ivana rođena baronesa
Zygmuntowicz Beatrix:
Titus Andronicus
Fabriczy-Glembay,
cousin bankara, veliki
župan u miru: Zdenka Trajer
Dr. iuris Puba Fabriczy-
Glembay, advokat,
pravni savjetnik firme
Glembay Ltd. Comp.
njegov sin: Edo Verdonik
Dr. med. Paul Altmann,
liječnik:
Dr. theol. et phil.
Alojzije Silberbrandt,
informatör baruničina
sina i njen ispovjednik: Slavko Šestak
Ulanski Oberlieutenant
von Ballocsanszky: Josip Zappalorto
Boris Lučić
Asim Bukva
Dragan
Blažeković
Kamerdiner: Blazeković

W. Shakespeare, *Richard III* (1. studenoga, 1959.)

Kralj Edward IV:
Geroge, vojvoda od Clarencea:
Richard, vojvoda od Glouceстера,
Henry, vojvoda od Buckinghama:
Henry, grof Richmond, kasnije kralj
Henrik VII:
Grof Rivers, kraljičin brat:
Lord Grey, kraljičin sin od prvoga muža:
Lord Hastings, kraljev komornik:
Lord Stanley, očuh grofa Richmonda:
Sir William Catesby:
Sir Richard Ratcliff:
Sir Robert Brackenbury, zapovjednik
Towera:
Lord Mayor Londona:
Prvi ubojica (James Tyrrel):
Drugi ubojica:
Sir James Blunt:
John Morton, biskup od Elyja:
Prvi građanin:
Drugi građanin:
Treći građanin:
Elizabeth, žena kralja Edwarda IV:
Margaret, udovica kralja Henryja:
Vojvotkinja od Yorka, majka kralja
Edwarda IV. i Richarda III:
Lady Anne, udovica Edwarda sina kralja
Henryja VI., poslije udata za Richarda,
vojvodu od Glouceстера:
Edward, princ od Walesa:
Richard, vojvoda od Yorka:
Edwarda IV

Andelko Štimac
Danilo Maričić
Veljko Maričić
Miodrag Lončar
Stevan Meandžija
Edo Verdonik
Boris Lučić
Dragan Bednarski
Đuro Turinski
Dušan Dobrosavljević
Josip Zappalorto
Željko Frelić
Dragan Blažeković
Slavko Šestak
Ivan Popović
Nikola Jovanović
Josip Pihler
Dalibor Fryda
Nikola Lukež
Boris Ružić
Branka Verdonik
Mia Sasso
Zlata Nikolić
Vera Petrić
Vladimir Štimac
Ivica Pretner

M. Božić, *Pravednik ili kolo oko stare fontane* (8. travnja 1961.)

Blaž Bogdan, sudac: Slavko Šestak
Kessel, ortskomandant: Veljko Maričić
Bojan Antić, „Lola“, smetlar: Miodrag Lončar
Liječnik: Stevo Meandžija
Ivan Matić, činovnik: Josip Zappalorto
Stjepan Ivić: Edo Verdonik
Mesar: Željko Frelić
Postolar: Ivan Popović
Švercer: Dragan Blažeković
Petar, konobar: Dušan Dobrosavljević
Franić, penzioner: Boris Lučić
Ivan Lukić, trgovac: Đuro Turinski
Ruža, njegova žena: Zlata Perlić
Ana: Mia Sasso
Omladinac I: Nikola Jovanović
Omladinac II: Muharem Galić
Poslužitelj: Tonko Šakić
Postolareva žena: Zdenka Trajer
Žena: Nevenka Benković
Student: Rudolf Sterpin
Seljak: Josip Jarušek
Adjutant ortskomandanta: Željko Pavletić

W. Shakespeare, *Romeo i Julija* (14. listopada 1961.)

Escalo, veronski knez: Đuro Turinski
Paris, mlad plemić, knežev rođak: Nikola Jovanović
Montecchi: Željko Frelić
Capuletti: Stevo Meandžija
Romeo, Montecchijev sin: Danilo Maričić
Mercuzio, knežev rođak i Romeov prijatelj: Slavko Šestak
Benvoglio, Montecchijev sinovac i Romeov prijatelj: Dušan Dobrosavljević
Tibaldo, Capulettijev sinovac: Miodrag Lončar
Lorenzo: Veljko Maričić
Giovanni: Boris Lučić
Ljekarnik: Edo Verdonik
Petar, Capulettijev sluga: Franjo Bravdica
Zapovjednik straže: Josip Zappalorto
Gospodja Montecchi: Vera Petrić
Gospodja Capuletti: Branka Verdonik
Julija (Giulietta), Capulettijeva kći: Zlata Perlić
Dojilja: Zlata Nikolić

M. Držić, *Ženska pamet* (13. travnja 1962.)

Tripče de Utolče: Dragan Bednarski
Mande: Mia Sasso
Kate, njihova služavka: Marija Piro
Anisula, „rufijana“: Zlata Nikolić
Vlasteličić iz Dubrovnika: Dušan Dobrosavljević
Pedant Kiro, meštar od skule: Đuro Turinski
Djove, njegova žena: Branka Verdonik
Nadihna, njihov sluga: Rasberger
Leone de Zauligo: Nikola Jovanović
Turčin: Slavko Šestak
Jedjupka: Željko Frelić
Kerpe, prijatelj: Mara Kaitas
Tripčeta: Stevo Meandžija
Djivulin, svojta: Ivan Popović
Mandina: Josip Zappalorto
Luka, svojta Mandina: Zdenka Trajer
Prolog:

A. Salacrou, *Margareta* (19. siječnja 1963.)

Margareta: Zlata Perlić
Doktor: Nikola Jovanović
Otac: Đuro Turinski
Skitnica: Danilo Maričić

**J. P. Sartre, *Obzirna bludnica*
(19. siječnja 1963.)**

Lizzie: Mia Sasso
Crnac: Dušan Dobrosavljević
Fred: Asim Bukva
John: Željko Frelić
Senator: Josip Zappalorto

**T. Williams, *Period prilagođavanja ili uzvišica nad
pećinom*
(16. veljače 1963.)**

Ralph Bates: Slavko Šestak
Isabel Haverstic: Zdenka Trajer
George Haverstic: Dušan Dobrosavljević
Susie: Sonja Kern
Mrs Mac
Gillicuddy: Branka Verdonik
Mr. Mac
Gillicuddy: Edo Verdonik
Dorothea Bates: Marija Piro
Policajac: Nikola Jovanović

**Sofoklo, *Kralj Edip*
(6. listopada 1964.)**

Edip, kralj u Tebi: Miodrag Lončar
Jokasta, žena
njegova: Branka Verdonik-Rasberger
Kreont, brat Jokastin: Dragan Bednarski
Tiresija, prorok: Stevo Meandžija
Svećenik: Ivan Bibalo
Glasnik iz Korinta: Danilo Maričić
Glasnik iz dvora: Asim Bukva
Pastir, sluga Lajev: Dušan Dobrosavljević
Nikola Jovanović
Ivan Popović

Zbor staraca: Slavko Šestak
Đuro Turinski
Edo Verdonik
Josip Zappalorto

Vodič Tiresijin: . . .
Antigona: . . .
Izmena: . . .

**A. Miller, *Poslije pada*
(10. travnja 1965.)**

Quentin: Slavko Šestak
Felice: Marija Piro
Maggie: Zlata Perlić
Holga: Zdenka Trajer-Šestak
Dan: Stevo Meandžija
Ike: Josip Zappalorto
Majka: Zlata Nikolić
Elsie: Gordana Petrović-Perišić
Lou: Nikola Jovanović
Louise: Vera Petrić
Mickey: Ivan Bibalo
Carrie: Mirjana Nikolić-Pavlović
Prolaznik: Asim Bukva
Predsjednik
suda: Đuro Turinski
Hurly: Edo Verdonik

**B. Brecht, *Gazda Puntila i njegov sluga*
Matti (2. listopada 1965.)**

Puntila: Dragan Bednarski
Eva, njegova kći: Zdenka Trajer-Šestak
Matti, njegov sluga: Miodrag Lončar
Frederik, sudac: Edo Verdonik,
Eino Silakka, ataše: Asim Bukva
Ema, pecara: Mia Sasso
Manda, apotekarska
domaćica: Maria Piro
Sandra, Mara Kaitas
telefonistkinja: Mirjana Nikolić
Lisa, kravarica: Pavlović
Lalna, kuharica: Zlata Nikolić
Fina, sluškinja: Edita Karađole
Surkkala, radnik: Đuro Turinski
Kržljavi radnik: Nikola Jovanović
Crvenokosi radnik: Stevo Meandžija
Mali radnik: Ivan Popović
Debeli radnik: Josip Zappalorto
Veterinar: Slavko Šestak
Konobar: Alojz Usenik
Konobarica: Gordana Petrović
Svećenik: Perišić
Njegova žena: Dušan Dobrosavljević
Advokat: Vera Petrić
Željko Frelić

**M. Krleža, *Na rubu pameti*
(30. listopada 1965.)**

Doktor: Slavko Šestak
G. generalni direktor
Domaćinski: Đuro Turinski
G. ministar dr Marko
Antonije Javoršek: Stevo Meandžija
G. ministar Pankracije
Harambašević: Željko Frelić
G. dr Atila pl. Rugvay: Dragan Bednarski
G. dr Egon pl. Sarvaš-
Daljski: Asim Bukva
G. von Petretich: Nikola Jovanović
G. dr Werner: Josip Zappalorto
G. Dizdar-Barjaktarević:
G. dr Hugo-Hugo: Asim Bukva
G. Franjo Ljubičić: Danilo Maričić
Dr Katančić: Nenad Šegvić
Ing. Sinek: Dušan Dobrosavljević
Gđa Amilija Aquacurti-
Sarvaš-Daljska: Ivan Bibalo
Gđa Domaćinski: Branka Verdonik
Gđa Agneza: Zlata Perlić
Jedna dama: Marija Piro
Jadвига Jesenska: Marija Kaitas
Sobarica: Mia Sasso
Bolničar: Gordana Petrović-
Agent „čudoredne“
policije: Perišić
Pero Kmeta: Alojz Usenik
Mato, provalnik: Ivan Bibalo
Valent Žganec, zvani
Vudriga: Nenad Šegvić
Ivan Popović
Edo Verdonik

