

U OSIJEKU 2019.

Kazališno-teatrološka manifestacija **Krležini dani** začeta je 1987., kada je u Osijeku postavljen monumentalni spomenik Miroslava Krleže, rad zagrebačke kiparice Marije Ujević. No do ostvarenja **Krležinih dana**, koji uključuju međusobno povezanu kazališnu smotru i znanstveni skup s tematikom iz hrvatske dramske književnosti i kazališta, te popratne izložbe vezane za kazalište i predstavljanje novih dramskih i teatroloških izdanja dolazi istom 1990. godine. Tada se kao suorganizatori **Krležinih dana** uz Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku pojavljuju Odsjek za teatrologiju Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU, danas Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU iz Zagreba i Pedagoški danas Filozofski fakultet iz Osijeka. Od tada, uključujući i 2019., održano je tijekom trideset godina **Krležinih dana** i trideset znanstvenih skupova (**Krležino kazalište danas**, 1990; **Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije**, 1991; **Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest**, 1992; **Krleža i naše doba**, 1993; **Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas**, prvi dio, 1995; **Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968/1971. do danas**, drugi dio, 1995; **Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište**, 1996; **Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu**, prvi dio, 1997; **Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu**, drugi dio, 1998; **Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost**, 1999; **Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija**, prvi dio, 2000; **Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija**, drugi dio, 2001; **Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu**, 2002; **Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila**, 2003; **Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2004; **Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2005; **Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu**, 2006; **100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište**, 2007; **Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2008; **Hrvatska drama i kazalište i društvo**, 2009; **Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari**, prvi dio, 2010; **Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari**, drugi dio, 2011; **Kazalište po Krleži**, 2012; **Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2013; **Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu**, 2014; **Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu**, prvi dio, 2015; **Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu**, drugi dio, 2016; **Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta**, prvi dio, 2017; **Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta**, drugi dio, 2018; **Tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku**, 2019), te je objavljeno, uključujući i ovaj, dvadeset i devet zbornika.



KRLEŽINI DANI U OSIJEKU
2019.

Utemeljitelj
KRLEŽINI DANA U OSIJEKU
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji
KRLEŽINI DANA U OSIJEKU
Filozofski fakultet, Osijek
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb

Pokrovitelji
KRLEŽINI DANA U OSIJEKU
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost, Zagreb
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001081987.

ISBN 978-953-347-370-3

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU
FILOZOFSKI FAKULTET, OSIJEK

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2019.

TRI DESETLJEĆA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

Priredila
MARTINA PETRANOVIĆ



Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku
Filozofski fakultet, Osijek

ZAGREB – OSIJEK 2020.

Odbor Krležinih dana

Petra Bernarda Blašković, Antonija Bogner-Šaban, Ana Lederer,
Martina Petranović, Robert Raponja, Ivan Trojan,
Boris Senker (o. d. predsjednika), Dražena Vrselja

Recenzenti:

Akademik Tonko Maroević

Akademik Pavao Pavličić

Objavljivanje ove knjige potpomogli su
Ministarstvo znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske
i Zaklada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti

TRI DESETLJEĆA
KRLEŽINI^ŽNIH DANA U OSIJEKU



MOJ ŽIVOT U DRAMI – DRAMATURGIJA PISCA ZANATLIJE

„Znaš, ti ćeš po onim dnevnicima napisati dramu, premijera da bude na proljeće“, rekao je intendant Zvonimir Ivković misleći na moje ratnoreporterske zapise objavljene u zajedničkom izdanju riječkih *Dometa* i osječke *Književne revije*. Rekao je to lakonskim poslovnim tonom, kao da sjedimo negdje na West Endu i kao da pred sobom ima veterana dramaturgije kojemu upravo nudi ugovor usred najstabilnijih produkcijskih uvjeta. Bilo je to početkom veljače 1992. Sjedili smo u podrumskoj pivnici ispod glavnoga osječkog trga, a gore nad našim glavama grad se raspadao zasipan granatama. „Ovaj, dobro, možda nešto složim od tekstova, pa da to onda glumac Davor Panić javno čita...“, pokušavao sam izvrđavati. „Ne, ne, pravu dramu, ansambl predstavu, režirat će Živković, a sudjelovat će i Drama i Opera“, nije se dao smesti intendant Ivković nego je nastavljao zaneseno poput hollywoodskog producenta. Rečeni Milan Živković, mladi redatelj pred diplomom i bez ijedne profesionalne predstave u rukama, i ja – totalni dramatičarski žutokljunac – samo smo se zbunjeno pogledali i nastavili zuriti u naše krigle s pivom. I tako je počelo. Za prvu čitaću probu nadrljao sam jedva karticu teksta pod naslovom *Dobrodošli u rat!*. Jedna glumica je, naravno, glasno i drsko komentirala istinu: „Pa, ovdje nema ništa.“ Trkeljali smo Živković i ja nešto o *work in progress* vizijama, o radioničkom zajedničkom pisanju iz dubine glumačkih bića i sve tako neke devijantne ideje smo prosipali. Uglavnom, krenuli smo. Bukvalno sam orao po mašini svaku noć (kompjuter još nisam imao), zbog nestanaka struje često i pod svijećama, a sve da bismo za jutarnju probu imali što raditi. Da me danas pitate, nikada ni u ludilu ne bih ponovio nešto slično. Ali bilo je takvo vrijeme, po svemu pomaknuto i šiznuto. Najluđe od svega je što sam ja pisao, a predivni glumci igrali, ono što nam se na ulicama doista događalo. Fikcija i stvarnost stapali su se u jedno. Bez ostatka. Ispadali smo iz priča najsirovijim V-efektima. U realnom vremenu. Ako nas je odnekud gledao, vjerujem da je i Brecht pomislio da nam nisu baš sve daske na broju. Jako sam ponosan da smo odoljeli kvazidomovinskom budničarenju. Umjesto kič-patetike bavili smo se sudbinama luzera usred ratnog kovitlaca. Umjesto kolektiva bavili smo se usamljenicima. Umjesto koračnica u

soundtracku predstave cvilio je prerijski blues Nicka Cavea. U tome smo imali svesrdnu Ivkovićevu pomoć. Sjećam se da su mu mnogi novopečeni komesari dolazili pametovati što i kako bi jedno nacionalno kazalište imalo igrati, a on ih je stoički slušao i tjerao po svome. Nije to bio mali rizik. Elem, publika je fantastično primila *Dobrodošli u rat!* na praizvedbi osjećajući našu predstavu kao vlastitu katarzu. Ne trebam ni reći da je poslije bio totalni psihodelični tulum, na kojem su ruski unproforci s prvakinjom Opere pjevali *Habaneru*. Nažalost, dobili smo tada odbijenicu za Marulićeve dane, s bizarnim obrazloženjem da ne vjeruju u kvalitetu predstave koja je pripremljena u samo tri tjedna. Mislim, pa da smo se iz frontovskih uvjeta probili donoseći dramatizirani telefonski imenik, zaslužili bismo valjda da nastupimo – kamoli ne s produkcijom koja se odlikovala iznimnom gerilskom energijom i izvedbenim standardima. Da ne zaboravim reći, redatelj Milan Živković je s predstavom uspješno diplomirao. Legenda je zabilježila da mu je u komisiji bio Georgij Paro glavom. Čovjek koji je znao prepoznati rizik.

Ako je Zvonimir Ivković bio taj koji me je gurnuo u dramatičarsku kožu (i ostat ću mu vječiti dužnik zbog toga povjerenja), onaj kojem dugujem da sam uopće upao u zanat pisanja jest poznati novinar Drago Hedl. Kad sam kao devetnaestogodišnji balavac odradio notornu godinu u sivomaslinastoj JNA uniformi i počeo studirati pravo, slučajno sam nabasao u redakciju *Glasa Slavonije*. Hedl je tada bio urednik kulture i ponudio mi je da pišem isprva filmske, a potom i kazališne kritike. Počevši pisati tekstove o kazalištu, logično je, i pokazalo se iznimno korisnim, da sam se sve više vezao s tadašnjom prvom generacijom glumaca upisanih na osječki dislocirani studij zagrebačke Akademije dramske umjetnosti. I oni i ja bili smo apsolutni početnici u tom prvom njušenju i osluškivanju teatra. Te prve emocije i prvi strahovi u dodiru s teatarskim enigmama bili su nam zajednički. Osim toga, zaljubih se u glumicu Anitu Schmidt, koja je do danas ostala moja životna muza i suputnica. Ta simbioza glumice i pisca sjajno funkcionira. Imati pored sebe performericu koja me odmah spušta na zemlju ako zabrazdim u proizvodnju neizgovorljivih replika ili beživotnih karaktera – zaista je nemjerljiva dobit. Upoznavati kroz intimu tankočutne slojeve glumačkog bića za pisca znači uputiti se u najtajnovitije procese stvaranja. Iako, da budem iskren, nikada do kraja neću proniknuti u enigma glumačkog otajstva. Čvrsto sam uvjeren da naših drama ne bi ni bilo da ih kroz svoje duše ne prokušaju glumci, u pravom smislu naši suautori. I naše najgore retke oni su u stanju oplemeniti i dati im život. Uostalom, kad mi se kao piscu učini da sam i najhrabriji, uvijek me glumci postide svojom hrabrošću. Neviđena je hrabrost izaći na scenu pred publiku ili pred kamere i postati većima od života. To mogu samo heroji.

U tridesetpetogodišnjoj karijeri, osim u nekoliko navrata kad sam ulazio u stalne angažmane, isključivo sam radio kao *freelancer* – profesionalni pisac. Živjeti od pisanja fantastična je privilegija slobode, ali i velike odgovornosti. Nema boljeg za treniranje spisateljske discipline nego kad si prisiljen svakodnevno proizvoditi ono za što si najviše talentiran. Kao pisac zanatlija jednostavno se ne smijem uspavljivati na lovorikama ili

tavoriti s izlikom jalovog čekanja inspiracije. Zanat me je naučio da se inspiracija ne čeka nego ju loviš svaki dan. Naravno, spisateljski talent koristim u nekoliko agregatnih stanja: dramatičara, prozaika, novinara, scenarista, dramaturga u kazališnim produkcijama, *copywritera*... Osim što ti različiti poslovi vesele moj bankovni račun, obilato pridonose brušenju forme i discipline. Što se mene tiče, *deadline* je zakon i najbolje pogonsko gorivo. To me je naučio rad u medijima. Kad imam precizan rok u kojem moram isporučiti proizvod, tada najbolje i radim. Obožavam vremenski pritisak, pročisti mi um. Zato jako volim pisati po narudžbi. Status profesionalnog pisca naučio me je još jednu stvar: da plodove svog pisanja shvaćam isključivo kao proizvode. Neće im kruna pasti s glave. Dapače, jednako je nadahnuće potrebno za proizvesti dobar kulen, izgraditi kuću ili napisati dramu. Kad tako posložimo stvari u našim glavama, uvjeren sam da su proizvodi našeg umjetničkog stvaranja kvalitetniji i s dužim rokom trajanja. Prije nekoliko godina intervjuirala me jedna televizijska novinarka. Jedno od pitanja bilo je vezano uz talent. Rekao sam joj da smatram kako imam nekih deset-petnaest posto talenta, a da je sve ostalo zanat, pravo šljakanje. „Ajoj, sad ste mi srušili iluzije!“, zavapila je. „Petnaestak posto talenta je jako puno“, uvjeravao sam ju: „Ali, ubrzo postaje ništa ako ne zaorete duboko u onaj većinski, zanatski dio.“ Dražen Petrović je imao petnaestak postotaka svog mozartovskog ludizma, ali je Car bio zbog toga što je već kao klinac ustajao u 4 ujutro i na Baldekinu manijakalno trenirao. Nisam ju baš uvjerio. Zanat je kruh umjetnosti – to je za mene mantra bez koje ne bih mogao stvarati.

Od one prve, sirove drame *Dobrodošli u rat!* dosad sam napisao 23 drame, izvođene su u Hrvatskoj, Srbiji, Bosni i Hercegovini, Mađarskoj, Njemačkoj i Velikoj Britaniji... I u najrazličitijim socijalnim, mentalitetnim i kulturološkim okolnostima osjetio sam da se publika na sličan način veže za moje junake. Možda zato što mene prije svega intrigiraju sudbine ljudi unutar društvenog žrvnja. Ja zapravo uvijek pišem iz pozicije obitelji. Sve moje drame, neovisno o konkretnoj priči, nastaju između zidova naših domova, iz porodičnog nukleusa. Obitelj je protočestica svih mogućih povijesnih i društvenih obrata i lomova. U obitelji sve počinje i sve završava. Tu se neprestano smjenjuju tragedije i komedije. Još od antičkog naslijeđa. Druga je stvar, također vezana uz komunikaciju s publikom, da se najčešće bavim luzerima. Moćni i uspješni ne zanimaju me kao protagonisti. Pišući svoje dramske svjetove, nekako nastojim brinuti za one slabe i skrajnute, podariti im dostojanstvo koje nemaju u predatorskoj stvarnosti.

Što se tiče procesa proizvodnje, nikad nemam cijelu viziju pred sobom. Imam otprilike neku osnovnu liniju, škrti sinopsis od nekoliko rečenica, o čemu će u drami biti riječ, ali uglavnom nemam pojma kamo će me sve odvesti to uzbudljivo putovanje. Čini mi se da tako i samom sebi osiguravam napetost koju ću onda prenijeti i na publiku. Jako volim pisati za unaprijed određene glumce. Odnosno, u procesu rada mi je uvijek intrigantno da već postojeći tekst oblikujem prema konkretnom živom habitusu glumca koji je preuzeo neko od mojih lica. To u pravilu daje najbolje rezultate.

Za svoje drame dobio sam dosta nagrada, u zemlji i inozemstvu. Naravno da nagrade vesele čovjeka i jesu nekakav užareni reflektor javnosti, ali ne treba im robovati. Najpresudnije mi je da sam pred sobom budem zadovoljan. Da sam siguran kako sam u datom trenutku pisao najbolje što sam umio. Ako sam svjestan da sam u pisanje ušao s pola snage i angažmana, onda pobijesnim sam na sebe. U poslu pisca zanatlije najvažnije je i najteže – trajati. Kratkotrajnim bljeskovima ili obećanjima slave samo se zavaravamo. A ja zavaravanje ne podnosim. Za inspiraciju se ne bojim. Bojim se samo da neću sve stići napisati što još imam na umu, za vrijeme ovozemaljskog trajanja. Presudno je da me ovaj posao iznad svega dobro zabavlja i da uživam u njemu. Igram se poput djeteta, iako sam prošao pola stoljeća svog vijeka. Mislim da je to najvažnije: uživati u poslu od kojega živiš. I igrati se do kraja. Kad prestane igra, Krampus dođe po svoje.

REDATELJI I REŽIJA U OSJEČKIM IZLAGANJIMA BRANKA HEĆIMOVIĆA

Sažetak: Članak je napisan u povodu tridesete obljetnice Krležinih dana u Osijeku i osamdeset pete obljetnice rođenja Branka Hećimovića. U prvom dijelu donosi se leksikografski prikaz Hećimovićeva rada. U drugom je dijelu riječ o njegovu shvaćanju i organizaciji Krležinih dana u Osijeku kao manifestacije koja povezuje znanstveni skup, izvedbe kazališnih predstava, izložbe kazališne građe i predstavljanja teatroloških knjiga, a na kraju tog dijela navode se i naslovi njegovih izlaganja na skupovima. U trećem dijelu iscrpnije se prikazuju njegova izlaganja na temu redatelja (J. Bach, B. Gavella, B. Stupica, B. Jerković) i režije (npr. u Matici hrvatskih kazališnih dobrovoljaca te hrvatsko-bugarskim i hrvatsko-slovenskim kazališnim razmjenama).

Ključne riječi: Branko Hećimović; Krležini dani u Osijeku; redatelj; režija

I.

Dvije obljetnice važne za hrvatsku teatrologiju obilježile su godinu 2019. Protekla su tri desetljeća od utemeljenja Krležinih dana u Osijeku, a doktor Branko Hećimović, jedan od njihovih utemeljitelja, napunio je osamdeset pet godina životnoga, ujedno i šezdeset godina radnoga vijeka. Budući da su proteklih trideset godina Krležini dani i Branko Hećimović bili i ostali u neraskidivoj vezi, ova obljetnička prigoda obvezuje me da nas prije prijelaza na naslovnu temu izlaganja barem ukratko, leksikografski, podsjetim na nekoliko ključnih činjenica iz Hećimovićeva života i rada te da kažem nekoliko riječi i o njegovim viđenjima Krležinih dana u Osijeku i o njegovim izlaganjima kojima u fokusu nisu bili redatelji i režija.

Branko Hećimović rođen je 1934. godine u Zagrebu, gdje je na Filozofskom fakultetu 1958. diplomirao hrvatski jezik i jugoslavenske književnosti te 1965. doktorirao

obranivši disertaciju pod naslovom *Hrvatska dramska književnost između dva rata*, tiskanu 1968. u 353. knjizi časopisa *Rad JAZU*. Od 1956. do 1972. bio je zaposlen na Radio Zagrebu, kao kazališni kritičar i urednik Kulturno-umjetničke redakcije, potom kao šef Dramskog studija i urednik Umjetničkog programa. Smijenjen početkom 1972. zbog bliskosti reformnim idejama hrvatskoga proljeća, kratkotrajno je obnašao dužnost urednika Dramsko-literarne redakcije, a od listopada te godine bio je urednik za opću kulturu u Školskoj knjizi. U kolovozu 1977. primljen je u tadašnji Akademijin Zavod za književnost i teatrologiju te izabran u zvanje višega znanstvenog suradnika, a 1982. u zvanje znanstvenog savjetnika. Dužnost upravitelja Odsjeka za teatrologiju obnašao je od 1979., a u prosincu 1990. imenovan je voditeljem cijeloga Zavoda. Od utemeljenja Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe godine 1993. do početka 1996. bio je voditelj dvaju odsjeka, Odsjeka za povijest hrvatske književnost i Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, a od 1996. pa do umirovljenja krajem 2001. voditelj Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta, koji je kao vanjski suradnik vodio sve do siječnja 2018. Teatrološki praktikum za studente Akademije dramske umjetnosti držao je od 1978. do 2007. Godine 1980. izabran je za člana suradnika Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Doživotni je član suradnik i zaslužni znanstvenik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Objavljivati je počeo 1954. godine. Isprva je pisao uglavnom kazališne kritike za Radio Zagreb, kao i za povremenike *Teatar*, *Vjesnik*, *Književnik*, *Kolo*, *Telegram*, te članke, feljtone i eseje o recentnoj kazališnoj problematici. S vremenom se usredotočio na proučavanje hrvatske dramske književnosti, posebice 19. i 20. stoljeća, pa je ona postala, zajedno s kazališnom umjetnošću tih dvaju stoljeća, glavnim područjem njegova znanstvenog i stručnog zanimanja. Autor je više knjiga. Napisao je studiju o Titušu Brezovačkom u priručniku *Dva komediografa* (1971.) iz niza *Ključ za književno djelo. Interpretacije* Školske knjige. Temeljna je za povijest hrvatske dramske književnosti iznimno opsežna studija *13 hrvatskih dramatičara* (1976.), koja zapravo u jednom tomu sadrži tri knjige – o Ivi Vojnoviću i dramatičarima hrvatske moderne, o Miroslavu Krleži i Milanu Begoviću te o međuratnim i poslijeratnim autorima poput Josipa Kulundžića i Miroslava Feldmana. Tri eseja o povijesti hrvatske drame, napose komediografije „od Nalješkovića i Držića do naših dana i Brešana“, okupio je u knjizi pod naslovom *Dramaturški triptihon* (1979.). Zapisi objavljeni u knjizi *Može li se Lauri vjerovati?* (1982.) mogu se čitati kao marginalije uz knjigu *13 hrvatskih dramatičara* jer u njima dobivamo Hećimovićeve naknadne informacije o Krleži i njegovim nadopunama vlastitih djela, o Branku Gavelli kao zastupniku književnosti u kazalištu, o Vojnoviću i teatru, o hrvatskoj modernu te o, recimo tako, zgodimičnim dramatičarima kao što su bili Antun Gustav Matoš, August Cesarec i Ivan Dončević. Za povijest glume i hrvatskoga dramskog kazališta 20. stoljeća fundamentalna je knjiga *Razgovori s Pometom, Desdemonom i poljskim Židovom* (1995.), koja sadrži dvadeset četiri intervju s predstavnicama

i predstavnicima barem triju naraštaja hrvatskih glumica i glumaca, od onih koji su na zagrebačku pozornicu stupili u prvom desetljeću prošloga stoljeća, poput Viktora Beka i Zvonimira Rogoza, do onih koji su na Akademiji za kazališnu umjetnost diplomirali u drugoj polovici 1950-ih, poput Neve Rošić, Marije Kohn i Zlatka Crnkovića. Dva-desetak kraćih tekstova, prije svega portreta hrvatskih književnika i kazališnih ljudi (Rasima Filipovića, Marka Foteza, Marijana Matkovića, Mirka Božića, Fadila Had-žića) i fragmenata o nezaobilaznom Krleži, sabrao je u knjizi *Pod Krležinim kišobra-nom* (1997.). Knjigu studija, mahom izlaganja na znanstvenim skupovima, dobrim dije-lom na Krležinim danima, kojima su u središtu dramatičari, redatelji, glumice i glumci i teatrolozi, uglavnom prošloga stoljeća, te o kazališnom životu u pojedinim gradovima, o kazališnim pokretima i vezama, naslovio je *U zagrljaju kazališta* (2004.). Najosobnija je pak njegova knjiga *Izdaja forme* (2010.), sastavljena od feljtona, dnevnčkih i memo-arskih zapisaka, polemika, kritika, komentara i pisama. Hećimović je k tome autor por-treta dramskih umjetnika, od braćunoga para Ignjat i Sofija Borštnik do Josipa Marottija, u dvojezičnoj monografiji *Slovenski umjetnici na hrvatskim pozornicama / Slovenski umetniki na hrvaškim odrh* (2010.), uredio je i nekoliko antologija dramskih tekstova, priredio djela petnaestorice pisaca za biblioteku Pet stoljeća hrvatske književnosti Ma-tice hrvatske te 2001. *Izabrana djela* Marijana Matkovića u osam knjiga. Kao polazišni dokumenti svakog proučavanja govora u hrvatskom kazalištu nezaobilazni su ponajprije komplet *Velika imena hrvatskog glumišta*, koji se sastoji od četiri LP ploče, u ukupnom trajanju od oko tri sata, s „memoarskim kazivanjima i interpretacijama“ triju glumica i petorice glumaca i prateće knjižice s portretima zastupljenih izvođačica i izvođača – Hećimović je taj komplet godine 1975. priredio za niz Discothalia zagrebačke disko-grafske kuće Jugoton – a potom dva izdanja s CD-ima i ponovno popratnim knjižicama iz 2005.: *Kupleti, šaljivi monolozi i prizori*, „gramofonski zapisi članova Hrvatskoga na-rodnog kazališta u Zagrebu i izvođača zagrebačkih kabareta 1906 – 1930“, priređeni za sljednicu Jugotona, diskografsku kuću Croatia Records, i *Recitacije, kazivanja, dramski monolozi i prizori*, „fonogramski zapisi članova Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 1909 – 1952“, priređeni za Hrvatski državni arhiv. Branko Hećimović, napo-akon, pokretač je i urednik kapitalnoga teatrografskog izdanja *Repertoar hrvatskih ka-zališta* za koje je i priredio prve tri knjige (1990. i 2002.), kao voditelj projekta potpisao uredništvo pete knjige (2012.), a privodi kraju priređivanje četvrte.



Polaganje vijenca na Krležin spomenik: Antonija Bogner Šaban, Zlata Šundalić, Božidar Šnajder, Branko Hećimović, Darko Gašparović, Nedjeljko Fabio, Ivan Bošković i Vlatko Perković, Osijek 2010.

II.

Prigodom dvadeset i pete obljetnice Krležinih dana, obilježene 2014., Hećimović je na skupu govorio o utemeljenju i ciljevima te manifestacije. Na početku izlaganja prisjetio se „1987. godine, kada je u tadašnjem Parku Moše Pijade, danas Parku kralja Petra Krešimira IV, postavljen monumentalni spomenik Miroslav Krleža, rad zagrebačke kiparice Marije Ujević“ (B. Hećimović, 2015: 313) i kad je u sklopu programa vezanog uz otkrivanje spomenika, koji se protegnuo na četiri dana, dogovoreno da se pokrene nova teatrološko-kazališna manifestacija. U nastavku je pojasnio i zašto se to htjelo:

„Kako su u to doba, nakon okončanja ciklusa od dvanaest teatroloških savjetovanja, odlukom Akademijina Razreda za književnost, Dani hvarskog kazališta preusmjereni na teme iz stare hrvatske književnosti [...], ideja da se upravo u Osijeku obnove prekinuta teatrološka okupljanja i nadopunjujuća kazališna smotra, ima svoju autonomnu logiku i uvjerljive argumente koji su joj imanentni.

Kao jedan od takvih uvjerljivih argumenata nameće se i spoznaja da je Osijek kao hrvatsko kulturno i znanstveno središte desetljećima bio svjesno zanemaren iz političkih razloga i da mu treba vratiti njegovo značenje i ugled u skladu sa suvremenim nacionalnim parametrima.

U prilog ideji da se u Osijeku obnove u Hvaru već afirmirani teatrološki skupovi odnosno da ih se iznova pokrene i ustali, kako bi se nastavilo sustavno istraživanje hrvatske dramske književnosti i kazališta i kako bi se od posvemašnjeg razilaženja sačuvala jedna disciplinarna znanstvena grupacija, koja se u nas prvi put oblikovala, ide i druga, kategorijalno posve različita spoznaja o viševrsnim vezama Osijeka i osječkog kazališta s Krležom. Te veze datiraju još od 1926. otkada se na osječkoj pozornici izvode Krležina djela, a učvršćuje ih Krležino *Osječko predavanje* i praižvedba njegove drame *U logoru*, te potvrđuje akcija oko podizanja spomenika Miroslav Krleža kao i program povodom njegova otkrivanja.

No do realizacije Krležinih dana, koji po uzoru na Dane hvarskog kazališta [...] u sebi uključuju međusobno povezani teatrološki skup i komplementarnu kazališnu smotru, te popratne manifestacije, kao što su prigodne izložbe, predavanja i predstavljanja novih teatroloških i dramskih izdanja, dolazi istom 1990. godine, kad se uz osječko kazalište kao njihova utemeljitelja i glavnog organizatora pojavljuju kao suutemeljitelji i suorganizatori Akademijin Zavod za književnost i teatrologiju i Pedagoški fakultet iz Osijeka.“

(B. Hećimović, 2015: 314)

Od godine 1990. nadalje Hećimović je ustrajavao na cjelovitosti Dana, na onom što naziva „komplementarnošću“ znanstvenoga skupa, kazališne smotre, dakako s hrvatskim tekstovima na repertoaru, i popratnih manifestacija. Poslove oko organiziranja manifestacije i definiranja njezina programa vodio je, kao predsjednik Odbora Krležinih dana, sve do 2017., nakon čega ih je zbog zdravstvenih razloga morao prepustiti nasljednicama i nasljednicima. Bio je priređivač ili supriređivač gotovo svih zbornika radova sa znanstvenih skupova i kroničar zbivanja na Danima te je pisao napomene i sastavljao sažetke zbornika, a zgodimice je sastavljao i kazala imena i repertoar prikazanih predstava.

Od utemeljenja Danā do godine 2007. redovito je svojim izlaganjima sudjelovao na znanstvenim skupovima pa ih je, prema „Kazalu imena“ sastavljenom za jubilarni, dvadeset i peti zbornik, održao ukupno devetnaest. Bio je, uz Antoniju Bogner-Šaban, Branku Brlenić-Vujić, Stanislava Marijanovića, Sanju Nikčević, Darka Gašparovića, Nikolu Batušića i Branimira Donata u razmjerno maloj skupini sudionika koji su u ta dva i pol desetljeća više od petnaest puta objavili svoja izlaganja u zbornicima. Širok je raspon tema o kojima je govorio i pisao – ostajući uglavnom unutar granica takozvanoga

„užeg znanstvenog interesa“, a taj je hrvatska dramska književnost i, nešto manje, hrvatsko kazalište od narodnoga preporoda do sedamdesetih godina prošloga stoljeća – a ono što na prvi pogled iznenađuje jest činjenica da on, unatoč tome što ga je teatrološka zajednica percipirala prije svega kao povjesničara hrvatske dramske književnosti, zapostavljajući s nepravom njegove kazališne kritike, u deset od tih devetnaest izlaganja govori, barem jednim dijelom, i o režiji. Zanimljivo je i to da je Hećimović veće zanimanje za režiju pokazao tek u dvijetisućitim godinama, kad velika većina njegovih izlaganja na ovaj ili onaj način uključuje i raspravu o redateljima i režiji. U devedesetima su ga zaokupljale druge teme. Evo samo naslova njegovih izlaganja u devedesetim godinama. U prvom zborniku, koji povezuje tri godine (1987., 1990. i 1991.) te dvije teme („Krlježno kazalište danas“ i „Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije“), tiskana su tri Hećimovićeva priloga: „Glas za *Put u raj*“, „Proslov ili podsjećanje na začetke profesionalizacije hrvatske teatrologije“ te „Dijalog i monolog u Matkovićevu djelu“. Godine 1992., kad je tema bila „Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest“, naslov njegova izlaganja bio je „Hrvatska povijesna dramatika i kazališna kritika“. O stotoj obljetnici Krlježina rođenja, 1993., tema skupa bila je „Krlježa i naše doba“, ali Hećimović nije govorio o dramatičaru kojim se cijeli svoj radni vijek bavio nego mu je izlaganje bilo „Hrvatska kazališna topografija i hrvatsko kazalište u Subotici“. Istina, govoreći o subotičkom kazalištu, naveo je imena hrvatskih redatelja koji su u njemu gostovali te istaknuo važnost Emila Karaseka kao ravnatelja Hrvatske drame i redatelja, ali nije se upustio u analizu i vrednovanje njihova rada. „Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište“ bila je tema Krlježinih dana u Osijeku godine 1996., a naslov Hećimovićeva izlaganja „Janko Jurković – nekad i danas“. „Neobjavljena Šoljanova antologija *100 svjetskih drama*“ bila mu je temom 1997., kad su sudionici znanstvenoga skupa prvi put raspravljali o hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu u europskom kontekstu, a „Repertoarna kretanja u hrvatskim kazalištima“ 1998., kad se ista rasprava vodila drugi put. Nakon niza izlaganja u kojima je, barem dijelom, govorio o redateljima i režiji, Branko Hećimović vratio se godine 2007. suvremenoj dramskoj književnosti, ovaj put dramama *Kralj je pospan* i *Magnificat* Nedjeljka Fabrija u sklopu teme „Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište“.

III.

U deset tekstova objavljenih u zbornicima izlaganja sa skupova održanih 1995. (dva puta) pa od 1999. do 2006., Hećimović do redatelja i režije dolazi različitim putovima – sad posredno, preko glumaca i učenika ili sljedbenika, sad raspravlja o njihovu odnosu spram nekog dramatičara (zapravo spram jednoga dramatičara, dakako Krlježe), sad njihov rad sagledava u kontekstu kazališta i/ili družina, sad izravno, monografski piše o njima.

Tri se Hećimovićeva teksta mogu uvrstiti u skupinu, uvjetno rečeno, monografija ili skica za monografije o redateljima, a njegovi su izabranici Branko Gavella, Bojan Stupica i Bogdan Jerković. O Gavelli kao redatelju i teoretičaru kazališta Hećimović je govorio na skupu Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost održanome godine 1999. – govorio je o njemu i 1995., kako ćemo vidjeti, ali posredno, „kroz glumačke naraštaje“ – a svojemu je izlaganju dao naslov „Nadovezujući se na Gavellu“ (B. Hećimović, 2000).¹ U uvodnom se dijelu Hećimović osvrće na esej „Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti“, koji smatra ključnim za razumijevanje Gavellina promišljanja kazališta te izdvaja njegovo sučeljavanje središnjoj struji hrvatske teatrologije, koja je u vrijeme nastanka Gavellina esej-a još bila podređena znanostima o književnosti i umjetnosti zbog pojednostavnjena i jednostrana shvaćanja kompleksnih odnosa između književnosti i kazališta. U Hećimovićevoj interpretaciji Gavella je najvećim nedostatkom držao to što se ti odnosi „promatra[ju] uglavnom s gledišta ulaženja domaće dramske produkcije u njegov [kazališni, nap. B. S.] repertoar“ zanemarujući „ne manje važno pitanje o općem odnosu naše književnosti prema našem kazalištu“ pa i pitanje o tom „kako je taj repertoar vice versa djelovao na samu književnu situaciju“ (B. Gavella prema: B. Hećimović, 2000: 7). Budući da se Gavella sâm, unatoč velikom broju teorijskih, povijesnih, kritičkih i inih tekstova objavljenih u raznovrsnim periodičkim publikacijama, „nije dovinuo do jedinstveno oblikovanoga i kompozicijski postupno vođenoga i razrađenoga teorijskog sustava“ (B. Hećimović, 2000: 9), njegov su „cjeloviti i autonoman sustav“ (ibid.) analitičkim čitanjem rasutih spisa konstruirali drugi, napose Vladan Švacov, Georgij Paro, Nikola Batušić i Vjeran Zuppa. Od Švacova Hećimović preuzima „dvije konstitutivne i sadržajne sastavnice njegove [Gavelline, nap. B. S.] teatrološke sume“, ujedno i njegove redateljske poetike. Prva je izdvajanje riječi i govora kao „zajedničke građe“ kojom su „suodnosno vezane“ (ibid.) dvije umjetnosti, književnost i kazalište, a druga postavljanje glume i glumca na povlašteno mjesto u kazalištu obrazloženo činjenicom da „glumac govori tekst“ (ibid.), što će reći da govori književnost. Hećimović se pritom poziva na dvojicu Gavellinih tumača, Nikolu Batušića i Georgija Para, koji su, svaki na svoj način, u presjecištu književnosti i kazališta vidjeli onu središnju, čvrstu točku oko koje bi se mogao (re)konstruirati Gavellin teorijski sustav. Dok je Batušića teza o „književnosti kao izvoru kazališta“ i „riječi kao ishodištu kazališnog čina“ dovela do „određenja sintagme književnost i kazalište kao Gavellina metodološkog polazišta“ (ibid.), kaže Hećimović, Paro je ustrajavao na središnjosti glume i glumca za Gavellino poimanje teatra kao „autonomne umjetnosti“ te ustvrdio: „Gavella je izvršio *kopernikanski obrat* u našem teatru, postavivši glumca, a ne dramski tekst u ishodište svog sustava“ (G. Paro u: B. Hećimović, 2000: 9; kurziv u izvorniku). Hećimović nudi svoje tumačenje glume

¹ Tako, naime, glasi naslov otisnut iznad teksta u zborniku, a u Sadržaju je: „Nadovezujući se na Gavelline teze“.

kao umijeća što spaja književnost s kazalištem te povezuje sociologiju kazališta što prožima Gavelline sjajne skice glumačkih umjetničkih fizionomija u knjizi *Hrvatsko glumište* – uzgred rečeno, prekretničkoj studiji o kazalištu koju većina „gavelologa“ i „gavelijanaca“ s nepravom gura u stranu dajući prednost njegovoj *Teoriji glume* – s fenomenologijom kazališta i antropologijom glume. U središnjem dijelu izlaganja posebnu pozornost posvećuje Gavellinu pojmu *Mitspiel*, odnosno njegovoj tezi da gledatelj kao primatelj u komunikacijskom procesu predstavu ne doživljava pasivno, gledanjem i slušanjem, nego aktivno, „suigrom“. Kao redatelj, glumčev prvi te u stvaralačkom procesu najvažniji „suigrač“, Gavella je iskusio pojavu za koju je odabrao njemački termin *Mitspiel*. Riječ je o tom da se u gledatelju tijekom praćenja predstave javljaju „psihofizičke pojave“ koje su „paralelne“ istovrsnim pojavama na kojima počiva glumčeva igra. Razlika je u tom što te „psihofizičke pojave“, a mogli bismo ih nazvati i „motivacijskim impulsima“, u glumaca „proizvode“ govor i geste, a u gledatelja one ostaju samo unutarnji, nerealizirani poticaji. Hećimović u takvu shvaćanju doživljava predstavu nalazi izvjesnu sličnost s razmjerno novim „tretmanom gledatelja kao primatelja u knjizi Anne Ubersfeld *Čitanje kazališta*“ (B. Hećimović, 2000: 11). Imanentna je završnim pasusima ovoga „nadovezivanja na Gavellu“ polemika s „kontroverzno nestašni[m]“ (ibid.) Vjerranom Zuppom, napose s njegovim nastojanjima oko reinterpretacije Gavellina sustava i relativizacije njegove aktualnosti u knjizi *Štap i šešir* (1989.). Na kraju izlaganja Hećimović zaključuje da se „[o]vakvim prebiranjem po Gavellinim tekstovima ne može [...] doći do cjelovitog uvida u Gavellin sustav a niti do potpunog uvida u njegovo trajanje u suvremenosti“, ali se ipak može pokazati „koliko je Gavellina intelektualna ostavština poticajna i kakve i koje nam je prostore istraživanja otvorila“ (B. Hećimović, 2000: 12).

„Oprimjerenje redateljske poetike Bojana Stupice u Zagrebu“ (B. Hećimović, 2003) naslov je Hećimovićeva izlaganja pročitana u Osijeku godine 2002., kad je tema cijeloga skupa bila „Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu“. Na temelju Stupičinih intervju a i nadasve rijetkih autorskih tekstova, primjerice „O mome načinu rada (Iz jednog referata)“ (1957.) i „Pisma drugovima koji su bili okupljeni prilikom osnivanja Jugoslovenskog dramskog pozorišta“ (1958.), potom apologetske brošure Davora Šošića *Bojan Stupica u Zagrebu* (1984./85.) te kazališnih kritika, primjerice Zvonimira Berkovića i Ive Hergešića, i teatroloških studija Filipa Kalana i Josipa Lešića, Hećimović se, slično netom komentiranu izlaganju o Gavelli, upustio u dobro argumentiranu rekonstrukciju „Stupičina rasutog teorijskog sustava“ (B. Hećimović, 2003: 201). Prema njegovu sudu, Vsevolod E. Mejerholjd, Jevgenij B. Vahtangov i Erwin Piscator avangardistički su redatelji od kojih je Stupica – obrazovanjem arhitekt, a ne književnik, filozof ili filolog, kakvi su, uz glumce, do njegova dolaska u Zagreb, zapravo prolaska kroz Zagreb, prevladavali u hrvatskom glumištu – posredno crpio poticaje za suprotstavljanje svim konvencijama, prožet „mržnjom“ na „sivi realizam“, a posebice za negiranje tekstocentričnosti kazališta:

„Ja sam poznat redatelj, koji [...] nikako ne smatra da je jedno kazališno djelo što je napisano i fiksirano u stanju jednog apsolutnog mirovanja. Stojim na stanovištu da jedno kazališno djelo mogu prenijeti u život samo glumci-kreatori, a ne redaktori. (Režija nije redakcija jednog djela).“

(B. Stupica u: B. Hećimović, 2003: 200)

Po mnogočemu antipod Branku Gavelli – pa je njihovo umjetničko i pedagoško nadmetanje u Zagrebu u drugoj polovici 1950-ih pridonijelo unošenju one programske krugovaške „živosti“ u naše kazalište – Stupica je držao da se „čovjek i njegovi odnosi [...] ostvaruju u prostoru“ te uglavnom nije vodio računa o takozvanoj „književnoj vrijednosti“ dramskog teksta nego je bio „sklon realizacijama dramskih djela u kojima ima više prostornih promjena [...] svjestan da one mogu mnogo pridonijeti dinamici i teatralizaciji izvedbe“ (B. Hećimović, 2003: 205). Hećimović naglašava da je Stupica i glumcima prilazio prije svega kao, recimo tako, tijelima u prostoru, dopuštajući im zaigranost i improvizacije, te svoje izlaganje zaključuje žaljenjem zbog toga što Stupica u Zagrebu, unatoč duboku tragu što ga je ostavio, napose u ansamblu Hrvatskoga narodnog kazališta, kao izniman „redatelj-scenograf“ i „scenograf-redatelj“, nije uspio stvoriti „svoje kazalište, po svojoj mjeri“ (B. Hećimović, 2003: 210).

Godine 2005. tema je Krležinih dana bila „Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu, a naslov Hećimovićeva priloga „Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića“ (B. Hećimović, 2006). U pisanje tog teksta, a tako je bilo i s prethodnim dvama tekstovima, Hećimović se upustio s nakanom da čitateljima pruži barem obris Jerkovićeve „poetike“, da ukaže na glavne crte njegova poimanja kazališta te uloge redatelja i režije u njemu. Ovdje do toga dolazi prije svega analizom i tumačenjem „postavk[i] i misli“ rasutih po „mnogobrojnim Jerkovićevim novinskim i časopisnim razgovorima i izjavama“ što „obuhvaćaju ipak samo djelomice i statično praksom naznačenu poetiku njegova umjetničkog djelovanja“ (B. Hećimović, 2006: 276), a ne poseže za sudovima kazališnih kritičara. Nastaje tako zanimljiva skica za monografiju o redatelju koji se od pripadnika dominantnog kruga Gavellinih sljedbenika i učenika odvajao svojom buntovnošću, nepristajanjem na kompromise, opredjeljenjem za političko, kadikad i agitacijsko kazalište, te djelovao – poput Stupice, s kojim je i dijelio mnoge uzore u avangardnom kazalištu, primjerice Mejerholjda i Vahtangova, ali i Brechta – više u pokrajini i inozemstvu nego u Zagrebu, bio sklon istraživanju, eksperimentu i „radnoj konfrontaciji s većim dijelom umjetničkog ansambla“ (B. Hećimović, 2006: 281) s kojim bi radio na predstavi, režirao „samo dramska djela koja po njegovoj procjeni u i njegovoj redateljskoj interpretaciji imaju što reći suvremenom gledatelju“ (ibid.), nastojao izvesti kazalište iz zatvorenoga prostora, napose iz „pozornice kutije“ te najbolje predstave ostvario u suradnji sa studentskim drušinama, prvo sa Studentskim kazalištem *Ivan Goran Kovačić*, a poslije sa Studentskim eksperimentalnim kazalištem, kojemu je bio i utemeljiteljem.

Posebno mjesto ne samo u ovom nizu tematski srodnih Hećimovićevih izlaganja na Krležinim danima pripada izlaganju „Josip Bach *Moje kazališne uspomene*. Bach i Krleža“ (B. Hećimović, 2004) iz godine 2003., kad je tema skupa bila „Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila“. Objavljen u zborniku s Krležinih dana, tekst tog izlaganja postao je nezaobilaznim u svakoj raspravi o odnosu Krleže i kazališta te mladoga Krleže i Bacha, kao i o Josipu Bachu – redatelju i kazališnom čovjeku. Iz uvodnoga odlomka itekako je razvidno i zašto je tomu tako:

„U svijesti mnogih suputnika hrvatskoga glumišta, koji su se u posljednjih pedesetak godina, pa i više, susretali s imenom Josipa Bacha te nešto samo načuli ili pročitali o njemu, kao i u mnogim novinskim, a i nekim kvaziznanstvenim tekstovima, Bach egzistira jedino kao ravnatelj Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, koji je sprečavao izvođenje mladenačkih Krležinih drama, i kao konzervativni i diskvalificirani Krležin oponent u međusobnoj polemici. Sve ostalo o njemu, pa i ono najbitnije, da je nakon Miletićeve dramske škole i petogodišnjega glumačkog angažmana bio na jednogodišnjem redateljskom studiju u Burgtheateru i da je zatim dvanaest puta bio na jednomjesečnom usavršavanju u inozemstvu [...], da je režirao oko tristo i pedeset dramskih djela, među kojima brojna iz hrvatske književne baštine i glavninu suvremenih, da je na zagrebačku pozornicu postavljao europska dramska ostvarenja iz svih stilskih razdoblja, te osobito recentna, da je bio glavni zastupnik atipične i Miletićevim repertoarnim opredjeljenjima odgođene Moderne u nacionalnom glumištu, da je u kazalište kao redatelja doveo Ivu Raića i uveo Branka Gavellu, da je objavio mnoštvo članaka o kazalištu i kazališnoj problematici itd., itd, potisnuto je u drugom planu. Spontano se stoga danas, kad je šezdeset i osam godina nakon Bachove smrti postala napokon dostupna njegova ostavština, nameće pitanje: koliko ta ostavština [...] može pridonijeti da se revidira mišljenje o Bachovu sukobu s Krležom, te koliko ta ostavština može pridonijeti da se argumentirano povijesno kontekstualizira i vrednuje njegovo djelovanje i postupci kao redatelja, ravnatelja Drame i ravnatelja administracije, generalnog sekretara te kraće vrijeme i vršitelja dužnosti upravnika odnosno intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta.

(B. Hećimović, 2004: 213-214)

Postojan i dosljedan štovatelj Krležina djela i vrstan poznavatelj Krležina opusa, Hećimović ovim tekstom na višoj razini i s boljom argumentacijom, koju mu je bez daljnjega omogućio uvid u Bachovu ostavštinu, ipak skida s Bacha, da tako kažem, „Krležino prokletstvo“ i razračunava se s teškom „hipotekom koju s njegove [Bachove, nap. B. S.] sjene niti do danas nisu mogle dići neke dobronamjerne revizije Bachove ličnosti što su ih proveli Branko Gavella i Slavko Batušić“ (N. Batušić, 1983: 24-25). Citati koje

Hećimović donosi u svojem izlaganju te ih komentira i, kako je rekao, „kontekstualizira“ – bjelodano dokazuju da Josip Bach nije bio neiskren i dvoličan kad je o Krleži u *Obzoru* tiskao članak pod naslovom „Najsmioniji dramski pjesnik“ (J. Bach, 1919) jer ga zapravo istim riječima – „naš najsmioniji dramatičar“ (J. Bach u: B. Hećimović, 2004: 219) – opisuje i u svojim *Kazališnim uspomnama*. Pokazuju ti citati još nešto. Pokazuju, naime, to da je Bach Krležine tekstove čitao kao redatelj, i to kao redatelj koji na pozornici treba i mora slijediti sve dramatičarove scenske naputke, dokraja ostvariti njegovu zamisao predstave. Evo zapisa od 1. siječnja 1919., nakon što mu je Krleža predao na izvođenje „legendu“ *Michelangelo Buonarroti*:

„Rekao mi da je ta drama izvediva, kad držim da nije izvediv „Cristoval Colon“ i „Kraljevo“, jer da „Michelangelo“ ima samo 6 osoba. Obećao mu da ću još danas pročitati i dao Bog na taj posjet na Novo ljeto urodi i prikazivanjem njegovih djela, koja bi zaista rado izvodio, jer bi po svojoj vrijednosti to i zaslužila. I zaista „Michelangelo“ scenički manje poteškoća čini nego „Colon“ i „Kraljevo“, pa ipak i taj bi se morao „okrnjiti“ a da bude donekle izvediv, a moje je uvjerenje da se ne bi ništa smjelo izostaviti – i zato ne usuđujem se da išta izostavim samo zato da ga *učinim izvedivim*, to znači oslabiti djelo.“

(ibid.; kurziv u izvorniku)

Već 2. siječnja Bach dodaje: „[J]a ga *okrnjena* ne prikazujem, a tko to može uz privolu autorovu nek ide na ždrijelo! Svakako bih najradije da ga se može posve onako prikazali kako je napisano, ali to scenički naprosto nije moguće“ (ibid.; kurziv u izvorniku). Većina onih „suputnika hrvatskoga glumišta“ koje Hećimović na početku svojega izlaganja spominje u svojim „otpisivanjima“ Josipa Bacha, uostalom, propušta spomenuti činjenicu da ni drugi kazališni redatelji, uključujući i Gavellu, nisu lako dolazili do ključa za „neokrnjena“ uprizorenja Krležinih ekstatičnih scenskih vizija.

Redatelji i režija problematiziraju se i u Hećimovićevim izlaganjima kojima su u žarištu kazališta, glumačke družine ili drugi mediji i njihov odnos spram kazališta. Za ovo posljednje primjer je tekst „Dvije predstave i njihove ekranizacije“ (B. Hećimović, 1997) iz zbornika radova s drugoga znanstvenog skupa na temu „Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas“, održanog u prosincu godine 1995. Redatelji i režija i ovdje su u središtu Hećimovićeva zanimanja, ali na poseban način. Tema su, kako i naslov govori, ekranizacije dviju predstava, obiju iz istoga kazališta, naime Zagrebačkoga dramskog kazališta, odnosno Dramskoga kazališta *Gavella*. Obje su predstave nastale prema dramama Miroslava Krleže, objema su i kazališna kritika i povijest kazališta dodijelile povlašteno mjesto, za obje se kolokvijalno može reći da su stekle kultni status, pa je i to, nedvojbeno, bilo razlogom što su ekranizirane u doba kad još nije bilo aktualno „pitanje vizualnih snimki kao nezaobilaznih vrela

za rekonstrukciju minuloga kazališnog čina“ (B. Hećimović, 1997: 146). Riječ je, dakako, o uprizorenjima Krležinih dramskih tekstova *U logoru*, u režiji Branka Gavella, scenografiji Kamila Tompe i kostimografiji Jasne Novak, premijerno prikazanom na gostovanju novoutemeljena kazališta u Subotici godine 1954., te *Kraljevo*, u režiji Dina Radojevića, scenografiji Zlatka Boureka i kostimografiji Diane Bourek, prvi put izvedenom prigodom preimenovanja kazališta u Frankopanskoj. Crno-bijeli film *U logoru*, snimljen krajem prosinca 1964., režirao je pak Tomislav Tanhofer, a televizijsku kolor adaptaciju *Kraljeva*, emitiranu 1981., Branko Ivanda. U razmjerno kratku izlaganju Hećimović uspostavlja zanimljivu mrežu odnosa između četvorice redatelja i njihovih ostvarenja u trima medijima – scenskom, filmskom i televizijskom. Govori ponajprije o razlikama između Gavellina i Radojevićeva pristupa Krleži kao dramatičaru, ali i o tom da se Radojevićevom režijom po mnogima najbolje Krležine mladenačke drame „zapravo ostvaruju i doriču Gavelline želje i maštanja o postavi *Kraljeva*“ (B. Hećimović, 1997: 140). Problemizira potom, i to na temelju izjava što su ih posebno za tu prigodu napisali Tanhofer i Radojević, Tahnhoferov odnos spram Gavelline režije *Logora* i, posredno, spram Krležina dijaloga te Ivandin odnos spram Radojevićeve režije *Kraljeva* i, također posredno, spram Krležinih pozoričkih slika, ali i spram Tanhoferove ekranizacije. Dok Tanhofer „[s]nimajući Gavellinu postavu drame *U logoru* [...] namjenski obnavlja snimljeno kazalište obogaćujući ga praćenjem predstave kamerom [...] te se dovinjuje do začudne vizualne autentičnosti“, vodeći prije svega računa o „složenosti i punini Krležina dijaloga“ (B. Hećimović, 1997: 143), Ivandino je *Kraljevo*, „s novim eksponiranjem i akcentiranjem izabranih prizora i detalja i novim ritmom [...] medijska ali i umjetnička prilagodba, koja ne reproducira predstavu, iako je kontinuirano prati i isključivo sadrži, koja se istodobno ne udaljuje i udaljuje od nje, koja predočava kazališno *Kraljevo*, ali i egzistira kao djelo, [...] kao televizijsko *Kraljevo*“ (B. Hećimović, 1997: 145).

„Fragmenti o postojanju i djelovanju Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca“ (B. Hećimović, 2002) naslov je izlaganja što ga je Branko Hećimović čitao godine 2001. na drugom po redu skupu kojemu je tema bila „Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija“ te ga u uvodnim pasusima odredio kao „povijesno-kritički pristup pojavi i djelovanju Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, koja se nametnula kao jedina i jedinstvena dobrovoljačka protuteža Hrvatskom narodnom kazalištu, a istodobno je s njim i surađivala i davala svoje zahtjevnije predstave na njegovim pozornicama“ (B. Hećimović, 2002: 135). Budući da je „rad Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca zabranjen ustoličenjem nove vlasti poslije Drugoga svjetskog rata“, a „njezin arhiv zaplijenjen i netragom nestao“ (B. Hećimović, 2002: 136), glavni su izvor podataka Hećimoviću bili članci Aleksandra Freudenreicha, „koji je [...] stožerna osobnost zajedničkih nastojanja te neumorni organizator, redatelj i glumac, pisac dramskih tekstova i plesnih tema“ (ibid.). Sad kao kroničar djelovanja Matice, sad kao njihov protagonist,

Freudenreich je „stožerna osobnost“ i Hećimovićeva izlaganja, koje se neprekidno – ali, valja reći, i samo uzgred – dotiče njegovih režija upravo onih „zahtjevnijih predstava“, kakva je primjerice bila Hofmannsthalova „[s]tarinska gluma o bogataševu umiranju“ *Čovjek* (usp. B. Hećimović, 2002: 141, 150). Zato Hećimović i u njegovim redateljskim uspjesima, a ne samo u organizatorskim, vidi razlog tomu što su ga „1940. godine, dakle u doba Banovine Hrvatske, Vladko Maček i Ivan Šubašić pozvali da preuzme dužnost intendanta, što je on i učinio težeći da u suglasju sa svojim već proklamiranim umjetničkim i ideološkim nazorima te stranačkim haesesovskim opredjeljenjem središnje nacionalno kazalište još više približi *narodu*“ (B. Hećimović, 2002: 143).

Kad je godine 2004. tema skupa bila „Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu“, Hećimović je usmjerio pogled i u obratnom smjeru te se pozabavio i hrvatskim u europskom kazalištu, odnosno u jednom, rubnom dijelu europskoga kazališta. Njegova je uža tema, naime, bila „Hrvatsko-bugarski kazališni dodiri i veze“, s dodatnim ograničenjem „Od fin de sièclea do sredine 20. stoljeća“ (B. Hećimović, 2005). U ekstenzivnom pregledu svih aspekata hrvatsko-bugarskih kazališnih razmjena, ponajviše izvedaba bugarskih tekstova na hrvatskim a hrvatskih na bugarskim pozornicama te glumačkih gostovanja, našlo se razmjerno malo mjesta, ali ga se ipak našlo, i za informacije o redateljskom djelovanju trojice hrvatskih kazališnih umjetnika, Adama Mandrovića, Srgjana Tucića i Branka Gavelle, u Bugarskoj. Pozivajući se na istraživanja Svetlane Baytchinske, Hećimović spominje „Mandrovićevo nastojanje da uspostavi profesionalnu disciplinu“ među članovima kazališne družine *Suza i smijeh*, iz koje je nastalo sofijsko Narodno kazalište, te prenosi njezin sud da „Mandrović ipak ne napušta *okvire kazališne tradicije*, odnosno da *njegova idejna i estetska viđenja i tumačenja o scenskom realizmu nose pečat prošlog 19. stoljeća*, te da *izbjegava aktualizaciju*“ (B. Hećimović, 2005: 98; kurziv u izvorniku). Od iste autorice preuzima i ocjenu da je Tucić kao redatelj na sofijsku pozornicu u nepune dvije godine, od prosinca 1903. do rujna 1905., nastojao „reproducirati maksimalno točno mizanscene zagrebačkoga narodnog kazališta“ (S. Baytchinska u: B. Hećimović, 2005: 100) zauzimajući se za „modernizaciju repertoara i pretvaranje misaono neutralnog scenskog ambijenta u znakovnu teatralnu sredinu“ (ibid.). Gavelle se pak spominje kao redatelj veoma uspjela, sudeći barem po bugarskim kritikama na koje se Hećimović poziva, uprizorenja Shakespeareove *Zimske priče* godine 1939. u Sofiji, pri čemu je pokazao „osobno i originalno shvaćanje Shakespeareova djela, koje se udaljuje od tradicionalnih rješenja“ (B. Hećimović, 2005: 104) te razvučenih, idealiziranih i pogrešno shvaćenih, sudeći sad prema pisanju onodobne hrvatske kritike, *Majstora* Rače Stojanova u Zagrebu godine 1943.

Govori Hećimović o redateljima i u dvama izlaganjima vezanima uz područje teatrološko-komparatističkih istraživanja kojim se još intenzivnije bavio, a to je područje hrvatsko-slovenskih kazališnih odnosa. Na prvom skupu kojemu je tema bila „Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija“, održanom godine 2000., prika-

zao je, pod naslovom „Prinosi za portret Vike Podgorske“ (B. Hećimović, 2001), rad iznimne umjetnice koja je obilježila prvo zagrebačko kazališno međuraće interpretacijama Ogrizovićeve Hasanaginice, Begovićevih Agneze i Gige Barićeve, Krležinih Marijane Margetičke i Laure Lenbachove, niza Shakespeareovih žena, Racineove Fedre, Goetheove Ifigenije, Ibsenovog Solvejg, Wedekindovih Wendle i Lulu. Između ostaloga, u žarištu Hećimovićeva izlaganja našla se i suradnja Vike Podgorske prvo s redateljima Hinkom Nučićem, „kojeg kao redatelja obilježava [...] romantičko-realistička umjerenost patetičnosti“ (B. Hećimović, 2001: 228), Valom Bratinom, Radom Železnikom i Milanom Skrbinšekom u Mariboru, gdje se glumački formirala i odakle potječe, sudi Hećimović, „stanovita doza patetičnosti, koja će s vremenom modificirati do neprepoznatljivosti svojeg ishodišta“ (ibid.). U prvim zagrebačkim godinama, kad je i za nju i za redatelje najvažnije bilo pitanje kako „ovlada[ti] hrvatskim jezikom, posebice njegovom akcentuacijom, koja je za nju bila, prema vlastitim riječima [...], Ahilova peta“ (B. Hećimović, 2001: 230), radila je uglavnom s Brankom Gavellom i Ivom Raićem, a nakon toga s još desetak redatelja, od kojih je, prema Hećimoviću, samo Tito Strozzi „svojim režijama uspio deklarirati i svoju redateljsku poetiku“, ali je upitno koliko je njegovo „redateljsko poimanje, obilježeno u prvoj fazi [...] ekspresionizmom i smionim eksperimentiranjem, a zatim [...] transparentnim teatralizmom, odgovaralo njezinu studioznom pristupu psihološkim karakterizacijama tumačenih likova kao i njezinu inzistiranju na govoru“ (ibid.).

„Hinko Nučić u Sloveniji i Hrvatskoj“ (B. Hećimović, 2007) naslov je izlaganja pročitano godinu 2006. u sklopu teme „Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu“. Kazališnoga učitelja i supruga Vike Podgorske, koji je na pozornici proveo više od pola stoljeća, Hećimović portretira u prvom redu kao glumca, i to glumca koji je veoma često dobivao posve proturječne kritike za interpretacije nadasve različitih likova u svim repertoarskim nizovima, a njegove zagrebačke režije, i u Hrvatskom narodnom kazalištu i u Slovenskom prosvjetnom društvu, nabraja, ali ne i mnogo više od toga. Razlog je bjelodan, pa i Hećimović na njega izravno ukazuje. Naime, već za prvoga boravka u Zagrebu, od sezone 1912./13. do početka sezone 1918./19., Nučić za svoje režije „dobiva nove stvaralačke impulse u neizbježnom odmjerenju s Raićevim i Bachovim režijama, koje iskazanim kreativnim tendencijama nadilaze njegovo korektno prenošenje autorovih intencija“ (B. Hećimović, 2007: 130). Isti se sud daje i o drugom, znatno duljem njegovu zagrebačkom razdoblju – Nučić je kao glumac i redatelj u Zagrebu ponovno bio aktivan od dvadesetih do početka pedesetih godina prošloga stoljeća – kad on svojim redateljskim radom, „u kojem je dominiralo posredništvo literature i usredotočenost na glumački podložnu igru sadržajnoj motivaciji i funkcionalnosti cjeline“ (B. Hećimović, 2007: 139), ostaje u sjeni Gavella, Raića, Strozija, Mesarića...

Ovaj prikaz Hećimovićevih tekstova na temu redatelja i režije započeo je s Gavellom, s Gavellom i završava. Riječ je o izlaganju „Oproštaj s Gavellinim glumačkim naraštajem“ (B. Hećimović, 1996), koje je Hećimović pripremio kao svoj prilog prvom skupu,

od dvaju skupova, na temu „Suvremena dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas“, održanom iznimno u siječnju 1995., umjesto u prosincu 1994. Nakon redateljskoga *debuta* Schillerovom *Messinskom vjerenicom* godine 1914., nakon čega ga Veliki rat baca u Galiciju, Gavella u Zagrebu režira, piše i obrazuje kazalištarce, podsjeća Hećimović, u tri razmjerno kratka, ali plodna razdoblja. Prvo traje „od početka sezone 1917./1918. do kraja sezone 1925./1926.“ (B. Hećimović, 1996: 167), kad napušta Zagreb pod političko-birokratskim pritiskom. U tom je „vremenskom razdoblju“, drži Hećimović, „unaprijedio režiju u zagrebačkom kazalištu“ (B. Hećimović, 1996: 168). Glumci se, radeći s njim na predstavama, „izravno susreću s [...] teorijskim polazištem, koje se već jasno razaznaje u njegovu odnosu prema književnosti iz koje je ponikao i koje je zastupnik u kazalištu“ (ibid.), ali „činjenica da [...] svoj prvi teorijski članak objavljuje 1928. godine, a sljedeća tri [...] tek 1934., pothranjuje dvojbu u mogućnost oblikovanja Gavellinoga glumačkog naraštaja u vremenskom razdoblju od 1917. do 1926. bez razrađene teorijske podloge o glumi“ (ibid.). Drugo razdoblje traje pak od „1938. godine, kada se nakon višegodišnjeg rada u različitim kazališnim središtima Jugoslavije i Čehoslovačke, poduzeo osobito u Beogradu i Brnu [...], vraća u Zagreb i udomljuje u njemu do kraja 1943.“ (B. Hećimović, 1996: 169), i kad prvi put nastaju „[r]ealni preduvjeti da Gavella odgoji jedan naraštaj glumaca u suglasju s vlastitom obogaćenom redateljskom metodologijom i teorijskim promišljanjem“ (ibid.). Posljednje razdoblje, napokon, počinje „definitivnim povratkom Gavelle u Zagreb poslije okončanja [D]rugog svjetskog rata i čehoslovačkog egzila, te ‘čistilišnih’ godina u Ljubljani“ (ibid.). U posljednjih deset, dvanaest godina života Gavella, koliko mu to zdravlje i kazališne okolnosti dopuštaju, režira, potiče osnivanje „Akademije za kazališnu umjetnost, u kojoj je [...] od njezina osnutka središnja osobnost i glavni autoritet“ (ibid.) te podržava secesiju mladih redatelja i glumaca od Hrvatskoga narodnog kazališta i osnivanje Zagrebačkoga dramskog kazališta, u brojnim člancima i intervjuima usustavljuje svoju teoriju, Mala biblioteka zagrebačkoga nakladničkog poduzeća Zora tiska već spominjanu fundamentalnu knjigu *Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegova stila* (1953.). Povezavši kao redatelj i pedagog „polaznike predratne Glumačke škole, te članove partizanskih kazališta i slušače Zemaljske glumačke škole, [...] kao i akademce, koji su diplomirali ili još studiraju, ali već nastupaju u predstavama Zagrebačkoga dramskog kazališta“, omogućuje pripadnicama i pripadnicima barem dvaju, ako ne i više naraštaja da „neizravno i izravno, kako koji već, [...] sudjeluju [...] u stvaranju Gavelline škole i Gavellina teatra“ (B. Hećimović, 1996: 171). Kad pak dolazi do određenja specifičnog odnosa te škole i tog teatra, Hećimović riječ prepušta Gavellinu buntovnom i kreativnom učeniku Georgiju Paru:

„Gavellina škola i Gavellin teatar nerazdvojno su povezani. Škola je osnova i produžetak teatra. Teatar je osnova i produžetak škole. Sve je zamišljeno kao neprekinuti proces uzajamnog djelovanja škole i teatra. Izašavši iz škole, glumci i redatelji rade i razvijaju se u teatru. Po tome je škola osnova teatru, a teatar

produžetak *škole*. Isti ti glumci i redatelji, obogaćeni iskustvoma rada u *teatru*, djeluju kao nastavnici na *školi* i prenose stečena iskustva na studente. Po tome je *škola* produžetak *teatra*, a *teatar* osnova *škole*.

(G. Paro u: B. Hećimović, 1996: 171)

IV.

Unatoč tome što nakon godine 2007. više nije pripremao nova izlaganja za znanstveni skup, Branko Hećimović nastavio je skrbiti oko organizacije Krležinih dana, priređivati zbornike, pisati napomene, sudjelovati u sastavljanju kazala imena i repertoara, a godine 2014. održao je veoma osoban govor, govor znalca i štovatelja pred Krležinim spomenikom te u posebnom dodatku zborniku s tih, kako je već rečeno, jubilarnih, dvadeset i petih Danā objavio na početku citirano prisjećanje „Krležini dani u Osijeku“ te „Uvod u Bibliografiju zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014“, „Uvod u Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014“, „Napomenu“, „Kronologiju Krležinih dana u Osijeku 2014“ i „Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2014“. Pokazalo je i to koliko su Krležini dani u Osijeku i Branko Hećimović bili nerazdvojni te koliko su dubok trag Dani ostavili u Hećimovićevu radu, a Hećimovićev rad u Danima.

LITERATURA

Bach, Josip (1919), „Najsmioniji dramski pjesnik“, *Obzor*, Zagreb, god. LX, br. 19, 24. siječnja, str. 1-2.

Batušić, Nikola (1983), *Gavella – književnost i kazalište*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

Hećimović, Branko (1996), „Oproštaj s Gavellinim glumačkim naraštajem“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 165-172.

Hećimović, Branko (1997), „Dvije predstave i njihove ekranizacije“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 138-146.

Hećimović, Branko (2000), „Nadovezujući se na Gavellu“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 7-13.

- Hećimović, Branko (2001), „Prinosi za portret Vike Podgorske“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 225-252.
- Hećimović, Branko (2002), „Fragmenti o postojanju i djelovanju Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca“, *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 135-156.
- Hećimović, Branko (2003), „Oprimjerenje redateljske poetike Bojana Stupice u Zagrebu“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 199-210.
- Hećimović, Branko (2004), „Josip Bach *Moje kazališne uspomene*: Bach i Krleža“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 213-224.
- Hećimović, Branko (2005), „Hrvatsko-bugarski kazališni dodiri i veze: od fin de sièclea do sredine 20. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 89-107.
- Hećimović, Branko (2006), „Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića“, *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 276-283.
- Hećimović, Branko (2007), „Hinko Nučić u Sloveniji i Hrvatskoj“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 127-139.
- Hećimović, Branko (2015), „Krležini dani u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu: Dva deset i pet godina Krležinih dana u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 313-320.

DIRECTORS AND DIRECTING IN BRANKO HEĆIMOVIĆ'S OSIJEK PRESENTATIONS

Summary: The article was written on the occasion of two anniversaries: 30th anniversary of Krleža's Days in Osijek and the 85th anniversary of the birth of Branko Hećimović. The first part gives concise, lexicographic information on Hećimović's work. The second part deals with his understanding and organization of Krleža's Days in Osijek, as a manifestation that unites scientific conference with theatre performances, exhibitions of theatrical material and presentations of theatrical books. The list of topics of his presentations at conferences is given in that part, too. The third part informs more extensively about Hećimović's Osijek presentations on the topic of theatre directors (J. Bach, B. Gavella, B. Stupica, B. Jerković) and directing (e. g. in the Union of Croatian Theatre Volunteers and Croatian-Bulgarian and Croatian-Slovenian theatre exchanges).

Keywords: Branko Hećimović; Krleža's Days in Osijek; directors; directing

DOKTORU BRANKU HEĆIMOVIĆU

Dane Krleže dvadeset i pete
Osijek – hvala mu – domaćinski gosti,
Kazalištarac tu bogme ne posti,
Tetoši ga se, nema za njeg dijete.

Oštro na skupu, a opet bez štete,
Ruje se, kopa, pretresaju kosti
Umrlih maga, bog im grijehe prosti,
Besjede mudre dok povazdan lete.

Rubne i mainstreamske ovdje meštri struke
Autore žmiču, ne hajuć za stanku.
Nestašne mašte, smjele teze nižu.

Krunu pak Dani dobit će bez buke
U zbornicima Doktoru što Branku
HEĆIMOVIĆU monumentum dižu.

Osijek, 9. prosinca 2014.

IVKOVIĆEVO KAZALIŠNO RAZDOBLJE

Sažetak: U radu se osvjetljava kazališno djelovanje Zvonimira Ivkovića (Osijek, 5. siječnja 1944. – Osijek, 27. kolovoza 2010.) s posebnim naglaskom na njegovo intendantsko razdoblje u Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku. U rad su uključena i osobna sjećanja autora na dugo-godišnju suradnju i prijateljstvo s Ivkovićem.

Ključne riječi: Zvonimir Ivković; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; intendant

Diplomirani kazališni organizator Zvonimir Ivković (Osijek, 5. siječnja 1944. – Osijek, 27. kolovoza 2010.) sedmi je poslijeratni (misli se na Drugi svjetski rat) intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. U uvjerenju da Ivković pripada plejadi časnih prethodnika, podsjetit ću i na njih.

Prvi poslijeratni intendant Hrvatskoga narodnog kazališta, kratko na toj funkciji (1945. – 1946.), bio je redatelj i scenograf Đoko Petrović, čuveni redatelj praiizvedbe Krležina *Logora* u Osijeku 1937. Kao rukovodilac partizanskih kazališnih družina u Slavoniji „doplovio“ je (doslovce) 15. svibnja 1945., šlepom, Dunavom i Dravom u dan ranije oslobođeni Osijek. Glumci Kazališta narodnoga oslobođenja Slavonije (KNOS) „preuzeli“ su zgradu i upravu Hrvatskoga narodnog kazališta i održali prvu premijeru 1. svibnja 1945.

Glumac i redatelj Hinko Tomašić intendantom je od sezone 1946./1947. Iskusni kazališni umjetnik koji se već prije rata (1935. – 1939.) afirmirao u Osijeku – poslije Varaždina, Maribora i Karlovca znalački je vodio i osječki teatar. Kasniji intendant Branko Mešeg ocjenjuje Tomašića i Lava Mirskog „dvjema najjačim umjetničkim ličnostima koje su u poslijeratnom periodu [...] izvršili presudni utjecaj na umjetnički razvoj osječkog Kazališta“ (B. Mešeg, 1957: 121).

Dirigent i ravnatelj Opere od 1947., kada se vratio iz Izraela, Lav Mirski postaje intendantom Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1956. godine. O njemu je nadahnuo pisao osječki književnik Pavle Blažek: „Maestro Mirski punih pedeset godina

svoga rada darovao je gradu, on je poklonio ovom gradu najljepše darove, to su darovi duše jednog velikog čovjeka i jednog neuništivog srca umjetnika.“ (P. Blažek u: Lj. Stanojević, 2002: 43)¹

Odlaskom Mirskog u mirovinu, kormilo osječkoga kazališta 1961. preuzima Ivan Zrinušić, dotadašnji glavni tajnik. On čini – kako će se pokazati – povijesni potez i imenuje dirigenta i skladatelja Dragutina Savina, jednog od najznačajnijih i najkompetentnijih, svestranih kazalištaraca, ravnateljem Opere. Neporeciva je Zrinušićeva zasluga i pokretanje lista, a potom revije *Kazalište* (1965.), koja će vrlo brzo postati širim problemskim vjesnikom kazališnih zbivanja i daleko nadrastiti osječku sredinu.



Zvonimir Ivković (Osijek, 5. siječnja 1944. – Osijek, 27. kolovoza 2010.)

Kratko vrijeme, 1967. – 1968., obnašateljica dužnosti intendanta bila je redateljica Nada Murat, a 1968. – 1972. na čelnoj je funkciji glumac Luka Aparac. Njegovo razdoblje odčitava se kroz revalorizaciju i reafirmaciju slavonske dramske baštine (Ivan i Josip Kozarac, Joza Ivakić, Janko Jurković, Srđan Tucić), utemeljenje Annala komorne opere i baleta (1970.) i povratak povijesnoga imena Hrvatskog (do tada samo Narodnog) kazališta (1970.).

¹ Blažekov zapis izvorno je objavljen 1. svibnja 1967. u osječkomu *Glasu Slavonije*.

O intendantu Branku Mešegu (1973. – 1980.), glumcu, redatelju i kazališnom organizatoru, vrsnu je studiju upravo na Krležinim danima u Osijeku 2007., a potom i u zborniku radova te autorskoj knjizi *Kazalište u povijesti i pamćenju* (Osijek 2011.), izložila teatrologinja Antonija Bogner-Šaban ističući značajke toga kazališnog intelektualca, gojenca Ivaniševićeve Glumačke škole, klasično obrazovanog erudita.

Po odlasku u mirovinu redateljice Nade Murat, od 1964. višegodišnje pomoćnice intendanta, Mešeg poziva na to mjesto Zvonimira Ivkovića, otprije suradnika u osječkom Miniteatru, a još i puno prije toga – u Pionirskom kazalištu *Radost*. I tu, 1980. godine, počinje profesionalna karijera – po iskustvenome sudu ovog autora – najboljeg, a zacijelo najuvjerenijeg osječkog intendanta druge polovice 20. stoljeća.

Predispozicije

U jednom svome pismu (datiranom 31. kolovoza 2009.) Ivković mi spominje „ministriranje kod kapucina“ kao svoj „prvi dodir s čarima kazališta – ministrantski mizanscen, publiku koja te zapaža i koja ti bogobojazno vjeruje“. (Nažalost, već u tom pismu – godinu dana prije nenadanog i preranog odlaska u šezdeset sedmoj godini, obavještava me: „Nešto sam bolestan – ništa ozbiljno / boli me grlo, poteškoće u iskašljavanju.../, pa ću danas morati otići liječniku. / Bio sam: terapija summamed.“)²

Zaljubljenik u teatar od djetinjstva, kada to nije samo prolazni hir već istinsko nagnuće za ljepotom i uzbuđenjem „života dvosatnog“ (Hugo Klajn), u stalnoj klackalici „više i manje od života“ (Eli Finci), Ivković samoreferencijalno govori na Krležinim danima u Osijeku 2007: „Gimnazijske dane sve češće sam dopunjavao večerima u kazalištu [...] Moje povlašteno stalno i besplatno mjesto bilo je na galeriji sa strane lijevo, a iz te perspektive, do koje se dolazilo uskim zavojitim stubištem i do koje je dopirao naročiti pogled u gledalište i miris pozornice, uz duh intimnog dostupa svekolikom kazališnom prostoru, odredilo me u mojem daljnjem životu.“ (Z. Ivković, 2008: 198)

Budući uspješnik (ne samo) osječke kulture upisao je i diplomirao na Grupi za organizaciju (danas: Kazališna produkcija) Akademije za pozorište, film, radio i televiziju (danas Fakultet dramskih umjetnosti) u Beogradu, 1974.

„Nisam došao u HNK da bih bio intendant“, govorio je Ivković. Ali stjecaj okolnosti usmjerio ga je upravo toj funkciji. Naime, redatelj Mešeg potkraj 1980. godine dovršavao je svoj drugi intendantski mandat, nadajući se i trećemu, po čijem bi dovršetku otišao u mirovinu. Ispriječila su se, međutim, stroga pravila o dvomandatnom rukovodnom trajanju pa je Mešeg 1. siječnja 1981. postao obnašatelj dužnosti. Ivković, šegrtujući u kazalištu praktično od djetinjstva, s iskustvom organizatora Miniteatra i tajnika Zajednice kulturnih djelatnosti općine Osijek, pa onda i jednogodišnjim, uspješnim stažem

² Iako privatna, pisma su pohranjena u pismohrani Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, u umjetničkome dosjeu Zvonimira Ivkovića.

pomoćnika intendant Hrvatskoga narodnog kazališta, činio se prirodnim odabirom Mešegova nasljednika. I to je doista i postao, prvo kao obnašatelj dužnosti od travnja 1981., potom – šest mjeseci kasnije – i kao intendant Hrvatskoga narodnog kazališta. U svojoj trideset osmoj godini bio je tada najmlađi intendant jedne nacionalne kazališne kuće.

Zadaci

Za razliku od svog prethodnika Mešega, koncilijantnog intendant pomalo u otklonu (strahu?) od politike, koji je „trpio“ šestogodišnja kolebanja i prijepore glede sudbine neuporabljive kazališne zgrade, nerado, ali ipak, pristajući na *status quo*, Ivković se – možda i mladenačkim buntom, ali i osvojenim pozicijama kao raniji gradski „kulturtreger“ – hrabro upustio u bitku za što skorijim otpočinjanjem radova na obnovi i sanaciji zgrade. Godine 1984. – poslije dugih devet godina zatvorenoga kazališnog gledališta – u tome je i uspio. Za samo godinu i pol – spretnom organizacijom istovremenoga kontinuiranog igranja predstava – ujesen 1985. godine osječka kazališna ljepotica zabljesnula je punim sjajem.

Istovremeno još od 1980., uključivanjem studenata osječkoga područnog odjeljenja glume zagrebačke Akademije dramske umjetnosti u kazališne predstave – a 1982. i 1984. primivši ih i u stalni angažman; riječ je o ukupno 12 glumaca! – Ivković je stvorio solidnu i nužnu kadrovsku pretpostavku za kvalitetno funkcioniranje „druge hrvatske pozornice“. Jer – kako je znano – kazalište nipošto nije samo (blistava) zgrada i gledalište – ako nema tko nastupiti na pozornici i unijeti potrebnu stvaralačku energiju. Tako je osječko Hrvatsko narodno kazalište steklo solidan dramski ansambl od tridesetak glumaca, koji su činili mladi akademci, već iskusni glumci srednje dobi i umirovljeni umjetnici koji su još s radošću igrali. Popunjavanjem solističkog kadra u Operi, ali i u Zboru i Orkestru, stekli su se uvjeti za više nego izvrsne rezultate – koji su i uslijedili.

Reafirmacija Hrvatskoga narodnog kazališta

Intendant Ivković založio se, i u tome uspio, za reafirmaciju Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Zahvaljujući podršci cijeloga kazališnog ansambla, njegovi su se naponi uspješno ostvarivali i izvan matičnih, gradskih okvira te je Hrvatsko narodno kazalište izborilo onu poziciju koja mu, po mnogim značajkama njegove bogate prošlosti, nesporno pripada. Osim pohvalnih ocjena mnogobrojne kazališne publike prilikom svake pojedinačne predstave ili nastupa, u tom su vremenu Hrvatsko narodno kazalište i pojedini njegovi umjetnici dobili brojna visoka stručna i društvena priznanja Grada i Republike Hrvatske. Priznanja su zasigurno bila dokazom valjanosti umjetničkih, djelatnih, ali i organizacijskih napora, koji su na svoj način predstavljali visok domet kazališnog djelovanja.

Pritom treba ukazati na neke od posebnih značajki: u Ivkovićevu mandatu (zapravo: tri mandata, 1981. – 1993.) izvedeno je oko stotinu dramskih i opernih premijera, stručno su osposobljene dvije generacije dramskih glumaca, ostvarena je suradnja s mnogim umjetničkim suradnicima iz zemlje i inozemstva, s drugim institucijama i zavodima kulture Grada i Republike, ustrojene su dvije relevantne kazališne manifestacije (Krležini dani u Osijeku i Osječki operni biennale). Kazalište će u svojoj povijesti toga vremena nezaobilazno bilježiti i prva gostovanja u inozemstvu, prve neposredne televizijske prijenose vlastite produkcije, prvi poslijeratni nastup opernog ansambla na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, brojna gostovanja, sadržajnu suradnju s drugim nacionalnim kazalištima u Hrvatskoj te nastupe i sudjelovanja u mnogim akcijama i manifestacijama grada Osijeka i ostalih hrvatskih prostora.

Domovinski rat

S posebnim ponosom i značenjem valja istaknuti Ivkovićevo djelovanje u vrijeme Domovinskog rata. S desetkovanim ansamblima Drame i Opere, sa smanjenim brojem drugih, a posebno rukovodnih kazališnih djelatnika, uz potporu tada stotinjak zaposlenih, Ivkoviću je uspjelo realizirati izvođenje brojnih predstava i prigodnih programa u gradu, na linijama bojišta u postrojbama Hrvatske vojske, u drugim gradovima Hrvatske i u inozemstvu. U razorenom gradu i spaljenom kazalištu (dana 16. studenoga 1991., šest godina nakon obnove, zapaljivim projektilom devastirani su zgrada i gledalište Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku), sa sedam ostvarenih premijera u 1992. godini i dvadesetak prigodnih glazbeno-scenskih programa, uz približno dvije stotine repriza – realiziran je program dostojanstvenog duhovnog otpora neprijatelju i zauvijek je obilježeno trajanje Hrvatskoga narodnog kazališta kao dokaz neuništivosti duha hrvatskog naroda i njegove kazališne kulture na ovim prostorima.

Još za vrijeme trajanja neprijateljskih napada na Grad, intendant Ivković usmjerio se prema potrebnjoj i općoj obnovi kazališta. Započet je popravak kazališne dvorane, ponovo je ustrojen studij glume. U tom je vremenu pružena i puna podrška osnutku prvoga hrvatskog profesionalnog kazališta u dijaspori (Hrvatsko kazalište u Pečuhu), uspješno je organizirano znanstveno savjetovanje (Krležini dani u Osijeku), koje je, kao i već etablirani Dani Hvarskog kazališta, uznastojalo na nizu spoznaja novih naraštaja teatrologa. Opera osječkoga kazališta gostovala je u Ludwigsburgu i Hamburgu. Kazališni programi izvođeni su u Pečuhu i Kapošvaru, Zagrebu, Splitu, Rijeci, Varaždinu, Virovitici, Vinkovcima i Županji. Programi su ostvareni u uvjetima ratnih razaranja i životnih opasnosti za sve djelatnike Hrvatskoga narodnog kazališta.

Priznanja

Kazališna je djelatnost tijekom ratne sezone i 1992. godine pomno praćena u hrvatskoj javnosti te je ocijenjena posebnim priznanjima: Nagradom „Milka Trnina“ za ratnu izved-

bu opere *Nikola Šubić Zrinjski*, Nagradom „Josip Štolcer Slavenski“ za izvedbu opere *Zlatka* (obje I. pl. Zajca), velikim priznanjem Izvršnoga vijeća Skupštine općine Osijek ansamblu Hrvatskoga narodnog kazališta i ravnatelju te ustanove. U novogodišnjoj anketi zagrebačkog *Vjesnika* o kulturnim događajima u 1992. godini, osječko je kazalište od brojnih hrvatskih uglednika dobilo visoku ocjenu za svoj rad, koja ga je izdigla u sam vrh ostvarenih kulturnih vrijednosti u jednom značajnom i nezaobilaznom vremenu.

„I kada se/sam to najmanje očekiva(l)o, u ozračju velikog zadovoljstva [...] uslijedila je u bolnom osjećaju prijevare, ničim izazvana i nimalo razložna smjena ratnog intendant-a Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, dobitnika odličja Spomenica Domovinskog rata...“ (Z. Ivković, 2008: 208), govori Ivković u svojem autoreferencijalnom tekstu s Krležinih dana u Osijeku 2007. I nastavlja: „Preuzete intendantske poslove u objedinjavanju ključnih umjetničkih i poslovnih ovlasti obnašao sam na način kako to podrazumijeva tradicija hrvatskoga glumišta i europska kazališna praksa. Tijekom karijere u osječkom Kazalištu dokazao sam da imam intendantsku težinu...“ (Z. Ivković, 2008: 209)

Uz potvrdu te Ivkovićeve tvrdnje i ovog autora, koji mu je, s ponosom, šest godina bio pomoćnikom (1984. – 1990.), tomu se, doista, nema što dodati. Ili možda samo ovo – Selimovićev citat Kur’ana, moto njegove knjige *Derviš i smrt*: „Pozivam za svjedoka vrijeme, početak i svršetak svega – da je svaki čovjek uvijek na gubitku...“

Post scriptum, post mortem

Zajednička – Ivkovićeva i moja – prijateljica, teatrologinja Antonija Bogner-Šaban, diskretno mi je stavila do znanja da bi, možda, bilo dobro navesti razlog i objasniti zašto pišem o intendantu Ivkoviću. Da, zašto?

Prvi, formalni povod – poziv je uglednog akademika Borisa Senkera, o. d. predsjednika Odbora Krležinih dana i mojega давnog znanca još iz prologovskih vremena, da kažem riječ-dvije o preminulome drugu. Drugi bi odgovor bio – zato što je Ivković dramsko lice, ono što mi u kazalištu nazivamo karakternom ulogom.

Najtočniji odgovor tomu zašto bio bi međutim – zato što smo rasli, srasli i odrasli zajedno: i u Osijeku i u osječkom kazalištu.

„Imam veoma malo prijatelja“ – zabilježio je u svom posljednjem intervjuu švicarski književnik Friedrich Dürrenmatt (1921. – 1990.) – „No ja sam takav čovjek, koji treba malo prijatelja. One koje imam trebam“, pišćeve su riječi. U posvemašnjoj zdvojnosti na vijest o smrti moga prijatelja³ prvo mi je pala na pamet ta misao. I pitanje: što ću sada? S prijateljem kojeg trebam – a nema ga više?

Što ću sada? I što ćemo mi mnogi koji smo ga poznavali, cijenili i nadasve voljeli? (O onima drugima – a bilo je i takvih! – neću: još uvijek vjerujem da postoji neka kozmička pravda koja jednom, kad-tad, dovodi stvari na pravo mjesto!)

³ U tekstu koristim dijelove svoga nekrologa „Reflektori su pogašeni“ objavljenog u *Glasi Slavonije* 30. kolovoza 2010.

Neumitne činjenice posložene kronološkim – nažalost, nekrološkim redom – govore: Zvonimir Ivković, rođeni Osječanin, ovdje se školovao i zaljubio u – kazalište. Za najintimnije školske drugove (i osobito drugarice!) ostao je – Tigrica. Zbog dječaćkih pjega na licu. Glumio je, s Kićom Slabincem (i ne samo s njim), već kao jedanaestogodišnjak. I tako, nekoliko godina, sve dok ga Lav Mirski i redatelj Mešeg nisu „doveli“ u „veliko“ kazalište – Hrvatsko narodno kazalište. No tada se u tom zavodu „šegrtovalo“. Hoćeš biti na pozornici? – budi malo (i) scenski električar! Hoćeš pisati o teatru? – aјde, prvo malo zatvaraj ulazna vrata za publiku i uči, uči... kazalište!

On je bio moj *Boy*, i ja sam bio njegov *Boy* – tih kasnih pedesetih prošloga stoljeća. „Kazalište je posljednje mjesto izravnog ljudskog susreta“, znali smo govoriti. „Pali svjetlo“, dobio je komandu – *Boy*. „Ulazi publika“, bila je druga obavijest – drugome *Boy*u. Tako je prošla srednja škola, pa fakultet, prva zaposlenja, kazalište – profesionalno...



Intendant Zvonimir Ivković i njegov pomoćnik Ljubomir Stanojević na jednom od pokusa u osječkome Hrvatskome narodnom kazalištu 1980-ih

Poslije dvanaestogodišnje osječke intendanture Ivković se, na poziv teatrologa Darka Gašparovića, tadašnjega intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, 1994. godine otputio u nove, fјumanske nemire: pet godina bio je pomoćnik intendanta u Rijeci, da bi ga zov rodnoga Osijeka neupitno vratio. Kao da su ga privukle

one Fotezove sličice „Lipa... koje su tog jutra krasno mirisale i pun je zrak bio njihova peluda“ iz davnašnjeg putopisa udivljenja Osijeku u kojem je „drago, nezaboravno kazalište, u kojemu srдца kao da kucaju brže i zajednički.“ (M. Fotez, 1944)

Iako nije (više) imao sreće s osječkim Kazalištem (gotovo cijelo desetljeće bio je redovitim posjetiteljem Zavoda za zapošljavanje!), 2008. godine ušao je u Odbor Krležinih dana u Osijeku i djelatno participirao u njegovu radu. Intimnu satisfakciju pružila mu je Matica hrvatska – Ogranak u Osijeku involvirajući ga u svoje aktivnosti i potičući na rad koji je vrlo skoro dobio i stručnu teatrološku atribuciju: sudjelovanje na znanstvenim skupovima, umjetnička suradnja s Hrvatskim kazalištem u Pečuhu te kapitalni prinos – knjiga *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*, objavljena postumno (Osijek, Pečuh 2012.).

O Ivkovićevoj intendanturi u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu zacijelo će još progovoriti teatrološka struka određujući mu mjesto u osječkoj kazališnoj povijesti i šire. Sumarno, može se tek naznačiti da je – aktivirajući golem radni elan i neporecivu ambiciju – kao intendant uveo modernu kazališnu organizaciju razvijajući svijest svih zaposlenika da je predstava najznačajnija stavka svačijeg angažmana. I da predstavu raznolikim, ali nužnim prinosima grade svi zaposlenici, ma kako njihov udio naoko izgledao nevažan. To je kazalištu, između ostaloga, povratilo i unutarnji moralno-estetski dignitet, rezultat čega su ostali sjajni domaćaji.

Već blizu desetljeća od odlaska Zvonimira Ivkovića, moga *Boya*, prijatelja i kazališnog suborca – njegovi su kazališni reflektori pogašeni. Taj „scenski električar“ sniva svoj astralni san ostavljajući nama da ga se sjećamo i, nerijetko, spominjemo.

LITERATURA

Bogner-Šaban, Antonija (2011), *Kazalište u povijesti i pamćenju. Rasprave, osvrti, sjećanja*, ur. Josip Cvenić, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek.

Fotez, Marko (1944), „Pismo iz Osieka“, *Mozaik: putopisi*, Suвремена biblioteka, Zagreb.

Ivković, Zvonimir (2008), „Sjećanje na dane u osječkom Kazalištu – o tri intendantska mandata“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek.

Ivković, Zvonimir (2012), *Kazališne veze Osijeka i Pečuha / Eszék és Pécs Színházi kapcsolata*, ur. Antonija Bogner-Šaban, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Osijek.

Mešeg, Branko (1957), „U oslobođenoj domovini“, *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907. – 1957.*, pr. Dubravko Jelčić, Narodno kazalište u Osijeku, Osijek, str. 115-131.

Stanojević, Ljubomir, pr. (2002), *95. rođendan HNK*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

THEATRE EPOCH OF ZVONIMIR IVKOVIĆ

Summary: The paper discusses the theatre epoch of Zvonimir Ivković (Osijek, January 5th, 1944 – Osijek, August 27th, 2010) with special emphasis on his role as an artistic director of the Croatian National Theatre in Osijek. The paper also includes personal recollections of the author with regard to his longstanding collaboration and friendship with Ivković.

Keywords: Zvonimir Ivković; Croatian National Theatre in Osijek; artistic director

KRLEŽA – OSIJEK – SREDNJOEUROPSKI PROSTOR

Sažetak: Kulturološka kontekstualizacija poetskog prostora grada Osijeka upućuje preko Miroslava Krleže i Iljka Gorenčevića u poveznici sa slikarom Petrom Dobrovićem na tijesnu povezanost sa srednjoeuropskim/europskim prostorom. Srodnost duhovnog europskog mentaliteta upisana je unutar senzibiliteta znakovitoga grada koji uokviruje panonsko-podunavska podloga u rubnoj inačici koja nije provincijski odsjaj europskih metropola ne pružajući samo nedostajuće komadiće mozaika nego postavljajući mnoge od njih na pravo mjesto.

Ključne riječi: duhovni krajolik Osijeka; poveznica srednjoeuropskog/europskog prostora; I. Gorenčević; P. Dobrović; M. Krleža

„Gradovi su ukupnost mnogih stvari: sjećanja, želja, znakova nekog jezika...”

Italo Calvino, *Nevidljivi gradovi*

1.

Naslovljenom radu „Krleža – Osijek – srednjoeuropski prostor“ poticajno su prethodili Aleksandar Flaker u knjizi *Nomadi ljepote* 1988. godine (poglavlja „Krležin barok“ i „Krležine mađarske vedute“) te Viktor Žmegač u knjizi *Krležini europski obzori* 1986. godine. Navedenim naslovima treba pridružiti i knjigu Krešimira Nemeca *Glasovi iz tmine. Krležološke rasprave* iz 2017. godine kao poticajno štivo u propitivanju Krležina književnoga djela.

U navedenim knjigama – poglavljima – Osijek u urbanoj poetici kulturnog, nacionalnog i povijesnog identiteta nije zastupljen kao dio cjelovitog srednjoeuropskog – europskog duhovnog krajolika. Iz toga razloga instruktivno je upoznati se s višeglasjem koje je poteklo iz zajedničkih izvora ispisujući kulturno zajedništvo hrvatske i europske avangarde. U zrcalu kulturnog središta, ali i samosvjesnoga cjelovita identiteta – u kri-

žištu kopnenih i vodenih putova, ispisanog na zapadnoj granici Istoka i istočnoj granici Zapada, iz rubne poetike Osijek upozorava na viziju Srednje Europe s panonsko-podunavskom označnicom koju posređuju fragmenti iz Krležina književnog djela pridruženi Gorenčevićevim feljtonima u osječkom glasilu *Die Drau* na njemačkom jeziku (B. Brlenić-Vujić, 2010: 71-83).

2.

Suradnik osječkoga glasila *Die Drau*, od 1917. godine, jest Iljko Gorenčević (Leo – Lav Grün), zagrebački student prava, a potom bečki student povijesti umjetnosti s prijavljenom doktorskom disertacijom o hrvatskom pleteru, koji će kao ornamentalni niz biti predmet njegove bečke disertacije. U svojim programatskim tekstovima naslovljenim „Original – Feuilleton“ Gorenčević će uspostavljati duhovno ozračje između Osijeka, Zagreba, Pešte, Praga, Beča i Münchena. Svjedočit će ne samo o kulturnoj djelatnosti grada Osijeka nego i onim označnicama koje su poveznice sa srednjoeuropskim prostorom – ispisujući gotovo mitski topos naraštajnog kruga, kojemu je posebice pripadao Miroslav Krleža, upozorivši iz duhovnog ozračja Osijeka, na stranicama glasila *Die Drau* u svojim programatskim tekstovima, preko Krleže, na asocijativne krugove duhovnosti europskog promišljanja kao hrvatske sastavnice književnosti i civilizacije.

Panonsko-podunavski prostor iz Osijeka otvara se prema prostranstvu duha upozoravajući da je Europa tu postojala kao sinteza, a ne kao granično područje. Primjerice, u feljtonu „Miroslav Krleža. Vom wesen der modersten Dichtkunst“ („Miroslav Krleža. O biti najmodernijeg pjesništva“) upozorit će da je Krleža „vratio riječi njezinu dubinsku, osjećajnu ili estetsku dimenziju“ (I. Gorenčević, 1917: 2-5).¹ Potonju odrednicu pridružit će i zaokružiti u članku „Slikarstvo Petra Dobrovića“ (I. Gorenčević, 1918: 456-466), slikara koji djeluje u umjetničkoj grupi Kassáka, Bartóka i Adyja.

Tijesna povezanost mađarskih pjesnika i slikara u feljtonu „Die modernste ungarische Kunst. Zur Ausstellung im *Nemzeti Szalon*“ („Moderna mađarska umjetnost. Uz izložbu u *Nacionalnoj galeriji*“) (I. Gorenčević, 1917: 2-5) prethodi 1917. godine naslovljenim feljtonima, u kojem je i opis Dobrovićeve slike *Pietá* u osječkom *Die Drau*. Resemantizirani evanđeoski motiv sinkronijska je poveznica s avangardnim modelima europskog prostora, ali i s književnim stvaralaštvom Miroslava Krleže. Golgotski mitem zapamćena je slika košmarnog sna iz Dobrovićeve slike *Krizztus siratása* (*Oplakivanje Krista*) (Budimpešta 1915.), zbog čije je reprodukcije Kassakov časopis *A Tett* (1915., br. 2) bio zabranjen. „Noseći i teret bratove smrti u prvim danima rata“, Dobrović je slikao „bol (Schmerz), iskidanu liniju boli (die schmerzenvolle, gebrochene Linie)“, upozorit će Gorenčević (I. Gorenčević, 1918), iza koje se nadaje Krležin sablasno-groteskni krik.