**E. Albee, *Tko se boji Virginije Woolf*
(12. siječnja 1966.)**

Martha: Mia Sasso
George: Miodrag Lončar
Honey: Edita Karađole
Nick: Nenad Šegvić

I. Gundulić, *Dubravka* (3. studenoga 1966).

Radmio: Nenad Šegvić
Ribar: Josip Zappalorto
Miljenko: Danilo Maričić
Ljubimir: Ivan Bibalo
Dubravka: Marija Piro
Divjak: Slavko Šestak
Gorštak: Miodrag Lončar
Zagorko: Edita Karađole
Ljubdrag: Asim Bukva
Jeljenka: Gordana Petrović
Vuk: Dušan Dobrosavljević
Stojna: Zlata Nikolić
Redovnik: Željko Frelić

M. Držić, *Skup* (21. listopada 1967.)

Skup: Miodrag Lončar
Zlati Kum: Dušan Dobrosavljević
Niko: Slavko Šestak
Kamilo: Ivan Bibalo
Munuo: Nenad Šegvić
Dživo: Željko Frelić
Pasimaha: Stevo Meandžija
Drijemalo: Ivan Popović
Kučivrat: Asim Bukva
Oblizalo: Nikola Jovanović
Dum Marin: Josip Zappalorto
Dobre: Branka Verdonik
Andrijana: Gordana Petrović
Variva: Zlata Nikolić
Gruba: Zlata Perlić

L. Pirandello, *Gorski divovi* (20. siječnja 1968.)

GROFIČINA DRUŽIMA
Ilse, zvana još i Grofica: Zdenka Trajer-Šestak
Grof, njen suprug: Slavko Šestak
Dijamant, druga žena: Mia Sasso
Krom, karakterni glumac: Đuro Turinski
Spizzi, mladi glumac: Nenad Šegvić
Battaglia, glumac svaštar pa i žena: Asim Bukva
Svećenik: Stevo Meandžija
Lumachi s ručnom dvokolicom: Željko Frelić

NESRETNJAKOVIĆI:
Cotrone, zvan Vrač: Miodrag Lončar
Patuljak Patak: Edo Verdonik
Toško Tuš: Dušan
Babaroga: Dobrosavljević
Milordić: Zlata Nikolić
Mara-Mara sa suncobranom zvana još i Škotlandanka: Nikola Jovanović
Magdalena: Mara Kaitas
Susjeda I: Gordana Petrović
Susjeda II: Vera Petrić
Edita Karađole

Pripovjedač nenapisanoga čina:
Starčić od klavira: Ivan Bibalo
Vlasnica kavane: Ivan Popović
Gordana Petrović

LUTKE
Mornar I: Miroslav Kačić
Mornar II: Željko Prijčić

N. Fabrio, Reformatori (29. veljače 1968.)

Martin Luther: Miodrag Lončar
 Johann Friedrich zvan Velikodušni, izborni knez Saksonske, osnivač Sveučilišta u Wittenbergu: Dragan Bednarski
 Filip Melanchton, profesor Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Wittenbergu: Danilo Maričić
 Bugenhagen (Pomorani), profesor Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Wittenbergu i tamošnji grad. župnik: Veljko Maričić
 Stražar s Elsterskih gradskih vrata u Wittenbergu: Ivan Popović
 Prvi palikuća u Wittenbergu: Stevo Meandžija
 Drugi palikuća u Wittenbergu: Edo Verdonik
 Matija Vlačić Ilirik: Slavko Šestak
 Maior, profesor Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Wittenbergu: Željko Frelić
 Eber, jedan od vođa protestanata u Wittenbergu: Rochus: Nikola Jovanović
 Hofrat: Ivan Bibalo
 Nikola Gal, župnik i pisac, suborac i vršnjak Vlačićev: Dušan Dobrosavljević
 Willibald zvan Anđeo, branitelj Magdeburga: Nenad Šegvić
 General Schwendi, maršal Reicha i ratni opunomoćenik cara Karla V: Asim Bukva
 Erika: Đuro Turinski
 Studenti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Wittenbergu. Palikuće Wittenberga. Studenti i građani Jene. Mirjana Nikolić
 Branioci i opsjedači Magdeburga: Stanko Bogdan, Miroslav Kačić, Božidar Postić, Josip Štokić.
 Alojz Usenik

M. Krleža, Vučjak (21. listopada 1968.)

Polugan, suradnik „Narodne Sloge“: Danilo Maričić
 Dr. Zlatko Strelac, suradnik „Narodne Sloge“: Nenad Šegvić
 Venger Ugarković, bivši urednik i osnivač „Narodne sloge“: Veljko Maričić
 Šef redaktor „Narodne Sloge“: Josip Zappalorto
 Šipušić, metteur: Nikola Jovanović
 Korektor: Miroslav Kačić
 Krešimir Horvat, apsolvant filozofije, invalid i suradnik „Narodne Sloge“ dekretom vlade imenovani namjesni učitelj na mjestu Lazara Margetića na jednorazrednoj pučkoj školi u Vučjaku: Slavko Šestak
 Mirjana Margetić, udovica učitelja na jednorazrednoj pučkoj školi u Vučjaku: Mia Sasso
 Eva, Amerikanka, bivša vlasnica crnačkoga bordela u Chicagu: Mirjana Nikolić
 Juraj Kučić, vojni bjegunac, u civilu kelner poštanskog hotela: Asim Bukva
 Vjekoslav Hadrović, ravnajući učitelj dvorazredne pučke škole u Svetoj Nedjelji: Dragan Bednarski
 Pantelija Crnković, narednik, postajevodnik oružničke postaje u Svetoj Ani: Miodrag Lončar
 Mitar, žandar kaplarskog čina: Ivan Popović
 Lukač, predsjednik školskoga odbora: Stevo Meandžija
 Grga Tomerlin, lihvar, član školskog odbora: Dušan Dobrosavljević
 Starac, drugi član školskog odbora: Željko Frelić
 Perekov Juro, foringaš: Edo Verdonik
 Lazar Margetić, učitelj, koji je nestao u Galiciji: Ivan Bibalo
 Evina mati: Branka Verdonik-Rasberger
 Cura: Gordana Petrović
 I baba: Mara Kaitas
 II: baba: Edita Karađole
 Nevjesta: Gordana Petrović
 Otac: Dragan Bednarski
 Mati: Zlata Nikolić
 Poluganova žena: Vera Petrić

**M. Jurić-Zagorka, Grička vještica
(15. prosinca 1968.)**

Suzana, grofica Ratkay:	Zlata Nikolić
Nera, Kontesa Keglević:	Zlata Perlić
Siniša, grof Vojkffy:	Nenad Šegvić
Terka, grofica Nadaždy:	Marija Piro
Marija Terezija, carica:	B. Verdonik-Rasberger
Van Swieten, dvorski liječnik:	Veljko Maričić
Grof Kaunitz, ministar:	Slavko Šestak
Grof Krištofor, gospodar Samobora:	Miodrag Lončar
Otac Smole, redovnik:	Danilo Maričić
Krajačić, gradski sudac:	Dušan Dobrosavljević
Plemeniti Kušević:	Dragan Bednarski
Sale, gradski kapetan:	Josip Zappalorto
Tituš Krajačić:	Ivan Bibalo
Grof Meško:	Nikola Jovanović
Grof Keglević:	Željko Pavletić
Rafael, pustinjač:	Stevo Meandžija
Andrija Puncer, krvnik:	Željko Frelić
Mikica Smernjak, pisar:	Asim Bukva
Jelica Kušenka:	Zdenka Trajer
Barba Urša, vračara:	Mara Kaitas
Barbara Palčić:	Vera Petrić
Galović, vrtlar:	Ivan Popović
Žajler, mežnar:	Edo Verdonik
Barica Cintek, hljebarka:	Mirjana Nikolić
Kmetica grofice Ratkay:	Edita Karađole
Ana:	Gordana Petrović
Dvorjanik:	Alojz Usenik
Filip, sluga grofice Ratkay:	Josip Jarušek
Ivan, sluga gorfice Terke:	Gerhard Zajc

**N. Fabrio, *Čujete li svinje kako rođu u ljetnikovcu naših gospara?*
(20. veljače 1970.)**

Saro: Miodrag Lončar
Vitko: Nenad Šegvić
Toma: Slavko Šestak
Nuncula: Zlata Nikolić
Balari: Nikola Jovanović
Asim Bukva
Ivan Bibalo
Starci, Dušan Dobrosavljević
ribari, Stevo Meandžija
mještani: Edita Karadžole
Starice, Mia Sasso
žene u Mara Kaitas
crnom: Branka Verdonik
Zdenka Trajer-Šestak
Zlata Perlić
Talijanski
turisti: Danilo Maričić
Njemački
turisti: Dragan Bednarski

**J. Anouilh, *Pokus ili kažnjena ljubav*
(11. travnja 1972.)**

Grof: Edvard Černi
Lucille, njegovo Mirjana
kumče: Pičuljan
Grofica, Zdenka
njegova žena: Marunčić-
Gospodin Švajger
Damiens,
grofičin Zdenko Botić
poslovođa:
Hortensia, Zrinka Kolak
njegova Mirko Šatalić
ljubavnica:
Hero, njegov Marino Matota
prijatelj:
Villebosse,
grofičin
ljubavnik,
smiješno lice:

P. Achard, *Celestina ili tragikomedija o Kalistu i Melibeji* (17. svibnja 1975.)

Sereno, ili Noćobdija: Dušan Dobrosavljević
Kalisto, blagorodni gospodičić: Danilo Maričić
Parmeno: Ivan Bibalo
Sempronio: Slavko Šestak
Pleberio, otac Melibeje: Stevo Meandžija
Centurion, svodnik, razbijač i kukavica: Asim Bukva
Melibeja, mlada djevojka visokoga roda: Dunja Ilakovac
Lukrecija, Melibejina pratilica: Edita Karađole
Alisa, Melibejina majka: Zdenka Trajer
Areusa: Gordana Petrović
Elicia: Zlata Perlić
Celestina, svodilja koja se u sve razumije: Zlata Nikolić

G. Feydeau, *Buba u uhu* (15. ožujka 1973.)

Victor Emanuel
Chandebise, Poche: Slavko Šestak
Camille Chandabise: Eduard Černi
Romain Tournel: Nenad Šegvić
Doktor Finache: Ljudevit Gerovac
Carlos Homenides de Histangua: Asim Bukva
Augustin Ferlaillon: Dušan Dobrosavljević
Etienne: Ivan Bibalo
Rugby: Dalibor Fryda
Baptistin: Stevo Meandžija
Raymonde
Chandabise: Zdenka Marunčić
Lucienne Homenides de Histangua: Zrinka Kolak
Olympe Ferraillon: Vera Petrić
Antoinette: Gordana Petrović
Eugenie: Dunja Ilakovac-Hercog

M. Držić, *Dundo Maroje* (2. srpnja 1973.)

ULOGE TUMAČILI:
Slavko Šestak
Danilo Maričić
Mirjana Pičuljan
Nenad Šegvić
Eduard Černi
Asim Bukva
Ivan Bibalo
Gordana Petrović
Zlata Nikolić
Zrinka Kolak
Stevo Meandžija
Dušan Dobrosavljević

M. Krleža, *Leda* (7. prosinca 1974.)

Vitez Oliver Urban: Nenad Šegvić
Klanfar, veleindustrijalac: Anđelko Štimac
Melita, njegova supruga: Edita Karađole
Aurel, akademski slikar: Slavko Šestak
Klara, njegova supruga: Mirjana Pičuljan
Fanny: Dunja Ilakovac-Hercog
Prva dama: Zlata Perlić
Druga dama: Zrinka Kolak
Gospodin: Marijan Lovrić

**Z. Kompanjet, Šete bandjere
(27. rujna 1975.)**

Kazimir Kunelić, zvan
Perdica: Slavko Šestak
Amalija, Perdičina
žena: Zdenka Trajer
Anka, druga Pedričina
žena: Zrinka Kolak
Beamo: Zdenko Botić
Ive: Ivan Bibalo
Dane: Nenad Šegvić
Sudac u Trstu, Sudac u
Opatiji, Doktor
Prčurina: Boris Lučić
Sudski činovnik
Prevodilac, Treći član
HSS, Srečko: Mirko Šatalić
Madžar, Službenik
UDB-e, Direktor: Marijan Lovrić
Madame: Zlata Perlić
Prostitutka, Dunja Ilakovac-
Hercog
Daktilografkinja:
Conte Magnamocoli,
Prvi član JRZ, Prvi SS-
ova, Pjesnik:
Prodavačica slastica: Asim Bukva
Prvi član HSS, Mia Sasso
Pomoćnik direktora,
Novi sekretar
organizacije SK:
Prvi radnik, Šef
računovodstva, Drugi
policajac:
Starica, Krezuba žena:
Drugi član HSS, Šef
skladišta:
Stara službenica: D. Dobrosavljević
Podstanarka kod Anke: Vera Petrić
Agent kvesture, Treći
radnik, Drugi SS-ovac,
Muž krezube žene:
Prvi autonomaš, Kurir,
Prvi član SK: Alojz Usenik
Prvi policajac, Treći
autonomaš, Drugi
radnik, Treći član SK:
Drugi autonomaš,
Pepić, Treći član JRZ,
Drugi član SK: Anđelko Somborski
Ivan Fabijan
Prva plesačica: Lidija Benac
Druga plesačica: Smilja Kvesić
Treća plesačica: Radmila Mitić
Četvrta plesačica: Milica Rod

M. Krleža, Galicija (9. prosinca 1976.)

Kadet Horvat:
Oberleutnant Doktor
Gregor: Eduard Černi
Bogumil Kleva
Oberleutnant Doktor Puba
Agramer: Slavko Šestak
Nenad Šegvić
Oberleutnant Walter: Nikola Ćuk
Feldmarschalleutnant Von
Hahnencamp: Dalibor Fryda
Mia Sasso
Barun Cranensteg: Vera Petrić
Barunica Meldegg-
Cranensteg: Anđelko Štimac
Dušan
Udova Romanowicz-
Russcuk: Dobrosavljević
Boris Lučić
Pukovnik De Malocchio:
Major Hohnetz: Ivan Bibalo
Danilo Maričić
Artiljerijski kapetan Lukač: Ivan Rukavina
Dragonski oberleutnant
Somogyi, Malmos Gábor: Nenad Vukelić
Zdenko Botić
Nadliječnik Doktor
Altmann: Asim Bukva
Zlata Perlić
Feldkaplan Anton Boltek: Mirjana Nikolić
Kadet lovačke hodne
Janković: Gordana Petrović
Zastavnik Šimunović: Dunja Ilakovac-
Hercog
Poljski Židov: Nina Kovačić
Uzvanice na večeri:
Alojz Usenik
Stjepan Podubski
Ivan Popović
Klaviristica:
Infanteriegefreiter
Oberkellner Kapauner:
Infanterist Podravec:
Ordonanc:
Obješena starica. Oficiri.
Vojnici. Kartaši. Sluge.
Kelneri.

J. Popović Sterija, *Pokondirena tikva* (12. studenoga 1978.)

Fema, bogata udovica: Mia Sasso
Evica, njegovu kći: Zrinka Kolak
Mitar, Femin brat: Ivan Bibalo
Ančica, služavka: Ivanka Savić
Jovan, šegrt: Bogumil Kleva
Sara, čankoliza kod Feme: Zdenka Trajer
Ružičić: Asim Bukva
Vasilije: Eduard Černi

W. Shakespeare, *Život i smrt kralja Johna* (3. studenoga 1978.)

Kralj John: Nenad Šegvić
Princ Henry, sin kralja Johna, kasnije kralj Henry III: Leo Meandžija
Grof od Salisburyja: Dušan Dobrosavljević
Grof od Pembrokea: Zdravko Biogradlija
Gorf od Essexu: Dalibor Fryda
Lord Bigot: Nenad Vukelić
Robert Faulconbridge: Ratko Vojnović
Filip Bastard, nezakoniti sin kralja Richarda Lavljeg Srca: Zdenko Botić
Hubert, građanin Angersa, kasnije pouzdanik kralja Johna: Slavko Šestak
James Gurney, sluga Lady Faulconbridge: Alojz Usenik
Peter iz Pomfreta: Nikola Čuk
Filip II, kralj Francuske: Asim Bukva
Louis, francuski prestolonasljednik: Bogumil Kleva
Artur, sin Johnova brata Geoffreyja, vojvoda bretonski: Eduard Černi
Vojvoda od Austrije: Boris Lučić
Chatillon, francuski poslanik: Ivan Bibalo
Kardinal Pandolfo, papin izaslanik: Danilo Maričić
Glasnik: Ratko Vojnović
Prvi krvnik: Nikola Čuk
Drugi krvnik: Alojz Usenik
Kraljica Eleanoru, majka kralja Johna: Zdenka Trajer
Konstanca, Arturova majka: Gordana Petrović
Blanka, sestrična kralja Johna: Dunja Ilakovac
Lady Faulconbridge: Zlata Perlić

**Ž. Čingo, Paskvelija
(20. veljače 1980).**

Tacko Nastejčin:	Zdenko Botić
Klimo Raštakov:	Nenad Šegvić
Argile Kostadinovski:	Danilo Maričić
Evdokija, njegova kći:	Ivanka Savić
Blaže Zengo:	Asim Bukva
Agatja, njegova kći:	Gordana Petrović
From:	Velimir Životić, k.g.
Moroska Kostoska, njegova žena:	Edita Karadžole
Pumpalovski, seoski luđak i pjesnik:	Bogumil Kleva
Pop Antim:	Frane Tadić
Vecale Nikodinoski:	Eduard Černi
Vecanoska, njegova majka:	Mira Brlek
Kiril Zengo:	Nenad Vukelić
Kiša Gjorčevska:	Zdenka Trajer
Spiro Donev, kulak i kmet:	Nikola Čuk
Sobakoska, njegova žena:	Zlata Perlić
Rodna, njegova kći:	Dunja Ilakovac
Kulmo Bintašovski, seoski bogalj:	Ivan Bibalo
Stražar:	Dušan
Ana Stojanoska:	Dobrosavljević
Djevojke, narod, stražari:	Olivera Đurić
	Gordana Reljac,
	Ljiljana Cerovac,
	Nives Štemberga,
	Mirela Štemberga,
	Alojz Usenik,
	Mladen Kajganić,
	Krešimir Kaštelan

KAZALO IMENA

A

Abel-Hirsch · 341
Abruzov · 380, 382
Achard · IX, 318,
320, 321, 379, 400
Achardove · 317,
339
Adamić · 40, 41, 58,
62, 348, 384
Adamov · 93
Afrić · 80
Albee · 236, 242,
348, 382, 395
Albeea · 225, 226,
273
Albeeova · 236
Alfieri · 72
Alfierija · 329
Alfijeri · 51
Alin · 162
Aliprandi · 46
Aliprandi, Dominici ·
46
Althusser · 253, 341
Andreis · 69, 341
Andrejević, B · 385
Anouilh · IX, 311,
314, 378, 398
Anouilha · 191, 215,
303, 312, 335, 336,
346
Anouilhova · 270,
310, 311, 315, 338
Anouilhovim · 264
Antoine · 54, 98,
106, 199, 341
Antony · 72
Aparac · 260
Apolloni · 64
Apollonio · 341
Appi · 12
Appia · 4, 222, 341
Arbasino · 341
Arbutina · 295, 341

Arendt · 253, 254
Arnheim · 341
Arnheima · 222
Arrabal · 93
Arrabala · 254
Arrighi · 45
Arsić · 114
Artaud · 4, 13, 272,
290, 323, 338, 341,
368
Artauda · 12, 272,
318, 323
Artaudovich · 272,
290
Artaudu · 323, 339
Arzilli · 47
Augier · 72
Auslander · 223,
231, 341
Axeold · 380

B

Bach · 100
Bačić, N · 376
Badalić · 66
Bahorića · 268
Bakarićev · 256,
337
Balderi · 65
Balen · 342
Balzac · 95
Ban · 74
Banjanin · 384
Banjanin, M · 383
Baraccani · 68
Baraldi · 65
Barčić · 35, 62, 73
Barker · 379
Barnes, P · 382
Barthes · 342
Barthesa · 227
Batagelj · 388, 389
Batagelj, D · 388
Batthyány · 37
Batušić · 15, 30, 31,
39, 65, 74, 78, 79,
80, 82, 87, 88, 95,
96, 100, 102, 103,
121, 126, 128, 131,
132, 133, 134, 136,
137, 139, 140, 141,
153, 156, 158, 169,
185, 189, 193, 195,
197, 225, 227, 270,
274, 285, 303, 342,
351, 373
Baty · 4, 11, 12, 53
Beaumarcais · 123
Beaumarchais · 72,
379
Bebler · 227
Beckett · 93, 96,
177
Becketta · 179, 254,
298
Bednarski · 108,
113, 114, 118, 198,
384, 385, 387, 388,
389, 391, 392, 393,
394, 395, 397, 398
Bednarskim · 378
Bednarskoga · 114,
168, 184, 202
Beethovenove · 237
Beethovenovoj ·
238, 241
Begović · 265, 377
Begović, B · 90
Belasco · 342
Bellincioni · 67
Bellini · 44, 63, 64
Belović · 16, 342
Benac, L · 401
Benassai · 47
Benedetti · 44
Benedicto · 72
Benković · 389, 393
Bentley · 342
Benvenuti · 70
Benjamin · 253, 342
Berčića · 311
Bergman · 342