¹ Svi radni prijevodi s njemačkog jezika na hrvatski jezik: Branka Brlenić-Vujić.

Fantazmagoričnu zbilju košmarnog sna u slici ratne zbilje Gorenčević će ispisati u noveli feljtonu „Der sterbende Karneval“ („Umirući karneval“) u glasilu *Die Drau*, 1920. godine (I. Gorenčević, 1920: 2-3). Naturalističko-ekspresionistička groteska uokviruje ratom deformiranu zbilju – „Der heurige Karneval, in purpurnen Geste, todes stumme Leichenfelder hinwegtanzt“ („Ovogodišnji karneval, u purpurnoj gesti, otple-sao preko samrtno nijemih poljana mrtvih“) – i povezuje novelu s originalnim feljtonom „Der modernste ungarische Kunst. Zur Ausstellung im *Nemzeti Szalon*“ (1917.) opisom Dobrovićeve slike *Pietà*.

Groteskna vizija sudbine na pozadini ratnih zbivanja teatralizira se u Krleže iz *Hiljadu i jedne smrti* budućega *Hrvatskog boga Marsa* 1922. godine na ljudskoj, povijesnoj i svjetskoj pozornici života između ironije i uzvišenog patosa „hrvatskih Kristu-ša“ sa sjevernohrvatskih pučkih i baroknih „raspela“. Krležina je izvorna slika kojom reinterpreтира pojavnost književnog baroka u suglasju s Babićevim *Golgotama*, u kojoj je golgotski mitem u označnici ekspresionističke poetike avangarde. Hod kroz rubni sjevernohrvatski zemljovidni prostor hod je kroz javu koja postaje san i san koji postaje java. Međutim, Krležina projekcija vremena totalna je unutar antagonizama koji imaju korijen u njegovoj viziji povijesti, gdje socijalno-kritička perspektiva ostaje u suglasju sa sablasno-grotesknim, koje ulaze iz *Hrvatskog boga Marsa* u *Balade Petrice Kerempuha* 1936. godine.

Mimohod smrti s bojišnice s košmarnim *danse macabreom* Prvoga svjetskog rata s vizualno zapamćenim slikama Galicije ispisuje tragično iskustvo boli, kako u osmom poglavlju romana *Na rubu pameti* (1938.), tako i „u slici blatnih cesta, u kojima su nestale hiljade mrtvaca“ iz druge knjige *Zastava* (1976.). Asocijativno je polje Krleža – Dobrović – Gorenčević uspostavljeno, a posreduju ga fragmenti iz Krležina književnog djela.

Estetizirani prostor koji uokviruje panonsko-podunavski prostor ratne kulise sa slikama ratne zbilje pohrana je naslijeđa ne samo povijesnog, nego i duhovnog i kulturološkog, koje se iščitava iz fragmenata Krležina književnog stvaralaštva kao niz varijacija koje čak i ne moraju biti u kronološkom slijedu.

Panonsko-podunavska podloga u rubnoj inačici na koju je u osječkom glasilu na njemačkom jeziku *Die Drau* upozorio Gorenčević slika je duhovnog krajobraza, ali i duhovne i svjetovne različitosti na pragu srednjoeuropske kulture. Krležino obraćanje Rákóczičkim kurucima, kmetu Dózsi i njegovoj buni, pjesniku Adyju, slikaru Dobroviću te posredno glazbeniku Bartoku, u kontekstu je povijesno-kulturne refleksije europske duhovne tradicije koja svoj put pronalazi preko osječčkog srednjoeuropskog naslijeđa.

Krležino obraćanje pučkim izvorima pridruženo je imaginarnom prostoru u 16. stoljeću zaustavljene europske povijesti u pučkoj rubnoj inačici podunavsko-panonskog i sjevernohrvatskog baroka rableovskim groteskno-karnevalskim slikama Pietera Breughela, F. Goye i književnim spisima Erazma Roterdamskog. Pučka rubna inačica u Krleže je izvorna slika u kojoj je pohranjen identitet hrvatskog puka u starohrvatskoj ri-

ječi „ogenj“ u *Povratku Filipa Latinovicza* (1932.), u programu *Predgovora Podravskim motivima Krste Hegedušića* (1933.) i u kajkavskoj frazi u *Baladama Petrice Kerempuha* (1936.), kao i u golgotском mitemu – galgen humoru.

Asocijativno ozračje duhovnog krajolika u panonsko-podunavskoj označnici grada Osijeka iz glasila s metaforičnim naslovom *Die Drau* i programatskim tekstovima Iljka Gorenčevića naslovljenim „Originail Feuilleton“ preko slikara Petra Dobrovića podstrijet će poveznicu ne samo s Miroslavom Krležom nego i sa srednjoeuropskim prostorom i cjelovitom slikom jedinstvenog mozaika na pragu europskog duhovnog jedinstva – „Dobrovićeva kategorija čovjekove duševnosti“ (I. Gorenčević, 1918: 456-466) i „Dobrovićev ljudski lik i smisao“ (M. Krleža, 1921: 193-205).

Krležine „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“ 1921. godine (M. Krleža, 1921: 193-205) kao program ostvarene su u samosvojnoj književnoj recepciji unutar srednjoeuropskog jedinstvenog prostora između Osijeka, Pečuha i Budimpešte, koji poput luka imaginarnog mosta povezuje Beč, Prag, Bratislavu i Zagreb s pogledom na raspeće hrvatskog puka ispod kojeg odzvanja pučka subverzivna svijest kajkavske riječi iz 1936. godine, ali i prethodna domobranska fraza iz 1921. godine iz *Magyar Királyi konvèdnovella* (*Kraljevska ugarska domobranska novela*). Krleža se obraća pučkim izvorima srednjoeuropske kulture, iz koje progovara demonska nasmijanost brabantskog sjevernohrvatskog prostora Krste Hegedušića iz 1933. godine. I imaginarna kompozicija o Kristu zapamćena u ikoničnim snovima Filipa Latinovicza nosi naznaku paklenog simultaneizma prisposodobivog i košmarnom snu Dobrovićeva „Oplakivanja Krista“ (Budimpešta 1915.). (Treba pripomenuti da je svoj tek napisani roman *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslav Krleža na prijelazu iz 1931. u 1932. godinu čitao Petru Dobroviću u Zbraslavu.)

3.

Osijek je imao utemeljenu baštinu otvorenog scenskog prostora u baroknoj Tvrđi unutar kojeg se odigrava mozaik suodnosa i poticaja, sličnosti i srodnosti, ali i različitosti i posebnosti. Barokna dekorativnost zrcali se ne samo u isusovačkim i franjevačkim predstavama za đake nego je i posredno viđenje povijesnih mijena koje su se odigravale unutar vojne osječke tvrđave. Ta tradicija ostala je u teatralizaciji zbivanja pučkih predstava (primjerice crkveni kult sv. Antuna Padovanskog 13. lipnja s ikonografijom bijelih ljiljana), sajmišnim prizorima izvan sakralnog te u mimohodu – procesiji puka.

Marijan Matković, šecujući Osijekom i osječkom baroknom Tvrđom, prepoznavao je u Krležinoj novelističkoj veduti *Sprovoda u Theresienburgu* zapamćenu imaginarnu baroknu sliku sjevernohrvatskog prostora – koji iz barokne osječke Tvrđe otvara i srednjoeuropski, poglavito panonski prostor! Osječka je Tvrđa stoljetna pozornica baroknoga sloga – u kojem se zrcali povijesna jezgra srednjoeuropskoga grada i turske varoši – u funkciji vojnog i urbanog graditeljstva. Isusovci i franjevci u Tvrđi davali su predstave

za daće. Barokna ulazna vrata s masivnim portalom i balkonom što ga na leđima nose dva titana na zgradi zemaljske uprave za Slavoniju, odnosno *Generalkasarne*, otvarala su vrata kazališnim predstavama. Barokna osječka Tvrđa otvorena je pozornica urbano-ga života i povijesnih mijena što su se odigravale unutar vojne tvrđe.

Jesu li „vedute osječke barokne Tvrđe“ poslužile u teatralizaciji prostora zbivanja u noveli *Sprovod u Theresienburgu*?! (B. Brlenić-Vujić, 2000: 50-51) (Iz navoda koji slijedi vidljiva je usporedba Krležina opisa Generalkasarne i zgrade Rektorata osječkog Sveučilišta u današnjoj vizuri.)

„... Počasna je dvorana Sedamnaeste Pukovnije bila u prvom spratu centralne zgrade isusovačkog samostana, a uzlazilo se u prvi kat monumentalnim stubištem, pregrađenim koncem osamnaestog stoljeća za reprezentaciju. Portal sa stupovima, s gigantima, s anđeoskim glavama i grbovima, bio je uzvišen iznad mramornih stepenica, a lijevo i desno pred stubama bila su grlima u zemlju zabitena tri starinska topa iz osamnaestog stoljeća... Kod svečanih zgoda i proslava, kod kojih bi sudjelovale i civilne vlasti i gospođe terezijenburškog društva, od vestibula od prvog sprata bio je prostrrt crveni sag... Taj barokni jezuitski entréé, ti sagovi i paradni lakaji, svečana dvorana sa zastavama i starinskim slikama, sve je to izgledalo vrlo otmjeno, i sve se to iz plebejske perspektive pučkih, subalternih... redova pričinjalo viteškim, dekorativnim snom...“

(M. Krleža, 1929: 49-86)

Otvaranje barokne girlande – dizanje je zastora i početak Krležine kazališne predstave u Theresienburgu. Maniristička je krinka u orkestraciji cjeline i nazočnoga Gesamtkunstwerka u dekorativnom mimohodu barokno-vojničkog ljudstva.

Govor² na Krležinim danima u Osijeku 2012. metaforično sam naslovila „Pred Krležinim spomenikom“, koji poput putokaza upućuje na estetizirani prostor unutar osječkih baroknih veduta koje ispisuju srednjoeuropsko naslijeđe kao duhovni krajolik.

Tri monumentalna luka – spomenik Miroslavu Krleži kiparice Marije Ujević-Galetović postavljen uz ružičnjak u Perivoju kralja Držislava u Osijeku 17. lipnja 1987. i autoričine varijacije Krležina spomenika – u skladu s poetikom Krležinih literarnih varijacija – postavljene na Dubravkinu putu u Zagrebu, u podnožju Krležina gvozda, 29. prosinca 2004. i na Trgu Ludovika ispred Ludoviceuma, vojne akademije austrougarske vojske, sadašnjeg Mađarskog prirodoslovnog muzeja u Budimpešti, 17. lipnja 2011. – povezuju imaginarni most ispisujući zajedništvo srednjoeuropskog zemljovidnog kruga. Krležino je putovanje magličasto lutanje, otisnuće u vanjskom i unutarnjem prostoru u kojem je ispisan i dio osobne povijesti s otisnutim vizualnim slikama.

² Govor na Krležinim danima u Osijeku 2012., metaforično naslovljen „Pred Krležinim spomenikom“, djelomično je uvršten kao duhovni „putokaz“ prema srednjoeuropskom prostoru.

Otuda vizualno sjećanje koje vraća prošlost i girlanda koja poput kazališne zavjese otvara panoramu prostora. Unutar barokne kulise – baroknih veduta – raskriljuje se Krležin srednjoeuropski, sjevernohrvatski, poglavito panonsko-podunavski prostor između Zagreba, Požege, Osijeka, Pečuha, Budimpešte, Praga, Bratislave i Beča s upisanom pučkom kajkavskom baroknom atmosferom Čakovca i Varaždina. Zapamćene imaginarne barokne slike panonsko-podunavskog prostora, koje mogu biti i vedute osječke Tvrđe – „akvatinta osječkih veduta sa baroknim kupolama na sivom nebu“ u Krležinu *Dnevničkom zapisu*, s nadnevkom 26. siječnja 1943.; imaginarne barokne slike iz *Djetinjstva u Agramu 1902. – 1903.*; vedute iz Budimpešte gledane s prozora Ludoviceuma. u kojem je boravio od rujna 1911. do svibnja 1913., i ikonična panorama grada sa stare budimske Tvrđave u „nadgrobnoj ljepoti arhitektonskih svodova svedena na patetičnu kulisu“ u *Zastavama*. Hod kroz imaginarni zemljovidni prostor ispisan je lirskom kantilenom – „orkestracijom sna“ iz *Davnih dana* (1956.) kao metafora otvorenoga srednjoeuropskog prostora.

I ovdje, u Osijeku, na otvorenoj pozornici s pogledom na kulise baroknih veduta – kupola osječke Tvrđe u kazališnoj predstavi prije predstave – u mikroviziji malih scenskih prizora, Miroslav Krleža ostaje u ulozi imaginarnog scenografa i redatelja.³

LITERATURA

- Brlečić-Vujić, Branka (2000), „Krležini dramski-barokni prizori – *Sprovod u Theresienburgu*“, *Kroatističke teme, studije i eseji*, Hrvatsko filološko društvo, Rijeka, str. 50-51.
- Brlečić-Vujić, Branka (2001), „Krleža, Ady, Bartok i Dobrović (avangardna kretanja u Budimpešti dvadesetih)“, *Hrvati u Budimu i Pešti*, Hrvatska manjinska samouprava Budimpešta, Budimpešta, str. 353-368.
- Brlečić-Vujić, Branka (2004), „Gorenčevićeva ekspresionistička paradigma“, *Orfejeva oporuka. Od moderne do postmoderne*, Matica hrvatska – Ogranak Osijek, Osijek, str. 125-144.
- Brlečić-Vujić, Branka (2010), „Feljtoni o kazališnom životu u Osijeku na stranicama novina *Die Drau* (1917 – 1920)“, *Književni fragmenti, eseji i studije*, Grafika Osijek, Osijek, str. 71-83.
- Brlečić-Vujić, Branka (2012), „Pred Krležinim spomenikom“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Kazalište po Krleži*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 287-289.

³ U tom kontekstu treba upozoriti i na Krležin članak „Uvod prije čitanja drame *U Agoniji*“ u Osijeku 12. travnja 1928. koji možemo iščitati i kao kazališnu predstavu prije predstave gdje je pogled na kulise baroknih veduta – kupola osječke Tvrđe – zamijenjen kulisom osječke secesijske arhitekture, što je tema drugog istraživanja.

- Brlenić-Vujić, Branka (2015), „Košmarne slike ratne zbilje u Krležinoj prozi. Odjeci avangardnih zbivanja“, *Dani Hvarskog kazališta. Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 243-266.
- Gorenčević, Iljko (1917), „Die modernste ungarische Kunst zur Ausstellung im Nemzeti Szalon“, *Die Drau*, Osijek, g. 59, br. 133, 13. lipnja, str. 2-5.
- Gorenčević, Iljko (1917), „Miroslav Krleža vom wesen der modernsten Dichtkunst“, *Die Drau*, Osijek, g. 50, br. 204, 7. rujna, str. 2-5.
- Gorenčević, Iljko (1918), „Slikarstvo Petra Dobrovića“, *Književni jug*, Zagreb, knj. 1, br. 12, 16. rujna, str. 456-466.
- Gorenčević, Iljko (1920), „Der sterbende Karneval“, *Die Drau*, Osijek, g. 53, br. 38, 17. veljače, str. 2-3.
- Krleža, Miroslav (1921), „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, *Savremenik*, Zagreb, g. 16, br. 4, listopad – prosinac, str. 193-205.
- Marijanović, Stanislav (1996), „Isusovačko školsko kazalište, Franjevačko školsko kazalište“, *Kazalište i kazališni život – Od turskog do suvremenog Osijeka*, Zavod za znanstveni rad, HAZU, Osijek.
- Visković, Velimir, ur. (1993), *Krležijana I*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb.
- Visković, Velimir, ur. (1993), *Krležijana II*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb.

KRLEŽA – OSIJEK – MIDDLE EUROPEAN SPACE

Summary: The cultural contextualisation of the poetic space of the city of Osijek indicates, via Miroslav Krleža and Iljko Gorenčević together with the painter Petar Dobrović, a close connection to Middle European/European space. The spiritual European mentality resemblance is inscribed within the sensibility of the symbolic city enframed by the borderline variation of Pannonian-Danubian background, that is not a provincial reflection of European metropolises, providing not only the missing mosaic pieces, but also placing them just right.

Keywords: spiritual landscape of Osijek; Middle European/European space link; I. Gorenčević; P. Dobrović; M. Krleža

TEATROLOŠKI PRINOSI DARKA GAŠPAROVIĆA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU

Sažetak: Na znanstvenom skupu Krležini dani u Osijeku Darko Gašparović sudjelovao je od daleke 1990. pa sve do 2015. godine: početka kao autor znanstvenih priopćenja, potom kao član njegova Odbora, ali i kao čest predstavljatelj ne samo zbornika s Krležinim dana već i niza novih i važnih teatroloških izdanja koja su tijekom njihovih održavanja bila predstavljena široj javnosti. Ovim će se radom provesti iscrpna analiza osamnaest teatroloških radova što ih je taj autor tijekom dvadeset i pet godina objavio u zbornicima sa spomenutog skupa te ukazati na njihov značaj ne samo u zborničkom već i daleko širem, hrvatskom znanstvenom teatrološkom kontekstu.

Ključne riječi: Krležini dani u Osijeku; Darko Gašparović; nacionalno glumište; hrvatska drama i kazalište 20. stoljeća; dramatizacija; riječko nacionalno glumište

Istraživanje teatroloških prinosa Darka Gašparovića Krležinim danima u Osijeku valjalo bi, držim, započeti podužim citatom iz proslova njegove knjige *Dubinski rez* u kojoj je sakupljeno čak osam od ukupno osamnaest¹ tekstova što ih je taj autor tijekom dvadeset i pet godina na tom skupu objavio: „O problemima hrvatske dramatike i kazališta mislim i pišem više od četiri desetljeća. Započeh, kao većina mladaca, kritičkim osvrtima na predstave, a ubrzo potom dođoše na red i kraći ogledi. Od kraja šezdesetih godina nadalje odvažih se i na svojevrsne sinteze, a od sedamdesetih godina težište prebacih na znanstveno teatrološko istraživanje problematike hrvatske drame i kazališta 20. stoljeća. U tome je presudnu ulogu odigralo sudjelovanje na mnogim teatrološkim

¹ Svoj posljednji prijavljeni tekst „Međunarodni puti maestra Vladimira Benića“ za Krležine dane u Osijeku 2016. godine Darko Gašparović, nažalost, nije uspio dovršiti (V. Benić, D. Gašparović, B. Hećimović, 2019).

znanstvenim skupovima, među kojima na prvo mjesto stavljam Krležine dane u Osijeku. Ta teatrološko-kazališna manifestacija koja je dosad iznjedrila dvadeset zbornika, uz Dane hvarskog kazališta nedvojbeno je najzaslužnija da je teatrologija kao samostalna humanistička znanstvena disciplina u Hrvatskoj stekla puno pravo građanstva i u svemu se izjednačila sa svojim starijim sestrama kao što su, prije svega, povijest i teorija književnosti. Bez prvih šesnaest zbornika *Dana Hvarskog kazališta*, kojima je od početka jedan od nositelja bio velikan hrvatske povijesti kazališta i teatrologije, pokojni Nikola Batušić i spomenutih dvadesetak zbornika Krležinih dana, kojima na čelu od početka do danas stoji Branko Hećimović, hrvatska teatrologija danas ne bi bila to što jest.“ (D. Gašparović, 2012a: 10)

Iz netom navedenog, očito je, Krležini su dani Darku Gašparoviću značili vrlo mnogo. Na toj, složit ćemo se s iznesenim sudom, važnoj i nezaobilaznoj znanstvenoj manifestaciji sudjelovao je od daleke 1990.² pa sve do 2015. godine: početka kao autor znanstvenih priopćenja, potom i kao član njena Odbora,³ ali i kao čest predstavljatelj ne samo zbornika s Krležinih dana već i niza novih i važnih teatroloških izdanja koja su tijekom njihovih održavanja bila predstavljena široj javnosti.⁴ Ovim ćemo, pak, radom izokrenuti perspektivu i pokušati odgovoriti na pitanje – što je Darko Gašparović značio Krležinim danima. No, podimo redom...

Prvo je priopćenje Darko Gašparović podnio na prvom znanstvenom skupu Krležinih dana pod naslovom „Refleksije suvremenih scenskih teorija u hrvatskom glumištu“. Esejističkim diskursom pisan, taj rad kroz vrlo elementaran i uopćen hrvatski glumišni povijesni pregled, kako i sam navodi, tek skicira „neke opće probleme odnosa teorijskog i praktičnog u suvremenoj scenskoj praksi“ (D. Gašparović, 1992: 244). Započevši od Stjepana Miletića, koji je „za hrvatsko glumište u nevjerojatno kratkom roku učinio čuda, uveo ga u europske tijekove, ali istinski teoretički um nije bio“ (D. Gašparović, 1992: 245), preko Branka Gavelle, u čijoj se osobnosti prvi put steklo „teorijsko mišljenje kazališta i teorijsko mišljenje glumišta“ (D. Gašparović, 1992: 245), i njegovih nastavljača, Darko Gašparović na nizu redateljskih projekata do otprilike sredine osamdesetih godina prošlog stoljeća prati utjecaj europskih teorijskih modela na hrvatsku kazališnu praksu s poticajnim opaskama vezanim uz inovacije kako s područja dramske književnosti, tako i onih operne režije i dramaturgije. Budući da navedeni tekst obilježava i nesumnjivo izvrsno poznavanje u europskim okvirima usustavljenih hrvatskih kazališnih strujanja, dramske književnosti, teorijskih prosedeja, ali i drugih, bitno širih kulturoloških okvira, možemo ga nazvati i svojevrsnim oglednim primjerom Gašparo-

² Vidi: B. Hećimović, 1992: 294.

³ Članom Odbora Krležinih dana Darko Gašparović postaje 1992. godine (B. Hećimović, 1995: 2012).

⁴ Podatke o sudjelovanju Darka Gašparovića na Krležinim danima možemo, između ostalog, naći u tematu *Dvadeset i pet godina Krležinih dana* (B. Hećimović, ur. 2015: 313-411).

višećih nadolazećih kritičko-znanstvenih teatroloških studija. U njemu se ujedno i izdvajaju u kontekstu naše teme neki od ključnih momenata: prvi je spomen Radojevićeve režije Krležina *Kraljeva*⁵ iz 1970. godine koju drži jednim „od bitnih uporišnih i značenjskih mjesta novijeg hrvatskog glumišta“ (D. Gašparović, 1992: 246), predstavom u kojoj je prvi put u nas ostvarena tzv. globalna metafora, odnosno nakon koje teatrologiju više nije bilo moguće zadržati u njenim užim okvirima;⁶ drugi se veže uz tek usputno i za same „Refleksije“ tek kontekstualno spominjanje Radovana Ivšića; a treći, posljednji, uz područje dramatizacije koje će tijekom nadolazećih godina umnogome okupirati autorovu pažnju. Tim se, tek naizgled provodnim, natuknicama najavljuju teme i interesi koje će nadalje taj autor razvijati tijekom svoga rada. Stoga, parafrazirajući naslov eseja posvećenog Darkovoj knjizi *Trag Koreje*, „Refleksije suvremenih scenskih teorija u hrvatskom glumištu“, poput osobitog i na neki način ilustrativnog dijaloškog, iskustveno-promatračkog „traga na raskrižju tragova“ (D. Bačić Karković, 2018), imaju svojevrsnu inicijalnu, veznu ulogu iz koje izrastaju dvije temeljne skupine autorovih radova objavljenih u sklopu Krležinih dana.

U prvom od njih valja nam obuhvatiti one radove posvećene književnicima čije stvaralaštvo, gledajući kompletan Gašparovićev znanstveno-kritički opus, trajno privlače njegovu pažnju, a koje su naknadno objavljene u njegovoj knjizi *Dubinski rez*, koja je, kako ističe B. Senker, „opsegom, širinom, poznavanjem građe, uvidom u hrvatsku dramu prošloga stoljeća i metodičnošću usporediva s *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba* Branka Hećimovića, velika je sinteza svih dotadašnjih Gašparovićevih nastojanja oko hrvatskoga dramskog kanona“ (B. Senker, 2020: 198). Riječ je o radovima pisanim u rasponu od dvadesetak godina koje se ponajprije vežu uz vječnu i Darku Gašparoviću nikada potrošenu temu – Miroslava Krležu: „Krleža i povijest“ (1992).⁷ „Krleža i europski metateatar“ (1980.), „Kronotopi cirkusa u Krleže, Horvátha i Marinkovića“ (2006.), „Aktualnost Krležinih *Legendi*“ (2012.), ali i studije posvećene dramskim tekstovima i njihovim kazališnim realizacijama jednog dijela pisaca koje Darko Gašparović svojim *Dubinskim rezom* naknadno uvrštava u skupinu tzv. „modernih klasika“, tj. „modernista i avangardista“, odnosno „dramskog kruga oko Prologa“.

U prvom tekstu iz ovog ciklusa, „Krleža i povijest“, propituju se složene relacije dramskih, ali i ostalih Krležinih književnih formi (koje su, kako ističe, „gotovo uvijek dramske i onda kada su stih i priča, pa čak pogdjegdje i esej“ (D. Gašparović, 1993: 141) prema povijesti. Misaona im ishodišta pronalazi u početku knjige *Deset krvavih godina* (u kratkom uvodnom ogledu pod naslovom „Dvije historije“) te naposljetku vehementno i domovinski odano povezuje s iskustvom posljednjeg hrvatskog domovin-

⁵ Radom autor ujedno vrlo vješto sintetizira programske smjernice ovoga skupa vezane uz *Krležino kazalište danas sa Zadacima i dostignućima suvremene hrvatske teatrologije*.

⁶ O Gašparovićevu odnosu prema Krležinu *Kraljevu* vidi u: B. Senker, 2020.

⁷ U zagradama uz naslove radova navodi se godina izdavanja zbornika.

skog ratnog užasa. Iznimnom erudicijom, vrsnim esejističkim stilom suptilno i emotivno sintetizira pritom temeljna filološko-teatrološka istraživanja s pitanjima nacionalne političke povijesti i idejnim i kulturalnim aktualnostima te zaključuje da „hrvatska kazališna umjetnost kao prezentna sublimacija prošlog, sadašnjeg i budućega, upućuje traganju za teatarskom sintezom koja bi mogla i umjela – neuvijeno i okrutno, pa baš stoga katarzično – dati cjelovitu sliku našega *vražjeg otoka* usred Europe i svijeta. Jer, na njem je bio i ostao tragično stisnut hrvatski *čovjek u grčevitoj i nadljudskoj borbi za svoju nacionalnu egzistenciju, opstojnost i održanje*.“ (D. Gašparović, 1993: 141)

U sljedećoj studiji, „Krlježa i europski metateatar“, koju, kako i sam napominje, valja čitati komplementarno njegovoj knjizi *Dramatica Krlježiana*, Darko Gašparović se nakon uvodnog dijela (posvećenog određenju pojma *metateatar*, koji ne rabi u uobičajenom, „samopredstavljajućem“ (P. Pavis, 2004: 220) značenju riječi već pri njegovu određenju poseže za studijom *Theodramatik* Hansa Ursa von Balthasara, čije će teze, vezane uz pojam teodrame, razraditi u kasnijim godinama) nadovezuje na nezaobilazne Lasićeve, Špeharove, Donatove, Matvejevićeve i Čengićeve radove kako bi Krlježine „tematske i duhovne sveze“ prisutne u dramskim mu tekstovima u rasponu od mladenačkih *Legendi* pa sve do *Areteja* i *Putu u raj* preispitao u europskim „metateatarskim“ okvirima. I u tome je radu velik dio posvećen Krlježinoj mladenačkoj drami *Kraljevo*, koja, nadalje, postaje jednim od središnjih interesa u studiji „Aktualnost Krlježinih *Legendi*“ napisanoj za Krlježine dane u Osijeku 2012. godine.⁸ Preispitivanje i revidiranje neki su od temeljnih postupaka tog teksta koji je pisan, valja pretpostaviti, neposredno nakon objave njegova *Dubinskog reza*. Jer, lucidne prosudbe o radnim Krlježinim dramama i njihovoj teatarskoj sudbini Darko Gašparović je, kako je i primijetio početkom dalekih osamdesetih na Danima Hvarskog kazališta Anatolij Kudrjavcev (A. Kudrjavcev, 1981), anticipirao već u prvom izdanju svoje *Dramatice Krlježiane*. Ovdje, pak (dakle nakon više od 35 godina), iste zaokružuje i upotpunjuje zaključnim riječima: „Usušujem se poslije brojnih čitanja i ponovnih iščitavanja ustvrditi da su od svih Krlježinih legendi, kako ranih tako i kasnih, još potencijalno žive i aktualne samo dvije: *Kraljevo* i *Michelangelo Buonarroti*.“ (D. Gašparović, 2013: 119) „Aktualnost Krlježinih *Legendi*“ stoga je nalik na istinski, poslužimo se riječima samog autora, „osobni dubinski rez“ kroz Krlježine *Legende*, kojima se tijekom više desetljeća neprestano vraćao te, ispravljajući svoje stavove, s ljubavlju i marom dopisivao. Stoga bismo Senkerov sud o *Dubinskom rezu* mogli primijeniti upravo i na tu iznimnu teatrološku znanstvenu studiju – ona predstavlja, složit ćemo se, sintezu svih dosadašnjih Gašparovićevih stavova o *Kraljevu*. „Ona je ujedno i njihova dopuna, dijelom i korekcija. Naime, posebna je odlika Gašparovića, ovdje iskusna teatrologa i povjesničara dramske književnosti, kritičnost kojom se osvrće na sebe i svoje radove u, krlježijanski rečeno, ‘davnim danima’. Ne prešućuje on svoje nekadašnje sudove, čak i kad se više uopće ne slaže s njima, ne

⁸ Studija je naknadno objavljena u posljednjoj autorovoj knjizi *Zlatno runo* (D. Gašparović, 2016b).

briše ih dokraja iz svojega novog rukopisa, ali takva mjesta ponovno ispisuje ne toliko s promijenjena stajališta, koliko s boljim uvidom i u tekstove o kojima je nekad govorio i o kojima sad govori, i u njihov širi kontekst, i u okolnosti u kojima su nastali njegovi rani eseji i njegove rane kritike.“ (B. Senker, 2020: 198)

Nadalje, ne držeci se kronologije objave pojedinih radova već predmeta njihova zanimanja, ovdje nam valja vratiti se šest godina unatrag u odnosu na netom spomenuti tekst, na „Kronotope cirkusa u Krleže, Horvátha i Marinkovića“. I u njemu se istražuje *Kraljevo*, potom Krležin *Put u raj*, ali i ona tematski i stilotvorno bliska djela u kojima fenomen *cirkusa* (značenje kojeg, uz srodne *glumstva*, *klaunstva*... razlaže u uvodu studije) zauzima središnje mjesto. U odnosu na prethodno spomenute radove, predmet istraživanja prvog kruga Gašparovićevih radova tu se proširuje još jednim, kako ga i sam naziva, „modernim klasikom“ (vidi: D. Gašparović, 2012a), Rankom Marinkovićem i njegovom *Glorijom*, kao i *Kraljevu* umnogome „kontrastnim i kontrapunktalnim“ pučkim komadom *Kazimir i Karolina* austrijskog književnika *Ödöna von Horvátha*.⁹ Tipično za Darka Gašparovića, ističe se ovdje njegova vječita težnja sintetskim, teorijsko-praktičnim prikazima dramatološko-teatroloških aspekata kazališno realiziranih čitanja dramskih tekstova. Nešto drugačije, primarno književnopovijesno, pristupa korpusu u studiji „Erotika u dramatici hrvatske moderne“ (2001.), u kojoj svoju žarišnu, nepotrošivu krležijansku temu upotpunjuje i proširuje novim „modernističkim i avangardističkim“ autorima (D. Gašparović, 2012). U svome prikazu *Dubinskog reza* Iva Rosanda Žigo u svezi s istim navodi: „Tragajući, nadalje, za izvorima erotike u helen-skome *erosu* kao živototvornoj snazi što se rodila iz prvobitnoga kaosa i koja kao takva egzistira poradi njene nadopune, *thanatosa*, novo je poglavlje *Modernisti i avangardisti* ostvareno studijom – *Erotika u dramatici moderne*. Nezaobilazan će poticaj ovoj raspravi predstavljati Vojnovićevi, Tucićevi, Kamovljevi, Galoviće, odnosno Krležini tekstovi kojima se, između ostaloga, nastoji pokazati i dokazati kako je vjekovima u umjetničko i filozofsko tematiziranje erosa i erotike utkana imanentna dvojnost – tijelo i duša, sveto i profano, fizika i metafizika, strast i kontemplacija, muško i žensko načelo, ljepota i ružnoća, divlji instinkt i profinjena kultura itd.“ (I. Rosanda Žigo, 2012)

Preskočimo li ovom prilikom 1997. godinu i Krležine dane posvećene temama europskog konteksta hrvatske drame i kazališta na kojima svoja istraživanja proširuje na još jednog „modernog klasika“, Nedjeljka Fabrija (o čemu će više riječi biti nešto kasnije), u tematu *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija* iz 2002.

⁹ Ogled o pučkoj dramatici *Ödöna von Horvátha* Darko Gašparović napisao je davne 1975. godine u časopisu *Dometi*. Ista je tiskana i u: D. Gašparović, 1982. Povod, pak, uključivanja *Kazimira i Karoline* u ovaj rad zasigurno je činjenica da je u to vrijeme Darko Gašparović bio priređivačem i autorom napomena Horvathove knjige *Kazimir i Karolina: pučki komad* objavljen u izdanju riječkog ogranka Društva hrvatskih književnika. Napomenimo, osim toga, da je o izvedbi predstave *Kazimir i Karolina* Darko Gašparović pisao u svom tekstu „Sezona melodrame“ (D. Gašparović, 2009b).

godine Darko Gašparović okreće se izučavanju kazališne poetike Radovana Ivšića.¹⁰ Propitujući žanrovske, stilske, poetološke i teatrološke aspekte Ivšićeva dramskog stvaralaštva u vremenskom luku od *Dahe* (1941.) do *Aiixaie* (1984.),¹¹ ovaj je autorov tekst bitno utjecao, između ostaloga, i na znanstvene studije Ane Prolić, autorice koja se (između ostaloga i na Krležinim danima) prihvatila „proučavanja Ivšićeva opusa s dotad nepoznatom sveobuhvatnošću“ (M. Petranović, 2014).

Nakon dužeg izbivanja s Krležinih dana¹², 2007. godine Darko Gašparović izlaže prvo u nizu kritičkih i znanstvenih izlaganja posvećenih jednom od, po njegovu sudu, najznačajnijih pisaca „dramskog kruga oko *Prologa*“, Slobodanu Šnajderu. Riječ je o tekstovima: „Priča i drama o *Petom evanđelju* Slobodana Šnajdera“ (2008.), „Biblijski intertekst o Šnajderovoj dramaturgiji“ (2009a), „Kontroverze oko *Gamlleta* Slobodana Šnajdera“ (2014.) te, napokon, i posljednjem dovršenom i na Krležinim danima objavljenom radu „Recepcija Šnajderova *Hrvatskog Fausta* u njemačkome govornom području“ (2016a). Sve ih povezuje zanimanje za Šnajderovo bavljenje temom logorologije, ustaštva i fašizma uopće te za analizu intertekstualnih relacija Šnajderovih drama, njima svojstvene biblijske citatnosti i kontekstualnosti. Dotiče se autor u njima i dramatičareva zanimanja za religiju i religijske fenomene uopće, propitivanja kazališta kao prostora slobode/ideologije, odnosa prema Krleži, Kamovu... te daje nadasve zanimljivu i iscrpnu analizu recepcije *Hrvatskog Fausta*, koji je kroz sedamnaest godina izveden čak deset puta u nekoj od njemačkih ili austrijskih kazališnih kuća.¹³

Granicu (dakako, vrlo fluidnu) prema drugoj grupi tekstova Darka Gašparovića objavljenih na Krležinim danima mogli bismo potražiti u već više navrata spomenutom izlaganju o Nedjeljku Fabriju iz 1997. godine pod naslovom „Srednjoeuropski i mediteranski kompleks u dramatizacijama romana Nedjeljka Fabrija“. Pomnim istraživanjem dramaturškog i kazališnog znakovlja koje kontekstualizira naslovom istaknuti srednjoeuropski, ali i sredozemni, kao i balkanski kompleks u kazališnim prilagodbama poznatih romana tog „modernog klasika“: *Vježbanje života*, *Berenikina kosa* i *Smrt*

¹⁰ Uz Ivšića, u skupinu „modernista i avangardista“ u svom *Dubinskom rezu* Gašparović uvrštava i J. P. Kamova. Zanimljivo je da tom književniku, čije je stvaralaštvo pomno i predano izučavao niz godina, nije posvetio nijednu izdvoenu studiju, iako njegovu važnost spominje u kontekstu istraživanja Krležina korpusa, prisutnosti erotike u dramama hrvatske moderne, Šnajderova opusa itd.

¹¹ Dalje propitivanje *Aiixaie*, po sudu Darka Gašparovića prvoga hrvatskog postmodernog dramskog teksta, vidi u: D. Gašparović, 2002b.

¹² Moramo ovom prilikom spomenuti i činjenicu da Darko Gašparović nakon priopćenja posvećenog Radovanu Ivšiću 2001. godine na Krležinim danima ne sudjeluje sve do 2007. godine. Tijekom te šestogodišnje pauze boravi u Koreji (2003. – 2005.), ali i dorađuje i upotpunjuje te potom i objavljuje drugo, u odnosu na sedamdesetih godina objavljenju knjigu *Kamov, apsurd, anarhija*, bitno dorađeno izdanje – monografiju *Kamov*. Vidi: L. Ljubić, 2006.

¹³ O svemu će, vjerujemo, iscrpno izlaganje zasigurno dati Ana Gospić Županoviću najavljenom referatu pod naslovom „Dramsko pismo Slobodana Šnajdera unutar Gašparovićeva teatrološkog opusa“.

Vronskog ovaj se rad, s jedne strane, nastavlja na prvi ciklus tekstova o „modernim klasicima“ kao i, dakako, na autorove mladenačke radove objavljene u časopisu *Prolog* početkom sedamdesetih godina.¹⁴ Njime načete teorijske implikacije Gašparović razrađuje potom tekstom „Dramatizacija kao pisanje kazališta“, čime, uz studije Sanje Ivić i Ozrena Prohića (također objavljene na Krležinim danima), daje neosporan prinos izučavanju intrigantnog aspekta kazališne prakse 20. stoljeća – područja dramatizacije, tj. prijenosa proznoga u dramski modus koji je umnogome izmakao dotadašnjem znanstvenom propitivanju hrvatskih teatrologa.¹⁵ U njima se autor zadržava na elaboriranju samog koncepta dramatizacije, njenim kraćim kazališno-povijesnim segmentima te pojedinačnim kazališnim primjerima: od već spomenutih dramatizacija Fabrijevih romana kao, kako tvrdi, ogleda „kongruencije romana i faktografije“ preko „radikalnih otklona“ Renea Medveška u njegovu *Hamperu*, redateljskog tandema Bobo Jelčić / Nataša Rajković i modela „neverbalne teatralizacije“ u primjeru *Hodača* Magdalene Lupi te „teatralizacije višestruke citatnosti“ u *Almi Mahler* Ivice Boban do „totalne identifikacije književnosti i kazališta“ na primjerima dramatizacija Georija Para u *Zajedničkoj kupki* i *Povratku Filipa Latinovicza*.

Ono što te *granične* studije u našem kontekstu približava drugoj skupini tekstova njihovo je izrastanje iz angažmana Darka Gašparovića u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci, u kojem je 1974. – 1981. godine bio dramaturgom, umjetničkim voditeljem Hrvatske drame (1989. – 1992.) i njegovim intendantom (1994. – 1998.), te iz njegova iskustva vezanog uz dramatizaciju Fabrijeve novopovijesne „kronisterije“ *Vježbanje života* (1990.), za koju, u povodu dodjeljivanja nagrade Grada Rijeke za životno djelo za 2015. godinu za *Novi list*, u intervjuu s Kim Cuculić, ističe: „... moje najveće umjetničko, ali i opće-kulturno, djelo jest, kako je općepriznato, dramatizacija romana Nedjeljka Fabrija *Vježbanje života*, koja je poslije praizvedbe 28. veljače 1990. u HNK Ivana pl. Zajca izvedena 86 puta uvijek pred punim gledalištem, te postala i do danas ostala kulturnom predstavom i svojevrsnim umjetničkim amblemom Rijeke.“ (K. Cuculić, 2015)

Na spomenute se dvije studije dakle naslanja i veže drugi ciklus Gašparovićevih radova vezanih (više ili manje) upravo uz riječku *Thaliju*: „Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970. – 1981.“ (1996.), „Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka od obnove 1981. do danas“ (1997.), „Đuro Rošić – kritički kroničar riječkoga glumišta 1955 – 1980“ (2011.), „Miroslav Čabrajec – literarni pratitelj riječkoga glumišta“ (2012.), „Kompleks obitelji u redateljskom opusu Olivera Frljića“

¹⁴ Riječ je ponajprije o tekstovima „Paradoks o glumcu“ i „Umijeće dramatizacije“. Vidi: D. Gašparović, 1982.

¹⁵ Na spomenuta se istraživanja naslanja hrvatskoj teatrologiji „višestruko važna“ (kako i tvrdi L. Čale Feldman u prikazu ove knjige) studija Matka Botića (2013), *Igranje proze, pisanje kazališta. Scenske preradbe hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb.

(2015.) te, nažalost, tek najavljen tekst „Međunarodni puti maestra Vladimira Benića“ za znanstveni skup Krležini dani u Osijeku 2016. (V. Benić, 2019).

Promotrimo li širi kontekst iz kojeg nabrojene studije izniču, ne možemo ne primijetiti da su teatrološka istraživanja vezana uz problematiku riječkoga nacionalnog glumišta (i to ne samo njegovih početaka već ponajprije kasnijih razdoblja) do Gašparovićevih radova vrlo oskudna. Izuzmemo li, dakako, *Repertoar hrvatskih kazališta*, kao i kratki ulomak posvećen kazališnom životu Rijeke do sredine pedesetih godina 20. stoljeća iz Batušićeve *Povijesti hrvatskoga kazališta*, potom Fabrijevu monografiju *Odora Talije* koja tematizira kazališno-dramski opus Draga Gervaisa i njegove *Kazalištarije*,¹⁶ Rošićeve kazališne zapise *Iz gledališta* i Čabrajčev *Mozaik*, arhivski je materijal te velik dio teatrografske građe i kazališne kritike sve do njihove pojave bio svojevrsnim *razasutim teretom* kojim se bavio tek uzak krug znanstvenika.¹⁷ Interes pak Darka Gašparovića za to područje (iskazan upravo na Krležinim danima) potaknuo je stvaranje jasnijih obriisa nove slike kazališno-umjetničkih zbivanja na tom području koja, nažalost, nikada nije realizirana u obliku monografskog izdanja. Osnovno teatrološko ishodište kojim se pritom služio u rekonstrukciji riječke kazališne povijesti, čijim je i sam aktivnim protagonistom i svjedokom bio, jest istraživanje na korpusu repertoara – onoga dramskog (hrvatskoga i talijanskoga), ali i opernog i baletnog u širokom rasponu od 1970. godine, pa sve do sredine devedesetih godina 20. stoljeća. Nekoliko ga godina kasnije upotpunjuje analizom kazališnih kritika dvaju, za povijest Rijeke, nezaobilaznih, ali i umnogome u istraživačkim krugovima rubnih, zaboravljenih i prešućenih, kako ističe, „komplementarnih pratitelja“ riječkih kazališnih zbivanja: onih Đure Rošića, koji se, konstatira, „upisao u povijest hrvatske kazališne kritike kao kroničar riječkoga glumišta u razdoblju između 1955. i 1980.“ (D. Gašparović, 2011: 165), te njegova „impresionističkog antipoda“ Miroslava Čabrajca. Neprijeporna je stoga važnost tih studija s teatrološkog, ali i uopće kulturološkog aspekta. Otvorile su one nove stranice u izučavanju riječkoga glumišta, njegovo kontekstualiziranje u hrvatske, ali i šire kazališne tijekove, te potaknule pojavu novih knjiga o njegovu razvoju i djelovanju,¹⁸ kao i studija posvećenih dotada zapostavljenim regionalnim i neinstitucionalnim kazališnim događajima na Krležinim danima.¹⁹

U posljednjem svom objavljenom tekstu u zborniku s Krležinim dana u Osijeku 2014. godine Darko Gašparović ciklus *riječkih* tekstova otvara aktualnoj suvremenosti – ne, doduše, u potpunosti riječkoj, ali za Rijeku neobično važnoj! U radu pod naslovom

¹⁶ O ovoj knjizi, kao i Fabrijevim *Esejima* vidi: N. Batušić, 2009.

¹⁷ Vidi: I. Rosanda Žigo, 2016.

¹⁸ Vidi: I. Rosanda Žigo, 2016., te A. Car-Mihec, I. Rosanda Žigo, 2012.

¹⁹ Riječ je primjerice o studijama Sandra Damianija „Talijansko kazalište u Rijeci“ (*Krležini dani u Osijeku 2001.*) i Suzane Marjanić, „Deset godina MMC-a Palach: povijest, praksa i teorija riječke performerske i akcionističke scene“ (*Krležini dani u Osijeku 2007.*).

„Kompleks obitelji u redateljskom opusu Olivera Frlića“ kroz analizu četiriju Frlićevih predstava: *Bakhe*, *Hamlet*, *Mrzim istinu* i *Aleksandra Zec* – kritički se osvrće na redateljevu postdramsku kazališnu poetiku dotičući se nakraju Frlićeve intendanture u Hrvatskome narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca te oštro zaključuje: „Frlićev teatar, dakle, bez obzira na to koji okvir postavlja, uvijek je bio i ostao podij za političku provokaciju, a potom i za potpunu manipulaciju pozornicom, gledalištem i javnošću. Da je tome tako, dokazalo je njegovo djelovanje kao intendanta Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci. Ali to je već druga priča, koja izlazi izvan okvira ovoga teksta.“ (D. Gašparović, 2015: 224) Ta nam druga priča Darka Gašparovića, nažalost, nikada neće biti ispričana. A ticala bi se, zasigurno, *Vježbanja života*, koje se, kazao je, „dogodi jednom u životu, i kao takvo je apsolutno neponovljivo. Moram reći da je Marin Blažević iznio ideju rekonstrukcije, što smo i Fabrio i ja procijenili nemogućim, pak su daljnji razgovori prestali. Projekt se čak našao u programu s kojim su Frlić i Blažević dobili mandat upravljanja Hrvatskim narodnim kazalištem Ivana pl. Zajca (od kojega u dramskome segmentu nije izvedeno doslovce ništa). S obzirom na te činjenice, kao i pokazanu (ne)sposobnost rečena dvojca u organizacijskome i produkcijskom smislu, jasno je da od novoga *Vježbanja života*, koliko god to današnja riječka publika željela, neće biti ništa. Šteta, jer bi se možda dalo osmisliti i izvesti na nov način, ali nikako kao rekonstrukcija.“ (K. Cuculić, 2015)

Vježbanje života ipak će se dogoditi u sklopu *vježbanja različitosti* i programa *Rijeka 2020 – Europska prijestolnica kulture* u režiji Marina Blaževića i Franke Perko-
vić u ožujku sljedeće godine.²⁰ Hoće li se ta predstava uspjeti, kao što tvrdi Blažević, „emancipirati od predstave i vremena, odnosno predstave o riječkom vremenu, koja nas je tri desetljeća proganjala kao nedostižan društveni, kulturni i politički događaj? Proganjala, da, čak do te mjere da se sve što marketinški (riječko) kazalište može i mora biti narednih desetljeća mjerilo u usporedbi s *Vježbanjem života*, a što je naposljetku i samu legendarnu predstavu iz uspomene i inspiracije degradiralo u retorički *suvenir* i prometnulo u svojevrсно riječko kazališno *prokletstvo*?“ (M. Blažević, 2020)²¹ Ili će se ostvariti poprilično tmurne slutnje Darka Gašparovića? Odgovor na to pitanje naš je, zasigurno, dug ne samo prema Darku Gašparoviću, čiji su teatrološki prinosi Krležinim danima predmetom ovoga rada, već i prema tvorcu toga jedinstvenog romana Nedjeljku Fabriju i, dakako, redatelju *Vježbanja* Georgiju Paru. Nadamo se da ćemo ga i dobiti na nekom od naših budućih susreta na Krležinim danima...

²⁰ Zbog pandemije virusa Covid-19, premijerna je izvedba, u režiji Marina Blaževića, odgođena za 24. lipnja 2020.

²¹ Citat je preuzet s internetske stranice *www.Rijeka2020.eu* (<https://rijeka2020.eu/program/dobamoci/kazaliste-i-ples/vjezbanje-zivota-drugi-put-marin-blazevic-hr-u-suradnji-s-frankom-perko-vic-hr-i-goranom-fercecem-hr/>).

Zaključno nam valja dodati da je i svojim posljednjim, tek najavljenim tekstom o dugogodišnjem prijatelju i suradniku, dirigentu Vladimiru Beniću, Darko Gašparović želio dati obol svom dugogodišnjem angažmanu u riječkom nacionalnom glumištu koji, kako smo i mogli vidjeti, predstavlja važnu i nezaobilaznu okosnicu ne samo njegovih priopćenja na osječkim Krležinim danima već i cjelokupna mu znanstvena djelovanja. U njima je dramatičarima, kazališnom repertoaru, kazališnim ljudima pristupao (manje) književnopovjesničarski. Svoju kritičku, izrazito teatrološku usmjerenost upotpunjavao je uvijek izvrsnim poznavanjem ne tek nacionalnih kazališnih zbivanja već i onih širih, europskih, utemeljujući ih u složene okvire suvremene teorijske misli i političko-kulturološke okvire. Osim što je svojim raspravama na Krležinim danima „pokatkad izravno, pokatkad posredno, pridonosio i stvaranju hrvatskoga dramskog kanona“ (B. Senker, 2020: 193), uvelike je pridonosio i ispisivanju kritičke povijesti sveukupne hrvatske drame i kazališta 20. stoljeća.

Preplitanje zavičajnog, nacionalnog i svjetskog, prošlog i sadašnjeg; književnopovijesnog i teatrološkog, dramatološkog, teorijskog i kulturološkog; promatračkog i djelatnog tek su neke od silnica koje smo mi ovom prilikom pokušali sliti „u jednu povezanu i smislom ispunjenu“ (K. Cuculić, 2015) Darkovu strasnu, neumornom energijom i ljubavlju prema kazališnom činu ispunjenu *rijeku*. Što više dodati? Nedostaje...

LITERATURA

- Bačić-Karković, Danijela (2018), „Raskrižje tragova u *Tragu Koreje*“, *Fluminensia*, Rijeka, g. 30, broj 1, str. 277-292.
- Batušić, Nikola (1978), *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Batušić, Nikola (2009), „Fluminensia et seniensia u teatrologiji Nedjeljka Fabrija“, *Rijeka Fabriju, Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga kolokvija Rijeka Fabriju održanoga u Rijeci 16. studenoga 2007.*, ur. Danijela Bačić-Karković, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, str. 15-26.
- Benić, Vladimir; Gašparović, Darko; Hećimović, Branko (2019), „Vremeplov“, *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 125-137.
- Car-Mihec, Adriana; Rosanda Žigo, Iva (2012), *Riječko glumište: rasprave o drami i kazalištu*, Redak, Split.
- Cuculić, Kim (2015), „Darko Gašparović: *Vježbanje života* dogodi se jednom u životu“, *Novi list*, Rijeka, 22. lipnja, <http://www.novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Darko-Gasparovic-Vjezbanje-zivota-dogodi-se-jednom-u-zivotu> (24. studenoga 2019.).

- Fabrio, Nedjeljko (1987), *Kazalištarije*, Teatrologijska biblioteka, Zagreb.
- Fabrio, Nedjeljko (2007), *Odora Talije. Teatar Draga Gervaisa*, Adamić, Rijeka.
- Fiuman.hr (2019), „Nova kazališna sezona u Zajcu – na sceni ponovo *Vježbanje života*”, <https://www.fiuman.hr/nova-kazalisna-sezona-u-zajcu-na-sceni-ponovo-vjezbanje-zivota/>, (25. studenoga 2019.).
- Gašparović, Darko (1982), *Pismo i scena, dramaturški analekti*, ICR, Rijeka.
- Gašparović, Darko (1992), „Refleksije suvremenih scenskih teorija u hrvatskom glumištu“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 244-248.
- Gašparović, Darko (1993), „Krlježa i povijest“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 137-141.
- Gašparović, Darko (1996), „Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970. – 1981.“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 194-198.
- Gašparović, Darko (1997), „Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka od obnove 1981. do danas“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 227-235.
- Gašparović, Darko (1999), „Srednjoeuropski i mediteranski kompleks u dramatizacijama romana Nedjeljka Fabrija“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 155-165.
- Gašparović, Darko (2000), „Krlježa i europski metateatar“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 52-65.
- Gašparović, Darko (2000), „Dramatizacija kao pisanje kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 186-197.

- Gašparović, Darko (2001), „Erotika u dramatici hrvatske moderne“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 174-180.
- Gašparović, Darko (2002a), „O kazališnoj poetici Radovana Ivšića“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 210-223.
- Gašparović, Darko (2002b), „Zbilja i antizbilja u drami *AIXAIA* Radovana Ivšića“, *Kazalište*, Zagreb, g. 5, br. 9-10, str. 176-185.
- Gašparović, Darko (2007), „Kronotopi cirkusa u Krleže, Horvátha i Marinkovića“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 203-213.
- Gašparović, Darko (2008), „Priča i drama *Petog evanđelja* Slobodana Šnajdera“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 390-403.
- Gašparović, Darko (2009a), „Biblijski intertekst o Šnajderovoj dramaturgiji“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 197-190.
- Gašparović, Darko (2009b), „Sezona melodrame“, *Vijenac*, Zagreb, br. 401, <http://www.matica.hr/vijenac/401/sezona-melodrame-3146/> (19. studenoga 2019.).
- Gašparović, Darko (2011), „Đuro Rošić – kritički kroničar riječkoga glumišta 1955 – 1980“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, *U spomen Nikoli Batušiću*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 158-165.
- Gašparović, Darko (2012a), *Dubinski rez*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Gašparović, Darko (2012b), „Miroslav Čabrajec – literarni pratitelj riječkoga glumišta“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 247-258.

- Gašparović, Darko (2013), „Aktualnost Krležinih *Legendi*“, *Krležini dani u Osijeku. Kazalište po Krleži*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 90-119.
- Gašparović, Darko (2014), „Kontroverze oko *Gamllleta* Slobodana Šnajdera“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 197-203.
- Gašparović, Darko (2015), „Kompleks obitelji u redateljskom opusu Olivera Frljića“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 213-224.
- Gašparović, Darko (2016a), „Recepcija Šnajderova *Hrvatskog Fausta* u njemačkome govornom području“, *Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 183-191.
- Gašparović, Darko (2016b), *Zlatno runo*, Društvo hrvatskih književnika, Rijeka.
- Hećimović, Branko (1992), „Kronologija Krležinih dana“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 293-295.
- Hećimović, Branko (1995), „Kronologija Krležinih dana u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 211-212.
- Hećimović, Branko (2002), „Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2001.“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 331-333.
- Kudrjavcev, Anatolij (1981), „Dimenzija sceničnoga u Krležinim *Legendama*“, *Dani Hvarškoga kazališta*, g. 8, br. 1, str. 271-277.
- Horvath, Ödön von (2006), *Kazimir i Karolina: pučki komad*, Društvo hrvatskih književnika – Ogranak Rijeka, HNK Ivana pl. Zajca, Verba, Rijeka.
- Ljubić, Lucija (2006), „Nova knjiga o staroj temi (Darko Gašparović, *Kamov*)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 9, br. 25-26, str. 154-155.

- Pavis, Patrice (2004), *Pojmovnik teatra*, Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.
- Petranović, Martina (2014), „*Nije na pjesniku da se klanja kralju*. Pozicija disidenta u hrvatskoj teatrologiji – slučaj Ivšić“, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11554/1/Petranovic.pdf>, (23. studenoga 2019.).
- Rosanda Žigo, Iva (2016), *Redateljske poetike u riječkoj kazališnoj povijesti (od početaka do 1980.)*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka. (e-knjiga)
- Rosanda Žigo, Iva (2012), „Teorijski koncizno i strukturno inventivno *uranjanje* u hrvatski dramski i teatarski izričaj 20. stoljeća (Darko Gašparović, *Dubinski rez*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012.)“, *Kazalište*, Zagreb, g. 15, br. 49-50, <https://hrcak.srce.hr/186636>, (19. studenoga 2019.).
- Senker, Boris (2020), „Doprinos Darka Gašparovića stvaranju hrvatskoga dramskog kano-na“, *Fluminensia*, Rijeka, g. 32, br. 1, str. 181-204.

THE IMPORTANCE OF DARKO GAŠPAROVIĆ'S THEATRE RESEARCH ON KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK

Summary: Darko Gašparović participated in Krleža's Days in Osijek from 1990 till 2015: at first as an author of research papers, then as a member of Krleža's Days Board, but often also as a presenter of both proceedings of Krleža's Days in Osijek and important Croatian theatre publications. The paper analyses in detail the eighteen research papers of Darko Gašparović reported during the twenty five years of his participation in Krleža's Days in Osijek and highlights their importance not only within the proceedings of Krleža's Days in Osijek but also in far more wider context of Croatian theatre studies.

Keywords: Krleža's Days in Osijek; Darko Gašparović; national theatre; 20th century Croatian drama and theatre; dramatization; Rijeka national theatre

DRAMSKO PISMO SLOBODANA ŠNAJDERA U KONTEKSTU GAŠPAROVIĆEVA TEATROLOŠKOG OPUSA

Sažetak: U razvidno opsežnom teatrološkom opusu Darka Gašparovića (1944. – 2017.) posebno se mogu izdvojiti studije posvećene analizi dramskog djela Slobodana Šnajdera, autora kojem se često vraćao i čiji je dramski rad zasigurno jedna od nekoliko Gašparovićevih istraživački „povlaštenih tema“. Jedan dio tih studija izravno je vezan upravo uz izlaganja održana na Krležinim danima u Osijeku. U ovom se radu predstavlja i propituje sustavnost Gašparovićeva interesa za Šnajdera dramatičara, posebno u kontekstu njegovih studija o hrvatskoj drami druge polovice 20. stoljeća te se razmatraju i utvrđuju temeljne premise i sastavnice njegova analitičkog pristupa ovom važnom dramatičaru i generacijskom suputniku.

Ključne riječi: Gašparović; Šnajder; hrvatska drama; interpretacija; književno-kritička analiza

1.

O svestranosti Darka Gašparovića dovoljno govore već i osnovni bibliografski podatci u kojima se Gašparović ističe kao komparatist, teatrolog i povjesničar dramske književnosti¹, kritičar, dramaturg i intendant², urednik više časopisa (*Prolog*, *Prolog/Teorija/Tek-*

¹ Od teatroloških knjiga ističu se iduće: *Artaudova ideja kazališta i drugi eseji* (1974.), *Dramatica Krležiana* (1977.), *Pismo i scena. Dramaturški analekti* (1982.), *Kamov, apsurd, anarhija, groteska* (1988.), *Dubinski rez* (2011.) i *Zlatno runo. Književni ogledi i ogledići* (2016.).

² Od 1989. do 1992. godine bio je umjetnički voditelj Hrvatske drame Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, a u sezoni 1993./1994. i cijeloga kazališta, te od 1994./1995. do 1997./1998. intendant.

stovi, *Dometi, Književna Rijeka*), prevoditelj³ te naposljetku dramatičar⁴ i kolumnist⁵. No, umjesto sagledavanja cjelokupnog autorskog profila, ovaj će se rad usredotočiti na jednu posebnu i specifičnu, teatrološki važnu dionicu njegova istraživačkog interesa kako bi se odredile i propitale njegove analitičke sastavnice i istaknule temeljne premise.

Naime, unutar onog dijela teatrološkog opusa Gašparovićeve prvenstveno hrvatskog usmjerenja mogu se izdvojiti trojica dramskih autora koji u njegovu radu zauzimaju stožerno ili, možda preciznije, povlašteno istraživačko područje – to su ponajprije Kamov, Krleža i Šnajder (a tom se nizu dijelom priključuje i Fabrio), kojima se više godina intenzivno i sustavno bavio.

Ukrštanje i isprepletenost zajedničke suradnje Gašparovića i Šnajdera još od pokretanja *Prologa* 1968. godine pa kroz kasnije dugogodišnje prijateljevanje odrazila se i na određene spojeve zajedničkih književno-kazališnih interesa obojice autora. Pripadnost tzv. „generaciji prologovaca“ te njihova okrenutost i orijentiranost prema „drami danas“ presudno je odredila i njihova istraživačka usmjerenja. Primjerice, kako navodi i sam Gašparović u 2. izdanju svoje knjige o *Kamovu* (D. Gašparović, 2005: 8), poticajni interes za njegovo znanstveno proučavanje Kamova bila je upravo Šnajderova drama *Kamov, smrtpis* (1978.). S druge strane, knjiga o Kamovu, uz onu o Krleži, prema Šnajderovoj vrijednosnoj prosudbi, predstavlja najbolju Gašparovićevu znanstvenu studiju uopće: „Kamov je Darkovo i moje zajedničko otkriće, Francuz bi rekao *la trouvaille* /.../ Ja sam napisao dramu, on knjigu. Ta njegova knjiga, te knjiga o Krleži, dvije su njegove najbolje knjige.“ (S. Šnajder, 2019: 165)

Također, iz nešto drukčije vizure promatranja, odnosno šire kulturno-kazališne perspektive umrežene s danas omiljenim kulturno-povijesnim pristupom *povijesti svakodnevice* mogla bi se ispisati i svojevrsna unakrsna povijest detaljno prateći faktografske i značenjske aspekte te suradnje, prijateljevanja, pa i svjetonazorskih nesuglasica; prvenstveno u obliku pisanih razmjena, ali i doslovne razmjene pisama, o čemu i Šnajder potanko piše u svojoj knjizi eseja *Umrijeti u Hrvatskoj* u tekstu pod naslovom „Enkomija jednom prijateljstvu“ (2019.).

Ovo će se izlaganje međutim usredotočiti, kako je već najavljeno, na one znanstvene, književnopovijesne studije u kojima Gašparović nastoji analitički promisliti i usustaviti Šnajderov dramski opus kako bi se razaznale osnovne koordinate njegova pristupa.

³ S francuskog jezika preveo je djela Trepera i Gidea (usp. D. Gašparović u: K. Nemec et al., ur. 2000).

⁴ Drama pod nazivom *Barač – Život za rafineriju: dramska jednočinka u deset prizora* (Tipograf, Rijeka, Opatija, 1994.) nagrađena je nagradom Dubravko Dužin. Dramu *Frankapanski diptih* objavljuje 2002. godine, a autor je i radiodrame *Matoševa smrt* koja je izvedena na programu Hrvatskog radija 2013. godine u režiji Darka Tralića. Dramatizirao je romane *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija i *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva.

⁵ Kolumnističke tekstove većim je dijelom objavljivao u kršćanskoj reviji *Kana*, a izbor je sakupljen u knjizi ogleđa koja je izašla postumno pod nazivom *U duhovno zagledan* (2018.).

2.

Izlagački niz studija u kojima promišlja Šnajderovu dramatiku započinje na Krležinim danima temom „Priča i drama u *Petom evanđelju* Slobodana Šnajdera“ (2007.), dakle novijim kazališnim komadom iz 2004. godine, što je svojevrsna autorova *prolegomena* za Šnajderovu „logorologiju“, ali i za kratku, historiografski utemeljenu skicu hrvatske logorologije uopće pod kojom se odrednicom mogu okupiti žanrovski različita djela tematski usredotočena na holokaust te razne logore i konclogore. Zahtjevna tema o kojoj se možda nedovoljno govorilo i pisalo povod je ujedno i za kratke osobne reminiscencije autora.

Dramu *Peto evanđelje*, koja ima niz dodirnih točaka i s *Hrvatskim Faustom*, čita pretežno strukturno i stilistički, uočavajući poetička obilježja od grotesknog realizma do simbolizma, te utvrđuje Šnajderove pomake prema postdramskom kazalištu; pri čemu se teza o oslabljenom dramskom subjektu koji gubi svoje Ja i kojega u postdramskoj praksi zamjenjuju, kako ističe Lehmann, „govorne površine“ ili jezik sam, ne može u ovom slučaju potvrditi: „Dramski subjekt stoga u njega nikad nije toliko oslabljen da ne bi mogao uzeti riječ.“ (D. Gašparović, 2008: 402) Na koncu, Gašparović poziva na daljnja istraživanja upravo te sveze Šnajderova dramskog pisma s moguće srodnim dramatičarima njemačkoga govornog područja⁶ radi komparativističkog utvrđivanja intertekstualnih veza ili uopće ispitivanja dodirnih točaka i srodnosti ili bliskosti poetike.

U članku „Biblijski intertekst u Šnajderovoj dramaturgiji“ (2009.) bavi se istraživanjem biblijske citatnosti i intertekstualnosti kao višeznačnim odrednicama u dramama Slobodana Šnajdera, pri čemu je taj kompleks, kako ističe – najzastupljeniji ili najvažniji u dramama *Kamov*, *smrtopis*, *Dumanske tišine*, *Confiteor* i *Zmijin svlak*. Istraživanjem nastoji prepoznati i utvrditi doslovne citate, prefiguracije likova, biblijsku simboliku i sl., pa tako primjerice u *Dumanskim tišinama* pronalazi izravne paralele s *Otkrivenjem* (D. Gašparović, 2009: 182) i sl. Čitajući *Confiteor*, ukazuje na svojevrsni kronotopski paralelizam s obzirom na to da četverodijelna struktura te drame (*I. Živim, II. Umirem, III. Limb, IV. Raj*), prema njegovu tumačenju, vodi „putanjom ljudske duše od ovozemna života, preko smrti do vječnosti“ (D. Gašparović, 2009: 183). Gašparović prepoznaje i motiv nerođene djece koji se pojavljuje u više Šnajderovih drama kao svojevrsan *locus communis*: „Samo taj motiv zahtijevao bi kudikamo temeljitiju i širu elaboraciju i analitičku rasudbu no što je u okviru ovoga rada moguće.“ (D. Gašparović, 2009: 184) I ova je studija stoga ispisana kao svojevrsan temeljiti uvod kojim se tek mogu naznačiti i utvrditi određene poveznice te postaviti temelji za daljnja iscrpnija istraživanja; stoga se autorski Gašparovićev prinos ogleda u prepoznavanju i isticanju paralelizama zadržavanjem na pretežno strukturnoj i motivskoj razini. Pri tome, premda slijedi taksativno načelo nabiranja i mapiranja citatnih veza, Gašparović nastoji utvrditi, doduše više

⁶ Autori koje spominje kao važne za ispitivanje suodnosa sa Šnajderovim dramskim pismom jesu Heiner Müller, Rainald Goetz, Bazon Brock, Peter Handke i Elfriede Jelinek.

misaono-esejistički, temeljni ili vjerojatni smisao tog raznolikog biblijskog interteksta u Šnajdera, pa kao određenu slutnju ističe „nadu da će čovječanstvo ipak možda jednoga dana ostvariti utopiju općega uvažavanja i poštivanja Drugoga, kao istinskoga *conditio sine qua non* uistinu humane civilizacije“ (D. Gašparović, 2008: 188-189).

Knjiga *Dubinski rez: kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća* objavljena 2012. godine pojavljuje se kao svojevrsna sinteza ili konačno „usustavljeni niz“ (kako sam Gašparović ističe u proslu⁷) njegova dugogodišnjeg istraživanja hrvatske drame 20. stoljeća jer su u njoj sakupljeni uglavnom već otprije u periodici ili zbornicima objavljivani tekstovi, odnosno studije. Zanimljivo je u tom kontekstu autorsko suočavanje s tekstovima koji su nastali dosta ranije te odnos promatranja tih ranijih radova s vremenske distance. Kao izlaz iz aporije treba li pojedine starije napise komentirati iz današnje perspektive ili redigirati Gašparović ovako rezimira: „Nikad nisam prihvaćao isključivost tipa *ili-ili*. Tražio sam, još tražim i uvijek ću tražiti ono što izgleda nemoguće: *i-i*.“ (D. Gašparović, 2011: 13) Stoga se na pojedinim mjestima kritički odnosi i prema vlastitim ranijim pogrešnim ili ishitrenim tvrdnjama, ocjenama i sličnom.

Poglavlje posvećeno Šnajderu nosi naziv „Dramatika Slobodana Šnajdera između utopije i apokalipse“ i, osim „Biblijskog interteksta“ kao završnog pridodatka, ne uključuje u cjelini prethodno spominjane studije. Riječ je o kritičko-analitičkom pristupu „jednoj osebujnoj dramaturgiji“ koju ovdje prati i evaluira u rasponu od gotovo četrdesetak godina utvrđujući svojevrsni luk, kako navodi, Šnajderova ključnog desetljeća (imajući u vidu prvenstveno period stvaranja 1977. – 1986. godine) na kojem će se analitički zadržati. Uz faktografsku introdukciju, posebnu pažnju posvećuje kontekstualiziranju Šnajderove pojave kao dramatičara unutar kompleksa studentskih pobuna 1968. godine i kulturnom krugu oko *Prologa*. Poglavlje donosi uz iscrpne tematske analize i uvid u genealoške aspekte Šnajderove dramaturgije. Gašparovića nadalje, kao i u prethodno spominjanim studijama, prvenstveno zanimaju „zajedničke odrednice“ te dramaturgije, odnosno uočavanje „modela i njegovih zakonitosti“ (D. Gašparović 2011: 379). Pri tome ustvrđuje kako model Šnajderova „pisanja kazališta“ odlučno kreće od *Kamova*, a njegove temeljne dramaturško-strukturne odrednice i postupke prepoznaje u sljedećim kategorijama – tretmanu te uopće značaju prostora, višestrukoj projekciji osoba i situacija te zakonu paradoksa. Isticanjem prethodno spomenutih temeljnih modusa te dramaturgije i analizom dramskih tehnika koje Šnajder upotrebljava (poput primjerice kolaža, montaže itd.) Gašparović pokušava odgovoriti i na pitanje o njezinoj bitnosti i značaju u kontekstu hrvatske drame 20. stoljeća, odnosno vrednovati Šnajdera kao dramatičara. U tom smislu ističe kako se to dramsko pismo pozicionira u „tijesan prostor između uto-

⁷ Gašparović se u uvodniku knjige posebno osvrće na značenje dviju teatroloških manifestacija (Krležini dani u Osijeku i Dani Hvarskoga kazališta), koje su često bile i povodom nastanka njegovih tekstova, ali koje su i definitivno učvrstile poziciju teatrologije kao humanističko-znanstvene discipline.

pije i apokalipse, smjerajući pogoditi u srce bivstva svijeta koji živimo“ (D. Gašparović, 2011: 409), što je dakle pjesnički-literarno iskazana i označena njegova visoka ocjena dometa te dramaturgije, ali i jasno istaknuta teza o specifičnoj aktualnosti i važnosti tog dramskog pisma, a što dokazuje ne samo u toj knjizi već i kontinuiranim upućivanjem na njegovu važnost i u drugim studijama.

U analizi i iščitavanju *Dumanskih tišina* – kritički se odnosi prema Viskovićevoj tezi kako je riječ o jednom „od najradikalnijih feminističkih tekstova hrvatske književnosti“ (V. Visković, 2005: 31) smatrajući kako je tu prvenstveno riječ o egzistencijalističkoj drami „pobunjene jedinice koja je u ovom slučaju žensko“ (D. Gašparović, 2011: 408), pri čemu je, prema Gašparoviću, ključni dokaz za navedeno činjenica da lik Agneze u jednom trenutku vlastitim iskazom odbija svoje rodno određenje kad kaže: „Ja nisam žena, ja sam ljudsko biće.“ (D. Gašparović, 2011: 408) Time se nesumnjivo otvara zanimljiva problematika i moguće plodonosna rasprava o tome može li se predstavljani lik Agneze, pa i drama uopće s obzirom na vrijeme radnje doista tumačiti kao feministički orijentirana i iz pozicija suvremene feminističke književne kritike. Čini mi se zapravo, u tom sporu, a slijedeći i Gašparovićevu logiku tumačenja iz lika samog i bez posezanja za nekom od potentnih ili vibrantnih teorija na suvremenom književnom „tržištu“, kako već i činjenica da se Agneza u predzadnjem prizoru drame pojavljuje u ulozi Velike Kastratorice, dakle čudovišnog lika koji svoju genezu vuče i iz horora, ipak potvrđuje mogućnost da se ta drama čita i kao svojevrsni neizravni feministički proglas.

Naposljetku, 2013. godine, također u sklopu Krležinih dana, Gašparović se ponovno vraća svojoj važnoj temi kojom se pozabavio i u *Dubinskom rezu*, odnosno optužnici ili „kontroverzama oko *Gamlleta*“ s obzirom na način prikaza redatelja Gavelle. Ta je drama izazvala polemičke reakcije netom poslije sarajevske praižvedbe 1987. godine, da bi potom uglavnom bila zaboravljena i više na ovim prostorima nije izvođena. Nastojeći ukazati na neopravdanost optužbi kojima je Šnajder kao dramatičar više puta bio izložen, naime oko problematike krivotvorenja ili falsificiranja određenih biografija. Gašparović tu ponovno iznosi tezu kako Šnajder stvara novi dramski žanr, *dramu biografije*, dakle ljudsku, a ne biografsku dramu slijedeći autoreferencijalne Šnajderove naputke; premda je u knjizi *Dubinski rez* ukazao, doduše usputno, i na određenu nedosljednost Šnajderova postupka fikcionalizacije biografija.⁸ U uredničkom proslavu časopisa *Prolog/Teorija/Tekstovi* (br. 4, 1987.) u kojem je jedan od temata bio posvećen polemički intoniranim razmatranjima i prijedporima oko *Hrvatskog Fausta* i *Gamlleta*, te je prijedpore o nužnoj distinkciji dramskog lika i empirijske osobe također bio razriješio dajući primat esteti: „Osporiti *poiesis* pravo da pokazuje i povijesne osobe u kontekstu novostvorene stvarnosti prema samosvojnim kriterijima vjerojatnosti i/ili nužnosti – nije li isto što i osporiti *poiesis* samu?“ (D. Gašparović, 1987: 6) Iščitavajući ponovno „ovaj slučaj“ 2013. godine, Gašparović upozorava na polisemičnost i višeznačnost kao temelj-

⁸ Usp. D. Gašparović, 2012: 420-421.

nu odrednicu Šnajderova dramskog pisma te se potom koncentrira na osnovne tvorbene postupke u načinu izgradnje dramskog sižaja, „prepletanja dokumentarnoga, fikcijskoga i izmaštanoga“ (D. Gašparović, 2014: 197), podsjećajući najzad detaljistički na polemički intonirane navode o drami. U zaključku nastoji ukazati na važnost i nepravednu zaboravljenost te drame smatrajući je aktualnom i u recentnom povijesnom trenutku.

3.

Iako Gašparovićeve studije o Šnajderovu dramskom pismu sagledane u cjelini nisu reprezentativan primjer specifičnih metodoloških inovacija ili iskušavanja primjene novijih teorijskih uvida na tumačenje te dramatike (s izuzetkom studije o *Petom evanđelju*), svakako predstavljaju nezaobilazne, akribične, interpretativno lucidne i dragocjene analitičke uvide u strukturnu problematiku, tematsku i poetičku slojevitost te recepcijske učinke Šnajderova dramskog pisma. U tom smislu, sustavnim bilježenjem i iscrpnim tumačenjem temeljnih koordinata toga i u kvantitativnom i u kvalitativnom smislu važnog i osebujnog dramskog opusa te ukazivanjem na njegovu poetičku cjelovitost i zaokruženost, Gašparović je svojim studijama o Šnajderovu dramskom pismu postavio izazov i otvorio prostor svim budućim istraživačima.

LITERATURA

Nemec, Krešimir et al., ur. (2000), *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb.

Gašparović, Darko (1987), „Proslov za teme“, *Prolog/Teorija/Tekstovi*, g. 19, br. 4, str. 5-6.

Gašparović, Darko (2008), „Priča i drama u *Petom evanđelju* Slobodana Šnajdera“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek.

Gašparović, Darko (2009), „Biblijski intertekst u Šnajderovoj dramaturgiji“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek.

Gašparović, Darko (2012), *Dubinski rez: kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

Gašparović, Darko (2014), „Kontroverze oko *Gamllleta* Slobodana Šnajdera“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek.

Šnajder, Slobodan (2019), *Umrjeti u Hrvatskoj*, Fraktura, Zagreb.

Visković, Velimir (2005), „Predgovor“, u: Šnajder, Slobodan, *Knjiga o sitnom: proza i dramoleti*, Prometej, Zagreb.

SLOBODAN ŠNAJDER'S PLAYS IN THE CONTEXT OF DARKO GAŠPAROVIĆ'S THEATRE RESEARCH

Summary: In the extensive theatre research of Darko Gašparović (1944 – 2017), studies dedicated to the analysis of plays written by Slobodan Šnajder, an author to whom he often returned and whose plays are certainly one of several of Gašparović's „privileged topics“, can be singled out. One part of these studies is directly related to the presentations held at Krleža's Days in Osijek. This paper presents and questions the systematic nature of Gašparović's interest in playwright Slobodan Šnajder, especially in the context of his studies of Croatian drama in the second half of the 20th century, and discusses and establishes the basic premises and components of his analytical approach to this important playwright and generational companion.

Keywords: Gašparović; Šnajder; Croatian drama; interpretation; literary-critical analysis

FABRIJEVI INTERVENTI NA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU

Sažetak: Na manifestaciji Krležini dani u Osijeku od 1987. godine Nedjeljko Fabrio nije bio samo član Organizacijskoga odbora nego i višekratno aktivni sudionik. Uz govor na otvorenju manifestacije 1991. te prilikom polaganja vijenca uz Krležin spomenik 2004., teatrografska kronika bilježi i njegove intervente na teme koje su na skupu bile razmatrane. Riječ je o izvješćima o Roraueru, Cihlaru Nehajevu, Poliću Kamovu, braći Bersa i Šoljanu, ali i o talijanskom dramskom glumištu u Rijeci, libretu, glazbenom kazalištu i dr. Njima se potvrđuje da Fabrio nije samo kazališni pisac nego i uvjerljiv interpret i tumač brojnih pojava i imena njegove slojevite prakse. Osim što otkrivaju mnoštvo nepoznatih detalja i nedovoljno osvijetljenih činjenica iz prošlosti našega kazališta, poglavito glazbenoga, Fabrijevi članci potiču ne samo na ponovno i drukčije čitanje pojedinih imena i kazališnih dionica nego i na nužno, gotovo imperativno prevrednovanje pojedinih imena i njihove uloge u razvoju našega kazališta.

Ključne riječi: Fabrio; Krležini dani u Osijeku; kazališni interventi; glazbeno kazalište; libreto; prevrednovanje

Na manifestaciji Krležini dani u Osijeku od 1987. godine Nedjeljko Fabrio (1937. – 2018.) nije bio samo član Organizacijskog odbora nego i višekratno aktivni sudionik. Uz govor na otvorenju manifestacije 1991. „Riječ na otvorenju Krležinih dana 1991. u Osijeku“ (N. Fabrio, 1992) te prilikom polaganja vijenca uz Krležin spomenik 2004. „Govor uz polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krleži u povodu XV. Krležinih dana u Osijeku 8. prosinca 2004.“ (N. Fabrio, 2005a), teatrografska kronika bilježi i njegove intervente na teme koje su na skupu bile razmatrane. Potvrđuje se da Fabrio nije samo kazališni pisac nego i interpret i tumač brojnih pojava njegove slojevite prakse, poglavito kada je riječ o praksama glazbenog kazališta, koje u njegovu (autorskom) legitimiranju ima osobito mjesto.

Fabrijevu kazalištu – i kada je riječ o izvornim komadima i kada je riječ o kritičkoj refleksiji – pripada posebno mjesto. Njegovim autorskim dramskim tekstovima teatrologija i književna historiografija konotirali su atribuciju „aluzivnih“ i tako posredno utjecali na njihov recepcijski i izvedbeni potencijal. Uz *Reformatore*, objavljene u splitskim *Mogućnostima* 1967., a praižvedene u tadašnjem Narodnom kazalištu Ivana Zajca u Rijeci u veljači 1968., posebno se spominju: *Admiral Kristof Kolumbo* (izdanje 1968., izvedba na Radio Zagrebu 1969.), Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara? (izdanje 1969., praižvedba Narodnog kazališta Ivana Zajca u Rijeci na gostovanju u Zadru u veljači 1970.), *Meštar* (izdanje 1970., praižvedba na Radio Zagrebu 1970.), *Kralj je pospan* (izdanje 1971., praižvedba na trećem programu Radio Zagreba 1979. pod naslovom *Izletnici*) te *Magnificat* (izdanje 1978., praižvedba na Radio Mariboru 1983.). Svakako vrijedi spomenuti da su navedeni tekstovi igrani i kasnije, na hrvatskoj i na inozemnim pozornicama, ali i da je drama Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara? uklonjena s repertoara nakon zdušnih aklamacijâ u Zadru i u Rijeci, što je itekako, u godinama zimskog solsticija sedamdesetih, utjecalo na Fabrijevu (životnu i književnu) sudbinu. Za razumijevanje njihova dramskog govora vrijedi istaknuti da Fabio svoje komade pobliže i žanrovski određuje. *Reformatori* su tako određeni „kronikom u dva dijela i pet fresaka s međufreskom“, radio-dramama su označeni *Admiral Kristo Kolumbo* i *Meštar*, *Kralj je pospan* kao „piece grotesque“, *Magnificat* kao „komad u dva dijela“, a Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara? „mirakulom“, čime se „naglašenom referencijalnosti i eksplicitnom društvenom kritičnosti“ (K. Nemec, 1997: 58) otvaraju nove interpretacijske mogućnosti. Predmnijevajući pod pojmom „aluzivnog kazališta“ i „aluzivne književnosti“ promišljanje „istine i slobode u kontrapunktiranju društvene zbilje s osjećajem odgovornosti građanskoga intelektualca suočena s tom zbiljom“, da se poslužimo riječima što ih je sam napisao o Šoljanovim aluzivnim dramama (N. Fabio, 2007: 297), za Fabrija kao dramskog autora „ne postoji povijesna drama, nego drama o Povijesti, a ta povijest je magistralni dio i naše uloge“. Riječima kritike, „nema prošlosti koja je za sva vremena adaktirana i po kojoj možemo bez opasnosti kopkati. Sve je u magmi i vatri sadašnjosti. Sve što se zbilo nije se dokrajčilo, sve što se zbilo nisu bila samo pitanja jučerašnja, jer se zbiva tu i sada, a kostimi su tek privid“ (J. Puljizević, 1996). Istovremeno se uspostavlja i zajedničko inspiracijsko izvorište njegova svekolika djela s Poviješću („a povijest su ljudi, njihove nesreće i ludila“) kao najdubljom perspektivom, što je kao pretekst sadržano ne samo u riječima na otvorenju Krležinih dana u Osijeku 1991. godine nego i u drugim izlaganjima na osječkoj manifestaciji. O njima ponešto u nastavku članka.

Već je prva Fabrijeva teatrološka knjiga naznačila smjerove njegovih interesa. U *Odori Talije* pozabavio se naime interpretacijom nedovoljno poznatog komediografskog i dramskog djela i teatra Drage Gervaisa (1963.). Uglavnom percipirano u ozračju provincijalne teme, u Fabrijevoj pozitivističkoj studiji s naglašenim esejističkim diskursom

Gervaisovo je (kazališno) djelo interpretirano postrance farsičnih i burlesknih naplavinama koje su u njima nalazili dotadanji „kazališni adaptatori i interpretatori“. Polazeći od misli Ivana Gorana Kovačića što ju je izrekao o Gervaisovim stihovima, da je „spajanje osnovnog duha komike s osnovnim duhom lirike istog umjetnika samo logičan slijed analize i na nj bi morao pomišljati svatko tko se prihvaća da Gervaisove komedije iznese na pozornicu“, kako navodi Aralica (I. Aralica, 1965: 88), Fabio s pravom podastire tvrdnju da bez *Karoline Riječke* i *Palmina lista* nije moguća nijedna buduća antologija.

I ostale Fabrijeve teatrološke teme karakterizira otkrivanje nepoznata kazališnog (književnog) potencijala pojedinih autora i njihovih djela. Od imena kojima je posvećivao znatniju pozornost od one dnevnikritičarske uloge gledatelja sa zadatkom, pa im se češće i vraćao, to su Julije Rorauer, Milutin Cihlar Nehajev, Janko Polić Kamov, braća Bersa i Antun Šoljan, ali i Nazor, „riječki D’Annunzio“, talijansko dramsko glumište u Rijeci i dr. U vremenskom rasponu 1965. – 1997. Fabio se više puta bavio različitim aspektima sudbine Julija Rorauera s akcentom i na njegovu kazališnom djelovanju i na ostalim oblicima književne i umjetničke prakse. Osim što je obnašao cijeli niz dužnosti, a bio je i *rector magnificat* zagrebačkoga Sveučilišta, u kazališnom i književnom životu ogledao se i kao glumac, i kao dramatičar, i kao prevoditelj, i kao glazbeno-scenski kritičar. Školovan u Beču, kao glumac Narodnoga zemaljskoga kazališta u Zagrebu ostvario je 14 dramskih uloga; i dok su pojedini kritičari u njima prepoznali „talentiranoga glumca“, drugi su pak isticali da je „pokazivao vrlo malo inteligencije“, što je zacijelo bilo razlogom zašto je glumu zamijenio pisanjem za kazalište. Pri tome je isticano da se, u pomanjkanju uzora u hrvatskoj književnosti, povodio za tadanjom teatarskom modom i recentnim francuskim autorima, u čemu Fabio, osim „izbora po srodnosti“, otkriva i priključak na „europski duhovod“.

U svojim varijacijama na Rorauerovu temu Fabio kontekstualizira dramu *Maya*, kojom se 1883. javio u književnosti. Posvećen „milostivoj gospođi Mariji Ružički-Strozzi, prvoj hrvatskoj glumici i genijalnoj interpretki Maje“, taj je komad izveden četiri puta i po tome, navodi Fabio, spada u gornju granicu mogućega broja izvedbi u tadašnjim kazališnim prilikama. Riječima Stjepana Miletića, „premiera *Maye* bila je praćena silnim uspjehom i prvi puta valjda što naše kazalište postoji“ [...] bio je to „podpuni uspjeh, koji je opravdavao najljepše nade“ (S. Miletić u: N. Fabio, 2007: 34). U ozračju domaćih „veselih igra“ i dominacije „pučkoga kazališta“ na hrvatskim pozornicama, Rorauerovo europeiziranje i pomodni kozmopolitizam nisu međutim naišli na primjeren odjek, pa Wenzelides piše da je „Maja od onih književnih tvorevina bez nacionalne ili lokalne podloge koje se, bez uštrba po sebe, mogu događati u Hrvatskoj ili izvan nje, pače prije izvan Hrvatske nego li u njoj“ (A. Wenzelides u: N. Fabio, 2007: 34). Zacijelo se u navedenim riječima krije odgovor zašto je komad iščeznuo s repertoara, unatoč riječima iz *Vienca* da „i prvi i drugi put nagrnu u glumište sila obćinstva, da svojim priznanjem i obzirom osokoli g. pisca na ustrajan i ozbiljan rad“ (navedeno

prema: N. Fabio, 2007: 34). Iste je godine na pozornici Roraueru izvedena i 'soloscena' (monodrama) *Jegjupčanin*, kasnije objavljena u *Obzoru*, za koju će Vojnović napisati da „ne odgovara niti duhu vremena, a niti karakterističnom stanju staroga Dubrovni-ka“ (I. Vojnović u N. Fabio, 2007: 19). U godini u kojoj Kumičić objavljuje *Gospođu Sabinu*, 1884., Rorauer objavljuje dramu *Olynta*; prepuna bujnih strasti, fatalnih ljubavi i intriga te sentimentalnih zapleta, usto smještena u egzotični španjolski ambijent, drama je predstavljala svojevrsno strano tijelo na zagrebačkoj/hrvatskoj pozornici, baš kao što ni Kumičićev roman nije zdušno prihvaćen. Iblerovu mišljenju, podsjeća Fabio, da Rorauerov tekst „nema niti će imati trajne vrijednosti ili kakvog osobnog značenja u literaturi hrvatskoj“ (J. Ibler u: N. Fabio, 2007: 38), Pasarić će dometnuti da „drama ide u onu vrstu modernih dramatičnih proizvoda, koji pokazuju pokvareni moderni svijet“ (J. Pasarić u: N. Fabio, 2007: 38) sugerirajući mu da „da se čim prije klone predmeta iz velikoga modernoga svijeta, pa neka se zaputi u suznu dolinu svoje krasne domovine, neka zaroni svojim pronicavim duhom u krvavu prošlost svoga mučeničkoga naroda, tu će naći i gorkih jada i plemenitih nada, tragičkih borba o bitak i potresnih katastrofa“ (J. Pasarić u: N. Fabio, 2007: 38). Ništa bolju sudbinu nije doživio ni dramski tekst *Naši ljudi* (1989.); osim što je zbog njega objeđen da je „plagijat“ Turgenjevljeva *Rudjina* te je zbog toga autor gotovo „javno anatemiziran“, tekst je prokazan kao „gusjenica i korov u našoj književnosti“ (navedeno prema: N. Fabio, 2007: 51). Rorauer je pozornicu iskoristio za svoje unionističke/mađaronske stavove, što zajedno s Miletićevim *Grofom Paližnom*, u kojem izriče da je plemstvo zalag sretnije hrvatske gospodarske i duhovne budućnosti, te Derenčinovom *Ladanjskom opozicijom*, u kojoj seljaštvu namjenjuje ulogu nositelja nacionalnog narativa, predstavlja trolist hrvatskih političkih komedija s uporištem u aktualnim hrvatskim društvenim prilikama devedesetih godina. Pa iako je Wenzelides pokazao određeno razumijevanje za Rorauerov kazališni unionizam, neuspjeh drame i odustajanje od uprizorenja najavilo je, komadom *Sirena*, i njegov oproštaj od kazališta. Za razliku od *Naših ljudi* i sadržaja bliskih hrvatskoj političkoj zbilji, kazališna historiografija uz *Sirenu* navodi da izvire iz Rorauerova „kazališnog kozmopolitizma“, a njezine završne stranice, „na kojima se glavni akteri drame ponašaju kao dvije zaskočene zvijeri prije nego što će se nasmrt rastrgati“, Fabriju predstavljaju „ponajbolje što nam je ostavilo njegovo dramsko kazalište“ (N. Fabio, 2007: 63).

Uvažavajući širi društveni i književno-kazališni kontekst, u svojim varijacijama Fabio dokumentarno-esejistički tematizira zašto je Rorauer značajnije ime no što mu to književna povijest i teatrologija priznaju.¹ Pa ipak, sadržajima svojih drama nespojivim s praksom tadašnjega hrvatskoga kazališta, ali i zbog političkih, mađaronskih uvjerenja, Rorauer nije mogao računati na bolji prijam u hrvatskom, politički ostrašćenom društvu, premda je poticajno djelovao na kazališnu praksu na kojoj će kasnije Vojnović i

¹ Na to podsjeća i Julijana Matanović u: Matanović, Julijana (2019), *Knjiga o Fabriju*, Ljevak, Zagreb, str. 101-114.

Krleža ubirati plodove s visokim kamatama. Fabriju je to dostatan razlog da se dio „datura nastanka modernoga hrvatskoga dramskog kazališta“ upiše u zasluge i Roraueru kao „njegovu prvom modernizatoru“ (N. Fabio, 2007: 71).

Sve navedeno nužno je za razumijevanje Fabrijeva interventa o Roraueru na Krležinim danima 1997. Vraćajući se naime završetku autorove životne zgrade u sanatoriju dr. Löwa u Beču 4. prosinca 1912., na temelju novootkrivene medicinske dokumentacije Fabio podsjeća na bolest čiji je ‘naslut bio zapažen 1910., kada je u trenucima razdražljivosti i hipohondrije te opasnosti po obitelj neuspješno pokušao samoubojstvo. Iz medicinske anamneze i liječničke svjedodžbe, koju je izdao dr. A. Lang, Fabio zaključuje o razlozima koji su doveli do tragičnog kraja. I za razumijevanje Rorauerove književnosti i za hrvatsku teatrologiju varijacija je značajna jer jedna halucinacija, koju su u dnevnik o zdravstvenom stanju pacijenta upisali liječnici („jutros bio zlovoljan, napisao na ceduljici: danas ne idemo šetati. Štakori će žderati me još danas po podne“), „podsjeća na drastičnost tirada u njegovim kazališnim komadima“ (N. Fabio, 1999: 66), što otvara i potiče nove mogućnosti čitanja njegove dramatike, što svojim varijacijama o Roraueru Fabio posredno i sugerira!