Bergonzio · 45
Berković · 90
Berliozove · 289
Bernard · 72, 165,
249, 342
Bernardi · 42
Bersa · 61
Bersezii · 51
Bertini · 44
Bertini, A · 45
Bertini, F · 45
Bertolazzi · 72
Bertolini · 36
Betti · 93
Bettini · 45, 171,
384, 385, 386, 387,
388, 389
Bianchi · 63
Bibala · 109, 300,
301, 307, 319, 324
Bibalo · 109, 202,
224, 245, 304, 319,
394, 395, 396, 397,
398, 400, 401, 402,
403
Bilandžić · 343
Biljuš · 90
Binički, J · 384
Bisson · 72, 74
Bitenc · 90, 388
Biti · 343
Bjornson · 72
Blažeković · 118,
390, 391, 392, 393
Blažević · 343
Bloch · 343
Blum-Tochè · 75
Bobinac · 170, 343
Bocabadati · 64,
65
Boehm · 343
Bogdan, S · 397
Bogdanović, Đ · 376
Bogner-Šaban · 84,
100, 102, 103, 105,
106, 343
Bogović · 73
Bojović · 105, 343
Bolfek · 118, 387
Boll · 53
Bonači · 384
Bonda · 254

Bono · 34, 35, 37,
38
Bor · 81, 377, 380
Bora · 81, 174
Borelli · 71
Bormida · 45
Borožan · 115
Bošnjak · 343
Botić · 291, 398,
401, 402, 403
Botića · 264, 324,
339
Bourdieuovu · 253
Bozzo · 45
Božić · IX, 94, 96,
97, 152, 153, 185,
211, 212, 213, 343,
367, 379, 380, 393
Božičev · 97, 174
Božičeva · 190
Bracco · 72
Brahm · 343
Branka Verdonik ·
IX, 145, 146, 147,
163, 365, 387, 391,
392, 393, 394, 395,
396, 397, 398
Braun · 238, 343
Bravdica, F · 388
Brdar · 305, 385
Brecht · 97, 167,
168, 177, 218, 223,
227, 272, 334, 343,
344, 354, 359, 360,
368, 374, 380, 382,
395
Brecht · 191, 272,
275, 333, 335, 371
Brechtom · 283
Brechtov · 227
Brečić · 219, 344
Bresana · 264
Brešana · 254, 255,
283
Brešanova · 256,
337
Brezovačkoga · 169
Brezovca · 158
Brioschi · 70
Briski-Uzelac · 143,
343, 344, 351
Brixy · 113, 381

Brelek, M · 403
Brook · 282, 299,
316, 338, 344, 360,
368
Brokovih · 272,
299
Brokovim · 282,
338
Brooku · 278, 289
Brumini, R · 182
Brunetti, I · 45
Brunini · 45
Brunorini · 45, 46
Brzeska, I · 384
Budak · 96, 152,
185, 373, 380, 381,
387
Budaka · 283
Budakova · 168,
200
Budakove · 158,
168, 169
Budakovo · 270
Bukovšek · 388
Bukva · 108, 109,
202, 217, 304, 319,
390, 392, 394, 395,
396, 397, 398, 400,
401, 402, 403
Bukve · 307
Bukvu · 109, 324
Bulajić · 184
Bulić · 296
Bundala · 264
Bundalo · 339
Bunjevac · 344
Burtonom · 236
Butti · 72
Bužimskog · 254
Byrona · 193

C

Calestini, · 45
Camus · 93, 211,
213, 344
Camusa · 93, 191,
254, 335, 336
Camusu · 211
Canati · 47

Candelari · 44
Cankar · IX, 84, 94,
95, 96, 97, 116,
363, 372, 380, 389
Canti · 46
Capuane · 72
Capus · 72
Car Emin · 95, 96,
344, 380
Car, D · 90
Car, N · 81
Cara Emina · 157
Cardullo · 323
Car-Emin · 100
Carlson · 57, 217,
344
Car-Mihec · 2, 23,
25, 126, 127, 133,
144, 146, 150, 152,
153, 156, 170, 257,
344
Carminati · 67
Carnicke · 344
Caruso · 67
Castelvecchio · 72
Cavallotti · 51
Cavalotti · 72
Celio-Cega · 345
Cerovac, Lj · 403
Cesarec · 81, 255,
260, 380
Cesarec, A · 81
Chase · 361, 380
Chinoy · 55, 341,
342, 343, 345, 353,
359, 370
Cihlar · IX, 25, 27,
28, 30, 32, 33, 34,
35, 37, 38, 40, 41,
52, 58, 59, 60, 62,
63, 64, 65, 66, 74,
75, 91, 92, 159,
160, 162, 164, 344,
345, 355, 356, 358,
359, 375
Cilić · 81
Clark · 345
Claudio, G · 385
Clurman · 295, 345
Colette · 380
Collalto-Mattuzzi, A.
C · 381

Colombo · 114
Copeau · 126, 144
Copeau · 126, 333
Coppé · 66
Corsi · 67
Cossa · 51, 72
Coupeau · 345
Courbet · 78
Cousteau · 215,
312
Craig · 54, 126, 209,
298, 299, 345
Craigovim · 304
Crnobori · 84, 90,
103, 134, 355, 383
Crnojević-Carić · 38,
345
Crvenčanin · 200
Cugšvert · 61
Cullen · 345
Cvijanović · 345
Cvjetković-Kurelec ·
345
Czund · 84, 383
Czundt, I · 376

Č

Čabrajca · 284, 289,
303, 318
Čabrajec · 249, 274,
279, 282, 284, 286,
288, 289, 291, 298,
302, 303, 304, 305,
314, 318, 319, 322,
346
Čaće · 81
Čaldarović · 175,
176, 334, 346
Čale · 49, 105, 346
Čarapina · 346
Čečuk · 90
Čehov · 81
Čelaski · 68
Čepulić · 74
Černi · 288, 303,
311, 339, 398, 400,
401, 402, 403
Černija · 264, 291,
307

Činga · 272
Čingova · 324
Čingovom · 325
Čulinović · 57

Ć

Ćopić · 94, 378,
380, 381
Ćuk · 114, 171, 172,
384, 385, 386, 387,
401, 402, 403
Ćuka · 114, 172

D

D'Amico · 48, 346
Dani · 41
Danovski · 97
Darvay, J · 180
Davičo · 382
De Benedetti · 378,
380
de Macchi · 67
De Marinis · I, 19,
161, 347
De Martini · 45
De Martini Perrachi
· 45
De Martini, L · 45
De Negri · 67
de Roja · 33
de Saussure · 18
de Staël · 57
De Suppe · 46
de Vega · 377, 379,
384
Dedića · 275
Defilipis · 90
del Testa · 44
Delak · IX, 89, 90,
113, 157, 160, 162,
163, 164, 165, 333,
347, 353, 374, 376
Delaka · 90, 113,
157, 158, 333
Delakov · 163, 164,
165

Delakove · 90, 163
Delakovu · 171, 333
Dell'Armi · 65
Demeter · 39
Derenčin · 39, 74
Desnica · 90
Dessoir · 38
Devellis · 113, 381
Dević · 84, 90, 98
Deželić · 137
Deželića · 158, 165
Dežman · 60
di Livano · 68
Dickens · 379
Diderot · 53, 54, 347
Didić · 84, 90
Dijk · 75, 253, 373
Diligenti · 45
Dimitrijević · 74,
167, 355, 387
Divignaud · 251
Djukes · 117, 389
Dobričanin · 115,
380
Dobrića, V · 385
Dobrinčić · 347
Dobronić · 102
Dobrosavljević ·
109, 114, 118, 168,
202, 217, 224, 304,
319, 384, 385, 386,
387, 388, 389, 390,
391, 392, 393, 394,
395, 396, 397, 398,
400, 401, 402, 403
Dobrosavljevića ·
109, 114, 197
Domačić, M · 383
Dominici · 45, 46
Donat · 192, 260,
347
Dončević · 96
Donizetti · 64, 68
Donizzeti · 63
Donizzetti · 44
Doroljubov · 78
Dort · 51, 54, 55,
56, 103, 142, 242,
249, 290, 347
Dortovim · 290
Dortovu · 330
D'Osme · 298

Dostojevski · 271,
380
Douglas, F · 380
Dragić-Stipanović ·
384
Drago · 45, 86, 88,
89, 90, 96, 161,
166, 341, 374, 376
Drago, A · 47
Dragošić · 74
Dragović · 114, 117,
118, 165, 169, 171,
384, 385, 386, 387,
388, 389, 390
Dragović-Betini ·
114
Držić · 84, 95, 96,
101, 105, 109, 110,
125, 343, 367, 372,
377, 380, 382, 383,
389, 393, 396, 400
Dubrović · 114, 115,
144, 202, 216, 232,
261, 262, 295, 347
Dumas sin · 72
Dürrenmatt · 93
D'Usseau · 380
Duvignaud · 347

Đ

Đorđević · 378
Đukes · 388, 389
Đurđević · 84, 234,
347, 383
Đuretić · 299, 347
Đurević, I · 383
Đurić, O · 403

E

Eco · 19, 43, 348
Edo Verdonik · 113,
214, 384, 385, 390,
392, 393, 394, 395,
396, 397, 398
Efros · 348

Ekl · 213, 232, 233,
267, 348
Elam · 20, 348
Emili · 261
Engelsa · 196
Enincasa · 47
Erceg · 308, 348
Eshil · 72, 355
Eshila · 193
Eshilovu · 196
Esslin · 242, 348
Euripidu · 196
Evans · 348

F

Fabijan, I · 401
Fabre · 53
Fabrija · 93, 181,
219, 243, 262, 277,
346, 351, 352, 356,
360
Fabrijeva · 218,
219, 274, 275, 278,
279, 282, 288, 338
Fabrijeve · 254
Fabrijevih · 222,
251, 283, 336
Fabrijevo · 158,
276, 365
Fabrijevu · 218,
220, 254, 277, 336
Fabrijom · 268
Fabrio · IX, 57, 71,
72, 73, 75, 86, 88,
90, 93, 158, 159,
160, 161, 162, 163,
164, 166, 169, 178,
182, 185, 186, 218,
219, 220, 221, 222,
224, 258, 259, 260,
270, 276, 277, 279,
280, 281, 334, 343,
348, 354, 356, 357,
379, 382, 397, 398
Fajdetić · 38, 348
Faller · 65, 75
Falout · 348
Farkaš · 74
Feldman · 96, 346

Feller · 90
 Fellner · 70
 Féral · 349
 Fergusson · 237,
 241, 244, 349
 Fergussonovim ·
 237
Fernarda · 254
 Ferrari · 42, 43, 51,
 64, 67, 68, 72
 Ferrarija · 43, 329
 Feuillet · 72
 Feydeau · 72, 302,
 360, 379, 381, 400
 Feydeauove · 301,
 346
 Fijan · 74, 260
 Filipović · 96, 133
 Finci · 141, 172, 349
 Fischer-Lichte · 30,
 45, 47, 48, 49, 50,
 52, 133, 142, 146,
 317, 324, 325, 349
 Fisher · 349
 Fisković · 349
 Fisković, C · 349
 Fissi · 68
 Flaker · 86, 87, 349
 Flego · 81
 Flod · 75, 182, 349
 Floda · 180
 Fo, D · 382
 Foretić · 296, 297,
 350
 Fortier · 235, 350
 Fotez · IX, 90, 95,
 97, 98, 100, 101,
 102, 104, 105, 106,
 108, 109, 110, 111,
 343, 350, 353, 365,
 376
 Foteza · 95, 100,
 101, 150, 271, 331,
 332, 343
 Fotezovoj · 184
 Foucault · 350
 Fouquieres · 55
 Fouquières · 3
 Frajnd · 96, 190,
 191, 226, 350
 Franck, M · 381
 Frangeš · 192

Franjković · 90, 385,
 386, 387
 Fraua · 45
 Fredr · 66
 Frelić · 84, 98, 103,
 104, 108, 118, 217,
 383, 384, 385, 386,
 388, 389, 390, 392,
 393, 394, 395, 396,
 397, 398
 Freud · 230, 234,
 350, 359
 Freuda · 236
 Freudenreich · 74
 Freudovim · 230
 Frida · 392
 Frisch · 93
 Frković · 351
 Frndić · 293, 351
Fryda · 304, 400,
 401, 402
Fugarda · 254

G

Gadamer · 21, 22,
 132, 143, 144, 195,
 196, 351
 Gaj · 74
 Gajski · 388
 Gallina · 74
 Gario · 45
Gassman · 201
 Gassnera · 248
 Gašparović · 82,
 127, 128, 131, 218,
 220, 221, 255, 258,
 259, 262, 267, 271,
 276, 285, 286, 287,
 306, 323, 324, 325,
 327, 352, 361
 Gašparovića · 259,
 281, 285, 287
 Gatti · 45
 Gavault · 75
 Gavella · 39, 80, 86,
 87, 92, 94, 99, 100,
 110, 111, 113, 115,
 128, 131, 132, 134,
 135, 136, 137, 138,
 139, 140, 141, 153,
 164, 189, 197, 270,
 285, 342, 351
 Gavelle · 86, 87,
 126, 131, 139, 150,
 189, 197, 286, 290,
 309, 333, 373
 Gavellina · 128,
 131, 138, 287
 Gavelline · 80, 94,
 128, 133, 185, 197,
 285, 286
 Gavellinih · 126,
 128, 133, 197, 278
 Gelbera · 236
Genéta · 254
 Gentili, E · 47
 Georgievski · 275,
 294, 323, 324, 325
 Georgievskoga ·
 294, 323, 324, 326,
 339
 Gerić · 258, 275,
 294, 301, 302, 303
 Gerića · 223, 225,
 258, 274, 301
 Geričeve · 302
 Geričevim · 301,
 304
 Geričevo · 275
 Gerliczy · 35, 36
 Gerner · 94, 352,
 372
Gerovec · 303
 Gervais · IX, 85, 86,
 88, 89, 90, 96, 153,
 158, 159, 160, 161,
 162, 166, 169, 185,
 269, 273, 341, 352,
 374, 376, 377, 378,
 380, 382, 384, 386
 Gervais, A · 53
 Gervaisov · 159,
 161, 165, 333
 Gervaisove · 159,
 162, 168, 169, 225
 Gervaisovi · 157,
 271
 Gervaisovih · 153,
 169, 304
 Gervaisovim · 158
 Giacometti · 42, 72

Giacosa · 72
Gida · 193
Gigli · 67
Giuliani · 45
Giurini · 45
Glavačević · 90
Gliga · 237
Gligo · 352
Gligorić · 352
Gliha · 267
Gluck · 69
Goethe · 51, 255
Goethea · 193
Goglia · 352
Gogolj · 95, 380
Goldoni · 43, 47, 51,
72, 95, 108, 162,
227, 365, 378, 380,
381
Goldonija · 51, 95,
329
Goldonijeve · 48,
227, 360
Goldonijevih · 47,
108, 186
Gondinet · 72
Gorbatov · 380
Gorki · 72, 381
Gossett · 42
Gošić · 84
Gotovac · 100, 101
Gotovac, J · 102
Gotovac, M · 276
Götz, C · 381
Gow · 380
Gozzi · 48
Gramatica · 46
Grassa · 254
Grbac · 352
Gregorin · 81
Gressieker, H · 382
Grganović · 90, 171,
172, 385, 386
Grgičević · 296, 352
Grgić, M · 382
Grimbaum-Brzeska
· 387, 389
Grinbaum Brzeska ·
385
Grinbaum-Brzeska ·
386, 387

Grotowski · 177,
272, 317, 321, 324,
338, 353, 360, 368
Grotowskome · 339
Grünbaum · 389
Grund · 74
Grundt · 75
Gržetić, F · 385
Guimerá · 72
Guljaški · IX, 97, 98,
100, 377
Guljaškog · 363
Gundulić · 100, 101,
377, 380, 383, 395
Gundulićeva · 101,
104, 362
Gundulićeve · 100,
256, 331
Guthrie · 353

Helmer · 70
Hercigonja, A · 388
Hergešić · 90, 317,
353
Heršak · 84
Hervatin · 353
Hesoida · 193
Hibner · 55, 353
Hladić · 97, 137,
333, 384
Hodge · 353
Hopkins · 320, 353
Horvat · 96, 119,
246, 247, 288, 353,
378, 389, 397, 401
Hribar · 353
Hržić · 74
Hugo · 55, 380, 395

H

Habunek · 96
Hackman · 345
Hadžić · 96, 125,
283, 353, 382
Hadžića · 283, 284,
351
Hadžićeva · 256,
337
Hagemann · 99, 353
Hamar, E · 383
Handkea · 254
Hašek · 377
Hauptmann · 72
Hebbel · 313
Hećimović · 87, 90,
101, 105, 108, 148,
154, 155, 156, 186,
192, 195, 196, 212,
213, 283, 285, 286,
288, 348, 350, 352,
353, 354, 361, 365,
373
Hegel · 133, 202,
203, 353
Hegelu · 203
Heht · 353
Heidegger · 143,
315

I

Ibsen · 72, 75, 133,
163
Icor, R · 381
Ilakovac-Herceg ·
319, 400
Ilakovac-Hercog ·
319, 400, 401
Ionesca · 179, 254
Ionesco · 93, 96,
177
Ivanković · 354
Ivanov, V. V · 381
Ivka i Joza Rutić ·
80
Ivšić · 96
Ivšića · 254

J

Jakobović-Fribec ·
354
Jarušek · 393, 398
Jeličić, D · 383, 384
Jerković · 84, 294,
383
Jerkovića · 225
Ježić · 81

Jindra · 244, 245,
255, 258, 260, 263,
264, 265, 268, 269,
270, 273, 343, 346,
354, 376
Jindre · 258, 264
Jones, T · 381
Jouvet · 223
Jovanović · 104,
115, 118, 146, 148,
216, 324, 388, 389,
390, 391, 392, 393,
394, 395, 396, 397,
398
Jovanović, N · 395
Jukić, J · 383, 384
Juranić · 180
Juranića · 355
Jurić Zagorka · 354,
361, 380
Jurić-Zagorka · IX,
188, 398
Jurić-Zagorke · 186
Juriša · 130, 383,
384
Jurković · 401
Juvančiča · 225

K

Kac, M. · 382
Kačić, M · 396
Kaitas · 384, 385,
386, 387, 388, 389,
390, 391, 393, 395,
396, 397, 398
Kajganić · 403
Kajtas · 395
Kamov · 117
Kant · 6, 7
Karadžole · 241,
398, 403
Karađole · 319, 325,
395, 396, 397, 398,
400
Karković · 355
Kassowitz - Cvijić ·
355
Kaštelan, K · 403
Kean · 143

Kekez · 169
Kelemenčić · 355
Kermauner · 355,
357
Keršovani · 81, 82,
179
Kesar, J · 382
Kessel · 53, 393
Kindermann · 355
Kishon, E · 381
K'jostarov · 115
Klačić · 377, 380
Klajn · 355
Kleva · 288, 401,
402, 403
Klevu · 324
Klobas · 63
Kljakovića · 225
Knott, F · 380
Kobler · 355
Kocijan · 68
Kočenda · 75
Kolak · 109, 264,
297, 303, 307, 339,
398, 400, 401, 402
Kolaković · 84, 355
Kolar · 96, 118, 355,
380, 390
Kolara · 164
Kolendić · 304, 355
Kolendića · 271
Kombol · 104, 355
Komisarževski · 53
Kompanjet · 377,
401
Kompanjeta · 265,
271
Kompanjetove ·
294, 298
Kompanjetovu · 297
Končarom · 181
Kopita · 236
Koren · 355
Körneru · 66
Kosanović · 90
Kostić · 355, 388
Koščina · 180, 355
Košutić · 356
Kovačić, N · 401
Kovalova · 377
Kovanović · 165,
356