Kao jedan od ponajboljih znalaca glazbenoga kazališta Fabio je na Krležinim danima 1992. govorio o libretu kao jednom od sadržaja potencijalne kazališne predstave, svejedno je li riječ o operi, opereti ili kojem drugom obliku scensko-glazbene izvedbe. S obzirom na to da libretto ili predložak pretpostavlja scensko otjelotvorenje, neovisno potpisuje li ga jedan autor ili se realizira suradnjom jednog ili više njih, u intervencu *Pohvala libretu* Fabio mu namjenjuje ulogu ravnopravnu ostalim aspektima glazbeno-scenske izvedbe. Za razliku od ranijih razdoblja, kada se libretu nije posvećivala značajnija pozornost, autorska dimenzija libreta do izražaja je počela dolaziti tek s razdobljem modernizma. Raste naime shvaćanje da libretto nije tek puka potpora glazbenom umjetniku nego da mora imati autonomne umjetničke osobine i značajke. U zapisu o Nehajevu, jednoj od svojih čestih opservacija, Fabio će zapisati da je „opera, više nego ijedno drugo kazališno djelo, čin i posljedak bratimstva duša u umjetnosti, a bit će rijedak i slabokrvan gost našega društvenog života sve dotle dok se naša *braća in artibus* budu između sebe vladala, po onoj tko u klin tko u ploču“ (N. Fabio, 1987: 109). Razloge tome, ističe Fabio, Nehajev nalazi u činjenici da „neka književna djela ne podnose uglazbljivanje; riječi su u njima (već) dale više nego što sama muzika može dati“ (N. Fabio, 1987: 109), navodeći za primjer Vojnovićev *Suton* i *Hasanaginicu*, a zacijelo bi se dalo naći još djela u našoj literaturi kojima uglazbljivanje ne bi uvećalo semantički kapital. Kao „djelatni svjedok prijelomnih trenutaka u razviću ne samo hrvatske nego i evropske glazbene umjetnosti“, Nehajev – po Fabrijevim riječima – nije bio samo „nadahnuti prevodilac opernih libreta“ već je svojim prijevodima libreta dao ne samo razumljivost, logičnost i jezičnu pravilnost nego i obilježja književnih tekstova“ (N. Fabio, 1987: 109). Drugim riječima, Nehajev je smatrao da libretto mora imati potencijal koji onda glazbenik u procesima umjetničkoga stvaranja preobražava u auto-

nomno umjetničko djelo. Razloge takvim razmišljanjima Fabrio nalazi u Nehajevljevoj kulturi i naobrazbi u kojima su i glazbena i književna dionica podjednako relevantan legitimacijski znak, što se, možda i više nego za Nehajeva, može protegnuti i na Fabrija samoga. *Maestro i njegov šegrt* ne samo da ga legitimira našim ponajboljim glazbenim piscem nego i pokazuje koliki je ulog glazbe i kazališta u njegovoj (polifonoj) naraciji! Navedene misli, nema sumnje, svojevrsni su kontekst i Fabrijevu intervenciju iz 2000. „Prilozi za studij libretizma“ (2001.), a odnosi se na libretističku praksu Josipa Berse, kojega imenuje „libretističkim prvakom hrvatske moderne“ (N. Fabrio, 2003b). U obitelji Bersa, koja je osobito zadužila hrvatsku kulturu i umjetnost, uz najpoznatijega Blagoja, poznatog opernog pisca i skladatelja, skladatelja Vladimira te kipara Bruna, književnik Josip najmanje je poznat. Od škratih podataka koje je sačuvala njegova sestra i zajedno s ostavštinom braće Bruna i Blagoja pohranila u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, sačuvane su tek riječi vlastita priznanja da je „uvijek bio skroman čovjek“ koji je „vazda skromnima ocjenjivao svoje snage i svoje radove“ (N. Fabrio, 2003b: 395). Među njima Fabrio podsjeća na četiri djela „nastala u kućnoj radionici Bersa“. To su libreto za operu *Cvijeta* (uglazbio Vladimir Bersa), za dvočinu operu *Andrija Čubranović* (uglazbio Vladimir Bersa), za operu *Jelka* (uglazbio Blagoje Bersa) te za operu *Mozartova smrt* (uglazbio Vladimir Bersa). Za *Cvijetu*, koja je nakon splitske izvedbe 1896. i zagrebačke 1898. nestala s repertoara hrvatskih kazališta i otišla u zaborav, napisano je da je „libretistička parafraza“ Pucićeve istoimena spjeva; u Splitu izvedena u sklopu gostovanja Češke operne družine, dočekan je, kako bilježi kazališna kronika, s prevelikim oduševljenjem; „[...] zvalo se opetovano na binu i komponistu i umjetnike“, dok se druga izvedba „još više svidjela“ i da „svak uvelike hvali ovu operu g. Berse“ (navedeno prema: N. Fabrio, 2003b: 399). Kroničar splitskoga *Jedinstva* posebno je istaknuo da „naš mladi komponista slijedi našeg Smetanu i poput njega znade istaknuti svoj slavenski karakter“ te da se u „obilnoj melodiji, kojom je nadahnuta *Cvijeta*, pokazuje cvijet slavenske muzike osobito u zboru prvog prizora [...] te u prizoru kad *Cvijeta* poludi i umrije“ (navedeno prema: N. Fabrio, 2003b: 399). Za razliku od splitskoga kroničara, zagrebačka kronika navodi da se „Bersina individualnost pod prevelikim uplivom Mascagnija gubi“, dok se za samoga Josipa (Bersu) navodi da je „ne samo najduhovitiji i odličnom formom nadareni pjesnik mlade Dalmacije, koji je prije više godina svojimi plodovi upravo iznenadio naš književni svijet, već je i izvrstan risar. *Cvijeta* je očito nastala pod uplivom Mascagnijeve *Cavallerije rusticane* koja je izazvala pravu poplavu malih tragičnih opera u jednom činu i postala kamenom kušnje mladih talenata.“ (navedeno prema: N. Fabrio, 2003b: 400) Za istoga kroničara glavna mana komada leži u libretu, koji je „pisan više epskim, negoli dramatičnim načinom“, dok je „glazbeni dio opere zanimljiviji i bolji“. U glazbi, za koju ističe da nije laka i površna, navodi se da Bersa kao pristaša moderne škole „veliku važnost polaže na orkestar, te rabi znatnom vještinom sva glazbala, a ne dolazi nigdje u sukob s pravili harmonije i

kontrapunkta“, a kao najznačajnije apostrofira da je „mladi komponista ugnuo svakom pučkom motivu koji mu se je nuđao lokalnim koloritom njegove opere“ (navedeno prema: N. Fabio, 2003b: 400-401).

Josip Bersa napisao je libreto za operu *Andrija Čubranović* svojega brata Vladimira i tako, uz Rorauerovu jednočinku *Jegjupćanin* (1883.), pripomogao jednoj od mistifikacija hrvatske književnosti. Opera je izvedena u studenome 1900. godine, a unatoč uspjehu, za koji je kronika istaknula da se „može mjeriti sa mnogim proizvodima moderne glazbene literature“ (navedeno prema: N. Fabio, 2003b: 404), nestala je s pozornica. Sličnu sudbinu doživjet će i Bersina dvočina (veristička) opera *Jelka* (prvobitno pod naslovima *Prognanica iz Gruža* i *Jelka iz Gruža*), za koju je Josip – koji je trebao pjevati Lukinu „vinsku pjesmu“ – napisao libreto. Iako u svojem *Dnevniku* Blagoje navodi da je operu „hotio jedanput pogledat, korigirat, modernizirat“, do danas je također ostala neuprizorena, premda bi, kako navodi Fabio, svojim verizmom preuzela prvenstvo koje danas u hrvatskom glazbenom modernizmu zauzima Hatzeov *Povratak*.

Libreto za operu *Mozartova smrt* Josip je napisao 1903. godine u Sinju. Premda je na istoimenu „internacionalnu temu“ već bilo djela, Fabio navodi kako iznenađuje „plošnošću priče“. Opera je izvedena devet puta, nakon čega prestaje njegov libretistički angažman s kojim je u europeizaciji hrvatskoga kazališta i glazbe napravio više nego mnogi drugi. Prepoznavši i prihativši operni verizam i Puccinijevo glazbeno kazalište kao uzor, trojica braće Bersa uradila su velik (is)korak u europeizaciji hrvatskoga glazbenog kazališnog izraza.

U svojem *Dnevniku*, s nadnevkom 9. travnja 1923., Blagoje Bersa piše da je na matineji Filharmonije dirigirao Gotovac, „mladi Dalmatinac iz Splita; talentiran, ima dara za dirigenta, naravno još početnik“ (B. Bersa u: N. Fabio, 2003b: 420). Gotovac, ali i Tijardović, tema su Fabrijeva interventa o „dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu“. Riječ je o praiizvedbama opere *Kamenik* Josipa Gotovca i opere *Dimnjaci uz Jadran* Ive Tijardovića, u širem društvenom i kulturnom/umjetničkom kontekstu nastalima u ozračju „manipuliranoga kazališta“ (V. Perković) i tutorstva partijske dogmatike i politike nad glazbenim stvaralaštvom. Fabio podsjeća da je libreto za Gotovčevu operu *Kamenik*, premda mu ime za praiizvedbu nije spomenuto, napisao Rikard Nikolić – u cedulji uz predstavu stoji da su libreto napisali Marko Fotez i Rikard Nikolić – a u najavi *Narodnog lista* napisano je da će biti „jedan od najvažnijih događaja na zagrebačkoj opernoj sceni“ (N. Fabio, 2002: 225; N. Fabio, 2003). Iako je riječ o libretu bez ikakve vrijednosti, Fabio apostrofira da je privukao pozornost i „bijes svojim ideološkim nastranostima“, kako su to isticali todobni tumači društvenih i književnih istina. I dok *Vjesnik* piše da se s pozornice kazališta ne bi smio slušati takav jezik te da radnici „postupaju onako kako ni su postupali nikad“, dotle kroničar *Narodnog lista* navodi da „su radnici tog kolektiva prikazani u krajnjoj mjeri kolebljivci i bez vlastitog uvjerenja“ (navedeno prema: N. Fabio, 2002: 226). Opera je izvedena samo četiri

puta, posljednji put 1947., iste godine kada je intendant riječkoga kazališta Đuro Rošić bio prisiljen s repertoara skinuti *Dunda Maroja* jer ga je Eros Sequi, istaknuti politički aktivist i pisac talijanske manjine, obavijestio da će „partijska škola opkoliti teatar i oko njega zaplesati kolo u znak protesta da se u kazalištu daje ovakvo bezidejno djelo“. Bolji poznavatelji hrvatske književnosti ne mogu ne prisjetiti se knjige o Dundu Maroju kao „pjesniku dubrovačke sirotinje“, kakvim ga okarakterizira Ž. Jeličić u istoimenoj apologiji socrealističke književne dogmatike, baš kao što ni Fabio ne propušta istaknuti da je omladina prosvjedovala protiv zagrebačke izvedbe, ali ne zbog muzike nego zbog Fotezova libreta. Na isti događaj podsjetit će u osvrtu i B. Pofuk pozivajući se na sjećanja Gotovčeva sina Pere, a prema riječima muzikologa S. Pettana, u kojima navodi da je za vrijeme treće predstave „skupina mladih ljudi u partizanskim uniformama, među kojima je bilo naoružanih, počela zviždati, toptati nogama i urlati parole *Dolje autor!* i *Spalimo note!*“, da bi nakon toga „napredna omladina oko zgrade HNK spontano zapjevala i zaplesala *Kozaračko kolo*“ (N. Fabio, 2002: 227).

Fabrio podsjeća da je sličnu sudbinu doživjela i opera *Dimnjaci uz Jadran* Ive Tijardovića s atribucijom prve opere s temom iz Narodnooslobodilačkog rata. Svojevrсни predtekst sudbini Tijardovićeve opere Fabio pak povezuje s događajem iz zagrebačkoga dnevnika *Naprijed*, a odnosi se na „obračun“ Josipa Horvata s dramom *Kazna* Ivana Dončevića. Nosiva misao Horvatova članka bila je da u nama „još žive tragovi malograđanštine koje treba na vrijeme otkriti i ukloniti da u teškim časovima ne budu presudni za naš životni put“ (J. Horvat u: N. Fabio, 2002: 229). Za razumijevanje sudbine djela Fabio piše da je u skladateljevom stanu, pred odabranim društvom (Sekulić, Božić, Devčić, Zlatić, Hercigonja, Vuljević i drug Kavur), održana prva audicija. Istoga dana održana je i druga audicija nakon koje su sudionici (Papandopulo, Gotovac, Sachs, Strozzi i dr.) trebali dati svoje pismeno stručno očitovanje o operi. Iz pisanih je očitovanja razvidno da su sudionici upozorili na primjetne manjkavosti kako na planu glazbe („špekulativni kič“, „primitivna, neznalačka i nespretna instrumentacija“), tako i na autorov ideološki stav oprečan s „glavnom linijom njegovog životnog muzičkog talenta koji je usmjeren na laku glazbu“ (navedeno prema: N. Fabio, 2002). Najizravniji u svojem očitovanju bio je V. Žedrinski, koji je kazao da „nije osjetio glavnu nit nadmoćnost jugoslavenske muzike“ nad talijanskom. Pretenziju za „visokom idejnošću teksta i libreta, nasuprot muzički ležernoj interpretaciji“ istaknuo je M. Bašić. Kako je tema opere izišla izvan zidova kazališta i postala predmet širih, društvenih razgovora, nekoliko dana poslije dogodio se i sastanak partijske organizacije Hrvatskoga narodnog kazališta, a u razrješenje „slučaja“ uplest će se i V. Bakarić i M. Franičević, koji pak u operi neće vidjeti ništa nekomunističko. Nakon sjednice i povišenih riječi te (neupitnih) partijskih argumenata, zaključeno je da se opera izvede, e da bi nakon svega sam Tijardović povukao djelo, a uprava kazališta zaključila da „u ovakvom obliku izvedba ne dolazi u obzir“. Time međutim nije stavljena točka na Tijardovićevo djelo, a priča/skandal nastavljen je 1951. godine prilikom treće audicije. Na njoj je O. Danon istaknuo

da se djelo treba izvesti kao „poticaj domaćim stvaraocima“, dok je S. Bombardelli, uz „pozitivno nastojanje kompozitora Tijardovića“, posebno naglasio „potrebnu podršku kompozitoru-komunisti“. U ideologiziranoj kulturnoj klimi bilo je to dovoljno da se opera 20. siječnja 1951. i izvede. Međutim priča o Tijardovićevoj operi iznova je nastavljena reakcijom uprave kazališta na čelu s intendantom M. Matkovićem; nakon sjednice 23. siječnja 1951. Uprava je naime poslala pismo ministru kulture M. Žanku ističući da opera imala odjek kakav je uprava i predviđela prije dvije godine, izrijeком apostrofirajući da je „sud uprave o djelu najmjerodavniji“, neovisno o ličnosti autora i mišljenjima izvankazališnih čimbenika. Kako bilo, u svibnju 1951. opera je skinuta s repertoara, da bi govor o njoj ponovno oživio prigodom gostovanja Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Puli u srpnju iste godine. S gostovanja je upućen prosvjed da se u Puli nije izvelo nijedno hrvatsko djelo, a potpisali su ga Savez kompozitora Jugoslavije i Udruženje kompozitora Hrvatske, a jedan od potpisnika bio je sam Tijardović. Na otvoreno pismo odgovor su poslali intendant M. Matković i direktor Opere M. Sachs istaknuvši da je „Tijardovićeva opera ispala iz svake konkurencije“, a potom je i zaboravljena i do danas nikada više nije izvođena.²

Libreto, ali onaj za operu *More* Frana Lhotke, tema je članka o odnosu Nehajeva i Nazora vezanom uz njegov nastanak. I dok se u glazbenoj literaturi kao autor libreta navodi Nazor, kao idejni začetnik spominje se i Nehajev, iako sam Nazor u svojim zapisima ističe da u njegovu čitavome tekstu „on (Nehajev) ne učini ni najneznatnije preinake“ (V. Nazor u: N. Fabio, 2003a: 170). Da je tomu tako, ne „baš određivo sudjelovanje Milutina Nehajeva“ u nastanku opere spominje i Zidić podsjećajući na zagrebačku praiizvedbu u listopada 1920. godine, a kao prilog temi Fabio navodi autograf partiture u kojem stoji da „su riječi V. Nazora i M. Nehajeva“, dok u Lhotkinu klavirskom izvatku stoji da je „osnova M. Nehajeva, stihovi Vladimira Nazora“ (N. Fabio, 2003a: 171). Navodeći sažetu radnju libreta, prema *Kazališnom listu* od 23. listopada 1920., Fabio posebno podsjeća na dva mjesta: na monolog Vuge (u tipično secesijskom scenskom okviru) te na finale u kojem je ključni aktualni politički stih i teza cijeloga golemoga kazališnoga poduhvata: *Sveđ naše bit će što nam dade Bog!* Osim činjenice vezane za nastanak libreta i uloge dvojice imena u njegovu nastanku, Fabriju nadasve porazno zvuči činjenica da je praiizvedba bila „svečana predstava u spomen druge obljetnice narodnog oslobođenja!“ (N. Fabio, 2003a: 173), premda jedino svečano, prema Fabriju, jest obnova *Mora* 1925. godine s biranom ekipom hrvatskoga glumišta na čelu s redateljem B. Gavellom, scenografom Lj. Babićem i dirigentom K. Baranovićem. Pa iako je izvedena u povodu proslave tisućugodišnjice Hrvatskoga Kraljevstva, fašistička divljanja po Trstu prigodom kojih je spaljena tiskara i uredništvo Edinosti te demonstracije u Zagrebu i Ljubljani, priskrbit će predstavi značenje „opće narodne manifestacije“. Doživljena

² Svi navodi o Gotovcu i Tijardoviću uzeti su iz Fabrijeva članka „Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu“ (2002.).

stoga kao „najsvečaniji pjesnički i muzički izražaj cjelokupne hrvatske glazbene literature“, predstava neće „prevariti“ N. Polića, koji će upozoriti na tragične okolnosti u životu naroda i kraja „koji prem je naš, ipak nije naš“, što je u predtekstu Nazorova libreta i Lhotkine glazbe. Podsjećajući da se politika opet uplela u kazališni i glazbeni čin prigodom uvrštenja na repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta 1956./1957. s tršćanskom krizom u pozadini, Fabio opravdava svoj intervent i argumentira zašto se Povijest iznova nadaje kao najdublja stvaralačka perspektiva i njegove književnosti i njegova kulturnog angažmana.³

Fabrio je više puta pisao o ulozi i djelovanju istaknute umjetničke obitelji Polić. I dok se o pjesniku prevratniku i romanopiscu i dramskom piscu Janku uglavnom zna sve, o umjetničkim pregnućima ostalih članova zna se manje. Poglavitito se to odnosi na starijeg i glazbeno iznimno talentiranog brata Milutina, čijem se doprinosu glazbeno-scenskom kazalištu Fabio višekratno vraćao. Tako u članku „Venecijanska opera braće Polić“ novim spoznajama osvjetljava okolnosti nastanka opere *Kad slijepci progledaju* za koju je libreto, prema sadržaju Derenčinove jednočinke *Slijepčeva žena*, napisao Janko, a glazbu Milutin, a nastala je u vrijeme boravka braće u Veneciji (usp. N. Fabio, 2007), dok u članku „Prvo predskazanje Kamovljeva *Programa za literaturu*. Strašna tragedija *Otello* ili kućno kazalište obitelji Polić“ (2005.) podsjeća na predstavu obiteljskog kućnog kazališta. Osim kulturološkoga, navedeni interventi svjedoče u prilog stavu da naša glazbena baština ima širi okvir no što se općenito misli, čime se potiče na otkrivanje i revaloriziranje mnogih nepoznatih i još neotkrivenih njezinih stranica, kakva je još uvijek i ona iznimno znakovite obitelji Polić.

Za našu kazališnu, glazbenu i kulturnu povijest značajne su i korisne stranice i ostalih Fabrijevih članaka na osječkoj manifestaciji. Uvijek je riječ o prilogima koji obogaćuju i proširuju govor teme koja se na danima razmatrala, poglavito zbog otkrića mnoštva nepoznatih detalja i nedovoljno osvjetljenih činjenica iz prošlosti našeg (glazbenog) kazališta i njegovih poznatih ili manje poznatih imena i djela. Argumenti kojim su navedeni članci pisani potiču ne samo na ponovno čitanje pojedinih dionica nego i na nužno, gotovo imperativno prevrednovanje pojedinih imena i uloge njihovih djela i nastojanja. Ne samo da je to dug našoj kazališnoj historiografiji nego i Fabriu kao jednom od njezinih zaslužnih i istaknutih imena, čiju smo obljetnicu smrti nedavno obilježili. Zbog toga i ovaj prilog.

³ Navodi o Nazoru i Nehajevu vezani za libreto uzeti su iz Fabrijeva interventa „Vizija *More* kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku Danuncijade“ (2003.).

LITERATURA

- Aralica, Ivan (1965), „Sjaj suza“, *Zadarska revija*, Zadar, g. 14, br. 1, str. 86-89.
- Fabrio, Nedjeljko (1987), *Kazalištarije*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- Fabrio, Nedjeljko (1992), „Riječ na otvorenju Krležinih dana 1991. u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 111-112.
- Fabrio, Nedjeljko (1999), „Julije Rorauer. Posljednji čin“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 64-67.
- Fabrio, Nedjeljko (2001), „Prilozi za studij libretizma“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek.
- Fabrio, Nedjeljko (2002), „Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu“, *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, 224-234.
- Fabrio, Nedjeljko (2003a), „Vizija *More* kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku Danunjade“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 169-175.
- Fabrio, Nedjeljko (2003b), *Ruža vjetrova*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Fabrio, Nedjeljko (2005a), „Govor uz polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krleži u povodu XV. Krležinih dana u Osijeku 8. prosinca 2004.“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 351-352.
- Fabrio, Nedjeljko (2005b), „Prvo predskazanje Kamovljeva *Programa za literaturu*. Strašna tragedija *Otello* ili kućno kazalište obitelji Polić“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek.

Fabrio, Nedjeljko (2007), *Eseji I*, Profil, Zagreb.

Matanović, Julijana (2019), *Knjiga o Fabriju*, Ljevak, Zagreb, 2019.

Nemec, Krešimir (1997), „Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 55-60.

Puljizević, Jozo (1996), „Fabrijevo kazalište“, *Republika*, Zagreb, g. 52, br. 9-10, str. 112-129.

FABRIO'S ARTICLES ON KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK

Summary: Ever since 1987 Krleža's Days in Osijek event, Nedjeljko Fabrio was not only a member of the Organizing Committee but also an active participant numerous times. In addition to the opening speech at the event opening in 1991 and during the laying of a wreath at the Krleža monument in 2004, the theatrical chronicle also records his articles on the topics discussed at the event. These are articles regarding Rorauer, Cihlar Nehajev, Polić Kamov, the Bersa brothers and Šoljan, but also about the Italian drama theater in Rijeka, libretto, musical theater, etc. They confirm Fabrio as not just a theater writer but also as a convincing interpreter of numerous phenomena and numerous prominent figures. In addition to revealing a multitude of unknown details and insufficiently shown facts from our theater past, especially the music past, Fabrio's articles not only encourage additional repeated and different reading of a number of authors and theater articles, but also the necessary, almost imperative reevaluation of some authors and their role in the development of our theater.

Keywords: Fabrio; Krleža's Days in Osijek; theater articles; musical theater; libretto; reevaluation

IZVAN TEATRA I/ILI ONKRAJ POZORNICE –
ETNOTEATROLOGIJA I FEMINISTIČKA KRITIKA
NA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU:
PRIMJER – IVAN LOZICA I LADA ČALE FELDMAN
IZ INSTITUTA ZA ETNOLOGIJU I FOLKLORISTIKU¹

Sažetak: U članku nastojim dati prikaz etnoteatroloških istraživanja i feminističke književne kritike na Krležinim danima u Osijeku što su ih na navedenoj manifestaciji začeli Ivan Lozica, koji je od 2014. godine u mirovini, i Lada Čale Feldman, koja od 2005. kao redovita profesorica predaje teatrološke kolegije na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Ključne riječi: Ivan Lozica; Lada Čale Feldman; etnoteatrologija; feministička književna kritika; Krležini dani u Osijeku

Kao što naslov sugerira, u članku nastojim dati prikaz etnoteatroloških istraživanja i feminističke književne kritike na Krležinim danima u Osijeku što su ih na navedenoj manifestaciji začeli Ivan Lozica, koji je od 2014. godine u mirovini, i Lada Čale Feldman, koja od 2005. kao redovita profesorica predaje teatrološke kolegije na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Taksativno i tematološki tematiziram radove spomenutih kolega iz Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu koji su navedene teme otvarali bez interpretativnoga straha,² što bi (u nekom budućem obljetničarskom istraživanju) trebalo nadopuniti interpretativnom nišom ostalih kolega/ica koji se na spomenutoj manifestaciji dotiču etnoteatrologije (npr. Đuro Franković,

¹ Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom *Naracije straha: od starih zapisa do nove usmenosti* (broj projekta: IP-2016-06-2463).

² Tragom navedenoga ukazat ću na pojedine autorske razrede postupaka (*bihejvitivi*), prema Austinovoj razredbenoj podjeli ilokucije – činove govora vezane uz određeno društveno ophođenje (u ovom slučaju interpretativne isprike) (usp. Sh. Felman, 1993: 16).

Marijan Bobinac, Anđelka Tutek, Anica Bilić) i feminističke kritike (npr. Kristina Pertainai Andrić, Lucija Ljubić, Martina Petranović, Dubravka Crnojević-Carić, Sibila Pelevski, Mira Muhoberac).

Ivan Lozica ili pat-pozicija dvoglave etnologije

Sve članke koje je Ivan Lozica objavio u zbornicima radova s Krležinih dana u Osijeku možemo apostrofirati njegovim radom „Tekstom o terenu“, objavljenim u njegovoj posljednjoj knjizi *Zapisano i napisano: folkloristički spisi* (2008.), u kojemu autor iz ironijske, dakle sveznajuće, pozicije nudi „povijesnu predaju o maloj dvoglavoj etnologiji“. Naime, Lozica iznosi *priču* o tome kako u hrvatskoj etnologiji postoje dvije homogene antagonističke znanstvene formacije, frakcije – terenci i teoretičari (usp. S. Marjanić, 2009). Dakle, s jedne strane *ti* tzv. *terenci* nastavljaju tradiciju hrvatske etnologije iz tridesetih godina 20. stoljeća, proklamiraju i nadalje prednosti terenskoga istraživanja, a svoje oponente pogrdno, kako ističe autor, nazivaju teoretičarima i asfaltnim etnologima koji, eto, začudo nikada nisu bili na terenu, a zapostavili su i onaj asfaltni, urbani. S druge pak strane, *ti* tzv. *etnolozi-teoretičari* svojim su oponentima – terencima (*teretnjacima*) pripisivali smrtnu grijehu učmalosti i ateoretizma. Riječ je o podjeli struke koja je, kako nadalje ističe Lozica, usidrena „više u domeni usmene kuloaristike, a manje u pisanoj komunikaciji (tiskanim tekstovima)“ te, nadalje, iz ironijske pozicije sâm autor apostrofira kako ne prihvaća autorsku odgovornost za povijesnu predaju o maloj dvoglavoj etnologiji, koja je mentalno utaborena u ljudskim glavama (usp. fusnotu broj 72), a navedeno u fusnoti broj 71 i pojašnjava: „Ljudi vrlo često govore i ono što nisu spremni potpisati ili objaviti.“ (I. Lozica, 2008a: 203) Pritom se potpisnik članka poziva i na članak Olge Supek u prevratničkom trinaestom broju *Narodne umjetnosti* iz 1976. godine u kojemu je spomenuta autorica istaknula neodrživost tvrde (mentalne) opreke između tzv. dobrih terenaca i onih koji teoretiziraju. Dakle, na kojoj se strani te dvoglave nemani nalazi naš autor, pokazuje sljedeća rečenica pri kraju navedenoga članka: „Nisam zaljubljenik terena, ali mi jedino teren pruža izravno iskustvo predmeta istraživanja“ i povezana fusnota: „Teško mi je otići, ali mi je drago što sam bio. Volim doživjeti folklorno zbivanje i u njemu sudjelovati, ne volim ‘usmjereni intervju’ jer zadire u privatni život ljudi poput policijskog informativnog razgovora. Možda zato nisam pravi terenac.“ (I. Lozica, 2008a: 223) Inače, pat-poziciju bikefalne etnologije Lozica spretno rješava (zahvaljujući svom filozofskom obrazovanju i duhovnoj nadgradnji) Aristotelovim trima vrstama znanja – *praxis*, *poiesis*, *theoria*. Naime, tek *poiesis* omogućuje dijalog stvaralačkim prožimanjem teorije i prakse, kako nam je to Lozica poručio već u predgovoru svojoj knjizi *Poganska baština* (2002.).

U svojim je izlaganjima, tekstovima izloženima na Krležinim danima u Osijeku, autor istaknuo kako ideja za osnivanje etnoteatologije na našim prostorima pripada Nikoli Bonifačiću Rožinu – „inspiratoru afere s etnoteatologijom“, ali ipak *krivnju* za

ozbiljnije teorijsko osmišljavanje etnoteatrološke afere pripisuje sebi kao jedinome nasljedniku Bonifačića Rožina u ondašnjem Odsjeku za folklorno kazalište današnjega Instituta za etnologiju i folkloristiku. Inače, Nikola Bonifačić Rožin, koji je započeo sustavno zapisivanje i istraživanje narodnih dramskih tekstova na našim malim prostorima, moramo spomenuti – uz Hegela, a i uz Pjotra G. Bogatirjova – najcitiraniji je autor u posljednjoj Ložičinoj knjizi *Zapisano i napisano: folkloristički spisi* iz 2008. godine (ako je vjerovati *Kazalu imena*).

Pritom je isticao kako sve do najnovijega doba nije bilo pokušaja uspostavljanja trećega roda tzv. „narodne književnosti” – dakle narodne drame, a višestruke razloge za navedeno autor potkrepljuje u tekstu „Zapisano i napisano: problem teksta u folklornom kazalištu” svoje posljednje knjige. Svakako pritom valja istaknuti da se autor zalaže za takvu etnoteatrologiju kojoj je predmet folklorno *predstavlanje*,³ a ne folklorno kazalište ili pak folklorna drama. Tako uz poznata određenja *čovjeka* kao *homo sapiensa*, *religiosusa* ili *politicusa*, *fabera* ili pak *ludensa* autor pridodaje i odrednicu *homo repraesentans*, s obzirom na neprestana svakodnevna prožimanja teatralnih, teatrabilnih i teatarskih zbivanja. Vlastita promišljanja o etnoteatrologiji Ivan Ložica upisuje u koncepte performativne antropologije koja se obilato koristi kazališnom metaforom u proučavanju društvenih procesa, a pritom se ponajviše poziva na Victora Turnera i Richarda Schechnera. Naime, kao što je naveo u priopćenju „Tekst kao palimpsest: verbalna sastavnica običaja” na Krležinim danima u Osijeku: „Ključno je polazište predstavljanje kao specifična sfera ljudske djelatnosti unutar koje je kazalište samo jedan od institucionaliziranih tipova. Uveo sam okvirnu tipologiju folklornoga predstavljanja, razlikujući teatralno ponašanje/predstavljanje pojedinca u svakodnevnom životu, teatrabilno predstavljanje skupine (koje uključuje mnoge situacije npr. obrednog, sportskog ili čak političkog značaja) i *pravu* teatarsku predstavu. Te sam tipove promatrao na razinama tekture, teksta i konteksta, pri čemu je kontekst najvažniji jer uključuje i pojam tradicije, a ne samo društvene situacije u trenutku predstavljanja.“ (I. Ložica, 2009: 87)

Dakle, Ložica je na svom etnoteatrološkom putu krenuo od pojma *predstavljanje*, koji mu je omogućio priključak na Goffmanov središnji pojam *performance*, koji se određenim pomacima u značenju, dakako, pojavljuje u kazališnoantropološkim radovima Turnera i Schechnera. U okviru etnoteatroloških tema autor se isto tako usmjerava i na istraživanje predstavljачkih aspekata izvedbe i pritom ističe kako na južnoslavenskom

³ Tako će u priopćenju o tradicijskim maskama za Krležine dane u Osijeku Ivan Ložica reći da se smatra etnoteatrologom kojega, dakako, zanima i profesionalno kazalište, no ipak više predstavljanje kao specifična sfera ljudske djelatnosti unutar koje je kazalište samo jedan od institucionaliziranih tipova, a istraživanje predstavljanja naziva etnoteatrologijom, a određuje ga kao interdisciplinarno istraživanje koje se koristi metodama i terminima teatrologije, folkloristike, funkcionalnog strukturalizma, Lotmanove semiotike, Bahtinov teorije govornih žanrova, Dundesovim učenjem o teksturi, tekstu i kontekstu te Goffmanovom, Turnerovom i Schechnerovom teorijom izvedbe (I. Ložica, 2003: 292).

prostoru postoje (do tada) samo dva rada o usmenoknjiževnoj izvedbi: riječ je o studiji „Predstavljajući aspekti usmenog pripovijedanja“ svestrane Maje Bošković-Stulli iz 1984. godine kao i autorovu članku „Pokret u pripovijedanju“ iz 1985. Podsjetimo ukratko: Lozica je u navedenom članku upozorio na razliku između *kazivanja* o izmišljenoj zbilji i *pokazivanja* izmišljene zbilje, između naracije i prezentacije na razini geste i pokreta.

Autotematizirajući vlastiti predmet istraživanja u članku „Problemi etnoteatologije“ svoje posljednje knjige, a koji se intertekstualno preklapa s nekim priopćenjima izloženima na Krležinim danima u Osijeku, autor na ironijski način postavlja pitanje o postojanju etnoteatologije i pritom nadalje ironično zapisuje: „Ima li je, ona bi se, poput etnomuzikologije, etnokoreologije itd. mogla smatrati dijelom folkloristike, ako i takvo što postoji...“ (I. Lozica, 2008a: 129) Nadalje, u istome članku na bahtinovski način smjehovne (ali ne i ismijavajuće nego dakle dobronamjerno sarkastične) znanosti autor autotematizacijski iznosi kako je u svojoj knjizi *Izvan teatra. Teatrabilni oblici folkloru u Hrvatskoj* (1990.) elaborirao vlastitu sumnju u postojanje folklornoga kazališta u Hrvatskoj te se, sasvim logično, kao posljedica te sumnje javila i nemogućnost pisanja povijesti nečega što se samo po sebi dovodi u pitanje. Tako se u toj svojoj prvoj knjizi iz 1990. godine Lozica opredijelio za sumarni pregled dotadašnjega istraživanja folklornog kazališta u Hrvatskoj i za iznošenje podataka o predstavljanju unutar običaja i obreda koji posjeduju naglašena scenska svojstva, i to uglavnom s područja Hrvatske. Sažmimo: osim karnevala (usp. sjajnu autorovu knjigu *Hrvatski karnevali* iz 1997.),⁴ druga najvažnija prigoda za folklorno predstavljanje svakako je svadba. Tako etnoteatološka poglavlja njegove posljednje knjige dobro prikazuju autorova kretanja od početnoga istraživanja koje je začeto zahvaljujući Maji Bošković-Stulli kada se sretno *dokopao* radova Pjotra G. Bogatirjova o *narodnome teatru* pa sve do suvremenih istraživanja Turnera i Schechnera.

⁴ Četiri je teksta Ivan Lozica na Krležinim danima u Osijeku posvetio niši hrvatskih karnevala. Riječ je o priopćenju „Karneval kao vremenski rezervat poganstva i predstavljanja“, gdje autor poganstvo karnevalske glumljene diverzije drži upitnim, jer poganstvo u pokladnim običajima ne prepoznaju sudionici već samo učeni tumači. Nadalje, u navedenom članku autor tradiciju pojašnjava kao proces interpretacije stalnih simbola nestalna značenja, s naglaskom na dinamici tradicije. Kao potvrda tumačenja navodi se primjer grobničkih dondolaša, novoutemeljene karnevalske skupine koja izumom tradicije odgovara na tranzicijsku potrebu za retradicionalizacijom i koja se ujedno pridružuje produkcijama hrvatskog ambijentalnog teatra. Nadalje temom karnevala bavi se u članku „Karneval: prostor, tijelo, riječ“ te u članku o karnevalu o Donjim Kaštelima kao i u priopćenju „Prevrat kao predstava“ u kojemu daje novi korak u interpretaciji karnevala iz kontroverzne sfere biopolitike, odnosno autorovim riječima – „Shvaćen biopolitički na tragu Agambenove teorije, karneval je dvosjekli mač: može pomoći tlačitelju reducirati ili preusmjeriti političku tenziju, ali isto tako može pomoći potlačenima da izdrže pritisak, tlačenje, ili da se nekažnjeno suprotstave i prosvjeduju. Prisjetimo li se Girardova modela, ambivalencija postaje sasvim razumljivom: tlačitelji i potlačeni zapravo su rivali, potlačeni u karnevalu oponašaju tlačitelje, kohezija zajednice iznova se postiže zajedničkim žrtvovanjem lutke na koju obje strane suglasno prebacuju krivnju.“ (I. Lozica, 2010: 105-115)

Upravo na tragu navedenoga članka o problemima etnoteatologije iz autorove posljednje knjige možemo razmotriti njegove svojevrzne uvode-proslove u priopćenja na Krležinim danima u Osijeku gdje se u većini tekstova otvara navedena ironijska pozicija etnoteatologije u odnosu na teatrologiju.

Tako za priopćenje o žanrovskoj pripadnosti Marulićeva spjeva *Poklad i korizma* kao ironijski proslov autor navodi *bihejvitiv*: „Zahvaljujem sjeni časnoga starca Marula što mi je svojim ugledom priskrbila izlaganje na samome početku ovogodišnjih Krležinih dana. Tako ću se brzo riješiti korizmenih dužnosti, a zatim ću se mirno prepustiti užicima simpozija.“ (I. Lozica, 2004: 13)⁵ Nadalje u priopćenju „Karneval: prostor, tijelo, riječ“ Ivan Lozica navodi sljedeću interpretativnu ispriku (*bihejvitiv* u Austinovu određenju): „Bez proširenja vidokruga teško je proniknuti odnos karnevala i teatra, a bez pojašnjenja toga odnosa moje karnevalsko izlaganje na skupu teatrologa ostaje izvan konteksta. To ne smijem dopustiti. Ispričavam se, znam da je nepristojno istjerivati teatrologe iz Talijina hrama, ali morat ću vam proširiti vidokrug.“ (I. Lozica, 2006: 166)

Završno, što se tiče Ivana Lozice, spomenula bih njegov tekst s Krležinih dana pod naslovom „Mediterranski oružni plesovi i hrvatsko kazalište“⁶, a koji autotematizacijski otvara anegdotom prigodom same prijave izlaganja, odnosno autorovim riječima: „Kad sam prijavljivao temu, dr. Hećimović je u šali upitao spremam li oružani napad na Krležine dane. Ne spremam ništa slično – štoviše, želim u prvome dijelu izlaganja razotkriti jednu uspjelu kazališnopovijesnu diverziju u kojoj sam i sâm nehotice donedavno sudjelovao i koja unosi pomutnju u najstarije izvore hrvatskog kazališta.“ (I. Lozica, 2000: 177) U navedenom članku Ivan Lozica demistificira Pantićevo⁷ nekritičko prenošenje talijanskih podataka na dubrovačku situaciju 14. stoljeća te ističe važnost oružnih plesova na hrvatskom Jadranu; pritom pretpostavlja njihovo koledno porijeklo i razmatra njihovu ulogu u povijesti hrvatskoga profesionalnog kazališta. Zaključuje kako su rumunjski *kalušari* dio iste pretkršćanske tradicije lančanih plesova s mačevima kojoj pripadaju i duhovski plesovi *kraljica* na sjeveroistoku Hrvatske, ali i lančani plesovi zabilježeni u Bujama, na Krku, u Zadru, Trogiru, Splitu, Hvaru i u Putnikoviću na Pelješcu, kolo *pokladara* na Lastovu, sve *kumpanije* s Korčule itd., no navodi kako je nemoguće odrediti jesu li izvori tih plesova u tradiciji slavenskih koleda ili antičkih kalenda (I. Lozica, 2000a: 182).

⁵ Osim Marulićem, iz niše starijih hrvatskih pisaca, na Krležinim danima Ivan Lozica bavio se i Držićem – *Dundom Marojem* – gdje je ukazao na to da dihotomija na *ljude nazbilj* i *ljude nahvao* odgovara uobičajenoj karnevalskoj opreci lijepih i grubih maskara, što otvara mogućnost novog tumačenja.

⁶ Navedenu temu zadržava i u članku o biranju kralja s Krležinih dana 2000. godine u kojemu autor istražuje tragove nekad vrlo rasprostranjenoga, iako danas uglavnom zaboravljenoga hrvatskog običaja biranja kralja, povezanog s običajima *kumpanija* i *moreške*.

⁷ Riječ je o iznimnom članku u kojemu autor pokazuje kako je Slobodan Prosperov Novak nekritički povjerovao Pantićevoj mistifikaciji, izumu dubrovačke *džudijate* (I. Lozica, 2000a: 179).

U priopćenju „Vinski statuti kao stolno kazalište (Šenoa, Gjalski, Matoš, Krleža)“ (2000.), u kojemu I. Lozica istražuje povijest vinskih statuta i regula u sjeverozapadnoj Hrvatskoj, pozivajući se na djela Šenoa, Gjalskoga, Matoša i Krleže kao dopunske književnoantropološke izvore, donosi isto tako zanimljiv prolog-uvod iz rakursa etnoteatologije i folkloristike: „Zapitavši se kako bih iz rakursa etnoteatologije i folkloristike mogao pridonijeti pomalo elitističkoj temi Krležinih dana, suočio sam se s krutom zbiljom i zamalo odustao. Ipak, ohrabren jednim lucidnim grafitom, odlučio sam osporiti krutu zbilju. Na zidu je pisalo: STVARNOST JE HALUCINACIJA KOJA SE JAVLJA ZBOG NEDOVOLJNE KOLIČINE ALKOHOLA U LJUDSKOM ORGANIZMU.“ (usp. I. Lozica, 2000b: 76-93)

I kao etnoteatolog u izvedbenom dosluhu sa svojim predmetom istraživanja u priopćenju „Ivan Slamnig i Marina krana“ (2002.), u kojemu interpretira Slamnigovu radiodramu *Truncatio ili Marina krana*, koja je praižvedena 16. srpnja 1976. na programu Radio Zagreba, u proslavu koristi folklorne elemente u predstavljanju, izlaganju vlastite teme istraživanja: „Bit ću iskren: mislim da bi najbolje bilo uključiti magnetofon i poslušati *Truncatio*, ali za to nema vremena. Zato ću vam ukratko, u drastično trunciranom obliku, izložiti svoju varijantu priče o Slamnigu i Marinoj krani. Kako to već u folkloru biva, tu sam priču čuo od majke koja je i sama u njoj sudjelovala kao dramaturg. Ono što mi nije rekla (i ono što nisam pronašao u njezinim bilješkama) nastojao sam rekonstruirati i protumačiti.“⁸ (I. Lozica, 2002b: 283)

Feministička kritika Lade Čale Feldman na Krležinim danima u Osijeku: *Euridikini osvrti i Femina ludens*

Završno krećem na feminističku komponentu (feministička književna kritika) Instituta za etnologiju i folkloristiku, za koju je zaslužna Lada Čale Feldman, koja je od 1991. suradnica navedenoga instituta, a od 2005. kao redovita profesorica predaje teatrološke kolegije na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Za feministički prevrat, vrtešku u hrvatskoj etnologiji i folkloristici, među ostalim, zaslužna je konferencija ISFNR-a (*International Society for Folk Narrative Research*) koja je 1974. godine održana u Helsinkiju, kada dolazi do performativnoga zaokreta – proučava se izvedba, kontekst, s teksta se pažnja usmjerava na performativno, ukratko s estetike se ostvaruje prijelaz na izvedbenu matricu. U kontekstu navedenoga Lada Čale Feldman s performativnoga je obrata, koji joj je jednim dijelom omogućila etnoteatologija početkom devedesetih, sredinom devedesetih došla do feminističke književne kritike, gdje je podršku pronašla u teorijskom angažmanu Centra za ženske studije u Zagrebu. Upravo

⁸ Zanimljivi su autotematizacijski i autointerpretativni dijelovi u priopćenjima, gdje npr. u članku „Lokalno, regionalno, nacionalno i globalno u folklornome kazalištu“ izdvajam sljedeću interpretativnu dihotomiju: „Tako. To bi bila moja uvodna propovijed o zavičaju i Europi. Prelazim na folklorističku završnicu izlaganja.“ (I. Lozica, 2005: 243)

njezina treća autorska knjiga *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu* (2001.) ostvaruje se kao prožimanje etnoteatrologije i feminizma.⁹ Sljedeću knjigu *Femina ludens* (2005.) otvara cjelinom koju naslovljuje, na Geertzovu tragu, „Smučeni žanrovi”, a koja okuplja sedam priloga književnoantropološke, etnoteatrološke i kulturnostudijske provenijencije. Najnoviju knjigu *Onkraj pozornice: na raskrižju medija* (2019.) (dakle ne navodim sve autoričine knjige u ovome nizu) autorica otvara člankom „O štetnosti duhana... i koristi od generičkih distinkcija“, koji je izložila na skupu *O pričanju i pričama danas* Instituta za etnologiju i folkloristiku 2013. godine, a riječ je o svojevrsnom osvrtu na žanrovski karakter Čehovljeve jednočinke *O štetnosti duhana* pa do rasprave o odnosu analitičkih kategorija „priče” i „pričanja” s jedne te „drame” i „izvedbe” s druge strane. Pritom autorica ističe da je tu distinkciju uspješno potkopala folkloristička teorija izvedbe usmenoga pričanja, koja je svojedobno i u nas dovela do prijepora naratoloških s teatrološkim pogledima na događaj usmenog pripovijedanja, u okviru čega upućuje na svoj tekst „Šingala-mingala, from recitation to theatre“, objavljen u tridesetom broju časopisa *Narodna umjetnost* (1993.) Instituta za etnologiju i folkloristiku. Tako autorica navodi da „koliko je teorijski problematično predmnijevati da usmeni kazivač tijekom izvedbe alternira od pripovijedanja do predstavljanja, s obzirom na to da i naizgled predstavljački neutralno kazivanje – kazivanje pri kojem se možda posebno ne mobiliziraju ni izvođačeva mimika, ni gesta, ni kostim, ni priručni rekviziti – još uvijek možemo motriti kao glumački nastup koji angažira tijelo, odnosno pripovjedačev glas.” (L. Čale Feldman, 2019: 21) U kontekstu navedenoga autorica ističe Ivana Lozicu, koji je, kako navodi, „s pravom uputio na predstavljačke odlike usmenog pripovijedanja“, što je međutim, kako nadalje ističe, dovelo do terminoloških prijepora u vezi s uporabom naratoloških termina *telling* i *showing*, kazivanja i predstavljanja, odnosno kako je I. Lozica u člancima iz 1985. i 1988. isticao razliku između *naracije* i *prezentacije* na razini geste i pokreta. I u članku „Omaklina Psiha“ navedene knjige autorica podsjeća na interpretaciju I. Lozice, koji je prvi upozorio na to da su maskirne povorke bile uobičajena sastavnica i svadbenih običaja, koji su se obično odvijali u ivanjsko doba, pa tako Lozica za Držićevu *Novelu od Stanca* navodi da magijski inventar te komedije velikim dijelom pripada Ivanju, a ne pokladama, no pridodaje da ipak Držićeve „vile Perlica, Kitica, Pavica i Propumanica vjerojatno nisu ivanjske ladarice, iako ih ima četiri“ (I. Lozica, navedeno prema: L. Čale Feldman, 2019: 229).

Nakon prvoga članka „Metafore glume u suvremenoj hrvatskoj dramatici“, izložena na Krležinim danima u Osijeku 1995. godine, uslijedio je autoričin inauguracijski članak (što se tiče teorijske vrteške etnoteatrologije i feminizma) – retoričkim upitom verdiktiva (da primijenimo Austinov razred zabrana koji se odnosi na govorne činove

⁹ Npr. što se tiče autoričine prve knjige o Brešanovu teatru, Boris Senker zadržao se na autoričinoj primjeni aktantskoga modela Anne Ubersfeld (riječ je o modificiranom Greimasovu aktantskom modelu) na pojedine Brešanove drame (B. Senker, 2010: 139-143).

koji se sastoje od donošenja suda) – „Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?“ na idućim Krležinim danima 1995. godine, u kojemu je izložila temeljne teorijske zasade feminističke kritike u području drame i kazališta kao što se bavi i suvremenim hrvatskim dramskim autoricama i razmatra mogućnost zajedničke spisateljske „ženske“ paradigme. Članak otvara polemički, anegdotalno o tome kako joj je jedan renomirani zagrebački književni kritičar, publicist i kolumnist uglednog kulturnog časopisa, čuvši temu navedenoga izlaganja za Krležine dane, podsmješljivo, onako usput, ponovio onaj popularni truizam idealističke estetike koji marginalne kulturne pojave naizgled velikodušno pribraja posvećenim vrijednostima, rekavši „ma kakvo muško i žensko pismo, postoji samo dobra i loša literatura – eto, ja sam, na primjer, pokazao da Annie Le Brun piše odlično, kao pravi muškarac!“ (L. Čale Feldman, 1997a: 171)

Može se reći, da se vratimo na pat-poziciju dvoglave etnologije o terencima i teoretičarima, da su folklorističkom odjelu na Institutu za etnologiju i folkloristiku Lada Čale Feldman i Ivan Lozica svojim tekstovima ponekad ilustrirali navedenu bikefalnost, dakle Lozica je bio dobar terenac, ili *teretnjak*, a Lada Čale Feldman izvrsna antropologinja iz naslonjača (engl. *armchair anthropology*), što su npr. oboje demonstrirali na primjeru interpretacije *bijelih maskara*¹⁰ iz Putnikovića na Pelješcu, a čiju je fotografiju autorica odabrala za naslovnicu svoje treće knjige *Euridikini osvrti* kojom je prožela etnoteatologiju i feminističku kritiku. U članku „Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište“¹¹ autorica, iz teorijske pozicije, navodi kako njezin članak nastaje na perspektivi razmeđa književnokritičke analitike, književne antropologije (prema Poyatosu, ističe da se književna antropologija temelji na realističkoj prozi) i folkloristike, „u nesigurnom i kontroverznom području interdisciplinarnih prosudbi, križanja, nedopuštenih preuzimanja tuđih ovlasti, za mnoge i neumjesnog premještanja metodoloških obrazaca i analitičkih kategorija u njima strano područje istraživanja, s dvojbenim prosudbenim probicima, često takvima koji više povratno osvjetljaju ishodišno okružje posudbi no na nov način govore o nominalnom odredištu analize“ (L. Čale Feldman, 1997b: 79). U navedenom iznimnom članku autorica smatra opravdanim usporedbu (koju je ona uvela) kraljica s pelješkim *bijelim maskarama* koje izvode muškarci, odjeveni u žene, točnije u neku vrstu kostimografskog hibrida muškarca i žene, kao i u slučaju *ljelja* (L. Čale Feldman, 2001: 201). U pitanju roda u *kraljičkim*

¹⁰ Valentina Vitković ističe da su uobičajeni nazivi *bijeli maskari*, *maskar* (imenice muškog roda), no mlađi govornici danas više rabe imenice ženskog roda *maskara*, *maskare* (V. Vitković, 2016: 20).

¹¹ U sažetku autorica navodi da dekorativna zadaća koju folklor preuzima u slavonskoj pučkoj dramatici ishodi, ovdje se pretpostavlja, iz istog svjetonazora iz kojeg ishodi i dramaturško-predstavljачka redukcija kojoj se izvirgavaju ženski likovi, gotovo redovito percipirani kao prijetnja stabilnosti mogućih svjetova u kojima se javljaju. Nasuprot tome, predstavljачki oblici slavonskog folklora koje pučka dramatika bez iznimke prešućuje, upravo su oblici u kojima žene igraju bilo ravnopravnu bilo čak premoćnu ulogu. Usp. autoričinu bibliografiju <https://www.bib.irb.hr/pregled/znanstvenici/187693?report=1>.

ophodima predlaže tumačenje izvedbene rodne inverzije u svjetlu mita o androginu i pritom dovodi u pitanje povezanost kraljica s *kumpanijama*, *rusajlijama* i *kalušarima* jer ti obredi, kako ističe, ne pokazuju simboličke sponse s vjenčanjem – u usporedbi s *bijelim maškarama* (L. Čale Feldman, 1997b: 89; L. Čale Feldman, 2001: 201; I. Lozica, 2002a: 207; I. Niemčić, 2002: 86).¹²



Bijele maškare („bijeli maškari“), Putniković (Pelješac). Izvor: mrežne stranice Instituta za etnologiju i folkloristiku <https://macevni-plesovi.org/obicaji/ophod-bijelih-maskara-u-zadnju-nedjelju-poklada/>. Foto: Stjepan Tafra. Terenski i rukopisni primjer kako su se etnoteatrološko-filozofska niša (Ivan Lozica) i etnoteatrološko-feministička niša (Lada Čale Feldman) međusobno čitale i nadopunjavale.

Osim navedenih članaka, Lada Čale Feldman izložila je priopćenje „O dvjema ženskim pričama o glumačkom životu“, objavljeno u zborniku radova s Krležinih dana u Osijeku 1999. godine, koje se bavi modusima pretakanja glumačkog iskustva u narativni iskaz, kao i posebnostima ženske spisateljske refleksije o glumačkom zvanju, a na primjerima (tada) dviju jedinich objavljenih ženskih glumačkih autobiografija, višeknjižnih

¹² Ivan Lozica smatra to „najranjivijim mjestom“ navedene interpretacije: „Premda su se rusa(j)lijski obredni plesovi izvodili od Božića do Bogojavljenja (što se podudara s početkom karnevala kod katolika), oni nesumnjivo imaju mnogo toga zajedničkog s duhovskim običajima, a ne samo ime.“ (I. Lozica, 2002a: 209)

Elize Gerner te autobiografsko-esejističke knjige *Svijet glume* Marije Crnobori, koje autorica uzima kao ogledne primjere malopovijesnih žanrovskih hibrida (L. Čale Feldman, 2001: 247).

I dok u članku „Žena i žanr: o Senkeru i Mujičiću, i opet bez trećega“ demonstrira kako u obojice dramatičara žena nosi neki alegorijski biljeg hrvatske književne, kulturne i političke povijesti, u priopćenju „Još o Matkovićevoj antici i njezinim europskim poticajima“, izloženom na Krležinim danima, autorica se bavi trima prosudbeno zanemarenim dramskim tekstovima Marijana Matkovića, objedinjenima u ciklusu *Trojom uklete*. Činjenica da kazališna povijest i interpretacija za taj ciklus nisu pokazale nikakvoga interesa ovdje se osvjetljuje terminima feminističke kritike, s obzirom na to da je u tekstovima riječ o rijetkom primjeru muškog dramskog autorstva koje kritiku rata provodi zauzimajući tzv. žensku perspektivu antičkih mitova, pa tako, među ostalim, ističe i vlastitu kritiku Georgea Steinera, njegove definicije tragedije iz koje proizlazi da mu je nepoznat razmjerno bogat korpus četvrtstoljetnih feminističkih i neohistoricističkih istraživanja na tu temu u angloameričkoj historiografiji i antropologiji te autorica upućuje na radove Nadije Seremetakis, Page DuBois i Alison Sharrock (L. Čale Feldman, 1999: 127).

I dok se najnovija knjiga Lade Čale Feldman fokusira na selidbe kazališta, glume i drame tamo gdje im nije izvorno mjesto – *on-kraj* pozornice, u prozu, u poeziju ili na film (L. Čale Feldman, 2019: 5), Lozica je svojom prvom knjigom *Izvan teatra*¹³ i svim člancima izloženima na Krležinim danima u Osijeku demonstrirao, kako je to često isticao, *nepostojeću disciplinu*, odnosno kao što je to apostrofirao ironijskim *bihejviti-vom* u priopćenju „Metode hrvatske etnoteatologije u europskom kontekstu“: „Štovana publiko, možete li zamisliti varalicu koji krajem dvadesetoga stoljeća u nekoj maloj zemlji uspije izmisliti zvučan naziv nepostojeće znanosti vrlo upitna predmeta, progurati je kao kolegij u dodiplomski i poslijediplomski studij na sveučilištu i, baveći se njome pod krovom jedne tolerantne znanstvenoistraživačke institucije, neraskrinkan preživjeti (doduše skromno) dobrih dvadesetak godina? Možete li toga uljeza zamisliti kako odsjeda u osječkom hotelu Central o trošku organizatora Krležinih dana, pobi-

¹³ I. Lozica autotematizacijski na Krležinim danima navodi kako ga teme Krležinih dana uvijek „iznova nagone na promišljanje i pojašnjavanje vlastite pomalo marginalne etnoteatološke pozicije na teatrološkom skupu te za sintagmu izvan teatra ističe – što je i naslov moje prve knjige koja je također objavljena nekako rubno, kao posljednji svezak u Teatrologijskoj biblioteci HDKKT“, te nastavlja: „Što podrazumijevam sintagmom izvan teatra? Nije riječ o izvanteatarskim pojavama i zbivanjima, o metafori kazališta, predstavama prognanim iz kazališnog hrama, folkloru ili o krhotinama teatra u svakodnevicu. Sve je to uključeno, ali se zapravo radi o radikalnoj promjeni vizure, o širenju istraživačkog horizonta, o istupanju iz zatvorenog kruga teatrologije da bismo odmakom stekli uvid u cjelinu problema pa tako reinterpretirali i prirodu kazališta.“ (I. Lozica, 2009: 87) Naime, svojom prvom knjigom autor je odbio i termin *narodno kazalište* ili pak *folklorno kazalište*, ali ga je ipak s vremenom „prihvatio“ (I. Lozica, 1990: 66), kako doznajem od kolege zbog uredničkoga tima edicije *Stoljeća hrvatske književnosti* (Vlatko Pavletić, Dubravko Jelčić i Josip Vončina) koji je zahtijevao termin *folklorno kazalište*.

re dnevnice i u Svečanoj dvorani Pedagoškog fakulteta uvažanim teatrolozima drsko izlaže o europskome kontekstu svoje nepostojeće discipline? Ako možete, onda znate kako se u ovom trenutku osjećam!“ (I. Lozica, 1999: 174) Završno pak u navedenom priopćenju, izloženom na Krležinim danima u Osijeku, demonstrira kako se Lada Čale Feldman priključila etnoteatrološkim istraživanjima u Institutu za etnologiju i folkloristiku, odnosno njegovim riječima: „Ubojita mutacija etnoteatrolgije, teatrologije, nove etnografije, feminističke kritike i ostalih sastavnica postmodernističke polilogijske interdisciplinarnosti kojom se služi Lada Čale Feldman dohvatila se već i društvenodramske uloge državnoga poglavara, a nije umakao ni teatar koji se skrivao u teatru pa još u zabitnom hrvatskom teatru.“ (I. Lozica, 1999: 182) Sve navedeno dokazuje kako su se etnoteatrološko-filozofska niša (Ivan)¹⁴ te etnoteatrološko-feministička niša (Lada)¹⁵ međusobno čitale i nadopunjavale,¹⁶ što posebice demonstrira Ladina druga knjiga *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* iz 1997. godine.¹⁷

¹⁴ Filozofska niša zbog obrazovanja, dakle ne mislim na vokaciju.

¹⁵ Vjerujem da na samom kraju izlaganja smijem koristiti osobna imena s obzirom na to da sam imala sreću što sam se u Institutu za etnologiju i folkloristiku zaposlila upravo u doba kada su se navedeni interpretativni *mišunzi*, što se tiče etnoteatrolgije, ostvarivali.

¹⁶ Tako Lada Čale Feldman svjedoči kako se i Ivan Lozica u okviru svoje etnoteatrolgijske niše kretao prema književnoj/izvedbenoj antropologiji kada je npr. vinske statute interpretirao u kontekstu djela Šenoe, Đalskog, Matoša i Krleže te kako je književne odvjetke vinskoštatutne imaginacije utopio u „kulturu gospode“ gdje je demonstrirao da ne postoje dva etnološka/folkloristička predmeta te da se istraživanje mora uzdići iznad „uskogrudne i statične opozicije dviju odvojenih kultura“ (I. Lozica, 2002a: 11, navedeno prema L. Čale Feldman, 2005: 23). Nadalje u tekstu „Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište“, koji kao proširenu inačicu autorica objavljuje u svojoj knjizi *Euridikini osvrti*, Lada Čale Feldman navodi kako je Lozica revidirao svoju misao o novijem karakteru ženskog sudjelovanja u karnevalu te, prema Baroji, navodi da je na jednom koncilu u Carigradu u doba Justinijana II. spomenuta obostrana inverzija spola u kalendama i svečanostima održanima prvog dana ožujka (I. Lozica, 1990: 136, navedeno prema: L. Čale Feldman, 2001: 199). Nadalje u interpretativnom razgovoru s kolegom I. Lozicom Lada Čale Feldman navodi da su kraljice i u 19. stoljeću ruralne Slavonije ostale u službi sklapanja vjenčanja te njihova „neporeciva posebnost ostaje u dominaciji i u spolnoj inverziji ženskih članova ophodne skupine“ (L. Čale Feldman, 2001: 204). To mišljenje o novijem karakteru ženskog sudjelovanja u karnevalu zapravo je, kako autor navodi, uvriježena etnološka predrasuda, pandan onoj teatrološkoj predrasudi da su ženske uloge donekadno uvijek glumili prerušeni muškarci. Njegovim daljnjim komentarom – „*hrvatska patrijarhalna etnologija* nikako nije mogla prihvatiti Lovretićeve bilješke o pokladama u Otoku – tamošnji ženski karneval“, usp. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, g. 2 (1897), str. 91-459; g. 3 (1898), str. 26-56; g. 4 (1899), str. 46-109; g. 7 (1902), str. 57-206.

¹⁷ Usp. poglavlje „Folklorno predstavljanje kao dramaturško ishodište“.

LITERATURA

- Austin, J. L. (2003), *How to Do Things With Words*, 2. izdanje, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Čale Feldman, Lada (1996), „Metafore glume u suvremenoj hrvatskoj dramatici“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost od 1968./1971.*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište Osijek, Pedagoški fakultet u Osijeku, Osijek, str. 98-117.
- Čale Feldman, Lada (1997a), „Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska drama i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište Osijek, Pedagoški fakultet u Osijeku, Osijek, str. 171-180.
- Čale Feldman, Lada (1997b), „Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište Osijek, Pedagoški fakultet Osijek, HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Osijek, Zagreb, str. 79-95.
- Čale Feldman, Lada (1999), „Još o Matkovićevoj antici i njezinim europskim poticajima“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb, Osijek, str. 123-135.
- Čale-Feldman, Lada (2000), „O dvjema ženskim pričama o glumačkom životu“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, Osijek, str. 114-121.
- Čale Feldman, Lada (2001), *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Naklada MD, Centar za ženske studije, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (2003), „Žena i žanr: o Senkeru i Mujičiću, i opet bez trećega“, *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović, HAZU, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 247-257.
- Čale Feldman, Lada (2005), *Femina ludens*, Disput, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (2019), *Onkraj pozornice: na raskrižju medija*, Disput, Zagreb.
- Felman, Shoshana (1993), *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb.
- Geertz, Clifford (1980), „Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought“, *The American Scholar*, g. 49, br. 2, str. 165-179, navedeno prema: http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Blurred_Genres.htm (1. prosinca 2019.).
- Lozica, Ivan (1990), *Izvan teatra: teatrabilni oblici folkloru u Hrvatsko*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.

- Lozica, Ivan (1995), „Karneval Donjih Kaštela i njegova društveno-kritička dimenzija“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek Zagreb, str. 212-221.
- Lozica, Ivan (1999), „Metode hrvatske etnoteatrologije u europskom kontekstu“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 174-182.
- Lozica, Ivan (2000a), „Mediterranski oružni plesovi i hrvatsko kazalište“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, pr. Nikola Batušić i Boris Senker, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, Osijek, str. 177-184.
- Lozica, Ivan (2000b), „Vinski statuti kao stolno kazalište (Šenoa, Gjalski, Matoš, Krleža)“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb, Osijek, str. 76-93.
- Lozica, Ivan (2001), „Biranje kralja“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb, str. 151-160.
- Lozica, Ivan (2002a), *Poganska baština*, Golden marketing, Zagreb.
- Lozica, Ivan (2002b), „Ivan Slamnig i Marina kruna“, *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno, Zagreb, Osijek, str. 283-288.
- Lozica, Ivan (2003), „Istraživanje tradicijskih maski u Hrvatskoj“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 292-300.
- Lozica, Ivan (2004), „Marulićev spjev *Poklad i korizma*“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 13-18.
- Lozica, Ivan (2005), „Lokalno, regionalno, nacionalno i globalno u folklornome kazalištu“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u Hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Zagreb, Osijek, str. 241-245.
- Lozica, Ivan (2006), „Karneval: prostor, tijelo, riječ“, *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest

hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Zagreb, Osijek, str. 166-172.

Lozica, Ivan (2007), „Karneval kao vremenski rezervat poganstva i predstavljanja“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta; HNK u Osijeku, Filozofski fakultet, Zagreb, Osijek, str. 251-256

Lozica, Ivan (2008a), *Zapisano i napisano: folkloristički spisi*, AGM, Zagreb.

Lozica, Ivan (2008b), „Stare Indije i Dugi Nos“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Zagreb, Osijek, str. 272-286.

Lozica, Ivan (2009), „Tekst kao palimpsest: verbalna sastavnica običaja“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet, Zagreb, Osijek, str. 87-93.

Lozica, Ivan (2010), „Prevrat kao predstava: karneval kao suzbijanje sukoba“, *Krležini dani u Osijeku 2009. Hrvatska drama i kazalište i društvo*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Zagreb, Osijek, str. 105-115.

Marjanić, Suzana (2009), „Pat pozicija dvoglave etnologije“, *Zarez*, <http://www.zarez.hr/clanci/pet-pozicija-dvoglave-etnologije> (1. prosinca 2019.).

Niemčić, Iva (2002), „Tragom nevidljive plesačice“, *Narodna umjetnost*, Zagreb, g. 39, br. 2, str. 77-92.

Senker, Boris (2010), *Uvod u suvremenu teatrologiju I*, Leykam international, Zagreb.

Vitković, Valentina (2016), *Bijeli maškari Putnikovića: izdano povodom 20. obljetnice obnove običaja održavanja bijelih maškara u Putnikoviću na poluotoku Pelješcu*, Kulturno-umjetničko društvo Putniković, Putniković.

OUTSIDE OF THEATRE AND/OR BEYOND THE STAGE – ETHNO-
THEATROLOGY AND FEMINIST CRITICISM AT *DAYS OF KRLEŽA* IN OSIJEK:
CASE STUDY – IVAN LOZICA AND LADA ČALE FELDMAN OF THE
INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND FOLKLORE RESEARCH

Summary: As the title suggests, the article provides a review of ethno-theatrical research and feminist literary criticism, initiated at Krleža's Days in Osijek by Ivan Lozica, retired since 2014, and Lada Čale Feldman, Full Professor in theatre studies at the Department of Comparative Literature of the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb since 2005. I list and thematise works by the aforementioned colleagues from the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb, who addressed the above-mentioned topics sans interpretative fear, which ought to be supplemented (with prospective commemorative research) by an interpretative niche of other colleagues who are engaged in ethno-theatricality (e.g. Đuro Franković, Marijan Bobinac, Anđelka Tutek, Anica Bilić) and feminist criticism (e.g. Kristina Peternai Andrić, Lucija Ljubić, Martina Petranović, Dubravka Crnojević-Carić, Sibila Petlevski, Mira Muhoberac) at Krleža's Days in Osijek.

Keywords: Ivan Lozica; Lada Čale Feldman; ethno-theatricality; feminist criticism; Krleža's Days in Osijek

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU – ZATOČNIK HRVATSKE TEATROLOGIJE

Sažetak: U radu se analiziraju polazišta, ostvarenja i dosezi znanstvenoga skupa Krležini dani u Osijeku tijekom tri desetljeća njihova postojanja pri čemu se kao okvir za sagledavanja dosadašnjih prinosa Danā hrvatskoj teatrologiji i za generiranje mreže perspektiva na objavljen korpus tekstova koristi pet aktualnih kategorija promišljanja kazališne povijesti i kazališne historiografije – arhiv, prostor, vrijeme, identitet i pripovijest – uvedenih u knjizi *Reprezentiranje prošlosti. Eseji o izvedbenoj historiografiji* urednika Thomasa Postlewaita i Charlotte M. Canning (2010.). Radom se nastoji argumentirati uvodna tvrdnja da su Krležini dani u Osijeku od svoga osnutka do danas svjesno uzimali na sebe ulogu svojevrsnoga zatočnika hrvatske teatrologije i da su nastojali biti sugovornikom, komentatorom i promicateljem nacionalne dramske i kazališne produkcije u svim njezinim mnogobrojnim odvojcima i vidovima.

Ključne riječi: Krležini dani u Osijeku; hrvatska teatrologija; kazališna historiografija; hrvatska drama; hrvatsko kazalište

Ovaj bih članak započela onime čime sam zaključila prateći tekst prigodne izložbe *Tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku* „Tragom kutije olovnih slova – tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku“ (M. Petranović, 2019) ponovno se pozivajući na misao dugogodišnjega voditelja Danā Branka Hećimovića da su Krležini dani „na neki način stvorili jednu školu u kojoj se razmjenjuju mišljenja i zajednički stvara kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta, koja se stalno nadopunjuje“ (B. Hećimović u: M. Sajler Garmaz, 2010: 23). Imajući u vidu u njoj sadržane implikacije istraživačkoga i intelektualnoga kontinuiteta, dijalogičnosti i zajedništva sustavno usmjerenih jednom te istome cilju – temeljitijem spoznavanju i razumijevanju hrvatske dramske književnosti i kazališta – vjerujem kako nije posve neopravdano u navedenoj misli prepoznati jezgrovito

sažimanje pozicije Krležinih dana kao svojevrsnoga zatočnika hrvatske teatrologije, pa i hrvatske znanosti i kulture u cjelini. U nastavku ću stoga pokušati makar u središnjim crtama naznačiti mnogostruke i raznovrsne modalitete i vidove kojima su Krležini dani u Osijeku tijekom trideset godina svoga postojanja i djelovanja rečenu poziciju gradili, osvještavali i osvajali, a da ne kažem i zasluživali.

Osmišljavajući zbornik radova *Reprezentiranje prošlosti. Eseji o izvedbenoj historiografiji* (*Representing the past. Essays in Performance Historiography*) (2010.) urednici izdanja Thomas Postlewait i Charlotte M. Canning svojim su suradnicima ponudili pet temeljnih kategorija ili koncepata mišljenja – arhiv, prostor, vrijeme, identitet i pripovijest – koji, prema njihovoj prosudbi, zajedno tvore okvir za proučavanje, opisivanje, analiziranje i promišljanje kazališne povijesti i kazališne historiografije (T. Postlewait, Ch. M. Canning, 2010). U nekoj gruboj, ali i održivoj podjeli studija izloženih i objavljenih u sklopu Krležinih dana u Osijeku prve bi se linije razdiobe mogle povući već između radova o dramskoj književnosti, radova o kazalištu i radova o teatrologiji – te, naravno, radova na križištu svih mogućih oblika njihovih međudnosa – no učinilo mi se kako bi pet gore navedenih koncepata mišljenja moglo biti plodonosno i u sagledavanju dosadašnjih učinaka Krležinih dana i u generiranju mreže perspektiva na dosad objavljen korpus tekstova, uz napomenu da nijedan od njih ne može opstojati posve samostalno i odcijepljeno od ostalih te da su presijecanja i prožimanja među kategorijama ne samo neminovna nego i nadasve poželjna, poglavito imamo li u vidu da su upravo poticajna sjedinjavanja među istraživačkim disciplinama, paradigmama i medijima u posljednjih nekoliko desetljeća postala i jednim od temeljnih postulata proučavanja kazališne povijesti i suvremenosti.

Vrijeme

S obzirom na obljetničku prigodu tridesetih Dana kao i na ideju svojevrsnoga podvlačenja crte ili svođenja računa o dosadašnjim Danima, čini se umjesnim započeti kategorijom vremena i naglašavanjem dubinske prožetosti i uzajamne sprege Krležinih dana u Osijeku i vremena u kojem su začeti, u kojem su stasali i u kojem su se razvijali, posebice s obzirom na dvije bitne odrednice toga vremena, s jedne strane uže strukovne promjene unutar samoga znanstvenog područja svjetske teatrologije koje su ostavile traga i na Krležinim danima i kojima su u domaćim okvirima Krležini dani uzvratno također dali važan obol, te s druge strane državno osamostaljenje Hrvatske, a s njime i potrebu da se nacionalna prošlost, uključujući, dakako, i njezinu dramsku i kazališnu komponentu, sagleda iz perspektive novostečene pozicije gospodara u vlastitoj kući.¹

¹ Prvi Krležini dani u Osijeku održani su 9. – 12. travnja 1990., neposredno prije prvih višestranačkih izbora u Hrvatskoj.

Pokrenuti 1990. godine, Krležini dani u Osijeku velikim su se dijelom temeljili na pretpostavci da je, nakon pomicanja istraživačkoga fokusa Danā Hvarškoga kazališta s nacionalne drame i kazališta na teme iz starije hrvatske književnosti te nakon njihova udaljavanja, kako piše B. Senker, i od teatra i od teatrologije (B. Senker, 2014: 19), bilo potrebno ustoličiti novi okvir okupljanja unutar kojega bi se nastavila, produbila i proširila na Hvaru otpočeta istraživanja nacionalne drame i kazališta. Pridonijela je tome i činjenica da je upravo u desetljeću koje je prethodilo osnutku Krležinih dana u Osijeku nacionalna teatrologija, dugujući mnogo i hvarskim simpozijima, znatno dobila na zamahu. Rečeni se zamah, štoviše, već na samom početku devedesetih godina, kada u život kreću i Krležini dani, realizirao u nekoliko Danima komplementarnih strukovnih projekata i publikacija kao što su *Repertoar hrvatskih kazališta* inicijatora i priređivača B. Hećimovića iz 1990. godine i *Uvod u teatrologiju* Nikole Batušića iz 1991. godine, projekata i publikacija čiji su nositelji, kao što znamo, (od početka) bili nerazlučivo povezani s Krležinim danima. Oba su spomenuta izdanja umnogome postavila temelje disciplinarnoga rada i smjernice daljnjih teatroloških istraživanja čiji će rezultati vidljivost ostvarivati upravo na Krležinim danima, velikim dijelom i zbog toga što su Branko Hećimović i Nikola Batušić bili važne figure na oba kolosijeka, a da su Dani odabirom krovnih tema i mogućih pristupa njihovoj obradi i sami nastojali zadavati daljnje pravce i rukavce istraživanja hrvatske drame i kazališta – potvrđuje to i odabir krovne teme posvećene dostignućima i zadaćama hrvatske teatrologije već druge godine održavanja skupa. Pokraj brojnih zabilježenih zadaća teatrologije izgovorenih tada (1991.), kao i nekoliko godina kasnije u temeljnom radu B. Senkera „Još o zadaćama hrvatske teatrologije” (B. Senker, 1993), jedan od nepisanih istraživačkih zadataka svakako je bio i rad na znanstvenom legitimiranju teatroloških proučavanja i osamostaljivanju teatrologije kao samostalne istraživačke discipline. Ako ne borba, a onda svakako zalaganje za znanstveno ustoličenje discipline i njezino daljnje razvijanje u moderan znanstveni pristup kazalištu zasigurno je jedan od provodnih motiva Krležinih dana, posebice ima li se u vidu da u vrijeme osnivanja Danā teatrologija nije bila toliko raširena istraživačka paradigma i da je administrativno priznanje znanstvene grane stekla tek 2005., kada je odcijepljena od polja filologije i priljubljena polju znanosti o umjetnosti. Spomenuti je lajtmotiv simbolički podcrtan i zaokružen vrednovanjem učinjenoga nakon dvadeset godina postojanja Danā, u dva simpozijaska ciklusa posvećena teatrolozima, povjesničarima i kritičarima hrvatske drame i kazališta. Štoviše, trideset godina postojanja Danā nadaje se kao lakmus-papir faza kroz koju je teatrologija u to doba prolazila, od početnoga zauzimanja pozicija preko postupnoga odmicanja od filoloških i estetičkih analiza dramskih djela i povijesti izvođenja dramskih tekstova na sceni prema dominaciji proučavanja okrenutih raznim segmentima kazališne izvedbe do poimanja kazališta kao dijela šire društvene, povijesne i kulturne cjeline, zrcaleći na neki način i tzv. performativni i tzv. kulturološki obrat u znanosti te otvarajući teatrologiju različitim disciplinarnim pristupima u humanistici i društvenim, a postupno i u prirodnim znanostima.

stima. Dakako, takvu poziciju Krležinih dana nisu svi voljni priznati smatrajući da Dani nisu uspjeli odgovoriti na mnoge prevrate u svjetskoj kazališnoj teoriji ili da su na njih odgovorili parcijalno i s prevelikim zakašnjenjem.

S druge je strane državno osamostaljenje nesumnjivo potaknulo i otvorilo mogućnost revidiranja dramske i kazališne povijesti iz aspekta novostečene pozicije, oblikovanja priče o nacionalnoj kazališnoj povijesti, usmjeravanja pažnje na povijesne odsječke, fenomene i pojedince koji dotad nisu mogli ili smjeli biti obrađeni, redefiniranja dosega i predmeta istraživanja s obzirom na novouspostavljene državne granice i sl. Za razliku od znanosti o književnosti, koja je nakon devedesete iznjedrila više sintetskih pogleda na hrvatsku književnu povijest (povijesti hrvatske književnosti, književni leksikoni, književna enciklopedija...), nacionalna teatrologija takvu vrstu sinteze nije realizirala, pa se Krležini dani u Osijeku mogu promatrati i kao korak k primicanju tako zamišljenome cilju.

U odabiru krovnih tema na Krležinim danima moguće je pratiti opće paradigmat-ske istraživačke pomake od kronologije prema kulturologiji, a usporedno s nastojanjem da pariraju mijenama u struci Krležini su dani nastojali uspostaviti i komunikaciju s aktualnim trenutkom i na užoj razini struke i na široj razini društvenopovijesne zbilje usredotočujući se, primjerice, na problematiku odnosa književnosti i kazališta prema nacionalnoj povijesti u vrijeme Domovinskoga rata i osamostaljenja Hrvatske, na kontinuitet slavonskoga i osječkoga kazališnoga života u vrijeme njegove izravne materijalne ugroze ili pak svečanih obljetnica kazališta, na suodnos književnosti i kazališta s obzirom na pojačane rasprave oko udjela književnosti i teksta u kazališnoj predstavi te dehijerarhizaciji izražajnih sredstava i elemenata kazališne izvedbe unutar kazališne predstave, na globalizaciju i zastupljenost hrvatskih kazališnih umjetnika u inozemnim sredinama u vrijeme primicanja Hrvatske Europskoj uniji itd. Naime, jedna od ishodišnih smjernica Krležinih dana koju su njihovi utemeljitelji i voditelji od samoga početka kontinuirano naglašavali u svim strukovnim i medijskim istupima bilo je i nastojanje da Krležini dani dokinu vremensku distancu od predmeta istraživanja, da progovore o suvremenom, ali i da suvremeno (su)oblikuju, da budu tematski aktualni, u dosluhu i u dijalogu s recentnim dramskim pismom, kazalištem i teatrologijom, zbog čega su na Krležinim danima od početka prisutne teme koje reagiraju na trenutna zbivanja na sceni i oko nje i zbog čega su obrađivani najaktualniji kazališni fenomeni, umjetničke osobnosti ili predstave.² Na želji da se uspostavi sprega teorije i prakse, Krležinih dana i hrvatskoga kazališta, zasnovano je i uvođenje (i odabir) predstava na Krležinim danima, a još možda i više sudjelovanje brojnih kazališnih praktičara na znanstvenome skupu

² „U svih dosadašnjih sedam godina željeli smo svojim znanstvenim savjetovanjima biti aktualni“, reći će, primjerice, Branko Hećimović 1996. godine (B. Hećimović u A. Tomasović, 1996: 17). Ili: „Ovdje se ispisuje povijest! Pri odabiru tema vodi se računa o njihovoj aktualnosti. Nekim se referatima promptno reagira na određena pitanja i teme...“ (B. Hećimović u: N. Bošnjak, 2001: 15)

– dramskih pisaca, redatelja, glumaca, scenografa, ravnatelja i intendantata – koji su problematizirali svoje umjetničko djelovanje, svoju profesiju i kazalište svoga vremena, a katkada i kritičku i teatrološku refleksiju o njemu. Od redatelja su to primjerice bili Petar Selem, Petar Šarčević, Georgij Paro, Ozren Prohić, Zlatko Vitez, Ivica Boban, Rene Medvešek, od glumaca Tonko Lonza, Neva Rošić, Branka Cvitković ili Vjekoslav Janković, od scenografa Zlatko Kauzlarić Atač, od dramaturga Sanja Ivić, od ravnatelja Nikola Vončina, Mani Gotovac, Marijan Varjačić, Ana Lederer i dr., koliko su takve podjele uopće moguće. Na sličnome se tragu može tražiti i paralela s – s vremenom sve izraženijim – nastojanjima suvremene teatrologije na mijeni stoljeća da poveže praksu i teoriju koja su, kada je riječ o hrvatskoj teatrologiji, dovela i do ideje o premrežavanju znanosti i umjetnosti u tzv. novoj teatrologiji definiranoj kao praksom vođeno istraživanje (S. Petlevski, 2015). U srodnome pak svjetlu, kao i u težnji za uspostavljanjem i održavanjem istraživačkoga kontinuiteta, valja promatrati i otvorenost Krležinih dana širem rasponu znanstvenih naraštaja sudionika različitih znanstvenih habitusa i istraživačkih interesa zastupljenih na skupu od njegova začetka do danas. Prilikom jubilarnih desetih Dana Nikola Batušić tako je zaključio da su predmetne godine održani Dani, među ostalim, pokazali i to da se „hrvatska teatrologija razvija kao vrlo ozbiljna znanost, a posebice posljednjih godina kada se tradicionalnim povjesničarima pridružila i generacija mladih suradnika.“ (N. Batušić u: I. Gajin, 1999b: 14) Na skupu je dosad sudjelovalo oko dvije stotine znanstvenika, među kojima je dio stalnih, pa i dugogodišnjih sudionika Krležinih dana, no svake se godine popisu pridružuju i nova imena, i taj bi sretni spoj zapravo trebao jamčiti raznolikost, suvremenost, pa i opstanak višegodišnje tradicije prosinačkoga osječkog znanstvenog okupljanja proučavatelja nacionalne dramske književnosti i kazališta.

Programatsko inzistiranje Danā na tematskoj aktualnosti i problematiziranju suvremenoga kazališta nije istodobno isključilo povijesna istraživanja, upravo suprotno, jedan od deklarativnih ciljeva skupa od početka je bilo obrađivanje širokoga i raznovrsnoga spektra tema iz cjelokupne povijesti hrvatske dramske književnosti i kazališta i vremensko obuhvaćanje perioda od začetaka glumišne aktivnosti u Hrvatskoj do današnjih dana, s posebnim naglaskom na poticanje istraživanja starije hrvatske dramske književnosti i kazališta i na poticanje istraživanja dotada zbog različitih okolnosti neistraženih ili slabije istraženih vremenskih odsječaka u povijesti hrvatskoga kazališta. U kontekstu vremena naravno da će izmijenjene društveno-povijesne okolnosti usredotočiti pozornost nekih istraživača na dotad ideološki i svjetonazorski proskribirana mjesta nacionalne kazališne povijesti, poput kazališta u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, no Krležini dani u Osijeku iznjedrili su i niz raznorodnih filoloških, komparatističkih, teorijskih i teatroloških čitanja starije hrvatske dramske književnosti i kazališta, drame i kazališta u 19. stoljeću, brojnih stilskih razdoblja i mandatnih osobitosti kazališta tijekom 20. stoljeća i sl. Napokon, više se radova nastalih u sklopu Danā bavilo i periodizacijskim pitanjima pojedinih književnih i izvedbenih žanrova i vrsta (povijesna drama, drama u

stihu, suvremena hrvatska drama...) ili stvaralačkih faza unutar pojedinih umjetničkih opusa (faze u Krležinu opusu, primjerice) te kazališnim ili strukovnim posebnostima pojedinih desetljeća (scenografija u pedesetima) namećući kategoriju vremena kao važnu okosnicu za strukturiranje mikro- i makroteatroloških istraživanja, pa ne čudi što je jednom nalazimo i izriječom u nazivu krovne teme skupa (*Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*).

Prostor

Na istraživački koncept vremena, kako potonja krovna tema skupa također zorno pokazuje, skladno se nadovezuje i ideja prostora kao moguće okosnice razmišljanja o kazalištu. Za početak ipak recimo da polazišnu točku u razgovoru o prostoru i Krležinim danima u Osijeku najprije treba tražiti u želji njihovih utemeljitelja da se Krležini dani odvijaju u Osijeku, ne samo u spomen na dugovječne i protežne veze Krleže, Osijeka i osječkoga teatra već i s obzirom na uvjerenje da je grad Osijek trebalo iznova pozicionirati kao važno središte znanstvenoga i kazališnoga života Hrvatske, što mu je u prethodnom razdoblju povremeno bilo uskraćivano ili zaniijekano (B. Hećimović, 2010). Krenemo li potom prema onom primarnom, zemljovidnom shvaćanju prostora, uvidom u objavljeni korpus tekstova vrlo brzo postaje jasno da su Krležini dani načinili golem iskorak prema proširenom definiranju topografske slike hrvatskoga kazališta, otimajući se zagreboцентриčnome usmjerenju u proučavanju hrvatskoga kazališta i okrećući se decentraliziranome istraživanju glumišnoga života u nizu gradova i mjesta diljem Hrvatske, kako bi se, među ostalim, stalo na kraj i onome što je jedan od utemeljitelja Danā, Stanislav Marijanović, nazvao „podcjenjivanje kapitalnih nacionalnih postignuća *provincije*“ (S. Marijanović, 2001: 150). Posebna je pažnja posvećena istraživanju kazališta hrvatskoga, ali i njemačkoga govornoga izričaja u Osijeku i Slavoniji, inicirajući, podupirući ili generirajući niz istraživanja, radova, a potom i zasebno publiciranih studija i monografija o osječkom i slavonskom kazališnom životu, kazališnim družinama, ansamblima, profesionalnim teatrima, zgradama, spisateljima, redateljima, izvođačima, predstavama, kritici i kritičarima. Zahvaćene su i poveznice osječkoga kazališta s drugim kazališnim sredinama u zemlji i inozemstvu te su zasebno obrađene i kazališne veze Osijeka i varaždinskoga kazališta (produbljene i razmjenom izložbi, knjiga i predstava u sklopu Danā), ali i Osijeka i Hrvatskoga kazališta u Pečuhu. Istraživanje različitih hrvatskih kazališnih centara poduprto je i kontinuiranim pozivanjem sudionika iz cijele Hrvatske koji su nerijetko u istraživanjima zastupali sredine iz kojih dolaze ili s kojima su najbolje upoznati, od Varaždina i Zagreba preko Rijeke, Zadra i Splita do Dubrovnika. Na srodnome se tragu nalaze i proučavanja hrvatskoga glumišnoga života izvan Hrvatske, odnosno hrvatskih teataru izvan nacionalnih granica, primjerice u Subotici.

Brojne i plodne povijesne i suvremene poveznice hrvatske dramske književnosti i kazališta s inozemnim sredinama, upućenost na širi europski književni, kazališni i

kulturni kontekst, a napokon i sve izraženija internacionalizacija i globalizacija (kazališnoga) života kao i shvaćanja književnosti i kazališta kao medija kulturne razmjene uvjetovali su i višekratnu i viševrnu usredotočenost Krležinih dana na komparativna proučavanja hrvatske književnosti i kazališta,³ književne i kazališne kontakte i međuprožimanja hrvatske i drugih sredina, gostovanja i nastupe hrvatskih umjetnika i kazališta u inozemstvu, prevođenje, izvođenje i recepciju hrvatske dramske riječi u međunarodnim okvirima, zastupljenost inozemnih autora i naslova u hrvatskom kazališnom prostoru, participiranje na međunarodnim festivalima, odjeke inozemnih književnih i kazališnih pravaca, stilova i autorskih poetika u hrvatskome kulturnom prostoru te uopće svakovrsne oblike međukulturnih poveznica. U tome su Krležinim danima umnogome pripomogla i kontinuirana gostovanja inozemnih znanstvenika iz većeg broja susjednih i udaljenijih, kulturoloških više ili manje srodnih zemalja kao što su, primjerice, Bosna i Hercegovina, Srbija, Makedonija, Rusija, Poljska, Mađarska, Austrija, Češka, Slovačka i dr. (usp. B. Hećimović, 2015).

U teatrološkim je istraživanjima na Krležinim danima određen korpus radova posvećen i scenskim prostorima polazeći od klasičnih prostora izvedbe unutar kazališnih zgrada do ambijentalnih, izvaninstitucionalnih i nekonvencionalnih scenskih prostora i na dijakronijskoj i na sinkronijskoj razini, a slijedom pojačanoga vala interesa za teme iz likovne domene kazališne umjetnosti izdvojeno je mjesto pripalo i temi oblikovanja scenskoga prostora, odnosno scenografiji, kako u izlaganjima teoretičara i teatrologa (Ana Lederer, Martina Petranović) te kazališnih praktičara, redatelja i scenografa (P. Selem, Z. Kauzlerić Atač), tako i na pratećim izložbama o nekolicini scenografskih kazališnih opusa održanima u sklopu Krležinih dana (Z. Kauzlerić Atač, Aleksandar Augustinčić, Eduard Griner, Pavle Vojković...).

Na jednim od prvih Krležinih dana u Osijeku Nikola Batušić apostrofirao je i proučavanje publike i njezina fizičkoga, duhovnoga i mentalnoga prostora kao značajnog ali neistraženog poglavlja hrvatske teatrologije (N. Batušić, 1992), a imajući u vidu razna teoretska promišljanja i spoznaje o tome što čini kazališnu izvedbu, i drugi su izlagači na Krležinim danima tijekom godina upozoravali na potrebu proučavanja publike kao aktivnoga čimbenika izvedbe i kazališnoga čina. Valja, međutim, reći da su unatoč kontinuiranim zazivima na istraživanje publike odazivi na nj (bili) tek mjestimični i fragmentarni, ne samo na Krležinim danima nego i u širem kontekstu hrvatske teatrologije.⁴

³ Tome su zacijelo pridonijela i komparativna ishodišta hrvatskih teatrologa i povjesničara kazališta velikim dijelom školovanih u sklopu zagrebačke komparatistike na kojoj je zastupljena i teatrologija kao katedra (čiji počeci sežu u pedesete godine 20. stoljeća), kraće vrijeme i kao zaseban dvogodišnji dodiplomski dodatni studij (od 1997.), a potom i smjer na poslijediplomskome doktorskome studiju.

⁴ Ne iznenađuje stoga što je jedna od tema Danā Hvarškoga kazališta u novije vrijeme bila upravo publika (*Dani Hvarskog kazališta – kritika i publika*, svibanj 2015. godine).

Arhiv

Polazeći od znamenite Derridine tvrdnje da arhiv stvara događaj jednako koliko ga i arhivira (J. Derrida, 1995: 17), arhiv se u posljednjih nekoliko desetljeća više ne doživljava kao neutralni i nedužni repozitorij znanja već i kao kategorija mišljenja čija se struktura i funkcija dubinski preispituju, na sličan način na koji se preispituju i objektivnost i neupitnost dokumenata u istraživačkome procesu. To dakako ne znači da su arhivska istraživanja kazališne građe odbačena ili zaobiđena kao manje valjana već da su podvrgnuta drukčijoj metodološkoj obradi. Štoviše, imajući u vidu činjenicu da mnoga fundamentalna proučavanja kazališnoga života u Hrvatskoj nisu bila odrađena, a dokraja nisu učinjena još ni danas, na Krležinim je danima već na početku programatski i izrijeком apostrofirana potreba za baziranjem kazališnih istraživanja na arhivskoj građi, od one sačuvane u institucionalnim i kazališnim arhivima do one pohranjene u izvaninstitucionalnim i privatnim zbirkama, posebice. Osvrćući se u raznim prigodama na povijest Danā, njihov je utemeljitelj i dugogodišnji voditelj B. Hećimović više puta istaknuo potrebu odrađivanja temeljnih teatrografskih i teatroloških istraživanja radi izgrađivanje baze na kojoj se mogu temeljiti ozbiljnije prosudbe hrvatske glumišne povijesti i suvremenoga kazališta. Na tragu planskoga nastojanja voditelja Krležinih dana koji su predlaganjem ne samo krovnih tema skupa već i tema pojedinih izlaganja aktivno i promišljeno radili na sustavnom popunjavanju raznorodnih praznina u povijesti hrvatske drame i kazališta, kao i na tragu kontinuirane linije otvaranja tema o kojima dotad nije bio govora, tijekom trideset godina Krležinih dana objavljen je izniman broj studija koje svoje ishodište pronalaze upravo u arhivskim istraživanjima hrvatske dramske i kazališne kulture, s pravom se opirući njihovom apriornom odbacivanju kao znanstveno zastarjelima ili pak pozitivističkim, što je dugi niz godina zbog teorijskih promjena u shvaćanju povijesnih istraživanja stigmatiziralo „staru“ teatrologiju i njezinu najjaču disciplinu, povijest kazališta (usp. M. Petranović, 2015). S druge se strane, reflektirajući mijene u poimanju povijesnih istraživanja i posvećujući pozornost predmetu koliko i načinu njegove obrade, na Krležinim danima u Osijeku jednako tako s pravom postavljalo i pitanje na koji se način istraživanja provode i na koji se način novoutvrđeni podaci tumače i kontekstualiziraju te ugrađuju u postojeća znanja o hrvatskome glumištu.

Posebno se dragocjenima čine ona istraživanja u kojima su utvrđivane elementarne teatrografske i teatrološke činjenice o djelovanju pojedinih kazališta, kazališnih skupina i festivala, institucionalnih i profesionalnih, ali i onih izvaninstitucionalnih, o kojima su zapisi rjeđi i teže dostupni, kao i rekonstrukcije njihovih repertoarnih popisa, iznoseći na svjetlo dana mnoge glumišne fenomene koji su u stručnoj literaturi dotad bili potpuno nepoznati ili prešućeni, a istodobno nudeći i temelje za daljnja nadograđivanja i analize, razrade i interpretacije.

Upućenost sudionika Krležinih dana na arhivska istraživanja pridonijela je i revalorizaciji i prevrednovanju mnogih teza o povijesti hrvatskoga kazališta i udjelu pojedinih

umjetnika u njoj (recimo, udjelu Josipa Bacha u kazališnoj povijesti koji je dugi niz godina bio u sjeni sukoba s Krležom), ali i mnogih dramskih opusa (primjerice, Josipa Kosora) autora o kojima su u sklopu Krležinih dana predstavljani radovi bazirani na istraživanju dotad nepoznatih rukopisnih ostavština i djela.

Usporedno s uključivanjem u Dane znanja i iskustva stručnjaka i struka koje u kazalištu stvaraju, zahvaljujući Krležinim danima ostvareni su i pomaci u proučavanju povijesti različitih kazališnih profesija. Unatoč učestalim nastojanjima da se o režiji (kao i o glumi) u teatrološkim istraživanjima govori u prvome redu na temelju odgledanih predstava, Krležini su dani odabirom tema potaknuli ne samo teorijske rasprave o režiji i glumi, odnosno analize suvremenih redateljskih rukopisa (M. Kovač, O. Frljić, B. Jelčić, B. Bakal...), nego i mnoga arhivska istraživanja povijesti hrvatske režije i njezinih predstavnika u Zagrebu i drugim gradovima (Raić, Stozzi, Bach, Jerković, Stupica, Jelaska, Veček...) trasirajući put za ispisivanje neke cjelovitije povijesti hrvatske kazališne režije koji je do tih istraživanja bio mnogo nejasniji. Štoviše, može se reći da su na Krležinim danima u Osijeku upravo ispisivana mnoga poglavlja knjiga o istaknutim hrvatskim redateljima, i da su Dani bili mjesto na kojemu su neke od teza prvi put testirane ili predstavljene znanstvenoj zajednici, da bi se kraće studije kasnije uobličile u knjižna izdanja koja su na Krležinim danima u Osijeku i predstavljena – dobar su primjer knjige o Titu Stroziju Ane Lederer (2003.) i o Ivi Raiću Antonije Bogner-Šaban (2018.). Slično se može reći i za istraživanja drugih kazališnih profesija, primjerice povijesti hrvatske glume i njezinih nositelja, ali i scenografije ili kostimografije, kojima su Krležini dani bili izuzetno otvoreni unatoč inače dugi niz godina slabom interesu za njihovo znanstveno proučavanje. Brojna istraživanja koja su potaknuli Krležini dani, ili su na njima najavljena i jezgrovito prezentirana, uobličila su se i u doktorske disertacije kojima su upravo Dani dali istraživački kredibilitet (kostimografija, kazališna kritika, žensko glumačko iskustvo, lutkarstvo, dramatizacija...).

Pripovijest

Uslijed razmatranja različitih teorijskih škola i otvaranja novih istraživačkih paradigma i metodoloških pristupa u humanističkim i društvenim znanostima na kraju 20. i početku 21. stoljeća, koje je apsolvirala i suvremena svjetska teatrologija te u određenoj mjeri tijekom tri desetljeća i Krležini dani, i kojima su dovedeni u pitanje objektivnost kazališnopovijesnih istraživanja, privilegiranost pojedinih tumačenja te tradicionalne definicije kazališta i predmeta kazališnih istraživanja, kao i nepostojanost granice koja razdvaja jezik povijesti i pripovijesti, historiografije i književnosti, bitno su se proširili i područje kazališnih istraživanja i načini pristupa odabranim područjima.