Kowzan · 18, 19,
20, 21, 356
Kozarca · 265
Krasna · 379
Kravar · 356
Kreft · 380
Krejča · 356
Krežman · 58
Kristeva · 356
Krleža · IX, 84, 95,
110, 118, 125, 126,
127, 128, 129, 133,
134, 138, 153, 185,
205, 206, 208, 209,
227, 247, 285, 286,
288, 356, 357, 359,
373, 378, 380, 381,
382, 383, 384, 392,
395, 397, 400, 401
Krleže · 95, 125,
127, 128, 129, 186,
208, 245, 286, 333,
338, 354, 356, 369,
371, 374
Krležina · 127, 134,
138, 152, 153, 190,
200, 205, 210, 225,
245, 271, 279, 287,
289, 290, 293, 369
Krležine · 128, 131,
207, 269, 284, 286,
288, 296, 338, 371
Krležinih · 126, 179,
207, 284
Krležino · 133, 270,
361
Krležinu · 134, 193,
206, 226, 374
Krležom · 219
Krmoptić · 356
Kruczkowski · 381
Krušić · 359
Kucelj · 128, 184
Kučinski · 114, 118
Kudrjavcev · 356
Kukulj · 90
Kulenović · 378
Kulundžić · 9, 10,
11, 93, 96, 332,
356
Kulundžičev · 211

Kumbatovič · 147,
356
Kurelec · 356
Kurić · 388
Kušana · 283
Kušanova · 256,
337
Kvesić, S · 401
Kvrgićem · 254

L

Lasić · 85, 86, 356
Lautenschläger · 56
Lazić · 99, 142, 172,
226, 306, 307, 323,
356
Lazin · 307
Lazina · 306
Lederer · 89, 93,
102, 123, 124, 125,
357
Lehamann · 280
Leharove · 289
Lehmann · 279,
290, 291, 292, 316,
320, 325, 326, 357
Lehmanna · 280,
305, 316, 325
Lehrle · 67
Leitner · 209, 357
Lemaire · 65
Lenoe · 357
Leonardi · 45
Leoncavallo · 100
Leonov · 95
Lessing · 357
Lešić · 6, 17, 100,
101, 102, 111, 124,
126, 162, 167, 221,
357
Lindenberger · 69,
357
Lipovčan · 220, 245,
357
Lisinski · 58
Listz · 41
Loboda-Zrinski · 96
Lončar · 108, 111,
118, 165, 171, 202,

214, 223, 240, 245,
281, 282, 300, 384,
385, 386, 387, 388,
389, 390, 391, 392,
393, 394, 395, 396,
397, 398
Lončara · 202, 245,
273
Lorcina · 313
Lothar · 72
Lovrić · 84, 90, 97,
270, 297, 311, 333,
383, 400, 401
Lovrić, M · 376
Lovrića · 270, 271,
311
Lucie-Smith · 358
Lukács · 112, 133,
247, 248, 358
Lukež, N · 392
Lukežić · 62, 358
Lukić · 175, 214,
251, 253, 257, 263,
272, 358, 393
Lukijana · 193
Lupunić · 74
Luser · 45
Luther · 221, 223,
397
Lutherove · 220

M

Macan · 358
Macedonija · 265
Macedonija · 271,
294, 298
Macedonio · 294,
297, 298, 299, 301
Mađera · 265
Magnier · 380
Majnarić · 311, 315
Majnarićem · 310,
338
Mallarmé · 3
Mallinckrodt · 146
Mancini · 45
Mandić · 219, 378
Marassi · 72
Marceau · 380

Marceauova · 186
Marcuse · 358
Marcusea · 251
Marčelja · 89
Margitić · 254
Maričić · 386
Maričić · 84, 89, 90,
97, 104, 109, 113,
117, 118, 145, 146,
148, 149, 150, 151,
165, 187, 198, 200,
202, 216, 223, 319,
333, 354, 355, 358,
376, 382, 384, 385,
386, 387, 388, 389,
390, 391, 392, 393,
394, 395, 397, 398,
400, 401, 402, 403
Maričića · 109, 113,
117, 149, 150, 193,
197, 214, 341, 355,
365
Maričićem · 372,
377, 378, 381, 382
Marinković · 96,
152, 153, 154, 155,
156, 379, 382
Marinkovića · 96,
153, 211, 342
Marinkovićevo · 164
Marinkvićevo · 336
Mariotti · 45
Marivaux · 72
Marivauxom · 314
Marjanović · 358
Markovac · 74
Marković · 60, 74,
135, 387
Marks · 252
Maroevića · 254
Marotti · 81, 84,
107, 343, 383
Martinčević · 60, 90,
117, 127, 130, 165,
184, 197, 384, 386,
388, 389, 390, 391,
392
Martinčevića · 117,
130, 169
Martini · 45, 358
Marton · 294
Martona · 265

Marunčić · 303, 311, 339, 398, 400
 Marunčića · 264
 Marunčić-Švajger · 311, 398
 Marxa · 196
 Mascagni · 100
 Maštrović · 359
 Mataga · 83, 84, 174, 358
 Matagić · 359
 Matan · 359
 Matejčić · 40, 82, 359, 361
 Matetić · 159, 167, 359, 380
 Matić-Halle · 96
 Matijašević, A · 359
 Matijašević, Ž · 359
 Matković · IX, 74, 83, 94, 118, 119, 121, 122, 153, 185, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 284, 285, 290, 342, 349, 358, 359, 372, 380, 381, 382, 389, 391
 Matkovićev · 120, 153, 195, 256, 337, 353
 Matkovićeva · 96, 119, 122, 164, 190, 198, 200
 Matkovićeve · 118, 193, 225, 240
 Matkovićevih · 158, 195, 335
 Matkovićevu · 191, 192, 193, 336
 Matoš · 359
 Matot · 339
 Matota · 264, 398
 Matsch · 70
 Mayr · 69
 Mazzoleni · 67
 McNeilly · 345
 Meandžija · 109, 111, 202, 304, 312, 319, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 402
 Medanić, B · 386
 Međimorec · 176, 256, 359
 Mejerhold · 162
 Mejerholdovu · 165, 240
 Mejerholjd · 98, 120, 126, 156, 162, 163, 230, 233, 238, 239, 241, 246, 289, 332, 359
 Mejerholjda · 98, 126, 162, 189, 238, 241, 280
 Mejerholjdov · 249
 Mejerholjdovim · 120, 282, 337
 Mejerholjdovom · 278
 Mejerholjdovu · 238
 Mejerholjdu · 239, 333
 Melchinger · 253, 254, 255, 256, 257, 272, 359
 Melchingera · 255, 256
 Melchingerove · 253, 272
 Mesarić · 380
 Mesarić, K · 376
 Metastasije · 31
 Metternich · 41
 Midžor · IX, 85, 97, 113, 115, 333
 Midžora · 113, 115, 157
 Mihajlović Mihiz · 380
 Mihanović · 58
 Mihičić · 74
 Mijač · 294, 306
 Mijača · 306, 307
Mijačevoj · 306, 307
 Mijačevu · 308
 Milanja · 205, 359
 Miletić · 39, 40, 65, 71, 100, 359
 Miletićem · 40, 201, 277, 362
 Milićević · 149, 359
 Miller · IX, 93, 121, 190, 231, 232, 234, 235, 334, 336, 360, 365, 382, 394
 Millera · 93, 225, 231, 347, 367
 Millerova · 225, 231, 234
 Millerove · 225, 232, 233
 Millerovim · 233
 Milošević, M · 115
 Milošević, Z · 360
 Miočinović · 341, 344, 356, 360, 361, 364, 368, 370, 375
 Misailović · 69, 102, 106, 110, 138, 144, 145, 165, 198, 204, 212, 222, 239, 290, 302, 360
 Misailovića · 210, 303
 Misita · 84, 91, 366, 383, 384
 Mitić, R · 401
 Mitrović · 378
 Mitter · 360
 Mjasnicki · 75
 Moberg · 381
 Moleno · 44
Molière · 159
 Molière · 31, 32, 51, 95, 378, 379, 380, 381
Molièreom · 314
 Molièreovih · 265, 304
 Molinari · 49, 360
 Monte · 67
 Montini · 389
 Moreli · 49
 Morelli, V · 45
 Moresco, R · 84
 Moretti · 37
 Moro Lin · 43
 Moržek · 93
 Mosler · 70
 Mosor · 155, 360
 Mozart · 56
Mrazović · 100
 Mrduljaš · 93, 94, 168, 258, 260, 263, 300, 360

Mrkonjić · 96, 253,
281, 361
Mrkšić · 90, 195,
197
Mucić · 260
Mukařovský · 19
Müllera, H · 254
Murraya · 254
Mužina · 361

N

Nalješković · 273,
382
Nalješkovića · 271,
283
Nardi · 47
Naumović · 90
Naunović · 182, 361
Nazor · 91
Neigre · 47
Nelli · 47
Nembrinij · 36
Nemčić · 40, 361
Nemec · 218, 219,
221, 281, 361
Nemeca · 276
Nemesker · 41
Nenadović-Sokolić ·
217, 282, 347
Nietzsche · 361
Niewiarowicz · 113,
377
Nikčević · 236
Nikolić · 74, 84, 98,
104, 108, 109, 111,
114, 168, 171, 172,
182, 188, 189, 246,
282, 318, 319, 320,
383, 384, 385, 386,
387, 389, 390, 392,
393, 394, 395, 396,
397, 398, 400, 401
Nole · 275
Nöth · 361
Novoselove · 274
Nušić · 74, 81, 84,
94, 95, 97, 113,
114, 115, 362, 365,
377, 378, 379, 380,

381, 382, 385, 387,
388
Nušića · 81, 95,
115, 184
Nušićevim · 211
Nušićevom · 114,
225

O

O'Casey · 258, 382
Ogarjova · 78
Ogrizović · 74, 378,
380
Ohnet · 72
Olivieri · 43
Oluić · 89, 178
Oluićem · 181
Olujčić, V · 376
O'Neill · 361, 380
Oremović · 254
Orešković · 294
Orlandi · 65
Osama · 265
Ostrovski · 84, 95,
97, 100, 271, 377,
378
Ostrovskoga · 95,
97, 100, 363
Otržan · 362

P

Pagnoni · 65
Palamidessi · 47
Palinić · 38, 70, 362
Pallerini · 69
Panovski · 151, 218,
238, 240, 299, 300,
316
Panovskoga · 218,
241, 300, 301
Papadopoli · 43
Papandopula · 186
Papandopulo · 90,
91, 125, 197, 374
Papanopulo · 104
Paquola · 271, 362