Sve se izraženi odmičući od znanosti o književnosti, radovi na Krležinim danima s vremenom se više nisu toliko usredotočivali isključivo na književnopovijesne i književnoteoretske analize dramskih djela kao ni na povijest izvođenja dramskih i književ-

nih tekstova na sceni, s naglaskom na dramski tekst ili preoblikovanje proznih tekstova u dramske – iako je i takav pristup važnom kontinuiranom i neodvojivom sastavnicom Krležinih dana do danas – koliko na razne druge segmente kazališne izvedbe, a potom i na kazališne izvedbe u kojima je tekst manje važan ili potpuno izostaje. Štoviše, nakon premještanja istraživačkoga fokusa s dramskoga teksta na predstavu i kazališnu izvedbu u cjelini kao glavni objekt proučavanja i u dijakronijskom i u sinkronijskom aspektu, Krležini su dani naposljetku uključili i studije u kojima kazališna predstava nije nužno glavni ili najvažniji rezultat rada na uprizorenju nego se proces rada i neki drugi ishodi sudioništva u izvedbenoj umjetničkoj kreaciji pokazuju jednako važnima kao i sama predstava, ako ne i važnijima (skupno osmišljeno kazalište, primjerice).

Širenje područja teatroloških istraživanja odvijalo se i u smjeru pojačanoga udaljavanja od proučavanja isključivo institucionalnih i profesionalnih teatarara prema izvaninstitucionalnim i nezavisnim umjetničkim scenama i produkcijama, i u prošlosti i u suvremenosti, te prema studentskim i amaterskim skupinama i festivalima. Na Krležinim danima izložen je i objavljen jedan od prvih značajnijih pregleda kazališta „onkraj institucije“, onaj istaknutoga kazališnoga kritičara Dalibora Foretića (D. Foretić, 1996), a na njegovu će ih tragu nastati mnogo više, i iz perspektive kazališnih teoretičara (Branimir Donat), i iz perspektive samih glavnih aktera rečenih kazališnih formi, poput predstavnika pulskoga Inata, dubrovačkoga Lera i slično (Branko Sušec, Davor Mojaš). Imajući u vidu horizontalno širenje pojma kazalište i izvedba u istraživanjima, ne treba zaboraviti ni liniju istraživanja folklornoga kazališta koju je na Krležinim danima kontinuirano zastupao Ivan Lozica (1997. – 2010.), odnosno performansa koji na Krležinim danima i dalje kontinuirano zastupa Suzana Marjanić (2007.). Propagirajući integralno i obuhvatno poimanje kazališta i izvedbe, Krležini su se dani u Osijeku od početaka otvarali različitim vidovima i vrstama kazališnoga izričaja nipošto se ne ograničavajući na dramski teatar već uključujući i lutkarsko kazalište, kazalište za djecu i mlade, baletno, plesno i neverbalno kazalište te glazbenoscenski teatar. Istodobno nisu upravljali pogled samo na tzv. visoke umjetničke forme poput opere već su obrađivali i kazališne vrste kao što su opereta, mjuzikl i rock opera, koje su iz drugih istraživanja nerijetko isključivane zbog pripadnosti domeni popularnoga i zabavnoga.

Na jednim od prvih Krležinih dana u Osijeku, posvećenih teatrologiji (1991.), Antonija Bogner-Šaban zapitala se ima li lutkarstvo prostor u hrvatskoj teatrologiji (A. Bogner-Šaban, 1992), da bi ga usporedno s postavljanjem toga pitanja na Krležinim danima istodobno i otvorila ili čak nametnula, pa se tijekom godina lutkarstvo kao tema kontinuirano javlja, bilo u njezinim radovima, bilo u radovima novijih sudionika kojima su lutkarsko kazalište kao i uporaba lutke u drugim kazališnim vrstama središte znanstvenoga i/ili profesionalnoga zanimanja (Livija Kroflin, Igor Tretinjak). U prilog tome govori i predstavljanje izdanja o lutkarstvu u sklopu predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku, pa je tako 1995. godine predstavljena knjiga *Tragom lutke i Pričala* A. Bogner-Šaban (Zagreb 1994.). Baletne su teme, od pojedinaca preko žanrova do

predstava i ansambala, u povijesti hrvatskoga kazališta, pa tako i na Krležinim danima u Osijeku, velikim dijelom nedostatno istražene, i to je svakako tema kojoj bi se u budućnosti trebalo posvetiti, ali im nije uskraćen pristup na Krležinim danima, kao što s Krležinih dana nisu odstranjene ni plesne teme, koje u posljednjih nekoliko godina ponajviše zastupa Maja Đurinović, govoreći i o povijesnim i o suvremenim baletnim i plesnim fenomenima, problemima i umjetnicima. U obljetničkoj se godini Danā, štoviše, poticanje plesnih istraživanja koja su od periodičkih priloga, usudila bih se reći, postale takoreći obligatornom sastavnicom Krležinih dana bez kojih bi se Dani smatrali bitno osiromašenima, materijaliziralo i u predstavljanju knjige plesne tematike (Maja Đurinović, *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam*). Proučavanje glazbenoscenskoga stvaralaštva u hrvatskoj je teatrologiji proizvelo nekoliko iznimno važnih i vrijednih izdanja, od kojih su neka i najavljena ili predstavljena na Krležinim danima (primjerice glazbeni teatar u njemačkom kazalištu, bugarski pjevači na hrvatskim scenama), ali ono je, gledano u cjelini, i dalje iznimno manjkavo obrađeno, i kad je riječ o najeksponiranijem glazbenoscenskom žanru – operi – i kad je riječ o njezinim vrlo popularnim, ali – upravo zbog popularnosti – nerijetko i teatrološki prezrenim žanrovima kao što su opereta ili mjuzikl. Krležini su dani i u ovom području pokazali iznimnu širinu pristupa pozivajući na suradnju ugledne hrvatske muzikologe poput Stanislava Tuksara, Ennija Stipčevića ili Vjere Katalinić, koji su u svojim radovima progovorili o opernim prvacima, mjuziklu, opereti te srodnim temama, ali i praktičara poput opernoga redatelja Petra Selema ili skladatelja Alfija Kabilja, koji su progovarali o svome radu u glazbenoscenskome teatru. Naposljetku, u sklopu Krležinih je dana 2006. godine predstavljena i izložba plakata za glazbenoscenska djela Alfija Kabilja promičući i na taj način tu vrstu kazališnoga izričaja, njezino značenje za hrvatsku kazališnu kulturu u cjelini i potrebu njezina proučavanja i ugrađivanja u povijest hrvatskoga kazališta, odnosno pripovijest o hrvatskome kazalištu. Pritom nije nevažno naglasiti da su Krležini dani skrenuli pozornost i na važnost izučavanja glazbenoscenskoga kazališta unutar okrilja teatrologije, a ne samo muzikologije, fokusirane uglavnom na glazbenu sastavnicu opere, operete ili mjuzikla u kojoj scenska komponenta često ostaje sporednom, a Krležini su dani prigrlili i libretistiku, još jedno i u muzikologiji i u teatrologiji dugo zanemarivano područje, te su njezinu istraživanju davali važnu potporu i poticaj. U sklopu Krležinih dana radove o libretu – teorijske, pregledne, komparativne i analitičke – izložili su istaknuti proučavatelji poput Zorana Kravara, Nedjeljka Fabrija, Dalibora Paulika, Ennija Stipčevića, Stanislava Tuksara, Ivana Trojana, Sibile Petlevski i drugih. Na Krležinim je danima periodički ali postojano zastupljeno i tumačenje različitih medija dramskoga izražavanja te suodnosa kazališta i njemu srodnih medija, pa obuhvaćaju i radove o radiodramskom stvaralaštvu te televizijskim i filmskim adaptacijama dramskih djela i kazališnih predstava, no s obzirom na razmjerno mali broj navedenih tema, čini se da u njima treba tražiti prostor proširenja budućih istraživanja.

Teatrološko oslobađanje od patronata filologije nije isto što i dokidanje istraživanja uže literarnih tema, pa su ona i dalje čvrsto integrirana u Krležine dane, gdje se od početka izrijekom podgrijavao interes za, primjerice, djela i autore tzv. starije hrvatske dramske književnosti, rezultirajući novim uvidima u, uzmimo, korpus frančezarija, smješnica ili kajkavske drame, a novi metodološki pristupi i unutar književne povijesti i teorije usmjerili su pozornost znanstvenika i na neke prethodno neistražene dramske autore (poput npr. Kamile Lucerne) i dramska djela ili na nova čitanja poznatih opusa i korpusa te manje isticanih djela poznatih književnika, a usmjerili su ih i na proučavanje dramskoga stvaralaštva pisaca koji su dotad poimani kao isključivo prozaici ili pjesnici (npr. Vesna Parun, Jure Kaštelan, Nikola Šop...). Na Krležinim su danima u Osijeku jednako tako obrađene ili prevrednovane i književne vrste o kojima je u književnoj i/ili kazališnoj historiografiji pisano ili rijetko (poetska drama) ili s revidiranim vrijednosnim stavovima – u više radova Marijana Bobinca izloženih na Danima primjerice umnogome je reinterpretiran, rekontekstualiziran, pa i rehabilitiran žanr pučkoga igrokaza te njegovih predstavnika.

Osim novih interpretacija Krležina opusa, kojemu su posvećena čak tri zasebna skupa (*Krležino kazalište danas*, 1990., *Krleža i naše doba*, 1993., i *Kazalište po Krleži*, 2012.), kao i više individualnih radova u sklopu svih ostalih zbornika, obrađen je i, kako napominje Darko Gašparović, velik broj njegovih „prethodnika, suvremenika i sljedbenika“ (D. Gašparović, 2011: 20). Posebice su detaljno, i književnopovijesno i teatrološki, obrađeni dramatičari i književnici druge polovice 20. stoljeća čije je stvaralaštvo dotad rjeđe bilo predmet istraživanja (Ivan Supek, Marijan Matković, Petar Šegedin...), osobito u okviru znanstvenih skupova i radova, sve do najnovijih predstavnika hrvatske drame 21. stoljeća. Štoviše, usudila bih se reći kako su čitanja dramske književnosti na Krležinim danima stvorila platformu za novo promišljanje, pa i redefiniranje dramskoga književnog kanona autora i djela, a posebice to vrijedi uzme li se u obzir kontinuirano pozivanje aktivnih hrvatskih dramatičara da sudjeluju na Krležinim danima priložima o vlastitome dramskome stvaralaštvu. Odabir dosadašnjih dramatičara, uz ograde da postoje i oni koji se pozivu nisu mogli ili nisu željeli odazvati, svakako upućuje na stvaranje nekoga vlastitog kanona dramskoga pisma druge polovice 20. stoljeća, u kojem se mogu razlučiti barem tri naraštaja dramskih pisaca: poslijeratni (Radovan Ivšić, Fadil Hadžić, Pero Budak), prologovski (Ivo Brešan, Slobodan Šnajder, Boris Senker uz Ninu Škrabea i Tahira Mujičića, Nedjeljko Fabrio, Dubravko Jelačić Bužimski, Luko Paljetak, Feđa Šehović...) i onaj stasao u osamdesetim godinama prošloga stoljeća (Mate Matišić, Miro Gavran). Uzmimo li se u obzir svi dosadašnji prilozi o novijoj dramskoj književnosti na Krležinim danima, moglo bi se reći da ni generacija koja je svojim dramskim rukopisom umnogome obilježila dramske devedesete i nulte godine 21. stoljeća, dajući im karakterističan i prepoznatljiv poetički oblik, na Danima nipošto nije zaobiđena, iako su zaobiđeni mnogi njezini individualni predstavnici. Na Krležinim je danima izloženo nekoliko pojedinačnih radova koji su se bavili problematikom periodizacije dramske

književnosti u novije doba (N. Fabrio, 1996; A. Car Mihec, 2000), no posebno je znakovito isticanje, a možda i nametanje 1968., odnosno 1971. godine u odabiru krovne teme Danā kao važne cezure u definiranju suvremenosti ili barem jasne granice u periodizaciji hrvatskoga dramskog i kazališnog stvaralaštva 20. stoljeća. Svakako međutim valja naglasiti da su se Krležini dani bavili fenomenom hrvatskoga dramskog pisma do gotovo najrecentnije suvremenosti, podržavajući i izvedbe mlađega naraštaja domaćih dramskih autora u sklopu Krležinih dana. Spomenuta sprega Krležinih dana sa suvremenim hrvatskim kazalištem može se utoliko prepoznati i u teatrološkom „otvaranju očiju“ hrvatskoga glumišta za neke, neovisno o periodu, potpuno nepoznate autore i drame, kao i za nove raspoložive interpretacije kanonskih pisaca i dramskih tekstova, čime je zaokružen ciklus priželjkivane suradnje, pa i aktivnoga sudjelovanja Krležinih dana u sukreiranju suvremenoga kazališnog života.

Identitet

U proteklih se nekoliko desetljeća kao iznimno plodno i produktivno područje izučavanja pokazalo polje politika identiteta, kolektivnih i individualnih, posebice iz vizure tzv. antiesencijalističkih koncepcija identiteta koje, opirući se ideji identiteta kao nečeg izvornog, prirodnog i nepromjenjivog, ukazuju na socijalnu konstruiranost i fluidnost identiteta, primjerice rodnih ili nacionalnih. Iako su neke od središnjih ili opsežnijih studija koje problematiku politika identiteta oprimjeruju na korpusu hrvatske dramske književnosti i kazališta (radovi Lade Čale Feldman ili Natke Badurine) napisane mimo Krležinih dana u Osijeku, spomenuta se teorijska problematika odrazila i na krovne teme Krležinih dana (hrvatska književnost i kazalište i povijest, zavičajno i europsko, hrvatska književnost i kazalište u europskom kontekstu, globalizacija...) i na pojedinačne studije objavljene u sklopu Krležinih dana, a na Danima je pronašla i nekoliko svojih isturenijih zastupnika (Lada Čale Feldman, Dunja Detoni Dujmić, Dubravka Crnojević Carić, Kristina Peternai Andrić...), iako su odjeci takvih promišljanja identiteta zamjetljivi u širem korpusu kazališnopovijesnih, komparatističkih i književnoanalitičkih radova (Lucija Ljubić), a uključuju i predstavljanja knjiga o rečenoj tematici: npr. knjiga Zlatka Kramarića *Identitet, tekst i nacija* predstavljena je 2010. godine. Dio radova posebice zadire u problematiku rodnih identiteta s naglaskom na status i udjele žene u književnosti i kazalištu, kao primjerice spisateljice, redateljice, izvođačice, kazališne poduzetnice ili ravnateljice, pri čemu se osobito izdvaja propitivanje tzv. ženskoga dramskog pisma, kao i rad na dekomponiranju maskulino orijentiranih čitanja povijesti hrvatske dramske književnosti i kazališta, a slijedom perspektiva koje nude rodne i feminističke studije Dani su se mjestimice dodirivali i marginaliziranih i kulturno različitih skupina unutar kazališta kao i aktualne tematike invaliditeta i neprivilegiranosti u književnosti i kazalištu, ali tek vrlo rijetko, pokazavši nešto manje razumijevanja za primjerice LGBTQ problematiku, iako je riječ o temama kojima su se hrvatska drama i kazalište itekako bavili.

Veći se broj studija na Krležinim danima može dovesti u vezu i s proučavanjem suodnosa dramske književnosti, kazališta i nacionalnih identiteta, i to bilo odabirom tema i događaja koji su pridonosili oblikovanju pripovijesti o kontinuiranoj, jedinstvenoj ili umjetnički vrijednoj nacionalnoj dramskoj i kazališnoj pri/povijesti te ovjeravanju i osnaživanju nacionalnoga identiteta hrvatskoga kazališta, posebice u vrijeme njegova agresivnog osporavanja ili dokidanja, bilo razmatranjem djela, predstavnika i pojava regionalnog, lokalnog, nacionalnog, nadnacionalnog/internacionalnog ili globalnog karaktera, odnosno njihovih viševrsnih i složenih međudnosa, poveznica i napetosti.

Kao što je već rečeno, tematici regionalnih identiteta, u tome pogledu i istaknutih predstavnika ili zastupnika pojedinih sredina te regionalnih glumišnih središta, institucija i ansambala, posvećen je na Krležinim danima doista oveći korpus radova, s izrazitim naglaskom na slavonski kraj, ali i na druge hrvatske regije, a sve s ciljem decentraliziranog proučavanja hrvatskoga kazališta i obuhvatnoga zahvaćanja hrvatske glumišne povijesti i suvremenosti.

Polazeći od poimanja književnosti i kazališta kao modaliteta i oblika međukulturne razmjene i dodira različitih kultura, u velikom se broju radova na Krležinim danima hrvatski književni i kazališni korpus promatra u kontekstu europskoga, utvrđuju se sličnosti i razlike, odjeci i poveznice, diseminacija i recepcija, i to u oba smjera, izvana prema unutra i obrnuto. Kao što je već i napomenuto, komparativna proučavanja književnosti i kazališta na Krležinim su danima oduvijek bila vrlo jaka ne samo zbog inkluzivnoga pogleda na ta dva umjetnička medija već zacijelo i zbog činjenice da je hrvatska komparatistika od samih početaka bila središnji rasadnik teatroloških istraživanja, pa i mjesto obrazovanja velikoga broja hrvatskih teatrologa. Također, predstavnici pojedinih filoloških odsjeka (germanistike, talijanistike, romanistike, polonistike, anglistike...) nerijetko su na Krležinim danima istraživali odnose pojedine nacionalne kazališne kulture s hrvatskom, kako na razini književnih utjecaja ili traduktoloških tema, tako i na razini repertoarne zastupljenosti pojedine kulture u hrvatskome kazalištu i obrnuto. Utvrđivanje mjesta transfera između različitih jezičnih zajednica i kultura (njemačke i talijanske napose) ne samo izvan nego i unutar nacionalnih granica, što u povijesnoj što u suvremenoj zbilji, također je zaokupljalo više proučavatelja, dijelom zacijelo i u skladu s teorijskim upozorenjem za potrebom redefiniranja nacionalnoga identiteta u smjeru heterogenosti, pluralizma i multikulturalnosti koje se međusobno ne isključuju (usp. M. Petranović, 2015).

U različitim retrospektivnim, obično prigodno i svečarski, pa time i pohvalno intoniranim osvrtanjima na historijat Danā više se puta mogla čuti misao da su Krležini dani stvorili osnovu za svako daljnje proučavanje hrvatske drame i kazališta i da su ispisali svojevrstu povijest hrvatske drame i kazališta. Sagledavanje prinosa znanstvenoga skupa i zbornika radova kao i cjeline Krležinih dana u Osijeku hrvatskoj teatrologiji kroz optiku pet aktualnih kategorija promišljanja kazališne povijesti i kazališne historiografije, navodi, rekla bih, na zaključak o opravdanosti ustrajavanja na uvodnoj tvrdnji

da su Dani, i uza sve svoje mjestimične manjkavosti, propuste ili nedosljednosti na koje se ovom prigodom nisam usredotočivala, iako to ne znači da ih nema, puna tri desetljeća svoga postojanja i svjesno i spremno i s voljom igrali ulogu zatočnika hrvatske teatrologije. Među izlagačima različitih strukovnih profila i interesa, njih dvjestotinjak, koji su periodički ili kontinuirano sudjelovali na Danima, našla se većina relevantnih proučavatelja hrvatske drame i kazališta u posljednjih tridesetak godina, uz malobrojne iznimke; u preko osam stotina radova oblikovan je korpus koji na inkluzivan i demokratski način, s uvažavanjem različitih mogućnosti poimanja kazališta i disciplinarnih metodologija rada, sagledava nacionalnu dramsku i kazališnu produkciju nastojeći joj biti sugovornik, komentator i promicatelj u svim njezinim mnogobrojnim odvojcima i vidovima.

Tijekom tridesetogodišnjega trajanja Danā, mogli su se čuti i razni prigovori na njihov račun, najprije o previše književnosti i premalo kazališta (D. Foretić u: I. Gajin, 1999a), potom o previše povijesti i „zastarjelih“ kazališnopovijesnih raspredanja a premalo teorije i uvida u novije teatrološke spoznaje (L. Čale Feldman, 2003: 29), gdje kad o previše slobodoumlja a premalo ideološke pravovjernosti, periodički o previše monologa a premalo dijaloga, mjestimice o previše opisnog a premalo analitičkog diskursa (M. Petranović, 2018), posljednjih godina i o previše nečujne ili suhoparne znanosti a premalo pragmatičnije i (medijski) vidljivije izvrsnosti. Neki od rečenih prigovora više ne stoje, druge je teško ignorirati ili osporiti, protiv trećih se treba boriti, no ni u kojem slučaju ne treba dvojiti da su Krležini dani u Osijeku bili i ostali zrcalo hrvatske teatrološke misli u posljednja tri desetljeća. Ako nam se odraz katkada i ne sviđa, gogoljevski rečeno, ne možemo kriviti zrcalo, no svakako možemo, a i morali bismo, voditi brigu da nam se zrcalo ne razbije. I to ne samo zbog praznovjerja.

LITERATURA

- Batušić, Nikola (1992), „Istraživanje publike – Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 259-269.
- Bogner-Šaban, Antonija (1992), „Ima li lutkarstvo svoj prostor u hrvatskome glumištu?“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 249-258.
- Bošnjak, Narcisa (2001), „Ovdje se piše povijest“, *Glas Slavonije*, Osijek, g. 59, 5. prosinca, str. 15.

- Car Mihec, Adriana (2000), „Što je hrvatska postmoderna drama u hrvatskoj književnosti“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 122-130.
- Čale Feldman, Lada (2003), „Građa“, *Vijenac*, Zagreb, g. 11, br. 256-257, 25. prosinca, str. 29.
- Derrida, Jacques (1995), „The Archive Fever. A Freudian Impression“, *Diacritics*, g. 25, br. 2, str. 9-63.
- Fabrio, Nedjeljko (1996), „Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. godine“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 7-11.
- Foretić, Dalibor (1996), „Onkraj institucije. Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 206-214.
- Gajin, Igor (1999a), „Od ozbiljnoga do stolnoga kazališta“, *Glas Slavonije*, Osijek, g. 57, 10. prosinca, str. 12.
- Gajin, Igor (1999b), „U ozračju velikoga jubileja“, *Glas Slavonije*, Osijek, g. 57, 9. prosinca, str. 14.
- Gašparović, Darko (2011), „Krlježa bez umanjivanja“, *Vjesnik*, Zagreb, g. 71, br. 22599, 6. prosinca, str. 20.
- Hećimović, Branko (2015), „Krlježini dani u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 313-320.
- Marijanović, Stanislav (2001), „Drama i kazalište u prvoj Hrvatskoj enciklopediji“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zagreb, Osijek, str. 141-150.
- Petlevski, Sibila (2015), *Kazalište srama. Novoteatrološki ogledi*, Leykam International, Zagreb.
- Petranović, Martina (2015), *Kazalište i (pri)povijest. Ogledi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji*, Ex Libris, Zagreb.
- Petranović, Martina (2018), „O međunarodnim dometima hrvatske drame i kazališta“, *Kazalište*, Zagreb, g. 21, br. 73-74, str. 170-172.

- Petranović, Martina (2019), „Tragom kutije olovnih slova – tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku“, *Tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku* (deplijan izložbe), Zagreb, Osijek.
- Postlewait, Thomas; Canning, Charlotte M. (2010), „Representing the Past: An Introduction on Five Themes“, *Representing the past. Essays in Performance Historiography*, ur. Charlotte M. Canning i Thomas Postlewait, University of Iowa Press, Iowa City, str. 1-34.
- Sajler Garmaz, Maja (2010), „Sjećanje na Nikolu Batušića“, *Vjesnik*, Zagreb, god. 70, br. 22300, 8. prosinca, str. 23.
- Senker, Boris (1995), „Još o zadaćama hrvatske teatrologije“, *Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba. 27. prosinca 1994. Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 196-210
- Senker, Boris (2014), „Četiri desetljeća Dana Hrvatskoga kazališta“, *Dani Hrvatskoga kazališta. Dosezi i propusti u istraživanju hrvatske književnosti i hrvatskoga kazališta*, knj. 40, HAZU, Književni krug, Zagreb, Split, str. 5-23.
- Tomasović, A. (1996), „Na redu je Slavonija“, *Večernji list*, Zagreb, g. 40, br. 11943, 10. prosinca, str. 17.

KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK – GUARDIAN OF CROATIAN THEATRE STUDIES

Summary: The paper examines the foundations, accomplishments and achievements of the theatre conference Krleža's Days in Osijek over the last three decades. The framework for viewing Krleža's Days input to Croatian theatre studies and opening up the perspectives on texts published in conference proceedings is organized around five categories of thinking about the theatre past and theatre historiography – archive, time, space, identity and narrative – established by T. Postlewait and Ch. M. Canning in the collection of essays *Representing the past. Essays in Performance Historiography* (2010). The paper attempts to provide arguments for the introductory proposition that Krleža's Days in Osijek knowingly assumed the role of Croatian theatre studies guardian and that from the start the conference aimed at being a companion, interpreter and advocate of national drama and theatre production in all its multifaceted forms and expressions.

Keywords: Krleža's Days in Osijek; Croatian theatre studies; theatre historiography; Croatian drama; Croatian theatre

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU – KNJIŽEVNA POVIJEST IZ RUKE PJESNIKA A NE POVJESNIČARA

Sažetak: Polazeći od pretpostavke da dvadeset i osam do sada objavljenih zbornika u okviru tridesetogodišnje prakse znanstvenog skupa Krležini dani u Osijeku predstavlja model kolektivne povijesti hrvatske drame i kazališta, rad problematizira izvedbu i koncept kazališno-teatrološke manifestacije u svrhu mogućeg redefiniranja uloga i naravi povijesti književnosti u našoj humanistici. Načini istraživanja identitetskih pozicija kazališne historiografije u kolektivnoj povijesti Krležinih dana u Osijeku analiziraju se kao svojevrsna reakcija na teorijske implikacije promjene žanra povijesti književnosti izazvane poststrukturalističkom kritikom u drugoj polovici 20. stoljeća te su u tom smislu itekako primjenjivi i na polje književne historiografije.

Ključne riječi: Krležini dani u Osijeku; kazališna i književna historiografija; povijest književnosti nakon poststrukturalizma

U ratnim devedesetima prošlog stoljeća kaskanje hrvatske književne historiografije za promjenama koje su u svjetskim okvirima nepovratno promijenile način gledanja na upotrebu i prirodu ne samo povijesti književnosti nego uopće historiografije bilo je razumljivo. U tim vremenima nije bilo mjesta pričama o nemoći historiografije i njezinu nužno nezacjeljivu rezu od prošlosti. Iako je Routledgeov klasik *Re-thinking History* Keitha Jenkinsa glasno objavljivao već 1991., kad je prvi put objavljen, da historiografija nije isto što i prošlost i da se povijest uvijek piše za nekog a ne za sebe (usp. K. Jenkins, 2004: 21), hrvatski književni povjesničari tek su trebali konstruirati književnu prošlost ne samo da ugođe sebi nego i da svima drugima potvrde njezinu samosvojnost.¹ U tom

¹ Hutcheon, koja je i sama sudjelovala u stvaranju povijesti kanadske književnosti, ističe da model povijesti književnosti po uvriježenom nacionalnom ključu i dalje opstaje unatoč danas posto-

bi kontekstu od ondašnje hrvatske književne historiografije bilo promašeno očekivati da prati trendove žanra ili stavlja naglasak na autorefleksivno propitivanje nemogućnosti dosezanja istine o razvoju književnosti pisanjem njezine povijesti. To, naravno, ne znači da su na polju hrvatske književne historiografije 90-ih godina² interpretacije književnih činjenica bile lišene sklonosti, predrasuda i vrijednosnih sudova povjesničara koji često kreiraju silabe, ulaze u kurikule i usmjeravaju kulturnu recepciju razvoja književnosti. Zato ne čudi što se u to vrijeme nisu uzdrdavale nepokolebljive identitetske pozicije samih povijesti književnosti, onih koji su ih pisali i načina na koje su to činili.

Tim je više neobično da se na stranicama „kolektivne povijesti hrvatske drame i kazališta”³ u dvadeset i osam do sada objavljenih zbornika *Krležinih dana u Osijeku*⁴, od prvog trobroja objavljenog 1992. do posljednjeg tiskanog 2019., upravo istražuju

ječim brojnim pristupima i disciplinama, osobito ako je riječ o ranije isključenim etničkim, jezičnim ili drugim skupinama. U hrvatskom slučaju ne treba posebno objašnjavati zašto su se u našoj književnoj historiografiji u 90-im godinama 20. stoljeća, poslije Domovinskog rata, pojavljivale sintetske povijesti koje su objedinjavale nacionalnu književnost i time potvrđivale prepoznatljivu teleološku sliku kontinuiteta i progressa vlastite literature kao metafore nacije. No, ne treba smetnuti s uma upozorenje Linde Hutcheon da svjedočenje pripovijesću poput povijesti književnosti ne bi trebalo biti svrha samom sebi nego potencijalno sredstvo za iscjeljenje i rast nacionalne književnosti. (L. Hutcheon, 2003: 24) Dakle, povijest književnosti treba ispričati priču o svojevrsnim lomovima koje je književnost iskusila i prije i poslije Domovinskog rata, ali *pjesnička* revizionistička narav književnopovijesnog diskursa ne treba nas odvesti u neizdrživo traumatičnu prošlost ni u ogorčenu sliku bivših jugoslavenskih književnosti od kojih se toliko želimo distancirati niti prema bilo kakvoj samodovoljnoj povijesti nacionalne književnosti. Poželjna bi bila neka odgovorna projekcija koja će izazvati suočavanje s proturječjima, prekidima i disbalansima književne prošlosti i njihovo promišljanje izvan isključivo nacionalnog okvira. Međutim, ne želim reći da u hrvatskim okvirima ne snosimo krivicu za stanje naše književne historiografije nego prije da bismo trebali pokušati nadrasti njezine nacionalne granice i misliti u transnacionalnim, transkulturnim i transdisciplinarnim kategorijama koje su neizbježne u globaliziranom kontekstu 21. stoljeća. Pritom zauzimanje za kulturološke pristupe i interdisciplinarnost u pokušaju nadopunjavanja tradicionalnog književnopovijesnog pristupa književnom tekstu ne shvaćam kao odustajanje od ranijih teorijskih pristupa poput pomnog čitanja ni kao njegovu alternativu nego prije, kako nas podsjeća LaCapra, kao poticanje njihova dijaloga (usp. LaCapra 2000: 225-226).

² U devetom desetljeću prošlog stoljeća objavljeno je prvo izdanje Jelčičeve cjelovite povijesti književnosti (1997.), a u okviru projekta *Hrvatski književni povjesničari* Tihomila Maštrovića: *Zbornik o Mihovilu Kombolu* (1997.), *Zbornik o Slavku Ježiću* (1997.), *Zbornik o Franji Fancevu* (1998.) i *Zbornik o Tomi Matiću* (1998.).

³ Jedan od idejnih pokretača manifestacije, Branko Hećimović, 2010. zapisao je da se Krležinim danima oblikuje škola u kojoj se „razmjenjuju mišljenja i zajednički stvara kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta.” (B. Hećimović, 2010: 23)

⁴ Kao što je poznato, sama manifestacija Krležini dani začeta je 1987., kad je u Osijeku postavljen spomenik Miroslavu Krleži Marije Ujević, a utemeljitelji su i organizatori znanstvenog skupa Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku i Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.

identitetske pozicije prije svega kazališne historiografije, njezine šire kulture, koje su itekako primjenjive i na okvir književne historiografije. Osvrnemo li se unatrag tri posljednja desetljeća na održavanje Krležinih dana u Osijeku, na njihov trideseti rođendan, bez oklijevanja možemo reći da je u hrvatskoj javnosti ta kazališno-teatrološka manifestacija prepoznata kao jedna od važnijih u Hrvatskoj. Nastojeći obrazložiti zašto držim da njezin koncept može, ne tek prigodničarski nego iz načina na koji se izvodi, pridonijeti preispitivanju dosadašnjih standarda pisanja nacionalne povijesti književnosti. Manifestacija od 1990., kad je održana prvi put, ustrajno podržava otvoreni koncept u kojem jednaku važnost imaju brojne različite autorske predodžbe fenomena dramske književnosti i kazališne umjetnosti izložene na simpoziju i popratne izvedbe predstava, izložbe i predstavljanja najnovijih teatroloških izdanja. Drugim riječima, ako taj obrazac preselimo u književnohistoriografski okvir, možemo reći da, osim što spaja teoriju i praksu, implicitno odustaje od ekskluzivnosti i nedodirljivosti modela jednog autora cjelovite povijesti književnosti kao dominantnog ili najpoželjnijeg modela povijesti književnosti. Ideja kolektivne povijesti u zbornicima s Krležinih dana artikulirana je dijelom srodno poststrukturalističkim čitanjima žanra povijesti književnosti. Prije svega jer napušta rečenu predodžbu o jednom autoru povijesti književnosti i jedinstvenoj slici kontinuiteta i progressa nacionalne književnosti. Dvadeset i osam do sada tiskanih zbornika u okviru zadane teme simpozija nudi eseje različitih autora koji uglavnom pišu iz analitičkih rakursa svojih užih znanstvenih kompetencija. Otvorenost tog koncepta ne osigurava nužno kompleksniju sliku književne prošlosti, ali barem ne inzistira na priči o kontinuitetu i provocira sumnjičavost prema onome što se drži kanonom ili normom u okviru književne institucije. U tom smislu može se zamijetiti da ta potencijalna povijest pokazuje nesigurnost prema konceptu autoritativnih interpretacija i kontradikcije drži neizbježnim elementima vlastitog diskursa. Naravno, ni taj model nije oslobođen ranjivosti vlastite logike, ali se ona uviđa i preispituje. Što je u njemu kvalitativno drukčije? Imperativi povjesničara Krležinih dana, odabrali oni novohistorističku, postkolonijalnu perspektivu ili onu škole anala, i dalje postoje, ali oni pokušavaju obznaniti vlastiti teorijski položaj i neizbježne proturječnosti svoje metodologije. Drugim riječima, nudeći sukobljene reprezentacije književne prošlosti koje istodobno potvrđuju i poriču vrijednosti pisaca i reprezentacije njihovih djela, proturječje postaje jedna od legitimnih pripovjednih strategija te kolektivne povijesti u nastajanju. U tridesetogodišnjoj praksi Krležinih dana najrazvikaniji je Ivšićev slučaj, odnosno kratki esej, objavljen 2001., *Krleža izdaleka*, koji Krležu imenuje najvećom katastrofom koja je zadesila hrvatsku književnost (usp. R. Ivšić, 2001: 16-18). Činjenica je da je Ivšićev tekst koji problematizira Krležin oportunizam i režimsko ponašanje u javnoj i privatnoj domeni objavljen u zborniku koji nosi njegovo ime. No od te činjenice važnije je ukazivanje našeg nadrealističkog pjesnika na to da se već proglašene norme u nacionalnom kanonu mogu pokazati kao čiste zablude. Jugoslavije nema, stvorena je hrvatska država, Lasićeve tribine već su ranije na neki način demitologizirale i detabuizirale Krležino mjesto u

nacionalnoj književnosti, ali su, prema riječima sudionika skupa, reakcije u Osijeku bile itekako burne. Iako je Ivšić Krleži predbacivao višak ideologijskog diskursa u njegovu opusu, svojim je tekstom neosviješteno upozorio da je književna prošlost trop (usp. D. LaCapra, 2012: 52) i da postojeće povijesti književnosti mogu biti čitane i kao ideološka iskrivljavanja sociokulturnih procesa. Osim toga i reakcija na Ivšićevo izlaganje na samoj manifestaciji Krležinih dana svjedoči o tvrdokornosti do sada uspostavljenih uloga naše kazališne i književne historiografije i svojevrsnom otporu prema potencijalnom redefiniranju njihovih zadaća. Ivšićev slučaj pokazuje učinkovitost LaCaprine teze da se svaki književni tekst nužno sučeljava s društvenim i povijesnim pritiscima, a načini na koje to čini trebali bi biti nezaobilazni problemi povijesti književnosti (D. LaCapra, 2012: 66-67). U zbornicima kolektivne povijesti Krležinih dana sučeljavanja i disbalansi vidljivi su i na formalnoj razini gdje su pojedini članci opremljeni i zasićeni znanstvenim aparatom, a drugi su gotovo književnog i anegdotalnog karaktera. Takva multiplificiranost pogleda, njihova nekonzistentnost i heterogenost donedavno je bila nezamisliva u hrvatskoj kazališnohistoriografskoj i književnohistoriografskoj praksi. Kolektivna povijest Krležinih dana svojim nacrtom podržava teze Johna Frowa da je književna povijest danas u bilo kojoj formi izgubila nekadašnju snagu i da je više nije moguće misliti u pojmovima predodređenosti za pravovaljanu reprezentaciju književnosti i neproblematičnu konstituciju njezine institucije. Gotovo svi objavljeni zbornici s Danā potvrđuju Frowovu ideju da ne postoji konsenzus oko strukture povijesti književnosti koja osigurava sigurnu interpretaciju ili nepogrešivo vrednovanje književnosti (J. Frow, 1991: 142). Takva organizacija književne prošlosti vodi postmodernističkom enciklopedističkom modelu povijesti književnosti⁵ američkog teoretičara Davida Perkinsa jer ne povlašćuje reprezentaciju kronološkog modela povijesti književnosti kao objektivnog prikaza razvoja književnog sustava. Osim toga krovna tema svakog pojedinog zbornika izaziva nespojive pristupe istoj temi, čime se podcrtava nemoć othrvavanja bilo kojeg književnog povjesničara vlastitom svjetonazorskom utegu. Stoga držim da implicitni model kolektivne povijesti izložen u zbornicima s Krležinih dana može ponuditi smjernice budućim hrvatskim povijestima književnosti, osobito onima koje će se trsiti

⁵ Perkins enciklopedijski model povijesti književnosti, za razliku od narativnog, koji je po njemu dominantan u književnohistoriografskoj praksi, predstavlja na primjeru *Columbia Literary History of the United States*. U toj je povijesti niz nekonzistentnih eseja različitih autora organiziran u veću cjelinu. Svaki autor piše o onoj temi za koju se specijalizirao ili više autora odabire isti problem, što znači da je model potpuno otvoren i da nema unaprijed zadanu strukturu. Osim toga, rado vi mogu miješati različite teorijsko-metodologijske pristupe. Perkins drži da ta sloboda modela pridonosi reflektiranju heterogenosti i kontingentnosti povijesti književnosti i da se na taj način razbija uvriježena priča o njezinu kontinuitetu, jer taj tip povijesti [...] „odbija ulogu ‘autoritativne proklamacije’ i ‘čini različitost, kompleksnost i proturječje svojim strukturnim načelom.’ Stoga se u njoj promišljeno izbjegava bilo kakva ‘predodžba kontinuiteta’, ‘jedinstvena, objedinjena priča’ ili ‘cjelovita pripovijest’.” (D. Perkins, 1991: 56-57)

multidisciplinarnošću i koje će biti rezultat zajedničkog rada više srodnih znanstvenih institucija ili brojnih timova teoretičara i praktičara.

Koje su to smjernice? Ponajprije model povijesti Krležinih dana dramsku književnost ne privilegira kao jedini i najvažniji izvor iz kojeg se može odgonetnuti kazališna ili književna prošlost nego u obzir uzima i različite kazališne i kulturne fenomene poput festivala, dijaloga kontaktnih kazališnih kultura ili naprimjer iskazivačke strategije performansa ili kazališnih plakata. Prevedemo li to ponovno u žanr povijesti književnosti, to znači da taj model sugerira kako su svi ti *tekstovi* simptom sociokulturnih i transpovijesnih procesa te struktura poput kapitalizma ili naprimjer kolonijalizma te da su povijest, politika, ekonomija u istoj ravni s književnošću kao i s reklamnim i drugim popularnokulturnim idiomima. Takva povijest ne razdvaja književno i izvanknjiževno niti je jasno što je iz čega derivirano i što je prvotnije ili bitnije: tekst ili kontekst. U dvadeset i osam do sada objavljenih zbornika iznesena su i kontekstualna, i događajna, i politička, i kulturološka, i poetička čvorišta hrvatske drame i kazališta.

Prihvatimo li ranije spomenuti Hećimovićev iskaz da su Krležini dani kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta, onda do sada objavljeni zbornici sa skupa nude uzorak i svojevrsne žanrovske povijesti književnosti koju će proizvoditi timovi hrvatskih i inozemnih povjesničara i teoretičara književnosti, književnih kritičara, ali i književnika različitih naraštaja, profila i interesa. Važno je pritom naglasiti da svi u tom poslu imaju jednako vrijednu ulogu. Srodan oblik u hrvatskoj književnohistoriografskoj praksi ne postoji, iako su do sada zaživjeli hvalevrijedni projekti, doduše različito osmišljenih kolektivnih povijesti hrvatske književnosti, kao što su peterosveščana Liberova 1974.-78. koja, nažalost, nije dovršena, i četverosveščana *Hrvatska književna enciklopedija* Leksikografskog zavoda *Miroslav Krleža* 2009.-11. Liberov šesti i sedmi svezak trebao je napisati Frangeš, a upravo je njegov tekst *Hrvatska književnost i hrvatska povijest* 1993. objavljen u zborniku s Krležinih dana podsjetio da će se historiografski rad u budućnosti morati podvrgnuti autoreferencijalnom propitivanju vlastite metodologije: „*Izložiti stvari upravo onako kako su bile – Wie es eigentlich gewesen* – gledaš je velikoga njemačkoga historičara Leopolda Rankea; gledaš kojemu nema načelna prigovora; osim jednog: izložiti *znači ujedno i ocijeniti*, a ocjenjujemo mi, iz našega vremena i pod teretom naših briga. Tako svaki naš razgovor o povijesti postaje zapravo naš sud o njoj; pa onda bitne razlike između Rankeova načela i stava bilo kojeg povijesnog romana i nema. Uz ponajvažniju napomenu da ono *wie es eigentlich gewesen* mora biti poštovano (u svojoj dubokoj istinitosti!), dok je naš sud o njemu i neizbježan i jedino moguć.” (I. Frangeš, 1993: 7-8) Bilo bi nategnuto iz ovih Frangešovih riječi izvući poststrukturalističko približavanje historiografskog diskursa književnom jeziku. Međutim, njegovo isticanje nužnog dijaloga između povijesti i književnosti te neizbježne ocjenjivačke uloge obiju praksi u vrednovanju može biti smjerokaz budućim kolektivnim povijestima književnosti. Drugim riječima, i opća povijest i povijest književnosti društveni su proizvodi i specifični diskurzivni režimi, kojima se prošlost onoga što se

uistinu dogodilo mijenja u trenutku sadašnjosti u kojem se piše. No ne treba smetnuti s uma da i takve modificirane predodžbe povijesti obvezuju njezine javne dugoročne projekcije. Takav način promatranja priznaje da je i historiografiji i književnosti kao diskurzivnim konstruktima dopušten vlastiti put kontingentnog organiziranja prošlosti koji itekako utječe na njezinu javnu reprezentaciju. Tako je legitimno da Frangeš 1993. u *ranjenom* Osijeku zaziva poetizirano prikazivanje prošlosti kao djelotvorniju viziju budućnosti pripisujući pjesniku više slobode negoli znanstveniku.⁶ Književna interpretacija povijesti katkad može anticipirati službenu povijest. „Povijest, kako upozorava Hegel, nije povlastica povlaštenih, nego udes, bol a i privlačan udes cjelokupne nacije. U tom je smislu ona, kako to Šenoa uporno ponavlja, učiteljica života, *magistra vitae*, da ali – *vitae croaticae*... Upravo onako kako to kaže Heinrich Heine: Neobična je ćud naroda! On zahtijeva da njegovu povijest piše ruka pjesnika, a ne povjesničara. On neće vjerno izvješće o golim činjenicama, nego one činjenice, ponovno pretopljene u iskonsku poeziju, iz kojih su gole povijesne činjenice proistekle.” (I. Frangeš, 1993: 12-13) Iako Frangeš ne poriče objektivnost književnopovijesnog prikaza, ipak analitički preosmišljava odnos književnog i povijesnog⁷ koji je vječiti problem naše književne historiografije. Frangeš, ako i dijelom povlašćuje književno u toj hijerarhiji sugerirajući da je pjesnička verzija (pri)povijesti *sočnija* od *suhoparne* znanstvene, ne uspostavlja posljedično-uzročni odnos među njima, ne zna se što je bilo prije i je li povijest bolja *učiteljica života* od književnosti.

U istom zborniku iz 1993. i Ivan Supek govori o kompleksnom odnosu povijesti i književnosti,⁸ doduše iz vizure pisca povijesnih drama i romana. Dakle, i Frangeš znanstvenik i Supek književnik ukazuju da književnost može biti neka vrsta osobnog viđenja povijesti koja nije pod pritiskom nužne istinitosti i opterećenja iskazivanjem općih društvenih, ekonomskih i političkih gibanja. Naglašavajući društvenu funkciju književno-

⁶ „Ono što je povjesničaru zabranjeno i nezamislivo, pjesniku je dopušteno; jer njegova *licentia* ne ide za tim da izmijeni povijesne činjenice, nego da im udahne još dublju povijesnost.” (I. Frangeš, 1993: 12)

⁷ Problem odnosa povijesti i književnosti, kako Bennett ističe u svojoj studiji *Outside Literature*, znanost o književnosti ne bi trebala sagledavati u kategorijama vjerno ili iskrivljeno reprezentirane književne prošlosti nego oko procesa i uloge književne institucije u stvaranju specifičnih značenja književne prošlosti; kakvu vrijednost i upotrebu danas ima neko književno djelo, što znači ili proizvodi u kulturi (usp. T. Bennett, 1990: 46).

⁸ „Moja književna djela polazila su uvijek od mojih osobnih sukoba, bojazni i čežnji, a bila su obično stavljena u sadašnjicu. Međutim, povijesni okvir ili uporedba davali su mi često više slobode i, ako to smijem reći, pružali poetičniji izraz. No, budući da je u meni bio jak istraživački poriv ili znatiželja, nije me zadovoljavalo da preuzmem kakav gotov povijesni kliše. Dapače, u meni su rasle sumnje u vjerodostojnost povjesničara pa i cijele uvriježene historiografije. I tako sam pomalo dolazio do zaključka ili otkrića koji mogu biti od interesa i za povijest. Zacijelo, na početku bijaše književni poticaj, i povjesničar će stoga s opravdanom skepsom propitivati moje spoznaje.” (I. Supek, 1993: 15)

sti, obojica vjeruju da predstavlja svojevrsno širenje zbilje i otvaranje novih vidika: „U zbilji je svatko od nas primoran da pravi ustupke ili kompromise, međutim umjetničko stvaranje daje nam onu slobodu, u kojoj možemo do kraja raspeti svoja maštanja, pa su umjetnička djela ne samo proširenje zbilje nego i otvaranje novih životnih mogućnosti.” (I. Supek, 1993: 17) Štoviše, Supek dalje napominje: „Povijest se ne može ponoviti kao kakav laboratorijski eksperiment, pa i nema tako egzaktnih znanosti o povijesti. Moguće su različite interpretacije, različiti uglovi promatranja, različite kompozicije iz odabranih činjenica. U tome se, protivno od Aristotelova stajališta, povijest jako približava pjesništvu. Meni je koji put bilo teško razlučiti pišem li povijest ili roman. Možda će se u budućnosti i zamesti oštra granica između znanosti i umjetnosti, pogotovo nakon što više ne možemo iz istraživanja prirode isključiti subjektivni udjel.” (I. Supek, 1993: 18) Govoreći o pisanju svojih drama i romana, Supek autorefleksivno progovara o subjektivnim imperativima koji se ne mogu izbjeći u navodno objektivnoj znanstvenoj reprezentaciji prošlosti. Na tragu misli Haydena Whitea izjednačava povijest s pričom/romanom jer – koliko god razborit i pedantan u procjeni zapisa ili datiranju događaja historiografski prikaz bio – on ipak ostaje nešto manje od prave povijesti ako joj nije dan oblik priče. Autoreferencijalni tekstovi hrvatskih dramatičara i književnika poput Supekova u zbornicima s Krležinih dana imaju vrlo znakovitu funkciju. Oni su inkorporirani kao sastavni i neizbježni dio kolektivne povijesti hrvatske drame i kazališta. Tekstovi hrvatskih dramatičara, redatelja, glumaca ili scenografa koji autoreferencijalno propituju metodologiju svojeg rada i vlastiti profesionalni habitus stalno su mjesto Krležinih dana. Takvo kritičko preispitivanje vlastitih teorijsko-metodologijskih strategija jednako je nužno i diskursu budućih povijesti književnosti.

Zadržat ću se još nekoliko trenutaka na zborniku iz 1993. u kojem se problematizira odnos književnosti i povijesti, točnije na tekstu Zlatka Kramarića o nužnosti promjene paradigme u čitanju književnopovijesnog diskursa u Krležinu opusu. Uz pomoć De Certeaua on preispituje ne samo nevinost Krležina povijesnog diskursa nego i neizbježnost krpanja praznina i zjevova što ih otvaraju prošli događaji preneseni u priči povjesničara: „Pripovijest medijskog povjesničara obezvređuje stanovite prakse a povlašćuje druge; nesrazmjerno napuhava sukobe; razjaruje nacionalizam i rasizam; organizira i utrnuje stanovite oblike ponašanja; i uspijeva proizvesti ono za što kaže da se događa.” (Z. Kramarić, 1993: 144) Time, ostavljajući postrani samu Kramarićevu interpretaciju Krležinih tekstova, hoću reći da – bez obzira na ponekad oprečne stavove iznesene o Krležinu liku i djelu u zbornicima – još od prvih objavljenih zbornika mnogi autori u svojim izlaganjima naglašavaju moment povjesničareve subjektivne upletenosti u književnoj ili povijesnoj naraciji i na taj način priznaju vlastitu nemogućnost dosezanja konačnih, istinitih, nespornih ili egzaktnih dokaza prošlosti. A opet, s druge strane, koliko god te projekcije bile fikcionalne, one su itekako performativne, što podcrtava i Kramarić posuđujući riječi Davida Carolla: „Mora nam biti jasno da pojmovi i formalni okvir u koji povjesničar uklapa podatke nije nikad neutralan kao što oblik pripovijedanja koji on/

ona koristi da bi sredio/sredila ili rasporedio/rasporedila građu nije nikad bez posljedica. Oblik i okvir povijesti imaju teorijske i ideologijske učinke na proizvodnju i smisao povijesti – ne propitati ih znači usvojiti tradicionalni oblik povijesti i ograničeno polje u kojemu ona radi” [...] (D. Carroll prema: Z. Kramarić, 1993: 146). Da bi se odmaknula od takvih tradicionalnih oblika, književna historiografija trebala bi snažnije propitivati kako njezine naracije postaju službene ili kako se ozakonjuju, na koji način rade, učvršćuju li shematizirane predodžbe razvoja događaja ili u njih ne vjeruju i sl.

U tom ću kontekstu spomenuti i Pavličićev tekst, objavljen također u zborniku iz 1993., koji povijesnu dramu promatra „kao simptom poetičkih zaokreta” (P. Pavličić, 1993: 23) što mogu dovesti u pitanje učinke dosadašnjih periodizacija književnosti. Stavljanjem u prvi plan tog žanra, romantizam bi se, uvjetno rečeno, produljio do moderne usisavajući takozvani protorealizam i realizam.⁹ Očito da Pavličić jasno ukazuje da evoluciju povijesti hrvatske književnosti prati ‘problematičnost’ periodizacijskih tehnika i da su periodizacijski uzusi podložni ideologizacijskim učincima. Periodizacija kao jedna od metodoloških aporija povijesti književnosti u Pavličićevu se tekstu razotkriva kao samo jedna od književnopovijesnih kategorija čiji su kriteriji ograničeni, podložni kontingentnosti i redefiniranju, te ih upravo zbog toga povjesničari književnosti u budućnosti moraju objelodaniti i opravdati u svojoj povijesti (usp. D. Perkins, 1991: 267), što do sada baš i nije bio u slučaj u hrvatskoj književnoj historiografiji. Osim toga zagovorom žanrovske povijesti književnosti Pavličić upozorava na činjenicu da naracije dosadašnjih nežanrovskih povijesti književnosti skoncentriranih na razdoblja ili pokrete, teme i ideje mogu patiti od manjka bavljenja samim književnim tekstovima i njihovim žanrovskim kontekstualizacijama i na taj način osiromašiti posebnost npr. povijesne drame. Upravo žanr pojedini teoretičari poput Ralpa Cohena promatraju kao najučinkovitiji način suočavanja s promjenama u povijesti književnosti prikladniji od povijesti književnosti koje se grade na temelju tema, ideja, razdoblja i pokreta (R. Co-

⁹ Prema Pavličiću, povijesna je drama „kao pojava – a može se reći i kao žanr – postojala dok je postojalo ono shvaćanje povijesti koje iza nje stoji. To je shvaćanje romantično, u njemu se povijest vidi kao nacionalna povijest i kao uzor i obrazac sadašnjeg djelovanja. U tome smislu može ona već na prvome koraku poslužiti kao periodizacijska orijentacija. Očito je, naime, ovo: sve su drame od preporoda do potkraj stoljeća povijesne (s izuzetkom komedija i pučkih igrokaza, poput Šenoine *Ljubice* ili Freudenreichovih *Graničara*) a povijest je u njima svagda nacionalna povijest; druga vrsta scenskoga teksta s pravim literarnim ambicijama nije tada ni bila zamisliva. U devedesetim godinama pak, počinju se već javljati tekstovi koji će na mijeni stoljeća posve prevladati: kraće, poetski intonirane drame, bez ambicije da govore o sudbini cijelog kolektiva, a zaokupljene psihologijom, simbolikom, ili stvaranjem atmosfere. Izraziti su dramski fenomeni toga doba jednočinka i lirska drama; mijenja se literarni i kazališni senzibilitet, ali se mijenja i odnos prema povijesti. [...] Iz toga bi onda slijedilo – donekle preuranjen, ali nipošto nelogičan – zaključak da je sva književnost hrvatska od tridesetih do devedesetih godina zapravo jedinstven blok. [...] U drami, naravno, nema ni protorealizma ni realizma, osobito ne u povijesnoj, a teško je na prvi pogled ustvrditi da se u bitnim osobinama povijesnih drama išta temeljito promijenilo od tridesetih do šezdesetih godina.” (P. Pavličić, 1993: 22-23)

hen, 1991: 112-113). Bez obzira na teorijsku podlogu i metodologije koje su zasigurno raznorodne i umnožene, zbornici s Krležinih dana promoviraju žanrovsku povijest hrvatske drame koja je popunila dosadašnju prazninu¹⁰ u hrvatskoj književnoj historiografiji kad je riječ o tom književnom rodu.¹¹

Pjesnička gesta iz naslova ovog rada dijelom posuđena od Heinea – *povijest iz ruke pjesnika, a ne povjesničara* – počiva na ideji Bennettove studije *Outside Literature* (1990.) da je povijesni diskurs nužno revizionistički. To bi u gravitacijskom polju povijesti književnosti značilo da književnopovijesna istraživanja, ma koliko bježala od pjesničke upotrebe jezika, svakako mijenjaju književnu prošlost i dugoročno utječu na njezine javne reprezentacije. Naravno da te neizbježne fikcije o književnoj prošlosti nisu bezvrijedne za književnopovijesne *istine* niti ih negiraju.¹² U tom se pogledu u potpunosti slažem s Perkinsom, koji tvrdi da je jedina smisljena funkcija povijesti književnosti proizvesti upotrebljivu fikciju o književnoj prošlosti (D. Perkins, 1993: 182). Kako sam već ranije na drugome mjestu istaknula, „funkcionalna književna povijest ima zadatak predočiti estetiku i kulturu koja nam nije bliska, nego je prije tuđa i strana ili u najmanju ruku drukčija, ugrađujući u sebe svijest o tome da je predočeno iskustvo doslovno predodžba. To naravno ne znači da se iz nje ne može ništa naučiti. Drugim riječima, taj bi književnopovijesni prikaz odustao od sveobuhvatnog i izravnog dosezanja povijesnog iskustva, ali ne bi odustao od približavanja te drugosti čitateljima.” (I. Žužul, 2019: 205)

Čini mi se da upravo na tome inzistiraju do sada objavljeni zbornici s Krležinih dana uvođenjem doze neodređenosti i nesigurnosti u dosadašnje predodžbe kazališne i književne prošlosti bez pokušaja njihova radikalnog osporavanja. Skepticizam s kojim kolektivna povijest Krležinih dana pristupa kazališnoj ili književnoj prošlosti nije ek-

¹⁰ Kao što je poznato, analitičke žanrovske povijesti književnosti tog tipa u hrvatskoj književnoj historiografskoj praksi nakon 90-ih godina prošlog stoljeća prije svega se tiču pjesništva i romana, a posao koji drugdje odrađuju instituti i brojni timovi stručnjaka kod nas su odradili Krešimir Nemec (*Povijest hrvatskog romana od početka do kraja 19. stoljeća*, 1994.; *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, 1998.; *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, 2003.) i Cvjetko Milanja (*Hrvatski roman 1945.-1990.*, 1996.; *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, I-III, 2000.-03; *Hrvatsko pjesništvo 1900. – 1950.*, 2010.; *Hrvatsko pjesništvo 1930. – 1950.*, 2017.)

¹¹ Ovdje ostavljam po strani hrestomatijske preglede hrvatske dramske književnosti koje su objavili Slobodan Prosperov Novak i Josip Lisac (*Hrvatska drama do narodnog preporoda*, 1984.), Nikola Batušić (*Hrvatska drama 19. stoljeća*, 1986.) i Boris Senker (*Hrestomatija novije hrvatske drame. Dio 1 (1895. – 1940.)* 2000. i *Hrestomatija novije hrvatske drame. Dio 2 (1941. – 1995.)* 2001.) u okviru kazališnohistoriografskih istraživanja povijesti (i suvremenosti) hrvatske dramske književnosti, kao i druge srodne kazališnohistoriografske studije.

¹² Posuđujući riječi Marka Cousinsa iz *Prakse povijesnog istraživanja* (1987.), Bennett tvrdi da nema razloga za skepticizam prema povijesnim činjenicama: „Međutim, odbijanje bilo kojeg općeg temelja povijesne istine ili bilo koje opće istinitosti povijesti samo po sebi ne umanjuje pojam povijesne istine kao takve. Ne treba unositi oblik sumnje u tvrdnje o prošlosti. Dovoljno je prepoznati da su ovjeravanja tvrdnji o istini prošlosti [sic] dio zasebne prakse povijesnog istraživanja. Povijesne činjenice nisu iluzije; možemo i reći da su istinite.” (M. Cousins prema: T. Bennett, 1990: 55)

streman nego prije podsjeća na činjenicu da povijesni diskurs institucionalnim procedurama uređuje predodžbe o prošlosti. Očito je da se kolektivna povijest Krležinih dana, neovisno o različitim teorijskim stavovima i promjenjivim stupnjevima osviještenosti njezinih pojedinačnih autora o metodologiji vlastitih književnopovijesnih i kazališno-povijesnih istraživanja, pokazala osjetljivom na teorijske implikacije promjene žanra povijesti književnosti izazvane poststrukturalističkom kritikom u drugoj polovici 20. stoljeća.¹³

Naposljetku, Krležini dani neizravno ukazuju na poželjan smjer budućih transdisciplinarnih povijesti književnosti. U kolektivnoj povijesti književnosti ne može se povlastiti samo jedan model, jer različiti povjesničarski glasovi često koriste više modela odjednom. Bile one žanrovske, koje će književna djela promatrati kao osnovnu građu, ili kulturološke povijesti književnosti, koje će kombinirati uporišta sociologije i ekonomije, filozofije i estetike, svakako bi trebale slijediti tezu Dominicka LaCapre o spremnosti dovođenja vlastitih temeljnih postavki u pitanje (D. LaCapra, 1985). Usto ne bi smjele pristati na posvećivanje postojećih modela povijesti književnosti, bez obzira na to preferiraju li kanonsku sliku razvoja književnosti ili svojevrstan izvankanonski pogled. Upravo je zato važno da se i dalje na Krležinim danima neprekidno postavljaju neugodna pitanja, i pjesnika i povjesničara, o načinima rada prošlih i nadolazećih sustava povijesti književnosti.

¹³ Već u prvom zborniku s Krležinih dana Boris Senker referira se na novohistoristička čitanja Stephena Greenblatta (B. Senker, 1992: 54), a u dvama zbornicima iz 2010. i 2011. koji su bili posvećeni našim i stranim povjesničarima hrvatske drame i kazališta, teatrolozima i kritičarima postoji niz teorijskih okvira (kakav je onaj Rolanda Barthesa, Davida Perkinsa, Linde Hutcheon i mnogih drugih) bez kojih je teško uspostaviti buduću dijalog o redefiniranju uloge povijesti književnosti u našoj humanistici.

LITERATURA

- Bennett, Tony (1990), *Outside Literature*, Routledge, London, New York.
- Cohen, Ralph (1991), „Genre Theory“, *Theoretical Issues in Literary history*, ur. David Perkins, Harvard University Press, Cambridge, London, str. 85-113.
- Frangeš, Ivo (1993), „Hrvatska književnost i hrvatska povijest“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 7-14.
- Frow, John (1991), „Postmodernism and Literary History“, *Theoretical Issues in Literary history*, ur. David Perkins, Harvard University Press, Cambridge, London, str. 131-142.
- Hećimović, Branko (2015), „Krležini dani u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Dvadeset i pet godina Krležinih dana u Osijeku*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 313-320.
- Hutcheon, Linda (2003), „Postcolonial witnessing – and beyond: Rethinking literary history today“, *Neohelicon*, god. 30, br. 1, str. 13-30.
- Ivšić, Radovan (2001), „Krleža izdaleka“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, Drugi dio, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 16-18.
- Jenkins, Keith (2004), *Re-thinking History*, Routledge Classics, London, New York.
- Kramarić, Zlatko (1993), „Povijesni diskurs(i) u opusu Miroslava Krleže“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 142-150.
- LaCapra, Dominick (1985), *History and Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, London.
- LaCapra, Dominick (2000), *History and Reading, Tocqueville, Foucault, French Studies*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London.
- LaCapra, Dominick (2012), *History, Literature, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca, London.
- Pavličić, Pavao (1993), „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 20-34.
- Perkins, David (1992), *Is literary history possible?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London.
- Perkins, David (1991), *Introduction, Theoretical Issues in Literary History*, ur. David Perkins, ur. David Perkins, Harvard University Press, Cambridge, London, str. 1-8.

- Perkins, David (1991), *Literary Classifications: How Have They Been Made?, Theoretical Issues in Literary History*, ur. David Perkins, Harvard University Press, Cambridge, London, str. 248-267.
- Sajler Garmaz, Maja (2010), „Sjećanje na Nikolu Batušića“, *Vjesnik*, Zagreb, god. 70, br. 22300, 8. prosinca, str. 23.
- Senker, Boris (1992), „Krlježa i kazalište. Prijedlog periodizacije“, *Krlježini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krlježno kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 53-63.
- Supek, Ivan (1993), „Povijest u mojim dramama i romanima“, *Krlježini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, str. 15-19.
- Žužul, Ivana (2011), „Povijest književnosti“, *Hrvatska književna enciklopedija*, sv. 3 (Ma-R), Leksikografski zavod Miroslav Krlježa, Zagreb, str. 431-435.
- Žužul, Ivana (2019), *Izmišljanje književnosti*, Meandarmedia, Zagreb.

KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK – LITERARY HISTORY BY THE HAND OF A POET, NOT A HISTORIAN

Summary: Drawing on the assumption that the twenty-eight proceedings of the scientific conference Krlježa's Days in Osijek published in the last thirty years represent a model of the collective history of Croatian drama and theatre, the paper studies the performance and concept of Krlježa's Days in Osijek with regard to possibility of redefining the roles and nature of literary history in Croatian humanities. The research modalities of identity positions present in theatre historiography within the collective history of Krlježa's Days in Osijek are examined as a reaction to theoretical implications of the genre changes in literary history caused by the poststructuralist criticism of the second half of the 20th century, and are thus highly applicable to the field of literary history.

Keywords: Krlježa's Days in Osijek, theatre and literary historiography, literary history after poststructuralism

KRLEŽINI DANI „PRIJE PREPORODA“

Sažetak: Rad se pozabavio udjelom izučavanja hrvatske drame iz razdoblja tzv. starije književnosti. Već uvodnom opaskom naglašava se nesporna i nesretna kronološka podjela hrvatske književnosti, ali se ona metodološki uvažava kao zadanost koju je nemoguće zaobići. Pobrajeni su svi tekstovi priopćenja koji mahom izravno, ponegdje neizravno, dotiču ovu temu. Naglašeno je kako je teatrologija plodno područje ne samo za istraživanje nego i aktualizaciju naše dramske baštine jer se bavi kazalištem, živim medijem koji svojom prirodom može bitno pridonijeti konkretnoj recepciji i time nazočnosti dramske tradicije u suvremenoj nacionalnoj i globalnoj kulturi.

Ključne riječi: drama; kazalište; žanr; režija; povijest

Korpus tzv. starije hrvatske književnosti, u startu već nesretno impostiran i kao naslovna definicija i kao tema, s obzirom na to da ukazuje na podjelu ponajviše nespretnu, minimalno operabilnu, trebalo bi u kontekstu ove manifestacije i zbornika koji su je pratili razmatrati kompleksno. Ponajprije zbog naravi onoga čime se Krležini dani bave, a najavljeni su kao kazališno-teatrološka manifestacija. Što se same književne povjesnice tiče, situacija je lakša utoliko što se starija (možda je sretniji „pričuvni“ nazivak – dopreporodna) književnost već i samom tom razdiobom priznavala kao nešto zastarjelo, mrtvo, neproduktivno, u svakom slučaju ne osobito preporučljivo oku ne-filologa, prosječnog čitatelja, pa bio on i intelektualac. Srećom, u teatrologiji je situacija kompliciranija. Naime, čim se u razmatranje uračuna kazalište, živi organizam, patina filološke pismohrane automatski blijedi i nad tekstovima što ih književno znanstvo sladostrasno mazohistički predstavlja kao teške, makar i veleumne, kadšto nepronične, mjestimice zastarjele, riječju, dosadne. Stoga i nije slučajno da je hrvatsko kazalište za hrvatsku dopreporodnu dramu, a time i za književnost od srednjega vijeka do početaka 19. stoljeća posredno, učinilo više od desetaka tomova znanstveno relevantnih i prosječnoj recepciji, a radi nje, priznat nam je, ipak postoji književnost, neprivlačnih članaka,

studija, disertacija, monografija. Teško je na suvisao način sažeti kako je to hrvatska teatrologija vrjednovala, ali je moguće na temelju raščlambe nekoliko publikacija barem popratiti odraze toga živog zbivanja. Od više njih, najbitnije su zbornički odrazi Danā Hvarskog kazališta i Krležinih dana. Zanimljivi su i po geografskoj distribuciji – ona simbolizira slojevitost i fleksibilnost hrvatske kulturne povijesti, impregnirane jednako mediteranskim koliko i srednjoeuropskim aromama.

Prvi zbornik s ovih osječkih Danā, svjedočeći razdoblje od osnutka do 1991. godine, donosi više tekstova tematski oslonjenih na hrvatsku dopreporodnu dramatiku. Dunja Fališevac bavi se genološkim problemima u vezi s hrvatskom dramskom književnošću. Konstatiravši aporetičnost stroge žanrovske podjele književnosti, ona to odmah opri- mjeruje nemogućnošću određenja srednjovjekovnih *pitanja i odgovora*. Mada se njezin članak raščlambeno proteže sve do najnovijih analiza Krležinih tekstova, veći dio studije posvećen je dopreporodnom razdoblju hrvatske drame (D. Fališevac, 1992: 123-133).

Naravno da postoje i lateralni dodiri sa starijom dramom i kazalištem, kao u vrlo zanimljivu ogledu Nikole Batušića o istraživanju publike, ali je, primjerice, spomen Ruđera Boškovića u tom radu svakako interesantan s aspekta teorije recepcije i sociolo- gije kazališta, no glede istraživanja starije hrvatske književnosti i dopreporodne drame može biti tek instruktivan naputak za temeljitije izučavanje (N. Batušić, 1992: 266).

Drugi po redu zbornik, tiskan 1993., posvećen simpoziju održanom godinu dana ranije, 1992., obećavao je našoj temi primamljiviju građu s obzirom na okolnost da se bavio odnosom hrvatske dramske književnosti i kazališta i hrvatske povijesti. Mada smo, kao i svaka manje-više provincijalna, recimo finije – rubna sredina, skloni svaki svoj korak u vremenu vidjeti povijesnim, povijesnost ipak treba tražiti tamo gdje je imamo, a to je svakako kazalište i književnost u razdobljima od ranoga novovjekovlja do, otprilike, pojave tzv. ilirskoga pokreta. Ne kažem da su potonja razdoblja manje povijesno relevantna, ali je, primjerice, doba renesanse ili baroka barem vremenski, ali i, što je ne manje važno, estetskim dosegom, svakako bitniji dio onodobnih europskih kretanja od potonjih književnih zbivanja. Čast izuzetcima, naravno! Izuzetci, međutim, ne verificiraju književnost kao društvenu ustanovu.

Drugi se zbornik, međutim, bavio manje poviješću drame, a više, čak poglavito, poviješću u drami. Izuzetak je uvodna studija Iva Frangeša, naslovljena „Hrvatska književnost i hrvatska povijest“. Stilski besprijekorno, kako se i očekuje od takva lje- poduha, zaokružuje on kompleks povijesnosti hrvatske književnosti, počam od djela srednjovjekovne pismenosti i književnosti preko ranonovovjekovlja i baroka do prepo- rodnog razdoblja i suvremenosti. Kao i obično, Frangeš spaja razdoblja, stilove i aukto- re lakoćom svojstvenom samo vrhunskim poznavateljima građe i nadahnutim piscima. Marulić, Gundulić, Vitezović, Gaj, Mažuranić, Šenoa, svi su oni marni pregaoci na njivi hrvatske književnosti, ali i snažni biljezi identiteta upravo zato što se taj identitet ovdje razmatra ne kao apstraktna idealizirana cjelina ni kao filološki razvrstaj suhe,

zapravo suhoparnim perom osušene građe nego kao jedinstven sklop motiva, problema, povijesnih lomova, promašaja i pokušaja u trajnoj borbi za opstanak, kako fizički, tako i opstanak kolektivnog jastva, hrvatskoga mi-stva, da tako kažemo. Dovoljno je čak i nasumično uzeti neku od Frangešovih rečenica da se uvjerimo u gipkost misli i nadahnutost erudicije: „Mažuranićeva programatska pjesma *Vjekovi Ilirije* donosi viziju davne sretne zemlje, kad su u njoj vladali ilirski vjekovi, vergilijanski rečeno *illyrica saecla*, sretno stanje o kojemu davno prije njega sanja Držić, a koje se sada, u izmijenjenim povijesnim okolnostima, može obnoviti i svijetu ponuditi.“ (I. Frangeš, 1993: 11) Frangeš svojim ogledom pokazuje koliko je hrvatska povijest ne tek i ne samo građa hrvatske književnosti nego koliko ona u toj i po toj književnosti živi, a živjeti može samo neprekidnim aktualizacijama, najuspješnijima perom individualnoga književnog nadahnuća. Kao što je povijest na jednak način pritiskala jednoga Držića i nadahnjivala jednog Vitezovića, tako je Šenoin ili Mažuranićev odgovor povijesti ujedno i dijalog s književnim prethodnicima. Tako je dokinuta ne samo podjela na tzv. stariju i noviju književnost nego i sama starija književnost u onom smislu kako su je doživljavali raniji naraštaji književnih znanstvenika. U Frangešovu je elegantnom zahvatu tako ta tzv. starija književnost tek postala književnost. Parafrazirajući notornu marksističku floskulu, mogli bismo sasvim točno ustvrditi da se starija književnost ukida tako što se ostvaruje kao književnost.

Na sličan je način u istom zborniku o povijesnosti progovorio i Pavao Pavličić. Problematizirajući samu definiciju povijesne drame, Pavličić se, nakon uvodnih napomena i spomena imena iz starijih razdoblja, ipak usmjerava k piscima od 19. stoljeća naovamo pokazujući kako je hrvatska književnost od preporoda do moderne jedinstveno razdoblje koje, doduše, ima manje periode u kojima u biti ista poetika zadobiva različita obojenja. I tu se postavlja pitanje, makar neizravno, kako integrirati cjelovitu hrvatsku književnost, kako izbjeći, recimo, nesretnu kravarovsku podjelu starije književnosti na utilitarni, geografski mahom distribuiran sjeverno, i južnjački, estetsko-proizvodni model. Osim dijakronijske, dobili smo tako i sinkronijsku razdiobu književnosti koja još drastičnije dijeli jedinstveni književni organizam na nekakvu hrvatsku, sjevernohrvatsku, horvatsku itd. i dubrovačko-dalmatinsku književnost. Nije važno što je Kravar zaista mislio i htio, ali ishod njegove operacije može biti kobniji nego što se čini na prvi pogled.

Jedan mogući integracijski postupak, ne raspravljajući o tome koliko je uopće uputan, jest onaj novakovski, koji povijest književnosti svodi na nepregledan niz biografskih medaljona bez i najmanjeg upuštanja u stilskoformacijsku karakterizaciju. Drugi je Frangešov, esejistički nadahnut, koji povijest i književnost promatra kao svojevrsnu konstruktivnu simbiozu. Drugi je privlačniji, prvi zanimljiv kao zbirka tračeva i kadšto umnih uvida bez ikakve sustavnosti. Gdje je metodološka istina, pokazat će vrijeme. Problem nastaje tamo gdje se dopreporodna književnost promatra kao povijest, dakle

kao materijal za rekonstrukciju povijesti duha, običaja, odnosno isključivo kao građa za književnopolitijesni pozitivizam.

Jedan od najboljih dokaza o životnosti starije književnosti pružio je u navedenu zborniku Georgij Paro kratkom pribilješkom „Režirajući *Osmana*“. Na stranu što ta dramatizacija i inscenacija nije bila među najzanimljivijim adaptacijama dopreporodnih književnih tekstova, redateljeve primjedbe, svaki redak, svaka teza, svjedoče o životnosti baštine, upravo u svjetlu ovdje nabačenih misli o kazalištu kao živom i oživljujućem mediju. Prilagođujući tekst vlastitim poetičkim zamislima, ali i ne preinačujući njegove temelje, dokazao je Paro da je baština živa onoliko koliko smo živi mi, njezini baštinici, a dokazao je to i praktično i spisateljski svjedočeći vlastitu praksu.

Zbornik iz 1995. u kontekst naše teme dolazi po liniji paradoksalna naslova. Bez obzira na namjere, naslov *Krleža i naše doba* zaista groteskno, upravo ovim veznikom *i*, izmješta Krležu iz našega doba, valjda zato da bi se, u nevidljivu vrtlogu apsurdna, moglo grčevito dokazivati suvišno. No, nije problem u tome koliko je izlišno dokazivati Krležinu suvremenost nego u simptomatologiji vrlo prikriivena, vjerojatno nesvjesna, ali duboka nepovjerenja u Krležinu aktualnost. Govorim o najavljenom temi, ne toliko o uvrštenim tekstovima. Od ovih u stariju se književnost upustio Branimir Donat analizirajući utjecaj kajkavske književne tradicije na *Balade*. Dvije su njegove teze bitne za daljnje proučavanje statusa starije književnosti u suvremenom kontekstu: prva je upozorenje na Krležine pučko-utilitarne izvore i inspiracije, a druga ukazivanje na Krležinu baroknost, nipošto tek kao perpetuiranje stilskog kompleksa nego kao stvaralačko oživljavanje stilske formacije (B. Donat, 1995: 37).

Atraktivno je stariju književnost reaktualizirala, bez obzira na velike metodološke dvojbenosti njezina promišljanja, Sanja Nikčević. Definiravši narav prikazanja, ona cijenjena suvremene tekstove analogne tematike jednakovrsnima srednjovjekovnim religijskim uprizorenjima. Sasvim je pritom promašena tvrdnja o katolicizmu kao jedinom identifikacijskom okviru hrvatstva.¹ Nadalje, rat, doduše, primitivizira životnu situaciju, ali se naši nedavni ratni uvjeti nipošto ne mogu izjednačiti s onima u srednjem vijeku. No, bez obzira na brojne aporije u tekstu čija se hrabrost mjestimično hrani površnošću, dovođenje srednjovjekovnog prikazanja u ravan suvremene dramske proizvodnje dokaz je estetskog potencijala baštine.

U povodu svečanog otvorenja obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1994. godine izvedena je glazbeno-scenska slika *Slavonski preporod*, čiji je tekst priredio poznati povjesničar književnosti Stanislav Marijanović, a tiskana je u dodatku zborniku iz 1995. (S. Marijanović, 1995: 232-244). Taj prigodničarski tekst nije

¹ Jedino još židovstvo apsolutno i pravoslavlje uglavnom danas izjednačavaju religijsku i nacionalnu pripadnost. Kršćanstvo, nakon svojih judeo-kršćanskih prapočetaka, a oni su okončani već globalističkom operacijom Savla/Pavla, dugo, sve do rascjepa u 11. stoljeću, nije to ni moglo. Katolički narodi u manjoj ili većoj mjeri temelje svoj identitet na vjerskoj pripadnosti, ali se nijedan od njih ne može poistovjetiti s Rimskom crkvom upravo s njezina globalna karaktera.

relevantan za ovdje izloženu temu, ali ga je spomenuti i zato što se među likovima žanrslike kao živi protagonisti, uz simbolične (Čežnja, Sloboda, Ljubav), javljaju i osobe naše opće i književne povijesti Reljković, Kanižlić, Katančić i Josip Kozarac. Također, za ovu temu nisu relevantni inače korisni repertoarni popisi te je samo to razlog zašto ih se ovdje ne spominje.²

U drugoj knjizi zbornika za 1995. godinu, tiskanoj 1997. godine, Mira Muhoberac lucidno prati trag Držićeva Negromanta u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji (Muhoberac, 1997: 115) iznova pokazujući koliko je hrvatsko dramsko pismo, bez obzira na razdoblje i stilsku formaciju, jedinstveno u uporabi stanovitih stilskih kompleksa čije su inačice adekvatne određenom razdoblju, ali ostaju trajnim znakom kulturnog identiteta zajednice u vremenu. Nešto o odnosu spram hrvatske dopreporodne drame, točnije o nedosljednostima, grješcima i lakunama, govori sažeto i precizno Boris Senker u članku „Hrvatsko kazalište u njemačkom leksikonu“. Žrtva njemačkog šlamperaja što ga Senker galantno krsti improvizacijama u struci (B. Senker, 1997: 151) postala je i starija književnost, uz utjehu da je bila samo dio većeg nesporazuma.

U istom je zborniku objelodanjena studija Adriane Car Mihec o Grgićevu *Malom trgu* umještajući ga u žanr crkvenih prikazanja, ujedno zbog sadržaja rasprave opisujući tu dramsku vrstu i sinkronijski, znači načelno teorijski, i dijakronijski, dakle književnopovijesno, vrlo precizno. Citirala je pritom i sve bitne znanstvene uvide u tu temu dokazujući kako jedan scenski žanr traje onkraj dijakronijskih podjela te tako i prešutno osporila svaku mogućnost rigidnih dijakronijskih podjela (A. Car Mihec, 1997: 47-54).

Svezak iz 1999., posvećen dvije godine ranijoj temi – hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu u europskom kontekstu – otvara opsežna, precizna i korisna studija Pavla Pavličića „Metrika i poetika *Svete Venefride*“. Njezina je osobita vrijednost umještanje u tradiciju hrvatske barokne književnosti te originalan doprinos poznatoj diskusiji (M. Demović – S. P. Novak) o „prvoj hrvatskoj operi“. Pavličić se diskretno priklanja Novakovu stavu utječući se medijskim zadanostima koje u 17. stoljeću nisu u našem slučaju dopustile pojavu opere. Novakovu tezu o libretistički zasnovanoj drami, ne i operi ili melodrami kao predstadiju suvremene opere, kako je razvoj tekao u Italiji, Pavličić je nadopunio tezom o stanovitoj virtualnosti naše melodramom nadahnute dramatike, pri čem drugi dio njegove argumentacije nije uvjerljiv: „Tako je naša melodrama zapravo glazbena drama bez glazbe. Glazba se u njoj podrazumijeva, nju gledatelj treba da zamisli, da je pretpostavi na stanovitim mjestima u komadu. Komad mu, dakako, svojom strukturom u tome ide na ruku: često se smjenjuju metrički predlošci, i smjenjuju se po nekoj logici i sistemu, pa određena vrsta stiha dolazi na svim onim mjestima gdje bi inače trebala doći glazba. Metričkim se sredstvima nadomješta glazbena komponenta takvih igrokaza.“ (P. Pavličić, 1999: 3)

² Primjerice, prinosi Antonije Bogner-Šaban, Darka Gašparovića, Grozdane Cvitan, Mani Gotovac itd.

O životnosti hrvatske dopreporodne drame svjedoči i precizan prikaz Ivana Dorovskog „Recepcija hrvatske dramske književnosti u Češkoj i Slovačkoj 1945. – 1990.“ pri čem je osobito zanimljiv opis niza uprizorenja Držićeva *Dunda* (I. Dorovský, 1999: 271-277). O uprizorenju Držića izvan naših granica svjedoči i članak Svetlane Baytchinske „Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskog profesionalnog kazališta i recepcije hrvatske drame u Bugarskoj“. (S. Baytchinska, 1999: 311)

Godine 2000. otisnuta su dva sveska. Prvi donosi radove sa simpozija iz 1999., drugi iz 1998. godine. Slijedeći kronologiju simpozija, a ne tiskovina, krenuti je drugom knjigom i određenjem „Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu“ u kojem je na temu starije hrvatske književnosti izlagao Borislav Pavlovski istraživši Držićeve tragove u makedonskoj drami i kazalištu. Tekst je prezentirao na inovativan način, kao dramolet u tri čina („ata“) te s prologom i epilogom. Ispitujući biografske i književnopovijesne sveze obitelji Držić s Makedonijom, započinje razdobljem sredine 16. vijeka, nastavlja komparatističkim uvidima u Držićevu i Iljoskijevu dramaturgiju, pa izvedbama Držića na makedonskom jeziku te utjecajima Dubrovčanina na komediografiju Mila Popovskog. U epilogu prikazuje originalnu pripovijest poznatoga makedonskog fantastičara Vlade Uroševića u kojoj se, putujući literarno-vremenskim „crvotočinama“, susreću dubrovački trgovac iz 17. stoljeća i moderni makedonski kompozitor, inače rođeni Dubrovčanin, Ljubomir Brandolica. Pavlovski postavlja i tezu: „Iako je razvidno da ne može biti govora o Vidrinom bratu Nikoli koji je trgovao po Turskoj i zaglavio u Livornu na brodu *Gotona*, vjerujem da je i ovu temu potaknuo genij Marina Držića.“ (B. Pavlovski, 2000: 115)

Stanislav Tuksar razmotrio je razvoj glazbenog kazališta u Hrvatskoj 12. – 18. stoljeća (S. Tuksar, 2000: 136-176). Pregled nazočnosti glazbe, vrlo složen, s obzirom na to da je riječ poglavito o glazbi u kazalištu, stoga je upitno, na što, uostalom, ukazuje i sam Tuksar, govoriti o glazbenom kazalištu, usustavljuje brojne podatke relevantne za kulturnu, kazališnu i književnu povijest starijih razdoblja.

Ivan Lozica u svojem prikazu odnosa mediteranskih oružnih plesova i hrvatskog kazališta efektno apostrofira nespornost čiji je začetnik Miroslav Pantić, protagonist Slobodan Prosperov Novak, a sudionik i sam Lozica. Bez obzira na materijalni povod članku, ključna je tvrdnja s kraja Ložićina rada o paralelizmu geneze antičke drame koja se razvila „pod kulturnim satirskim maskama iz koreutskog oplakivanja Dionizove muke i smrti te iz razuzdanog *komosa*, noćnog ophoda nakon gozbe u počast istime božanstvu, dok se novovjekovno europsko (i hrvatsko) kazalište dva tisućljeća kasnije zapravo ponovno gradi na srodnom (ako ne i istom) sinkretičkom temelju poklada, kalenda i koleda.“ (I. Lozica, 2000: 183) Mada etnoteatrološka, tema je bitna za sagledavanje razvoja starije hrvatske književnosti i drame utoliko što ih umješta u razvojni model navlastit općerazvojnim tijekovima kulture potvrđujući time ne tek pripadnost, srodnost ili nasljedovanje nego identitet hrvatske kulture kao dijela europskog identiteta.

Zbornik posvećen Danima iz 1999., pod naslovom *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost* dopreporodnu književnost aktualizira izvrsnom studijom Dunje Fališevac „Prva hrvatska povijesna drama *Osmanščica* i Gundulićev *Osman*“. Upozorivši da dosadašnja odrednica isusovačke drame nije dostatna, auktorica ustvrđuje da je to „prva hrvatska povijesna drama, i to s temom iz suvremene povijesti, isto onako kao što je Gundulićev ep prvi povijesni ep sa suvremenom političkom temom u hrvatskoj književnoj kulturi.“ (D. Fališevac, 2000: 23) Najvrjednija, pak, spoznaja dolazi na kraju tvrdnjom „da je drama o puču i pogibiji mladog sultana, uz neke latinske isusovačke drame s povijesnim temama (primjerice *Sissiensis victoria*) svojevrsni rodozačetnik povijesne drame u hrvatskoj književnosti, onog dramskog žanra koji će se u hrvatskoj književnoj kulturi oblikovati tek u 19. stoljeću, kada će žanr povijesne drame početi obrađivati one iste teme koje su već dva i po stoljeća suvereno vladale narativnom, epskom književnošću.“ (D. Fališevac, 2000: 31)

Da hrvatska dopreporodna književnost može biti poticajan predložak kazalištu, ali i da kazalište može biti plodno mjesto aktualizacije starih tekstova, pokazuje Helena Peričić opisom uprizorenja *Muke svete Margarite* i Marulićeve *Judite* u zadarskome kazalištu lutaka (H. Peričić, 2000: 254-255). Ako lutkarski teatar, specifičan po svojim izvedbenim kapacitetima, može itekako učinkovito prirediti stare tekstove, dokaz je njihova potencijala, kao i potencijala kulturne tradicije koja ih je proizvela.

Prvi dio Krležinih dana u Osijeku, posvećen temi *Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, donio je niz radova o starijoj književnosti. Antun Pavešković raspravlja o dramskim žanrovima i žanrovskim problemima drama Mavra Vetranovića (A. Pavešković, 2001: 13-33). Mira Muhoberac posvetila se pastoralnom kompleksu u starijoj hrvatskoj književnosti. Svoj vrlo temeljit prikaz žanra pastorele i njegovih mijena zaključuje retoričkim, ali i provokativnim pitanjem koje već samo po sebi svjedoči o životnosti dramske vrste čije ime prosječnom recipijentu danas priziva tek neku davno preživljenu prošlost: „Napokon, ako prihvatimo tvrdnju da živimo u fiktivnom ili stvarnom svijetu Arkadije ili pastorele, hoćemo li se na kraju 20. stoljeća odlučiti za ekološku koncepciju osamnaestostoljetnih Akademija, znanstvenu londonsku epizodu Ruđera Boškovića, gundulićevski republikanizam ili držićevski premet negromancije? Ili ćemo usnuti u snu Džore Držića bez drugoga?“ (M. Muhoberac, 2001: 39)

Problemu pastorele posvetila je svoj tekst i Zlata Šundalić konkretizirajući ga prikazanjem *Porođenje Gospodinovo* Antuna Gleđevića. Opširno prikazavši životopis Gleđevićev, obradivši sporne biografske momente, detaljno je analizirala samo prikazanje opisavši sve razine dramskoga teksta te ga nakraju odredila i dijakronijski, osobito naglašavajući pomak od vetranovićevski realističnog pastirskoga svijeta prema barokno arkadijskom konceptu pastorele (Z. Šundalić, 2001: 56).

Niz svojih istraživanja zaokružila je ovom prilikom Dunja Fališevac raščlambom jedne od najpoznatijih frančezarija, povelika korpusa od 23 dubrovačke adaptacije

Molièreovih drama, one koja je Francuzova *Mizantropa* prenijela na domaću pozornicu. Minuciozno usporedivši dijalog iz prvoga prizora prvog čina francuskog komada s odgovarajućim tekstom hrvatske preradbe, auktora konstatira „da su Dubrovčani prevodeći jedno Molièreovo djelo na izvjestan način zanemarili mnogobrojne i bogate antropološke kao i svjetonazorske elemente francuskog predloška, i to upravo one koji govore da je francuski književnik u svoje likove i dramske radnje ugradio elemente filozofije i svjetonazore u rasponu od kartezijanskog racionalizma i individualizma do portroyalovskog, pascalovskog relativizma i skepticizma.“ (D. Fališevac, 2001: 68) Riječ je o usustavljenom poetološkom, sociološkom i ideološkom razmatranju koje vrlo precizno apostrofira kontekstualnu važnost žanra, odnosno njegovu ovisnost o društvenoj i kulturnoj situaciji kao čimbeniku koji diktira semantičke preinake žanrovske strukture.

Frančezarijama, ali iz drugog rakursa, pozabavila se u istoj zgodi Katja Bakija razmatrajući njihove izvedbe na Dubrovačkim ljetnim igrama. Te dubrovačke adaptacije na našem najpoznatijem festivalu nisu bile često inscenirane, mada ih je publika „tako dobro razumjela i prihvaćala, a taj uspješan kontakt s publikom potvrđuju i suvremena kazališna iskustva u novije vrijeme uprizorenih *frančezarija*.“ (K. Bakija, 2001: 288)

Milovan Tatarin pozabavio se poznatim žanrom Gospinih plačeva i muka ocrtaвши najprvo razvoj vrste od jednostavne narativne pjesme do potpune dramatizacije pasionskog ciklusa (M. Tatarin, 2001: 81). Minuciozna žanrovska, tipološka, komparativistička, prozodijska raščlamba sintetski zaokružuje prikaz žanra upućujući na poticajna međudjelovanja dalmatinskog, bosanskog i slavonskog književnog kruga. Izvrsnim istraživanjem njihovih sveza upućuje ta studija na integrirajuće čimbenike hrvatskoga književnog prostora, bez obzira na moguće teritorijalne i kontekstualne različitosti.

Vrhunski teatrolog i povjesničar kazališta, književnosti i kulture Nikola Batušić pozabavio se kajkavskom komedijom *Mislibolesnik iliti Hipohondrijakuš* skrenuvši pozornost i „na skupinu od oko trideset i pet dramskih djela pisanih sjevernohrvatskom kajkavštinom, nastalih između 1791. i 1834. za potrebe repertoara zagrebačkog sjemenišnog kazališta na Kaptolu ili tek u nekoliko slučajeva za Plemićki konvikt na zagrebačkome Gradecu (danas gimnazija u Habledićevoj ulici).“ (N. Batušić, 2001: 102) Nikada u cijelosti objelodanjen tekst imao je, konstatira Batušić, „bolju scensku, no tekstološku, tiskarsku, a time i književnopovijesnu fortunuu.“ (N. Batušić, 2001: 105) U studiji je možda i najzanimljivija fusnota kojom Batušić minuciozno, vrhunskim filološkim znanjem, opovrgava tezu Olge Šojat o auctorstvu komedije. No ono što je znanstveno najbitnije jest komparativističko provjeravanje teksta u odnosu na molijerovski prauzor i dubrovačke frančezarije, ali i žanrovsko istraživanje komičnosti drame s osobitim naglaskom na psihološko i mentalitetno ocrtavanje likova, sve s ciljem da se dokaže, u što nas studija uspijeva uvjeriti, osobita vrijednost djela u korpusu starije hrvatske kajkavske drame.

Zbornik impostiran kao drugi dio „inventure milenija“, znamenit inače po sjajnom antikrležijanskom pamfletu Radovana Ivšića,³ daleko se manje bavi dopreporodnom književnošću i dramom. Zlata Šundalić piše o Šimunu Meciću, zaboravljenom ili zane-marenom slavonskom piscu kojem su pozornost tek u novije doba posvetili Ante Sekulić, Franjo Emanuel Hoško, Stanislav Marijanović i Milovan Tatarin (Z. Šundalić, 2002: 19). Njezin je prikaz minuciozna komparatistička, književnopovijesna, kulturnopovijesna, žanrovska, genološka, teatrološka sinteza ranijih istraživanja teksta bitna za poznavanje i samoga pasionskoga žanra i slavonskog odsječka hrvatske književnosti i kazališta.

U istome zborniku Ennio Stipčević starije se hrvatske književnosti dotakao pišući o hrvatskoj libretistici pozabavivši se i svojedobno aktualnom temom o prvoj hrvatskoj operi: „Kada je prije više od dvadeset godina Miho Demović postavio hipotezu o *Atalanti* Junija Palmotića kao *prvoj poznatoj hrvatskoj operi*, te o frankoflamanskom skladatelju Lambertu Courtoysu (mlađem) kao autoru glazbe za Palmotićeve melodramu, a u prvi je mah u domaćoj muzikološkoj literaturi ta pretpostavka bila bezrezervno prihvaćena.“ (E. Stipčević, 2002: 40) U nastavku Stipčević jezgrovito i precizno obrazlaže zašto je teza bila pogrešna i kako je stoga i odbačena.

U zborniku s Dana održanih 2004. starohrvatske teme otvara Ivan Lozica analizom Marulićeva spjeva *Poklad i Korizma*. Izrazito polemičan spram ranijih izučavatelja, osobito na fonu jednog Slamnigova komentara, kao upućeni folklorist kopernikanski redefinira žanrovsko određenje spjeva dotada krivo tretirana isključivo kao srednjovjekovno-renesansni kontrast: „Folklori su žanrovi drukčiji od žanrova pisane književnosti. [...] Marulić je iz učene kulture izišao na trg i prilagodio se karnevalskom kontekstu, dakako s prosvjetiteljskom, kristijanizacijskom tendencijom.“ (I. Lozica, 2004: 17)

Zlata Šundalić raspravlja o biljnom svijetu u hrvatskoj renesansnoj pastoralno-idiličnoj drami. Iznimno iscrpno istraživanje, korisno kao građa ili polazište za neku buduću književnopovijesnu sintezu, privodi k spoznaji da je životinjski svijet u tom žanru znatno brojniji te da oba, biljni i životinjski, „daju svoj doprinos normiranosti žanra“. (Z. Šundalić, 2004: 43)

³ Zanimljivo je koliko je taj legitimni stav o Miroslavu Krležu izazvao pravo očitovanje nezrelosti nacionalne kulture i jedne duboko provincijalne sredine, odnosno duhova nespravnih čuti glas Dru-gog. Uskoro nakon Ivšićeva referata javila se moćna gomilica krležara, da tako nazovemo profesionalne adorante lika i djela, za razliku od krležijanaca ili krležofila. Jedna od boljih prispodoba bila je ona u kojoj je Ivšić prikazan kao zločesto dijete koje se usred obiteljskog ručka pokaka nasred blagovaonice. Njezin auktor, težeći sasvim drukčijem učinku, a to je poniženje i ismijavanje Ivšića, nije shvatio da je nehotice na najbolji mogući način opisao nadrealističke postupke, pa tako i poetiku samoga Ivšića. Nemajući boljih argumenata, htjelo se prikazati toga nadrealista kao nedorasla bezveznjaka zalutala u panteon visokoumnih i ekskluzivno umjeteonskih tema i postupaka. Svećenici kulta, naravno, prešutjeli su da je Ivšić za koji dan otputovao u Pariz, gdje mu je Gallimard uskoro počeo tiskati sabrana djela. Uostalom, kao opomena našim ograničenjima, vrijedi podsjetiti se na Bogdana Radicu, neosporno, usprkos svim ideološkim idiosinkrazijama, naklonjena Krleži, koji svjedoči kako je u bijelom svijetu Ivo Andrić uvijek pobuđivao interes među publikom i intelektualcima, dok su pokušaji da se pobudi interes za Krležu imali mahom jako mršav ishod.

Milovan Tatarin razmotrio je malešan opus manje poznatoga Palmotića, Džora, dokazujući kako je za književnost kao cjeloviti korpus filološkopovijesno gledište daleko važnije od aksiološkog. Pozorno iščitavanje ranijeg pisanja o tome književniku, uključujući i Šurmina, koji piše a da nije ni pročitao primarni tekst kojim se bavi, ukazuje na književnopovijesni zanat kao imperativno eruditsku temeljitost. Proučivši s vrijednosnog aspekta minoran opus, pokazao je Tatarin da se stilska formacija ne može razumjeti poznavanjem tek reprezentativnih djela. Stoga se nad poantom ogleda treba zamisliti svaki književni povjesnik: „Zbog svega toga može se reći da je Džore Palmotić pravi barokni pjesnik u čijemu se djelu odčitavaju tipična obilježja onodobnoga razumijevanja književnosti.“ (M. Tatarin, 2004: 63)

Dunja Fališevac sažetom studijom pokušala je „sustavno i pregledno opisati i predstaviti doprinos Milana Rešetara u proučavanju dubrovačke drame i kazališta te prikazati ne samo njegove vrhunske tekstološke rezultate u izdavanju starih dubrovačkih pisaca, ne samo njegove književnopovijesne analize i procjene stare dubrovačke drame nego isto tako i njegove neprijeporno vrijedne rezultate u području hrvatske teatrologije.“ (D. Fališevac, 2004: 81)

Vrlo opsežna studija Martine Petranović prikazala je povijesne artefakte, scenografske, arhitektonske, kostimografske i ine, kojima se uistinu teatrološki može rekonstruirati kontekst u kojemu je nastajala, odigravala se i razvijala naša dopreporodna kazališna i dramska kultura. Mjestimičnu nedostatnost, manjkavost, ali i problematičnost građe te njezinu općenitu kontingentnost glede potrebe da se precizno rekonstruira povijest izvršno ocrtava znanstveničina opaska: „Mnoštvu izvora i podataka usprkos, povijest hrvatskoga dopreporodnoga kazališta povijest je i nebrojenih *možda, vjerojatno i ne zna se*.“ (M. Petranović, 2004: 122)

I dok je južnohrvatski odsječak hrvatske kazališne i književne povijesti do poroda relativno solidno dokumentiran, Lucija Ljubić prihvatila se istraživanja izvora izvođenja predstava u sjevernom dijelu Hrvatske do 1840. svjedočeći da, bez obzira na estetsku relevantnost, dubrovačko-dalmatinski krug nije jedino područje gdje se odvijao živahan kazališni život. Stoga je itekako bitan zaključak ovoga rada, sličan onome Martine Petranović, s obzirom na to da se oba bave bogatom i nejednako istraženom baštinom hrvatske dopreporodne drame i kazališta: „U hrvatskoj je povijesti kazališta suviše bijelina da bismo istraživanje izvora, rekonstrukciju predstava i repertoara smatrali dovršenima ili čak nepotrebnima, a premalo je ovjerenih podatak da bismo ih smjeli smatrati dostatnima.“ (I. Ljubić, 2004: 156)

Skup 2004. bavio se zavičajnim i europskim u hrvatskoj drami i kazalištu. Martina Petranović, pišući o vražjim poslovima na europskoj srednjovjekovnoj pozornici, nije mogla zaobići hrvatske „đavolijade“. Mada se ne bavi poglavito kroatističkom građom, ona je u njezinu prikazu iznimno aktualna kao europska! Tu je, naime, opravdano izočna ona za hrvatsko provincijalno promišljanje karakteristična veznička sveza Hrvatske i Europe (M. Petranović, 2005: 16-42). O došljacima u hrvatskoj renesansnoj

drami izlagala je i pisala Lucija Ljubić (L. Ljubić, 2005: 43-60), a tekst Divne Mrdeže Antonine bavi se dvama dramatičarima rubnoga vremena, onoga na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće (D. Mrdeža Antonina, 2005: 61-76).

Na skupu 2005. i u zborniku objelodanjenju sljedeće godine uporna istraživačica naše dopreporodne književnosti Zlata Šundalić dohvatila se neiscrpne teme dubrovačkih frančezarija, ovaj put proučivši aktualnu temu ženskog tijela u tim dramskim predbama. Od vrlo opsežne argumentacije, gdje se citira sve i svašta, najpreciznija je opaska: „Žensko je tijelo najčešće viđeno kao stvar za kojom se smije posegnuti bez većih opaski, koje se može posjedovati. O ljubavi kao stalnom i čvrstom uporištu vrlo se rijetko govori.“ (Z. Šundalić, 2006: 39)

Divna Mrdeža Antonina zahvatila je identitetsku temu nacionalnog prostora u hrvatskim dramskim tekstovima XVI. – XVIII. stoljeća uočivši „da se kolektivni identitet u ranom novovjekovlju tematizira u scenskim vrstama pastoralne geneze i melodramskom scenskom miljeu mitološko-povijesne provenijencije, te povijesnoj tragediji.“ (D. Mrdeža Antonina, 2006: 65)

Držićem su se na Danima 2006. pozabavile Mira Muhoberac i Zlata Šundalić. Iznimno eruditan, opskrbljen brojnim znanjima iz brojnih duhovnih područja, ogled Muhoberčeve završava jednim od najingenioznijih uvida u komediografovo stvaranje: „Blizanačkim dramaturškim podvostručivanjem osoba i prostora, čestim poigravanjem skrivenim kazališnim modernizmom *teatra u teatru*, postiže Držić dvoje: naizgled se potpuno pridržava renesansnih pravila oponašanja klasika i prirode, a zapravo publici, ponajprije vlasteli, pa zatim i nama, dalekim mu suvremenicima, podmeće manirističko zrcalo. Ali i istinu o karnevaliziranom Svijetu: istinu o žudnji za prijateljstvom, ljubavi, stanom, domom, kućom, suradnikom, Drugim i Dragim, Čovjekom. U središtu je svih Držićevih djela žudnja za Drugim, za prijateljskom podjelom Sudbine.“ (M. Muhoberac, 2007: 26) Zlata Šundalić pisala je o kategoriji prostora u Držićevoj *Hekubi* (Z. Šundalić, 2007: 30-44).

Na Danima 2007. tri su referata zahvatila dopreporodne teme. Krešimir Šimić još se jednom bavio Vetranovićevim *Orfejem* zalažući se za čitanje djela u alegorijskom ključu s porukom o Euridikinu odricanju od svjetovne ljubavi (K. Šimić, 2008: 27). Ivan Lozica iščitavao je *Dunda Maroja* u karnevaleskom ključu: razlika *ljudi nazbilj* i *ljudi nahvao* sugerira pokladnu podjelu *lijepih* i *grubih* maskara dokazujući slojevitost djela i kreativnost autora koji je u svom komadu nadahnuto uporabio i postupke narodne kulture (I. Lozica, 2008: 285). Zlata Šundalić u članku o hrvatskim *smješnicama* proanalizirala je akribično njihovu komičnost opisavši sva počela koja te drame čine smiješnima, koristeći se pritom opsežnom literaturom, pa tako i Propovu *Problemi komike i smeha* (sic! riječ je o srpskom prijevodu), ali zaboravivši posegnuti za krucijalnom Bergsonovom studijom *Smijeh* (Z. Šundalić, 2008: 310).

Sljedeće godine Šimić je ponovno pisao o Vetranoviću, ovaj put dohvativši se vrlo temeljito intertekstualnosti *Poroda Jezusova* (K. Šimić, 2009: 12-24). U kontekstu hrvatsko-mađarskih kazališnih i kulturnih veza istražila je Janja Prodan izvedbu *Dunda*

Maroja u pečuškom Narodnom kazalištu. Osobito je zanimljivo da je mađarska publika u dva uprizorenja pratila prijevod na suvremeni mađarski i pritom iznimno dobro reagirala na izvedbu s takvom jezičnom podlogom (J. Prodan, 2009: 29).

Na Danima posvećenima drami, kazalištu i društvu samo se Zlata Šundalić pozabavila starijom književnošću, točnije svakodnevicom u Benetovićevoj *Hvarkinji*. Istražila je vrlo temeljito sve aspekte materijalne i nematerijalne kulture, običaje, nošnje, hranidbene običaje, prošnju, praznovjerja, pokladne maske zaključujući kako je djelo kompleksan spoj u kojem se našlo „određene motive, dijaloge i scene preuzete iz strane i domaće lektire, ali je isto tako već bilo rečeno da je u Benetovićevoj komediji toliko domaćih uzrečica, poštapalica, zakletvi, kletvi i usporedbi da ona odiše domaćim mirisom i domaćim koloritom.“ (Z. Šundalić, 2010: 27)

Simpozij 2010. kao i sljedeći, 2011., posvećen je povjesničarima hrvatske drame i kazališta, teatrolozima i kritičarima, u spomen jednome od najvećih, Nikoli Batušiću, kojemu su se svojim tekstovima odužili istaknute znanstvenice i znanstvenici. Hrvojka Mihanović Salopek, pišući o Jaketi Palmotiću Dionoriću, konstatala je da njegova „djela također uspješno reflektiraju brojna onodobna strujanja u europskom kontekstu te usporedo posjeduju unutar opće zakonitosti žanra i individualne osebnosti svojih autora. Jedan od najistaknutijih hrvatskih teatrologa koji je to u svojim znanstvenim radovima i monografijama zastupao je Nikola Batušić, a u primjeru Palmotića Dionorića dokazao osebnost *veličine malenih*.“ (H. Mihanović Salopek, 2011: 251) Kao i u svim mnogolikim izučavanjima, „Batušićevo je bavljenje kajkavskim teatrom, uz spomenute istraživače kajkavijane, rezultiralo bitno drukčijim statusom toga segmenta teatarske povijesti – mnogo se manje o kajkavijani danas govori kao o zanemarenoj tradiciji.“ (D. Mrdeža Antonina, 2011: 257) O Batušićevim secesijskim zanimanjima nadahnuto je pisala Branka Brlenić Vujić (B. Brlenić Vujić, 2011: 258-265). Također, prikazano je mjesto i značenje glazbe u Batušićevu životu i djelu (A. Petrušić, 2011: 266-286) te njegovi prinosi Krležinim danima (S. Marijanović, T. Živić, 2011: 287-298).

U zanimljivu i lucidnu recepcijskom radu Željko Uvanović kritički upozorava da „u povijesti hrvatske drame i kulture strani stručnjaci često odaju počast i iskazuju simpatije prema nekoj drugoj (npr. talijanskoj) povijesti kulture, uz primjenu dvostrukih mjerila pri određivanju originalnosti u dramskom stvaralaštvu i kazališnoj praksi“ (Ž. Uvanović, 2011: 28). Zlata Šundalić nastavlja svoje istraživanje smješnica studioznim osvrtom o njihovoj sudbini u hrvatskoj književnoj historiografiji (Z. Šundalić, 2011: 31-53), a Lucija Ljubić usustavljuje činjenice o istraživačima povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj (L. Ljubić, 2011: 54-66).

Drugi dio temata o povjesnicima drame i kazališta te teatrolozima i kritičarima otvara rad Zlate Šundalić o *Jedupkama* zabavivši se zamršenim pitanjima auktorstva vrlo uporno i sustavno te povukavši nakraju razliku između tzv. salonskih i uličnih maskerata (Z. Šundalić, 2012: 27).

Pozorni izučavatelj recepcije hrvatske književnosti izvan nacionalnih granica Željko Uvanović istražio je pisanje Heinza Kindermanna i Slavka Batušića o hrvatskoj drami u južnoslavenskom kontekstu. Alimentirao je Kindermannovu erudiciju i entuzijazam uz napomenu da se zainteresirani čitatelj ipak mora informirati u bolje verziranih hrvatskih stručnjaka. Ni tom prigodom nije mimoišao svoju također vrlo opravdanu kritiku „bre-hrvatstva“ napomenuvši da se u slučaju Kindermannova proglašenja početaka naše književnosti hrvatsko-srpskom „radi o lekturi i korekturi pod pritiskom iz Beograda, koji i dan danas, u nedostatku mogućnosti da u razdoblju srednjeg vijeka, renesanse, baroka itd. istakne neke svoje veličine, u svoj nacionalni kanon stavlja ono što mu ne pripada, tj. kiti se tuđim perjem.“ (Ž. Uvanović, 2012: 183)

Divna Mrdeža Antonina pisala je o vrijednim i bitnim proučavateljima starije hrvatske književnosti Franji Švelcu i Nikici Kolumbiću (D. Mrdeža Antonina, 2012: 279-287). Hrvojka Mihanović Salopek pozabavila se Miljenkom Foretićem i Nikolom Batušićem i njihovim izučavanjem duhovnog kazališta Korčule (H. Mihanović-Salopek, 2012: 301-314). Dunja Fališevac portretirala je prezaslušnog povjesnika hrvatske drame i kazališta Wilfrieda Potthoffa. Teško je bilo i pobrojiti sve prinose toga njemačkog slavista i kroatista; osobito je pak dragocjen, ma koliko i nužno melankoličan, zaključak: „U suvremenom svijetu, nesklonu humanistici, posebice studiju humanistike malih naroda, doprinos prerano preminulog W. Potthoffa ističe se kao svijetla točka relevantnog dijaloga između kulture velikog i malog naroda.“ (D. Fališevac, 2012: 335)

Tema Danā iz 2013. o supostojanjima i suprotstavljanjima u hrvatskoj drami i kazalištu u zborniku iz 2014. zahvatila je u dva početna teksta i „starohrvatske teme.“ Marljiva istraživačica hrvatske književne baštine Zlata Šundalić opsežnom je studijom obradila floru i faunu u Nalješkovićevim komedijama razdijelivši Naline prirodnjačke preokupacije na petrarkistički, komediografski, nabožni i pastoralni herbarij i bestijarij. Svaku od tih „rubrika“ opisala je iscrpno i nakraju zaključila da je provedeno „istraživanje pokazalo ne- i / su-postojanje i suprotstavljanje na razini ostvarenog biljnog i životinjskog svijeta u stvaralaštvu Nikole Nalješkovića.“ (Z. Šundalić, 2014: 35)

Helena Sablić Tomić i Katarina Žeravica u zajedničkom su radu proučile sakralno i profano u crkvenim prikazanjima 16. i 17. stoljeća. Nakon uvodnih pribilješki o žanrovskim i povijesnim okvirima prikazanja, auktorice raščlanjuju sve bitne elemente žanra. Zaključak njihova istraživanja jest dosta nejasna tvrdnja da se elementi profanoga „ni pošto ne odnose subverzivno prema mitskom obrascu koji se uvijek iznova potvrđuje u prikazanjima“ (H. Sablić Tomić; K. Žeravica, 2014.). Osim činjenice da stvaraju zbrku nedostatnim razlikovanjem sakralnog i mitskog, ostaje ponešto nejasan kriterij odabira literature u kojoj, uz uvršten nebitan i karakteristično stilski traljav referat Branimira Donata, nema Batušićeve povijesti hrvatskoga kazališta ili hrestomatije hrvatske doprepododne drame J. Lisca i S. P. Novaka, a od djela izvrsnog poznavatelja te građe Nikice Kolumbića imamo, umjesto njegovih knjiga, tek jedan simpozijski referat.

Na Danima 2015. dva su se priopćenja poduhvatila i hrvatske starije književnosti i drame. Boris Senker izlagao je i pisao o izvedbama Krleže i Držića u Cluj-Napocu u Rumunjskoj, pri čemu je *Dundo Maroje* prošao daleko lošije od *Lede*. Iz priloga prevedena s mađarskog razvidno je da kritičara, a vjerojatno ni publiku nije osobito oduševila Raponjina režija Držića (B. Senker, 2016: 14-15). S obzirom na to da je tema Danā bila posvećena recepciji hrvatske drame u inozemstvu, Zlata Šundalić i Katarina Dinješ Gros izlagale su o Držićevim komedijama na vojvođanskoj kazališnoj sceni, odnosno u teatrima u Subotici, Somboru i Novom Sadu (Z. Šundalić; K. Dinješ Gros, 2016: 31-49).

Starohrvatskim tema na Danima 2018. bavio se samo Boris Senker izlažući o režijama djela Marina Držića. Apsolviravši kraćim uvodom komediografove praktično scenske gabarite, o kojima znamo malo i posredno, ali dovoljno da zaključimo kako je on bio prvenstveno čovjek kazališta, Držićeve je inscenacije izučio u vremenu i prostoru arhivski dostupnijem, dakle u zalasku 19. stoljeća i potonjim razdobljima (B. Senker, 2018: 42-57).

LITERATURA

- Bakija, Katja (2001), „Preradbe Molièrea na Dubrovačkim ljetnim igrama“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Batušić, Nikola (1992), „Istraživanje publike“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Batušić, Nikola (2001), *Kajkavska komedija Mislibolesnik iliti Hipohondrijakuš. Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Baytchinska, Svetlana (1999), „Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskoga profesionalnog kazališta i recepcija hrvatske drame u Bugarskoj“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Car Mihec, Adriana (1997), „Grgićev Mali trg“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, Zavod

za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Dorovský, Ivan (1999), „Recepcija hrvatske dramske književnosti u Češkoj i Slovačkoj 1945. – 1990.“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Donat, Branimir (1995), „Balade“, *Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba*. 27. prosinca 1994. *Svečano otvorenje obnovljene zgrade hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Fališevac, Dunja (1992), „Neki genološki problemi u vezi s hrvatskom dramskom književnošću“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Fališevac, Dunja (2000), „Prva hrvatska povijesna drama *Osmanščica* i Gundulićev *Osman*“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Fališevac, Dunja (2001), „Na koji su jezik Dubrovčani prevodili Molièrea ili kako su Alceste i Philinte postali Džono i Frano“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Fališevac, Dunja (2012), „Wilfried Potthoff kao povjesničar hrvatske drame i kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrologi i kritičari*, drugi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Lozica, Ivan (2000), „Mediterranski oružni plesovi i hrvatsko kazalište“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

Lozica, Ivan (2004), „Marulićev spjev *Poklad i Korizma*“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

- Lozica, Ivan (2008), „Stare Indije i Dugi Nos“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Ljubić, Lucija (2004), „O izvorima izvođenja predstava u sjevernom dijelu Hrvatske do 1840.“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Ljubić, Lucija (2005), „Došljaci u hrvatskoj renesansnoj drami“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek.
- Ljubić, Lucija (2011), „Istraživači povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, *U spomen Nikoli Batušiću*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Marijanović, Stanislav, pr. (1995), „Slavonski preporod“, *Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba. 27. prosinca 1994. Svečano otvorenje obnovljene zgrade hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Mihanović-Salopek, Hrvoja (2012), „Barokno duhovno kazalište Korčule u kritičkoj vizuri Miljenka Foretića i Nikole Batušića“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Mrdeža Antonina, Divna (2006), „Nacionalni prostor u hrvatskim dramskim tekstovima od XVI. do XVIII. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Mrdeža Antonina, Divna (2012), „O prilogima Franje Švelca i Nikice Kolumbića istraživanju povijesti hrvatske drame i kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Muhoberac, Mira (1997), „Preobrazbe govora dvorske lude u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

- Muhoberac, Mira (2001), „Pastoralni kompleks u starijoj hrvatskoj književnosti“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Muhoberac, Mira (2007), „Dramski i kazališni prostor Držićevih drama“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor hrvatske dramske književnosti i kazališta*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Frangješ, Ivo (1993), „Hrvatska književnost i hrvatska povijest“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Pavešković Antun (2001), „Dramski žanrovi i žanrovski problemi drama Mavra Vetranovića“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Pavličić, Pavao (1999), „Metrika i poetika *Svete Venefride*“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Pavlovski, Borislav (2000), „Držićevi tragovi u makedonskoj drami i kazalištu (u tri ata te s prologom i epilogom)“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Peričić, Helena (2000), „Hrvatska književnost na repertoaru zadarskog kazališta lutaka u devedesetim godinama“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Petranović, Martina (2004), „Izvori predstavljanja u južnome dijelu Hrvatske do 1840.“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Petranović, Martina (2005), „Vražja posla na europskoj srednjovjekovnoj pozornici“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

- Prodan, Janja (2009), „Premijerna izvedba *Dunda Maroja* u pečuškom Narodnom kazalištu 1979“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Sablić Tomić, Helena; Žeravica, Katarina (2014), „Sakralno i profano u starohrvatskim crkvenim prikazanjima 16. i 17. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Senker, Boris (1997), „Hrvatsko kazalište u njemačkom leksikonu“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Senker, Boris (2016), „Kako su *Dundo* i *Leda* Osvojili Cluj-Napocu, odnosno Kolosvar“, *Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Senker, Boris (2018), „Režije djela Marina Držića“, *Krležini dani u Osijeku 2017. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Stipčević, Ennio (2002), „Uz prvo poglavlje hrvatske libretistike“, *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, drugi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šimić, Krešimir (2008), „Još jednom o Vetranovićevu *Orfeu*“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šimić, Krešimir (2009), „Intertekstualnost Vetranovićeva *Poroda Jezusova*“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2001), „Pastoralni kompleks Gleđevićeva *Porodenja Gospodinova*“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

- Šundalić, Zlata (2002), „Kako čitati Mecićev *Zrak sucsani od Dusse aliti Puut od Prisuetoga i Prislavnoga Krixa* iz 1726. godine“, *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, drugi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2004), „Biljni svijet u hrvatskoj renesansnoj pastoralno-idiličnoj drami“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2006), „Žensko tijelo u dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija“, *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2007), „Kategorija prostora u Držićevoj *Hekubi*“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor hrvatske dramske književnosti i kazališta*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2008), „Smijeh hrvatskih *smješnica*“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2010), „Svakodnevnica u Benetovićevoj *Hvarkinji*“, *Krležini dani u Osijeku 2009. Hrvatska drama i kazalište i društvo*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2011), „Hrvatska historiografija o *smješnicama*“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, *U spomen Nikoli Batušiću*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2012), „*Jeđupke* i hrvatske povijesti književnosti“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Šundalić, Zlata (2014), „Flora i fauna Nalješkovićevih *Komedija*“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

- Tatarin, Milovan (2001), „Plač Gospin i Muka Isukrstova u slavonskoj nabožnoj knjizi 18. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Tuksar, Stanislav (2000), „Skica za kronologiju glazbenog kazališta u Hrvatskoj od 12. do 18. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Uvanović, Željko (2011), „O razlici u književnoppovijesnoj procjeni djela Marina Držića (i reskripcije Marka Foteza) *Dundo Maroje* kod Creizenacha, Cronije, Marchiori, Kindermanna i Birnbauma“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, *U spomen Nikoli Batušiću*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.
- Uvanović, Željko (2012), „Heinz Kindermann (i Slavko Batušić) o hrvatskoj drami i kazalištu u (južno)slavenskom kontekstu od srednjeg vijeka do impresionizma“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek.

KRLEŽA'S DAYS „BEFORE THE NATIONAL REVIVAL“

Summary: The paper deals with the portion of studying of the Croatian drama from the period of the so-called old literature. The introductory remark emphasizes the awkward and unfortunate chronological classification of Croatian literature, which is however methodologically respected as something that is prescribed and impossible to avoid. All the texts from the press release have been listed. They mostly directly, and sometimes indirectly, touch this topic. It is emphasized that teatrology is a fertile area, not only for research, but also for the actualization of our dramatic heritage as it deals with theater, a living medium that by its nature can significantly contribute to concrete reception and thus also to the presence of dramatic tradition in the contemporary national and global culture.

Keywords: drama; theatre; genre; directing; history

MIROSLAV S. MAĐER KAO DRAMSKI PISAC

Sažetak: U radu se prikazuje autorovo dramsko stvaralaštvo koje obuhvaća dvadesetak radiodrama, dječjih igara, radiodokumentaraca i jednu televizijsku dramu te nekoliko dramskih adaptacija drugih djela, među kojima se osobito ističu dramske adaptacije Kozarčevih romana. U vlastitoj nakladi Mađer je 2003. objavio knjigu *Junaci* i sam napravio izbor iz svojega najvažnijeg radijskog i televizijskog dramskog opusa. Odabravši dramske komade koji su bili najviše izvođeni te koji su imali dobru recepciju kod publike i kritike, Mađer je svojom knjigom samostalno i dobro zaokružio svoju višegodišnju autorsku radijsku djelatnost. Iako je tijekom plodnog stvaralaštva bio primarno usmjeren prema pjesništvu, Mađer je kao spretan literat i književni profesionalac ostvario i nekoliko vrijednih ostvarenja na području dramske književnosti, među kojima su žanrovski najzanimljivije njegove irealne drame, pojedine psihološke drame i drame o Domovinskom ratu. Mađerov dramski opus reflektira radoznalost prema različitim stilsko-oblikotvornim mogućnostima monološkog ili dijaloškog iskaza, od realističko-dokumentarnog preko psihološki-ironičnog do tragičnog i irealistički apstraktnog. Uspješne su i Mađerove igre za djecu, koje su zanimljive zbog svojega pustolovnog duha, dobrog zapleta i dinamike zbivanja, a aktualne zbog promicanja ekoloških vrijednosti.

Ključne riječi: radiodrama (psihološke drame; dokumentarne drame; simbolično-irealističke drame); dječje igre; dramske adaptacije

Miroslav S. Mađer rođen je 1. srpnja 1929. u Hrtkovcima pokraj Rume u Srijemu, a umro je 2015. u Zagrebu. Srednje ime uzeo je kao trajan spomen na rano preminulog brata Slavka (1922. – 1946.), koji je također bio talentiran pjesnik i koji ga je usmjerio prema svijetu pjesništva.

Osnovnu školu Mađer je polazio u Glini i Vinkovcima, gimnaziju završava 1950. u Vinkovcima, a studij književnosti (slavistike i kroatistike) 1956. na Filozofskom fa-

kultetu u Zagrebu. U razdoblju 1957. – 1965. službovao je u Osijeku i Vinkovcima kao profesor te kao dramaturg i ravnatelj vinkovačkoga kazališta. U Vinkovcima uređuje književne publikacije i organizira brojne književne susrete i manifestacije te surađuje u lokalnim listovima i zbornicima.

Prelaskom u Zagreb (1965.) zapošljava se u programu Radio Zagreba (odjel Literarne redakcije, Umjetničkog i Dramskog programa), gdje u Literarnoj sekciji kao kritičar piše osvrte na nove knjige, a zatim uređuje emisije poezije, adaptira književna djela, posebno za emisiju *Radio-roman*, kojemu je urednikom i dramaturgom sve do umirovljenja. Rad u Dramskom programu Radio Zagreba Mađer je upotpunio i svojim radiodramskim stvaralaštvom, koje bilježi dvadesetak originalnih radiodrama, igara i dokumentaraca, izvođenih najviše na III. programu Hrvatskoga radija te srodnim programima Radio Ljubljane i Novog Sada. Osim toga Mađer aktivno sudjeluje kao kritičar i izvjestitelj u raznim novinama te u gotovo svim radijskim i povremeno u televizijskim emisijama (*Marulova korablja*, *Susreti*, *Priče za laku noć*, *Poezija naglas...*). Kao suradnik povremeno je radio i za Radio Prag (1977.), Radio Varšavu (1975.), Radio Sarajevo (1967. i 1974.) i Radio Beograd (1977. i 1978.). Adaptirao je i dramatisirao mnoštvo književnih djela stranih i domaćih pisaca za radio, televiziju i kazalište.

Kao pjesnik Mađer se javio 1946. te od tada kao književnik i žurnalist stalno surađuje s brojnim publikacijama i časopisima objavljujući u njima vlastite radove i osvrte o književnosti. Riječ je o sljedećim publikacijama: *Mladost*, *Kulturni radnik*, *Delo*, *Beseda*, *Sodobnosti*, *Telegram*, *Izvor*, *Oko*, *Krugovi*, *Republika*, *Književna revija*, *Književnik*, *Forum*, *Riječka revija*, *Književna rijeka*, *Riječi*, *Literatura*, *Putujući Slavonijom*, *Slavonija danas*, *Hrvatski tjednik*, *Hrvatsko kolo*, *Kolo*, *Mogućnosti*, *Houth Life*, *Rukovet*, *Mi*, *Ogledi*, *Ustvari*, *Letopis matice srpske*, *Koraci*, *Enciklopedia moderna*, *Kalendar Matice iseljenika*, *Prosvjeta*, *Susreti*, *Kazalište*, *Galerija* te listovima: *Novine mladih*, *Narodni list*, *Večernji list*, *Vjesnik*, *Vinkovački list*, *Glas Slavonije*, *Hrvatsko slovo*, *Vijenac* i dr. Jedan odabir autorovih književnih prikaza i članaka objedinjen je u knjizi *Pjesnikova lektira*, Zagreb, 2004.

Za vinkovačku izdavačku kuću Privlačica uredio je antologije: *Vinkovci u stihu*, 1999.; *Vječne pjesme Hrvatske*, 2004.; *Pjesnička polja*, 2005.; *Zavičajni zapisi o Vinkovcima i Vinkovčanima*, 2009.; *Upamtite Vukovar* (hrvatski pjesnici o Vukovaru) 2011., niz knjiga u ediciji *Slavonica* (Joza Ivakić, Đuka Šnajder, Slavko Mađer, Franja Žanić), a priredio je i niz drugih književnih izdanja kao *Lirika*, Vinkovci 1955.; *Bune i bujice*, Vinkovci 1959.; *Vladimir Nazor*, Beograd 1969.; *Slavonske minijature*, Osijek 1975.; *Vrijeme nas*, Zagreb 1979.; *Studij pjesme* (ogledi i dogledi o hrvatskom pjesništvu), Zagreb 2007.; *Književna kritika o poeziji Anđelka Vuletića*, Stajer Graf, Zagreb 2008., i *Izabrana djela Anđelka Vuletića* u ediciji *Hrvatska književnost BIH u 100 knjiga*, Matica hrvatska Sarajevo (ur. Mirko Marjanović), Sarajevo, 2014.

Mađerov opus objavljenih knjiga pokazuje plodan i iznimno marljiv rad, ali jednako tako pokazuje i njegovu visoku popularnost, posebice u korpusu *slavonice*. Do sada

je objavljeno 27 knjiga Mađerove poezije, 12 knjiga proze, 7 knjiga pjesama i priča za djecu i mladež te dvije knjige izbora radiodrama.¹ Izbor najvažnije literature (osvrta, kritika i eseja) u kojoj je pisano o Miroslavu S. Mađeru priredila je Vlasta Markasović u knjizi *Miroslav S. Mađer i kritika*, Stajer Graf, Zagreb, 2004.

Zastupljen je u mnogim antologijama hrvatske i europske poezije, preveden je na talijanski, francuski, njemački, španjolski, ukrajinski, ruski, poljski, češki, slovački, slovenski, mađarski, bugarski, albanski, makedonski i esperanto. Veliku popularnost stekao je kao autor uglazbljivanih stihova izvođenih na glazbenim festivalima kao što su naprimjer Požeški festival, Vinkovačke jeseni, Đakovački vezovi, Splitski festival i dr. Među uglazbljenim pjesmama ističu se *Kukuruzi se njišu*, *Pjesma starog ratara*, a njegova poznata pjesma *Pjevat će Slavonija* nagrađena je na Vinkovačkim jesenima i rado je pjevana u domovini i iseljeništvu kao himna Slavonije. Godine 1999. primio je odličje predsjednika Republike Hrvatske dr. Franje Tuđmana za doprinos kulturi i književnosti u domovini (Red Marka Marulića). Mađer je za svoj dugogodišnji književni rad nagrađen brojnim književnim nagradama.

Iako je nedvojbeno svoja najvažnija književna ostvarenja Mađer dosegnuo na području pjesništva, u jednom dijelu svojega žanrovski raznolikog opusa okušao se i kao autor radijskih i televizijskih dramskih komada te igara za odrasle i za djecu. Uspješno je radio i dramske adaptacije, među kojima su najveću popularnost doživjele njegove dramatizacije proza Ivana i Josipa Kozarca za kazalište. Od druge polovice šezdesetih godina do mirovine Mađer je radio kao urednik, novinar i dramaturg u Literarnoj redakciji i Dramskom programu Radio-Zagreba. Zadaci njegova zaposlenja i dugogodišnje iskustvo rada na radiju potaknuli su i njegov autorski angažman na području radiodramske djelatnosti, tj. njegov doprinos žanru koji Carlos Larronde naziva „Theatre invisible“ (nevidljivo kazalište), naglašavajući kako, za razliku od scenskog prikaza, radiodrama komunicira sluhom, a ne vidom. Mađer je svoje dramsko iskustvo stjecao adaptirajući nizove romana suvremenih hrvatskih pisaca za emisiju *Radio-roman*, koju je više godina uređivao na Radio-Zagrebu. Osim toga pisao je za TV Zagreb scenarije za emisiju *Susreti*, a 1967. – 1999. režirao je i pisao scenarije za Vinkovačke jeseni.

Upravo u doba krugovaša, kojima i Mađer generacijski pripada, pojačava se interes za pisanje radijskih i TV drama (N. Vončina, 2006). Gotovo svi istaknuti krugovaši okušali su se u pisanju radiodrama: Josip Pupačić, Jure Kaštelan, Slobodan Novak, Slavko Mihalić. Petar Šegedin, Ivan Slamnig, Ivan Kušan, Antun Šoljan, Zvonimir Bajsić, Ivica Ivanac, Veselko Tenžera, Mirjana Matić-Halle i dr. U takvoj jakoj konkurenciji nije bilo lako okušati se u dramskom žanru.

Mađerove radijske i TV drame ponajviše su izvođene od sedamdesetih do devedesetih godina, autor je tek 2003. u vlastitoj nakladi objavio knjigu *Junaci* i sam napravio

¹ Na kraju referata nalazi se bibliografski pregled izdanja i izvedbi Mađerovih dramskih i radio-dramske djela.

izbor iz svojega najvažnijeg radijskog i televizijskog dramskog opusa. Odabравši dramske komade koji su bili najviše izvođeni te koji su imali dobru recepciju kod publike i kritike, Mađer je svojom knjigom samostalno i dobro zaokružio svoju višegodišnju autorsku radijsku djelatnost. U navedenoj su knjizi usporedno uvrštene dramske igre za mlade te radijske i televizijske drame namijenjene recepciji odrasle publike. Na početku svake odabrane drame, prije podjele na dramska lica, Mađer je pisani tekst nadopunio informacijama o premijernoj izvedbi svakog dramskog komada navodeći: datum izvedbe, redatelja i njegova asistenta, glazbenog suradnika, tonskog majstora, a kod TV drame navodi i urednika programa ili dramaturga (u slučaju kad sam autor nije radio dramaturgiju komada). U pojedinim dramskim komadima autor navodi i imena glumaca, ali, nažalost, ne u svim već samo u onim u kojima su se sačuvali podaci o izvođačima ili ih autor po sjećanju nabraja. Ukorićenjem većine svojih dramskih tekstova autor je uspješno izbjegao usud koji se nerijetko znao dogoditi na radiotelevizijskim medijima, a to je gubljenje pisanih predložaka za radijske i televizijske dramske komade. Međutim, Mađerova radioigra za djecu *Kako je bilo ili kako nije bilo*, koja je svojedobno bila jedna od najrepriziranih dječjih radiodrama (igrana i na Radio Ljubljani i u Novom Sadu), nije se uspjela sačuvati u tekstu već samo na radiotraci koja je oštećena. Budući da je ta radioigra nastala još krajem pedesetih godina, u doba kad nije bilo fotokopirnih aparata, svoj original Mađer je 1976. ostavio izvođačima i potom se tekst zagubio. Danas je nemoguće u potpunosti rekonstruirati izgublenu dječju radioigru, posebice bez autorovih didaskalija, podjele uloga i cjeline teksta. Osim toga upravo kod žanra radiodrame profiliraju se već od sredine sedamdesetih godina 20. stoljeća nove redateljske tendencije u kojima se odstupa od literarnog predloška radi intenziviranja redateljske i glumačke slobode izvedbe (usp. N. Vončina, 1990; N. Vončina, 2008). Iz toga možemo zaključiti da izvedba radijske ili TV drame ne mora u potpunosti odgovarati originalnom autorovu tekstu. U Mađerovoj napomeni (u knjizi *Junaci*) pronalazimo podatak da se urednici Aniti Kolesar najviše dopala srijemska „lovačka“ priča za malene *Kako je bilo ili kako nije bilo*. Iz tog podatka možemo zaključiti da se radi o dramatizaciji proznog teksta vezanog uz autorove doživljaje iz djetinjstva i lovačke priče njegova djeda koje su objavljene u vrlo popularnim izdanjima dječjih priča: *Djedovo slovo* (Školska knjiga, Zagreb 1990.) i *Leteći šaran* (Vinkovci 1996.). Taj se zaključak nameće posebice s obzirom na činjenicu da su i druge Mađerove dječje igre, koje ćemo prikazati, također nastale kao dramatizacije njegovih dječjih priča.

Mađerovi radijski i TV dramski komadi, bilo da su namijenjeni djeci ili odrasloj publici, redovito su kraćeg opsega, najčešće jednočinke s više prizora ili, kako ih sam autor rado žanrovski određuje, „fičeri“. Izraz „fičer“ dolazi od engleskog naziva *feature*, a označava žanr djela koji od zbiljskog prizora ili događaja osobite privlačnosti razvija novinski članak ili novelu ili film, a u Mađerovu slučaju dramatizirani prikaz odabranoga zanimljivog događaja. Odabrani dokumentarni događaj Mađer dramski razrađuje

s punom književnom slobodom nadodavanja, skraćivanja ili samostalnog razrađivanja prvobitnog zbivanja. Međutim, u slučajevima Mađerovih nadrealističkih drama ne možemo uopće govoriti o povezanosti uz dokumentarni događaj već se njegova povezanost uz oblik dramskog „fičera“ temelji isključivo na žanrovskom određenju dramatizacije kraćeg prikaza, najčešće sažete jednočinke, koja svoj početak uspostavlja iz privlačnog poticajnog viđenja na neko neobično realno ili ponajviše imaginarno snoviđenje.²

Mađerove uredničke zabilješke u knjizi *Junaci* navode kronološki početak dramskog pisanja: „Počelo je davne 1965. godine kad mi je izvedena prva radio-drama *Takve sude za lude* u režiji tada vrlo cijenjenog redatelja Matije Koletića i naklonjenog mi urednika Damskog programa Radio Zagreba, mog generacijskog kolege, pisca i prijatelja – Čede Price. Poslije, moglo bi se reći uspjelog starta, nastavio sam s pisanjem radijskih tekstova, dokumentaraca, *fičera*, pa čak i televizijskih drama – gotovo sve do danas. Zadnja mi je drama izvedena 2000. godine u Damskom programu Hrvatskog radija pod naslovom *Ustati*. Urednik je bio Branko Bošnjak, a redatelj Dražen Ferenčina.“ (M. Mađer, 2003: 234) Premda je tekst prvobitni, inicijalni i ključni nositelj tijeka dramskog zbivanja, kod radiodrama pisani je tekst tek predložak za cjelovito radiofonsko djelo unutar kojega se očituje neraskidiva povezanost teksta s glumačkom interpretacijom i glazbom, odnosno sjedinjuju se govor, šum i muzika u novu interpretativnu cjelinu. Osim literarnog predloška konstitutivni su elementi radiodrame intonacija glumčeva glasa i glumčeve audiogeste (uzvici, uzdasi, nakašljavanja i dr.), glazba, šum, tišina, radiofonski zvučni efekti, zvuk prostora. Toga je Mađer bio svjestan, te je uvijek pokazivao razumijevanje za redateljske i glumačke ideje i adaptacije. Upravo zbog nedostatka uvida u izvedbenu realizaciju, nemoguće je kritički i estetski sasvim obuhvatiti i valorizirati medij radiodrame isključivo u pisanom obliku, kakav imamo u knjizi *Junaci*, već bi idealno izdanje obuhvaćalo i pisanu verziju i audio / CD verziju. Ipak, književni predlošci iz knjige *Junaci* spašavaju od zaborava početno literarno ishodište i mogu poslužiti kao poticajna mogućnost daljnjim budućim redateljskim zamislima.

Zbirka *Junaci* pokazuje tematsku šarolikost i odražava svojevrsno autorovo eksperimentiranje s raznim žanrovskim mogućnostima oblikovanja radio i TV drame (ili kako ih je Mađer u intervjuima samostalno određivao – moj oblik dramskog *fičera*). Sva su Mađerova ostvarenja kraćeg daha, najčešće jednočinke s nekoliko scenskih ili audio prizora, koje prikazuju zanimljiv isječak iz života, nastoje zaokupiti pozornost slušatelja ili gledatelja i potom brzo završavaju, kao da mogući nastavak dramske igre žele inicirati u neovisnoj refleksiji samog slušatelja.

Mađerov dramski opus možemo najpreglednije podijeliti prema karakteristikama tematike i načina oblikovanja. U većini svojih dramskih oblika Mađer bira psihološko-

² Više podataka o oblicima radiodrama u: R. J. Hand; M. Traynor, 2011., osobito u poglavlju „Theories of Radio drama“, str. 33-57.

sociološke teme međuljudskih odnosa (*Posjet u kasni dan*, *Čovjek koga nema*, *Palica*, *Crni pasijans*, *Pravo stanje stvari*, *Ustati*). U mračne motive prekapanja po unutrašnjosti i mogućem odgonetanju tankih niti između depresije, suicidalnosti i životnosti možemo ubrojiti monodramu *Crni pasijans*, koja iznosi kriznu, samoubilačku situaciju napuštenog pogrebnika.

Kao niz psiholoških portreta ljudi i njihovih etičkih opredjeljenja, ali i proživljavanja „gubljenja tla pod nogama“ oblikovane su i Mađerove ratne radiodrame o Domo-vinskom ratu koje su inicirane dokumentarnim sudbinama ljudi iz autorova zavičaja (*Natrag u mir*, *Srijemski put*). U *Antologiji hrvatske ratne drame (1991. – 1995.)*, koju je s posebnim senzibilitetom priredila Sanja Nikčević, svoje zaslužno mjesto našla je Mađerova drama *Srijemski put* (str. 193-206), a za nju priređivačica u predgovoru kaže: „Neki su kao M. Mađer, zapisali iskustvo svojih zemljaka, dakle fikciju prema istinitoj priči.“ (S. Nikčević, 2011: 9) Tu dramu označava duboka spoznaja o krhkosti ljudskog života u zahuktaloj atmosferi trijumfa zlih sila, ali i trenutak pronalaženja snage za nadvladavanje dubine tragičnosti te shvaćanje da postoje vrijednosti i iznad osobnog interesa. U ratnim dramama, baziranim na zbiljskim događajima i dokumentarnim podacima, Mađer naglašava svoju vjeru u prevlast humanijih vrijednosti i potrebu da se ne izgubi ljudskost u neljudskim vremenima.

Na drugačijem, kontrastnom putu fikcionalno-fantazijskog oblikovanja, nalaze se Mađerove drame *Junaci* i *Igra smisla*, koje potpuno ulaze u svijet irealnog i pružaju svoju poruku i izazov za razmišljanje. Primjerice, u radiodrami *Junaci* oživljavaju dramska lica kao zasebna i živa ljudska bića i bune se protiv svojih napisanih karaktera te predvode urotu protiv pisca kao svojega kreatora. Tim pirandellovskim postupkom autor zapravo stvara polifonu dijalošku „autopolemiku“ u kojoj propitkuje svrhu vlastita scenarija, sukob između literarne konstrukcije i životne uvjerljivosti, ispituje granice udaljavanja umjetnosti od mimetičnosti života te predočava piščevu sumnju u istinsku dovršenost svojega djela. Istim irealnim načinom strukturirana je i *Igra smisla*, koju je autor žanrovski odredio kao „simboličnu dramsku igru u 2 slike“. U tom se dramskom komadu kroz prepirku i polemiku o životnim iskustvima nadjačavaju personificirani likovi Laži, Novca, Ljubavi i Istine, a njihovi sukobljeni dijalozi stvaraju ironično-poučnu farsu s elementima smijeha i cinizma.

Uzimajući u obzir psihološko uživljavanje, ali i sferu irealnog zamišljaja, Mađer oblikuje i 3. dramsku fantaziju *Ustati*, koja ulazi u nedokučiv svijet čovjeka obuzetog smrtnom agonijom. U svojim irealističkim radiodramama Mađer se usmjerava prema tematici koja ulazi u unutrašnjost čovjekova psiho-duševnog života i reflektira unutarnje odvijanje misli, želja, podsvijesti i snova. Inicirane na tradiciji Begovićeve *Pustolova pred vratima*, te irealne, ali iskustveno lucidne Mađerove drame predstavljaju njegov najzanimljiviji postmodernistički dramski diskurs.

Već šezdesetih godina Dubravko Jelčić obratio je pažnju na Mađera kao dramskog pisca te je pohvalno ocijenio njegovu simboličnu scensku igru *Zastor spušta*

*vrijeme*³ sljedećim riječima: „Dovodeći na scenu simbole kao što su Vrijeme i Ljubav, Istina i Laž, Novac i Čovjek, Mađer ih je vješto uveo u simbolična zbivanja na pozornici, ali treba naglasiti da ta zbivanja ulaze u suštinu etičkih problema suvremenih ljudi. To je igra cinizma i zlobe, naivnosti i pokvarenosti, slabosti i snage, igra koja vrlo često prestaje biti tek igra pojmova, apstrakcija, jer u inventivnoj radnji nestvarni učesnici znaju poprimiti realni lik. Na momente lirski otvoren, da bi već u sljedećem trenutku postao gnomski sažet, Mađer je dao gladak i dinamičan dijalog, nabijen smislom, a vještina kojom je izgradio scenske odnose obećava nam novoga dramskog pisca.“ (D. Jelčić, 2004: 97)

Televizijska drama *Čovjek koga nema* iz 1972. predstavlja oprezni Mađerov pokušaj da iskaže kritiku na svijet praznih komunističkih obećanja. Danas ti Mađerovi dijalozi (diskusije i ideološka polemiziranja likova) pokazuju odraz jednog već vidljivog raspada komunističkog sustava. Ali iz pažljivo odmjerenih kritika, iz razvodnjenog i usporenog teksta uviđamo da je to još uvijek vrlo opasno vrijeme u kojem se zbog nezgodnog verbalnog iskaza moglo izgubiti posao ili čak zaglaviti u zatvoru. Nakon burnih događaja hrvatskog proljeća trebalo je taktizirati, prvo pohvaliti, potom oprezno pokuditi režim, a zatim u liku neshvaćenog partijskog idealista pokazati sukob teorije i prakse. Najizrazitiju kritiku društvenih devijacija u drami *Čovjek koga nema* izgovara lik Mike, propalice i pijanca, što autoru predstavlja svojevrstan politički alibi. Ali, istovremeno, pažljivijem gledatelju ili čitatelju odražava i staru poslovicu *In vino veritas*. Ipak, za razliku od rane tendenciozne, socrealističke Mađerove drame *Takve sude za lude* (usp. N. Vončina, 1996: 78) u navedenoj TV drami autor pruža svoj naglašeniji odmak od vladajuće ideologije.

U ostalim radiodramama Mađer se usmjerava prema zapletima psihološko-ljubavnog i sociološkog karaktera, a vidljiv su mu uzor Krležine drame (*U agoniji*, *Gospoda Glembajevi*). U psihološkom ciklusu ističe se Mađerova radiodrama *Palica*, koja kroz atmosferu preljuba, karijerizma i spletki prikazuje osvetu sina majčinu ljubavniku. U toj radiodrami likovi su prikazani kombinacijom žalosnog, komičnog i zlobnog, pomalo su karikirani, ali upravo u gravitiranju između groteske, komičnosti i otužnosti autor postiže njihovu realističku uvjerljivost.

U knjigu *Junaci* uvrštene su i dvije dramske igre za djecu *Nevidljivi iz šume Sume* i *Krstarica na Savi*. U prvoj igri autor stvara imaginaran bajkovit znanstvenofantastični svijet u kojem djeca mogu biti po želji nevidljiva, dok u drugoj dječjoj igri, u stilu Marka Twaina, oživljava uspomene iz djetinjstva prikazujući realistički svijet splavara, ribolovaca i pustolovnih dječaka, među kojima se ističe dječak Pišta, popularni protagonist Mađerove zbirke pjesama *Pišta s vašarišta* i slikovnice *Pišta oko svijeta* i junak njegovih dječjih priča.

³ Šezdesetih se godina navedena simbolična scenska igra izvodila pod naslovom *Zastor spušta vrijeme*, a potom ju je Mađer preimenovao te je u knjizi *Junaci* objavio pod naslovom *Igra smisla*.

Ideja transformacije jednog književnog žanra u drugi potaknula je Mađera na niz kazališnih adaptacija, a svoju bliskost kazališnom mediju Mađer je iskazao i kao ravnatelj Gradskog amaterskog kazališta u Vinkovcima (1961. – 1962.). Najpoznatije su dvije Mađerove kazališne obrade: Josip Kozarac – *Mrtvi kapitali*, koju je režirao Franjo Jelinek uz scenografiju Joze Matakovića, a premijerno je izvedena 23. prosinca 1976. u Osijeku (navedeno prema: A. Bogner-Šaban, ur. 2011), te Ivan Kozarac – Đuka Begović, u režiji Ivana Martona, premijerno izvedena u Osijeku 14. rujna 1973., u kojoj se glumačkom interpretacijom istaknuo Fabijan Šovagović (usp. A. Bogner-Šaban, 1997). Obradu Đuke Begovića Mađer je također uspješno priredio i za televizijsku ekranizaciju. Mađerova kazališna adaptacija romana *Đuka Begović* bila je toliko uspješno primljena da je tiskana kao poseban *Kazališni prilog* revije *Kazalište* u Osijeku 1974. godine.⁴ Za manifestaciju Vinkovačke jeseni Mađer je čak sedamnaest puta bio autor scenarija prigodom otvaranja festivala sastavljajući scenski kolaž stihova, plesova i pjesama. Za vinkovačku kazališnu scenu sastavio je i poetsko-dramski komad *Befels protocol iliti starokrajiške zapovidi kako ih se danas vidi* izveden 19. listopada 1984. Otvorenost suvremenog kazališnog medija prema eksperimentima i unosima različitih žanrova rezultirala je i poetskom predstavom *Zabranjeno je pucati u srne i jelene*, u kojoj su glumci vinkovačkog kazališta, u suradnji s Mađerom, napravili povezani kolaž i izbor iz autorove poezije i dramsko-scenski interpretirali u Vinkovcima 1995. godine.

U ovom pregledu raznolikoga dramskog opusa Miroslava S. Mađera možemo zaključiti: iako primarno usmjeren prema pjesništvu, Mađer je kao spretan literat i književni profesionalac ostvario i nekoliko vrijednih ostvarenja na području dramske književnosti, među kojima su žanrovski najzanimljivije njegove irealne drame, pojedine psihološke drame i drame o Domovinskom ratu. Mađer u svom dramskom stvaranju često preispituje mogućnost da isječak iz realnog života ili poticaj vlastite fantazije samo kratko razvije i oblikuje kroz medij auditivnog ili scenskog prikaza i pritom se poigrava raznim realizacijskim modelima koje nude audiovizualni mediji.

Mađerov dramski opus reflektira radoznalost prema različitim stilsko-oblikotvornim mogućnostima monološkog ili dijaloškog iskaza, od realističko-dokumentarnog preko psihološki-ironičnog do tragičnog i irealistički apstraktnog. Međutim, Mađer nije primarno usmjeren dramski pisac, pogotovo ne na duge staze gdje bi se njegovi dijalozi rasplinuli u širinu ili možda našli u nedoumici oko građenja složenije psihološke karakterizacije i kompozicije. Sadržaj pojedinih Mađerovih drama ponekad potječe iz identičnih ili sličnih motiva vlastitih proza (npr. *Krstarica na Savi* ima snažnu sličnost s pričama *Junaci Save*, *Suton na rijeci* ili ratni motiv drame *Natrag u mir* ima sličnost s novelom *Stari Mislav* iz zbirke priča *Oči neba*). Zbog toga dobivamo dojam da autor radi svojevrsan eksperiment koji se očituje u preoblikovanju istog sadržaja iskazanog u mo-

⁴ Pohranjeno u NSK pod signaturom II 46. 626.

dalitetu različitih književnih vrsta, tj. prozni diskurs preoblikuje u dijaloški, dramski, ili obrnuto. Osim toga treba naglasiti da je Mađer uvijek imao poseban smisao za područje dječje književnosti, a na području stvaralaštva za djecu stekao je afirmaciju kao lektirni pisac i dobitnik nagrada. Smatram da bi danas, u poplavi svaštarenja na području dječjih igrokaza, vrijedilo oživiti u dječjim kazalištima njegove pitke i privlačne dramske igre za djecu, koje su djeci zanimljive zbog svojeg pustolovnog duha, dobrog zapleta i dinamike zbivanja, a aktualne zbog promicanja ekoloških vrijednosti.

Tiskane drame

Junaci (izbor drama), vlastita naklada, Zagreb, 2003.

Izabrane drame i dječja književnost M. S. Mađera, III. (odabrala i priredila H. Miha-nović-Salopek) u ediciji *Izabrana djela M. S. Mađera I-IV*, DHK Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski, Osijek, Đakovo, 2017.

Izvedene drame

Takve sude za lude (radiodrama), Dramski program Radio-Zagreba, 1964.

Čovjek koga nema (TV drama), Dramski program TV Zagreb, 1972.

Junaci (radiodrama), Radio-Zagreb, 1973.; Radio-Ljubljana, 1975.

Zagonetka (radioigra), Radio-Zagreb, 1974.

Nevidljivi iz šume Sume (radioigra), Radio-Zagreb, 1974.

Kako je bilo ili kako nije bilo (radioigra), Radio-Zagreb, 1976.; Radio-Ljubljana, 1980.; Radio-Noví Sad, 1978.

Posjet u kasni dan (radiodrama), Radio-Zagreb, 1975.

Palica (radiodrama), Radio-Zagreb, 1976.

Krstarica na Savi (radioigra), Radio-Zagreb, 1977.

Doviđenja... (radiodrama), Radio-Zagreb, 1977.

Befels protokol (kazališna igra), 1978.

Glasovi šume (radiodrama), Radio-Zagreb, 1988.

Akcija (radioigra), Radio-Zagreb, 1989.

Pričam pjesmu (radiodrama), Radio-Zagreb, 1989.

Pravo stanje stvari (radiodrama), Radio-Zagreb, 1991.

Ljerkina tajna (kazališna igra), 1990.

Natrag u mir (radiodrama), Radio-Zagreb, 1992.

Srijemski put (radiodrama), Radio-Zagreb, 1995.

Ustati (radiodrama), Radio-Zagreb, 1999.

Izvedene dokumentarne radio drame (*fičeri*)

Pjesmi u pohode (koautorstvo), Radio-Zagreb, 1972.

Amater Beli (koautorstvo) Radio-Zagreb, 1978.

Drvosječe (koautorstvo), Radio-Zagreb, 1987.

Gdje kormorani lete (koautorstvo), Radio-Zagreb, 1988.

Kirijaši (koautorstvo), Radio-Zagreb, 1989.

Scenske i radio-televizijske adaptacije

Đuka Begović, dramatizacija romana I. Kozarca, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1974.; TV Zagreb, 1975.; Radio-Zagreb, 1975.

Mrtvi kapitali, dramatizacija romana J. Kozarca, Hrvatsko narodno kazalište, Osijek, 1976.

Moji ljudi, dramatizacija djela I. Kozarca, Radio-Zagreb, 1974.

Pišta s vašarišta, dramatizacija vlastitog djela, Teatar Žar-ptica, Zagreb, 1983.

Antologija suvremene hrvatske književnosti – Portret Miroslava S. Mađera (TV emisija), redatelj Petar Šarčević, autori priloga Dubravko Jelčić i Ante Stamać, HTV, Zagreb, 1997.

LITERATURA

Boglić, Mira (1972), „Potaknuta tema zanimljivih mogućnosti“, *Vjesnik*, Zagreb, 23. veljače. Isto u: Markasović, Vlasta, ur. (2004), *Miroslav S. Mađer i kritika*, Stajer Graf, Zagreb, str. 182-183.

Bogner-Šaban, Antonija (1997), „Književne, dramaturške i izvedbene preobrazbe Đuke Begovića Ivana Kozarca“, *Kazališni Osijek*, AGM, Zagreb, str. 252-274.

Bogner-Šaban, Antonija, ur. (2011), *Vinkovačka kazališna tradicija*, Gradsko kazalište „Joza Ivakić“, Vinkovci.

Grgičević, Marija (1976), „Mrtvi kapitali u adaptaciji M. Mađera“, *Večernji list*, Zagreb, 20. svibnja.

Hand, Richard; Traynor, Mary (2011), *Audio Drama in Context and Practice*, Continuum International, London, New York.

Jelčić, Dubravko (1961), „Pjesnik i dramatičar“, *Vjesnik*, Zagreb, 7. lipnja. Isto u: Markasović, Vlasta, ur. (2004), *Miroslav S. Mađer i kritika*, Stajer Graf, Zagreb, str. 96-97.

Mađer, Miroslav S. (2003), „Autorski pogovor“, *Junaci*, vlastita naklada, Zagreb.

Markasović, Vlasta, ur. (2004), *Miroslav S. Mađer i kritika*, Stajer Graf, Zagreb.

Maroević, Tonko (2002), „Klasje stiha“, *Slobodna Dalmacija*, Split, 21. kolovoza. Isto u: Markasović, Vlasta, ur. (2004), *Miroslav S. Mađer i kritika*, Stajer Graf, Zagreb, str. 361-363.

Nikčević, Sanja, ur. (2011), *Antologija hrvatske ratne drame (1991. – 1995.)*, Alfa, Zagreb.

Pavletić, Vlatko (1984), „Miroslav S. Mađer“, *Izabrana djela*, PSHK, knj. 165, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, str. 173-326.

Podrug, Toma (2003), „Drame Miroslava S. Mađera“, *Vjesnik*, Zagreb, 23. siječnja.

Senker, Boris (2011), *Teatrološki fragmenti o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Disput, Zagreb.

- Stamać, Ante (1997), „Komentator ljudske duše“, *Obzor*, Zagreb, 5. travnja.
- Stanojević, Ljubomir (1976), „Praisvedba Mrtvih kapitala“, *Glas Slavonije*, Osijek, 7. svibnja.
- Vončina, Nikola (1990), *Kazalište, radio, televizija*, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb.
- Vončina, Nikola (1996), *Doba raznolikosti. Ljetopis hrvatske radiodrame od 1957. do 1964.*, Hrvatski radio, Zagreb.
- Vončina, Nikola (2006), *Doba „krugovaša“.* *Ljetopis hrvatske radiodrame od 1964. do 1968.*, Hrvatski radio, Zagreb.
- Vončina, Nikola (2008), *Doba inovacija. Ljetopis hrvatske radiodrame od 1968. do 1971.*, Hrvatski radio, Zagreb.

MIROSLAV S. MAĐER AS A DRAMA WRITER

Summary: The paper presents the author's dramatic work, which includes about twenty radio dramas, children's games, radio documentaries and one television drama, as well as several dramatic adaptations of other works, among which dramatic adaptations of Kozarac's novels stand out. In 2003, Mađer published his own book *Junaci (Heroes)* and made a selection from his most important radio and television drama opus. By choosing the plays that were the most performed, and which had a good reception from the audience and critics, Mađer independently and well rounded off with his book many years of his authorial radio activity. Although during his prolific work he was primarily focused on poetry, Mađer, as a skilful writer and literary professional, also made several valuable achievements in the field of dramatic literature, among which his unrealistic dramas, individual psychological dramas and plays about the Homeland War are the most interesting. Mađer's dramatic opus reflects curiosity towards various stylistic and formative possibilities of monologue or dialogic expression, from realistic-documentary, through psychological-ironic, to tragic and unrealistically abstract. Mađer's games for children are also successful, and interesting because of their adventurous spirit, good plot and dynamics of events, and current because of the promotion of ecological values.

Keywords: radio drama (psychological dramas; documentary dramas; symbolic-unrealistic dramas); children's games; dramatic adaptations

PUČKA DRAMA I PUČKO KAZALIŠTE NA KRLEŽINIM DANIMA U ŠIREM TEATROLOŠKOM KONTEKSTU

Sažetak: Uvodno se pokušavaju definirati pučka drama i pučko kazalište te se nakon toga navode temeljna polazišta analize ovih fenomena u dosad objavljenim zbornicima s Krležinih dana u Osijeku. U analizu se uvode i radovi iz zbornikā s Danā Hvarskog kazališta kao i drugi radovi dostupni na Hrčku – portalu hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa kako bi se dobila komparativna i šira slika znanstvenog bavljenja ovom temom. Tekstovi su svrstani u četiri skupine u kojima se i analiziraju. Zaključno se utvrđuju dva u globalu moguća pristupa pučkoj drami i kazalištu te se progovara o dosad neistraženim temama.

Ključne riječi: pučka drama; pučko kazalište; zbornici Krležinih dana; zbornici s Danā Hvarskog kazališta

1. Uvod

Što je zapravo pučko kazalište? Kako definirati pučke komade koji se za taj teatar pišu? Pred problemom ćemo se naći već ako pokušamo prevesti engleski pojam *popular theatre*, odnosno francuski *théâtre populaire* na hrvatski. Hoćemo li to prevesti kao pučko kazalište ili kao popularno kazalište? Te se tradicije prilično razlikuju od srednjoeuropske, kojoj mi pripadamo naslanjajući se prije svega na njemačko govorno područje. Anglofone bi i frankofone kulture trebalo jako detaljno poznavati kako bi se točno znalo što se sve podrazumijeva pod riječima *people* ili *peuple* te njihovim izvedenicama.

Marijan Bobinac (1991.) upozorava na različita značenja njemačke riječi *Volk*. Pojam *Volk* označava tako: *natio*, odnosno pripadnike određene etničke skupine, *populus*, odnosno pripadnike svih društvenih slojeva osim onog najvišeg, te kao ekonomska kategorija označava siromašne pripadnike jednoga društva.

U hrvatskom jeziku postoje dvije imenice koje također nisu sasvim jednoznačne: narod i puk. Danas se riječ *puk* relativno malo koristi, a do početka 20. stoljeća su, kako kaže Divna Zečević (navedeno prema: M. Bobinac, 1991), pojmovi *puk* i *narod* značili različito: narod su bili staleži i redovi, dok su puk predstavljali seljaci, obrtnici i radnici. Danas se riječ *pučki* ipak zadržala kao oznaka za nešto što pripada najširim slojevima društva.

Kada upotrijebimo pojam *pučko kazalište*, možemo po analogiji reći da se radi o kazalištu koje pripada najširim slojevima društva. Pripada u smislu da im je namijenjeno kao publici, da govori o njima te također da je rađeno iz pučke vizure, odnosno svjetonazora širokih masa (M. Bobinac, 1991).

Što bi sve pripadalo u fenomen pučkog, odnosno popularnog kazališta?¹ To su različite forme temeljene na improvizaciji poput *commedie dell'arte* ili pantomime, komercijalne predstave za mase,² politički teatar koji se bori za promjene u društvu, ulično kazalište i sl. (R. Mažeikienė, 2017). Zapravo je lakše reći što sve pučko kazalište nije, smatra Patrice Pavis (navedeno prema: R. Mažeikienė, 2017), odnosno definirati ga negativno. Nije ni u kojem slučaju dvorsko kazalište iz ranijih povijesnih razdoblja, nije elitističko ni akademsko kazalište, nije ni teatar u kojem dominira dramski tekst kao što nije ni kazalište koje drži svoju publiku na distanci. Zapravo pučko kazalište ostvaruje iznimnu povezanost sa svojom publikom, o čemu govori i Nikola Batušić (1973.). Pišući o obilježjima pučkog kazališta zasnovanoga na pučkom igrokazu, ističe i njegovu tematsku povezanost sa sredinom u kojoj niče, korištenje dijalekta kao i drugih raznih idiolekata, improvizaciju na tekst, pjesmu i ples.

Tradicija pučkog komada, pučkog igrokaza, odnosno pučke drame posebno je karakteristična za njemačko govorno područje (pa onda i za hrvatsku tradiciju), iako i ona zapravo proizlazi iz improvizirane komedije te je bečki pučki komad u 19. stoljeću još dugo nosio njezina obilježja (M. Bobinac, 2001a). Opisom i pregledom razvoja njemačkog i hrvatskog pučkog komada neću se ovdje detaljnije baviti, pa upućujem čitatelja na Bobinčeve i Batušićeve radove (vidi popis literature!).

Bobinac je detaljno opisao njemački (M. Bobinac, 1991) i hrvatski pučki komad (M. Bobinac, 2001b) te ukazao na činjenicu da se nakon 19. stoljeća pučki komad u obje tradicije počinje uklapati u trendove, odnosno stilske pravce umjetničke književnosti, stoga mu se i obilježja počinju mijenjati. O tim je obilježjima kao i o žanrovima pučkog komada autor puno pisao u knjigama *Otrovani zavičaj* i *Puk na sceni*. Bobinac se posvetio, kako sam kaže, umjetnički ambicioniranom pučkom komadu te se nije bavio

¹ Radi jasnoće i jednostavnosti, tijekom izlaganja koristit ću isključivo termin „pučki“.

² Postoje gledišta da se u slučaju komercijalnih uspješnica, naprimjer mjuzikala, ne radi o popularnom već o populističkom kazalištu. Ono spektakularnom scenografijom i poznatim glumcima nastoji postići što veći profit. Popularno kazalište doživljava se kao ono koje uključuje i najniže slojeve te želi postići društvenu promjenu, odnosno neki društveno koristan cilj (<https://oliverjharris.wordpress.com/2012/04/20/popular-theatre/>).

tradicijom pučkog igrokaza koji se piše za amatersko kazalište, pa ga amateri i izvode. O tim temama pisala je Lada Čale Feldman (1997.), a temi zavičajnog pučkog komada (odnosno onoga koji se piše i izvodi u amaterskom kazalištu) pomalo sam se bavila i sama (O. Iveković, 2019).

Vjerojatno nikada neće moći biti sa sigurnošću utvrđeno koliko je zavičajni pučki komad dio razvojnoga puta i tradicije pučke književnosti, koja od samih početaka su-postoji s usmenom i umjetničkom (D. Zečević, 1977), ili nastaje istom u doba prosvjetiteljstva s masovnijom pojavom tiska, a vrhunac dostiže u 19. i u prvoj polovini 20. stoljeća (P. Pavličić, 2017), shodno kojem je gledištu zavičajni pučki komad proizašao iz tradicije umjetničkog pučkog komada 19. stoljeća čija je obilježja uglavnom zadržao.

Činjenica ipak jest, upozoravaju neki autori, da se povijest drame i kazališta može promatrati kao supostojanje elitističke i pučke linije. Shakespeare je zapravo pisao komade za prigradske londonske pozornice gdje je njegove predstave pratio običan puk, dok su njegovi suvremenici John Lyly i Phillip Sidney pisali za elitu. B. Mrkšić (1980.) ističe da se povijest pučkog teatra u Hrvatskoj može pratiti od Držića do danas. Antičko i srednjovjekovno kazalište bili su zapravo pučki, dok se od renesanse polako prate pučka i elitistička struja, iako zapravo najveća dostignuća renesansnog teatra, i u svijetu i u nas, pripadaju pučkom kazalištu (A. Car-Mihec, 1995).

Na znanstvenim skupovima u okviru Krležinih dana u Osijeku pučka drama i pučko kazalište često su obrađivani i to je zapravo, barem u početku, bila jedna od omiljenih tema, dočim je u zadnjih desetak godina teško u zbornicima pronaći tekstove koji govore o pučkom kazalištu.

To nipošto ne znači da je u hrvatskoj teatrologiji nestao interes za pučku dramu i teatar jer su oni nedavno, dvije godine zaredom (2017. i 2018.), bili krovna tema u zbornicima s Danā Hvarskog kazališta. Ipak, uža područja interesa stručnjaka i njihovi pristupi doživjeli su izvjesne promjene jer su se u međuvremenu pojavili novi i mlađi autori, ali i zato što se s fenomenom pučkoga često povezuje i fenomen popularnoga, iako se zapravo radi o dvije različite stvari.

Fenomen popularnog³, koji se također tematizira na Krležinim danima u određenom broju tekstova, ovdje neće biti obrađen jer se razlikuje od fenomena pučkog. Ni teatrabilni oblici predstavljanja o kojima je na Krležinim danima uglavnom izlagao Ivan Lozica neće biti razmatrani jer oni zapravo nisu kazalište u užem smislu te riječi. Neće biti riječi ni o tekstovima koji se bave pučkim u starijoj hrvatskoj književnosti, iako bi se kompletna njezina povijest mogla ispisati s obzirom na fenomen pučkoga (D. Zečević,

³ Društvene promjene i nestajanje tradicionalnih sredina dovele su do polaganog nestajanja pučke književnosti, čije je mjesto zauzela popularna književnost. Popularna se književnost obraća širokom rasponu suvremenih čitatelja koji žive u promijenjenim, odnosno modernim društvenim okolnostima. Fenomen, pak, popularnog u kazalištu može se promatrati na raznim razinama, od popularnih dramskih i glazbeno-scenskih vrsta do pojedinačnih elemenata u dramskim i kazališnim ostvarenjima.

1977). Baš zbog te složenosti dopreporodne književnosti u odnosu prema pučkom, ti se radovi neće analizirati.

Tekstove o pučkoj drami i kazalištu u zbornicima s Krležinih dana u Osijeku izlučila sam i razvrstala na temelju prethodnih uvida u literaturu. Podijelila sam ih u četiri skupine:

- a) tekstovi šireg tematskog dijapazona problemski usmjereni;
- b) autoreferencijalni članci pisaca koji pišu pučke komade;
- c) analize kazališta i kazališnih skupina s pučkim ili barem djelomično pučkim repertoarom;
- d) tekstove o pojedinačnom piscu (uz napomenu da su neki pisci obrađeni samo jednom, a neki i više puta).

Članke iz zbornikā s Krležinih dana usporedila sam s radovima iz spomenutih zbornika s Danā Hvarskog kazališta, a uključila sam u analizu i sve tekstove koji se mogu naći na Hrčku – portalu hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa kada se u tražilicu upiše „pučko kazalište“, „pučki teatar“, „pučka drama“, „pučki komad“ i „pučki igrokaz“. Tako sam zapravo stvorila širu sliku pisanja o toj temi u domaćoj znanosti o književnosti i teatrologiji, tim više što sam koristila i knjige i članke na hrvatskom jeziku koji se mogu naći kada se spomenuti pojmovi upišu u tražilicu Nacionalne i sveučilišne knjižnice.

2. Analiza

2.1. Problemski usmjereni tekstovi

Među problemski usmjerenim tekstovima prepoznaju se različiti pristupi pučkoj drami i kazalištu te raznovrsnost tema i problema kojima se ti radovi bave. Mogu se grupirati u više skupina, a započela bih s onima koji daju nuždan teorijski okvir bavljenju pučkim kazalištem (Bobinac i Čale Feldman u zbornicima Krležinih dana), odnosno stavljaju problem pučkoga u širi kontekst ili propituju njegov položaj u teatrološkoj struci (tekstovi Nataše Govedić, Sanje Nikčević i Martine Petranović u zbornicima s Danā Hvarskog kazališta).

U svojoj analizi slavonskog folklora i pučkog igrokaza Lada Čale Feldman (1997.) koristi književnoantropološki i folkloristički pristup kojima nastoji književna djela na specifičan način smjestiti u socio-kulturni kontekst slavonskoga sela. Pritom se služi kako teatrološkom i književnoznanstvenom tako i etnološkom, odnosno folklorističkom literaturom, što se u njezinu istraživanju pokazalo osobito plodonosnim. Autorica to, kako kaže, *metodološko susretište* ostvaruje u problemu položaja žene kako u pučkom komadu tako i u folkloru.

Kada kaže da žene poslovično loše prolaze u pučkom igrokazu, time implicira sklonost pučkoga pisca da prekršiteljicu dobrih običaja i normi „primjereno“ kazni, što čini

zato što na neki način želi osuditi sve novotarije koje dopiru u tradicionalnu sredinu. Čale Feldman navodi etnološke studije znamenitih autorica poput Vere Erlich Stein i Dunje Rihtman Auguštin, koje govore o transformaciji tradicionalnih sredina i tradicionalnih obitelji, koje su, naravno, izvor raznovrsnih promjena u slavonskom selu, pa se to odnosi i na položaj žene. Te promjene, dakako, dovode do društvenih sukoba, posebice između onih koji žele zadržati stare i dobre običaje i onih kojima promjene odgovaraju, a odgovaraju osobito ženama koje se počinju emancipirati. Lada Čale Feldman za svoj metodološki amalgam odabire pravu temu jer je sraz između društvene stvarnosti i idealnih prilika koje zagovara pučki dramatičar na tome području uistinu najvidljiviji.

Nasuprot tome, Marijan Bobinac (1999; 2001a) koristi klasičan književnoznanstveni pristup koji objedinjuje teorijski, povijesni i komparatistički pristup. Govori o teškoćama koje prate pokušaj definicije pučkog komada, o osnovnim vrstama pučkog komada koje se mogu primijetiti diljem Europe, o činjenici da se s vremenom ta žanrovska jasnoća gubi kao i o promjenama unutar žanra, pogotovo u njegovu spajanju s glavnim tokovima umjetničke književnosti. Govori o povijesti hrvatskog pučkog komada te ga paralelno uspoređuje s bečkim pučkim komadom, s kojim je bio organski vezan, ali i u opoziciji spajajući tako komparatistički i književnopovijesni pristup.

Bobinac se u više studija na Krležinim danima bavio hrvatskim pučkim komadom, bilo u cjelini bilo pojedinim piscem, pri čemu ga je uglavnom zanimala veza s književnošću i kazalištem njemačkoga govornog područja, što je, s obzirom na to da je prema osnovnom usmjerenju germanist, i razumljivo. U tom smislu paradigmatičan je njegov tekst o bečkoj lakrdiji u kontekstu hrvatskog kazališta 19. stoljeća. Osvrće se posebno na činjenicu da je hrvatska kazališna publika obožavala bečke lakrdije i pučke komade (M. Bobinac, 2002), dok ih je kritika uglavnom dočekivala na nož, u čemu je, kao što je poznato, prednjačio Šenoa. Bitku s kazališnom publikom i promjenom njezina ukusa ni on nije dobio, a s približavanjem 20. stoljeću bečkih je lakrdija bilo sve manje i nekako su prirodnim putem nestale s hrvatskih pozornica.

Studije Bobinca i Čale Feldman naznačile su temeljne pristupe fenomenu pučke drame i pučkog kazališta, pri čemu se može koristiti klasičan teatrološki i kazališnopovijesni pristup te biti više okrenut prema dramskom tekstu i provjerljivim kazališnim činjenicama ili pak kulturološki pristup, koji se zasniva na izvedbenim i kulturalnim studijima. Budući da su ti radovi nastali devedesetih godina, na neki su način odredili svako buduće tematiziranje pučke drame i pučkog kazališta, što će se vidjeti iz daljnjih analiza.

Radovi Sanje Nikčević, Nataše Govedić i Martine Petranović novijeg su datuma te otvaraju nova i važna pitanja koja se odnose na pristupe pučkom kazalištu i na njegov položaj u kazališnoj struci.

Položajem pučke drame u struci, odnosno njezinim podcjenjivanjem kao žanra bavi se Sanja Nikčević (2017.) te smatra da se negativan teorijski stav prema njoj može obja-

sniti kršćanskim svjetonazorom koji ta drama promiče. Poruke iz tog svjetonazorskog okvira smatraju se manje vrijednima te podilaženjem publici. Prva razina te poruke jest vjera da je Bog stvorio svijet te da se brine o njemu. Druga je da je dužnost temelj odnosa prema društvu i Bogu, a treća da je čast temelj odnosa prema drugim ljudima. Pučki je komad, kaže Nikčević, izbačen iz kanona i teorijski podcijenjen upravo zato što afirmira te vrednote i zato što ne promiče sekularistički svjetonazor i kritiku društva koji su danas dominantni i u teoriji i u praksi.

Suprotno gledište zauzima Nataša Govedić (2017.) pišući o Mati Matišiću i Oliveru Frliću kao o pučkim tribunima te smatra da narodno podrazumijeva sudjelovanje u spornim temama koje na dnevni red dovode pojedini umjetnici doživljavajući zbog toga neku vrstu medijskog progona, pa čak i govora mržnje. Matišić i Frlić svjesno otvaraju pitanja ratnih zločina na prostoru bivše Jugoslavije, političke i ekonomske korupcije i homofobije. Govedić smatra da je književnost pozvana na to da otvara rane i da se bavi neuralgičnim točkama određenog društva upravo zato što joj je zadatak promišljati cjelokupnost i punoću ljudskog iskustva. Pisanje i govor o *ranama narodnog tijela* ono je što je narodu prijeko potrebno, drži autorica, i upravo inzistiranjem na tome umjetnik poput Frlića ili Matišića postaje istinski narodni zastupnik.

Dva prethodno komentirana rada propituju pojam pučkoga, odnosno narodnoga podrazumijevajući pritom posve različite stvari i zauzimajući posve suprotna stajališta prema onome što je današnjem čovjeku uistinu potrebno i važno. Iako bi se tekst Nataše Govedić mogao analizirati u odjeljku koji obrađuje pojedine pisce i redatelje, smatrala sam da ga je uputnije svrstati među problemske radove baš zbog promišljanja što pučko zapravo znači.

Martina Petranović (2018.) bavi se položajem popularnoga i pučkoga u kazališnoj historiografiji, što je dijelom tematizirala i Sanja Nikčević. Petranović također konstatira da kazališna historiografija tradicionalno zanemaruje, pa čak i omalovažava popularne kazališne forme te da je posvećena ozbiljnom i visokom kazalištu ili pak inovativnim i avangardnim umjetničkim praksama. To je zato što se popularne kazališne forme često okreću sadržajima na koje društveni autoriteti ne gledaju odviše blagonaklono, zato što se smatra da indoktriniraju i manipuliraju masama te, s time u vezi, zato što je to obična zabava koja nema nikakvu višu vrijednost.

Autorica spominje izvedbeni obrat u drugoj polovini 20. stoljeća i preusmjeravanje fokusa istraživača s kazališta temeljenog na tekstu na kazalište koje ističe izvedbeno nasuprot tekstualnome. Stoga se znanstvenici sve više bave popularnim, masovnim i zabavnim kazalištem poput kabareta, varijetea ili mime. Osim izvedbene teorije, ti se znanstveni interesi koriste i kulturalnim studijima koji mogu ponuditi nove metodologije i pristupe. Petranović analizira hrvatski stručni i znanstveni diskurs o kabaretu i opereti hotеći pokazati kako pojedine popularne vrste tematizira hrvatska teatrologija i kazališna historiografija.

U skupini problemskih tekstova više je radova koji se bave likovima ili skupinama likova u pučkim komadima i kazalištu.

Antonija Bogner-Šaban (2002.) na Krležinim danima govori o barunu Trenku, koji je u svoje vrijeme bio prava ikona pučke kulture, a to je pomalo i danas. Autorica se bavi njegovom tematizacijom u pučkom igrokazu Josipa Eugena Tomića, u opereti Srećka Albinija te u drami trojca Senker – Mujičić – Škrabe. Tretman toga lika u prva je dva djela sličan jer ističe Trenkovu prijeku narav, ali i dobrotu i velikodušnost koju pokazuje na kraju. Trojac se s likom Trenka postmodernistički poigrava te ne slijedi tradiciju pisanja o tom liku.

Čitavu skupinu likova, u ovom slučaju gastarbajtere, obradila je Ana Lederer (2005.) također na Krležinim danima. Prije svega se koncentrira na drame Mate Matišića, no budući da pokušava dati neke generalne opservacije o gastarbajterima u novijoj hrvatskoj drami, njezin sam rad svrstala u ovu skupinu. Autorica ističe kako je fenomen gastarbajtera bio u priličnoj mjeri prešućivan u bivšoj državi, pa se ni u književnosti nije tako često pojavljivao. Likovi gastarbajtera uglavnom su tragične figure jer bježe iz svoga zavičaja zbog siromaštva, a često i zbog politike, ali se ne mogu prilagoditi novoj sredini i čeznu za domom. Kada se u taj dom pak vrate, osjećaju se izmješteno i neprikladno te shvate da su im svi planovi i iluzije izgubljeni.

Kasnije je Igor Tretinjak (2017.) u zborniku s Danā Hvarskog kazališta pisao o Petrici Kerempuhu, koji je nastao na podlozi Kasperla, baš kao i slovenski Gašparček, ali nikada nije zauzeo takvo mjesto u popularnoj kulturi kao dva spomenuta lika. On je zapravo postao popularna svojina preko umjetničkih djela u kojima se pojavljuje i po svojim se obilježjima donekle razlikuje od pučkih junaka na čijem je tlu izrastao. Petrica se koristi isključivo kajkavštinom, nije toliko agresivan i više je usmjeren prema kritici nepravde i nepoštenja u društvu.

Sva tri rada nastoje staviti likove u širi kontekst pučke kulture i predaje te pokazati kako se oni tretiraju u umjetničkoj književnosti. Može se reći da mlađi autori kulturalnom kontekstu pridaju nešto veću pažnju.

Dok se autori na Krležinim danima ne bave žanrovima pučkog kazališta (prilog Sanje Nikčević o literarnom kabaretu Borisa Senkera ne svrstavam ovamo), dva su teksta s Danā Hvarskog kazališta posvećena kabaretu, a jedan se bavi ženskom *stand-up* komedijom.

Alen Biskupović (2018.) tako navodi opća obilježja kabareta (izvedba u barovima i klubovima, improvizirana scena, inspiracija aktualnim događajima, epizodična struktura, pri čemu pojedini skečevi i točke imaju zajedničku poveznicu, razbijanje scenske iluzije, konferansje koji vodi program te interakcija s publikom koja prati program uz jelo i piće), daje povijesni pregled nastanka i razvitka kabareta u pojedinim zemljama te analizira postavke važnih teoretičara kabareta.

Dadaistički kabaret te futuristički varijete tematizira Branislav Oblučar (2018.), pri čemu ističe da kabaret svojom epizodičnošću i komičnim duhom liči varijeteu, dok li-

terarnim i dramskim momentom podsjeća na dramsko kazalište. Dadaisti su, smatra autor, zapravo začetnici artističkog kabareta. Futuristi su ipak bili okrenuti varijetetu te su, koristeći taj oblik popularne zabave, stvorili novu vrstu umjetnosti, što im je i bila primarna ideja. S jedne su strane htjeli postići brojnost publike, a s druge su joj se rugali i prezirali je nastojeći je na svaki način šokirati. Oblučar analizira odnos avangarde i popularne kulture, a dotiče se te teme i u hrvatskom kontekstu.

Da žanrovi popularne kulture, osim što teže zabaviti, žele uspostaviti i kritički odnos prema svakodnevici, poentiraju Lucija Ljubić i Ivana Majer (2018.) analizirajući ženski *stand-up*. Komika *stand-upa* polazila je od stereotipa o muško-ženskim odnosima, članovima obitelji te o drugim narodima. Nakon Drugog svjetskog rata sve se više okreće politici, rasnim odnosima i seksualnosti te postaje socijalno subverzivan, odnosno komičar iskazuje svoj kritički stav.

Stand-up se obično smatrao rezerviranim za muškarce u smislu izvođača i publike te su šale najčešće bile na račun žena i sadržavale su seksualne aluzije. Pojava i sve veći broj komičarki dovodi do drugačijeg pristupa uobičajenim temama *stand-upa*. One se s jedne strane suočavaju sa stereotipima patrijarhalnoga društva koje, recimo, podrazumijeva da su žene općenito manje duhovite od muškaraca te da nekako nije primjereno da one izgovaraju grube šale, a s druge feminističkih udruga, koje im prigovaraju da se ne treba šaliti s ozbiljnim stvarima koje se tiču žena. Komičarke su se branile konstatacijom da je humor važan u ženskom aktivizmu te da treba biti uključen u feministička nastojanja.

Iako na različite načine, amaterskim pučkim kazalištem bave se tri teksta iz triju različitih publikacija. Irvin Lukežić i Anđelka Tutek govore o pučkom kazalištu u Gradišću. Tamošnje pučke pozornice imale su bitnu ulogu u očuvanju nacionalnog identiteta, piše Lukežić u *Fluminensiji* (1992.), a na njima su se pojavljivali igrokazi za djecu, igrokazi za mlade kao i vjerske igre. Dva desetljeća kasnije, Tutek na Krležinim danima (2011.) progovara o kritikama gradišćanskih pučkih kazališnih predstava, pri čemu su do konca Drugog svjetskog rata kritičari manje zahvaćali umjetnički aspekt predstava, a više govorili o njihovoj važnosti za jezik, identitet i kulturu te nacionalne manjine. Autorica to objašnjava borbom za opstanak manjine u okviru većinskog naroda. Nakon toga umjetnički se doseg tematizira u daleko većoj mjeri.

Boris Senker u svojoj studiji o Ninu Škrabi (2017.) s Danā Hvarskog kazališta prvo tematizira bogatu tradiciju kazališnog amaterizma u Hrvatskoj između dva svjetska rata te najvažnije teoretičare – Ljubomira Marakovića i Aleksandra Freudenreicha. Oni imaju različita mišljenja o kazališnom amaterizmu, pri čemu Maraković ističe vjerski aspekt i strogo razdvaja amaterizam od profesionalizma, a Freudenreich se zalaže za spajanje amaterizma i profesionalizma u cjelovito „kazalište za narod“. Njemu nije bila važna vjera kao Marakoviću, a ciljana publika amaterima bili su svi široki slojevi, i u gradu i na selu (Maraković prije svega ističe seljaštvo). Ipak, obojica smatraju da pučko

kazalište, odnosno kazališni amateri moraju etički i obrazovno djelovati te pučku kulturu, zanimljivo, suprotstavljaju popularnoj, koja je moderna, mehanička i komercijalna.

Iz aspekta marakovićevske, odnosno freudenreichovske paradigme Senker analizira dramsko i kazališno stvaralaštvo Nina Škrabe. U prvom smislu, može se istaknuti njegove igrokaze *Za kunu nade* i *Isus u snack-baru*. Tekstovi koje piše za Histrione i KNAP pripadaju, smatra Senker, drugoj paradigmi. Autor podrobno analizira dva spomenuta igrokaza te konstatira da oni poručuju da su samo vjera, ljubav i molitva te prihvaćanje drugih put do sreće dok novac i sila do te iste sreće ne dovode.⁴

Međuratnim razdobljem bavi se Senker (2018.) i u svojoj analizi časopisa *Kulisa* (Dani Hvarskog kazališta), koji je tada izlazio, a koji je nastojao približiti kazalište prosječnom čovjeku te pokazati da ono nije samo za školovane elite. Kazalište zapravo želi razumijevati kao bitan segment popularne kulture. I tu Senker ističe nesklonost Aleksandra Freudenreicha popularnoj kulturi, koja je, za razliku od pučke, bez duše, mehanička i stvorena samo zato da zaradi novac. Za razliku od toga, pučko kazalište ima i umjetničke i odgojne ciljeve. Osim predstavnika pučkog, odnosno amaterskog kazališta, neskloni su kazalište vidjeti dijelom popularne kulture i tradicionalisti, koji ga drže hramom umjetnosti, te avangardisti, koji također od kazališta očekuju umjetničke dosege. Iako, vidjeli smo ranije, avangarda koristi tekovine popularne kulture za realizaciju vlastitih umjetničkih projekata.

U korpusu problemskih tekstova, moglo bi se reći da na Danima Hvarskog kazališta ima više mlađih autora koji koriste, netko u većoj, netko u manjoj mjeri, kulturološke pristupe i otvaraju teme koje područje pučkog i popularnog proširuju na relativno neistražene fenomene. Oni katkada, također, dopunjavaju analize i teme koje su na Krležinim danima već ranije postavili stariji istraživači, što će se pokazati i kasnije.

2.2. Autoreferencijalna izlaganja dramatičara

Takvi se tekstovi mogu naći isključivo u zbornicima s Krležinih dana jer je na toj manifestaciji tradicija da se na svakom skupu predstavi po jedan dramatičar te nešto kaže i napiše o svojem stvaralaštvu. Odabrala sam one pisce koji pišu pučke komade ili su oni bitan dio njihova opusa (kakogod se to pučko u njihovim djelima shvaćalo).

Pero Budak (2003.) govori prije svega o emocionalnom angažmanu u svojem stvaralačkom procesu te priča kako je pisao *Mećavu* i duboko proživljavao sudbinu svojih likova smijući se ili plačući. Kao predložak mu je poslužila njegova rodna Lika i ljudi koji su tamo živjeli, a to su ljudi koje je poznao i volio.

Za razliku od takvog pristupa, Ivo Brešan (1997.) objašnjava kako je u Hegelovoj dijalektici (teza – antiteza – sinteza) pronašao način spajanja književnosti/kazališta i

⁴ Iako sam ovaj tekst mogla svrstati u odlomak o piscima, odlučila sam ga staviti ovamo jer se bavi bitnim shvaćanjima kazališnog amaterizma, odnosno pučkoga kazališta.

filozofije. Naime, bitak, odnosno čista ideja otuđuje se u svoju suprotnost, odnosno ništavilo dok se kao sinteza bitka i ništavila nadaje bivanje. Čista ideja tako su književni klasici čije velike teme progovaraju o onom vječnom i univerzalnom. Takva je ideja, odnosno djelo, Shakespeareov *Hamlet*. Ideja po sebi ostvaruje se u svojoj suprotnosti, odnosno iz stadija teze prelazi u antitezu. Hamletov Elsinor tako se strovaljuje u banalni i konkretan svijet Mrduše Donje. Ideja se ipak mora vratiti k sebi, odnosno suprotnost teze i antiteze mora se prevladati u sintezi. Elsinor i Mrduša tako se spajaju u jedno tvoreći novu kvalitetu koja u sebi ipak nastavlja sadržavati i jedno i drugo.

Druga važna stvar koju tematizira Brešan i u kojoj se na neki način približava Budaku jest stav da kazalište mora imati jasnu i logičnu priču te prepoznatljive likove. Brešan se ne slaže s eksperimentima u suvremenom teatru i s prijezirom prema širokoj publici. Podjela kazališta na pučko i ono koje nije takvo ne stoji jer su i današnji klasici poput Shakespearea ili grčkih tragičara bili pučki pisci.

Boris Senker (2011.) naziva svoju dramsku književnost svojim zavičajem jer je, zbog životnih okolnosti, zavičaj, odnosno ono u čemu se dobro i kompetentno osjeća, morao izmjestiti iz realnog vremena i prostora. Kazalištem i književnošću zavičaj se može nadomjestiti, pa čak i izmišljati, odnosno on može biti ljepši i bolji nego onaj koji pripada realnom prostoru i vremenu. Govori o svojim dramama i predstavama koje su nastale po njima sa žalošću konstatirajući da je manji broj njih bio loše prihvaćen u gledateljstvu. Zaključuje da se kazalište, bez obzira na to što se njime može izmišljati zavičaj, ne može i ne smije raditi za izmišljene već za žive ljude.

Mate Matišić (2010.), pak, nakon što završi pisanje neke drame posve gubi vezu s njome i s likovima koje je stvorio i zato mu je teško govoriti o vlastitu pisanju. Zanimaju ga ipak sudbine njegovih drama kao i vlastita obilježenost njima, odnosno, kako kaže, vjersko-politički ožiljci koje je dobio od njihovih tumača. U pisanju ga vodi nešto što naziva zloduhom nastranosti, a taj zloduh definira kao neodoljivu strast prema otkrivanju krajnjih konzekvenci dramskih likova i odnosa. To zahtijeva prelaženje granica smišljenog, racionalnog i oportunog te uvođenje uznemirujućih motiva poput ovce Bilke u *Anđelima Babilona*. Ne želi davati jednoznačne odgovore na pitanje što je s takvim motivima htio i što oni znače.

Druga odrednica njegovih drama jest tema smrti, odnosno opsjednutost smrću, što povezuje doživljajima u djetinjstvu koje je dobrim dijelom obilježila upravo smrt. Smatra da vjerske i političke kontroverze koje prate njegove drame proizlaze iz povezanosti smrti s politikom i vjerom. Politika i vjera u tim tekstovima ne donose ni život ni boljitak već samo smrt. U epilogu zahvaljuje Marinu Cariću i Božidaru Vioiću, kojima su se njegove drame od početka sviđale i koji su mu pomogli da postane bolji pisac.

2.3. Kazališta, kazališne družine i kazališni ljudi

Ovaj tematski sklop započet ću tekstovima koji govore o kazalištu u Osijeku jer se odnose prije svega na institucionalno i profesionalno kazalište. Tihomir Živić (1998.) na Krležinim se danima bavi kazališnim životom prije osnutka Hrvatskoga narodnog kazališta, odnosno osječkim kazalištem na njemačkom jeziku iz razdoblja 1866. – 1907. za koje kaže da se posve uklapa u tadašnje europske tokove. Tako izvještava o izvedbama Schillera, Hauptmanna i Shakespearea, dok je za temu pučkog kazališta posebno važan Anzengruber, tada vrlo izvođen pisac koji pripada realističkom, socijalno orijentiranom pučkom igrokazu. Autor navodi brojne podatke o predstavama koristeći se zapisima i kritikama.

O osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu i njegovu novijem repertoaru Ivan Trojan (2018.) reći će na Danima Hvarskog kazališta da su postali vođeni prvenstveno komercijalnim interesima, što, po njegovu mišljenju, snižava umjetničku kvalitetu samih predstava. Repertoar se trivijalizira, a predstave postavljaju za manje zahtjevnju publiku.

Spomenut je već kabaret kao popularna, odnosno pučka kazališna vrsta. Čak dva teksta govore o Lutkarskom erotskom cabaretu *Mmanipuli*. Jedan je za Krležine dane napisala Grozdana Cvitan (1995.), koja je predstavila taj kabaret kao projekt Tahira Mujičića i Igora Mrduljaša ostvaren tijekom tri zagrebačka ljeta (1985. – 1987.) na noćnoj sceni Kulušića i Lapidarija u sklopu CeKaDe-a. Mujičić je radio na lutkama, sceni i glumcima, a i na tekstovima, dok je Mrduljaš isključivo pisao tekstove. Farse *Mmanipulija* govorile su o aktualnim prilikama te su bile satiričkog i erotskog karaktera. Autorica analizira ideje projekta, tekstove i odjeke u medijima i u publici, koja ga je dobro prihvaćala. Ideja je išla u pravcu stvaranja zagrebačkog kabareta koju je posebno zagovarao Mrduljaš, inače i autor knjige o tom kabaretu. Lutke su bile groteskne, velike i duhovite, a tekstovi također duhoviti i provokativni.

Igor Tretinjak (2018.), pak, na Danima Hvarskog kazališta ističe kako je kabaret neodvojiv od pučkog kazališta, kako dramskog tako i lutkarskog. *Mmanipuli* su prvi lutkarski kabaret na prostoru bivše Jugoslavije, a uzor su pronašli u Zlatku Boureku. Ipak, nemaju umjetničke ambicije poput Boureka već su se usmjerili na zabavu. Uočeno je da lutke Tahira Mujičića podsjećaju na Bourekove nakaze, a autor ih naziva naglavnima jer se mala tijela objese glumcu oko vrata pa se dobiva groteskno velika glava na malom tijelu. lutka u takvim formama poput *Mmanipulija* ima potpunu slobodu, ali se čini da svi njezini potencijali nisu bili maksimalno iskorišteni.