Para · 185, 270,
272, 277, 278, 309,
310
Paratov · 84
Paravić, M · 384
Paro · 256, 260,
264, 276, 277, 283,
284, 294, 309, 311,
315, 316, 354, 362
Paru · 294, 314
Pasinelli · 32, 34
Pastorčić · 84, 383
Pastorić · 362
Patrick · 380
Paulik · 362
Pavešić · 82, 182,
187, 189, 226, 362
Pavičić · 258, 270,
275, 362, 380
Pavis · 13, 14, 15,
16, 17, 22, 23, 50,
51, 52, 69, 73, 103,
142, 197, 303, 349,
362, 363
Pavletić, Ž · 393
Pavlić, B · 384
Pecija · 74, 382
Pedretti Diligenti ·
45
Peirce · 18
Peracchi · 45
Perelli · 45
Perinatti · 45
Perković · 97, 179,
333, 363, 376
Perlić · 90, 107,
111, 188, 189, 194,
214, 216, 234, 235,
281, 296, 312, 319,
346, 361, 386, 387,
388, 389, 390, 391,
393, 394, 395, 396,
398, 400, 401, 402,
403
Perušić · 363
Peruško · 90, 97,
108, 136, 137, 363
Pescatori · 44, 45
Pescatori, N · 45
Petlevski · 132, 139,
197, 351, 363

Petranović · 160,
161, 363
Petrić · 184, 248,
304, 392, 393, 394,
395, 396, 397, 398,
400, 401
Petrov, J.P · 378
Petrović, G · 74,
296, 304, 319, 364,
382, 387, 394, 395,
396, 397, 398, 400,
401, 402, 403
Pettan · 59, 60, 61,
64, 364
Pezzano · 43, 44
Piacentini · 45
Prave · 64
Pichler · 387, 388
Pičuljan · 109, 264,
339, 398, 400
Pieron · 364
Pietora · 223
Pietriboni · 46
Pignarre · 145
Pihler · 392
Pillepich · 72
Pinero · 72
Pintera · 254
Pirandella · 243,
245, 357
Pirandello · 243,
244, 354, 364, 367,
382, 396
Pirandellove · 244,
245
Pirandellovih · 182,
225
Piro · 108, 118, 189,
194, 386, 388, 389,
390, 391, 393, 394,
395, 398
Pisarev · 78
Piscator · 85, 120,
121, 364
Piscatora · 272
Piškulić · 84, 107,
383
Pitches · 238, 364
Pitchesovim · 237
Pitoeff · 162
Platon · 6
Plaut · 110, 380

Plehanov · 10
Pleša · 227, 228,
229, 364
Podubski · 401
Poe · 7
Poel · 143
Polić, N · 102
Polić, N. · 25, 90,
102, 105, 106, 380
Ponchielli · 67
Poniž · 364
Ponti · 65
Popović Sterija ·
379, 380, 402
Popović, I · 82, 118,
383, 390, 395, 397,
398, 401
Popovića Sterije ·
306
Posavec · 364
Postić · 397
Požgaj · 90
Praga · 72
Predan · 153
Pregarc-Stiplošek ·
384
Preradović · 60
Priestley · 380, 381
Prijčić, Ž · 396
Prohić · 14, 365
Puccini · 67, 75, 100
Pulitzerovu · 268
Puljizević · 90, 108,
231, 235, 237, 238,
240, 241, 365
Puljizevića · 90, 221
Puškin · 66
Puzina · 365

Q

Quasimodo · 298
Quintero S · 379
Quintero, J · 379

R

Radića · 225, 254,
255, 256, 337
Radiojević · 181,
366
Radojević · IX, 220,
275, 294, 309, 318,
320, 321, 322
Radojevića · 185,
272, 278, 294, 309,
319
Radojevićev · 318,
339
Radojeviću · 317,
339
Rafolt · 32, 366
Raić · 74, 75, 100,
126
Raića · 189
Rajner · 84
Rakovska · 67
Ramous, O · 376
Raos · 153
Raosove · 211
Ravasi, Lj · 384
Regoli · 45
Reinhardt · 56, 104,
126, 131, 136, 366
Reinhardtovim ·
104, 171
Reljac, G · 403
Repak · 80
Ribnikar · 366
Riccoboni · 49
Rice · 380
Richardsona · 236
Ricœur · 366
Rieger · 68
Rijavec · 366
Ristanovića · 227
Ristori · 43
Roach · 112, 146,
151, 367
Roblés · 211
Roblès · 380
Rod, M · 401
Rodolfi · 45
Rogić-Nehajev · 367
Rogoz · 84
Rokem · 231

Roksandić · 94, 96,
152, 185, 351, 380
Roksandićeve · 94,
194
Roksandiću · 182
Romagnoli · 46
Rosa · 47
Rosanda Žigo · 1, 2,
3, 23, 25, 126, 127,
133, 144, 146, 150,
344, 420
Rossi · 43
Rossini · 64, 68
Rostand, E · 377
Rošić · 42, 43, 79,
80, 82, 83, 84, 90,
104, 108, 109, 110,
111, 142, 143, 150,
178, 181, 184, 185,
186, 187, 188, 197,
200, 201, 202, 207,
208, 212, 214, 215,
216, 217, 225, 234,
235, 236, 241, 243,
246, 248, 260, 273,
276, 278, 281, 284,
289, 290, 295, 297,
298, 300, 301, 303,
305, 307, 311, 315,
317, 318, 319, 321,
322, 324, 325, 326,
361, 367, 376
Roubine · 55, 367
Rovetta · 72
Ruck · 59, 60, 63,
64, 66, 68, 367
Rudlin · 367
Rupnik · 368
Ruzzante · 297,
298, 299, 301, 377
Ruzzantea · 265,
297, 300
Ruzzanteove · 294,
298, 300, 346
Ružička Strozzi · 74
Ružička-Strozzi · 74
Ružić · 84, 392
Ržeševski, A. · 382

S

Sacchi · 49
Saddik · 368
Sadroua · 329
Sager · 368
Sahnovski · 368
Salacrou · 96, 215,
217, 381, 393
Salacroua · 216,
275
Salacrouova · 215
Salacrouove · 96,
335
Salvini · 43
Sardou · 72
Sartre · 93, 96, 211,
213, 217, 345, 368,
377, 381, 394
Sartrea · 93, 96,
191, 254, 275, 311,
312, 335, 336, 366
Sartreova · 215,
311, 312, 335
Sartreove · 216,
270, 335
Sartreu · 211, 215
Sasso · 179, 184,
207, 214, 217, 241,
245, 246, 247, 300,
307, 392, 393, 394,
395, 396, 397, 398,
401, 402
Savić, I · 402
Scaramelli · 66
Scarpetta · 368
Schechner · 363,
368
Schelling · 368
Schiller · 51, 66, 72,
84, 100, 377, 380
Schillera · 51, 329
Schillerova · 201
Schisgala · 254
Schlegel · 22, 368
Schmidt, H. L · 381
Schöchnerr · 380
Schubert, H · 380
Schweid · 68
Scotti · 368
Scribe · 72, 380

Scribea · 329
Scudellari · 47
Sebelić · 84, 383
Seferović · 369
Selem · 152, 153,
157, 167, 369
Selenić · 182, 193,
198, 199, 211, 215,
220, 312, 314, 369
Senker · 15, 18, 19,
21, 50, 52, 94, 96,
97, 107, 109, 119,
121, 127, 129, 138,
147, 148, 169, 171,
191, 211, 212, 213,
226, 251, 252, 253,
254, 255, 256, 274,
275, 276, 277, 280,
281, 304, 314, 322,
348, 350, 352, 353,
354, 357, 361, 365,
369, 373
Sgazzi · 37
Shakespeare · IX,
51, 53, 72, 94, 95,
100, 124, 140, 141,
144, 145, 149, 223,
258, 273, 308, 347,
348, 350, 351, 356,
358, 366, 369, 370,
371, 377, 379, 380,
381, 382, 383, 385,
386, 390, 392, 393,
402
Shakespearea · 51,
57, 95, 100, 124,
125, 126, 127, 133,
140, 141, 143, 144,
150, 172, 186, 194,
206, 329, 333, 344,
346, 347, 362, 369
Shakespeareova ·
94, 143, 295, 305,
370
Shakespeareove ·
141, 142, 144, 225,
295, 308, 346, 364
Shaw · 84, 123,
159, 248, 249, 342,
377, 379, 380, 382
Shawa · 225, 273
Shawa, I · 211

Shawove · 154, 248
Shawovu · 226
Shellya · 193
Sheparda · 268
Shipley · 370
Sidor · 90
Sienkiewicz · 72
Siljan, I · 382
Simmel · 380
Simms · 370
Simonov · 95, 97,
355, 380
Skrigin · 80
Slabinac · 207, 370
Slavka i Nikole
Batušića · 197
Smasek · 226
Smederevac · 118,
388, 389, 391
Soarez · 44
Sofoklo · IX, 72,
203, 381, 394
Sofoklova · 201,
335
Sofoklove · 311
Sokolić · 89, 104,
108, 114, 141, 144,
180, 181, 182, 187,
200, 202, 217, 222,
232, 258, 260, 261,
262, 266, 282, 291,
322, 333, 343, 347,
365, 376
Sokolića · 114, 115,
141, 144, 200, 222,
232, 242, 262, 264,
279, 289, 295, 311,
322, 333
Sokolićeva · 109,
115, 233
Somborski · 401
Sotošek · 84
Souriau · 8, 370
Stanislavski · 89,
112, 126, 146, 147,
148, 150, 151, 342,
370
Stanislavskoga ·
103, 112, 115, 146,
147, 150, 151, 228,
333

Stanković · 94, 116,
380, 389
Starc · 135, 370
Starčić · 84, 90, 97,
106, 134, 294, 383,
396
Stary · 90, 95, 119,
370
Steiner · 370
Stell · 114
Sterijine · 184, 306,
307
Sterpin · 393
Stipčević · 90
Stiplošek-Pregarc ·
118, 385, 387, 388,
389, 390, 391
Stojanović · 353,
361, 366, 368, 370,
374
Stopparda · 254
Strauss, R · 182
Strehler · 305
Strehlera · 243
Strinberg · 370
Strindberg · 133
Strindberga · 231,
313
Strmac · 84, 90,
171, 383, 386
Strossmayer · 102
Strozzi · 74, 93, 94,
101, 123, 124, 125,
126, 128, 130, 131,
357, 372
Strozzija · 93, 123,
129, 150, 332, 352,
374
Stublija · 83, 90,
124, 370
Stuli · 101
Stupica · 87, 96,
107, 153, 154, 155,
156, 226, 227, 228,
229, 363, 371
Stupica, M · 154
Stupice · 96, 157,
226, 229, 291, 309,
336, 364
Stupičin · 157, 229,
309
Sue · 72