U prethodnim tekstovima vidi se da su radovi na Danima Hvarskog kazališta na neki način dopunili i proširili sliku jednoga sklopa fenomena jer su se bavili njihovim specifičnijim aspektima. Slijede tekstovi o Glumačkoj družini Histrion koji su objavljeni na Krležinim danima te tekstovi o Marinu Cariću i Hvarskom pučkom kazalištu s Danā Hvarskog kazališta. Iako i ovdje generalno stoji da Dani Hvarskog kazališta donose šire kulturološke pristupe, nije loše ukazati i na činjenicu da mlađe generacije istra-

živača u sklopu kulturološkog obrata u znanosti o književnosti i teatrologiji drugačije pristupaju istoj temi. Time, dakako, ne podrazumijevam da treba podcijeniti doprinos starijih generacija znanstvenika koji svojim izlaganjima daju vrijedne temelje za daljnja istraživanja.

O jednoj drugoj specifičnoj, ali profesionalnoj kazališnoj družini – o Glumačkoj družini Histrion (2014.) – govori Sanja Nikčević na Krležinim danima. Pogrdno ih se u intelektualnim krugovima nazivalo pučkim kazalištem hoteći reći da umjetnički ne vrijede. Razvijali su se u tri faze, putujuće kazalište u stilu pučkog teatra, ljeta na Opatovini te faza repertoarnog teatra u Histrionskom domu.

Poetika Histriona bila je svjestan otklon od dominantne estetike i može se opisati kroz prijevje glumačko, pučko, dramsko, afirmativno, političko. Autorica radi analizu tih kategorija. Glumačko označuje pobunu protiv dominacije redatelja i nepoštivanja teksta i glumca. Naglasak su stavili na autonomiju glumačke igre i komunikaciju s publikom. Zato se i zovu *histrioni*, kao antički putujući glumci. Klasike lokaliziraju na kajkavski te ih postavljaju na publici jasan i razumljiv način sa zanimljivom pričom i likovima s kojima se ona može poistovjetiti. Histrioni su opisivani kao niža umjetnost koja podilazi publici s obzirom na to da njihov repertoar afirmira pozitivne vrednote te zadovoljava potrebu za osjećajem smislenosti svijeta. Bili su subverzivni u odnosu na komunistički sistem.

O Histrionima je na Krležinim danima govorio iz osobne vizure i sam Zlatko Vitez (1997.). U svojem izlaganju naglasio je po prilici sve ono što je znatno kasnije znanstveno opisala Nikčević.

Hvarsko pučko kazalište tematiziraju dva teksta na Danima Hvarskog kazališta. Dubravke Crnojević-Carić (2017.) dotiče rad Marina Carića s Hvarskim pučkim kazalištem koji je, prema njezinu sudu, u potpunosti odredio njegov redateljski pristup. Marin Carić se odnosom kazališta i komune te pučkim i popularnim bavi kontinuirano. Na Hvaru se ostvaruje specifična povezanost s publikom jer je otočna sredina mala. Svi prisutni, i oni koji igraju i oni koji gledaju, potpuno su uključeni u zajednički ritual. Svatko je dio te tradicije i svatko ima svoje mjesto u zajednici koja susreće samu sebe u kazalištu.

To je dovelo do specifičnog Carićeva pogleda na odnos kazališta i zajednice, grada, otoka, komune u kojoj bi radio predstavu. On se pripremao ne samo za rad na predstavi već je proučavao grad – njegovu povijest, baštinu, ali i aktualna zbivanja. Raspitivao se o publici, o situaciji u kazalištu, u ansamblu. Režirao je cjelovito kazalište svakoga grada u kojemu je radio, teatar je za njega bio mjesto koje bitno razvija zajedništvo. Nije prezirao publiku i njezin ukus već ga je nastojao polako mijenjati radeći strpljivo na zajedništvu i usklađivanju. Povezivao je stoga pučko i posvećeno, amatersko i profesionalno.

Hvarsko pučko kazalište s kojim je Carić započeo svoj redateljski put jedna je od najuspješnijih kazališnih družina u Hrvatskoj koja može stati uz bok i profesionalcima, kaže Jakša Fiamengo (2012.). Tako posebnima i tako dobrima čini ih igranje na njihovu

dijalektu, recimo umjetničkih tekstova poput *Prikazanja života svetog Lovrinca mučenika*. Posebnima ih je učinio i rad s Marinom Carićem te su razvili specifičan repertoar i izraz.

Uz fenomen pučkog kazališta vezuju se i susreti Glumci u Zagvozdu, o kojima je bilo riječi na Danima Hvarskog kazališta (M. Roščić; H. Peričić, 2017). Radi se o manifestaciji koja traje preko dvadeset godina, a osim predstava uključuje i predstavljajnja knjiga, projekcije i koncerte. U sklopu manifestacije nastala je i kazališna družina Glumci u Zagvozdu poznata po predstavama *Cinco i Marinko* te *Istina*, s kojima nastupa u Hrvatskoj i inozemstvu. Ideja o Glumcima u Zagvozdu potekla je od Vedrana Mlikote i Darka Čurde, a prihvatili su je Žarko Potočnjak, Zlatko Vitez i Boženko Dedić, tadašnji načelnik Općine Zagvozd. Repertoar sadrži i pučke predstave, ali i druge vrste predstava poput, recimo, monodrama.

2.4. Pojedinačni pisci

Najveći broj radova posvećen je pojedinačnim piscima. Grupirala sam ih u tri skupine: oni koji govore o piscima 19. stoljeća, zatim tekstovi o dramatičarima iz prve polovine 20. stoljeća te tekstovi o autorima iz druge polovine 20. stoljeća.

Antun Pavešković (2017.) primjećuje da istraživači književnosti imaju zadatak sagledati cijelo 19. stoljeće, a ne samo najpoznatija književna imena. Treba odgovoriti na pitanja funkcije djela manje poznatih pisaca, među kojima ima i osrednjih i lošijih, jer se jedino tako može cjelovito shvatiti književna prošlost. Čini mi se da je takvo stajalište kompatibilno s novim kulturološkim pristupima književnim djelima koji ne promatraju samo kanon već ih zanima i ono rubno, prešućeno i zaboravljeno. Kako se s takvim stajalištem načelno slažem, započet ću izlaganje o piscima koji su pisali pučke komade upravo s manje poznatim i nanovo otkrivenim autorima 19. stoljeća reafirmiranima kroz tekstove najprije u zbornicima s Krležinih dana, a potom i s Danā Hvarskog kazališta.

Takav je pisac svakako Pijerko Bona, odnosno Pijerko Bunić Luković, čije su pučke komedije bile napisane o puku i za puk te sa željom da se puk pouči. Pavešković (2017.) konstatira da se, ako kriterij nije umjetnička vrijednost ni postavljanje na scenu, pučki igrokaz u Hrvatskoj pojavljuje nekoliko desetljeća prije Freudenreichovih *Graničara*. Obično se kao preteče *Graničara* navode igrokazi *Ženit se il' ne ženit* Ivana Kukuljevića Sakcinskog te *Selski prorok* Ante Starčevića, o čijoj vezi s Rousseauom, koji također prokazuje lažne proroke i zauzima se za prosvjećivanje naroda, piše Pavo Barišić (2018.).

U zbornicima s Krležinih dana pojedini znanstvenici otkrivaju zaboravljene ili manje poznate pučke pisce 19. stoljeća koji mogu dragocjeno upotpuniti sliku razdoblja kako predlaže Pavešković. Recimo Stanislav Marijanović (2000.) piše o Stjepanu Marjanoviću Brođaninu i njegovoj važnosti za preporodno kazalište te o nepoznatoj drami

Josipa Neustädtera u rukopisu *Neobično nesporazumljenje* (S. Marijanović, 2004). Anica Bilić (2007.) izlaže o fra Mladenu Barbariću, franjevcu i pučkom piscu koji u pučkim pseudopovijesnim melodramama govori o ljubavi i ratu nastojeći istaknuti vrijednosti slavne prošlosti i tradicionalne sredine te hoteći didaktički djelovati na publiku.

Vinko Brešić (2005.) analizira pučke igrokaze Ivana Dobraveca Plevnika (pseudonim Ivan Starić), koji se doselio u Viroviticu iz Zagreba te je pisao književna djela raznih žanrova dok mu je osnovni posao bilo izdavaštvo. Brešić ne analizira igrokaze pojedinačno već nastoji progovoriti o njima kao cjelini, pa napominje da ih je Starić pisao za lokalna amaterska kazališta dovodeći na scenu različite likove tadašnjega virovitičkoga društva. Njegovi igrokazi napisani su u tradiciji hrvatskog pučkog komada 19. stoljeća te im je osnovna misija bila zabaviti i poučiti. Brešić napominje da ni Starićeva djela, a ni pučki igrokazi pisani u maniri 19. stoljeća nisu dio književnoga kanona koji stvara elita prema vlastitim kriterijima za to što je dobra, a što loša književnost. Ipak, ističe da postmoderna teorija donosi odmak od elitizma te kao predmet svojega interesa uzima vrlo često fenomene popularne kulture i književnosti. Upravo taj pomak na književnoteorijskoj, književnopovijesnoj i teatrološkoj sceni može biti poticaj da se fenomenu poput pučkoga igrokaza razmotre s nove točke gledišta te dobiju svoje zasluženno mjesto u kazalištu i kulturi općenito.

Među poznatijim piscima, odnosno pučkim dramatičarima 19. stoljeća svakako su Josip Eugen Tomić, Janko Jurković te Ferdo Becić. Ti autori, kao što ispravno primjećuje Brešić, nisu dio književnog kanona, odnosno iz kanona su izbačeni.

O pučkim igrokazima Josipa Eugena Tomića i Janka Jurkovića na Danima Hvarskog kazališta piše Vesna Vlašić (2018.). Govoreći o Tomiću, navodi njegovu ulogu u kazalištu njegova vremena kao i podijeljena mišljenja oko njegovih pučkih komada. Ista autorica analizira djela Janka Jurkovića te utvrđuje kako nije napisao ni nadahnute ni uspješne tekstove (V. Vlašić, 2017). Slično konstatira i Branko Hećimović (1997.) na Krležinim danima rekavši da Jurkovićeve drame nisu mogle preživjeti svoje vrijeme jer su previše papirnate i beživotne. Unatoč tome što je Jurković primjenjivao svoje teorijske spoznaje u komediografskom radu, zapravo nije uspio napisati nijednu značajniju komediju (V. Vlašić, 2017).

Krešimir Nemec (1997.) bavi se dramskim djelom Ferde Becića (Krležini dani), koji je danas zaboravljen autor, dok je u svoje vrijeme bio jedan od najpopularnijih pisaca, popularniji čak i od Šenoe. Nemec analizira dva Becićeva dramska teksta – tragediju *Persa* te pučki igrokaz *Lajtmanuška deputacija*, koja se posve uklapa u tijekove pučkog igrokaza 19. stoljeća. To je zapravo vojnički igrokaz koji pokazuje da je pisac poznao dobro vojni i krajiški život, a istinitu priču o pogospođenim seljakinjama koje su htjele poboljšati svoj društveni status čuo je od krajiških časnika. Nemec zaključuje da je to jedan od uspješnih pučkih igrokaza 19. stoljeća koji veliča cara te afirmira red i hijerarhiju i u tom je smislu tipičan za svoje doba.

Očito je da su autori na Danima Hvarskog kazališta manje zainteresirani za govorenje o starijim piscima te da ih više zanimaju suvremeni pisci, o kojima je lakše, a možda i zanimljivije govoriti iz današnje perspektive.

Pisci iz prve polovine 20. stoljeća o kojima je bilo riječi u zbornicima s Krležinih dana, s Danā Hvarskog kazališta te u pojedinačnim radovima s Hrčka jesu Miroslav Krleža, Josip i Ivan Kozarac (Josip Kozarac pripada 19. stoljeću, ali je obrađivan zajedno s Ivanom Kozarcem, pa je zato u ovoj skupini), Joza Ivakić, Kalman Mesarić, Josip Kosor, Geno Senečić, Zlata Kolarić Kišur te Mara Švel-Gamiršek. Generalno i ovdje vrijedi zapažanje da su navedeni pisci zanimljiviji starijim generacijama istraživača, uz poneke iznimke.

Marijana Togonal (2011.) naglašava elemente pučke kulture i pučkih igrokaza u Krležinu *Kraljevu* koje se obično analizira s aspekata njegovih avangardno-ekspresionističkih obilježja. Tradicijske kultura, pučka vjerovanja i običaji nešto su s čime se Krleža susreo kao dijete uz svoju baku Tereziju, koja je unatoč čvrstoj kršćanskoj vjeri vjerovala i u pučke legende i predaje o mrtvacima koji se dižu iz grobova te odlaze na vječni počinak tek kada srede svoje račune na ovom svijetu. *Kraljevo* je također puno pučkih poslovice, uzrečica, rugalica, brojalica, zdravica i pučkih pjesama. Ples, pogotovo plesanje kola, dio je pučke kulture i Krleža ga u *Kraljevu* vidi kao odraz tamne i mračne društvene situacije pred Prvi svjetski rat.⁵

Bogdan Mesinger (1997.) u svojoj raspravi o Josipu i Ivanu Kozarcu polazi od teze da književnost u suvremeno doba umire te da klasičnog čitatelja više nema. Jedini način da se književno djelo spasi jest da bude dramatizirano i prikazano po uzoru na ukus suvremenog čitatelja. Stoga ocjenjuje da u tom smislu više potencijala imaju djela Ivana, a manje Josipa Kozarca, koji u svojim najpoznatijim tekstovima ostaje unutar realističke matrice. Ivan pak, što se posebno očituje u dramatizacijama Đuke Begovića, nudi ono silovito, strasno, neobuzdano, nekonformističko, čime dopire do suvremenog recipijenta. Đuka Begović, smatra autor, upravo vapi za dramatizacijom jer u tom obliku odgovara suvremenom čovjeku, a također postaje paradigmatičnim djelom o Slavoniji.

Konkretnu dramatizaciju Đuke Begovića analizira i Antonija Bogner-Šaban (1997.) smatrajući da se taj roman uklapa u tadašnji korpus slavonske književnosti, ali i da ima kako realistička tako i modernistička obilježja.

Autorica relevantnima drži mišljenja kritičara koji u liku Đuke vide sve slavonske bećare i koji tvrde da roman donosi široku galeriju slavonskih osobnosti, da obrađuje društvena i moralna pitanja Slavonije svojega vremena, a posebno ističu dramatičnost pojedinih dijelova djela. Vodeći računa o potrebama kazališne izvedbe te glumcima Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Miroslav Slavko Mađer dramatizirao je Đuku Begovića. Njegova je dramatizacija utemeljena na izvorniku uz autorsku viziju Kozarčeva romana. Prikazuju se Đukini sukobi s drugim likovima te njegovi stavovi i

⁵ Elemente pučkoga kroz poveznicu s Byronom nalazi i Lucia Leman (2017.) u analizi Byronova *Childea Harolda* i Krležine *Pijane novembarske noći 1918*.

misli. Dramatizacija želi stvoriti kontinuiranu radnju, za razliku od fragmentarnosti i retrospektivnosti predložka. Osim spomenute, postoji i televizijska dramatizacija istoga romana koja više naglašava dimenziju Đukine stopljenosti s prirodom. Treća je dramatizacija napravljena za monodramsku izvedbu Fabijana Šovagovića i nakon toga Ive Gregurevića. Sve tri varijante režirao je Ivan Marton.

Koristeći postmoderne teorije, Dubravka Crnojević-Carić (1997.) bavi se problemom Drugog unutar čovjeka i Drugog unutar zajednice u djelima Josipa i Ivana Kozarca te Joze Ivakića. To Drugo u čovjeku jest ono nagonско i tjelesno, ono strasno koje se protivi poretку i ustaljenim običajima. Ono je uvjetovano transformacijom slavonskog sela i prodorom novih društvenih odnosa i ljudi u tradicionalnu sredinu. Autorica nagonско u čovjeku i kršenje normi analizira na primjeru ženskih likova. Zbog prepuštanja tom dijelu svoje prirode, ti ženski likovi moraju biti kažnjeni kako bi se u njihovoj sredini opet uspostavila ravnoteža i poredak.

Tjelesnim i raspojasanim u slavonskih autora prve polovine 20. stoljeća bavi se i Anica Bilić (2006. i 2008.) u analizi izvedaba drama Joze Ivakića u Osijeku od njihova nastanka do danas. Smatra da Ivakić nastavlja tradiciju pučkih igrokaza po uzoru na Tomića, ali da se u njegovu djelu opažaju i modernističke književne tendencije. On tako stoji između klasičnog tomićevskog pučkog igrokaza te pisaca poput Tucića i Kosora. Bilić u svojem izlaganju ne poseže međutim za antropološkim kategorijama već ostaje u domeni književne povijesti.

Sklonost Kalmana Mesarića modernističkoj poetici autora logično dovodi do pučkoga izraza i pučkog teatra (B. Donat, 2000). Svoju zanimljivu tezu Donat ne elaborira baš eksplicitno, ali je jasno da aludira na raznovrsnost Mesarićeva opusa u rasponu od *Kozmičkih žonglera* pa do *Gospodskog djeteta*. Donatov se feljtonistički i anegdotalni stil očituje i u radu o Geni Senečiću (B. Donat, 2005). Senečić je prije i za vrijeme Drugog svjetskog rata bio poznat pisac i rado gledan u kazalištu, što se poslije posve promijenilo. Pokušaji povratka na scenu nisu baš dobro prošli jer su njegova djela bila sentimentalna i blago lascivna, što nije smatrano poželjnim u socijalističkoj poetici. Bilo mu je važno da pridobije čitateljstvo i kazališnu publiku, tako da nije bio sklon eksperimentu i avangardi, za razliku od Kalmana Mesarića.

Rani komadi Josipa Kosora uvelike su inspirirani suvremenim njemačkim i austrijskim pučkim komadom, posebno dramama Karla Schönherra, s kojima imaju dosta poveznica (M. Bobinac, 2000b). Kosor piše o ekonomskoj i društvenoj krizi u slavonskom selu koja nastaje zbog modernizacijskih procesa. Iako se ponešto oslanja i na pučke komade 19. stoljeća, izbjegava njihovu didaktičnost i sentimentalizam te prikazuje ljude iznimnog vitalizma u kojima kulminira podsvjesno i nagonско. Biološki moment veza-nosti uz prirodu i zemlju također je esencijalno važan.

Autorice iz prve polovine 20. stoljeća obrađene na Krležinim danima i Danima Hvarskog kazališta jesu Zlata Kolarić Kišur (D. Detoni, 1997) i Mara Švel-Gamiršek, čijeg *Duku Ivanova* analizira Ivan Trojan (2017.).

Detoni uglavnom tematizira dramu *Povratak* izvedenu 1940. koja govori o Prvom te anticipira Drugi svjetski rat. U drami opaža natruhe ekspresionizma, pučke i melodramatske elemente te kazalište u kazalištu. Ipak, ne slaže se s ocjenama da bi djelo moglo biti svedeno samo na drugi čin koji je dramski najsnažniji te kao takav naglašen i u Gavellinoj režiji. Samo u cjelini toga djela mogu se razumjeti dijelovi komada i njihova stilska raznolikost.

Mara Švel-Gamiršek zalaže se za obnovu tradicionalnih vrijednosti, čuvanje baštine i mukotrpan rad na zemlji koja uvijek uzvraća svojim plodovima. U *Đuki Ivanovu* naslovni se lik sukobljava s članovima svoje obitelji koji nisu skloni lakšim, a nepoštenim rješenjima za bolji život. Nakraju shvaća da je teško pogriješio okrenuvši se nepoštenim djelima te je, žaleći, uvidio da je postao dionikom licemjerja i kriminala.

Druga polovina 20. stoljeća donosi pučki komad obilježen postmodernističkim poigravanjem s tradicijom kojemu nije strano ni njezino kritičko preispitivanje. Pučki komad, kako ističe i Bobinac (2000a), a što je posebno primjenjivo na dramske svjetove Brešana i Matišića, ne donosi seosku idilu već prije svega mračnu stranu seoskoga života.

Težak život ličkoga seljaka dotiče i Pero Budak, no njegovi pučki komadi ipak ne pružaju takvu tamnu sliku svijeta već ističu vedrinu, optimizam i generalno dobre strane sela i njegova stanovništva. Peru Budaka, ističe Jasminka Brala-Mudrovčić (2011. i 2012.), obilježava realistički način pisanja, korištenje lokalnog idioma, ali i vještina vođenja zapleta i građenja dramskih situacija. Iako Lika kao mjesto radnje dominira u Budaka, s obzirom na to da se radi o njegovu rodnom kraju, koji posebno voli i poznaje, u svojim dramama bavi se i primorskim, bosanskim te zagrebačkim miljeom. Komičan efekt crpe prije svega iz dijaloga, ali i karakterizacije likova.

Senker, Škrabe i Mujičić se, prema Viskoviću (1997.), u svojem stvaralaštvu odmiču od kazališnog avangardizma specifičnog za tadašnje jugoslavensko kazalište te se okreću prema pučkim i popularnim kazališnim oblicima. Vjeruju u dramsku riječ, komunikaciju s publikom i važnost glumca, a protiv tadašnje dominacije redatelja. U kasnijoj fazi, kada Škrabe nastavlja sam svoju spisateljsku karijeru, Senker i Mujičić objavljuju *Dvokrležje*, unutar kojeg Visković apostrofira *Kerempuhovo*, u kojemu ima i avangardističkih elemenata. Taj tekst u sebi integrira Krležino *Kraljevo* i *Balade Petrice Kerempuha* i ima karnevaleska obilježja stvarajući inverznu sliku svijeta. To Visković pokazuje u detaljnoj analizi u kojoj se pogotovo zadržava na likovima.

Sanja Nikčević, pišući o literarnom kabaretu Borisa Senkera (2007.), na početku navodi specifičnosti kabareta kao žanra. Za kabaret postoji trajan interes, ali ga se danas ne uspijeva na pravi način oživiti. Boris Senker upravo je to uspio stvorivši literarni kabaret kojemu podloga nije stvarnost već književnost. *Zagrebulje zagrobne* tako dovode na scenu Zagorku, Šenou, Matoša i Krležu, koji su ustali iz grobova. Glembajeve na poseban način oživljava *Fritzspiel*, a kazališnu povijest (*P*)lutajuće glumište majstora

Krona. Iako se ti kabareti zasnivaju na književnosti i kazalištu, oni su vezani uz sadašnjost, koju publika itekako dobro prepoznaje. Autorica sva opća obilježja kabareta detaljno analizira u svim Senkerovim citiranim dramama posebnu pažnju pridajući njihovim specifičnostima proizašlima iz književnoga ili kulturološkog interteksta na koji se naslanjaju.

Ista se autorica (S. Nikčević, 2003) pozabavila i Kušanovom dramom *Čaruga* sa žaljenjem ustvrdivši da ne postoji samosvojan teorijski tekst o tom komadu. Objašnjava to prijezirom struke prema komediji kao nižem žanru, a osobito prijezirom prema pučkoj komediji. Kritika predstava nastalih prema tom tekstu sedamdesetih je godina uglavnom hvalila glumce, dok je drami pripisivala sumnjivu kvalitetu. Devedesetih taj negativni stav pomalo popušta, a kako vrijeme odmiče, kritika *Čarugu* smatra sve boljim tekstom. Vjerojatno je razlog tome što se prepoznaje njegova važnost za današnje vrijeme i današnji društveni kontekst.

Nikčević (2004.) analizira bitne slojeve *Čaruge* – postmoderna citatnost, poigravanje prostorom i vremenom, komediografski elementi i satirički naboj. Iako se poslužio dramom nepoznatog autora iz 16. stoljeća *Arden iz Fevershama* kao intertekstom, Kušan je dramu „spustio“ u ironijski i komički modus te je satirički intonirao. Dramu je nazvao raspejvani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom. U opširnoj analizi *Čarugine* komike autorica pokazuje da su elementi pučkog igrokaza zapravo iskorišteni, odnosno preobraženi, kako bi se o svijetu i ljudima našega vremena progovorilo kritički. Privatizacija, ratno profiterstvo, iskorištavanje slabijih koje neće spasiti nikakav Robin Hood – sve je to prikazano u toj drami na čijem se završetku zlo i kriminal nagrađuju. Štoviše, eventualna kazna obrnuto je proporcionalna količini zla koje je netko počinio. Baš kao i u Brešana, na kraju drame ne uspostavlja se idealan red stvari već naprotiv – pobjeđuju korupcija, zlo i prijevara. Kušan raskrinkava mane društva, ali to čini dopuštajući da zlo pobijedi i da zli likovi zli i ostanu.

Brešan prema naslijeđu hrvatskoga pučkog komada ima isti odnos kao noviji njemački i austrijski pučki komad prema svojim matičnim naslijeđima (M. Bobinac, 2000a). Mali se ljudi više niti slave niti idealiziraju, a zavičaj nije izvor ni radosti ni ponosa već tjeskobe i frustracije. Prema seoskom miljeu, pučki se pisac odnosi kritički. Sretan kraj obično je isključen, a isto vrijedi i za bilo kakvu sentimentalnost. Glazba više nije znak nevinosti i ljepote sela već naprotiv – razotkriva nečasne radnje i često se radi o kiču ili pjevanju pijane rulje.

Helena Perić (2018.) u radu o Brešanu problematizira status klasika upravo sa stajališta interteksta, odnosno Shakespeareova *Hamleta*, kojeg Brešan koristi u svojoj *Mrduši*. *Hamlet* je s vremenom zadobio status klasika, iako su Bardovi komadi originalno bili zabava običnoga puka. I u 20. stoljeću *Hamlet* je klasik kojeg Brešan koristi kako bi napisao novi tekst koji je s vremenom također postao klasik hrvatske književnosti. Moguće je da će i Brešanov *Hamlet* postati intertekst za neki novi tekst, odnosno podloga

za neko novo propitivanje društva, ali i književnosti kao takve. Umetnuta predstava u Shakespeareovu *Hamletu*, odnosno *Mišolovka* treba uhvatiti Klaudijevu savjest, a Bar-dov je *Hamlet* u Brešanovu tekstu postao nova *Mišolovka* i za Mrdušane, a i za gleda-telje čiji se odraz zrcali u likovima Mrdušana. Marina Protrka Štimec (2019.) smatra da se nečista savjest Mrdušana ne može uhvatiti u kazališnu klopku. Zapravo se, slijedeći Brešana, dolazi do spoznaje da kazalište ne može ništa promijeniti te da ono ne može biti instrument spoznaje i društvene promjene.

U dramama Mate Matišića, baš kao ni kod Brešana, ruralno nije ni lijepo ni idilično (B. Bošnjak, 2003). Arkadijsko postaje groteskno u njegovim ranim dramama (*Bljesak zlatnog zuba*, *Legenda o svetom Muhli*, *Božićna bajka*, *Cinco* i *Marinko* te *Anđeli Ba-bilona*). U njegovim rustikalnim travestijama cilj je ukazati na grotesknost postojećeg svijeta i na raspadanje Arkadije bilo u fizičkom bilo u moralnom smislu.

Marina Protrka Štimec (2018. i 2019.) negira da se kodovi pučkog teatra postmo-dernistički transformiraju samo u Matišićevim ranim dramama već da su te strategije vidljive i u kasnijim dramama – *Posmrtnoj trilogiji* i *Ljudima od voska*. Matišić, kao i Brešan, ulazi u ironijski odnos s tekovinama pučkoga kazališta, jedino što to čine na različit način – Brešan kao intertekst koristi dramski kanon, dok se Matišić, citira Protrka Štimec Sibilu Petlevski, poigrava s „naturalističkom tradicijom ‘kriške života’“ (navedeno prema: M. Protrka Štimec, 2019: 149). To rustikalno, odnosno pučko „[...] upućuje na mehanizme proizvodnje značenja i odgovornosti u zajednici“, zaključuje Protrka Štimec (M. Protrka Štimec, 2019: 157) svoju analizu Matišićevih dramskih tek-stova. Svaki pučki element, odnosno pučka forma istodobno iznosi svoju osnovnu temu, ali pokazuje i svoju vlastitu slabu učinkovitost kao forme. Ukazuje na činjenicu da ljudi ne uočavaju vlastitu društvenu odgovornost niti osjećaju potrebu za djelovanjem kako bi pomogli drugima. Tako se i Matišićeva publika uhvatila u neku vrstu *Mišolovke*, no čini se da to nije primijetila, a ako je i primijetila, ta je činjenica odviše ne opterećuje.

I, nakraju, navodim dvije analize dalmatinskih pučkih pisaca koji se nisu upuštali u postmodernistička intertekstualna poigravanja. Prva je objavljena u zborniku s Krleži-nih dana, a druga u zborniku s Danā Hvarskog kazališta.

Ivan Bošković (2019.), govoreći o dramatičaru Anti Jelaski, navodi mišljenja kritike koja su uglavnom negativna te ističe da Jelaskina glavna ambicija nije bila udovoljiti kritici već dati publici ono što ona voli. Posezao je za lokalizacijama naprimjer Goldo-nija te splitskih pisaca Uvodića i Smoje, koji bude u publici nostalgiju za starim Splitom koji neumitno nestaje. Bošković također daje kratak pregled predstava koje je Jelaska režirao te se posebno koncentrira na njegove režije Goldonija, Uvodića i Smoje.

Teodora Vigato (2018.) analizira dramu *Ki će mi šoldi dati* Artura Lukina, pomorca sa Silbe. Radi se o amaterskoj, odnosno zavičajnoj pučkoj drami čija se radnja zasniva na povijesnom događanju otkupa otoka Silbe, a usput detaljno opisuje svakodnevni život i običaje na otoku. Amaterska predstava napravljena prema tom tekstu sadržavala je silban-ske plesove, glazbu te inscenaciju običaja koje je publika očito sasvim jasno prepoznavala.

U današnje vrijeme očito supostojе pučki komadi namijenjeni amaterskom kazalištu, a prije svega lokalnoj sredini, te pučki komadi većih umjetničkih ambicija koji se s tradicijom poigravaju ili pak u realističkom modusu iznose kritiku društva. O potonjima se struka izjašnjava daleko više negoli o onima prvima, umjetnički manje ambicioznima.

3. Zaključak

Analizirani su radovi objavljeni u zbornicima s Krležinih dana u Osijeku, ali i noviji prilozi u zbornicima s Danā Hvarskog kazališta te u drugim zbornicima i časopisima. Naime, u zadnjih desetak godina u zbornicima s Krležinih dana teže je naći radove koji se bave pučkom dramom i pučkim kazalištem, dok su nedavno dvije uzastopne hvarske godine bile posvećene pučkom i popularnom.

Radovi iz zbornikā s Krležinih dana udarili su temelje osnovnim pristupima i temama koje se u vezi s pučkom dramom i kazalištem obrađuju. Većinom ti radovi ipak više koriste klasični, književno-povijesni i komparatistički pristup, što se odnosi na sve analizirane skupine tekstova, osim autoreferencijalnih zapisa. Novi, mlađi autori koji su se javili na Danima Hvarskog kazališta sve češće u skladu s obratom u književnoj znanosti proučavaju tzv. marginalne fenomene, tj. one koji ne spadaju u domenu visoke umjetnosti i koriste kulturološke pristupe.

U suštini ta dva pristupa nastoje staviti dramsku književnost i kazalište u određeni društveni kontekst, ali to čine na različit način. Tradicija Zagrebačke škole (D. Oraić Tolić, 2009) ipak veću pažnju posvećuje unutarnjoj logici književnoga djela, dok se književno-antropološki pristup ili, preciznije, kulturološki pristup u našoj znanstvenoj zajednici udomaćio od početka novoga tisućljeća (u nekim slučajevima i prije).

Nije mi namjera tim pristupima davati ocjene u smislu „bolji“ i „lošiji“, odnosno „moderniji“ i „tradicionalniji“ jer držim kako se imanentistički i kulturološki pristup međusobno dopunjuju, odnosno da svaki od njih sadrži nešto što onom drugom nedostaje, dakle da su komplementarni.

U kontekstu teatrologije i analize dramskih tekstova danas u struci prevladava stajalište da je zaokret od onoga što se naziva pozitivističkom teatrologijom, fokusiranom isključivo na kazalište, prema studijima izvedbe dobrodošao (D. Lukić, 2011) te da daje novu vrijednost i dimenziju izučavanju samoga teatra kao samo jednoga od oblika izvedbe (B. Senker, 2010).

Pritom se često ističe fokusiranost stare teatrologije na dokumente i „činjenice“ i na njezinu nesposobnost da se te iste podatke interpretira u sociokulturnom i sociopovijesnom kontekstu. Mislim da potpuno napuštanje dokumenta i potrage za podacima nije heuristički plodotvorno jer se kulturološke analize nacionalnog kazališta na koncu ipak temelje na tim toliko „prezrenim“ podacima.

Dok su neke kazališne kulture zacijelo u tom smislu istražile velik dio vlastite kazališne prošlosti i sadašnjosti, pa je zaokret u teoriju vjerojatno posve logičan i legitiman,

to u hrvatskoj sociokulturnoj sredini ipak nije slučaj. Stoga držim da treba provoditi i kombinirati oba tipa istraživanja te da se ona međusobno mogu podupirati.

Iz analiziranih je tekstova vidljivo da se oni više bave pučkim dramama nego pučkim predstavama, što je i razumljivo jer je predstave teže istraživati i to zahtijeva drugačiji kategorijalni aparat. O pučkim predstavama, bilo profesionalnim, bilo amaterskim, općenito je manje govora u struci. Također, nezasluženo, začuđujuće i suprotno raširenosti fenomena kazališnog amaterizma malo je radova o zavičajnim, odnosno amaterskim pučkim tekstovima i/ili dramatičarima. Najviše se teatrologa ipak bavi umjetničkom književnošću, odnosno onim tekstovima o kojima je lakše naći literaturu, koji su u struci već prepoznati kao umjetnički relevantan ili barem stručno interesantan fenomen.

Pučka drama i pučki teatar iznimno su zanimljivo područje s puno neistraženih tema i izazovnih istraživačkih problema. Mnogi od ovdje prikazanih tekstova nude polazišta za daljnja istraživanja, a i teme koje ti radovi ne obrađuju i zaobilaze također zaslužuju dužnu pozornost. Nadam se da će ova analiza potaknuti interes kolegica i kolega u struci, a osobno ću se ovim tematskim područjem sigurno još (poza)baviti.

LITERATURA

- Barišić, Pavo (2018), „Istina i raskrivanje opsjena u *Selskom proroku*: Rousseauov utjecaj na Antu Starčevića“, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, Zagreb, g. 44, br. 2(88), str. 333-372.
- Batušić, Nikola, pr. (1973), *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, Matica hrvatska, Zora, Zagreb.
- Bilić, Anica (2008), „Dramska djela Joze Ivakića na osječkoj pozornici“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 109-120.
- Bilić, Anica (2007), „Prostor i vrijeme u pučkim igrokazima Mladena Barbarića“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 99-108.
- Bilić, Anica (2006), „Slavoničnost dramskih djela Joze Ivakića s prostornoga, egzistencijalnoga, dijalektalnoga i književnopovijesnoga aspekta“, *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 186-200.

- Biskupović, Alen (2018), „Kabaret – nastanak, povijest, zakonitosti i teorija“, *Dani Hvar-skoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 109-131.
- Bobinac, Marijan (2002), „Bečka lakrdija u hrvatskom kazalištu između Demetra, Freuden-reicha i Šenoe“, *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – Inventura milenija*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književ-nosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 45-59.
- Bobinac, Marijan (2001a), „Hrvatski pučki komad – stoljeće i pol jedne dramske vrste“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura mile-nija*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 125-134.
- Bobinac, Marijan (2001b), *Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb.
- Bobinac, Marijan (2000a), „Brešanova poetika i dramska praksa“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 170-180.
- Bobinac, Marijan (2000b), „Rani komadi Josipa Kosora u kontekstu suvremenoga bečkog kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u eu-ropskom kontekstu*, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Boris Senker, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osi-jek, str. 45-51.
- Bobinac, Marijan (1999), „Nastanak hrvatskog pučkog komada u kontekstu bečkoga puč-kog kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, str. 25-44.
- Bobinac, Marijan (1991), *Otrovani zavičaj: njemački pučki komad u dvadesetom stoljeću*, CeKaDe, Zagreb.
- Bogner-Šaban, Antonija (1997), „Književne, dramaturške i izvedbene preobrazbe *Duke Begovića* Ivana Kozarca“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 182-193.
- Bogner-Šaban, Antonija (2002), „Lik baruna Trenka u književnom i glazbenom okruženju“, *Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura mile-nija*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kaza-lište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 60-81.

- Bošković, Ivan (2019), „Ante Jelaska – promicatelj ambijentalnog i pučkog kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, drugi dio, pr. Ana Lederer, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 30-45.
- Bošnjak, Branimir (2004), „Bljesak zlatnog zuba i Anđeli Babilona Mate Matišića modeli uspjele groteske“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 358-362.
- Brala-Mudrovčić, Jasminka (2012), „Pučki i komediografski elementi u dramskom radu Pere Budaka“, *Senjski zbornik*, Senj, g. 39, br. 1, str. 155-172.
- Brala-Mudrovčić, Jasminka (2011), „Tematsko-idejno, strukturno i jezično-stilsko određenje pojedinih drama Pere Budaka“, *Croatica et Slavica Iadertina*, Zadar, g. 7/1, br. 7, str. 109-120.
- Brešan Ivo (1997), „Osnovna načela moga kazališnog sustava“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 19-31.
- Brešić, Vinko (2005), „Europsko i zavičajno u igrokazima Ivana Starića“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 200-205.
- Budak Pero (2003), „Riječ dvije o mojem dramatičarskom radu“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 7-13.
- Car-Mihec, Adriana (1995), „Pučki igrokaz“, *Riječ*, Rijeka, br. 1, str. 131-138.
- Crnojević-Carić, Dubravka (2017), „Pučko, popularno i političko u kazališnim predstavama Marina Carića (kazalište i komuna)“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 320-337.
- Crnojević-Carić, Dubravka (1997), „Dramatičnost tjelesnog u djelima Josipa Kozarca, Joze Ivakića i Ivana Kozarca“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 129-133.
- Cvitan Grozdana (1997), „MManipuli – manipulatori naših simpatija“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*,

druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 246-256.

Čale Feldman, Lada (1997), „Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretnište“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 79-95.

Čale Feldman, Lada (1998), „Suvremeno hrvatsko laičko kazalište: nužnost interdisciplinarnog pristupa“, *Croatica*, Zagreb, g. 27, br. 45-46, str. 381-396.

Detoni-Dujmić Dunja (1997), „Dramska djela Zlate Kolarić-Kišur“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 191-195.

Donat, Branimir (2005), „Geno R. Senečić gledao je svijet svojih književnih djela s margine i svjesno odabranog prikrajka“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 211-216.

Donat, Branimir (2000), „Marginalia uz djelo i rad Ka (Kalmana) Mesarića“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Boris Senker, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 159-162.

Fiamengo, Jakša (2012), „Hvarsko pučko kazalište iliti Hvarani kojima se prikazalo prikazanje“, *Dani Hvarskoga kazališta. Hvar – književnost i kazalište*, ur. Dubravko Jelčić, Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 412-423.

Harris, Oliver J. (2012), „Popular Theatre“, 20. travnja, <https://oliverjharris.wordpress.com/2012/04/20/popular-theatre/> (15. srpnja 2020.).

Govedić, Nataša (2017), „Nužna sloboda i njeni tribuni plebis: Oliver Frlić i Mate Matišić“, *Dani Hvarskoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 206-236.

Hećimović, Branko (1997), „Janko Jurković – nekad i danas“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 109-116.

Iveković, Ozana (2019), „Tonči Surjan Trofo kao zavičajni pučki dramatičar“, *Kanavelić*, Korčula, br. 5, str. 33-46.

- Lederer, Ana (2005), „Između zavičaja i Europe: Gastarbajteri u suvremenoj hrvatskoj drami“, *Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 297-306.
- Leman, Lucia (2018), „*Childe Harold's Pilgrimage* i uokvireno pučko kazalište *Pijane novembarske noći 1918*“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 229-270.
- Lukežić, Irvin (1992), „Pučki teatar u Gradišću“, *Fluminensia*, Rijeka, g. 4, br. 1, str. 83-86.
- Lukić, Darko (2011), *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 2. Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost. Kazalište u medijskom i globalizacijskom okruženju*, Leykam international, Zagreb.
- Ljubić, Lucija; Ivana Majer (2018), „Ženska stand-up komedija“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 314-328.
- Marijanović, Stanislav (2004), „Drame ilirizma u rukopisu (Josip Neustädter: *Neobično nesporazumljenje*)“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 157-169.
- Marijanović, Stanislav (2000), „Igrokazi Stjepana Marjanovića Brođanina“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 32-43.
- Matišić, Mate (2010), „Moje drame“, *Krležini dani u Osijeku 2009. Hrvatska drama, kazalište i društvo*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 7-14.
- Mažeikienė, Rūta (2017), „The Revitalization of Popular Theatre Forms in Contemporary Performance. The Case of Post-Soviet Lithuanian Theatre“, *Nordic Theatre Studies*, g. 29, br. 2, str. 120-136.
- Mesinger, Bogdan (1997), „Drama – medij uskrnuća? Dva Kozarca između dva života“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 122-128.
- Mrkšić, Borislav (1980), „Pučki teatar – jučer i danas“, *Pučki teatar: zbornik referata. Znanstveni skup Pučki teatar, Vinkovci, 14. i 15. rujna 1978*, ur. Zlatko Virc, Samoupravna interesna zajednica kulture općine Vinkovci, Vinkovci, str. 5-15.

- Nemec, Krešimir (1997), „Dramski rad Ferde Becića“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 117-121.
- Nikčević, Sanja (2017), „Što pučka drama afirmira ili razlog njene ne/popularnosti“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 18-37.
- Nikčević, Sanja (2014), „Poetika kazališne družine Histriion ili čuvari afirmativnog kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostajanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 284-298.
- Nikčević, Sanja (2007), „Literarni kabaret Borisa Senkera“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 287-310.
- Nikčević, Sanja (2004), „Ivan Kušan: Čaruga ili ozbiljno poigravanje“, *Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjera*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 340-357.
- Nikčević, Sanja (2003), „Čaruga ili pučki igrokaz s pucanjem“, *Kazalište*, Zagreb, br. 13-14, str. 166-179.
- Oblučar, Branislav (2018), „Popularni teatar u avangardi futuristički varijete i dadaistički kabaret“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 209-228.
- Oraić Tolić, Dubravka (2009), „Viktor Žmegač i Zagrebačka škola. Od imanentizma do kulturologije“, *Umjetnost riječi*, Zagreb, g. 53, br. 3-4, str. 185-206.
- Pavešković, Antun (2017), „Pijerko Bona, Jačinto Hvastalo (prilog nacrtu jedne poetike pučkog mentaliteta)“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 48-68.
- Pavličić, Pavao (2017), „Pučka i popularna književnost: jedno ili dvoje?“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 5-37.
- Perićić, Helena (2018), „Hamlet između Bukare i učitelja“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 271-287.

- Petranović, Martina (2018), „Popularno i hrvatska kazališna historiografija“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 132-151.
- Protrka Štimatec, Marina (2019), *Politike autorstva. Kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.
- Protrka Štimatec, Marina (2018), „Dvostruki kôd pučkog. Meta/teatarski postupci Mate Matišića u *Ljudima od voska*“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 344-359.
- Roščić, Marijana; Peričić, Helena (2017), „Punoljetnost Glumaca u Zagvozdu: što ove susrete čini (popularnim) kazališnim fenomenom?“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 338-373.
- Senker, Boris (2018), „Ilustrovani polumjesečnik“ *Kulisa i popularizacija kazališta*“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 171-196.
- Senker, Boris (2017), „Nino Škrabe i tradicija pučke pozornice“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 404-429.
- Senker, Boris (2011), „Književnost kao zavičaj“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, *U spomen Nikoli Batušiću*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 7-17.
- Senker, Boris (2010), *Uvod u suvremenu teatrologiju I*, Leykam international, Zagreb.
- Togonal, Marijana (2011), „Folklor, pučka tradicija i djetinjstvo u dramskoj strukturi Krležina *Kraljeva*“, *Nova Croatica*, Zagreb, g. 5, br. 5, str. 203-218.
- Tretinjak, Igor (2018), „LEC Mmanipuli slojevitost, originalnost i provokativnost u funkciji zabave“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 288-313.
- Tretinjak, Igor (2017), „Petrica Kerempuh – junak popularnog lutkarskog kazališta kao pionir umjetničkog lutkarskog kazališta“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 237-260.
- Trojan, Ivan (2018), „Desetljeće trivijalnog i popularnog u osječkom HNK (2007.-2017.)“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 329-343.
- Trojan, Ivan (2017), „*Đuka Ivanov* Mare Švel-Gamiršek“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 79-93.

- Tutek, Anđelka (2011), „O kritici pučkog kazališta Hrvata u Gradišću“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, *U spomen Nikoli Batušiću*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 322-334.
- Vigato, Teodora (2018), „Drama *Prigodna predstava u tri čina* povodom stogodišnjeg otkupa otoka Silbe ili *Ki će mi šoldi dati* Artura Lukina s otoka Silbe“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 58-74.
- Visković, Velimir (1997), „Coprijama zvertuvani svet“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 80-93.
- Vitez, Zlatko (1997), „20 godina *Histriona*“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 242-245.
- Vlašić, Vesna (2017), „O pučkome u komedijama Janka Jurkovića“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 69-78.
- Vlašić, Vesna (2018), „Josip Eugen Tomić i varijacije pučkoga“, *Dani Hvarškoga kazališta. Pučko i popularno*, ur. Boris Senker i Vinka Glunčić-Bužančić, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug, Zagreb, Split, str. 58-74.
- Zečević, Divna (1977), „O istraživanju fenomena pučke književnosti“, *Croatica*, Zagreb, g. 8, br. 9-10, str. 217-250.
- Zečević, Divna (1971), „Pučka književnost“, *Croatica*, Zagreb, g. 2, br. 2, str. 135-158.
- Živić, Tihomir (1999), „Europski obzori gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 256-264.

POPULAR DRAMA AND POPULAR THEATRE
ON KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK
IN BROADER CONTEXT OF THEATRE STUDIES

Summary: After giving possible definitions of the terms popular drama and popular theatre, the author establishes the basic starting points in studying the proceedings of Krleža's Days in Osijek with regard to these phenomena. The analysis includes articles from the proceedings of Hvar Theatre Days and other essays that can be found on Hrčak portal (full texts in scientific journals) in order to gain a broader picture of scientific treatment of the subject. Articles are divided into four groups and likewise presented and analysed. In conclusion, two principal approaches on the subject are defined, and several understudied phenomena introduced and proposed to be examined in time to come.

Keywords: popular drama; popular theatre; proceedings of Krleža's Days in Osijek; proceedings of Hvar Theatre Days

KAJKAVSKO KAZALIŠTE I KRLEŽINI DANI

Sažetak: Tema kajkavskoga kazališta prisutna je u priopćenjima i na repertoaru Krležinih dana. Autor se referira na svoje radove/priopćenja „Novo kajkavsko kazalište. Kazalište i jezik“ (2009.) i „Platonov zakon. Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu“ (2013.) te na vlastito kazališno iskustvo u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu. Središta su *novoga kajkavskog kazališta* (kajkavizacije kao integralnog ponašanja izvornika) Varaždin i Zagreb (Glumačka družina Histrion). Najistaknutiji akteri redatelji su Vladimir Gerić i Georgij Paro te glumci Tomislav Lipljin i Ljubomir Kerekeš. Autorovo poimanje kajkavskog kazališta proistječe iz vlastitog iskustva i oslonca na filozofiju jezika Wilhelma von Humboldta i shvaćanje Hansa-Georga Gadamera o univerzalnoj dimenziji jezičnosti (bitak se može razumjeti samo preko jezika). Slijedi prikaz odjeka kajkavskih predstava izvedenih na Krležinim danima u kazališnoj kritici.

Ključne riječi: kajkavski jezik i kazalište; kajkavska gluma; kajkavsko viđenje svijeta; šala i ozbiljnost – komično i tragično; Wilhelm von Humboldt; Hans-Georg Gadamer

Tko o čemu, Varaždinci o kajkavštini. Šesnaest godina manje tri mjeseca bio sam na čelu Hrvatskoga narodnog kazališta u Varaždinu, kazališta koje je središnja pozornica kajkavske dramatike, kako u pogledu izvođenja djela iz kajkavske baštine, tako i onih djela na temelju kojih nastaje *novo kajkavsko kazalište* (ovu sintagmu predstavio sam u priopćenju upravo na Krležinim danima u Osijeku). Novo kajkavsko kazalište devedesetih godina 20. stoljeća nastaje na kajkavskim prijevodima, odnosno kajkavizacijama. Glede starije kajkavske dramatike, u 20. stoljeću djela Tituša Brezovačkog premijerno su izvedena 25 puta, od toga u svim zagrebačkim kazalištima 16, a samo u Varaždinu 9 puta. Ostala izvorna kajkavska djela, u istom razdoblju, premijerno su izvedena petnaest puta, u Zagrebu sedam, a u Varaždinu osam puta. U priopćenju „Novo kajkavsko

kazalište. Kazalište i jezik” (M. Varjačić 2009: 228-244) prikazao sam genezu i glavne značajke toga takoreći kazališnog *pokreta* u Varaždinu, kojem se priključuje Glumačka družina Histrion iz Zagreba, na čelu s Varaždincem Zlatkom Vitezom. U Varaždinu, potom i u Zagrebu, surađujući s *Histrionima*, jedan od glavnih aktera jest redatelj i prevoditelj/kajkavizator Vladimir Gerić. Začetak obnove kajkavskog kazališta bila je predstava *Bogi Ivač* 1990., u režiji Vladimira Gerića, koja je na repertoaru varaždinskog kazališta u dvadesetak godina reprizirana preko 300 puta, a od toga je stotinjak puta izvedena diljem Hrvatske. Riječ je o tri srednjovjekovne francuske farse nepoznatih autora koje je sa starofrancuskog preveo Gerić, a kajkavizirao glumac Tomislav Lipljin. Slijedila je izvedba predstave *Puno larme a za ništ* 1993., također u Gerićevoj režiji, Lipljinove kajkavizacije i adaptacije Shakespeareove komedije *Mnogo vike ni za što*. Predstava je samo u jednoj sezoni izvedena preko pedeset puta, a cijelom kolektivu predstave dodijeljena je 1994. Nagrada *Vladimir Nazor*, što je bio prvi takav slučaj u povijesti toga uglednoga priznanja. Vladimir Gerić obnovitelj je kajkavskoga kazališta kao istinskoga *pučkog teatra*; ne onoga ozloglašenoga po podilaženju publici nego pučkoga teatra o kakvome je pisao primjerice Milutin Cihlar Nehajev, naime da je svaki veliki teatar pučki, poput grčkog i Shakespeareova teatra ili španjolskog *zlatnog vijeka*.

Lipljinove kajkavizacije, odnosno adaptacije i lokalizacije osmišljene su tako da se izvornik prilagodi kulturnom i leksičkom kontekstu jezika adaptacije; kajkavizacija je integralno ponašanje izvornika. U spomenutom priopćenju kajkavizacije se razmatraju u svjetlu teze o jezičnom *viđenju svijeta* Wilhelma von Humboldta; u Lipljinovim adaptacijama i lokalizacijama progovara baštinjeno u kajkavskom jeziku, progovara kajkavski *svijet*, one su originalna djela, zapravo *novi izvornici*.¹ Ingeniozni Lipljinovi kajkavski prijevodi potvrđuju Humboldtovo gledište da je jezik izvanjska pojava duha naroda: „Jezik je tako reći vanjska pojava duha naroda; njihov je jezik njihov duh i njihov duh njihov jezik, i nikada ne će biti dovoljno držati ih istobitnima.“ (W. von Humboldt, 1963: 414-415) Ante Stamać kazao mi je, upravo u Osijeku 2010. na Krležinim danima, da njegovo prevođenje Humboldta vremenski koincidira s mojim prikazom Humboldtove filozofije jezika u kontekstu kajkavskoga kazališta.²

¹ Kao *novi izvornik* tretiraju se naprimjer prijevodi kineske poezije Ezre Pounda (T. S. Eliot nazvao ga je „izumiteljem kineske poezije za naše doba“). Na sličan je način pjesnik Stefan George u njemački preporučio Baudelaireovu zbirku pjesama *Cvjetovi zla*. Josip Torbarina držao je originalnim djelima prijevode koje je Ivan Goran Kovačić uvrstio u svoju kajkavsku zbirku *Ognji i rože*: riječ je o pjesmi *Drvlje (Trees)* Waltera de la Marea i *Sreća (Bonheur)* Arthura Rimbauda. Isto se može reći za Držićevu *Hekubu* na premijeri 1959. navedenu kao djelo Euripida i Držića. Nema antologije engleske poezije koja ne bi sadržavala izbor iz *Rubaia* perzijskog pjesnika Omara Hajama u prijevodu Edwarda Fitzgeralda. Dubrovački prijevodi, tzv. frančezarije, adaptacije i lokalizacije Molièreovih komedija smatraju se dijelom korpusa hrvatske dramatike.

² *O raznolikosti gradbe ljudskih jezika i njezinu utjecaju na duhovni razvoj čovječanstva*, Alfa, 2010. Preveo Ante Stamać. Riječ je o posljednjem od kapitalnih Stamaćevih prijevoda s njemačkog jezika.

U režiji Georgija Para 1996. uprizoren je Lipljinov prepjev na kajkavski *Jedermann* Huga von Hofmannsthala pod nazivom *Jedermann* *iliti* *Vsaković*, uz konzultaciju izvornika i Stamačeva prijevoda na hrvatski standardni jezik (izdavač Stamačeva prijevoda bio je Vladimir Gerić). Ta predstava bila je vrhunac kajkavskoga kazališta u devedesetim godinama 20. stoljeća, a ocijenjena je i kao jedan od vrhunaca hrvatskoga glumišta u tom razdoblju: „U svemu, to je jedna od onih predstava varaždinskog kazališta, koja bitno određuje njegovo repertoarno napredovanje u osvajanju često nedostižnih vrhova dramske literature, pa po tome i značajan domet hrvatskoga glumišta.“ (D. Foretić, 1996) *Jedermann* *iliti* *Vsaković* prijevod je, odnosno prepjev na kajkavski, nije i adaptacija, odnosno lokalizacija. Tu je na djelu jezik sam. Usporednom analizom Hofmannsthalaova izvornika, Stamačeva prijevoda na hrvatski standard i Lipljinova na kajkavski u već spomenutom priopćenju na Krležinim danima pokazao sam što donosi duh kajkavštine i kako poput svojevrzne „predrežije“ prijevod određuje karakteristike uprizorenja. Parovu je predstavu na neki način „režirao“ i jezik sam. Parafrazirajući Stanislavskog, umjetničku jezgru drame prožeo je kajkavski *svjetonazor*. Svjetonazor je inače jedna od ključnih riječi u Parovoj redateljskoj poetici; pa i kada govori o dramskom tekstu, Paro ističe da je najmanje važna forma, „bitan je autorov svjetonazor“ (G. Paro, 2010: 9). Da se ne bismo udaljili od teme, ovdje samo otklanjam zablude prema kojoj se svjetonazor katkad poistovjećuje s ideologijom; u ideologiju se preobličuje samo isključivi svjetonazor, onaj koji nije otvoren za dijalog s drugim svjetonazorima. Takav svakako nije kajkavski životni stav, način viđenja života i svijeta, za koji Georgij Paro ima više nego istančan osjećaj, pa tako i za svjetonazorsku sastavnicu kajkavskoga kazališta. Nitko kao Paro nije tako precizno izrazio kajkavsko viđenje svijeta i prirodu glume na kajkavskom. U eseju o svojem iskustvu na pripremi predstave *Jedermann* *iliti* *Vsaković* čitamo: „Kajkavski jezik sadrži u sebi pradávno iskustvo čovjekove borbe za svakodnevni život, radosnu muku preživljavanja na dragom i nestalnom prostoru povijesnih vjetrometina. U samu bit kajkavskog jezika i govora utkana je dvosmislica življenja: sumnja u sreću, smijeh u nesreći, prenemaganje, izmotavanje, izvlačenje i provlačenje samo da bi se nekako preživjelo i jednom riječju – *gluma*. Kajkavski je jezik glumstven po onoj da glumac najbolje laže kad na sceni izgovara najveću istinu ili obratno. Glumačka *gesta* na kajkavskom gotovo je uvijek u urođenom smislenom neskladu s govornim izričajem i upućuje na ovo što u govoru ostaje neiskazano, tako da istina biva relativizirana.“ (G. Paro, 1996) „Ono što gesta kazuje kao gesta u cjelosti je njezin vlastiti smisao [...] Ona je, hegelovski rečeno, supstancijalna, a ne subjektivna. Svaka je gesta ljudska, ali nije svaka isključivo gesta o ljudima – i ni jedna jedina nije puki izraz pojedinačnog čovjeka. Ona kao i jezik uvijek zrcali svijet smisla kojemu pripada.“ (H.-G. Gadamer, 2003: 243) U našem slučaju riječ je o kajkavskoj gesti i kajkavskom „svijetu smisla“. Kajkavski kao materinski jezik Parovih glumaca „odzvanja svim onim što nam je prisno i poznato, običajima, navadama i cijelim svijetom na koji smo navikli“ (H.-G. Gadamer, 1993: 366).

Najistaknutiji redatelji, takoreći promotori kajkavskog kazališta, bili su dakle Vladimir Gerić i Georgij Paro. S Gerićem sam surađivao od 1990. u ostvarivanju kajkavskog repertoara u Varaždinu, a bio sam mu i pomoćnik režije u dvije predstave. S Parom surađujem od 1996., od priprema *Jedermann* *iliti* *Vsakoviča*. Bio sam i dramaturg u tri njegove predstave u Varaždinu, od kojih su dvije bile kajkavske (*Svoga tela gospodar* S. Kolar 2015. i *Balade Petrice Kerempuha* M. Krleže 2016.). Njegov odlazak 2018. prekinuo je zajedničku pripremu nove predstave u Varaždinu. U suradnji s Gerićem i Parom učvrstilo se moje uvjerenje da je kajkavski teatar oduvijek bio u prvom redu *histrionsko kazalište*. Visoke domete hrvatskoga glumišta spomenuti redatelji nisu dosegнули u kajkavskom kazalištu ne samo zbog svoje ljubavi prema kajkavštini već i zbog temeljne značajke svoje redateljske poetike. Kajkavsko kazalište kao da se opire tzv. redateljskom teatru, protiv kojega se izričito izjašnjavaju i Gerić i Paro; obojica su zastupnici poetike koja u prvi plan stavlja glumu, odnosno glumca, ne potiskujući pritom u drugi plan dramski tekst, te na taj način ostvaruju sklad u odnosu dramaturškog i histrionskog pristupa. Ne prepoznavamo slučajno u kajkavskim predstavama Gerića i Para elemente komedije *dell' arte*, kazališne forme koja važi kao izraz *teatralnosti naprosto*; ona znači vitalitet i spontanost, nerijetko i putenost. U središte stavlja glumca i glumačku kreativnost i virtuoznost. Mogli bismo čak kazati, po analogiji s komedijom *dell' arte*, da su kajkavska dramatika i kazalište danas svojevrsna opozicija suvremenoj, uvjetno rečeno, „akademske“ drami i kazalištu. Neke od spomenutih karakteristika kajkavskoga kazališta ne ogledaju se samo u komediografskom repertoaru (primjer je *Jedermann* *iliti* *Vsakovič*). U suradnji s Gerićem i Parom imao sam tako iznimnu priliku svoje promišljanje kajkavskoga kazališta temeljiti i provjeriti na izravnom uvidu. Ili: svoje misao uvide, dakle teoriju, povezati s praksom, to jest kazališnim radom. Moja je spoznaja o kajkavskom kazalištu praktična spoznaja oslonjena na filozofiju jezika Wilhelma von Humboldta i shvaćanju Hansa-Georga Gadamera o univerzalnoj dimenziji jezičnosti: bitak se može razumjeti samo preko jezika.

Priopćenje na Krležinim danima „Platonov zakon. Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu“ (M. Varjačić, 2013: 104-112) potaknuto je upravo predstavom *Jedermann* *iliti* *Vsakovič*, ali i brojnim razgovorima s Georgijem Parom o „dvosmislici življenja, koja je utkana u samu bit kajkavskoga jezika“. Već Platon govori da su posvuda, ne samo na pozornici nego u tragediji i komediji života, neugoda i uroda/radost pomiješani (*Fileb*, 50b). Komično i tragično zajedno leže u osnovama biti čovjeka, dakle i glume. Tragično i komično ujedno su u potki kajkavštine i kajkavskoga duha. Kajkavski duh i gluma, po pravilu, povezuju šalu i ozbiljnost. Veliki trenutak kajkavske glume bio je prizor ulaska u grob u predstavi *Jedermann* *iliti* *Vsakovič*. U kritici/eseju Dalibora Foretića, naslovljenom „Smijeh preko groba“, čitamo: „Ono što je u tim trenucima napravio Kerkeš spada u velike, antologijske trenutke glume. On je zajedno s Parom osjetio da otpor koji sve više onemoćava Vsakoviča treba osnažiti nepatvorenim životnim humo-

rom čovjeka u procjepu: Kerekeš gradi finale svoga lika u čudesnom komičnom brijuu koji bi na štokavskom standardu vjerojatno bio nemoguć.“ (D. Foretić, 1996) Riječ je o *galgenhumoru* u virtuoznoj izvedbi Ljubomira Kerekeša, koja će se ponoviti i u posljednjoj kajkavskoj predstavi Georgija Para *Balade Petrice Kerempuha* Miroslava Krleže u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu 2016. godine. Glumu temeljno određuje jezik, bolje reći *jezičnost*. „Jezik riječi svagda je ipak samo posebna konkretizacija jezičnosti (Sprachlichkeit)“ (H.-G. Gadamer, 1997: 289). Naime, jezik nije samo jezik riječi; postoji jezik očiju, jezik ruku, pokazivanja, govor gestike; sve to nam je suvereno demonstrirao Parov glumac Ljubomir Kerekeš. Predstava *Jedermann* *iliti* *Vsaković* snimljena je i dosad prikazana na HTV-u šest puta. Glumcu Zvonimiru Jelačiću Bužimskom, koji je glumio u predstavi manju ulogu, pismom se javila iz Njemačke grofica Kukuljević, pripadnica njemačkog ogranka te poznate hrvatske obitelji. Gledala je, kaže, preko satelita varaždinsku izvedbu *Jedermann*a, nakon što je na salzburškom ljetnom festivalu vidjela velike glumce u toj ulozi, kao što su Curt Jürgens, Maximilian Schell i Klaus Maria Brandauer, i zaključila da joj je nepoznati varaždinski glumac bolji od svih.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu sudjelovalo je na Krležinim danima petnaest puta, a to je, ne računajući domaćina, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, znatno češće nego bilo koje drugo hrvatsko kazalište. Od toga su četiri predstave bile na kajkavskom: *Lamentacije Valenta Žganca* Miroslava Krleže, prvi put 1987., u režiji Matka Sršena (Valenta Žganca glumio je Tomislav Lipljin), drugi put 2012. u režiji Dubravka Torjanca, zatim toliko spominjani *Jedermann* *iliti* *Vsaković* Huga von Hofmannsthala 1996., i *Balade Petrice Kerempuha* M. Krleže 2016. u režiji Georgija Para, predstava koja je doživjela vrlo lijep prijam od publike i kritike, u Varaždinu i na gostovanjima, posebno u Zagrebu, Mariboru i Pečuhu te, dakako, u Osijeku.

Valja navesti ulomke iz kazališnih kritika o kajkavskim predstavama koje su izvedene na Krležinim danima.

U prikazu *Lamentacija Valenta Žganca* Miroslava Krleže Želimir Stublja posebno ističe glumca Tomislava Lipljina, „koji je motiviranom gradacijom verbalnog i tjelesnog izraza ove tematske krugove spojio u jedinstven scenski doživljaj. Njegov Valent Žganec bio je autentičan ne samo po izvornoj srođenosti sa Žgančevom kajkavštinom nego i po uspješnoj materijalizaciji Žgančeva duhovnog bića. U Lipljinovoj se igri cijelo vrijeme zrcalila žilava lukavost i blaga dobroćudnost, staračka mudrost i djetinja naivnost, ona poznata fascinantna simbioza zanesenog, buntovnog seljaka iznikla iz žitke zagorske zemlje [...]“ (Ž. Stublja, 1982) Marija Grgičević pak ističe kako „varaždinsko kazalište sustavno prikazuje Krležina djela“ te napominje da *Lamentacije* „imaju sve uvjete da u našem kazalištu trajno zauzmu mjesto još jednoga dramskog djela Miroslava Krleže, a Valent Žganec [...] sve više privlači glumce kao jedna od najtežih ali najzahvalnijih uloga iz Krležina repertoara, koja osim glumačkih kvaliteta zahtijeva i uzorno vladanje

Krležinom kajkavštinom, kako ovaj put pokazuje Tomislav Lipljin [...] Tomislav Lipljin nije išao putem identifikacije s likom [...] već ga je svim sredstvima studiozno i temeljito predstavio jednako pomno odmjeravajući izraz lica, gestu, korak, svaki akcent i dužinu u govoru[...]“ (M. Grgičević, 1982)

U svojem ogledu o predstavi *Jedermann* iliti *Vsaković* Dalibor Foretić ističe Lipljinov prepjev, Parova redateljska rješenja i nadasve „veliku glumu Ljubomira Kerekeša“. „Sada, evo, dobismo prepjev na kajkavski Tomislava Lipljina. Možda on u poetskoj uznositosti nije ravan Stamaćevu, ali što se gipkosti scenskoga govora tiče, znatno je življi i kolokvijalniji, pa je i to dobra posljedica repertoarne politike HNK u Varaždinu da postavi ovo djelo i naruči od Lipljina prepjev. Kajkavski je jezik sočni a nosi u sebi dozu humornosti, što je naročito važno za ovaj tekst kojemu pretjerana ozbiljnost daje šturost religijske ideologizirane apateozničnosti i oduzima prilično životne gipkosti, što smo svojedobno osjetili kao manu splitske predstave. Lipljin se u ovome prepjevu nije mnogo trudio tekstu dati arhaičnu patinu. On se ne ustručava, kada mu zatreba, posegnuti i za ovodobnim žargonom (*fulati*, *ho-ruk*), zatim za riječima iz standardnog jezika kojima bi se mogao naći adekvat u kajkavskom, poput *punomoći*, te izrazima koji su pomalo strani pučkosti dijalektalnog izričaja, poput *kultura* ili *skulptura*. Možda će to zasmetati dijalektalnim čistuncima ali s aspekta konačne organske geneze hrvatskoga jezika, na koju se čeka stoljećima, mislim da je korisno upotrebljavati dijalektalne osobitosti u štokavskom izričaju i obrnuto.“ (D. Foretić, 1996)

U kritici predstave *Jedermann* iliti *Vsaković* Zvonimira Mrkonjića čitamo: „Na tragu rekajkavizacije gornjohrvatskog kazališta, koja se više nego uspješno prakticira u varaždinskom kazalištu, Tomislav Lipljin je napravio još jednu odličnu kajkavsku adaptaciju (vjerojatno na osnovu dobra Stamaćeva prijevoda). Visokoparnost Hofmannsthalova izvornika dobila je tako poželjan pučki prizvuk, još više istaknut djelotvornim kraćenjem i sažimanjem radnje [...] Nadalje rimom na kajkavskom dobio je humorni prizvuk i ondje gdje autor to nije kanio postići. Tako se dobio žanrovski pomak od ozbiljna moraliteta k makabresnoj farsu, njemačkom moritatu. Nasuprot općenitoj pitočnosti kajkavštine, govor u *Vsakoviću* nošen je pritajenom jezom koja prožima Krležine *Balade*. Lipljinova kajkavština nipošto nema arhaičan prizvuk, naprotiv, reklo bi se da zahvaljujući diskretnim modernim obratima stiječe nešto od moderne grubosti [...] Ukratko, lakrdiju kao da je smislio Kerempuh i dobro je prodao Smrti [...] Kerekeš je jedan od najvrsnijih hrvatskih glumaca, pa kada je riječ o Varaždinu vidjeti u Vsakoviću Kerekeša možda i nije Kolumbovo jaje. Ali Parovo točno repertoarno mišljenje, kada nije uvjetovano, brzo slaže sve sastavnice, pa se Kerekeš našao istodobno s moralitetom i Vsakovićem. Stil *Vsakovića* mješavina je ozbiljnog i farsičnog, sav u neočekivanim prijelazima i preokretima. Kerekešov humor odudara od histrionskog stila igranja na publiku, on se nipošto ne osniva na ponudi volje i energije, nego na ekonomičnosti odgođenog učinka. Tako, virtuosno vladajući svojom ulogom, Kerekeš izbjegava svaki

plačni ton, jer kao da je iza svakog izražaja tuge bila jedva suzdržana farsična grimasa. Ako smo se tako u povodu *Vsakoviča* mogli prisjetiti Kvirgićevog tragičnoga klauna Mackinpotta, onda bismo u Kerekeševom *Vsakoviću* mogli vidjeti klaunskoga trageda.“ (Z. Mrkonjić, 1996) Povezujući *Vsakoviča* i Krležine *Balade*, Mrkonjić je na neki način antipicirao budućnost, ono što će se dogoditi u varaždinskome Hrvatskom narodnom kazalištu dvadeset godina poslije, s istim protagonistima, Parom i Kerekešom.

Marija Grgičević u kritici o *Jedermannu* iliti *Vsakoviću* piše: „Od svih živih bića samo je čovjeku svojstvena svijest o smrtnosti i sposobnost smijeha. Upravo iz tih elementarnih osobina iskazanih s jednako mnogo erudicije i mašte, patosa i ironije, poleta i discipline crpi varaždinski *Vsaković* svoju univerzalnu privlačnost i snagu. Dominira blistava kreacija uloge *Vsakoviča* varaždinskog prvaka Ljubomira Kerekeša [...] koja sadrži bogatu skalu komike i tragike u majstorski oblikovanom izrazu nenadmašive sugestivnosti.“ (M. Grgičević, 1996)

O izvedbi *Balada Petrice Kerempuha* Andrija Tunjić piše: „Nietzscheovo shvaćanje povijesti kao vječno vraćanje istoga veoma je uvjerljiva, ali ne i najvažnija poruka koju nam nudi umjetnički iznimna i politički angažirana predstava, premijerno izvedena 26. veljače 2016. na pozornici varaždinskog HNK u režiji Georgija Para [...] Tako suvremeno iščitavanje Krleže u ostvarenju doista iznimne i politički provokativne predstave bilo bi nemoguće bez odlične glumačke izvedbe, među kojima su otac i sin, Ljubomir Kerekeš i Jan Kerekeš.“ (A. Tunjić, 2016)

„Ne treba biti kajkavac rođenjem ni neki poznavatelj kajkavskog jezika da bi se spoznala veličina Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*“, riječi su kojima započinje svoj kritički prikaz predstave Denis Derk. „Varaždinskih *Balada* prihvatio se danas najveći kazališni (i ne samo kazališni) krležijanac, autoritativni Georgij Paro, stvorivši punokrvnu predstavu koja je sve samo ne recital ganutljivih čudesno arhaičnih balada [...] Varaždinska predstava Krležinu će ‘oltaru’ sasvim sigurno približiti nove poklonike i sljedbenike. Ona je veliki poticaj nacionalnom statusu varaždinskog kazališta koje sustavno njeguje složeni kajkavski izričaj u svim njegovim vidovima i dometima [...] Paro je uz pomoć dramaturga Marijana Varjačića adaptirao Krležine stihove dajući ih biranim glumcima koji imaju sluha za zahtjevni kajkavski jezik suvremena obličja.“ (D. Derk, 2016) Kritičar na prvome mjestu ističe Jana Kerekeša kao Petricu Kerempuha.

U velikom intervjuu u povodu premijere *Balada* Georgij Paro, između ostaloga, kaže: „Ovakve *Balade* mogu se napraviti samo u HNK u Varaždinu jer to je kazalište koje ima svoj jezik, a taj je jezik kajkavski. To je kazalište s desetljećima tradicije kajkavskog govora, ima tradiciju velikih kajkavskih glumaca, počevši od Cilića između dva rata do Franje Majetića, Ive Serdara, Tomislava Lipljina, pa oca i sina Ljubomira i Jana Kerekeša. Jan Kerekeš je jedan od najboljih mladih glumaca u Hrvatskoj. Tu igraju Hana Hegedušić, Sunčana Zelenika Konjević, Ljiljana Bogojević, koje su sve sjajne glumice, jedna bolja od druge. Varaždinsko kazalište, naravno, ne mora svoj cijeli repertoar

imati na kajkavskom, ali je jedino pozvano u čitavom korpusu, ne samo nacionalnih teataru, da sustavno izvodi predstave na kajkavskom [...] Varaždinski nacionalni teatar ima misiju afirmacije kajkavske književnosti i jezika.“ (G. Paro u: M. Barić, 2016)

Fenomen kajkavskog kazališta i, kako bi rekao Zvonimir Mrkonjić, rekajkavizacije gornjohrvatskog kazališta, moramo promatrati i u širem kontekstu reafirmacije kajkavskog jezika i u najširem smislu kajkavske kulture, koja se događa u drugoj polovici 20. stoljeća.

Antun Nemčić u svojoj komediji *Kvas bez kruha* uveo je „običaj“, kako kaže Nikola Batušić, da kajkavština *a priori* osuđuje pojedina lica „na izrazitu provincijsku, malograđansku smiješnost“ (N. Batušić, 1986: 15). S novim kajkavskim kazalištem konačno je napušten taj „običaj“. Shakespeare je postao kajkavac, njegova lica, kao i naprimjer Hofmannsthalova, nisu smiješne provincijske i malograđanske figure. Slično kao što je kajkavska književnost marginalizirana kao „regionalna“ ili „zavičajna“, tako je spomenuta smiješnost poput sjene pratila kajkavsko kazalište. Završimo riječima glumca i jezikoslovca Tomislava Lipljina: „Prema slobodnoj procjeni u Hrvatskoj živi oko 700 000 kajkavaca, koji se na kajkavskom smiju i plaču, vesele i ljute, ozbiljno raspravljaju, ali i psuju i mole se Bogu. Bogatstvo kajkavskog leksika omogućuje im rasprave o svim temama, a novi termini koji se pojavljuju u svijetu bez problema ulaze u kajkavski govor, poprimajući kajkavske vokale i akcente kao što je to slučaj sa svim svjetskim jezicima.“ (T. Lipljin, 1999: 84)

LITERATURA

- Barić, Marija (2016), „Taj uspavani hrvatski mentalitet traje i danas (intervju s Georgijem Parom)“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 7. ožujka.
- Batušić, Nikola (1986), *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Logos, Split.
- Derk, Denis (2016), „Krlježa i Paro u slavu jake kajkavštine“, *Večernji list*, Zagreb, 26. veljače.
- Foretić, Dalibor (1996), „Smijeh preko groba“, *Varaždinske vijesti*, Varaždin, 10. srpnja.
- Gadamer, Hans-Georg (1990), *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke Band 1, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Gadamer, Hans-Georg (1993), „Heimat und Sprache“, *Ästhetik und Poetik*, I, Kunst als Aussage, Gesammelte Werke, Band 8, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, str. 366-372.
- Gadamer, Hans-Georg (1997), *Gadamer-Lesebuch (Herausgegeben von Jean Grandin)*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Gadamer, Hans-Georg (2003), *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb.

- Grgičević, Marija (1982), „U robijaškoj čohi“, *Večernji list*, Zagreb, 1. veljače.
- Grgičević, Marija (1996), „Dobri duh kajkavštine“, *Večernji list*, Zagreb, 15. srpnja.
- Humboldt, Wilhelm von (1963), „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“, *Schriften zur Sprachphilosophie*, Werke in fünf Bänden, III, Herausgegeben von Andreas Flitner und Klaus Giel, J. G. Cotta'sche Buchandlung, Stuttgart, str. 368-756.
- Lipljin, Tomislav (1999), „Recepcija kajkavskih prijevoda kod učenika osnovnih i srednjih škola“, *Zbornik radova sa stručno-znanstvenog skupa u Čakovcu 9. 4. 1999.*, Visoka učiteljska škola, Čakovec.
- Mrkonjić, Zvonimir (1996), „Parove tri čiste“, *Vijenac*, Zagreb, 25. srpnja.
- Paro, Georgij (1996), „Vsakovič, vuni i vnutri“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 27. prosinca.
- Paro, Georgij (2010), *Pospremanje*, Disput, Zagreb.
- Stublija, Želimir (1982), „Autentični Valent Žganec“, *Vjesnik*, Zagreb, 3. veljače.
- Tunjić, Andrija (2016), „Bolne hrvatske istine“, *Vijenac*, Zagreb, br. 574, 3. ožujka.
- Varjačić, Marijan (2009), „Novo kajkavsko kazalište. Kazalište i jezik“, *Krležini dani u Osijeku 2009, Hrvatska drama i kazalište i društvo*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazalište i glazbu HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 228-244.
- Varjačić, Marijan (2013), „Platonov zakon. Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu“, *Krležini dani u Osijeku 2012. Kazalište po Krleži*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazalište i glazbu HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 104-112.

KAJKAVIAN THEATRE AND KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK

Summary: The kajkavian theatre is present in both proceedings of Krleža's Days in Osijek and in its theatre productions. The author refers to his papers „Novo kajkavsko kazalište. Kazalište i jezik“ (2009.) and „Platonov zakon. Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu“ (2013.) and to his own theatre practice in the Croatian National Theatre in Varaždin. The centres of the *new kajkavian theatre* (kajkavian adaptation as an integral adaptation of the original) are Varaždin and Zagreb (The Histrion Acting Company). The most prominent representatives are stage directors Vladimir Gerić and Georgij Paro and actors Tomislav Lipljin and Ljubomir Kerekeš. The author's interpretation of kajkavian theatre stems from his own theatre practice and from the philosophy of language of Wilhelm von Humboldt and Hans-Georg Gadamer and their concepts of the universal dimension of language (the essence can be understood only through language). Finally, the paper offers an overview of the reception of kajkavian theatre productions in Krleža's Days in Osijek.

Keywords: kajkavian language and theatre; kajkavian acting; kajkavian worldview; humour and seriousness – comic and tragic; Wilhelm von Humboldt; Hans-Georg Gadamer

ZBORNİK KRLEŽINI DANI I HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU

Sažetak: U prvom se dijelu članka prikazuje rad dvoje hrvatskih teatrologa koji su veliki segment svog profesionalnog rada i znanstvenog istraživanja posvetili Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku. Riječ je o Draganu Muciću i Antoniji Bogner-Šaban. Drugi dio članka pretražuje teatrološke, dramatološke, književnopovijesne i teorijske te glazbenopovijesne i teorijske studije unutar zbornikā s Krležinih dana u Osijeku u kojima se fokusira osječko kazalište s težnjom da se u bliskoj budućnosti oni objave u cjelovitoj monografiji, čime bi Osijek postao jedan od rijetkih hrvatskih gradova s kvalitetnom znanstveno-kritičkom obradom cjelokupnog kazališnog života od 1907. godine.

Ključne riječi: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku; Krležini dani u Osijeku; Dragan Mucić; Antonija Bogner-Šaban; monografija

I.

Kada bi se prikupili i objavili u monografskom izdanju svi znanstveni članci koji tematiziraju Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku a objavljeni su tijekom trideset godina u zbornicima s Krležinih dana u Osijeku, Osijek bi bio grad s najkvalitetnijom raščlambom cjelovitoga kazališnog života na hrvatskom jeziku u zemlji. Upravo su članci prvotno objavljeni unutar korica zbornika s Krležinih dana bili i inspiracija i fundament do danas najcjelovitijoj povjestici osječkoga nacionalnog kazališta koju je 2007., u povodu „zlatnog“ jubileja, priredila Antonija Bogner-Šaban u monografiji *1907. HNK. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina* (A. Bogner Šaban, 2007). Proučavateljima povijesti osječkog teatra iznimno vrijedna monografska studija Dragana Mucića *Prvih četrdeset godina. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941.* (D. Mucić, 2010) također može ponešto zahvaliti uredničkim zahtjevnostima početnih zbornika s Krležinih dana koji su vrijednog i važnog osječkog kazališnog povjesničara poticali pri izradi

znanstvenih radova o začetnim godinama druge kazališne kuće u zemlji i kritičkoj obradi kazališne djelatnosti sve do početka Prvoga svjetskog rata, ali i poveznica između Miroslava Krleže i osječkog kazališta sve do devedesetih godina 20. stoljeća.

Stoga, u nastojanju da se nadogradi odrednica glednosti članka koji očekuje naslovna zadatost, nastojat ću u uvodnim poglavljima prikazati doprinos dvoje hrvatskih teatrologa involviranih u početne simpozije Krležinih dana koji su svojim člancima umnogome zaslužni za svaki daljnji prinos simpoziju koji reaktualizira osječki kazališni život unutar temeljne osječke kulturne institucije, Hrvatskog narodnog kazališta, od prosinca 1907. godine.

U prvom redu riječ je o doprinosima kazališnog povjesničara Dragana Mucića, koji je u začetnom zborniku s Krležinih dana 1987-1990-1991 svojim člankom „Miroslav Krleža i osječko kazalište“ obradio rečenu sponu u razdoblju 1926. – 1990. godine te zadao okvir za svako daljnje istraživanje katkad vrlo burnih odnosa između Krleže i Osijeka. Tvrdeći kako je Osijek dio svoje kulturne povijesti uspješno povezao s jednim od najvećih imena naše literature i kulture, Miroslavom Krležom, jer su njegove drame u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, u vlastitim produkcijama, izvođene odmah nakon Zagreba, uvezuje atribut osječkog kazališta kao *ambulantnog* u 30-im godinama prošlog stoljeća uslijed primoranog premijernog izvođenja samih Krležinih drama često i izvan Osijeka, u manjim slavonskim mjestima, Vojvodini, Bosni i Hercegovini i Dalmaciji. Pritom se referira na zapažanja Tomislava Tanhofera, istaknutoga kazališnog i kulturnog djelatnika, glumca, redatelja, kroničara ponajprije osječkog kazališnog života, urednika kazališnih listova te prevoditelja velikog broja drama s njemačkog, francuskog i ruskog jezika. Izuzetno vrijedan materijal za ispisivanje povjestice osječkog kazališta, osobito turbulentnih 30-ih godina 20. stoljeća, sačinjavaju Tanhoferove (neobjavljene) bilješke tijekom vođenja anala Kazališta, prilikom kojega je, uz službena izvješća, promišljao i upisivao vlastite impresije na krizne trenutke osječkoga teatra. Uz dokazivanje teze o osječkom kazalištu kao „ambulantnom“ u 30-im godinama, Mucić će i kroz oblikovanje opširnog repertoarnog popisa Krležinih predložaka u izvedbi osječkog dramskog ansambla te ponekih novinarskih kazališnih kritika o premijerama, dokazivati semantički dublje umjetničke i sociologijske interferencije između osječke kazališne sredine i dramskog djela Miroslava Krleže, mnogostruke i plodotvorne veze, duljinu trajanja dodira i njihovo iznimno umjetničko, društveno, povijesno i kulturno značenje (D. Mucić, 1992a: 95-108). U istome zborniku Mucić objavljuje i kraći članak naslovljen „Dosadašnja istraživanja osječkoga kazališnog života“ u kojem naznačuje potrebu izrade cjelovite kazališno-povijesne studije o kazalištu u Osijeku koje je u kontinentalnom dijelu Hrvatske, nakon Zagreba, najstarije, dodatno upozoravajući kako pri izradi studije, uz nekolicinu iskoristivih članaka i zapisa Kamila Firingera, Tome Matića, Slavka Batušića, Tomislava Tanhofera, Stanislava Marijanovića, Gordane Gojković i Ljubomira Stanojevića, valja paziti na niz falsifikata koji pokušavaju minorizirati hrvatski nacionalni predznak tijekom višestoljetne osječke kazališne povijesti potencirajući

pretežit utjecaj njemačke kulturne i kazališne tradicije u gradu na Dravi, namjerno ne detektirajući činjenice koje osječki kazališni život čine i hrvatskim do konačnog osnutka nacionalnog kazališta 1907. godine (D. Mucić, 1992b: 197-202).

S druge strane, teatrologinja Antonija Bogner-Šaban tematski će istovjetno ekspozu prvo tno navedenog članka Dragana Mucića svoj opsežan prvijenac od mnogobrojnih radova u zbornicima s Krležinih dana, onom s teatrološkog simpozija 1993. godine, a objavljenog 1995., posvetiti „Osječkim kazališnim tridesetim“. Riječ je ne samo o teatrološkom, već i kulturno-povijesnom članku s neizostavno jakom povijesno-političkom konotacijom kada je riječ o 30-im osječkim kazališnim godinama. Antonija Bogner-Šaban rekonstruira znanstveno precizno osječki kazališni život nakon odluke Ministarstva prosvjete u Beogradu 27. ožujka 1928. da osječki teatar proglaš i pokrajinskim te da umjetnički opslužuje Vojvodinu i Srijem i da nekoliko mjeseci proboravi u Splitu kao Narodno kazalište za Primorsku banovinu. Pretvaranje osječkog kazališta u svojevrstu putujuću kazališnu trupu autorica promatra u kontekstu prijelomnog desetljeća za kulturnu povijest Osijeka i njegovo kazalište, duboko uraslo u njegovu sociološku sredinu kao središnje mjesto umjetničkog i nacionalnog duha. Izuzimanje toga kulturnog poligona bitnog za potvrdu relativno nedavno osmišljenog nacionalnog identiteta ima za autoricu nepobitne političke reperkusije te je u fokusu djelatnost izmještenog, okrnjenog kazališta pošto su ukinuti opera i opereta, kojom se pridobivala osječka publika dotad navikla na njemačke pjevače i glumce, ali i nove scene u Osijeku koje se pojavljuju u zamjenu za *ambulantno* osječko kazalište te se stvaraju predstave različitog dramskog žanra, što je za autoricu dokaz kulturološke snage i umjetničkog interesa osječke sredine. Na taj način za autoricu osječke tridesete odgovaraju na nametnuti politički izazov svojem kazališnom životu i povijesnom kontinuitetu, oslanjajući se na bogatu prošlost i suvremenost svoga grada, zacrtavši mu pritom i budući društveni i kulturni okvir. Antonija Bogner-Šaban predloženim brojnim teatrografskim materijalom u svojem članku koji povijesno i kulturološki osvjetljava umjetničku sudbinu Narodnog kazališta u Osijeku tridesetih godina 20. stoljeća, ali i rekonstruira djelovanje drugih scena različitih umjetničkih usmjerenja i vijeka trajanja, prikazuje kulturno bogatstvo Osijeka u naslovno postavljenom periodu. Time kroz prebrojavanje i procjenu pojedinih scenskih manifestacija bjelodano potvrđuje da se osječka kulturna sredina znala nositi sa zamiranjem svojega nacionalnog kazališta, odnosno njegove atribucije pokrajinskoga glumišta. Autorica se pritom referira na nezaobilaznu literaturu čak i danas aktualnu svakom serioznom proučavatelju osječkog kazališnog života ispisanu od strane ponajprije književnih povjesničara: Tome Matića, Kamila Firingera, Dragana Mucića, Stanislava Marijanovića, glazbene povjesničarke Gordane Gojković i kazališnog kritičara *Hrvatskoga lista* Ernesta Dirnbacha (A. Bogner-Šaban, 1995: 136-163).

U istom zborniku minuciozno je zabilježena svečanost otvorenja obnovljene zgrade osječkoga kazališta stradalog u granatiranju Osijeka 16. studenog 1991., netom prije proslave osamdeset i pet godina kontinuiranog rada osječkog nacionalnog kazališta.

Zbilo se to 27. prosinca 1994., a proslava je protekla pod motivom glazbeno-scenske slike *Slavonski preporod*, za koju je izbor i obradu tekstova sačinio Stanislav Marijanović, a u programu su sudjelovali svi ansambli osječkoga kazališta pod ravnanjem dirigenta Zorana Juranića i redatelja Krunoslava Cigoja. U spomen na tu prigodu Zbornik Krležinih dana objavljen 1995. godine u zasebnom separatu donosi govor Željka Čaglja na otvorenju proslave, članak naslovljen „Jubilej nacionalne epopeje. 87 godina Hrvatskoga narodnoga kazališta“ i „Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991. – 1994.“ Ljubomira Stanojevića te „Nacrt za povijest kazališta u Osijeku“ Antonije Bogner-Šaban koji u sebi sadržavaju snažnu težnju za izradom cjelovite monografske teatrološke studije o osječkom kazalištu koja će biti objelodanjena dvije godine kasnije u knjizi Antonije Bogner-Šaban *Kazališni Osijek* (A. Bogner Šaban, 1997) i koja će svojevrsno dopunjeno izdanje doživjeti 2007. godine pod uredničkim patronatom iste vrzne teatrologinje u spomenutoj monografiji 1907. HNK. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina.

II.

Vodeći se mišlju s početka članka da, ako navedenim dvjema temeljnim teatrološkim studijama o osječkom kazalištu, uza spomenutu monografiju Dragana Mucića koja obrađuje kazališni život Osijeka do početka Drugoga svjetskog rata (D. Mucić, 2010), potaknemo promišljanje o izradi sintetskog kazališno-povijesnog pregleda povijesti, ali i suvremenosti kazališta, baziranog na znanstvenim člancima ukoričenim u zbornicima s Krležinih dana, prikazat ću kronološki tekstove koji se izravno dotiču Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Uvjeran sam kako bi pozorni i precizni kritičko-urednički rad na prikazanim člancima iznjedrio monografiju koja bi u načinu obrade teatrografskog materijala bila ogledni primjer za realizaciju kazališno-povijesnih studija o bilo kojoj drugoj nacionalnoj kazališnoj kući u zemlji te postala jedinstvena u kvaliteti prikaza sto i trinaest godina kazališne povijesti.

Da osječko nacionalno kazalište, ali i kazališni život u Osijeku, prednjači u obradi u odnosu na druge hrvatske gradove unutar stranica zbornika s Krležinih dana, zahvaliti je samom mjestu održavanja kazališno-teatrološke manifestacije. Naime, manifestacija je začeta upravo u Osijeku 1987. godine, kada je u Parku kralja Petra Krešimira IV. postavljen spomenik Miroslavu Krleži Marije Ujević. No, do realizacije Krležinih dana kao povezanog teatrološkog skupa i komplementarne kazališne smotre te popratne manifestacije u smislu prigodnih izložbi, predavanja i predstavljanja novih teatroloških i dramskih izdanja, a sve po uzoru na Dane hvarskog kazališta, dolazi istom 1990. godine. Temeljni je utemeljitelj upravo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, a u znanstvenom smislu pomažu mu Akademijin Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe i osječki Pedagoški, danas Filozofski fakultet (usp. B. Hećimović, 2015: 313-320).

Poveznica između zbornika s Krležinih dana i osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta posebno do izražaja dolazi u dva zbornika, oba vezana uz svojevrsne proslave

obljetnica službenog utemeljenja nacionalnog kazališta u Osijeku. Teatrološki segment manifestacije Krležini dani bio je 1996. godine posvećen Osijeku i Slavoniji u kontekstu hrvatske dramske književnosti i kazališta, a to je smišljeno kako bi se u godini objave zbornika obilježila 90. obljetnica Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Prigodu su iskoristili većinom osječki književni i glazbeni povjesničari kako bi upozorili na predtekst osnivanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1907. godine. Tako je Stanislav Marijanović priložio članak naslovljen „Hrvatske književne, koncertne i kazališne manifestacije u Osijeku (1847. – 1907.)“ (S. Marijanović, 1997: 7-26), Tihomir Živić članak „Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkom jeziku (1866. – 1907.)“ (T. Živić, 1997: 63-71), a Gordana Gojković „Iz povijesti glazbenog teatra u Osijeku (1825. – 1907.)“ (G. Gojković, 1997: 72-95). O pojedinačnim predstavama osječkoga kazališta, zaslužnim osječkim kazališnim djelatnicima ili suodnosu osječkog kazališta s drugim kazališnim institucijama u zemlji u istom su zborniku izvijestili Branimir Donat i Antonija Bogner-Šaban pišući o Tomislavu Tanhoferu, Julijana Matanović o dramatizaciji Tomaševa romana *Zlatousti*, Marijan Varjačić o kazališnim vezama Osijeka i Varaždina, a Antun Petrušić je prvi put stručno kontekstualizirao Annale komorne opere i baleta u Osijeku u razdoblju 1970. – 1983. godine. Na završnim stranicama zbornika pronalazimo i autoreferencijalni zapis Petra Šarčevića o njegovih četrnaest režija u osječkom kazalištu koji je višestruko iskoristiv, u smislu proučavanja redateljskog postupka vrsnog redatelja, ali i kao predložak za istraživanje jednog od estetski najkvalitetnijih razdoblja osječke kazališne povjestice.

Godine 2007. teatrološki simpozij nosio je temeljnu misao – *Krležini dani i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku*. Bila je to znanstvena posveta 100-godišnjici osnutka osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta koja je zbornički priređena sljedeće godine. Budući prireditelji seriozne povjestice osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta bit će primorani konzultirati članke koji se nalaze unutar zbornika s Krležinih dana objavljenog 2008. godine i bazirati svoj rad na njima jer se u zborniku pronalazi sukus hrvatske suvremene teatrološke, dramatološke, književne i glazbene teorijske misli kojem je u fokusu isključivo osječki teatar od prosinca 1907. godine. Vrlo opsežni zbornik od petsto i sedamnaest stranica obuhvaća kazališnopovijesni uvodni referat Antonije Bogner-Šaban u kojem se kazališnopovijesno podsjeća na sto godina djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku koji predstavlja sažetak autoričina dugogodišnjeg promišljanja i preciznog teatrološkog revaloriziranja osječkoga nacionalnog teatra (A. Bogner-Šaban, 2008: 7-18). Valja uzeti u obzir i povjesničarski prinos Stjepana Sršana, koji je budućim proučavateljima osječkoga kazališta popisao lokacije i sadržaj arhivskoga gradiva o osječkom kazalištu (S. Sršan, 2008: 19-29). Germanist Vlado Obad piše o njemačkim putujućim družinama na pozornici osječkoga kazališta (V. Obad, 2008: 30-44), dok Marica Grigić tematizira izvedbe antičkih pisaca na istome mjestu (M. Grigić, 2008: 45-53). Branka Brlenić Vujić pruža uvid u feljtone o osječkom kazališnom životu u novinama *Die Drau* 1917. – 1920. godine (B. Brlenić Vujić, 2008: 54-62), a Tiho-

mir Živić zaključuje blok interpretacijom jedanaest essekerskih kazališnih feljtona Otta Krausa o osječkom teatru objavljenih ponajprije u osječkom hrvatskom i njemačkom novinstvu, *Die Drau* i *Slavonische Presse*, s kraja 19. i početka 20. stoljeća (T. Živić, 2008: 63-89). Ivan Trojan pisao je o političko-kulturnim okolnostima pri uprizorenjima drama Milana Ogrizovića u Osijeku (I. Trojan, 2008: 90-108), a Anica Bilić o Vinkovčaninu Jozi Ivakiću na osječkoj pozornici (A. Bilić, 2008: 109-120). Glazbeni dio osječkoga kazališta revaloriziraju Antun Petrušić, pišući o djelima hrvatskih skladatelja u stogodišnjoj povijesti Opere Hrvatskog narodnog kazališta (A. Petrušić, 2008: 121-141), Dalibor Paulik, koji se bavio repertoarnim karakteristikama žanrova glazbenog kazališta u Osijeku (D. Paulik, 2008: 142-158), te Stanislav Marijanović, koji je cjelokupni članak posvetio maestru Lavu Mirskom (S. Marijanović, 2008: 159-163). Metodologijski sličan članak napisala je i Antonija Bogner-Šaban; u njemu je prikazala cjelokupnu djelatnost osječkog *hommo teatralisa* Branka Mešega (A. Bogner Šaban, 2008: 164-196). O svoja tri intendantska mandata autoreferencijalno izvještava Zvonimir Ivković (Z. Ivković, 2008: 197-210), dok je Borislav Pavlovski upozorio na tri uprizorenja makedonskih dramskih tekstova u Osijeku zadržavajući u fokusu ponajviše „kazališnu mutaciju“ *HI-FI* Gorana Stefanovskog iz 1984. koju Hrvatsko narodno kazalište radi u koprodukciji s beogradskim Fakultetom dramske umetnosti i osječkim dječjim kazalištem (B. Pavlovski, 2008: 211-222). Slavljenički dio zbornika zaključili su Lucija Ljubić, koja je rekonstruirala drame Davora Špišića na osječkoj pozornici (L. Ljubić, 2008: 223-230), te splitski redatelj i teatrolog Vlatko Perković interpretacijom sudjelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta iz Osijeka na Festivalu hrvatske drame i amaterskog kazališta na Marulićevim danima (V. Perković, 2008: 231-247).

III.

U razdoblju između dva centralna zbornika, kada govorimo o povijesti osječkoga teatra, i nakon slavljeničkog izdanja iz 2008. godine, u više su navrata, segmentirano, s obzirom na stilski i metodološki neujednačenu obradu odabranih kazališnih struka, različite repertoarne i periodizacijske odlike ili pak fokusirane autorske kazališne osobnosti, pisali o osječkom nacionalnom kazalištu i dalje neumorni Stanislav Marijanović, Antonija Bogner-Šaban, Nikola Batušić, Branko Hećimović, Tihomir Živić, Gordana Gojković, Marijan Varjačić, Antun Petrušić, Ljubomir Stanojević, ali i Sanja Nikčević, Milovan Tatarin, Martina Petranović, Lucija Ljubić, Dubravka Crnojević Carić, Kristina Peternai Andrić, Alen Biskupović i Ivan Trojan.

Većina spomenutih autora iznimno dobro poznaje dosege kazališne semiotike te na nju gledaju kao na epistemologiju svih teatroloških disciplina i pokušavaju svjesno i sustavno analizirati kazališni čin, u najširem smislu te riječi, s nakanom da se tipičnim semiološkim sredstvima opiše njegovo funkcioniranje kao značenjskog i komunikacijskog fenomena. Očito je i u pojedinim autora poznavanje kazališne teorije i prakse te

njezine povijesti, što konačno dovodi do sustavnog i odgovornog promišljanja o većini kazališnih disciplina uključenih u realizaciju kazališnog čina, no ponajprije redatelja i dramatičara jer prigoda zahtijeva vrh autorske hijerarhije.

Segmentirano znanstveno raščlanjivanje dramskog, opernog i operetnog repertoara osječkoga kazališta u stotinu godina koji nam donosi zbornik s Krležinih dana iz 2008. godine, kao i onaj iz 1997. godine, kojem pridružujemo i pojedinačne članke u zbornicima od 1990. godine, može se metodološki i stilski obuhvatiti kroz pretežitu uporabu književno i kazališno-povijesnog diskurza, a zatim i igru kulturnim referencama, *semiološki* i estetički diskurz te na koncu dobro obrazložen, ali potihom iskazan aksiološko-vrijednosni diskurz. Pritom je vidljiva profesionalna odgovornost teatrologa i dramatologa uključenih u zbornik koji pri rekonstrukciji kazališnog čina u Osijeku, doduše neujednačeno, uvažavaju gotovo sve kazališne struke uključene u realizaciju, uočavaju njihove zadaće i umjetničke vrijednosti te način posredovanja između predloška i teksta predstave. Time je stvorena nova vrijednost osječkoga kazališta usporediva s najkvalitetnijim, mnogobrojnim, dramskim, operetnim i opernim izvedbama u osječkoj kazališnoj povijesti. Treba se nadati da će članci ukoričeni u zbornicima s Krležinih dana, a posvećeni Hrvatskome narodnom kazalištu u Osijeku biti objelodanjeni u cjelovitom monografskom izdanju, čime bi osječko kazalište dobilo neprocjenjiv poklon na kojem bi moglo temeljiti svoju buduću umjetničku djelatnost.

LITERATURA

- Bilić, Anica (2008), „Dramska djela Joze Ivakića na osječkoj pozornici“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 109-120.
- Bogner Šaban, Antonija (1995), „Osječke kazališne tridesete“, *Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba. 27. prosinca 1994. Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 136-163.
- Bogner Šaban, Antonija (2007), *1907. HNK. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina*, Hrvatsko narodno kazalište Osijek, Osijek.
- Bogner Šaban, Antonija (2008), „Kazališni čovjek Branko Mešeg“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 164-196.

- Bogner Šaban, Antonija (2008), „Povijesni podsjetnik na 100. godina djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 7-18.
- Bogner Šaban, Antonija (1997), *Kazališni Osijek*, AGM, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Zagreb, Osijek.
- Brlenić Vujić, Branka (2008), „Feljtoni o kazališnom životu u Osijeku na stranicama novina *Die Drau* (1917-1920)“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 54-62.
- Gojković, Gordana (1997), „Iz povijesti glazbenog teatra u Osijeku (1825. – 1907.)“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 72-95.
- Grigić, Marica (2008), „Antički pisci na sceni osječkoga Hrvatskoga narodnog kazališta u prvim desetljećima 20. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 45-53.
- Hećimović, Branko (2015), „Krležini dani u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Komplex obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu. Dva-deset i pet godina Krležinih dana u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 313-320.
- Ivković, Zvonimir (2008), „Sjećanje na dane u osječkom kazalištu; O tri intendantska mandata“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 197-210.
- Ljubić, Lucija (2008), „Drame Davora Špišića na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 223-230.
- Marijanović, Stanislav (1997), „Hrvatske književne, koncertne i kazališne manifestacije u Osijeku (1847. – 1907.)“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska*

dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 7-26.

Marijanović, Stanislav (2008), „Maestro Lav Mirski“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 159-163.

Mucić, Dragan (1992a), „Miroslav Krleža i osječko kazalište“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 95-108.

Mucić, Dragan (1992b), „Dosadašnja istraživanja osječkoga kazališnog života“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 197-202.

Mucić, Dragan (2010), *Prvih četrdeset godina, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 1941.*, Matica hrvatska Osijek, Filozofski fakultet Osijek, Osijek.

Obad, Vlado (2008), „Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 30-44.

Paulik, Dalibor (2008), „Bitne repertoarne karakteristike žanrova glazbenog kazališta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 142-158.

Pavlovski, Borislav (2008), „*HI-FI* Gorana Stefanovskog na pozornici / u programu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 211-222.

Perković, Vlatko (2008), „Učešće predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u oblikovanju osobina Festivala hrvatske drame i autorskog kazališta na Marulićevim danima u Splitu“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 231-247.

- Petrušić, Antun (2008), „Djela hrvatskih skladatelja u 100-godišnjoj povijesti Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 121-141
- Sršan, Stjepan (2008), „Arhivsko gradivo o osječkom kazalištu“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 19-29.
- Trojan, Ivan (2008), „Političko-kulturne okolnosti pri uprizorenju drama Milana Ogrizovića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku u prvoj polovici 20. stoljeća“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 90-108.
- Živić, Tihomir (1997), „Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkom jeziku (1866. – 1907.)“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 63-71.
- Živić, Tihomir (2008), „Otto Kraus i Thalia essekiana“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU – Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb, Osijek, str. 63-89.

THE PROCEEDINGS OF KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK AND THE CROATIAN NATIONAL THEATRE IN OSIJEK

Summary: The first part of the article presents the work of two Croatian theatre scholars, Dragan Mucić and Antonija Bogner Šaban, who have dedicated a large segment of their professional work and scientific research to the Croatian National Theatre in Osijek. The second part of the article examines the papers grounded in theatre studies, dramatology, literary history and theory and musical history and theory and published in the proceedings of Krleža's Days in Osijek that focus on Osijek theatre life since 1907, with the aim of inviting their publication within a monograph in close future. In that case, Osijek would become one of the few Croatian theatre cities with a reputable scientific and critical presentation of its entire theatre life.

Keywords: Croatian National Theatre in Osijek; Krleža's Days in Osijek; Dragan Mucić; Antonija Bogner Šaban; monograph

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU I HRVATSKA DRAMA OD 1990. DO DANAS

Sažetak: U trideset godina održavanja znanstvenog skupa Krležini dani u Osijeku istraživači su se kontinuirano bavili pitanjima vezanim uz suvremenu hrvatsku dramu. Rad istražuje kako su nazivali dramu nastalu od 1990. do danas, koje su teme odabirali za analizu i kako se mijenjalo poimanje suvremenosti te je li dozrelo vrijeme za sintezu o hrvatskoj drami od 1990. do danas.

Ključne riječi: Krležini dani; znanstveni skup; suvremena hrvatska drama; suvremeni hrvatski dramatičari

Razmišljajući o trima desetljećima Krležinih dana u Osijeku i o formulaciji prijedloga vlastitog izlaganja vezanog uz sadržaj koji uobičajeno nazivam *suvremenom hrvatskom dramom*, podsjetila sam se definicije geografskog određenja klime kao, kako je potvrdio u svojem *Velikom rječniku hrvatskoga jezika* i Vladimir Anić, „prosječnog stanja vremena nad nekim mjestom ili manjim ili većim područjem Zemlje u nekom razdoblju, obično 30 godina, izražava se raznim statističkim veličinama meteoroloških elemenata“ (V. Anić, 2003: 577). Interes za suvremenu hrvatsku dramu ponukao me da u istom rječniku potražim što znači *suvremen* – a to je onaj „koji živi ili se događa u isto vrijeme kada i opisane osobe, zbivanje i sl.; jednodoban“ i „koji ide u korak s današnjim vremenom; današnji, moderan“ (V. Anić, 2003: 1509), no kad se i to pokazalo neodređenim, povjerovala sam da će mi riječ „naraštaj“ ponuditi ključ za uklanjanje nedoumice, ovako razjašnjen: „ukupnost pripadnika neke zajednice koji su u istoj ili sličnoj dobi (za ljude i životinje), pokoljenje, generacija“ (V. Anić, 2003: 822). Listanje rječnika zaključila sam preformulacijom *hrvatska drama od 1990. do danas* nastojeći se osigurati raznorodnim vremenskim koordinatama – od kojih je donja granica iskazana godinom, a gornja djelomice i brižljivim nastojanjem da u odrednici ne bude nejasnog ostatka, ali i da se 2019. ishitreno ne dodijeli važnost razdjelnice kakvu ima 1990. godina. Poticaj je ovom istraživanju pitanje koliko su interesa na Krležinim danima pobuđivali hrvat-

ska drama i hrvatski dramatičari koji su svoja djela stvarali od 1990. godine nadalje, u vrijeme kad su Krležini dani započeli svoj tridesetogodišnji znanstveni hod, te kako se mijenjao odnos istraživača prema tom dramskom korpusu, kako su to vrijeme nazivali i koje su ih teme zaokupljale.

Pišući uvod svojem *Uvodu u suvremenu teatrologiju*, Boris Senker ustvrdio je da neku ljudsku djelatnost ili društvenu pojavu nazivamo suvremenom ako je „jedan naraštaj u nekoj zajednici tako doživljava“ (B. Senker, 2010: 7) jer se svijet kćeri i sinova radikalno promijenio ne samo u odnosu na svijet baka i djedova nego i majki i očeva, a ta promjena dolazi uz „velike tehnološke, gospodarske, političke, društvene i kulturalne lomove u proteklih dvadeset, trideset i više godina“ (B. Senker, 2010: 8). Nastavljajući svoje obrazloženje, atribut suvremenosti Senker je dodijelio i djelima koja su nama suvremenima intrigantna, bez obzira na to što su možda nastala stotinu ili više stotina godina prije – jednostavno zato što su izazovna i današnjim čitateljima koji će im se i danas rado vraćati, primijeniti njihovu metodologiju i upisati nova značenja u suvremenosti.

Krležini dani kao kazališno-teatrološka manifestacija u svojem su današnjem obliku održani prvi put 1990. godine s nakanom, kako je to istaknuo Branko Hećimović, da se u Osijeku obnovi na Danima Hvarškoga kazališta već započeto „sustavno istraživanje hrvatske dramske književnosti i kazališta i kako bi se od posvemašnjeg razilaženja sačuvala jedna disciplinarna znanstvena grupacija, koja se u nas prvi put oblikovala“ te kako bi se vezala uz spoznaje „o viševrsnim vezama Osijeka i osječkog kazališta s Krležom“ (B. Hećimović, 2007: 172). Upravo u prvom tiskanom zborniku objavljen je i prvi rad koji se u zborniku sa skupa bavio suvremenim hrvatskim dramskim pismom, a riječ je o radu jednoga od doajena Krležinih dana, Branimiru Donatu. Svoj „Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami“ započeo je ironičnom rečenicom: „S bilo kojeg mjesta kreneš, slijedeći pritom neprestano jedan smjer, put će te dovesti tamo odakle si pošao“ (B. Donat, 1990: 217) uzimajući kao predmet svojeg istraživanja dramaturgiju postmoderne, a dramskom je suvremenosti obuhvatio i desetljeća prije devedesetih. Dotičući se ironije kao temeljnog načela postmoderne, autor je istaknuo da je njezina opasnost „u skrivenoj, ali sve očitijoj činjenici da je njezina narav dogmatična“ (B. Donat, 1990: 225). Ne razjašnjavajući pojam suvremenosti, Donata su više zanimali postmodernistički zahvati u Brešanovim i Kušanovim dramama, pa i u dramskim tekstovima nastalima poslije 1990., primjerice *Filip Oktet i čarobna truba* ili *Klempajevi* Pave Marinkovića. Donat se nije u tom radu bavio periodizacijskim oznakama, pa je navedene drame svrstao u „noviju hrvatsku dramsku proizvodnju“ (B. Donat, 1990: 217) nastojeći obuhvatiti dramska djela za koja je karakteristična „dramaturgija postmoderne“ (B. Donat, 1990: 217),¹ iako je svjestan da ni moderna nema svoje jasne kronološke

¹ Donat slikovito nastavlja: „Umjesto od tkanine, tj. primarne tekture, već postoje djela krojena prema različitim modelima, a koja su na neki način postala kostimi pojedinih razdoblja i tako stekla svoj povijesni legitimitet i imunitet. Umjesto da dramski pisac nevjeste kroji kostim svog komada od životnih rita, njemu se pri ruci nalaze gotovi povijesni kostimi, i on ih preuzima zaboravljajući

međaše, pa je time bilo teže govoriti o postmoderni. Međutim, suvremenost i postmoderna, odnosno postmodernizam u hrvatskom dramskom pismu postale su teme koje su se, sudeći prema zbornicima s Krležinih dana, cijelo desetljeće u radovima sudionika skupa implicitno ili eksplicitno vezivale jedna uz drugu, unoseći istraživački nemir i neizvjesnost, ali istovremeno su pružale i uvide u promjene paradigme. U tom radu iz prvog sveska zbornika s Krležinih dana Donat je uključio i Cullerovu ideju o povijesti kao nepovlaštenom autoritetu te dodao da bi mogao povjerovati kako je u umjetnosti neporeciv samo onaj autoritet koji posjeduje i svoju vlastitu povijest. Nesumnjivo, Krležini dani u Osijeku stvaraju svoju povijest i ovim obljetničkim skupom i zbornikom, ali i svojim tridesetogodišnjim postojanjem ukazuju da nije samo prigoda nego i potreba promisliti o nekoj novoj, ako i nepovlaštenoj i zasad još nenapisanoj, sintetskoj analizi suvremene hrvatske drame i kazališta. Analiza zbornika s Krležinih dana u Osijeku pokazuje da su sudionici toga skupa, koji su se bavili hrvatskom dramom napisanom od 1990., kao i primjenom odabranih metodologija, implicitno poticali i promišljali takav projekt, ali i bili znak ne samo naraštajno uvjetovanih promjena nego i promjena u izboru pravila unutar paradigme.

Otpor prema postmoderni kao nepripitomljenom pojmu kojemu nije egzaktno određen vremenski raspon, a još manje njezine književne reprezentacije i razmjerno nepouzdana raspoznatljiva obilježja, u znanstvenim je zajednicama bio time veći jer ni modernizam nije zadobio čvrste obrise dovršenosti i definiranosti, a smjena je već nastupila i osjećala se. Thomas Kuhn svojom je *Strukturom znanstvenih revolucija* 1962. i temeljnim pojmom paradigme promijenio koncepciju znanja i znanosti dovodeći u pitanje objektivnost i točnost znanja, originalnost znanosti i znanstveni napredak kao postupno prikupljanje znanja u prosvjetiteljski zamišljenu riznicu (Th. Kuhn, 2002). Dapače, ideja o konstruiranosti istine i njezinoj društvenoj uvjetovanosti, predodžba o znanosti kao zanatu i o nepredvidivosti promjena koje zahvaćaju znanstvene spoznaje destabilizirala je dotad vladajuće modernističke predodžbe u znanstvenoj zajednici. Generalna paradigma smjene moderne i nastupanja ideje o postmoderni na Krležinim se danima zrcalila usporedno s pojmom suvremene književnosti. Ishodište je imala u disciplinarnoj matrici koja je dramsku suvremenost računala od 1968. ili 1971. godine, da bi se, zahvaljujući i znanstvenim raspravama napisanim za Krležine dane u Osijeku, revidirala i na konkretnim primjerima. Spoznaja se, kako kadšto nepronični Kuhn kaže, prenosi naobrazbom, uspješnija je od povijesno konkurentnih spoznaja i podliježe promjeni zbog daljnje naobrazbe i nepodudaranja s okolinom (Th. Kuhn, 2002: 204). Odstupanje od dotadašnjih načina govora o suvremenoj hrvatskoj drami, uočavanje njezinih obilježja te slutnja da s godinom 1990. započinje nova faza i u pisanju hrvatskoga dramskog pisma te da mu valja dodijeliti i odgovarajući naziv ponudili su istraživačke

da ih je jedva moguće prekraјati, no kao i uvijek u doba oskudice ništa se ne odbacuje i stoga su preokretanje i prekraјanje postali legitimne djelatnosti.“ (B. Donat, 1990: 220)

poticaje sudionicima Krležinih dana. Kako je vrijeme odmicalo i kako se povećavala riznica napisanih dramskih tekstova, a širili su se naraštajni sljedovi ne samo hrvatskih dramatičara nego i sudionika održanih znanstvenih skupova, postajalo je jasno da valja promisliti o već nezanemarivo opsežnom korpusu kojemu valja dodijeliti ime.

Suvremenost se kao ključna riječ, kadšto preodjevena u *najnoviju*, *mladu* ili druge inačice, pojavljivala kontinuirano na Krležinim danima od prvog savjetovanja. Prvi zbornik, posvećen zadacima i dostignućima hrvatske teatrologije, a posebice drugi, koji je propitivao hrvatsku dramsku književnost i kazalište s obzirom na povijest, ukazivali su na potrebu da se, prije temeljitije analize dramskih tekstova, dodijeli barem periodizacijsko mjesto korpusu dramskih tekstova u nastajanju. Naime, u drugom je zborniku više sudionika, govoreći o povijesti, u svoje radove uključivalo povezanost prošlosti sa sadašnjošću. Već je peta krovna tema, i to dvije godine zaredom, bila *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, pa nije isključeno da je *danas* u naslovu mogega rada ipak posljedica posudbe, iako je danas 1995. četvrt stoljeća stariji od sadašnjeg, proizvoljno zamišljenog *danasa*. Međutim, ostaje ipak činjenica da je i tada i sada suvremenost zamišljana u protoku vremena od dva-tri desetljeća, što dodatno potkrepljuje uvodno izrečenu tezu o naraštajnim razlikama i sljedovima. Pavao Pavličić (1993.) pisao je o umjetno stvorenim žanrovima u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća, koji bi mogli redefinirati književno-povijesne razdjelnice i koji su nužno posljedica utilitarne odluke. Godinu poslije suvremenoj hrvatskoj drami dodijelio je cijelo poslijeratno razdoblje jer „književnopovijesni procesi započeti u četrdesetima traju sve do danas“, a „kao svoje suvremenike osjećamo ponajviše pisce kojima glavnina djelatnosti pada u taj vremenski odsječak“, pa je „najnovijom hrvatskom dramom“ (P. Pavličić, 1995: 67) obuhvatio korpus do osamdesetih pa i devedesetih godina. Nedjeljko Fabrio na Krležinim je danima 1995. godine prvi naraštajno prikazao hrvatsku dramu 1968. – 1990. godine prateći njezine mijene u više od dva desetljeća. U prvu je skupinu svrstao „autorske čvrste mase“ (N. Fabrio, 1996: 7), u drugu krugovaški naraštaj, a najmlađi je naraštaj odredio kao pisce čija se djela uprizoruju sredinom osamdesetih godina kao što su Miro Gavran, Lada Kaštelan, Milica Lukšić, Borislav Vujčić, Pavo Marinković, Asja Srnec Todorović i Ivan Vidić ne upuštajući se, kako je i sam naglasio, u vrednovanje dramskih tekstova kao ni u političku ili društvenu analizu ozračja koje ih je iznjedrilo. Tome se većim dijelom posvetio Velimir Visković.

U istom je zborniku objavio jedan od ključnih tekstova o „mladoj hrvatskoj drami“, naziv preuzet iz jednako naslovljenih dvaju ITD-ovih dramskih zbornika. Unatoč tome što je Miro Gavran kao umjetnički ravnatelj Teatra ITD pokrenuo scenu naziva Suvremena hrvatska drama, a u nakladi toga kazališta i u časopisu *Plima* velik je broj tih dramskih tekstova i objavljen, i Andrea Zlatar u istom je zborniku dramu od 1990. nazvala „mladom“ (A. Zlatar, 1996: 127), a u svojem radu bavila se antičkim temama odabranoga dramskoga korpusa, pa se periodizacijskim pitanjima nije detaljnije posvećivala. Taj je dramatičarski naraštaj u istom radu Visković nazvao i postmodernističkim

ustvrdivši da među mladim hrvatskim dramatičarima postoji „prilično velik stupanj poetičkog zajedništva“ koje podrazumijeva „sklonost intertekstualnom relacioniranju vlastitog dramskog diskurza“ (V. Visković, 1996: 124). Često je citirana Viskovićeva konstatacija o „socijalnom eskapizmu“ (V. Visković, 1996: 125) mlade hrvatske drame koja „odustaje od bilo kakvog pokušaja svjedočenja o društvenim aktualijama bez obzira na činjenicu da smo proteklih pet godina živjeli u izrazito turbulentnim vremenima“, dok se pjesnici i prozaici čvršće vežu uz iskustvenu stvarnost. Visković je diskretno i savjetovao mladim dramatičarima da promisle o komunikativnosti svojih dramskih tekstova te da se u ime postmoderne nije potrebno odricati dramskog zapleta. To navodi na zaključak da se suvremeno hrvatsko dramsko pismo na Krležinim danima često blisko povezivalo s postmodernom. Lada Čale Feldman u sklopu je iste teme skupa objavila rad o suvremenom hrvatskom dramskom ženskom pismu uzimajući za analizu dramske tekstove nastale u zadanom razdoblju suvremenosti 1968./1971. do danas. Tumačeći sintagmu žensko pismo, koje je problematizirala u skladu s aktualnom feminističkom teorijom – *ginezu* i *ginokritiku* – L. Čale Feldman upozorila je i na „interes za reviziju povijesti književnosti iz očišta nastojanja da se obave većim dijelom propuštene kritičke valorizacije žena pisaca“, ali i na „dekonstrukcijska rastakanja *velikih pripovijesti*“ i na „naruslu svijest o nužnoj pristranosti, tj. determiniranosti svakoga istraživanja društvenim, povijesnim i političkim okolnostima njegova nastanka“ (L. Čale Feldman, 1997a: 172).

Nevolje s postmodernom upravo je u zborniku s Krležinih dana iz 1999. pokušala ukloniti Adriana Car Mihec konstatirajući da, iako se 1990. nameće kao prijelomna godina, postmoderna i postmodernizam termini su između kojih se „ne pravi bitna terminološka razlika“ i da se na svim rodovskim područjima primjenjuju u dvostrukom dijakronijskom smislu, tj. i kao mikroperiodizacijska oznaka za umjetničko razdoblje na kraju našega stoljeća i kao makroperiodizacijska oznaka za širu povijesnu epohu“ (A. Car Mihec, 2000: 127). Autorica je naglasila da ipak živimo u „nedovoljno odmaknutom vremenu“ pa bi se, sukladno i prijedlogu Milivoja Solara, možda valjalo „zaustaviti u pokušajima pravljenja konačnih sinteza“ (A. Car Mihec, 2000: 128). Čini se da je taj poziv naišao na odaziv, pa su tako u zborniku iz 2002. objavljeni radovi Lade Čale Feldman i Sanje Nikčević u kojima su se obje autorice, s različitih teorijskih i metodoloških polazišta, osvrnule na pitanja suvremenosti, a potom su prešle na svoje zadane teme. Dva navedena rada indikativna su za drugo desetljeće Krležinih dana i vrstu zaokupljenosti suvremenom hrvatskom dramom. Obje autorice bavile su se dramskim piscima i obje su, koristeći se i elementima polemike, problematizirale status dramskih pisaca kao prvih koji su osjetili posljedice periodizacijske razdjelnice (L. Čale Feldman) ili repertoarne politike (S. Nikčević). Dotičući se na početku rada genološkog stanja hrvatske dramatike na kraju 20. i početku 21. stoljeća, Lada Čale Feldman ustvrdila je da u tom vremenu vlada „žanrovska disperzija, poremećaj hijerarhijskih odrednica, ako

ne i odsuće ikakvih hijerarhijskih repa“, što je, prema njezinu mišljenju, „simptom posve u skladu s aktualnim inverzijama statusa i književnoteorijskog interesa kada su u pitanju elitna i popularna kultura, no u hrvatskome kontekstu reaktualiziran razlozima lokalne (kulturne) politike“ (L. Čale Feldman, 2003: 247). Pišući o dramama Borisa Senkera i Tahira Mujičića, autorica se pitala zašto u periodizacijskim analizama dramatičarskog „radno aktivnog ili pak netom dorašloga književnoga naraštaja“ (L. Čale Feldman, 2003: 248) izostaju imena Senkera i Mujičića, iako obojica pišu i poslije 1990. Sanja Nikčević u svojem radu zastupala je tezu da su devedesete bile „subverzivne prema hrvatskom dramskom piscu kao struci“ (S. Nikčević, 2003: 267) te da su propustile prigodu u afirmaciji dramskog pisca.

Kako je vrijeme odmicalo, a posebice na početku novog desetljeća, stoljeća i tisućljeća, na Krležinim je danima kao razdjelnica u periodizaciji suvremenosti postupno prihvaćena 1990. godina, a pitanja postmodernizma rjeđe su se pojavljivala u radovima sudionika skupa. Više istraživačke pozornosti zadobila je, kao što se i u prethodnom primjeru vidjelo, prešućenost pojedinih tema koje su isprva ustuknule pred periodizacijskim i postmodernističkim pregradcima. Dapače, nakon postizanja dogovora, a možda i u vezi s drugim izvanknjiževnim dogovorima o podjelama i raspodjelama u drugoj polovici devedesetih godina, u zbornicima s Krležinih dana pojavilo se više radova koji su svojim naslovom najavljivali bavljenje suvremenom dramom, ali su velik dio rasprave posvećivali analizi suvremenih dramskih tekstova ili žanrova s onima mnogo starijima od sebe. Tako se pisalo, primjerice, o suvremenim prikazanjima (S. Nikčević, A. Car Mihec) ili se u analizama nastojalo protumačiti odnose s prethodnim dramskim tekstovima od sredine 20. stoljeća, ili su i u naslov stavljali drugu polovicu 20. stoljeća prateći neku pojavu ili motiv sve do suvremenosti i tako, zasićeni uspostavljanjem kronoloških razdjelnica, implicitno nastojali reprezentirati kontinuitet, potaknuti možda i već ovjerenim diskontinuitetima, ili zabrinuti zbog krajoloških tenzija na prijelazu stoljeća. Ovdje svakako valja napomenuti da su izvan prostora Krležinih dana objavljene knjige *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1941 – 1995)* Borisa Senkera 2001., *Vrijeme osobne povijesti* Ane Lederer 2004. i *Mlada hrvatska drama* Adriane Car Mihec 2006. koje su etablirale pojam suvremenosti i stabilizirale periodizacijsku vagu na kulturno-povijesno odabranoj 1990. godini. Nije zanemarivo što je taj konsenzus postignut deset, pa i petnaest godina poslije održanog skupa – ili unatrag, s obzirom na našu današnjicu, što je posve u duhu teatrologije kao rekonstruktivne i izrazito subjektivne znanstvene discipline kojoj njezin predmet stalno izmiče.

Svijest o navedenoj minulosti, nošena poststrukturalističkim tumačenjima o konstruiranosti predodžbi, mnogostrukim i promjenjivim reprezentacijama identiteta kao i o nemogućnosti da se napiše i obradi *povijest svega*, jednako kao i kritičnost koja primjećuje o čemu se govorilo i o čemu se šutjelo, bili su plodno tlo na kojemu su se Krležini dani etablirali i kao znanstvena tribina za raspravu o hrvatskoj drami od 1990.

do danas. Na Krležinim danima govorilo se primjerice o inscenacijama suvremenih dramskih tekstova (S. Nikčević o *Plastičnim kamelijama* Darka Lukića i žanru sapunice, 1997.)², o hrvatskoj drami i kazalištu u devedesetim godinama (Ana Lederer 1999.), žanrovskim i stilskim obilježjima (o suvremenim prikazanjima S. Nikčević 2000. i 2014. te A. Car Mihec 2000., Branimir Bošnjak 2003. o groteski u djelima Mate Matišića, a A. Lederer o motivu gastarbajtera u suvremenoj hrvatskoj drami 2004.). A. Car Mihec istraživala je radiodramski žanr prema djelima Asje Srnc Todorović 2003. i radionapeticu 2004., a S. Nikčević u nekoliko se radova na Krležinim danima (1999., 2005., 2007. i 2015.) bavila odnosom suvremene drame i Domovinskog rata. Radovi sudionika u trećem su se desetljeću kadšto bavili opusima ili djelima pojedinih dramatičara (Lucija Ljubić o dramama Davora Špišića 2007. i Elvisa Bošnjaka 2017., Stephanie Jug o Ženi-bombi Ivane Sajko 2014.), usporedbama nekoliko djela više različitih pisaca ako je riječ o kakvom odabranom motivu (B. Senker o obiteljskim svečanostima, L. Ljubić o obitelji 2014.), žanru ili kazalištu te, napose u posljednjim godinama održavanja skupa, potaknuti ponovno dvosvesčano realiziranim zbornicima sa skupova 2015. i 2016., i recepcijom suvremenih hrvatskih drama u inozemstvu (Darko Gašparović, Martina Petranović, Lucija Ljubić, Ivan Trojan, Alen Biskupović, Petra Gverić Katana). Nadalje, bavili su se intertekstualnošću, starim žanrovima u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, ali i suvremenim teorijskim dosezima na primjeru toga dramskog korpusa, čime su ga ovjerili kao možda naraštajno i stilski nekoherentnu cjelinu, ali – zahvaljujući ustrajnom interesu za nju – dali su joj legitimitet i, što je još važnije, nisu je prešućivali ni zaobilazili. Ipak, ostalo je mnogo neobrađenih tema, neanaliziranih dramskih opusa, *nerazvrstanih pisaca* iz Fabrijevih dvaju starijih naraštaja koji su pisali i prije i poslije 1990., neuspostavljenih stilskih obilježja, neistraženih kazališnih repertoara, dramskih nagrada, strukovnih udruga.

Kad je riječ o Krležinim danima kao *kazališnoj smotri* kako ju je zamislio Branko Hećimović, prvih je nekoliko kazališnih godina Krležinih dana bilo usmjereno ponajprije na inscenacije Krležinih književnih djela. Suvremena se hrvatska drama, ona s periodizacijskom razdjelnicom postavljenom u 1990. godinu i poslije, na Krležinim danima počela izvoditi upravo 1995., kad je izvedena *Smrt Ligeje* Mislava Brumeca, dvije godine poslije izvedene su *Plastične kamelije* Darka Lukića, potom Brešanove *Utvare* i Šnajderova drama *Kod bijelog labuda* preko prigodnoga Senkerova *Fritzspiela* do primjerice nekoliko Gavranovih i Matišićevih drama, ali i *Žabe* Dubravka Mihanovića i *Fragilea* Tene Štivičić, što je, bez obzira na kazališno-produkcijske okolnosti, ipak jasna potkrepa interesa Krležinih dana ponajprije za hrvatske dramske tekstove napisane poslije 1990., a neosporno i za njihova kazališna uprizorenja.

² Budući da spomenuti radovi ne ulaze u popis literature, u zagradama se, radi lakšeg snalaženja, navodi godina održavanja skupa.

Posebnu vrijednost Krležini su dani stvorili pozivajući hrvatske dramatičare i kazališne praktičare poput Ivana Bakmaza, Ive Brešana, Fadila Hadžića i Pere Budaka te Nedjeljka Fabrija, Dubravka Jelačića Bužimskog, Luka Paljetka, Čede Price, Borisa Senkera, Slobodana Šnajdera i Feđe Šehovića, koji su se autoreferencijalnim izlaganjima osvrtni na svoj dramatičarski rad, a kao predstavnici suvremenih, naraštajno bliskih dramatičara na skupu su bili Mate Matišić i Miro Gavran. Zanimljivo je što su potonji među najmlađim hrvatskim dramatičarima na Krležinim danima, a još je zanimljivije što su upravo njih dvojica, uključujući i Ladu Kaštelan, pripadnici naraštaja između najmlađega i starijega jer su svoje prve drame napisali još u osamdesetima, iako su se dramatičarskim radom nastavili baviti i u sljedećim desetljećima. Boris Senker, kao dio autorskoga dramatičarskog trojca, pa zato i u 3. licu množine, u svojoj je *autoanalitičkoj koseriji* još početkom devedesetih upozorio da je teško pronaći naivčinu koja bi vjerovala u „nepromjenljivu jezgru ljudskog bića (...) koju običavamo zvati identitetom“ (B. Senker, 1993: 212). Povod mu je bilo pitanje kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest odgovorivši na kraju izlaganja da je nisu ni persiflirali jer se do nje nisu ni mogli probiti „u prašumi državotvornih mitova i legendi“ (B. Senker, 1993: 218). Nastavljajući se na ideju o promjenjivosti i nestabilnosti identiteta, sedamnaest godina poslije Matišić je govorio o svojim „bivšim dramama“ obrazlažući dodijeljeni atribut činjenicom da je svoje drame pisao u „nekom davnom – bivšem životu – u kojem sam i ja bio netko drugi“, a dan završetka oživljavanja novog dramskog teksta nazvao je danom svoje „autorske smrti“ i danom „gubitka strasne veze s dramom i likovima u nastajanju“ (M. Matišić, 2010: 7). Osim toga, Matišić je zaključio i da su njegove drame jače utjecale na njega nego on na njih. O odvajanju od vlastitih dramskih tekstova govorio je i Miro Gavran, pa je, tematizirajući pitanje o svojoj *tajni uspjeha* i zastupajući tezu da dramski tekstovi postoje kako bi se uprizorili i doprli do gledatelja, dodao da i dramski tekstovi, poput ljudi, „imaju svoju sudbinu i njihov život ne ovisi samo o tome kakvi su oni, nego i o tome kakav je odnos okoline prema njima, a to nijedan pisac sa sigurnošću ne može prognozirati“ (M. Gavran, 2008: 254). Pitanja identiteta, povijesti, upotrebe mita u dramskim tekstovima i prelazaka granica žanra temeljni su pojmovi kojima su se bavili i znanstvenici i kazališni praktičari u svojim izlaganjima.

Promjenjivost identiteta, povijest kao pripovijest i pitanje odnosa okoline prema suvremenom dramskom tekstu sažeti su u izlaganjima navedenih dramatičara, ali čini se da su ta pitanja pratila i sudionike Krležinih dana. Poželjevši još u prvom zborniku govoriti o suvremenoj hrvatskoj drami, Donat je govorio zapravo o postmoderni u *novijoj dramskoj produkciji*, a devedesetih se nastavilo pojmovima kao što su *najnovija hrvatska drama*, *najmlađi naraštaj* hrvatskih dramskih pisaca ili *mlada hrvatska drama*. Nastojalo se dodijeliti naziv onome što se slutilo da je suvremeno, odabirale su se godine koje će biti razdjelnice, prebrojavalo se različite naraštaje i – čekalo barem malen vremenski odmak. Postupno su se počeli pojavljivati radovi koji su se manje bavili periodizacijama i naraštajima, iako su se na njih povremeno osvrtni, i u središte

su svojeg interesa uzimali teme iz dotad stvorene dramske zbirke tumačeći ih u skladu sa suvremenim teorijama da bi se na prijelazu desetljeća, stoljeća i tisućljeća autori više posvećivali uključivanju suvremene hrvatske drame u slijed dramskih tekstova nastalih nekoliko desetljeća i stoljeća prije. Osim toga, i u drugom i u trećem desetljeću Krležinih dana nastajali su radovi koji su obrađivali po nekoliko drama istog pisca ili međusobno uspoređivali različite suvremene dramatičare. Kontinuitet objavljivanja dramskih tekstova, dodjeljivanje nagrada i uprizorenja u kazalištima ne samo u Hrvatskoj nego i u inozemstvu potaknuli su sudionike Krležinih dana da se u trećem desetljeću toga skupa više bave inozemnom recepcijom i pitanjima antologija i izbora suvremene hrvatske drame. Kad je riječ o povijesnom odmaku, valja imati na umu da su Krležini dani početkom devedesetih godina suvremenost određivali u razdoblju 1968./1971. – 1995., kad taj vremenski raspon još nije dosezao trideset godina, pa može biti razumljivo da i današnju suvremenost imamo pravo još neko (kraće) vrijeme tražiti počevši od 1990. i možda će već za koju godinu, kad se tridesetogodišnji protok vremena ispuni, započeti novi krug rasprava o tome što je novo, najnovije, je li mlado ili suvremeno, i kad bi bilo prikladno započeti novi krug mjerenja vremena ili uspostaviti novu disciplinarnu matricu. Suvremena hrvatska drama, kad god da započne mjerenje vremena, ukazala je na mnoga kulturološki uvjetovana pitanja koja bi valjalo sustavno obraditi i ponuditi na čitanje, raspravu, pa i na neku novu reviziju.

U skladu s nastojanjima B. Hećimovića oko očuvanja i izgradnje zajednice teatrologa koja će se kontinuirano i rado baviti pitanjima drame i kazališta, Krležini su dani nesumnjivo ispunili taj cilj. To dokazuje već i popis sudionika skupa tijekom proteklih triju desetljeća, pa je razvidno da su se suvremenom hrvatskom dramom bavili različiti naraštaji istraživača, od najstarijih do najmlađih, ali još se važnijim čini da se suvremenosti nisu bavili isključivo najmlađi sudionici nego da je, dapače, poticaj istraživanju suvremenosti dolazio od članova odbora skupa. Da se vratim na Donatovu rečenicu o povratku na isto mjesto kojim god putom krenuli, moram ustvrditi – ako ja i jesam upala u tu zamku – Krležinim se danima to nije dogodilo, barem kad je riječ o suvremenoj hrvatskoj drami.

LITERATURA

- Anić, Vladimir (2003), *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*, pr. Ljiljana Jonjić, Novi Liber, Zagreb.
- Car Mihec, Adriana (1999), „Što je hrvatska postmoderna drama u hrvatskoj književnosti“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 122-130.
- Car Mihec, Adriana (2006), *Mlada hrvatska drama*, Matica hrvatska – ogranak Osijek, Osijek.
- Čale Feldman, Lada (1997), „Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, druga knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 171-181.
- Čale Feldman, Lada (2003), „Žena i žanr: o Senkeru, Mujičiću i opet bez trećega“, *Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj dramskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 247-257.
- Donat, Branimir (1992), „Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 217-225.
- Fabrio, Nedjeljko (1995), „Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. Godine“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 7-11.
- Gavran, Miro (2008), „Dramatičar se rađa u kazalištu“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku / Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 251-255.
- Hećimović, Branko (2007), „Krležini dani u Osijeku“, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 1907. – 2007.*, ur. Antonija Bogner Šaban, HNK u Osijeku, Osijek, str. 169-180.
- Kuhn, Thomas S. (2002), *Struktura znanstvenih revolucija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
- Lederer, Ana (2004), *Vrijeme osobne povijesti. Ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Naklada Ljevak, Zagreb.

- Matišić, Mate (2010), „Moje drame“, *Krležini dani u Osijeku 2009. Hrvatska drama i kazalište i društvo*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 7-14.
- Pavličić, Pavao (1993), „Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 20-34.
- Pavličić, Pavao (1995), „Drama u stihu i suvremena hrvatska književnost“, *Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 73-89.
- Senker, Boris (1993), „Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest“, *Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 212-218.
- Senker, Boris (2001), *Hrestomatija novije hrvatske drame II. dio (1941 – 1995)*, Disput, Zagreb.
- Senker, Boris (2010), *Uvod u suvremenu teatrologiju*, Leykam international, Zagreb.
- Visković, Velimir (1996), „Izazovi pred mladom hrvatskom dramom“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 123-126.
- Zlatar, Andrea (1996), „Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Osijek, Zagreb, str. 127-132.

KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK AND CROATIAN DRAMA FROM 1990 TILL TODAY

Summary: During the thirty years of Krleža's Days in Osijek conference, the scholars continuously tackled the issues of contemporary Croatian drama. The paper studies the ways they named the Croatian drama created between 1990 and today, the subjects they chose to analyse and the ways the notions of contemporaneity changed, but also asks whether the time has arrived for a more systematic approach to Croatian drama from 1990 till today.

Keywords: Krleža's Days; scientific conference; contemporary Croatian drama; contemporary Croatian playwrights

(NE)VIDLJIVA ZAGREBAČKA SCENA NA PRIJELAZU MILENIJA

Sažetak: Članak predstavlja neformalnu izvedbenu scenu mladih autora koji su djelovali u Zagrebu otprilike od polovice 1990-ih do polovice 2000-itih godina, samostalno, u paru, a najčešće udruženi u skupine. S obzirom na to da će ovaj alternativni izvedbeni fenomen iznjedriti više suvremenih hrvatskih kazališnih umjetnika mlađe generacije te se pokazati formativnim za njihov rad, u tekstu se pokušavaju utvrditi razlikovne karakteristike te scene na organizacijskoj (npr. samoniklost i spontanost), metodološkoj (npr. osmišljavanje inovativnih stvaralačkih procesa) i izvedbenoj razini (npr. propitivanje izvedbenoga prostora i recepcije).

Ključne riječi: nova zagrebačka scena; alternativno kazalište; performans; 1990-e; 2000-e

I.

Krajem 20. stoljeća zagrebačku je kazališnu scenu obogatila pojava niza novih, uglavnom vrlo mladih, kazališnih skupina udruženih u scenu do te mjere šaroliku i burnu da ju je u nuždi moguće jasno odrediti jedino najopćenitijim dobnim, vremenskim i prostornim parametrima djelovanja. No, bez obzira na množinu autora, iznenađujuću izvedbenu plodnost koja se manifestirala u desetcima projekata i, kako se s vremenom pokazalo, organizacijsku postojanost, fenomen koji su činile skupine, izvođački partneri ili pojedinci poput Not your bitch!, Schmrtz Teatar, grupa Irena, Le cheval, Theatre des Femmes, Šipak kazalište, Aleph, Teatar „...“, Nova grupa, DakleLososi, Oberyu, Ljubičasti Deltoid, Zublja Agapa, Elmer, Bez ambalaže, Nova loža lude mame, Bijesne gliste, Gole i veseli ili U.B.I. (Ujedinjena Balkanska Inicijativa) na svome je vrhuncu u drugoj polovici 1990-ih i početkom 2000-ih uglavnom osuđen na „preživljavanje“ u teatrografskome materijalu i zapisima koje su proizveli sami sudionici, a još češće u njihovu sjećanju. Naime, vibrantna mlada scena prema profesionalnim je i estetskim

kriterijima u vrijeme svoga postojanja bila posve isključena iz kazališne matice, stoga i iz repertoara, programskih knjižica, arhivskih snimaka i kritičke recepcije. U ionako rijetkim kritičkim tekstovima koji su se bavili kazalištem izvan institucije i dominantnih kazališnih trendova bila je, pak, prisutna samo sporadično, a neminovnome blijeđenju izvedbeno pregnantne pojave nije pomogao ni relativno slab znanstveni interes domaćih teatrologa, što uključuje i izlagače u okviru Krležinih dana u Osijeku. U znanstvenim prilogima u zbornicima s ovoga skupa koji su objavljeni od sredine 1990-ih do danas spomenuta scena nije bila glavna tema teatroloških istraživanja znanstvenika, a ako su se izlagači (među kojima i nekadašnji sudionici tih zbivanja) i bavili pojedinim akterima, u fokusu je bio njihov rad iz nekih drugih razdoblja ili okolnosti djelovanja, nerijetko bez referenci na ranije stvaralaštvo čak i kad bi one bile opravdane. Tako bi, primjerice, analiza kompleksa obitelji u redateljskome opusu Olivera Frljića autora Darka Gašparovića bila primjereno dopunjena uvidom u performans *Tata* (1997.) kazališne skupine *Le cheval*, u kojoj je isti redatelj djelovao kao suosnivač, suautor i suizvođač. Naime, dok Gašparović zaključuje kako je „obitelj Frljiću samo okvir za scensko izlaganje njegovih provokativnih teatarskih vizija“ (D. Gašparović, 2017: 224), Frljić petnaestak godina ranije tvrdi kako je spomenutom izvedbom koja, među ostalim, demonstrira različite odnose oca i sina od ignoriranja do seksualnoga maltretiranja „*Le cheval* [...] konačno odustao od sustava stabilne referencije i pokušao stvarati znakovne konstelacije koje će, barem deklarativno, paralizirati proces semioze“ (O. Frljić, 2002/2003: 130).

Manjak zanimanja za izvedbene dosege spomenute scene valjalo bi, držim, korigirati iz dva razloga. Prije svega, premda se njezini sudionici nisu deklarirali kao izravni nastavljači bilo koje domaće izvedbene tradicije, njihovo se djelovanje retrospektivno pokazalo izdvojenim fenomenom kojim se na neki način ostvaruje kontinuitet izvaninstitucionalnoga, alternativnoga, eksperimentalnoga, a donekle i mladoga, pa i studentskoga kazališta na hrvatskoj ili užoj zagrebačkoj sceni. Kao i u ranijim slučajevima, primjerice skupina poput Kugla glumišta ili Coccolemocca, koje su u sličnim okolnostima djelovale tijekom 1970-ih i 1980-ih godina, i estetska i dobna kategorija povratno oblikuju njihov rad, no dok ovoj drugoj pripadaju automatski, prva je istovremeno rezultat svjesnoga odabira i konteksta u kojemu stvaraju, zbog čega je (uz pojedine umjetnike ili projekte tradicionalnije ili čak konzervativne provenijencije) smještanje izvan srednje struje jednako vidljivo i u pripremi, i u provedbi, i u recepciji velikoga broja izvedbi. Nadalje, scena se pokazala generatorom aktera iz različitih domena izvedbenih umjetnosti kao i znanosti o kazalištu npr. teatrologa, producenata, redatelja, dramskih pisaca i dramaturga, scenografa i izvođača od kojih se neki danas smatraju reprezentativnim kazališnim umjetnicima svoje generacije i izvan granica Hrvatske. Štoviše, u više slučajeva njihovo kasnije i aktualno djelovanje predstavlja nastavak interesa koje su počeli razvijati upravo u toj ranoj fazi svoga susreta s kazalištem, što je čini barem djelomično formativnom. U tom smislu, a i kao poticaj nekim budućim temama teatroloških istraživanja, mogli bismo promatrati izvedbene iskaze skupine *Not your bitch!* (u slobodnom

prijevodu „nisam tvoja kučka“) koja nastoji „imati vlastitu perspektivu, promatrati kroz naše oči, ženske oči“ (Not your bitch!, 1999: 63), u svjetlu aktualnoga ispitivanja „žen-skog’ principa – principa su-djelovanja, među-povezanosti, među-zavisnosti, dopušta-nja i empatije, kompleksnosti interakcija i povezanosti racionalnog i intuitivnog“ (URL: <http://cetveroruka.hr/o-nama/o-organizaciji/>) koje njihova suosnivačica Marina Petko-vić Liker posljednjih godina provodi u okviru umjetničkoga kolektiva Četveroruka. Na sličan se način pojedini rani nastupi grupe Theatre des femmes, koji su „najavili socijalno-političku angažiranost, kritičko promišljanje tadašnjeg stanja u zemlji“ (J. Kovačić, 2010: 65), odražavaju u problematičnoj stvarnosti kao omiljenoj kazališnoj temi njezinih članica, redateljice Anice Tomić i dramaturginje Jelene Kovačić, društveno-po-litički izazovi s kojima je Le cheval suočavao svoje gledatelje pripadaju istoj kategoriji nerijetko dvojbenih scenskih poteza kojima Oliver Frljić danas skandalizira europske publike, orijentacija na vizualne, glazbene i fizičke komponente Šipak kazališta razvija se u novocirkuskome kreativnome radu Triko Cirkus Teatra, gdje jednako istaknutu po-ziciju zauzima suosnivačica Iva Peter Dragan, dok je dadaistička neposlušnost Schmrtz teatra, koji je uvijek djelovao „s tom dozom nasušno potrebnog bezobrazluka, ili barem adolescentske nebrige za posljedice“ (I. Ružić, 2010: 84), temelj na kojemu njegov suo-snivač i majstor ceremonije redatelj Mario Kovač gradi ne samo redateljsku orijentaciju već i brojne izvankazališne kvaziperformerske nastupe.¹ Konačno preokupacija izva-ninstitucionalnom, rubnom i eksperimentalnom izvedbom evidentna u znanstvenome radu strastvene izvođačice Ljubičastoga Deltoida i Zublje Agape Suzane Marjanić, a i mome osobnom (članica grupe Irena), donekle je očekivano u skladu s našim performer-skim i/ili kazališnim angažmanom 1990-ih i 2000-itih. Priznajući dakle nezaobilaznu subjektivnost, u sljedećemu ću tekstu nastojati pokazati posebnost i vrijednost nove mlade scene 1990-ih i 2000-itih godina fokusirajući se prvo na karakteristike koje joj osiguravaju „izvanjsku“ prepoznatljivost i jedinstvo, a potom i na izvedbene specifično-sti koje iz tih karakteristika proizlaze ili su uz njih vezane. S obzirom na to da je teško utvrditi poredak ili stupanj utjecaja, svojstva opisana kroz te dvije kategorije samo ću uvjetno podijeliti na ovaj način prvenstveno zbog preglednosti teksta.

¹ Ovaj utjecaj povremeno potvrđuju i izjave samih umjetnika, pa tako primjerice Mario Kovač deset godina nakon prestanka djelovanja skupine tvrdi da je „Schmrtz ‘kreirao moj sadašnji svjetonazor te pokrenuo mnoge stvari, akcije i projekte od kojih neki i danas postoje’“ (M. Kovač u: I. Ružić, 2010: 81), dok Anica Tomić i danas ističe kako „(p)ovijest ženskih perspektiva kod mene inti-mno kazališno počinje još 1994., kada sam kao tinejdžerica osnovala Theatre des Femmes. Nisam slutila da ću već tada vrlo aktivno, onako dječje zaneseno, početi progovarati kroz feminističku perspektivu braneći poziciju svake žene da ima pravo na snagu i osnaživanje u poprilično patrijar-halnom društvu. [...] Kroz sve naše predstave, kad bolje razmislim, zapravo uvijek progovaramo o ženama i njihovom tihom i često nevidljivom glasu koji se utišava i ne daje mu se prilika da progovori u onoj snazi intime i neke druge vrste diskursa i energije koja može biti iscjeljujuća za nas, ali i naše kćeri i sinove.“ (A. Tomić u: N. Ožegović, 2020).

II.

Pojava kazališnih inicijativa u krilu institucija kojima proizvodnja kazališnih predstava nije primarna svrha (i kad im je bliska) nije neuobičajena u povijesti zagrebačke eksperimentalne scene, a ime im se ponekad veže uz „udomitelja“, čak i kad nisu nastale kao rezultat institucionalnoga programa nego na poticaj nekolicine ambicioznih pojedinaca kao što je to primjerice slučaj s Družinom mladih u okviru Francuskoga instituta ili skupinama Akter i Kazališna radionica Pozdravi na Akademiji dramske umjetnosti. Ipak, istaknuta značajka mnogih izvedbenih pothvata koji se na istoj sceni počinju javljati otprilike polovicom 1990-ih godina upravo je njihova *samoniklost*. Valu nastupa (npr. u okviru manifestacija kao što je festival amaterskoga kazališta SKAZ ili festival studentskoga kazališta TEST!, koje ih ugošćavaju) povremeno se pridružuju i grupe s određenom organizacijskom podrškom, a ponekad i višedesetljetnom tradicijom na toj produkcijskoj razini, poput Radionice dramskog stvaralaštva zagrebačkoga Studentskog centra, koja započinje s radom 1994. godine i iz koje se nakratko izdvaja grupa Irena, ili Studentskoga kazališta „Ivan Goran Kovačić“, koje, doduše, djeluje od 1948. godine, ali se nakon kreativnoga zatišja od 1987. ponovo budi upravo 1995. obnovljeno svježom stvaralačkom „krvlju“ (T. Radović i B. Geratović, 2010: 94). Također, pojedine se novonastale grupe u potrazi za radnim prostorom svjesno priklanjaju statusu svojevrsne „službene kazališne sekcije“ neumjetničke institucije, poput Alepha, kojega prihvaća zagrebački FER, iako na istome fakultetu studiraju tek dvojica od desetak prvobitnih članova (A. Jelušić, 2010: 109). Brojni akteri nove scene međutim izvedbenim se umjetnostima počinju baviti izvan postojećega i prepoznatljivog kulturno-umjetničkog okvira koji za njih predstavlja nepotreban administrativni i značenjski teret. Štoviše, iako to nije pravilo, autori se nerijetko javljaju *spontano*, a ponekad čak i stihijski na poticaj neposrednoga okruženja. Kako ističe aktivni koautor skupine Dr. Zdravković i pacijenti te jedan od pokretača festivala FAKI Marko Zdravković: „Gledajući FAKI-jeve ili pak Schmrtzove medijski zavidno popraćene, a tehnički nezahtjevne predstave, ljudi su rekli: ‘Pa mogu i ja to’.“ (S. Cvek i dr., 2013: 57), a neformalni ili neobavezni nastanak primjerice potvrđuje i neprogramsko imenovanje nekih grupa. Tako grupa Irena preuzima ime jedne od članica Irene Blažinčić kao dosjetku, Theatre des femmes „rezultat su činjenice da su u trenutku nastanka skupine u nju bile uključene samo djevojke“ (J. Kovačić, 2010: 64), DakleLososi se imenuju u nuždi i slučajnim odabirom citata iz monografije koja se našla na polici, dok Nova grupa sastavljena od nekadašnje jezgre samoukinutoga Schmrtza opisnim terminom upućene podsjeća na svoj promijenjeni status. Većina izvedbu promatra prvenstveno kao prikladno sredstvo izražavanja vlastitih stavova i, posredno, oblikovanja vlastitoga identiteta smatrajući to puno značajnijim od neizostavnoga referiranja na naslijeđe i prethodnike ili upisivanja u priznatu izvedbenu povijest. U tom smislu, bez obzira na povremenu iznimnu posvećenost radu kao i ozbiljnost tema kojima se neki projekti bave, scenu ne povezuje zajednička odluka o radu,

deklaracija, manifest ili bilo kakav drugi službeni dokument (pravno ili moralno) obvezujuće naravi. Premda je iz današnje perspektive moguće izdvojiti karizmatične pojedince, ne postoji jedan ili više priznatih predvodnika kao ni unaprijed utvrđene sfere aktivnosti. Na tome tragu možemo govoriti i o specifičnome *višeglasju* toga fenomena koje se manifestira u nekoliko aspekata djelovanja s obzirom na to da se različite kreativne inicijative može zasebno opisati posve raznorodnim epitetima, npr. kad su u pitanju estetske (eksperimentalno, modno, plesno, fizičko), žanrovske (dramsko, performer-sko) ili svjetonazorske kategorije (feminističko), dok pojedine radosno iskušavaju više ponuđenih niša. S obzirom na visoku razinu spontanosti i intuitivnosti u nastanku, djelovanju, pa i prestanku djelovanja, kategorizacije toga tipa uglavnom se izvode retrospektivno, premda su opredjeljenja ponekad gotovo manifestno iskazana i unaprijed, primjerice u usklikom naglašenome nazivu feminističkoga kolektiva Not your bitch!. Uživanoj slobodi pridružuje se generacijska obilježnost scene koju čine vrlo *mladi* ljudi – i pokretači i pridruženi sudionici, pri čemu je uglavnom riječ o studentima, iako pojedine skupine npr. Theatre des Femmes ili Not your bitch! osnivaju i srednjoškolke. U najvećemu broju slučajeva tu odrednicu ne stavljaju u prvi plan ili je barem ne povezuju s umjetničkim djelovanjem, iako je pojedinci, npr. osnivači festivala Test! – Teatar studentima! (2000. – 2014.), afirmiraju barem načelno terminološki prizivajući tako nužne usporedbe s jakim studentskim kazalištem na ovim prostorima, posebno tijekom 1960-ih godina, kao i njemu pridruženim manifestacijama MFSK i IFSK. Status međutim povremeno očekivano određuje i dobne granice njihovih potencijalnih i budućih članova i dinamiku njihova djelovanja, pa se tako protočna skupina posve otvorenih margina Schmrtz teatar *ad hoc* obnavlja pretežno znancima i prijateljima iz iste generacije, Theatre des Femmes nakon završetka srednjoškolskoga školovanja pauzira svoj rad na godinu dana tijekom regrupiranja i prije početka nove „studentske faze“ (J. Kovačić, 2010: 64), dok se grupa Irena osipa kako se studenti primiču završetku studija. *Amaterski* status spomenutih uvelike proizlazi automatski iz prethodno opisanih karakteristika nadajući se kao ambivalentna vrijednost. S jedne strane, kako ističe Frlić, sudionicima omogućuje veću vidljivost figurirajući poput ulaznice za manifestacije kao što je Susret kazališnih amatera Zagreba (SKAZ) koji prate garantirana publika i masovni mediji i koji je, nerazumijevanjem i bagatelizacijom njezina izričaja, „nehotice pomogao u konsolidiranju alternativne kazališne scene“ (O. Frlić, 2002/2003: 117). S druge strane iznimno obuhvatna kategorija „amaterizma“ otežava profiliranje pojedinih aktera (posebno onih manje provokativnoga i spektakularnog izraza) u stručnoj recepciji u odnosu na izvođače koji amaterski status prihvaćaju ili afirmiraju kao važan razlikovni aspekt svoga djelovanja. Primjerice, iako na SKAZ-u već 1996. i 1997. godine nastupa „rekordan broj alternativnih kazališnih grupa“ (O. Frlić, 2002/2003: 117) koje su ponekad u estetskome raskoraku i s očekivanjima organizatora (što vodi i do fizičkoga sukoba članova Schmrtz teatra sa zaštitarima koji su unajmljeni samo za kontroliranje njihova „agresivnog“ nastupa), struka ih, uz pojedine izuzetke, uglavnom prepoznaje kao pri-

mjere kazališne supkulture sa znatnim zakašnjenjem, pred kraj desetljeća ili na početku novoga milenija, s čijim se dolaskom mnoge od njih počinju polako gasiti. Tako se festival novoga kazališta Eurokaz, nakon „usamljenoga“ poziva Schmrtz teatru 1998. godine, 2000. u nuždi otvara za širi selektirani program ove scene zbog izostanka relevantnijih primjera novoga hrvatskog teatra (usp. G. Vnuk, 2002: 155), dok novomilenijska izdanja *Frakcije* počinju uključivati pregledne članke koji se referiraju na „subkulturno kazalište“ (S. Marjanić, 2000: 58) i „alternativu devedesetih“ (O. Frljić, 2002/2003: 117). Djelovanje izvan prostorne, logističke i financijske zaštite kulturnih institucija i ostaje trajan izbor mnogih sudionika, zbog čega se tu scenu u vrijeme njezina razvoja, ali i retrospektivno², ponekad prikazuje kao dio *nezavisne alternative* institucionalnome kazalištu koja se ostvaruje na nižoj produkcijskoj razini. Više autopoetičkih iskaza mladih autora govori o svojevrsnome odvrćanju od njima poznatih centralnih kazališnih zbivanja (Not your bitch! „osnovana je kao reakcija na bijedu događanja u kazališnom životu“, objašnjava Anica Tomić, jedna od članica koje „ne žele na zagrebačku ADU“ (A. Tomić, 2010: 72); „činilo nam se da kazalište koje smo tada pratili dosta crno progovara o životu, a mi smo izgarali od želje da pokažemo ono pozitivno“ tvrdi Iva Peter Dragan iz Šipak kazališta (I. Peter Dragan, 2010: 104); „(t)earat Le cheval namjeravao je propitati stare i na njima formirati nove parametre izvedbenih umjetnosti i drugih društvenih praksi 1990-ih u Hrvatskoj“, prisjeća se suosnivač skupine Boris Čeko (B. Čeko, 2010: 56)). Pojedini ondašnji nastupi usmjereni protiv ključnih kazališnih institucija poput zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, koje ova scena doživljava iznimno konzervativnim, ili zagrebačke Akademije dramske umjetnosti „i njezine re/degenirajuće funkcije za kazališni život“ (O. Frljić, 2002/2003: 130) potvrđuju navedene stavove. Među njima se često izdvaja slikovita akcija Schmrtz teatra *Out, demons, out!* (1999.) pred Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu u okviru koje su različitim egzorcističkim intervencijama u skladu s vještinama izvođača (i kao oblik njihova predstavljanja) poput žongliranja, gađanja jajima ili glumljenih poteza iz borilačkih vještina pokušali istjerati demone iz zgrade, a možemo joj pridružiti i primjer dviju inačica performansa Le chevala „Mala ispomoć prijatelju Srđanu Šarencu“ (1998.) koje su izvedene tijekom prijamnoga ispita za studij glume na Akademiji dramske umjetnosti kad primjerice kandidat s poremećajem artikulacije glasa *r* nakon neuspjeha komisiju moli za savjet kako

² Premda se prije odnosi na likovnu nego na kazališnu scenu, izjava Jasminke Končić, jedne od članica „antimodne“ skupine studentica zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti DakleLososi, kojom opisuje značenje njihova imena, dobar je primjer jačanja opozicijskoga statusa s vremenskom odgovodom: „Naime, za jedan nam je nastup trebao naziv, a kako ga nismo imale, uzele smo monografiju koja je stajala na klasi i slučajnim otvaranjem stranice naišli na tekst u kojem NKK (Nives Kavurić Kurtović – op. V.K.R.) priča o lososima. I tako smo odlučile uzeti taj citat i spojiti ga u jednu riječ bez nekog dubljeg značenja. Naravno da se tu sad može izvlačiti priča o uzvodnom kretanju lososa (kontra struje) koja nam nije bila cilj, ali nismo je ni odbacile kao naknadno tumačenje.“ (J. Končić u: S. Marjanić, 2014: 595).

poboljšati svoj nastup do sljedećega ispita. S druge strane, specifična schmrtzovska „poetika osporavanja“ nediskriminatorno će se testirati i na festivalu Eurokaz, koji je u to vrijeme jedan od simbola novokazališne eksperimentalne scene, pa će najavljena izvedba *Zrinka Kušević je zaspala poslije doručka i probudila se točno na vrijeme za ručak* (1998.) organizatorima priuštiti tek produkcijski izdatak potpuno suvišnoga postavljanja velike koncertne pozornice na otvorenom, a publici višesatno „događanje nedogađanja“ („šmrkavi teatar koji čak ni puku zajebanciju na nedjeljnom ladanju nije uspio barem malo osmisliti, «konceptualizirati» čak“, zaključit će Eurokazov kroničar Milko Valent (M. Valent, 2002: 143-144)) uz konačnu izvedbu svega jedne pjesme. Nadalje, Iva Peter Dragan naglasit će prihvaćenost Šipkovih predstava u okviru „službene“ amaterske scene (pohvale etabliranih kazališnih kritičara Dalibora Foretića i Anatolija Kudrjavceva nakon izvedbe na SKAZ-u te nagradu za najbolju predstavu četrdesetoga Festivala hrvatskih kazališnih amatera (I. Peter Dragan, 2010: 106-107)), dok će otprilike desetak godina nakon gore opisanih izvedbenih diverzija/subverzija i govornih iskaza njihovi pokretači/sudionici/autori Mario Kovač, Oliver Frlić i Anica Tomić odlučno zakoračiti u kritiziranu instituciju upisivanjem studija kazališne režije. Pažljivim pročešljavanjem izjava i izvedbi aktera te scene moglo bi se pronaći još primjera koji svjedoče o njihovoj dinamici kako udaljavanja, tako i približavanja postojećim kazališnim strujama, što uključuje i kasnija tumačenja, primjerice Olivera Frlića („(o)no što se događalo u institucijama, primarno u HNK-u, Gavelli, ZKM-u, ali niti ono što se događalo na takozvanoj nezavisnoj sceni meni u to vrijeme nije bilo pretjerano zanimljivo. Činilo mi se da se nezavisna scena nikako nije uspijevala odvojiti od institucionalnog kazališta i njemu pripadajućeg edukativnog sustava kao neke vrste norme. Tu moju tezu zasigurno potvrđuje i činjenica da se dio te scene očajno trudio uključiti upravo u taj kazališni kontekst. Prvom je za rukom to pošlo Mariju Kovaču, zatim mojoj malenkosti, onda Anici Tomić, a kasnije i Marini Petković i još nekima. Dakle, nezavisna scena se primarno formirala u odnosu spram onog što se događalo u institucionalnom kazalištu.“ (O. Frlić u: V. Miloš i A. Letinić, 2010)) ili članice Not your bitch! Maje Kovač („(u) stvari, mislim da nije bilo nikakve komunikacije između političkih i kulturnih institucija i nas mladih. Mi smo radili što god smo htjeli, nismo imali podršku institucija jer nam nisu trebale.“ (M. Kovač u: A. Tomić, 2010: 73)). Sklonija sam drugoj interpretaciji, odnosno tvrdnji da najveći broj aktera te scene mahom ne izvodi vlastiti izvedbeni identitet iz svoje percepcije institucionalnoga te kazališta matice kao ni naslijeđa domaće alternativne ili eksperimentalne struje jer ona za njih nisu najvažnije ili jedine referentne točke, štoviše, neki od njih prema kazalištu su potpuno indiferentni. Umjesto toga više se usmjeravaju prema vlastitim interesima (koji će veliki broj aktivnih sustvaratelja toga fenomena u osnovi odvesti potpuno izvan kazališne domene), mogućnostima njihova pretakanja u izvedbu kao i jedni prema drugima prepoznajući svjetonazorske i generacijske poveznice dok se vrlo mladi te u nedostatku stručnoga obrazovanja, iskustva ili u potpunosti razvijene vlastite estetike izvan okvira institucionalne zavisnosti smještaju dijelom i po inerciji.

III.

Iz opisanih svojstava nove zagrebačke scene na prijelomu 20. i 21. stoljeća proizlazi estetska heterogenost, kvalitativna neujednačenost i neusklađenost ciljeva koji otežavaju utvrđivanje općenitih karakteristika izvedbenoga djelovanja njezinih aktera. Kao ključna prepreka nadaju se nezaobilazni osobni tematski i formalni afiniteti pojedinaca ili čitavih skupina koji prilikom bilo kakve generalizacije nužno padaju u drugi plan, što izvedenu sliku uvijek čini siromašnijom, samo djelomično točnom ili jednostavno manje važnom verzijom nečijega djelovanja. Naglašavajući dakle činjenicu da su sljedeće tvrdnje vezane samo uz one elemente koje najveći broj sudionika te scene ne može zaobići, poput prostorno-vremenskoga konteksta, i ostavljajući popis otvorenim za dopune budućim analizama pojedinih umjetničkih „povijesti“, nastojat će detektirati nekoliko mogućih nazivnika koji se i dalje mogu pridružiti tek velikome broju, a ne svim projektima. Prije svega kombinacija određenoga stupnja lišenosti institucionalnoga kazališnoga zaklona (koji konvencionalno podrazumijeva prikladan pokusni/izvedbeni prostor, financijsku i logističku potporu, predstavljanje projekta i donekle garantiranu publiku) te uz njega vezanoga sustava jakih normi i očekivanja koje bi autori morali uzeti u obzir (bilo zbog njihove afirmacije ili subverzije), kao i manjka kazališnoga iskustva i obrazovanja suautora koje bi rezultiralo određenim kreativnim vještinama vodila je s jedne strane prema zajedničkome osjećaju slobodnijega djelovanja, dok se istovremeno morala nadoknaditi oslanjanjem na dostupne resurse, mogućnosti i znanja. Uz to, poslijeratna atmosfera u kojoj mnogi akteri te scene osjećaju pritisak negativnih aspekata tranzicijskoga perioda kao i nezadovoljstvo konzervativnim i nacionalističkim trendovima koji su vidljivi i u hrvatskome kazalištu, u izvedbenome smislu djeluje poticajno (usp. B. Čeko, 2010: 56; M. Kovač u: A. Tomić, 2010: 73; I. Ružić, 2010: 81; R. Franciszty u: S. Marjanić, 2010: 102). Ta mješavina prisilnoga i voljnoga posezanja za novim ili barem neuobičajenim manifestirat će se na *organizacijskoj, metodološkoj i izvedbenoj* razini opisanoga fenomena. Nerijetko impulzivnome ulasku u izvedbene vode i udruživanju u skupine/partnerstva pridružuje se tako i fleksibilna podjela upravljačke moći – od aktera koji djeluju u pretežno dehijerarhiziranome sastavu preko onih koji se neformalno okupljaju u kolektiv oko jednoga ili više karizmatičnih pojedinaca do skupina s nešto jasnije definiranom, ali ipak podatnom strukturom koja dopušta i modifikaciju početnih pozicija s obzirom na iskazane interese članova. Nadalje, osjećaj pripadnosti često je obilježen duhom bliskosti i razumijevanja među mladim autorima, pa se fleksibilnost širi i izvan granica pojedinoga autorskog tijela: nove grupe nastaju iz starih, pojedinci ponekad prelaze iz jedne skupinu u drugu, gostuju u „tuđim“ izvedbama ili aktivno stvaraju u jezgrama više njih pridonoseći fluktuirajućoj prirodi toga okupljanja zbog koje je precizno članstvo katkad teško utvrditi. Vremenska ograničenja jednako su meka, pa je okupljanje oko par projekata npr. *Not Your Bitch!* prisutno kao i višegodišnja aktivnost pojedine autorske skupine npr. Šipak kazališta, dok se izuzetkom možda može smatrati mani-

festna najava petogodišnjega postojanja kakvu je prilikom osnutka plasirao Schmrztz teatar. Kad je, pak, u pitanju podjela kreativnih zadataka, uz pojedine zastupnike nešto konvencionalnije sheme kazališnoga kolektiva, velik broj autora njeguje pretežno inkluzivan pristup građenju predstave u kojemu svaki od sudionika odabire svoj doprinos, kako „deklarativno“, tako i iz nužde (usp. I. Peter Dragan, 2010: 105). Štoviše, novu razinu stvaralačke odgovornosti prati i otvorenost prema postojećim vještinama izvođača kao potencijalnim izvedbenim vještinama, kako to objašnjava Peter Dragan: „Druga (genijalna) ideja bila je da u kazalištu progovorimo iz nas ne samo u sadržajnom smislu, nego i u smislu izvedbene tehnike. Primjera radi: ako je Vedran, osim što je gimnazijalac, u slobodno vrijeme i bubnjar, on će kroz taj medij progovoriti o našoj predstavi.“ (I. Peter Dragan, 2010: 104). Nije stoga iznenađujuće što relativno otvoreno shvaćanje stvaralačkih funkcija vodi i prema prakticiranju različitih stvaralačkih procesa na toj sceni. Međutim, od preuzimanja elemenata ili cjelokupnih postojećih kreativnih procesa (npr. minucioznoga oblikovanja scenskoga govora prilikom uprizorenja dramskoga teksta, usp. D. Paviša, 2010: 79), daleko je učestalije osmišljavanje posve novih (pri čemu se autori obično oslanjaju na skupne dogovore, rasprave ili improvizacije, usp. A. Tomić, 2010: 74), ili pak neobavezno iskušavanje obiju mogućnosti. Konačno, izostanak infrastrukturne i financijske potpore ili uglavnom nedostatna podrška koju su pojedini akteri mogli dobiti od fakulteta, kulturnih centara ili studentskih organizacija čije su resurse koristili, drugačija percepcija izvođačkih vještina kao i društveni kontekst bitno će se odraziti na žanrovski izbor te estetiku njihovih izvedbi, dok će povezanost autora potaknuti prenošenje performativnih utjecaja. Uz dramske ili skupno osmišljene kazališne predstave, veći broj autora posegnut će i za performansom i hepeningom koristeći mogućnost takove brže reakcije, izravnoga komentara ili neposrednije komunikacije te vlastiti repertoar oblikovati kao svojevrsnu žanrovsku mješavinu (npr. grupa Irena ili Teatar G) ili čak niz dominantno performerskih i hepeninških nastupa (npr. Theatre des femmes). Nadalje, uz svojevrsno scensko siromaštvo u kojemu izvođač predstavlja centralni oslonac projekta te često korištenje pronađene građe, što postaje gotovo zaštitnim znakom pojedinih skupina, prilagodljivost performansa različitim izvedbenim prostorima ili istraživanju odnosa s gledateljima pokazat će se neiscrpivim vrelom za ovdje opisanu scenu. Mnoge će se izvedbe vrlo udobno smjestiti u otvorene prostore svakodnevice poput gradskih ulica i trgova ili zatvorene prostore druge primarne namjene poput studentskih klubova nerijetko se poigravajući zatečenom simboličkom ili uporabnom vrijednosti pojedinih okruženja kao materijalom izvedbe. Tako će se Le chevalov performans *Kosovska bitka* na dan početka NATO-ova napada na SRJ 1999. smjestiti pred jugoslavensku ambasadu u Zagrebu, gdje su se (kao izvođači?) pojavili samo zainteresirani gledatelji i policija, ali ne i članovi skupine, dok je performans 22% Schmrztz teatra kao dio manifestacije *Knjiga i društvo* 22% kojom se tridesetak umjetnika pobunilo protiv nameta na knjige u visini spomenutoga postotka logično smješten

u centralno pozicioniranu veliku komercijalnu knjižaru Algoritam, iz koje su članovi skupine pokušali otuđiti 22 knjige (usp. N. Ilić, 1998). Vrhunac navedene tendencije možda predstavlja programska najava FAKI-ja kao okupljanja koje smjera „osvajanju javnog prostora i kontaminiranju istog alternativnim sadržajem“ (V. Rogošić, 2010: 89).

IV.

Umjesto zaključka završetak teksta posvetit ću još jednoj specifičnosti nove zagrebačke scene na prijelazu milenija – njezinoj relativnoj *kratkotrajnosti*. Kao što sam već i istaknula, ta neslužbena mreža autora oslanja se prvenstveno na suradničke i prijateljske veze, a ne na pisani ili usmeni konsenzus oko prostorno-vremenskih okvira, načina i ciljeva djelovanja, što utječe i na njezinu opstojnost. Mladi sudionici u tome razdoblju ne djeluju u pravcu pridruživanja postojećim kazališnim institucijama ili takve korake s vremenom počinju poduzimati u osobno ime. U tom smislu, bez obzira na to što možemo govoriti o kontinuitetu estetskih interesa kod više pripadnika te scene koji su danas kazališni profesionalci s odgovarajućim diplomama umjetničkih institucija, njihov pojedinačni iskorak prema profesionalnoj institucionalnoj sceni ujedno svjedoči o postupnoj dezintegraciji one kojoj su do tada pripadali (usp. O. Frlić, 2002/2003). Akteri scene, doduše, pokazuju interes i za formiranjem vlastitih izvedbenih institucija koje bi potencijalno podržale opstanak mnogih grupa. Primjerice, neposredno nakon osnutka, Autonomna tvornica kulture – ATTACK!, koja ulazi „u otvoreno polje za projekte i pokrete u kulturi, za stvaranje nove kulturne infrastrukture u vremenu i kontekstu političke i društvene tranzicije“ (S. Cvek i dr., 2013: 14), započinje s aktivističko-umjetničkim uličnim izvedbama na tjednoj bazi nazvanima Intervencija četvrtkom, a sa seljenjem u zatvoreni prostor nekadašnje tvornice igračaka „Biserka“ u Heinzelovoj ulici od 1998. godine izvedbeni se program uvelike pretapa u Performans četvrtkom kao jedan od aspekata djelovanja njezina novoosnovanog kazališnog tima (S. Cvek i dr., 2013: 26, 40-42; S. Marjanić, 2013). Iako opada zbog ATTACK!-ove selidbe u manje adekvatan prostor privatnoga stana 1998. godine, program će biti donekle kompenziran kazališnim festivalima koji se javljaju iz okrilja ovdje opisanoga fenomena. Već 1998., a potom i 2000. godine pokrenuti su FAKI (u organizaciji ATTACK!-a kao širenje Performansa četvrtkom) i Test! – Teatar studentima! (pokreće ga istoimena studentska udruga osnovana prvenstveno s tim ciljem), koji će izvođačima nove scene pružiti dodatne mogućnosti prezentacije projekata. Oba su događanja obuhvatnije prirode te, osim što počinju uključivati i druge vrste alternativnoga izričaja (performans, glazbu, film, itd.), od samoga početka ili vrlo rano naglašavaju svoj međunarodni karakter, odnosno povezanost s drugim sličnim hrvatskim i izvanhrvatskim scenama kao i – u slučaju Test!-a – institucijama poput kazališnih akademija. Iako u tom smislu možemo govoriti o izostanku manifestacije koja bi zrcalila isključivo ili prvenstveno tu scenu, dijelom je riječ i o demonstraciji estetske uključivosti (otvaranje prostora/pozornica i za pojedince

ili fenomene izvan toga uskog obzora) koju pokretači i sudionici i sami očekuju od kulturne javnosti. Opisane inicijative međutim, nevezano uz njihovu stvarnu financijsku i kohezivnu moć ili postavljene ciljeve, ne uspijevaju potaknuti potencijalnu transformaciju spontane izvedbene pojave u trajnu off-scenu koja bi primjerice opstala u nekome skromnijem produkcijskom okviru. Štoviše, prije svega i svojim programima svjedoče o opadanju intenziteta djelovanja i postupnome gašenju mnogih skupina od početka novoga milenija³, pa je, uz mnogobrojne ranije promjene i na organizacijskoj razini, Test! posljednji put održan 2014. godine, dok se FAKI usmjerava više prema gostujućemu nego domaćem „alternativnom izričaju“. Prijelaz u novo životno ili kreativno razdoblje, gubitak početnoga zanosa i interesa za izražavanje kroz izvedbu, prekidi prijateljstava ili jednostavno razilaženje i slični, posve nespektakularni razlozi najčešće se navode kao skupni uzroci, čini se, posve prirodne „smrti“ navedene pojave.

LITERATURA

- Cvek, Sven; Koroman, Boris; Remenar, Sunčica; Burlović, Sanja, ur. (2013), *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a*, Autonomni kulturni centar, Zagreb.
- Čeko, Boris (2010), „Reseciranje unutarnjih organa Le chevala“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 43-44, str. 56-63.
- Frljić, Oliver (2002/2003), „Le cheval“, *Frakcija*, Zagreb, br. 26, str. 126-131.
- Gašparović, Darko (2017), „Kompleks obitelj u redateljskome opusu Olivera Frljića“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Zagreb, Osijek, str. 213-224.
- Jelušić, Ante (2010), „Aleph“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 108-111.
- Ilić, Nataša (1998), „Umjetnost i aktivizam“, u: Igor Grubić, *ATTACK!, Knjiga i društvo 22%. Umjetnost i aktivizam*, Zagreb, str. 8-19.
- Kovačić, Jelena (2010), „Theatre des Femmes“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 43-44, str. 64-71.
- Marjanić, Suzana (2000.), „Dr. INAT in the Alternative Theatre of the Nineties“, *Frakcija*, Zagreb, br. 16, str. 52-58.
- Marjanić, Suzana (2010), „Nevidljive i nezabilježene izvedbe: Ljubičasti Deltoid i Zublja Agapa – početak devedesetih“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 99-103.

³ „Na [FAKI]-ju je nastupio čitav niz grupa koje su nastale u Zagrebu spontano, a od kojih mnoge nisu preživjele te prve dvije-tri godine“ podsjeća jedan od pokretača festivala Mario Kovač (M. Kovač u: V. Miloš i A. Letinić, 2010).

- Marjanić, Suzana, (2013), „Mi gradimo ATTACK! – ATTACK! gradi nas!“, *Zarez*, Zagreb, br. 440.
- Marjanić, Suzana (2014), *Kronotop hrvatskoga performansa. Od Travelera do danas*, Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku i Školska knjiga, Zagreb.
- Miloš, Vatroslav; Letinić, Antonija, (2010), „Enfant terrible margine i mainstreama“, URL: <https://www.kulturpunkt.hr/content/enfant-terrible-margine-i-mainstreama> (25. listopada 2020.).
- „Not your bitch“ (1997), *Frakcija*, Zagreb, br. 12-13, str. 63.
- Ožegović, Nina (2020), „Jelena Kovačić i Anica Tomić: Vrlo je porazno da se u 21. stoljeću još uvijek mora raspravljati o tome koliki potencijal žene nose u sebi. Intervju“, URL: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/jelena-kovacic-i-anica-tomic-vrlo-je-porazno-da-se-u-21-stoljecu-jos-uvijek-mora-raspravljati-o-tome-koliki-potencijal-zene-nose-u-sebi-foto-20200623> (25. srpnja 2020).
- Paviša, Davor (2010), „Teatar G i skupina Elmer“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 43-44, str. 76-79.
- Peter Dragan, Iva (2010), „/meli ni jenu sasa. I tengenezeni tanga!/, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 104-107.
- Radović, Tanja; Geratović, Biljana (2010), „Autorski pristup“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 94-98.
- Rogošić, Višnja (2010), „Svi nezainteresirani za suradnju neka se jave ministru za kulturu. Izvedbena okupljanja studentske i alternativne scene“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 41-42, str. 86-93.
- Ružić, Igor (2010), „Schmrtz Teatar – 10 godina kasnije. Angažman kaosa i kaotičnost angažmana“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 43-44, str. 80-85.
- Tomić, Anica (2010), „Not your bitch!“, *Kazalište*, Zagreb, g. 13, br. 43-44, str. 72-75, URL: <http://cetveroruka.hr/o-nama/o-organizaciji/> (24. srpnja 2020.).
- Valent, Milko (2002), *Eurokaz. Užareni suncostaj*, Naklada MD, Zagreb.

(IN)VISIBLE ZAGREB SCENE AT THE TURN OF THE MILLENNIUM

Summary: The article presents the informal performance scene consisting of young authors who worked in Zagreb (individually, in couples and groups) approximately since the middle of 1990s until the middle of 2000s. That alternative performative phenomenon generated several younger Croatian theatre artists and proved formative for their future work. Therefore the article attempts to establish distinctive organisational (e.g. spontaneity), methodological (e.g. innovative creative processes) and performative (e.g. experiments with performance space and reception) characteristics of the scene.

Keywords: new Zagreb scene; alternative theatre; performance; the 1990s; the 2000s

TEMA: BALET

Sažetak: U kontekstu dinamičnoga razvoja hrvatske plesne scene posljednjih desetak godina – gdje se uz postojeće institucije (Baleti nacionalnih kazališta, Lado, Škola za klasični balet u Zagrebu) otvara Zagrebački plesni centar, pokreće Studij plesa (ADU), časopis i biblioteka *Kretanja* te portal plesnascena.hr – i teatrologijska savjetovanja otvaraju se temama suvremenoga plesa i baleta. Izlaganje se fokusira na radove što tematiziraju Balet kao institucionaliziranu i samostalnu umjetničku granu u hrvatskim nacionalnim kazalištima, inače rijetke i raspršene u teatrološkom kozmosu osječkih Krležinih dana u Osijeku kroz trideset godina, te ih se interpretira ne samo iz vizure povjesničara kazališta nego i s obzirom na iskustvo intendantice središnje nacionalne kuće, a što znači i zagrebačkoga Baleta u suradnji s ravnateljicom Irenom Pasarić, hrvatskom balerinom iznimne međunarodne biografije. Izuzmu li se dva rada vezana uz osječko Hrvatsko narodno kazalište (Antuna Petrušića te Stanislava Marijanovića i Tihomira Živića), plesne teme i umjetnici postaju sustavno prisutni tek kroz kontinuirana izlaganja kritičarke i povjesničarke plesa Maje Đurinović od 2010. do danas: bez obzira na odabire tema uglavnom iz povijesti, autorica je uvijek dotaknula i poneka važna načelna pitanja recepcije, percepcije, pozicije, međuodnosa suvremenog i klasičnog, autorskih i plesачkih osobnosti te pisanja o plesu i baletu u nas. Slijedom tih radova o plesnoj umjetnosti na Krležinim danima u Osijeku, u izlaganju *Tema: Balet* izdvojena su pojedina njezina razmišljanja i teze te se s njima dijalogizira s obzirom na spomenuto vlastito iskustveno viđenje problematike baletnoga teatra, odnosno problema Baleta u hrvatskom kazalištu.

Ključne riječi: Krležini dani u Osijeku; Balet; nacionalna kazališta; klasični balet; suvremeni ples

Objavljena 2002. godine na poticaj Hrvatskoga društva profesionalnih baletnih umjetnika (HDPBU), monografija *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj – recentni trenutak profesije* (2002.), prema uvodnim riječima, prvotno je zamišljena kao povijest baletnih ansambala nacionalnih kazališta, ali je naposljetku obuhvaćena široka slika plesne umjetnosti – djelatnost Zagrebačkoga gradskog kazališta „Komedijska“, folklorni ansambl Lado, razvoj suvremenoga plesa, Hrvatsko društvo profesionalnih baletnih umjetnika (HDPBU) i Škola za klasični balet u Zagrebu, a u nju su uvršteni i problemski tekstovi o socijalnoj i medicinskoj zaštiti baletnih umjetnika. Danas, gotovo dvadeset godina kasnije, sadržaj bi se i dalje širio sukladno razvoju, odnosno recentnom trenutku plesne scene: pokrenut je i studij plesa na Akademiji dramske umjetnosti (preddiplomski programi Suvremeni ples i Baletna pedagogija), 2009. otvoren je Zagrebački plesni centar kao prvi koreografsko-plesni centar za suvremeni ples, Hrvatski centar ITI pokreće časopis za plesnu umjetnost *Kretanja* (2002.), potom i Biblioteku *Kretanja* (2010.), a pokrenut je i portal plesnascena.hr. U kontekstu takve dinamične scene plesne umjetnosti posebno su važni spomenuti specijalizirani prostori za objavljivanje stručnih autorskih tekstova svih žanrova što prate suvremeni ples i balet te kao tema više nisu samo rijetki gosti u kazališnim časopisima, pa se posljedično i ozbiljna vrata tradicionalnih akademskih teatroloških savjetovanja stoga otvaraju temama suvremenog plesa i baleta, barem što se tiče Krležinih dana u Osijeku posljednjih desetak godina.

Balet s velikim slovom B u naslovu znači kako ću se u izlaganju fokusirati na radove što tematiziraju Balet kao institucionaliziranu i samostalnu umjetničku granu u hrvatskim nacionalnim kazalištima, inače rijetke i raspršene u teatrološkom kozmosu osječkih Krležinih dana kroz trideset godina, ali posebno mi zanimljive ne samo kao povjesničaru kazališta nego stoga što ih danas čitam i s dioptrijom iskustva vođenja središnje nacionalne kuće, a što znači i zagrebačkoga Baleta u suradnji s ravnateljicom Irenom Pasarić, hrvatskom balerinom iznimne međunarodne biografije. Izuzmemo li dva rada vezana uz osječko Hrvatsko narodno kazalište (Antuna Petrušića te Stanislava Marijanovića i Tihomira Živića), plesne teme i umjetnici postaju sustavno prisutni tek kroz kontinuirana izlaganja Maje Đurinović od 2010. do danas, u kojima je kao koreografkinja, plesna pedagoginja, kritičarka i povjesničarka plesa¹, bez obzira na odabire tema uglavnom iz povijesti, uvijek dotaknula i poneka važna načelna pitanja recepcije, percepcije, pozicije, međudnosa suvremenog i klasičnog, autorskih i plesачkih osobnosti te pisanja o plesu i baletu u nas: izdvojiti ću neka njezina razmišljanja i teze te ih (dakle s autoreferencijalnim predznakom) čitati s obzirom na spomenuto vlastito iskustve-

¹ Maja Đurinović autorica je monografija o plesnim umjetnicima: *Mercedes Goritz-Pavelić* (2000.); *Mia Čorak Slavenska* (koautor Zvonimir Podkovac, 2004.); interaktivna multimedijaska prezentacija *Kaspomanija Milane Broš* (2006.); *Razvoj suvremenog plesa*; *Ana Maletić/životopis* (2008.). Objavila je 2018. knjigu *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam. Osvrti, razgovori, komentari 1992. – 2016.*, Mala dvorana, Biblioteka *Kretanja*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.

no viđenje problematike baletnoga teatra, odnosno problema Baleta. I Balet s velikim i balet s malim početnim slovom asociraju na klasični balet, na produkcije repertoara *bi-jeloga baleta*; dakle klasika je osnova na temelju koje Balet / baletni ansambl – unatrag, povijesno gledano – postaje spomenuta institucionalna umjetnička grana pretvorivši se iz baletne trupe što opslužuje Operu u samostalno umjetničko tijelo koje može kontinuirano produkcijski realizirati zahtjevna djela klasičnoga baletnoga repertoara. Tako se na samom početku razgovora o baletu, klasičnom baletu, plesu, plesnom teatru, odmah postavlja pitanja terminološke naravi – što se pod kojim pojmom podrazumijeva.

S obzirom na potpuni izostanak temeljnih teorijskih i povijesnoistraživačkih tekstova o ideji i estetici klasičnoga baleta u nas, uredništvo časopisa za plesnu umjetnost *Kretanja* 2011. godine posvećuje temat klasičnom baletu (*O klasičnom baletu*). Urednica temata Andreja Jeličić u „uvodu u promišljanje osnovnih pojmova“ pod naslovom „Što je klasično u baletu?“ razmatra široko rasprostranjenu upotrebu sintagme klasičnoga baleta i na samom početku u bilješki napominje kako se u raznim kontekstima balet kao generički pojam suprotstavlja plesu, iako je ples „generički nadređen pojam koji ga obuhvaća (i balerine plešu, zar ne?)“ (A. Jeličić, 2011: 7), pridodavši kako takva kategorizacija nije samo rezultat neznanja nego „i još uvijek oštre podijeljenosti naše plesne scene na baletne i suvremene plesače“ (A. Jeličić, 2011: 7). Razjašnjavajući nekoliko razina pojma klasičnog baleta – povijesni klasični balet², nadpovijesni žanr³ i nadpovijesni stil (baletna tehnika i njezin precizan leksik osnova su klasičnog baleta u smislu *nadpovijesnog stila*!)⁴ – na kraju uvodnika A. Jeličić zaključuje kako je najrasprostranjenija upotreba pojma baleta njegova povezanost s jednim izvanumjetničkim kriterijem kategorizacije, onim institucionalnim, jer se baletom nazivaju djela izvođena u kazališnim ustanovama – nacionalnim i gradskim – ili u trupama s plesачima koji su prošli ba-

² Razina umjetničko-povijesne forme odnosi se na drugu polovicu 19. stoljeća u Petrogradu, na balet Mariusa Petipa i Lava Ivanova, kada u užem smislu govorimo o „povijesnom klasičnom baletu“ (*Trnoružica*, *Labuđe jezero* i *Orašar*) kao okosnici stvaranja kasnijega baletnog kanona tipičnog historizma, a što podrazumijeva i izvođenje djela baletnog romantizma i klasicizma 19. stoljeća. Petipa koreografira i balet romantičarskog perioda (*Giselle*, *Paquita*, *Gusar*) osiguravši im kontinuirano izvođenje sve do danas, udarajući temelje povijesnom repertoaru baletnih kuća. Od druge polovice 20. stoljeća taj kanon okosnica je repertoara nacionalnih baleta, pa tako i zagrebačkog Baleta. A. Jeličić objašnjava da je u pravu onaj koji *Giselle* naziva romantičnim i onaj koji ga svrstava u klasične balet misleći pritom ne na povijesnu ili stilsku kategoriju već na općeprihvaćenu i izvanvremensku vrijednost, na pripadnost kanonu.

³ Razina *nadpovijesnog žanra*, pojednostavnjeno rečeno, formula je koja se primjenjuje i u novim kreacijama u kasnijim razdobljima.

⁴ Razumijevanje klasičnog baleta kao *nadpovijesnog stila*, prema autorici, pojam je „mnogo širi i elastičniji od prethodnih“ jer nadilazi i obuhvaća „razna povijesna razdoblja i žanrovske odrednice“, a određuje ga način izvedbe „temeljen na načelima i kvalitetama akademskog, klasičnog plesa, artikulirajući prepoznatljivu suštinu koja se razlikuje od drugih scenskih izričaja“ (A. Jeličić, 2011: 9). Tu pripadaju i klasični baleti 20. stoljeća, predstavnici neoklasicizma (primjerice Balanchineov *Apolon Musaget* ili Stravinski).

letnu obuku i dnevno vježbaju baletne vježbe. To je dakle Balet, s velikim B pisan i u Statutu središnjeg nacionalnog kazališta, Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, s početkom djelovanja 4. studenog 1876., a čija je tradicija u našoj kazališnoj povijesti u svim nacionalnim teatrima – usprkos krizama karakterističnim za preživljavanje tako ekskluzivne umjetnosti u različitim povijesnim i političkim okolnostima – nedvojbeno i bogata i još u mnogo detalja neistražena. Valja još napomenuti da je, bez obzira na kreativnu propusnost granica (vokabulara, estetika i dr.) suvremenog plesa i baletne klasike, riječ o dvije i umjetnički i produkcijski razdvojene scene – na scenu suvremenog plesa i baleta, kako, uostalom, i Maja Đurinović u knjizi *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam* (2018.) razvrstava tekstove: na one o suvremenoj plesnoj sceni i one o baletnoj sceni.