Supilo · 37, 71
Sušić, D · 381
Svin · 90, 150,
196, 200, 371
Svara · 389
Svečnjak · 90, 371
Szondi · 312, 313,
315, 371

Š

Šarčević · 294, 295
Šarčevića · 188
Šarčevićevu · 295
Šarić M · 84
Šatalić · 339, 401
Šatalića · 264
Šatlić · 398
Ščepkin · 106
Šegvić · 109, 111,
188, 189, 241, 267,
271, 282, 291, 296,
303, 376, 395, 396,
397, 398, 400, 401,
402, 403
Šegvića · 109, 111,
281, 324
Šehovića · 283
Šembera · 84, 94,
383
Šenoa · 39, 60, 95,
366, 380, 381
Šenoina · 186
Šenoine · 189, 200
Šerma, G · 385
Šerment · 81
Šestak · 90, 109,
118, 194, 206, 208,
214, 245, 246, 247,
268, 281, 282, 291,
300, 303, 319, 385,
386, 388, 389, 390,
391, 392, 393, 394,
395, 396, 397, 398,
400, 401, 402
Šestaka · 109, 207,
234, 235, 291, 296,
300, 319
Šicel · 121, 371
Šimatović · 81

Šinko · 152
Širola · 61
Škiljan · 107
Šnajder · 175, 255,
256, 371
Šnajderov · 256,
337
Šoljan · 119
Šoljana · 254
Šoljanova · 256,
337
Šošić · 87, 90, 154,
211, 212, 213, 309,
310, 371
Šošića · 90, 211,
212, 223, 336
Šošičevih · 227, 309
Šovagović · 260,
371
Špoljar · 333
Šram · 74
Štandeker, L · 382
Štefaničića · 225
Štemberga, M · 403
Štemberga, N · 403
Štimac · IX, 84, 89,
90, 95, 96, 97, 101,
104, 107, 115, 116,
125, 126, 130, 131,
133, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 145,
146, 147, 148, 149,
152, 157, 168, 169,
170, 171, 172, 186,
187, 188, 189, 225,
269, 287, 296, 297,
335, 341, 344, 353,
354, 355, 367, 371,
376, 380, 383, 384,
386, 392, 400, 401
Štimca · 95, 96,
104, 107, 115, 116,
125, 130, 131, 147,
150, 152, 157, 158,
168, 184, 271, 296,
333, 362, 373, 374
Štimcem · 269, 346,
366, 378
Štimčeva · 127,
146, 150, 172, 184
Štimčevih · 144,
194, 206, 269, 278

Štokić · 397
Šurla · 95
Šutej, K · 387
Šuvaković · 78, 371
Švacov · 121, 132,
136, 371
Švaja · 264
Švajncer · 371
Švarc · 384

T

Tairov · 162
Tanhofer · IX, 221,
222, 223, 224, 357
Tanhofera · 219,
352
Tatuj · 89
Taylor · 236
Tellini · 47
Terezija · 35, 38,
59, 398
Termanini · 47
Težak · 372
Thomas · 343, 354,
380, 381
Tijardović · 372
Toll · 51
Tolstoj · 380
Tomašić · IX, 89,
94, 96, 97, 117,
118, 120, 121, 158,
185, 194, 196, 198,
201, 202, 203, 205,
206, 207, 208, 209,
210, 215, 216, 217,
225, 258, 310, 335,
358, 376, 384, 385,
388, 390
Tomašića · 96, 117,
118, 184, 200, 215,
217, 294, 335
Tomašićem · 378
Tomašičeva · 119,
195, 196, 198, 199,
207, 208, 210, 214,
335
Tomašičeve · 207,
211, 212

Tomašičevih · 200,
205
Tomašičevim · 275
Tomašičevoj · 121,
195, 198, 209, 216
Tomašičevu · 182,
197
Tomašiću · 118,
120, 193, 208
Tomić · 90, 114,
118, 120, 147, 149,
157, 372
Toscanini · 67
Tosutto · 387
Tot · 264, 372
Trajer · 118, 200,
245, 268, 307, 311,
319, 383, 385, 386,
388, 389, 390, 391,
392, 393, 394, 395,
396, 398, 400, 401,
402, 403
Trakić, B · 383
Tresić-Pavičičeve ·
200
Tresolini · 67
Triger · 84, 97, 379
Tudeško · 108, 109
Turgenjev · 72
Turinski · 114, 118,
168, 214, 216, 384,
387, 388, 389, 390,
391, 392, 393, 394,
395, 396, 397
Turinskoga · 114,
168
Turkalj · 90, 95, 372

Ü

Übersfeld · 14, 23,
50, 372

U

Udović, M · 388
Ujčić · 117

Usenik · 395, 397,
398, 401, 402, 403

V

Vagapova · 373
Vahtangov · 106,
333, 373
Valden, H · 162
Valenti · 45
Vanino · 37, 373
Varjačić · 5, 6, 132,
373
Vaupotić · 373
Vavra · 74
Veber-Tkalčević ·
74
Veček · 256, 294,
305
Večeka · 255, 304
Večekove · 271,
305
Vega · 123
Vege · 165
Vegine · 186
Vegom · 283
Veinstein · 1, 2, 3,
4, 5, 7, 8, 9, 10, 13,
15, 53, 54, 373
Venturi · 47
Verdi · 60, 64, 65,
68, 72, 75, 82, 331
Verdija · 26, 27, 64,
65, 345
Verdonik, B · 388
Verdonik, E · 118
Verdonik, M · 373
Verdonika, E · 113
Verdonik-Rasberger
· 163, 200, 202,
365, 384, 386, 387,
390, 391, 392, 393,
394, 397, 398
Verga · 72
Verli · 100
Vialti · 44
Vidan · 374
Vilar · 97, 167, 168,
374
Vilara · 167, 333

Vilarovim · 169
Violić · 5, 87, 176,
260, 374
Vitez · 17, 384, 400
Vitezović · 374
Vlačičeve · 220
Vnuk · 374
Vojnović · 75, 380,
402
Vojnovičem · 219
Vojnovičeva · 296
Völkl · 70
von Weber · 91
Vrančić · 180
Vujnović · 80, 104,
148
Vukabrović · 374
Vukas, S · 390
Vukmirović · IX,
154, 157, 179, 180,
186, 211, 225, 226,
227, 230, 231, 232,
233, 234, 236, 237,
238, 239, 242, 243,
244, 245, 246, 247,
248, 258, 268, 273,
274, 277, 278, 279,
280, 284, 286, 287,
288, 289, 290, 291,
292, 293, 294, 308,
309, 333, 335, 336,
338, 365, 367, 374,
376, 382
Vukmirovića · 157,
165, 177, 182, 184,
230, 231, 238, 271,
273, 279, 309, 347,
348
Vukmirovićevih ·
230, 243, 244, 304,
336
Vukmirovićevim ·
225, 227, 248, 272,
336
Vukmiroviću · 231,
232, 235, 249, 291,
309
Vukobratov · 374
Vukov Colić · 297,
298, 374
Vušković · 389

W

Wagner · 3, 65, 91,
244
Wagnerovoj · 237
Wallacea · 186
Watson · 374
Weber · 374
Weigel, H · 381
Weisenborn · 380
Weissa · 298
Wilde · 72
Williams · 93, 190,
230, 334, 336, 368,
374, 382, 394
Williamsa · 93, 211,
226, 230
Williamsove · 230
Winaltz · 65
Winds · 55, 374
Woller · 47
Wolter · 374

Z

Zagorka · 349
Zagorke · 189, 349,
356, 361
Zahova · 375
Zajc · IX, 39, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64,
65, 66, 67, 69, 72,
73, 82, 91, 93, 102,
143, 200, 231, 245,
264, 329, 342, 345,
347, 348, 350, 351,
352, 354, 355, 357,
358, 359, 360, 361,
363, 364, 365, 366,
367, 369, 371, 372,
373, 398
Zamberlin · 113
Zappallorto · 84
Zappalorto · 108,
118, 383, 385, 386,
388, 389, 390, 391,
392, 393, 394, 395,
396, 397, 398
Zapparlote · 217

Zaratin · 387, 388
Zemljan, J · 381
Zindel, P · 382
Zindelovo · 273
Zmajić · 58
Zola · 138, 375
Zopetti · 44
Zucchini · 47
Zuppa · 254, 256,
375
Zvon · 223, 379

Ž

Žarak · 275
Žedrinski · 84, 102,
103, 114, 137
Žic · 95, 100, 363,
375, 376, 380
Žic Klačić · 100
Žic-Klačić · 95, 363,
376
Životić · 403
Životića · 324

Žmegač · 208, 209,
375
Žunić · 104, 107,
109, 114, 116, 120,
170, 187, 205, 206,
210, 367
Žuniča · 109, 206,
248, 273, 311
Župan · 81
Županović · 65, 375

O AUTORICI

Iva Rosanda Žigo rođena je u Rijeci, 1978. godine. Diplomirala je 2004. godine na Odsjeku za kroatistiku pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, doktorirala je 2012. godine temom *Utjecaj redateljskih poetika na formiranje riječkoga nacionalnoga glumišta (1946. – 1980.)*. U razdoblju od 2008. do 2015. godine bila je zaposlena kao asistentica, potom i viša asistentica na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci. Od 2015. godine zaposlena je kao docentica na Sveučilištu Sjever (Odjel za novinarstvo). Autorica je dviju knjiga i tridesetak znanstvenih i stručnih radova. Sudjelovala je na više međunarodnih znanstvenih skupova u Hrvatskoj i inozemstvu. Članica je Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa i Hrvatskog centra ITI. Prikaze stručne literature objavljuje u časopisima *Fluminensia* i *Kazalište*, a kazališne kritike i osvrtne u časopisu *Kulisa* (novine za kulturu i izvedbene umjetnosti), www.kazaliste.hr.

ISBN 978-953-7975-43-2