Ekskluzivnost i plesne i baletne scene u različitim aspektima – kao profesije, kao umjetnosti, u produkcijskom aspektu i po tipu publike, a analizirajući europska kretanja što utječu na odnos komercijalnog i subvencioniranoga teatra, Dragan Klaić u *Početi iznova* (2012.) već u prvoj rečenici poglavlja o plesu utvrđuje kako je, usprkos dugoj tradiciji i prestižu, ples i dalje „ranjivi deo spektra izvođačkih umjetnosti, čija je publika prilično malobrojna“ (D. Klaić, 2012: 73), ali da zato klasični balet „uživa reputaciju plemenite umetničke discipline“ (D. Klaić, 2012: 73), stabilnost mu omogućava inkorporiranost u operne kuće i privlači stariju, konzervativnu publiku nesklonu avanturama. Iz perspektive Baleta, baletnih plesača i *baletomanske* publike (M. Šparemblek) s Klaićevim stavom o umjetnosti i estetici klasičnog baleta moglo bi se sporiti, iako opis profesionalnog života u Baletu nije daleko od istine: „Ansambli klasičnog baleta, a neki se sastoje od šezdeset do sedamdeset plesača, prilično su skupi za održavanje, a takođe su i hijerarhijski postavljeni, zasnovani na zahtevnom vežbanju i velikom pritisku na igrače da budu mršavi i u formi; oni su često okruženja puna ljubomore i ogovaranja, zatvorena u uski životni stil i dnevnu rutinu vežbanja i samožrtvovanja posvećenih profesionalaca. Danas se na klasični balet može gledati kao na poetsku, deerotizovanu zabavu srednje klase, formu opsednutu tehničkim savršenstvom i formalnom lepotom, ali izolovanu od inovacija.“ (D. Klaić, 2012: 73)

Osim što ima svoju publiku, klasična baletna scena u Hrvatskoj koju tvore Baleti nacionalnih kazališta – usprkos svim okolnostima opstali od osnutka sve do danas – svoje pojedinačne povijesne preglede imaju u monografijama nacionalnih kazališta i spomenutoj monografiji o *125 godina profesionalnog baleta u Hrvatskoj – recentni trenutak profesije* (2002.), a tijekom godina objavljen je i niz onih o pojedinim umjetnicima. Međutim, polje istraživanja hrvatske povijesti baleta još je uvijek otvoreno za mnoge netaknute teme.

U kontekstu svojevrzne dramocentričnosti prvoga desetljeća Krležinih dana, balet i ples u naslovu nekoga izlaganja, a bez obzira na početno slovo riječi, pronalazi se prvi put u bibliografiji savjetovanja u naslovu izlaganja Antuna Petrušića o festivalu Annale komorne opere i baleta u Osijeku 1970. – 1983. na Krležinim danima 1996., u kojemu Petrušić naglašava važnost programske i stilske raznolikosti baletnoga dijela programa festivala u vremenu kada u osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu nije postojao

Balet, posebice djelima mlađih hrvatskih skladatelja, često praizvedbama (D. Detoni, M. Ruždjak, I. Kuljerić, A. Kabiljo)⁵. Pišući o važnosti utemeljenja i dometima festivala, ali i o njegovu nestanku u godini zatvaranja kazališta zbog obnove, Petrušić piše o zagovornicima „likvidacije“ Annala u političkoj strukturi Osijeka još u vrijeme osnivanja Annala, ali i šire, između ostaloga u kontekstu izloženosti „napadima širih razmjera“ (A. Petrušić, 1997: 262) na aktualnu temu „viška“ Opera u Hrvatskoj, a što je značilo prijedlog da se ukinu splitska, riječka i osječka opera iz pera glazbene kritičarke *Vjesnika* Jagode Martinčević te uz podršku Drage Hedla u *Glasu Slavonije*.⁶ Petrušićev opis političkog i društvenog konteksta u slučaju stvaranja jednoga festivala opere i baleta dotiče i jedan od lajtmotiva posve ozbiljnoga pitanja koje se u različitim teorijskim, praktičnim i živim političkim kontekstima javlja kao lajtmotiv u okviru diskusija i svekolikih problematiziranja struktura nacionalnih kazališta te pitanja (čitaj: smisla) postojanja četiri Opere i tri Baleta u Hrvatskoj. Iako se zagovornici tih i takvih ideja ciklički javljaju i u desetljećima državne samostalnosti, sve ostaje u kuloarima kulturne politike koja do sada, srećom, nije iznjedrila nijedno (čak ni nesuvislo) rješenje za promjenu. Petrušićev tekst o slučaju Annala također potiče raspravu o još jednoj temi produkcijske naravi ili, bolje reći, stvarnosti rada u nacionalnim kućama – o suživotu Opere i Baleta s Dramom, kao i odnosu Opere i Baleta, manje s obzirom na udio baleta u opernim djelima, a posebice s obzirom na zajednički orkestar i odnos ravnatelja Opere prema sviranju baletnih partitura, za koje određuju B-sastav orkestra, u čemu je (po nepisanom pravilu) Balet *a priori* u podređenoj poziciji – osim kad je pitanju partitura *Labuđeg jezera*.

Balet kao tema izlaganja pojavljuje se opet 2007. godine, ali tek kroz odabrane ulomke iz monografije o osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu u kojoj Ljubomir Stanojević potpisuje poglavlje o povijesti Baleta (odnosno Plesne skupine) u našem drugom hrvatskom nacionalnom kazalištu (A. Bogner-Šaban, 2007: 15-16). Nastavljajući se na Stanojevićeva istraživanja i u kontekstu teme *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, tek 2013. Stanislav Marijanović i Tihomir Živić u radu „Baletni ansamblu u Osijeku od supostojanja do nestajanja“ predstavljaju povijest Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku kroz nastojanja da tijekom 20. stoljeća pokuša osigurati kontinuirani opstanak: od *prepovijesnih iskoraka* izvedbama gostujućih baletnih predstava 1838. i 1839. preko *Proljetnog sna* (1919.) po „Griegovoj Peer Gynt suiti“ do zlatnoga razdoblja

⁵ „Zbog toga su baletni programi na Annalu bili stilski raznoliki, od klasike i romantike do suvremenog i eksperimentalnog plesnog teatra, što je znalo izazvati suprotna mišljenja i kritike, pogotovo ako se balet nametao operi.“ (A. Petrušić, 1997: 262)

⁶ „Neobjektivnu i neargumentiranu kampanju vodila je preko novina tadašnja kritičarka *Vjesnika* Jagoda Martinčević, no na sreću i poslije brojnih reagiranja i intervencija sa svih strana nije mogla nanijeti ozbiljniju štetu, ali je to trebalo istrpjeti i raditi dalje.“ (A. Petrušić, 1997: 264) Na lokalnoj razini i novinar Drago Hedl napada Annale prije otvorenja 1981., o čemu Petrušić kaže: „Tu se sugerira nebulozna ideja o nekoj vrsti *stagione* sa stalnim orkestrom i velikim amaterskim (!) zborom koji bi opsluživao i Operu!“ (A. Petrušić, 1997: 264)

osamostaljenoga Baleta kojemu je ravnatelj Stjepan Suhi (1952. – 1960.) u suradnji s Argentine Savin postavljajući niz respektabilnih naslova (*Balade* D. Savina 1954., *Đavo* u selu F. Lhotke 1955., *Stranac* S. Bombardellija 1958.), potom razdoblja pod ravnanjem Dragutina Savina (1961. – 1971.), pa sve do 1991., kada je samostalna „osječka kazališna plesna sastavnica dotad gotovo posve iščezla.“ (S. Marijanović; T. Živić, 2014: 341). Pomno izlažući povijesne činjenice o baletnim izvedbama što se zapravo mogu okarakterizirati kao ustrajni pokušaji revitalizacije osječkoga Baleta, izdvojivši važnost koreografskog djelovanja Antuna Marinića u prvom desetljeću novoga milenija (Žena i bodež 2004., *Zaplešimo kroz povijest* 2005.), autori zaključuju kako se ambivalentna osječka baletna događanja svode na trajnu „opoziciju između (su)postojanja osječkog Baleta i njegova nestajanja s kazališne scene“ (S. Marijanović; T. Živić, 2014: 342). Povremene izvedbe klasičnih baleta nisu postale pravilo, odnosno nisu uspostavile kontinuitet, pa čak ni nakon oduševljenja publike ostvarenom premijerom *Orašara* 2013. baletne produkcije nisu uspjele postati trajnom i neodvojivom sastavnicom repertoara nacionalne kuće: u Osijeku je „desetljećima vladala čudna dvojnost između nepostojanja službenog kazališnog Baleta i postojanja navedene Plesne skupine Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, koja je po potrebi plesom nadopunjavala zapaženi rad Opere, ali i mnoge lakoglazbene priredbe“ (S. Marijanović; T. Živić, 2014: 342).

U prvom od niza izlaganja na Krležinim danima 2010. pod naslovom „Hrvatska pera u apologiji plesnog teatra“ Maja Đurinović problematizira iznimno važnu temu plesne kritike. Kao autor prve hrvatske kritike suvremenog plesa A. G. Matoš 1903. gledao je Isadoru Duncan na početku njezine europske karijere te je, polemizirajući zapravo sa samim sobom o jednoj posve novoj umjetničkoj pojavi, anticipirao i ulogu i značenje umjetnice kao začetnice suvremenoga plesa – utvrđuje autorica potom analizirajući i kritike gostovanja trupe Rudolfa Labana u Zagrebu 1924., o čijem umjetničkom plesu pišu književnici J. Kulundžić i K. Mesarić, te dajući obrise dinamične zagrebačke plesne scene dvadesetih i tridesetih, kada je općenito već „bilo jasno da je budućnost plesnog teatra u sintezi klasične tehnike i izražajnih mogućnosti suvremenog plesa“ (M. Đurinović, 2011: 111). Izdvojila bih međutim iz teksta jednu njezinu važnu konstataciju vrijednu ozbiljne razrade, kako već od toga vremena suvremeni ples kao jednu od novina na tržištu tadašnje europske umjetnosti bezrezervno prepoznaju književni i kazališni kritičari, dok se „već tada pokazalo da su tekstovi proizašli iz pera glazbenih kritičara mnogo suzdržaniji“ (M. Đurinović, 2011: 110), jer je nepisano pravilo – koje traje do naših dana, dakle i u 21. stoljeću – da baletnu kritiku pokrivaju glazbeni kritičari, a koji su prije sto godina smatrali kako je ples sekundarna umjetnost nastala iz primarne, glazbene. Pridodala bih ovdje kako i danas baletnu kritiku pišu glazbeni kritičari, a među kojima pojedini nemaju kompetencija ni za pisanje glazbene a kamoli baletne kritike,⁷

⁷ Nevjerojatni su profili baletnih kritičara u medijima danas – bivša novinarka koja je pratila košarku u lokalnom listu, bivša modna urednica, politički komentator, zborist ZGK Komedije (Ivana Mikuličin, Bojana Radović, Branimir Pofuk, Davorin Schopf).

pa su, barem za profesionalce i usko zainteresiranu publiku, itekako važni ozbiljni časopisni prostori, pri čemu su za Balet – posebice produkcije klasike – kao prosudbeno relevantne niz godina bile jedino kritike u inozemnim specijaliziranim časopisima (*Dance Europe Magazin*).

U kontekstu krovne teme „supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu“, u okviru koje je i spomenuto izlaganje o postojanju i nestajanju ambivalentnoga osječkoga Baleta, Maja Đurinović u radu „Balet i suvremeni ples“ na Krležinim danima u Osijeku 2013. također definira ples kao nadređeni pojam svim kazališnim formama, vrstama, oblicima i žanrovima baleta i suvremenoga plesa.⁸ Naglašavajući postojanje jakih suprotstavljanja na hrvatskoj plesnoj sceni između baleta i suvremenog plesa, na temelju vlastitih istraživanja povijesti hrvatskoga plesa Maja Đurinović utvrđuje kako su ga odavno u specifičnoj situaciji povijesnih početaka 1920-ih i 1930-ih uspješno rješavale „naše *bake*“ (M. Đurinović, 2014: 347). Utvrđujući kako glede baleta, uz kronološku traku francuske i ruske baletne povijesti, nas Hrvata nema ni u drugoj polovici 19. stoljeća, pa ni na prijelazu u 20. stoljeće, otegotne okolnosti autorica, između ostalog, vidi u kontekstu borbe za hrvatski jezik u nacionalnom kazalištu, gdje je, posve prirodno, slabija bila podrška šire zajednice za neverbalnu umjetnost baleta: priključak na balet kao nadpovijesni stil zagrebačka publika dobiva dolaskom trupe balerine i koreografkinje Margarite Froman 1921. koja ostaje u Zagrebu, čime započinje nacionalni razvoj baleta. U dinamičnom kontekstu novih stilova europskoga suvremenoga plesa i u Zagreb se „s diplomama suvremenih plesnih studija“ (M. Đurinović, 2014: 351) vraćaju hrvatske umjetnice imajući podršku domaćih kritičara koji poznaju europska kretanja. Teza je autoričina da tih zlatnih tridesetih balet i suvremeni ples „sasvim lijepo supostoje“ (M. Đurinović, 2014: 352),⁹ da su prijepori započeli nakon 1945. zatiranjem tradicije i da su pred nama još mnoga istraživanja i rekapitulacije plesne umjetničke baštine. Dragocjenost tih razmišljanja na tragu „plesnoga ekumenizma“ Milane Broš, kojoj i posvećuje tekst, proizlaze iz autoričina poznavanja i žive prakse i povijesti, jer su u stvarnosti na hrvatskoj plesnoj sceni balet i suvremeni ples dva svijeta, možda ne toliko suprotstavljena koliko odvojena, kao dva načina rada, produkcije, umjetničkog razmišljanja, pa i publike: baletni – elitistički, u rigidnom radnom ritmu i trajnom stanju *neurotičnog perfekcionizma* (kako je jednom rekao Svebor Sečak za baletni način rada) u jedinom Baletu u gradu s jedne strane, dok s druge u paralelnom svijetu supostoji (prostorno i produkcijski) rasparcelirana scena suvremenog plesa na kojoj su inače međusobna suprotstavljanja snažna, iako oku šire javnosti nevidljiva.

⁸ „Kad kažem ples, mislim na kazališnu umjetnost kao pojam nadređen umjetničko-povijesnim formama baleta i suvremenog plesa, a ne na oblike društvene zabave koji su uvijek supostojali u široj društvenoj zajednici, kao živi materijal u stalnoj mogućnosti interakcije s umjetničkom formom.“ (M. Đurinović, 2014: 347)

⁹ I dalje: „Tako suvremeni (moderni) ples u Hrvatskoj nije bio nastavak ili reakcija na balet nego su oba oblika paralelno osvajala prostor za umjetnost koja je po svojoj biti i tjelesnoj manifestaciji u našim krajevima (bila) vrlo upitna, da ne kažemo zazorna.“ (M. Đurinović, 2014: 352)

Četiri godine zaredom na Krležinim danima Maja Đurinović bavit će se istraživanjem i portretiranjem međunarodnih biografija Mije Čorak Slavenske („Mia Čorak Slavenska: o zvijezdama i trnju (i kako je Jugoslavija nepoćudnoj plesačici platila pariški debi“, 2015.), Vere Milčinović Tashamire („Vera Milčinović Tashamira: plesna umjetnica koja je donijela europski, izražajni ples u Ameriku (zvali su je The Croatian Beauty)“, 2016.), spajanjem plesnog modernizma i djagiljevjevskih baleta Milka Šparembleka („Plesni teatar Milka Šparembleka“, 2017.) te recentnim produkcijama dvaju suvremenih umjetnika („Rajko Pavlić i Staša Zurovac, dva autora plesnog teatra između koreografije i režije“, 2018.). Posebice je zanimljiva epizoda povijesno-političkog konteksta odlaska u inozemstvo Mije Čorak Slavenske iz angažmana zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta, gdje joj se ne produžava ugovor jer se javno usprotivila ignoriranju zagrebačkog Baleta u trenutku njegova nedvojbenoga umjetničkog uspona usudivši se progovoriti o nepoštivanju plesne umjetnosti i braneći balet kao suvremenu, angažiranu umjetnost koju ne ograničavaju jezične barijere.¹⁰ Usklađeno s europskim kretanjima hrvatska baletna scena tako je dvadesetih godina 20. stoljeća iznjedrila niz umjetnika bez ikakve povijesne pozadine klasične baletne tradicije, međutim, kako naglašava autorica, hrvatska sredina što ne voli isticanja jednostavno ih prepušta svijetu: također, ističe kako je u tom smislu jedna od velikih tema povijesti hrvatskoga baleta najveći egzodus plesača koji se dogodio pedesetih godina 20. stoljeća, kada je više od dvadeset hrvatskih baletana iz angažmana u zagrebačkome Hrvatskom narodnom kazalištu emigriralo u inozemstvo tragajući za svojom afirmacijom u kontekstu tadašnjih poticajnih umjetničkih zbivanja. Dakako, činjenica da je ples umjetnost bez jezičnih barijera – jedino što je na probama, u baletnim dvoranama, dakle u procesu rada jezik verbalne komunikacije engleski – ključno određuje i povijest, ali i sadašnjost plesne i baletne umjetnosti, posebice strukture umjetničkih ansambala, jer: „Plesači su građani svijeta; multinacionalne plesne kompanije kao i baletni ansambli su ubrzo, u drugoj polovici 20. stoljeća postali pravilo, a ne izuzetak, nakon čega je uslijedilo pitanje kako dobre plesače zadržati kod kuće, odnosno kako ih privući nazad.“ (M. Đurinović, 2016: 98) Sudeći po plesачkim biografijama te poznajući i povijest i sadašnjost, lako možemo odgovoriti – povijesno ne uspijevamo nikako. U praksi se dakle već cijelo stoljeće podrazumijeva multinacionalnost sastava ansambala u svim produkcijskim vrstama plesne i baletne umjetnosti, stoga je i u slučaju Baleta kao umjetničke grane naših nacionalnih kazališta danas nemoguće govoriti o nacionalnom sastavu baletnoga ansambla iz mnogih razloga: ples je umjetnost bez jezičnih barijera, fluktuacija je u baletnom svijetu dinamična i neograničena

¹⁰ Reagirajući javno na tekst „Statistička paralela u radu zagrebačkog i beogradskog teatra u sezoni 1934/35.“, Slavenska kaže: „Upozorujem zato na ovome mjestu mjerodavne, kao i našu javnost, na činjenicu, da je balet vrlo važna, a usudujem se ustvrditi za reprezentaciju u inozemstvu u budućnosti najvažnija grana scenske umjetnosti, jer je neovisna o jeziku, te da Zagreb nikada ne bi smio dopuštati daljnje padanje nivoa svog baleta, jer bi to značilo jedan manjak u pogledu njegovog kulturnog razvitka...“ (M. Čorak Slavenska u: M. Đurinović, 2016: 102)

jer angažmani ovise o audicijama, a i sve je manji broj zainteresirane djece za balet kao buduću profesiju, barem u Hrvatskoj. Povijest plesa i povijest baleta tako su povijesti umjetničkih migracija, jer i hrvatski plesač/baletan odlazi na audicije ne propuštajući prigode za inozemne angažmane. Autoričina konstatacija o posljedicama tih emigracija koje nameću pitanje – kako dobre zadržati kod kuće i kako ih privući nazad, zapravo je ključno pitanje sve do danas: što umjetnički pružaju i što mogu pružiti angažmani u Baletima nacionalnih kazališta da bi privukli sada ne samo svoje nego uopće dobre plesače s različitih krajeva svijeta koji putuju od audicije do audicije.

Naposljetku, za temu Baleta posebno je poticajna kritička angažirana skica Maje Đurinović o propustima što proizlaze iz povijesnih i aktualnih predrasuda u tekstu „Hrvatsko plesno kazalište: propusti i predrasude” (2014.), a odnose se na hrvatsku kulturnu politiku od 1990. koja potencijal baletne i plesne scene baziran na jakoj tradiciji nije iskoristila kao „velik potencijal nacionalne promidžbe” (M. Đurinović, 2015: 237), odnosno kao naš kulturni brend. *Propust prvi* odnosi se na nezavidnu situaciju Baleta hrvatskih nacionalnih kazališta i, posebice izdvojeno, zagrebački Balet godine 1991. na čelu sa Šparemblekom, kada se zakratko činilo da je u pitanju novi kazališni uzlet Baleta, ali je, po njezinu mišljenju, i bez obzira na Domovinski rat, sve splasnulo zbog nezainteresiranosti kulturne politike. Događali su se i događaju se uzleti i krize i u najjačem zagrebačkom, a posebice u riječkom i splitskom Baletu, što govori i sama autorica, poentirajući kako se kod nas periodički pojavljuju rasprave o tomu trebaju li se ukinuti manji ansambli i formirati jedan jak nacionalni balet ili treba ostaviti decentraliziranu situaciju s programskom autonomijom kakva je i sada u nacionalnim kućama. Nijedna kulturna politika nije se, srećom, upustila u odlučivanje između te dvije koncepcije, ali se, nažalost, nije odlučila ni što hoće s postojećim stanjem stvari u nacionalnim Baletima, a što svake godine samo u blagdanskom ozračju *Orašara* pruža privid sjaja, sreće, zadovoljstva i bogatstva na baletnoj sceni. Srećom, nije propisana nijedna briselska norma koje bi se morali držati u broju nacionalnih kuća po glavi stanovnika, pa tako i Baleta, jer bi se primjerice norma o ukidanju sigurno provela: ovako se nijedna politika ne usuđuje ukinuti umjetnost s jakom tradicijom, ali nema interesa i ne trudi se razumjeti problematiku, stoga nije u stanju ni na koji način potaknuti kontinuirani umjetnički razvoj, između ostaloga i edukacijom, odnosno jačanjem baletne škole. Smatram kako treba održati decentraliziranu i programski autonomnu situaciju postojećih nacionalnih Baleta, ali s bitno drukčijim okvirom spomenutih produkcijskih uvjeta. (Ključni izazov, pitanje i prije svega problem intendanta i ravnatelja Baleta ne samo u središnjem nacionalnom kazalištu nego u svim hrvatskim nacionalnim kućama jest pitanje umjetničkih i produkcijskih mogućnosti ostvarenja ne samo klasičnoga repertoara, a čime se nakon realne analize stanja i strukture ansambla može dovesti u pitanje smisao postojanja stalne umjetničke grane Baleta, ne samo splitskog i riječkog ansambla nego već sada i problema zagrebačkoga Baleta.)

Konačno, autorica je iznijela još dvije zanimljive tvrdnje. Naglašava kako se „u izboru intendantata nikad ne gleda na njegov stav kroz program baleta, hoću reći da to područje nema težinu, pa se njime sigurno i manje bave“ (M. Đurinović, 2015: 241): naime, iz iskustva i svoga i drugih kolega govoreći – u izboru intendantata pitanje je koliko se uopće gleda program. Druga je konstatacija kako „rijetko koji intendant nacionalne kazališne kuće zna što zapravo drži dobre plesače“ (M. Đurinović, 2015: 241), a to je dobar repertoar: nedvojbeno kako dobar repertoar i drži i privlači plesače, intendant to mora znati i u tom smislu odabrati svog umjetničkog ravnatelja Baleta te omogućiti uvjete za ostvarenje dobrog repertoara. Pripadnica međunarodnog baletnog miljea Irena Pasarić kao ravnateljica uložila je u repertoar svoja poznanstva i kontakte za mnoge pozive značajnim svjetskim umjetnicima na suradnju s našim Baletom. Šparemblek je rekao kako stvaranje repertoara nije apstraktno nego su to – *ljudi, prostor, vrijeme i novac*, a time je sve rekao. Krenemo li odostraga, od novca, u produkcijskoj razdiobi novaca određivala sam isti budžet Baletu i Operi, što se rijetko događalo i događa, ali zahvaljujući takvoj programskoj politici, u Baletu su gostovali veliki koreografi, ali i baletni pedagozi i baletni majstori, čime se ključno pridonosi afirmaciji i osnaživanju ansambla, dakako, uz gostovanja vodećih europskih solista. Vrijeme je potrebno kako bi se izgradio i repertoar i ansambl, a potrebno je i za istraživanja i traganja. Prostora za rad nedostaje, on je u našim nacionalnim kućama na donjoj granici svjetskih profesionalnih standarda. Naposljetku, ljudi, oni koje je koreograf s razlogom prve naveo, doista su sve – plesači, odnosno ansambl.

U supostojanju klasike i suvremenoga repertoara koji tradicijski tvori model repertoara Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu kao središnje/*mainstream* hrvatske kazališne kuće, smatram kako je najmarkantnije obilježje programskog profiliranja razdoblja Lederer & Pasarić niz suvremenih autorskih baletnih ostvarenja, čak osam praizvedbi hrvatskih i stranih koreografa i skladatelja. Pritom, dakako, ne želim reći kako su interpretacija klasike ili neoklasika umjetnički manje važna, dapače: misija nacionalne kuće u funkciji je stvaranja kazališne kulture grada i države, pa se svaka nova generacija naše publike mora upoznati s klasičnom baletnom literaturom, ali uvijek na visokoj i autentičnoj koreografskoj i izvedbenoj razini tradicionalnih baletnih formi. Između suvremenog i klasičnog, domaćeg i stranog, u takvom tipu nacionalnog baletnog ansambla u kojemu se njeguju različitosti glazbenih stilova, formi, tradicija, plesnih vokabulara, one se nikako ne smiju vrednovati kroz subordinaciju: one tek u dinamici i međusobnom dijalogu različitosti jedino moguće i stvaraju profil ansambla Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. U tom profilu, ulog u suvremenu autorsku interpretaciju jest, sigurna sam, onaj ključ identiteta kreativne različitosti koji otvara mogućnost našega sudjelovanja u interkulturnom dijalogu svijeta, i velikoga i onoga manjega, baletnoga.

LITERATURA

- Bogner-Šaban, Antonija, pr. (2008), „Povijesni podsjetnik na 100. godina djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 2007. 100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 7-18.
- Đurinović, Maja (2011), „Hrvatska pera u apologiji plesnog teatra“, *Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, prvi dio, *U spomen Nikoli Batušiću*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 107-113.
- Đurinović, Maja (2014), „Balet i suvremeni ples“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 346-353.
- Đurinović, Maja (2015), „Hrvatsko plesno kazalište: propusti i predrasude“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu. Dvadeset i pet godina Krležinih dana u Osijeku*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 237-242.
- Đurinović, Maja (2016), „Mia Čorak Slavenska: o zvijezdama i trnju (i kako je Jugoslavija nepoćudnoj plesačici platila pariški debi)“, *Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 98-105.
- Đurinović, Maja (2016), „Vera Milčinović Tashamira: plesna umjetnica koja je donijela europski, izražajni ples u Ameriku (zvali su je The Croatian Beauty)“, *Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 104-112.
- Đurinović, Maja (2018), „Plesni teatar Milka Šparembleka“, *Krležini dani u Osijeku 2017. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*, prvi dio, pr. Martina Petranović, Boris Senker i Anamarija Žugić, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 84-90.
- Đurinović, Maja (2019), „Rajko Pavlić i Staša Zurovac, dva autora plesnog teatra između koreografije i režije“, *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga ka-*

zališta, drugi dio, pr. Ana Lederer, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 178-184.

Jeličić, Andreja (2011), „Što je klasično u baletu?” *Kretanja*, Zagreb, br. 15-16, str. 7-9.

Klaić, Dragan (2012), *Početi iznova. Promena teatarskog sistema*, Clio, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti Cetinje, Beograd.

Marijanović, Stanislav; Živić, Tihomir (2014), „Baletni ansambli u Osijeku od supostojanja do nestajanja“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 330-345.

Petrušić, Antun (1997), „Annale komorne opere i baleta u Osijeku 1970-1983.“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 259-273.

TOPIC: BALLET

Summary: In the context of dynamic development of dance scene in Croatia during the last ten years – which resulted in the establishment of the Zagreb Dance Centre, the Dance Department at the Academy of Dramatic Art in Zagreb, the magazine and book series *Kretanja*, and the web page plesnascena.hr (together with time-honoured institutions such as the Ballets in national theatre houses, the Lado Ensemble, the School for Classical Ballet in Zagreb) – the theatre conferences in Croatia also began addressing the contemporary dance and ballet topics. The research therefore focuses on papers that explore the Ballet as an institutionalised and independent artistic field in Croatian national theatres, papers typically sporadic and scattered throughout the proceedings of Krleža's Days in Osijek over the last thirty years, and interprets them not only from the theatre historian's point of view but also from the perspective of the artistic director of the Croatian National Theatre in Zagreb, i.e. of the Zagreb Ballet, in cooperation with the Head of Zagreb Ballet Irena Pasarić, an internationally recognized Croatian ballet dancer. In addition to two papers concerning the Croatian National Theatre in Osijek (written by Antun Petrušić; Stanislav Marijanović and Tihomir Živić), the dance subjects and artists have uninterruptedly been present only from 2010 till today, mostly

owing to papers written by dance critic and historian Maja Đurinović: even though Đurinović usually wrote on the topics of dance history, she always included some important issue related to the reception, perception, status, relationship of contemporary and classic, authors and dance artists, and written reflections on dance and ballet in Croatia. Following her papers on dance art in the proceedings of Krleža's Days in Osijek, the paper titled *Topic: Ballet* points out some of her opinions and proposals and enters into a dialogue with them, however always bearing in mind the already mentioned experience of theatre practice when discussing ballet theatre and problems of the Ballet in Croatian theatre.

Keywords: Krleža's Days in Osijek; Ballet; national theatres; classical ballet; contemporary dance

„STRANI TERITORIJ“ PLESA KAO KAZALIŠNE UMJETNOSTI

Sažetak: Pregledavajući zbornike radova objavljene tijekom tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku, tražila sam naslove, potencijalne motive i moguće „prikrivene“ tragove plesnih tema. Zanimao me interes i odnos autora – sudionika Krležinih dana u Osijeku spram plesnoga kazališta unutar istraživanja nacionalnoga korpusa. Pokazalo se da su plesne teme vrlo rijetke, spomenute ili tek načete u širem kontekstu te da se uglavnom tretiraju kao „strani teritorij“.

Ključne riječi: Balet; suvremeni ples; plesno kazalište; kazališni ples

Sudjelovanje na Krležinim danima: kako priprema izlaganja, slušanje velikog broja intrigantnih tema i upoznavanje izlagača iz različitih, a opet bliskih struka i stalno učenje i širenje horizonata, tako i interes i podrška kolega bili su iznimno značajni i poticajni za moju ustrajnost i sve veću usmjerenost na istraživanje povijesti hrvatskog plesa – bogat i skoro netaknut prostor hrvatske kazališne baštine. Naime, plesnim se kazalištem (u smislu isprepletene složenosti razvoja i izvedbi baletnih i suvremenoplesnih djela) nitko nije sistematično i dosljedno bavio, što i nije čudno s obzirom na to da nedavno u toj profesiji nije postojao teorijski školovani, obrazovani kadar. Rijetki su bili insajderi vješti pisanju i promišljanju problematike poput Branke Rakić, Maje Bezjak ili Tuge Tarle, ali i one su se relativno brzo zamorile, a i nisu zadirale u povijesne teme. O plesnim izvedbama pisali su uglavnom glazbeni ili kazališni teoretičari i kritičari, a teme iz povijesti plesa pojavljuju se više u kontekstu sagledavanja neke veće cjeline, u smislu pobrojavanja kazališnoga repertoara, festivalskog programa ili neke umjetničke biografije. Suvremeni teatrolozi koji su zapravo već davno nadrasli isključivo dramsku i nacionalnu problematiku kazališta nesigurni su pak pri upuštanju u područje koje u znatnoj mjeri predstavlja *strani teritorij* – citiram Sibilu Petlevski (S. Petlevski, 2000: 138) u tekstu koji problematizira književnoteorijski izazov libreta, pri čemu (nažalost,

naravno!) misli samo na operni, a ne i na baletni libreto. Njezin rad koji načinja modernizam „kao fenomen kulture koji se iskazuje putem raznolikosti stilskih poticaja i međumedijskih intelektualnih prožimanja“ (S. Petlevski, 2000: 138) i spominje Stravinskog i Debussyja mogao bi imati sjajno proširenje u međumedijskom osjetilnom, emotivnom, intuitivnom prožimanju koje se dogodilo i koje se događa iz sprege libreta, glazbe i plesa.

Tko danas i u budućnosti može i treba pisati o plesnoj grani kazališta? Gdje i kako obrazovati mlade, otvorene teatrologe dovoljno širokih interesa da u svoja promišljanja uključe i plesni teatar i kazalište pokreta? Tko će ih i gdje poticati da primijene novija teatrološka *istraživanja, shvaćanja i kriterije* kako ih je postavio B. Hećimović projektom *Repertoara hrvatskih kazališta*, a kako napominje Martina Petranović u radu „Od Nikole Andrića do Nikole Batušića. Uvodna razmatranja hrvatskih kazališnih povijesti“ (M. Petranović, 2012: 53-70).

Kako sam se uopće i ja našla ovdje, na Krležinim danima, sada već s nizom u zbornicima objavljenih radova? Studij jugoslavistike dao mi je alate i volju za pisanjem, a životna strast i posao duboko su me vezali uz plesnu profesiju, te sam uz podršku kolege Miroslava Mićanovića unutar Naklade MD 1992. pokrenula prvu plesnu biblioteku Gest, što je privuklo određenu pozornost te sam iste godine angažirana za tekst o baletu za novo, prošireno izdanje monografije Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu¹. Objektivno gledajući: imala sam tada vrlo malo znanja i vrlo kratak rok za tako velik posao i urednik izdanja Nikola Batušić dogovorio je s voditeljem Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU Brankom Hećimovićem izniman tretman, odnosno mogućnost svakodnevnog višesatnog istraživanja građe unutar arhiva Odsjeka. I tu sam vjerojatno „pokupila virus“, zarazila se arheološkom praksom. Proizvela sam tekst koji je donio neke male, polemičke pomake u odnosu na onaj Branke Rakić iz prethodnog izdanja monografije koji su B. Hećimović i tadašnji v. d. direktora Baleta Hrvatskoga narodnog kazališta Milko Šparemblek pohvalili. Međutim, imala sam mali problem s urednikom, N. Batušićem. Potežem ovu temu jer, kao i svi ovdje prisutni, imam neupitno poštovanje spram akademika, književnog povjesničara, teatrologa i kazališnog kritičara Nikole Batušića (čiji je opus jedna od predloženih tema ovog skupa), ali je njegova reakcija na moju uvodnu i obrazloženu tezu² o neravnopravnom i rubnom položaju plesa u Hrvat-

¹ *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1840 – 1860 – 1992*, HNK, Školska knjiga, Zagreb, 1992. Pisala sam tekst umjesto Branke Rakić, autorice poglavlja *Balet* u ranijem izdanju monografije. Vjerojatno je u tom trenutku mom angažiranju pridonijela i obiteljska podobnost, baš tada je na kratko moj otac prof. dr. Ivo Zalar bio pomoćnik ministrice prosvjete, kulture i športa.

² Početnu argumentaciju našla sam u brojčanim podacima *Repertoara hrvatskih kazališta 1840. – 1860. – 1980*. B. Hećimovića. Dok Drama 1860. – 1980. bilježi 2.855 izvedenih naslova, glazbena grana 1863. – 1980. izvodi 913 različitih djela, Balet 1876. – 1980. prikazuje tek 276 naslova, koji su često koreografske minijature, pa su ih 3 ili 4 u jednu večer.

skom narodnom kazalištu u Zagrebu i inzistiranje na jednoj općenitoj rečenici³ – znakovita i simbolična za tadašnji akademski (usudila bih se reći: intelektualno superiorni stav) spram plesne umjetnosti. Ta kratka, formalna općenitost prati kazališni ples kao neku nejasnu stavku koja se događa, pa onda i bilježi na hrvatskoj sceni, ali bez poriva i potrebe za dubljim razumijevanjem.

S druge strane, uzbuđljivi razgovori s Branimirom Donatom o modernizmu, plesačima kao sudionicima avangardnih skupina, njegova zarazna i provokativna energija i nakraju knjiga *Društvo žrtvovanih hrvatskih pjesnika* s uvodnom misli o dugu prema zaboravljenim pojedincima i krivotvorenju povijesti, odnosno o moćnoj igri prešućivanja i neobaviještenosti, potakla me na istraživanje plesnih umjetnica između dva rata. Vjerojatno neću nikada biti gotova s tom temom, ali sam u međuvremenu ipak promijenila spoznaje o počecima suvremenog plesa u Hrvatskoj, kao i o nacionalnim specifičnostima razvoja plesne umjetnosti. U radu su me od početka podržavali i Branko Hećimović i Antonija Bogner-Šaban (kojima posebno hvala što su me upozorili na ostavštinu Vere Milčinović Tashamire); hvala i Borisu Senkeru, Ani Lederer i Martini Petranović te teatrološkoj struci koja me ozbiljno shvatila i prihvatila moj aktivizam i pružila priliku za djelovanje i izvan „geta“ plesne zajednice.

Stigma koja prati kazališni ples razvidna je iz malih signalizirajućih detalja koji se kriju u tekstovima zaokupljenih nekom drugom temom. Primjerice Vlado Obad u tekstu „Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike“ piše o njemačkim putujućim skupinama koje po jednu sezonu nastupaju u Osijeku. One su različitih kvaliteta, ali izgrađuju ukus i odgajaju publiku, što god to značilo, a u jednom umjetnički lošem trenutku direktor se „pokušava spasiti od bankrota uvodeći varijetetsko-cirkusne i baletne nastupe, te komade sa senzacionalističkim pretenzijama“ (V. Obad, 1992: 195). Očit je predznak navedenih žanrova. Taj obrazac doživljava baleta kao niske i zapravo nepotrebne umjetnosti kao da je do dana današnjeg upisan u osječku percepciju baleta i „čudnu dvojnost između nepostojanja službenog kazališnog Baleta i postojanja Plesne skupine“. (Istovremeno, mali podsjetnik iz opće povijesti baleta: u Parizu je 1841. prai-zvedena *Giselle* kao vrhunac europskog romantizma, a balerine su zvijezde, modni uzori; još stoljeće ranije moćnu Francusku vodi Kralj/plesač koji je 1661. osnovao Académie Royale de Danse; u Rusiji je pak carska obitelj zaštitnica Baleta.)

Tekst Stanislava Marijanovića i Tihomira Živića „Baletni ansambl u Osijeku od postojanja do nestajanja“ (2014.) ostaje kao iscrpan dokument istraživane građe i izvor informacija vezan uz niz pokušaja uspostavljanja baletne scene u Osijeku kao i plesna gostovanja.

³ Nikola Batušić inzistirao je na početnoj rečenici koja je u potpunoj kontradikciji s daljnjim tekstom. „Zbog niza socioloških, kulturnopovijesnih i, dakako, scensko-izvedbenih razloga, Balet zauzima posebno mjesto u razvoju Hrvatsko narodnog kazališta u Zagrebu.“ Ja sam inzistirala na navodnicima i njegovu potpisu iza te rečenice.

Antun Petrušić u radu „Annale komorne opere i baleta u Osijeku 1970-1983“ (1997.) bilježi u jednom kratkom odlomku: „Balet na Annalu bio je od samog početka tretiran programski slobodno i stilski neopredijeljeno, pružajući osječkoj publici da jedanput godišnje vidi baletne produkcije, koje nije mogla vidjeti u kućnoj izvedbi [...] jer nije postojao balet. Zbog toga su baletni programi bili stilski raznoliki, od klasike i romantike do suvremenog i eksperimentalnog plesnog teatra, što je znalo izazvati suprotna mišljenja i kritike, pogotovo ako se balet nametao operi.“ (A. Petrušić, 1997: 262) Što znači to da se balet nametao operi? Festival je imao u naslovu i operu i balet. Znam da su tu gostovali neki iznimni suvremeni autori i djela. Lela Gluhak Buneta nagrađena je za koreografiju *Balada Petrice Kerempuha* 1975. na glazbu Zvonimira Markovića. Zahvaljujući Annalu, osječka publika imala je rijetku sreću vidjeti uživo znamenitu Carolyn Carlson! Ali o tome je dosta teško nešto pronaći.

Darko Gašparović u radu „HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970. – 1981.“ (1996.) posvećuje jedan mali (pre)sažeti odlomak baletu, koji završava u par bitnih poteza konstatacijom o renesansi riječkog Baleta krajem 1980-ih s Normanom Dixonom (D. Gašparović, 1996: 198). Dixon je došao u Rijeku kao europski umjetnik impresivne karijere i uistinu je obilježio riječki Balet (a to znači i riječko kazalište) tog vremena i šteta što Gašparović nije zašao dublje u „strani teritorij“ plesa.

Mani Gotovac u promišljanju „Prvih deset godina Teatra ITD“ (1996.) iznosi tezu o Teatru ITD kao procesu ideološke subverzije u našoj stvarnosti (M. Gotovac, 1996). No, nažalost, ne spominje da onaj ITD u nazivu tog novog, drugačijeg kazališta koji proširuje pojam teatra uključuje Komorni ansambl slobodnog plesa (KASP) Milane Broš i Bogdana Gagića, skupinu koja je neko vrijeme čak djelovala pod imenom Ansambl slobodnog plesa Teatra ITD – dakle to je bio prvi i jedinstveni trenutak neke vrste institucionalizacije suvremenoplesne skupine. Usput, ta jaka, istraživačka plesna ekipa koja je eksperimentirala s pokretom i suvremenom glazbom i uvela improvizaciju kao najviši princip organizacije scenskog materijala upravo pod spomenutim imenom, Ansambl slobodnog plesa Teatra ITD, pobijedio je na međunarodnom natjecanju mladih koreografa u Theatre d'essai de la danse u Parizu 1968. godine. KASP-ove programe i pozivnice dizajnirao je M. Arsovski; Milana Broš koreografski je surađivala je na ITD-ovim predstavama *Neznani general*, *Molitva*, *Caligula* i *Muhe*.

Spomenula bih još neke, iz različitih razloga za plesne teme dragocjene radove poput rada „Zora Vuksan Barlović, prva hrvatska redateljica i glumica u svom vremenu i prostoru“ Antonije Bogner-Šaban (1998.) koji je osvijetlio meni nepoznatu umjetnicu čije se ime nalazi i u baletnoj literaturi. Naime, Zoru Vuksan Barlović nalazimo u povijesnim pregledima hrvatskog baleta, u radovima posvećenim osječkom kazalištu, na samim počecima 20. stoljeća i samom početku baleta u Osijeku. Preciznije, ona i Klemens Pekelman 1919. su „koreografski obradili“ *Proljetni san* E. Griega, a Zora Vuksan Barlović je i plesala ulogu Divljakuše Ružice. Malu nadopunu našla sam u već spomenutom tekstu o osječkom Baletu S. Marijanovića i T. Živića u kojem autori citira-

ju i kritiku koja kaže da je „gđa Barlović plesala čak naturalistički, egzaktnim plesom, kako se pleše u ruskom baletu...“ (S. Marijanović; T. Živić, 2014: 337) Prije će biti da se autor kritike baš nije snašao u plesnim tehnikama i stilovima i da se radilo o izražajnom plesu i mimi s obzirom na edukaciju umjetnice (glumice i prve hrvatske profesionalne kazališne redateljice) u Berlinu i Beču kod Maxa Reinhardta. Zora Barlović čini se više kao kompletna kazališna ličnost koja je, vjerojatno iz nužde i solidarnosti, gostovala i u plesnoj profesiji, odnosno pomogla u pokušaju njezina pokretanja.

Iznimno su inspirativne i plesu bliske teme folklornog kazališta poput plesno-dramske moreške u tekstovima Ivana Lozice „Mediterranski oružni plesovi i hrvatsko kazalište“ (2000.), „Biranje kralja“ (2001.) i „Karneval kao vremenski rezervat poganstva i predstavljanja“ (2007.). Njegova teza da bi se europski kontekst hrvatskog kazališta mogao naći i u samim njegovim počecima, tj. u histrionskom vremenu svestranih izvođača (koji su bili i glumci, i plesači, i pjevači, i žongleri, i akrobati), znalački, uvjerljivo i duhovito upućuje na mogućnost subverzije ustaljene paradigme. „U 15. st. u Francuskoj *entrée de morisque* i *ballet* gotovo su sinonimi. I u talijanskom baletu pojavljuje se borba s Maurima, a česti su likovi mačevalaca sa zvonima na kostimima“ (I. Lozica, 2000b: 181), zabilježio je Lozica i dodao: „I je li pred nama zapanjujuća paralela možda čak permanentne evolucije kazališta iz obreda?“ (I. Lozica, 2000b: 183) Uostalom, ritualni korijeni kazališta i prepoznavanje univerzalnih, transkulturalnih principa stalni su izazov i pokretač suvremenih teorija izvedbenih umjetnosti temeljenih na znanstvenim dosezima filozofije, antropologije, etnologije i folkloristike, sociologije, psihologije...

Vrlo su mi bliski i dragocjeni tekstovi Ivice Boban, pogotovo „Kreativno radni procesi, postupci i oblici postdramskog kazališta u odnosu na tekst, podtekst i intertekst u mojim predstavama.“ (2009.) Ivica Boban je beskrajno značajna karika koja povezuje plesno i dramsko kazalište (ona je učenica Ane i Vere Maletić i članica prvog Studija za suvremeni ples, kao i diplomirana glumica, iz posljednje generacije B. Gavelle) u novu kvalitetu eksperimentalnog i fizičkog kazališta, ali i specifično tjelesno osjetljivog dramskog kazališta. Ona se osvrnula na „postupke koji [...] kreiraju intertekstualne dijelove teksta predstave, kao što su postupci istraživanja neistraženih područja tijela, pokreta i plesa, odnosno neverbalne komunikacije, postupak kreiranja izdvojenih i paralelnih polifonih unutrašnjih monologa u izvedbenoj situaciji koji postaju centralna mjesta iskaza, radni postupak na arheologiji sjećanja i tehnika improvizacije i asocijacije vezanih uz tekst s probojima u nesvjesno...“ (I. Boban, 2009: 223)

Ples kao kazališna umjetnost može se sagledavati iz bezbroj diskursa. Povijesno, kronološki ili komparativno, ili transkulturalno; na nacionalnoj ili užoj razini jednog kazališta ili neinstitucionalne scene, ili široj, u kontekstu europske i svjetske scene; kroz sinkroni presjek hrvatske plesne scene ili kroz izmjene i nastavljane tehnika i stilova; nove međužanrove (poput koreodrame); umjetničke biografije umjetnika i ansambala. Zatim tu je ples i pokret unutar glazbenoscenskih formi opere, operete i mjuzikla ili

dramskih djela ili kao integrirani sloj postdramskog kazališta; a tu je i uloga koreografa uz značaj njegove poetike i korpografije, koja može varirati od suradnika za pokret do pozicije redatelja. I tako dalje.

LITERATURA

- Boban, Ivica (2009), „Kreativno radni procesi, postupci i oblici postdramskog kazališta u odnosu na tekst, podtekst i intertekst u mojim predstavama“, *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 223-244.
- Bogner-Šaban, Antonija (1998), „Zora Vuksan Barlović, prva hrvatska redateljica i glumica u svom vremenu i prostoru“, *Krležini dani u Osijeku 1997. Hrvatska dramska književnost i kazalište u Europskom kontekstu*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 189-219.
- Gašparović, Darko (1996), „HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970. – 1981“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 195-198.
- Gotovac, Mani (1996) „Prvih deset godina Teatra ITD“, *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, prva knjiga, pr. Branko Hećimović i Boris Senker, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 215-217.
- Lozica, Ivan (2000), „Mediterranski oružni plesovi i hrvatsko kazalište“, *Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u Europskom kontekstu*, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 177-184.
- Lozica, Ivan (2001), „Biranje kralja“, *Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija*, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 151-160.

- Lozica, Ivan (2007), „Karneval kao vremenski rezervat poganstva i predstavljanja“, *Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 251-256.
- Marijanović, Stanislav; Živić, Tihomir (2014), „Baletni ansambl u Osijeku od supostojanja do nestajanja“, *Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 330-345.
- Obad, Vlado (1992), „Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike“, *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb, Osijek, Zagreb, str. 192-196.
- Petlevski, Sibila (2000), „Književnoteorijski izazov libreta“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 136-141.
- Petranović, Martina (2012), „Od Nikole Andrića do Nikole Batušića. Uvodna razmatranja hrvatskih kazališnih povijesti“, *Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari*, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, str. 53-70.
- Petrušić, Antun (1997), „Annale komorne opere i baleta u Osijeku 1970-1983“, *Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – Hrvatska dramska književnost i kazalište*, pr. Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Osijek, Zagreb, str. 259-273.

„FOREIGN TERRITORY“ OF DANCE AS A THEATRE ART

Summary: In reviewing the collection of works published during the three decades of Krleža's Days in Osijek, I looked for titles, potential motives and possible „hidden“ traces of dance topics. I was looking for the interest and attitude of the authors – participants of Krleža's Days in Osijek towards the dance theatre within their research of the national corpus. It turned out that dance topics were very rare, barely mentioned or only superficially touched upon in a broader context, and moreover, treated mostly as a „foreign territory“.

Keywords: Ballet; contemporary dance; dance theatre; theatre dance/movement

SMJERNICE ZA DALJNI RAZVOJ KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

Sažetak: U izlaganju se nastoje dati smjernice za daljnji razvoj Krležinih dana u Osijeku koje počivaju i na dugogodišnjemu sudjelovanju u znanstvenome, izdavačkome i umjetničkom dijelu te istaknute hrvatske i međunarodne manifestacije. Temelji za promišljanje i realizaciju budućnosti Krležinih dana pronalaze se, osim u zbornicima s Krležinih dana, i u *Svjetovima umjetnosti* Howarda S. Beckera, u knjigama *Simulacija i zbilja* Jeana Baudrillarda i *Homo ludens* Johana Huizinge te u *Povijesti filozofije* Wilhelma Windelbanda. Budućnost se vidi kao konkretizirana sinteza znanstvenoga i umjetničkoga dijela Krležinih dana, osvješteniji pristup Krležinu životu i djelu u srednjoeuropskom i zapadnoeuropskom kontekstu, kao suživot izlagača, umjetnika i publike, teatrologa i stvaralaca, kao simpozij i znanstveni skup okrenuti jednako internetskim platformama kao i stvaranju virtualnoga i stvarnoga kazališnoga muzeja.

Ključne riječi: Krležini dani u Osijeku; svjetovi umjetnosti; budućnost; internetske platforme; kazališni muzej

Temelji: svjetovi umjetnosti

Howard S. Becker u „Predgovoru” izdanju svoje knjige *Svjetovi umjetnosti* u povodu 25. godišnjice prvoga objavljivanja 1982. godine piše o tome kako je ta knjiga zapravo način promatranja umjetnosti mišljen kako bi stvorio probleme za istraživanje (H. S. Becker, 2009: 9),¹ što je nalik problemima koje mi stavljamo „ispred sebe” nakon trideset godina uspješnoga trajanja Krležinih dana. Becker pritom citira i svoga mentora Evereta Hughesa, koji ga je upozoravao na to da se kloni teškoga teoretiziranja. Govori i o tome kako je knjiga *Svjetovi umjetnosti* nastala empirijskim istraživanjem, premda su

¹ Naslov je toga predgovora „Predgovor uz izdanje u povodu 25. godišnjice“ (H. S. Becker, 2009: 9-22).

znatan dio empirijske građe prikupili ili stvorili drugi ljudi, a on ih je samo iskoristio. Becker navodi i da mu je vlastiti život također poslužio kao građa. Sve su to dobri izvori podataka i ideja za svako istraživanje, pa tako i promišljanje budućnosti Krležinih dana, koji nas se izravno i/ili neizravno (do)tiču u mnogim egzistencijalnim i istraživačkim segmentima. Citirajući dalje svoga mentora, Becker apostrofira ljude koji razumno pridonose događaju ili predmetu pritom pazeći da ih, odnosno da nas ne zaslijepe konvencija. Indikativno je i Beckerovo spominjanje početka rada na knjizi, kontekstualizirano u proučavanje istraživanja francuskih sociologa umjetnosti, a inicirano čitanjem rada Raymonde Moulin, njezine knjige o umjetničkim tržištima u Francuskoj poslije sredine prošloga stoljeća, točnije, 1967.², što je i danas jedna od mogućih središnjih točaka promatranja umjetničkoga djela ili znanstveno-umjetničkih manifestacija kakva je i ova naša: Krležini dani u Osijeku. U središte se trebaju staviti i umjetnička tržišta.

Becker se bavio i tezom da umjetnička djela nemaju stabilnu egzistenciju i da se stalno mijenjaju. Tako i mi promatramo budućnost Krležinih dana: uza sve kvalitativne aspekte, trebali bi biti ipak vidljiviji u društvu, tj. u zajednici široj od akademske, s nešto jasnijim razotkrivanjima ishodišne sintagme i vezanosti uz Krležino ime. Iz različitih aspekata, traženja, učenja i potraga Becker zaključuje da nikad nismo gotovi s istraživanjem: „Ne kanim preporučiti istraživačima koji žele znati kada je njihov rad gotov da nauče svoj jezik, nađu nove kolege i upuste se u nova istraživanja. Zapravo, iz svojeg sam iskustva izvukao pouku da nikada nismo gotovi, tek se povremeno zaustavimo kako bismo kolegama rekli što smo naučili.” (H. S. Becker, 2009: 22) Bivajući sudionici-ma Krležinih dana, naučili smo u Osijeku tijekom proteklih godina dosta toga o svijetu umjetnosti i znanosti, percepciji i recepciji, od mnogih vrhunskih kazališnih umjetnika i znalaca, a nekima smo možda uspjeli dati i svoja znanja ili zapažanja.

Bilo bi dobro kad bi se sva izlaganja u znanstvenome dijelu našega skupa, ali i u razgovorima o umjetničkim segmentima Krležinih dana ubuduće precizno snimala i/ili izravno prenosila na svim platformama. Mogli bi se i trebali dopustiti i pustiti komentari, reakcije posrednih ili neposrednih gledatelja i slušatelja i analizirati njihove recepcije i percepcije. Jedan je od bitnih problema u cijeloj Hrvatskoj i Europi, kad je riječ o znanstveno-umjetničkim skupovima, pa tako i u ovome našem u Osijeku, stvaranje ili (ne)postojanje raznovrsnih publika; u ovom slučaju mislimo na slušatelje i gledatelje koji bi dolazili u većem, ne nužno akademski uvjetovanome broju izravno na predavanja, promocije i različite manifestacije Krležinih dana čineći ih tako transparentnijima i bitnijima za cjelokupnu, ne nužno i samo znanstvenu i kazališnu sredinu.

² U vrijeme kad je stvarana Beckerova knjiga (hrvatski prijevod nastao je prema izdanju na engleskom 1982. i 2008. (izvorni je naslov na engleskome *Art Worlds*, University of California Press)) u Sjedinjenim Američkim Državama od francuskih je sociologa umjetnosti najpoznatiji bio Pierre Bourdieu. Raymonde Moulin napisala je u to doba knjigu o umjetničkim tržištima u Francuskoj, na francuskome, 1967., pod naslovom *Le Marché de la peinture en France* (Les Editions de Minuit, Paris) u kojoj dominira etnografiji bliži pristup, koji je zainteresirao H. S. Beckera.

Svjetovi umjetnosti, navodi Becker u „Predgovoru prvom izdanju” svoje knjige (H. S. Becker, 2009: 23-26), sastoje se od svih ljudi čije su aktivnosti nužne za proizvođenje karakterističnih djela koja taj svijet, a možda i drugi, definiraju kao umjetnost. Umjetnici su, drži, neka podgrupa sudionika svijeta koja, prema zajedničkoj suglasnosti, posjeduje osobit dar, te prema tome daje jedinstven i nezaobilazan prilog djelu time ga čineći umjetnošću.³

Tako i ovaj svoj svijet Krležinih dana možemo držati posebnim svijetom umjetnosti. Država i njezini agensi u stvaranju umjetničkih djela djeluju prema vlastitim interesima, koji se mogu i ne moraju podudarati s interesima umjetnika koji ta djela stvaraju, tvrdi Becker,⁴ a mi sve navedeno možemo, nekad uvjetno, nekad konkretno, u određenome smislu i u mnogim značenjima „primijeniti” na svoju stvarnost. Mnoge države, prema Beckeru, drže umjetnost više ili manje „dobrom stvari”, u najmanju ruku znakom kulturnoga razvoja i nacionalne satisfakcije i donose zakone i podzakonske akte koji na razne načine pogoduju umjetnostima (usp. 187. str.). Ovdje bismo se, misleći i šire od okvira Krležinih dana, suzdržali od komentara.

Mnoga, ali ne sva društva, navodi se u *Svjetovima umjetnosti*, tretiraju umjetnost kao robu koja se može kupovati i prodavati kao bilo koja druga roba (H. S. Becker, 2009: 189). Na nama je odluka kako mi trebamo tretirati Krležine dane sutra. Slijedeći Beckera, možda bi bilo korisno promisliti kako umjetničko djelo u određenome trenutku poprima formu zbog odluka, malih i velikih, koje donose umjetnici te, do neke mjere, i drugi sudionici umjetničkih i društvenih događanja. Postavljamo pitanje sebi i drugima treba li i kako reagirati sad ili u nekom drugom trenutku ili prostornom djeliću kronotopa, koliko slučaj određuje budućnost neke umjetnosti ili nekoga skupa, kao što je ovaj naš znanstveno-umjetnički simpozij. Kako i kad trebamo reagirati i hoće li naše odluke biti najbolje?

Ako je točna Beckerova tvrdnja da samo neki, u određenome trenutku sposobniji i upućeniji, donoseći odluke, znaju da će ih se slaviti ili okrivljivati zbog rezultata i tako biraju pažljivije nego većina neodgovornih, to bi značilo da mi koji smo ovdje moramo odlučiti kako dalje razvijati i oplemeniti Krležine dane. Ako je, u tom kontekstu, istina kako vlastitim djelovanjem umjetnik prihvaća ograničenja svijeta umjetnosti i njihova dijaloga s drugim pripadnicima toga svijeta umjetnosti, u prikazu koji je nužno spekulativan možemo se usredotočiti na zbiljske trenutke izbora. Nazovimo ih trenutcima uređivanja. Ili možda novoga uređivanja.

³ Usp. autorovu tvrdnju: „Umjetnost sam tretirao kao rad koji obavljaju neki ljudi, i više su me zao kupljali oblici suradnje među ljudima koji stvaraju djela nego sama djela, ili oni koje se konvencionalno definira kao njihove stvaraoce.“ (H. S. Becker, 2009: 23)

⁴ Parafraza Beckerove tvrdnje iz šestoga poglavlja „Umjetnost i država” (H. S. Becker, 2009: 187-212).

Mogući temelji: kako dalje na Krležinim danima?

Unatoč mišljenju Jeana Baudrillarda u knjizi *Simulacija i zbilja* (2013.), u kojoj tvrdi kako se stječe dojam da se događaji samo požuruju, da nepredvidljivo skreću prema točki bijega – rubnoj praznini medija, jednako kao što fizičari svoje čestice vide jedino kako prelaze preko zaslona, a ni mi više ne primamo otkucae događaja nego samo njihov kardiogram, ne više predodžbu ni pamćenje, ne više želju ni užitak⁵, mi ćemo se ipak okrenuti toj želji i tome užitku stvarajući „neplosnat svijet” osječkih Krležinih dana i u sljedećim desetljećima, bez obzira na svojevrсну (ne)empatičnost trenutka.

Johan Huizinga u svojoj (kultnoj) knjizi *Homo ludens* iz 1956. (1992.), u poglavlju „Igra i natjecanje kao funkcija u stvaranju kulture”, u potpoglavlju „Kultura kao igra – a ne kultura iz igre” zapisuje:

„Putem igre život se u zajednici kiti nadbiologijskim oblicima, koji mu podaruju veću vrijednost. Takvim igranjem zajednica izražava svoje poimanje života i svijeta. Ovo ne valja shvatiti tako kao da se igra zaodijeva kulturom ili da se promeće u nju, već prije tako da je kulturi u njenim početnim fazama svojstveno nešto od igre, dapače, da se ona i oblikom i raspoloženjem javlja kao igra. U dvojstvu kultura-igra, igra je primarna, objektivno zamjetljiva i konkretno određena činjenica, dok je kultura samo oznaka koju naš *historijski um* pridaje svakom posebnom slučaju.“

(J. Huizinga, 1992: 47)

U svim vremenima nagon za igrom, razrađuje svoju misao Huizinga u knjizi podnaslovljenoj *O podrijetlu kulture u igri*, može se punom svojom snagom ponovno nametnuti oblicima neke visokorazvijene kulture i opojnošću neke snažne, moćne igre oduševljavati i pojedinca i mase. Zadaća igre u njezinim razvijenijim oblicima, a o njima je riječ u knjizi *Homo ludens*, najčešće se može neposredno izvesti iz dvaju bitnih motrišta iz kojih je autor predočuje. „Igra je borba za nešto ili predstavljanje nečega”, navodi Huizinga (J. Huizinga, 1992: 19). Te se dvije funkcije mogu sjediniti, dodaje Huizinga. U cijeloj svojoj knjizi Johan Huizinga razrađuje tezu da se izniman i osobit položaj igre jasno očituje u tome što se igra rado zakriva tajnom. Predstavljanje se može sastojati, prema Huizingi, već i u tome što se gledateljima prikazuje nešto što već postoji u priro-

⁵ „Stječe se dojam da se događaji sami požuruju, da nepredvidljivo skreću prema točki bijega – rubnoj praznini medija. Jednako kao što fizičari svoje čestice vide jedino kako prelaze preko ekrana, tako i mi više ne primamo otkucae događaja, nego samo njihov kardiogram, ne više predodžbu ni pamćenje, nego jedino encefalogram (plosnat), ne više želju ni užitak, nego samo psihodramu i katodno viđenje.“ (J. Baudrillard, 2013: 255)

di. Ono što se prikazuje, dakle, jest drama, radnja, bez obzira na to odvija li se ta radnja u obliku te predstave ili natjecanja. Ona prikazuje neka kozmička, svemirska zbivanja, ali ne samo predstavljanjem, prikazivanjem, izvođenjem nego i poistovjećenjem; ona ponavlja zbivanja. Kult, tvrdi se, obavlja djelovanje koje se u radnji slikovito prikazuje. Njegova zadaća nije samo u oponašanju već i u prisutnosti ili sudjelovanju. To bi se trebalo uzeti u obzir i kad je riječ o Miroslavu Krleži i o Krležinim danima.

Wilhelm Windelband u svojoj knjizi *Povijest filozofije* (njemačko izdanje 1950., hrvatsko izdanje 1988.), u poglavlju „Sustav razvoja” (W. Windelband, 1988: 182-196), razmatra događanje kao onaj proces kojim bit prelazi iz čiste mogućnosti pomoću oblika u ostvarenje. Bit, naime, nema uz pojave neku drugu višu zbilju nego ona postoji samo u redosljedu svojih pojava, pomoću kojih ostvaruje svoju vlastitu mogućnost. Općenito je, tvrdi Windelband (W. Windelband, 1988: 183), zbiljsko samo u posebnom, posebno postoji samo, jer se u njemu ostvaruje općenito.⁶ U poglavlju „Problem svjetske povijesti” (W. Windelband, 1988: 299-305) navodi da je grčka znanost ne samo pojedinog čovjeka nego i cijeli ljudski rod sa svim njegovim usudima, djelima i patnjama, ipak, u konačnici „promatrala samo kao epizodu, kao prolazno posebno oblikovanje vječnog svjetskog procesa” (W. Windelband, 1988: 299), koji se ponavlja prema istim zakonima. Ako primijenimo te ideje na naš umjetničko-znanstveni mikrosvijet, ipak u tim cikličkim mijenama možemo pronaći neke nove izazove i njima potvrditi stabilan tijek.

Dakle, mi, kad govorimo i o Krležinim danima i o hrvatskoj teatrologiji, odlučujemo o budućim mijenama, povezano uz kontekst vremena i prostora, želimo biti vidljivi, razvijati publike, na temelju dosadašnjega kontinuiteta kvalitativno i kvantitativno napredovati i nikako ne odustajati, otvarati nove teme različitih teatroloških grupacija, bez obzira na moguću stav društva u odnosu na umjetnost i daljnje (društvene) promjene mijenjajući društvo i stavove prema kulturi i umjetnosti.

Jedan od najboljih hrvatskih glumaca 20. stoljeća Sven Lasta u svojoj knjizi *Iz glumačkoga kuta* objavljenoj 2000. godine, u poglavlju „Priča” iz 1996. (nadnevak: 26. srpnja 1996.) (S. Lasta, 2000: 71-73) ocrtava misao kako je svaka priča zapravo osnova da bi se njome privukla publika jer nijedna umjetnost nema razloga za opstojnost ako ne dopre do publike. To je ono prvo, tvrdi Lasta, prvi sloj koji prezentiramo publici. I nastavlja da se bez toga prvog sloja gledatelji neće zainteresirati, a da mi želimo da publika dolazi u kazalište, iz čega proizlazi da moramo poduzeti sve „što je u našim mogućnostima” da tu publiku privučemo (S. Lasta, 2000: 71), jer je, misli glumac i autor Lasta, najstrašnije što nam se može dogoditi u kazalištu to da nam bude dosadno (S. Lasta, 2000: 73).

⁶ Prevoditelji na hrvatski Nada Šašel, Danko Grlić i Danilo Pejović odlučuju se za prijevod „Sistem razvoja”. Parafraziramo njihov prijevod iz toga poglavlja.

Mogućnosti: prijedlozi za budućnost Krležinih dana

Dakle, za budućnost Krležinih dana u Osijeku predlažemo sljedeće.

1. Krležino ime može se povezati i mapiranjem, tj. gradovima koje je obilježilo njegovo djelovanje, odnosno recepcija djela Miroslava Krleže. Pri tome mislimo da Osijek za vrijeme trajanja Krležinih dana treba biti središtem srednjoeuropskoga i dijela zapadnoeuropskoga književnoga, teatrološkoga i kazališnoga kruga. Na Krležine dane treba pozvati znanstvenike, umjetnike i prevoditelje iz Hrvatske, ali i iz Beča, Budimpešte, Praga, Bratislave, Ljubljane...

2. Na Krležinim danima trebaju biti intenzivnije povezani znanstvenici i umjetnici, tj. istraživači, umjetnici i publika: znanstvena izlaganja trebaju slušati i umjetnici; nakon izlaganja teatrologa trebaju u razgovorima sudjelovati umjetnici, a nakon odgledanih kazališnih predstava u razgovorima trebaju sudjelovati, na okruglim stolovima i na tribinama poslije predstava, i umjetnici i znanstvenici, uza širu publiku.

3. U projekt i potprojekte Krležinih dana treba angažirati najbolje informatičare i studente iz navedenih gradova koji će organizirati platforme gledanja i slušanja predavanja i predstava uživo na mrežnim stranicama, na društvenim mrežama... uz neposredna komentiranja događanja, izlaganja, performansa... pokretanjem mogućnosti *live-streaming*, snimanja razgovora, izlaganja, stvaranjem aplikacija...

4. Krležini dani trebaju pokrenuti realni i virtualni hrvatski kazališni muzej, za što se već dugo zalažem, ali i snažan razvoj internetske teatrološke platforme, bržu digitalizaciju video- i audio- te tzv. papirnatu teatrološku građu...

5. Krležini dani u Osijeku trebaju biti središtem hrvatskoga teatrološkoga djelovanja sa sidrištem u proučavanju Krležina djela i djela hrvatskih autora na pozornicama, u studijama, u knjigama, u prevoditeljskim, spisateljskim i umjetničkim, stvaralačkim i virtualnim radionicama, od kazališta i radija do filma, televizije i virtualne stvarnosti koje će jednako snažno i intenzivno podupirati Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, osječko i zagrebačko sveučilište, sva sveučilišta u Hrvatskoj i u srednjoeuropskim gradovima, mediji, utemeljitelji i organizatori.

Hic Rhodus, hic salta.

LITERATURA

- Baudrillard, Jean (2013), *Simulacija i zbilja*, pr. Rade Kalanj, s francuskoga prevela Gordana V. Popović, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb.
- Becker, Howard S. (2009), *Svjetovi umjetnosti*, dopunjeno i prošireno izdanje, s engleskoga preveli Hana Dvornik i Srđan Dvornik, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
- Huizinga, Johan (1992), *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*, s njemačkoga preveli Ante Stamać i Truda Stamać, Naprijed, Zagreb.
- Lasta, Sven (2000), *Iz glumačkog kuta*, Hrvatsko slovo d.o.o, Zagreb.
- Windelband, Wilhelm (1988, 1990), *Povijest filozofije*, I. – II., s njemačkoga preveli Danko Grlić et al., Naprijed, Zagreb.

DIRECTIONS FOR FURTHER DEVELOPMENT OF KRLEŽA'S DAYS IN OSIJEK

Summary: The paper aims to provide directions for the further development of Krleža's Days in Osijek, which are based on the author's long-term participation in the scientific, publishing and artistic part of Krleža's Days, as well as in prominent Croatian and international events. The foundations for contemplating and realizing the future of Krleža's Days in Osijek can be found not only in the proceedings of Krleža's Days in Osijek, but also in Howard S. Becker's *Worlds of Art*, Jean Baudrillard's *Simulations and Reality*, Johan Huizinga's *Homo ludens*, and Wilhelm Windelband's *History of Philosophy*. The future is seen as: a tangible synthesis of the scientific and artistic part of Krleža's Days, a more conscious approach to Krleža's life and work in Central and Western Europe, a coexistence of lecturers, artists and audiences, theatre scholars and theatre makers, a symposium and scientific conference turned equally to online platforms as well as to the creation of a virtual and building-based theatre museum.

Keywords: Krleža's Days in Osijek; worlds of art; future; internet platforms; theatre museum

PRILOZI

KRONOLOGIJA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 2019.

Jubilarni trideseti po redu Krležini dani u Osijeku 2019. započeli su u četvrtak, 5. prosinca 2019. otvorenjem izložbe *Tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku* Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u suradnji s Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku. Izložbu postavljenu u ulaznome foajeu osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta otvorile su Dražena Vrselja, intendantica osječkoga kazališta, i teatrologinja Martina Petranović, autorica izložbe. Nakon otvorenja izložbe izvedena je predstava zagrebačkoga Gala teatra *Bez trećega* prema poznatome djelu Milana Begovića te autorski projekt Selme Mehić i Maje Đurinović *Krležina Saloma. Rekvijem za mladog umjetnika*.

Znanstveni dio Krležinih dana u Osijeku 2019. započeo je u petak, 6. prosinca u svečanoj dvorani Filozofskoga fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku prigodnim pozdravnim govorima predstavnika Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (akademik Boris Senker), osječkoga Filozofskoga fakulteta (prodekan za znanost i međunarodnu suradnju izv. prof. dr. sc. Željko Pavić), Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku (prorektor za umjetnost, kulturu i međuinstitucijsku suradnju prof. dr. art. Robert Raponja), Grada Osijeka (pročelnik Upravnog odjela za društvene djelatnosti Dražen Alerić) te Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku (intendantica Dražena Vrselja). Uslijedilo je predstavljanje zbornika radova s prethodnih Dana, *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskog kazališta, drugi dio* (Zagreb, Osijek 2019.), o kojem je govorila urednica izdanja Ana Lederer, a potom se prešlo na znanstvena izlaganja posvećena krovnoj temi jubilarnih Dana, trima desetljećima Krležinih dana u Osijeku. Skup je tradicionalno otvorilo izlaganje hrvatskoga dramatičara o svome dramskome opusu i stvaralaštvu, a ove je godine o svojem radu govorio osječki pisac Davor Špišić posebice se osvrnuvši na početke svoga kazališnoga rada te na nastanak i izvedbu svoje drame *Dobrodošli u rat!*. Uslijedila su izlaganja Borisa Senkera, Ljubomira Stanojevića, Branke Brlenić Vujić, Adriane Car Mihec, Ane Gospić Županović, Ivana Boškovića, Marijana Varjačića i Velimira Viskovića. Nakon izlaganja sudionici simpozija položili su vijenac na spomenik Miroslavu Krleži u Perivoju kralja Držislava.

Istoga dana u svečanome foajeu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku započelo je predstavljanje novih teatroloških izdanja. O knjizi Lucije Ljubić *Od prijestupnice do umjetnice* govorili su Boris Senker, Ivan Trojan i autorica, o knjizi Maje Đurinović *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam* Željka Turčinović, Ana Gospić Županović i autorica (ulomke iz knjige nadahnuto je čitala Selma Mehić), a o knjizi Zlatka Svibena *Od Bele do Isabelle* Mira Muhoberac i autor (ulomke iz knjige čitao je Davor Panić). Nakon predstavljanja knjiga uslijedila je izvedba predstave Hrvatskoga narodnog kazališta iz Šibenika, *Leda* Miroslava Krležę, a potom i kabaretski program osječkoga teatra, *Kabaret Krležę*.

Drugi simpozijski dan nastavljen je u subotu, 7. prosinca izlaganjima preostalih okupljenih sudionika, Martine Petranović, Ivane Žužul, Hrvojke Mihanović Salopek, Lucije Ljubić, Ivana Trojana, Ane Lederer, Maje Đurinović i Mire Muhoberac, a prigodnim govorom Borisa Senkera trideseti su Krležini dani u Osijeku i službeno zaključeni.

REPERTOAR KRLEŽINI DANA U OSIJEKU 2019.

U sklopu uobičajene kazališne smotre na Krležinim danima u Osijeku 2019. odigrane su dvije gostujuće predstave i dva kabaretska programa osječkoga kazališta domaćina. Prvu je večer igrana drama Milana Begovića *Bez trećega* u izvedbi zagrebačkoga Gala teatra i interpretaciji glumaca Matije Prskalo i Mladena Vulića, koji ujedno potpisuju i režiju predstave, a drugu je večer Hrvatsko narodno kazalište iz Šibenika izvelo Krležinu *Ledu* u režiji Borisa Svrtana. Kabaretski se pak program sastojao od izvedbe *Krležina Saloma. Rekviem za mladog umjetnika*, autorskoga projekta Selme Mehić i Maje Đurinović, te *Kabareta Krleža*, zasnovanog na Krležinim tekstovima, fragmentima Krležine biografije i glazbi vezanoj uz Krležino stvaralaštvo.

Izvedbe su teatrografski obrađene u skladu s ustaljenim načelima primijenjenima u prethodnim zbornicima. Upotrijebljene kratice: Red. – redatelj. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf. Sc. glazba – scenska glazba. Obl. svjetla – oblikovatelj svjetla. Kost. – kostimograf. Sc. pokret – scenski pokret. Kor. – koreograf. As. redatelja – asistent redatelja.

Begović, Milan: BEZ TREĆEG.

Gala teatar, Zagreb.

Autorski rad glumaca Matije Prskalo i Mladena Vulića. Sc. glazba Nenad Brkić.

Izvođači: *Giga* – M. Prskalo. *Marko* – M. Vulić.

5. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

KRLEŽINA SALOMA. REKVIJEM ZA MLADOG UMJETNIKA. Prema djelu Miroslava Krleže.

Autorski projekt Maje Đurinović i Selme Mehić.

Izvođač: Selma Mehić.

5. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Milan Begović, *Bez trećega*, Gala teatar, Zagreb. Mladen Vulić i Matija Prskalo.



Krležina Saloma. Rekvijem za mladog umjetnika, autorski projekt Maje Đurinović i Selme Mehić, Osijek. Selma Mehić.

Krleža, Miroslav: LEDA.

Hrvatsko narodno kazalište, Šibenik.

Red. i sc. Boris Svrtan. Kost. Sara Lovrić Caparin. Sc. glazba Roko Radeljak. Obl. svjetla Josip Bakula.

Izvođači: *Oliver Urban* – Luka Dragić. *Klara* – Franka Klarić. *Aurel* – Ivan Jončić. *Melita* – Ivana Gulin. *Klanfar* – B. Svrtan. *Služkinja Fani*, *Noćna dama* – Oriana Kunčić. *Glazbenik* – R. Radeljak.

6. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

KABARET KRLEŽA.

Izbor tekstova, fragmenti Krležine biografije i glazba vezana uz Krležino stvaralaštvo.

6. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.



Miroslav Krleža, *Leda*, Hrvatsko narodno kazalište, Šibenik. Ivan Jončić i Luka Dragić.

KAZALO IMENA

- Ady, Endre 40, 41, 44
Agamben, Giorgio 82
Alerić, Dražen 259
Andrić, Ivo 131
Andrić, Nikola 243, 248
Anić, Vladimir 204, 213
Anzengruber, Ludwig 164, 181
Aparac, Luka 31
Aralica, Ivan 69, 77
Aristotel 80, 117
Arsovski, Mihajlo 245
Artaud, Antonin 60
Augustinčić, Aleksandar 100
Austin, John Langshaw 85, 90
- Babić, Ljubo 41, 75
Bach, Josip 11, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 102
Bačić-Karković, Danijela 48, 55
Badurina, Natka 106
Bahtin, Mihail M. 81
Bajsić, Zvonimir 145
Bakal, Boris 102
Bakarić, Vladimir 74
Bakija, Katja 130, 136
Bakmaz, Ivan 211
Bakula, Josip 263
Balanchine, George 231
Balthasar, Hans Urs von 49
- Baranović, Krešimir 75
Barbarić, Mladen 167, 174
Barić, Marija 190
Barišić, Pavo 166, 174
Barthes, Roland 120
Bartók, Béla 40, 41, 44
Bašić, Mladen 74
Batušić, Nikola 15, 17, 20, 26, 47, 53, 55,
56, 57, 96, 98, 100, 108, 110, 119, 124,
130, 134, 135, 136, 155, 174, 175, 177,
181, 190, 198, 243, 244, 248
Batušić, Slavko 20, 135, 142, 194
Baudelaire, Charles 184
Baudrillard, Jean 250, 253, 256
Baytchinska, Svetlana 23, 128, 136
Becić, Ferdo 167
Becker, Howard S. 250, 251, 252, 256
Begović, Milan 12, 24, 148, 259, 261, 262
Bek, Viktor 13
Benetović, Martin 134, 141
Benić, Vladimir 46, 53, 55
Bennett, Tony 116, 119, 121
Bergson, Henri 133
Berković, Zvonimir 18
Bersa, braća 67, 69, 73, 78
Bersa, Blagoje 72, 73
Bersa, Bruno 72
Bersa, Josip 72, 73

- Bersa, Vladimir 72, 73
 Bezjak, Maja 242
 Bilić, Anica 80, 167, 169, 174, 198, 199
 Biskupović, Alen 160, 175, 198, 210
 Blažek, Pavle 30, 31
 Blažević, Marin 54
 Blažinčić, Irena 219
 Boban, Ivica 52, 98, 246, 247
 Bobinac, Marijan 80, 105, 154, 155, 157, 158, 169, 170, 171, 175
 Bogatirjov, Pjotr G. 80, 82
 Boglić, Mira 152
 Bogner-Šaban, Antonija 14, 15, 32, 35, 37, 102, 103, 108, 127, 150, 152, 160, 168, 175, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 213, 233, 239, 244, 245, 247
 Bogojević, Ljiljana 189
 Bombardelli, Silvije 75, 234
 Bonifačić Rožin, Nikola 80, 81
 Borštnik, Ignjat 13
 Borštnik, Sofija 13
 Bošković, Ivan 14, 67, 172, 176, 259
 Bošković, Ruđer 124, 129
 Bošković-Stulli, Maja 82
 Bošnjak, Branimir 172, 176, 210
 Bošnjak, Branko 147
 Bošnjak, Elvis 210
 Bošnjak, Narcisa 97, 108
 Botić, Matko 52
 Bourdieu, Pierre 251
 Bourek, Diana 22
 Bourek, Zlatko 22, 164
 Božić, Mirko 13, 74
 Brala-Mudrovčić, Jasminka 170, 176
 Brandauer, Klaus Maria 187
 Brandolica, Ljubomir 128
 Bratin, Val 24
 Brecht, Bertolt 7, 19
 Brešan, Ivo 12, 85, 105, 162, 163, 170, 171, 172, 175, 176, 205, 210, 211
 Brešić, Vinko 167, 176
 Breughel, Pieter 41
 Brezovački, Tituš 12, 183
 Brkić, Nenad 261
 Brlenić-Vujić, Branka 15, 39, 40, 43, 44, 45, 134, 197, 200, 259
 Brock, Bazon 62
 Broš, Milana 235, 245
 Brumec, Mislav 210
 Budak, Pero 105, 162, 163, 170, 176, 211
 Bunić Luković, Pijerko 166
 Burlović, Sanja 226
 Byron, George Gordon 168
 Calvino, Italo 39
 Canning, Charlotte M. 94, 95, 110
 Car-Mihec, Adriana 46, 55, 106, 109, 127, 136, 156, 176, 208, 209, 210, 213, 259
 Carić, Marin 163, 164, 165, 166, 176
 Carlson, Carolyn 245
 Carroll, David 117, 118
 Cave, Nick 7
 Certeau, Michel de 117
 Cesarec, August 12
 Čigoj, Krunoslav 196
 Cihlar Nehajev, Milutin 61, 67, 69, 71, 72, 75, 78, 184
 Cohen, Ralph 118, 121
 Courtoys, Lambert 131
 Cousins, Mark 119
 Crnković, Zlatko 13
 Crnobori, Marija 88
 Crnojević-Carić, Dubravka 80, 106, 165, 169, 176, 198
 Cuculić, Kim 52, 54, 55
 Culler, Jonathan 206

Cvek, Sven 219, 225, 226
CveniĆ, Josip 37
Cvitan, Grozdana 127, 164, 176
Cvitković, Branka 98

Čabrajec, Miroslav 52, 53, 57
Čagalj, Željko 196
Čale Feldman, Lada 79, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 93, 106, 108, 109, 156, 157, 158,
177, 208, 209, 213
Čehov, Anton Pavlovič 85
Čeko, Boris 221, 223, 226
ČengiĆ, Enes 49
Čorak Slavenska, Mia 236, 239
Ćurdo, Darko 166

D'Annunzio, Gabriele 69
Damiani, Sandro 53
Danon, Oskar 74
Debussy, Claude 243
Dedić, Boženko 166
Demeter, Dimitrija 175
Demović, Miho 127, 131
Derenčin, Marijan 70, 76
Derk, Denis 189, 190
Derrida, Jacques 101, 109
Detoni, Dubravko 233
Detoni Dujmić, Dunja 106, 177
Devčić, Natko 74
Dinješ Gros, Katarina 136
Dirnbach, Ernest 195
Dixon, Normann 245
Dobravec Plevnik Ivana 167
Dobrović, Petar 39, 40, 41, 42, 44, 45
Donat, Branimir 15, 49, 103, 126, 135, 137,
169, 177, 197, 205, 206, 212, 213, 244
Dončević, Ivan 12, 74

Dorovský, Ivan 128, 137
Dózsa, György 41
Dragić, Luka 263
Držić, Džore 129
Držić, Marin 12, 83, 85, 125, 127, 128, 133,
136, 139, 141, 142, 156, 184
DuBois, Page 88
Duncan, Isadora 234
Dundes, Alan 81
Dürrenmatt, Friedrich 35
Dvornik, Hana 256
Dvornik, Srđan 256
Đurinović, Maja 104, 229, 230, 232, 234,
235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 259,
260, 261, 262

Eliot, Thomas Stearns 184
Erlich Stein, Vera 158
Euripid 184
Fabrio, Nedjeljko 14, 16, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 78, 104, 105, 106, 109, 210,
211, 213
Fališevac, Dunja 124, 129, 130, 132, 135,
137
Feldman, Miroslav 12
Felman, Shoshana 79, 90
Ferenčina, Dražen 147
Fiamengo, Jakša 165, 177
Filipović, Rasim 13
Finci, Eli 32
Firingir, Kamilo 194, 195
Flaker, Aleksandar 39
Foretić, Dalibor 103, 108, 109, 135, 185,
186, 187, 188, 190, 222
Fotez, Marko 13, 37, 73, 74
Franciszty, Robert 223

- Frangeš, Ivo 115, 116, 121, 124, 125, 139
 Franičević, Marin 74
 Franković, Đuro 79
 Freudenreich, Aleksandar 22, 23, 161, 162, 166, 175
 Freudenreich, Josip 118
 Frljić, Oliver 52, 54, 102, 159, 177, 217, 218, 220, 221, 222, 225, 226
 Froman, Margarita 235
 Frow, John 114, 121
- Gadamer, Hans-Georg 183, 185, 186, 187, 190, 192
 Gagić, Bogdan 245
 Gaj, Ljudevit 124
 Gajin, Igor 98, 108, 109
 Galović, Fran 50
 Gašparović, Darko 14, 15, 36, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 105, 109, 127, 210, 217, 226, 245, 247
 Gavella, Branko 11, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 47, 64, 75, 170, 246
 Gavran, Miro 105, 207, 210, 211, 213
 Geertz, Clifford 85, 90
 George, Stefan 184
 Geratović, Biljana 219, 227
 Gerić, Vladimir 183, 184, 185, 186, 192
 Gerner, Eliza 88
 Gervais, Drago 53, 55, 68, 69
 Gide, André 61
 Girard, René 82
 Gjalski, Ksaver Šandor 84, 89, 91
 Gleđević, Antun 129
 Gluhak Buneta, Lela 245
 Glunčić-Bužančić, Vinka 45, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181
 Goethe, Johann Wolfgang 24
 Goetz, Rainald 62
- Goffman, Erving 81
 Gojković, Gordana 194, 195, 197, 198, 200
 Goldoni, Carlo 172
 Gorenčević, Iljko 39, 40, 41, 42, 44, 45
 Gospić Županović, Ana 51, 60, 259, 260
 Gotovac, Jakov 73, 74, 77
 Gotovac, Mani 98, 127, 245, 247
 Gotovac, Pero 74
 Govedić, Nataša 157, 158, 159, 177
 Goya, Francisco 41
 Greenblatt, Stephen 120
 Gregurević, Ivo 169
 Greimas, Algirdas Julien 85
 Grgičević, Marija 152, 187, 188, 189, 191
 Grgić, Milan 136
 Grieg, Edvard Hagerup 233, 245
 Grigić, Marica 197, 200
 Griner, Eduard 100
 Grlić, Danko 254, 256
 Grubić, Igor 226
 Gulin, Ivana 263
 Gundulić, Ivan 124, 129, 137
 Gverić Katana, Petra 210
- Hadžić, Fadil 13, 105, 211
 Hajam, Omar 184
 Hand, Richard 147, 152
 Handke, Peter 62
 Harris, Oliver J. 177
 Hatze, Josip 73
 Hauptmann, Gerhart 164, 181
 Hećimović, Branko 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 37, 44, 46, 47, 55, 56, 57, 58, 65, 66, 77, 83, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 108, 109, 110, 112, 121, 167, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 191, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 210, 212, 213, 214, 226, 239, 240, 243, 244, 247, 248

- Hedl, Drago 8, 233
Hegedušić, Hana 189
Hegedušić, Krsto 42
Hegel, Georg Wilhelm 81
Heine, Heinrich 116, 119
Hercigonja, Nikola 74
Hergešić, Ivo 18
Hofmannsthal, Hugo von 23, 185, 187, 188
Horvat, Josip 74
Horváth, Ödön von 48, 50, 57, 58
Hoško, Franjo Emanuel 131
Hughes, Everet 250
Huizinga, Johan 250, 253, 256
Humboldt, Wilhelm von 183, 184, 186, 191, 192
Hutcheon, Linda 111, 112, 120, 121
- Ibler, Janko 70
Ibsen, Henrik 24
Ilić, Nataša 225, 226
Iljoski, Vasil 128
Ivakić, Joza 31, 168, 169, 174, 176, 198, 199
Ivanac, Ivica 145
Ivanda, Branko 22
Ivanišević, Ivica 32
Ivanov, Lav 231
Iveković, Ozana 154, 156, 177
Ivić, Sanja 52, 98
Ivković, Zvonimir 7, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 198, 200
Ivšić, Radovan 48, 51, 57, 105, 113, 121, 131
- Janković, Vjekoslav 98
Jelačić Bužimski, Dubravko 105, 211
Jelačić Bužimski, Zvonimir 187
Jelaska, Ante 172, 176
Jelčić, Bobo 52, 102
Jelčić, Dubravko 38, 88, 112, 148, 149, 152, 177
- Jeličić, Andreja 231, 240
Jeličić, Živko 74
Jelinek, Elfriede 62
Jelušić, Ante 219, 226
Jenkins, Keith 111, 121
Jerković, Bogdan 11, 17, 19, 27, 28, 102
Jončić, Ivan 263
Jonjić, Ljiljana 213
Jug, Stephanie 210
Juranić, Zoran 196
Jürgens, Curd 187
Jurić Zagorka, Marija 170
Jurković, Janko 16, 31, 167, 177, 181
- Kabiljo, Alfi 104, 233
Kačić Rogošić, Višnja 216, 225, 227
Kalan, Filip 18
Kalanj, Rade 256
Kanižlić, Antun 127
Karasek, Emil 16
Kassák, Lajos 40
Kaštelan, Jure 105, 145
Kaštelan, Lada 207, 211
Katalinić, Vjera 104
Katančić, Matija Petar 127
Kauzlarić Atač, Zlatko 98, 100
Kavur, Josip 74
Kavurić Kurtović, Nives 221
Kerekeš, Jan 189
Kerekeš, Ljubomir 183, 186, 187, 188, 189, 192
Kindermann, Heinz 135, 142
Klaić, Dragan 232, 240
Klajn, Hugo 32
Klarić, Franka 263
Kohn, Marija 13
Kolar, Slavko 186
Kolarić Kišur, Zlata 168, 169, 177

- Kolesar, Anita 146
 Koletić, Matija 147
 Kolumbić, Nikica 135, 138
 Kolumbo, Kristofor 188
 Končić, Jasminka 221
 Koroman, Boris 226
 Kosor, Josip 102, 168, 169, 175
 Kovač, Maja 222, 223
 Kovač, Mario 102, 218, 222, 226
 Kovačić, Ivan Goran 69, 184
 Kovačić, Jelena 218, 219, 220, 226, 227
 Kozarac, Ivan 31, 143, 145, 150, 152, 168, 169, 175, 176
 Kozarac, Josip 31, 127, 145, 150, 152, 168, 169, 176
 Kramarić, Zlatko 106, 117, 118, 121
 Kraus, Otto 198, 202
 Kravar, Zoran 104, 125
 Krleža, Miroslav 12, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 24, 27, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 57, 58, 61, 67, 71, 77, 84, 89, 91, 99, 102, 113, 115, 117, 126, 131, 136, 149, 168, 170, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 196, 201, 250, 251, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263
 Kroflin, Livija 103
 Kudrjavcev, Anatolij 49, 58, 222
 Kuhn, Thomas S. 206, 213
 Kukuljević, grofica 187
 Kukuljević Sakeinski, Ivan 166
 Kulundžić, Josip 12, 234
 Kuljerić, Igor 233
 Kumičić, Eugen 70
 Kunčić, Oriana 263
 Kušan, Ivan 145, 171, 179, 205
 Kvrgić, Pero 189

 Laban, Rudolf 234
 LaCapra, Dominick 112, 114, 120, 121
 Lang, A. 71

 Larronde, Carlos 145
 Lasić, Stanko 49, 113
 Lasta, Sven 254, 256
 Le Brun, Annie 86
 Lederer, Ana 98, 100, 102, 160, 176, 178, 209, 210, 213, 229, 238, 240, 244, 259, 260
 Lehmann, Hans-Thies 62
 Leman, Lucia 168, 178
 Lešić, Josip 18
 Letinić, Antonija 222, 226, 227
 Lhotka, Fran 75, 76, 234
 Lipljin, Tomislav 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192
 Lisac, Josip 119, 135
 Lonza, Tonko 98
 Lotman, Jurij M. 81
 Lovretić, Josip 89
 Lovrić Caparin, Sara 263
 Lozica, Ivan 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 128, 131, 133, 137, 138, 156, 246, 247, 248
 Lucerna, Kamila 105
 Lukežić, Irvin 161, 178
 Lukić, Darko 173, 178, 210
 Lukin, Artur 172, 181
 Lukšić, Milica 207
 Lupi, Magdalena 52
 Lyly, John 156

 Ljubić, Lucija 51, 58, 80, 106, 132, 133, 134, 138, 161, 178, 198, 200, 204, 210, 260

 Maček, Vladko 23
 Mađer, Miroslav Slavko 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153
 Majer, Ivana 161
 Majetić, Franjo 189
 Maletić, Ana i Vera 246

Mandrović, Adam 23
 Maraković, Ljubomir 161
 Mare, Walter de la 184
 Marijanović, Stanislav 15, 45, 99, 109, 126, 131, 134, 138, 166, 167, 178, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 229, 230, 233, 234, 240, 244, 245, 246, 248
 Marinić, Antun 234
 Marinković, Pavo 205, 206
 Marinković, Ranko 48, 50, 57
 Marjanić, Suzana 53, 80, 92, 103, 218, 221, 223, 225, 226
 Marjanović Brođanin, Stjepan 166, 178
 Markasović, Vlasta 145, 152
 Marković, Zvonimir 245
 Maroević, Tonko 152
 Marotti, Josip 13
 Martinčević, Jagoda 233
 Marton, Ivan 150, 169
 Marulić, Marko 83, 90, 124, 129, 131
 Mascagni, Pietro 72
 Matanović, Julijana 70, 78, 197
 Matić, Tomo 194, 195
 Matić-Halle, Mirjana 145
 Matišić, Mate 105, 159, 160, 163, 170, 172, 176, 177, 178, 180, 210, 211, 214
 Matković, Marijan 13, 16, 42, 75, 88, 90, 105
 Matoš, Antun Gustav 12, 84, 89, 91, 170, 234
 Matvejević, Predrag 49
 Mažeikienė, Rūta 155, 178
 Mažuranić, Ivan 124, 125
 Mecić, Šimun 131, 141
 Medvešek, Rene 52, 98
 Mehić, Selma 259, 260, 261, 262
 Mejerholjd, Vsevolod E. 18, 19
 Mesarić, Kalman 24, 168, 169, 177, 234
 Mesinger, Bogdan 168, 178
 Mešeg, Branko 30, 32, 33, 35, 38, 198, 199
 Mićanović, Miroslav 243
 Mihalić, Slavko 145
 Mihanović, Dubravko 210
 Mihanović Salopek, Hrvojka 134, 135, 138, 143, 151, 260
 Mikuličin, Ivana 234
 Milanja, Cvjetko 119
 Milčinović Tashamira, Vera 236, 239, 244
 Miletić, Stjepan 20, 47, 69, 70
 Miloš, Vatroslav 222, 226, 227
 Mirski, Lav 30, 31, 35, 198, 201
 Mlikota, Vedran 166
 Mojaš, Davor 103
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 130, 136, 137, 141, 184
 Moulin, Raymonde 251
 Mrdeža Antonina, Divna 133, 134, 135, 138
 Mrduljaš, Igor 164
 Mrkonjić, Zvonimir 188, 189, 190, 191
 Mrkšić, Borislav 156, 178
 Mucić, Dragan 193, 194, 195, 196, 201, 203
 Muhoberac, Mira 80, 127, 129, 133, 138, 139, 250, 260
 Mujičić, Tahir 88, 90, 105, 160, 164, 170, 209, 211, 213, 214
 Müller, Heiner 62
 Murat, Nada 31, 32
 Nalješković, Nikola 12, 135, 141
 Nazor, Vladimir 69, 75, 76
 Nemčić, Antun 190
 Nemec, Krešimir 39, 61, 65, 78, 119, 167, 179
 Neustädter, Josip 167, 178
 Niemčić, Iva 87, 92
 Nietzsche, Friedrich 189
 Nikčević, Sanja 15, 126, 148, 152, 157, 158, 160, 165, 170, 171, 179, 198, 208, 209, 210

- Nikolić, Rikard 73
 Novak, Jasna 22
 Novak, Slobodan 145
 Nučić, Hinko 24, 27
- Obad, Vlado 197, 201, 244, 248
 Oblučar, Branislav 160, 161, 179
 Ogrizović, Milan 24, 198, 202
 Oraić Tolić, Dubravka 173, 179
 Ožegović, Nina 218, 227
- Padovanski, Antun 42
 Palmotić, Džore 132
 Palmotić, Junije 131
 Palmotić Dionorić, Jaketa 134
 Paljetak, Luko 105, 211
 Panić, Davor 7, 260
 Pantić, Miroslav 83, 128
 Papandopulo, Boris 74
 Paro, Georgij 8, 17, 25, 26, 52, 54, 98, 126, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192
 Parun, Vesna 105
 Pasarić, Josip 70, 238
 Paulik, Dalibor 104, 198, 201
 Pavešković, Antun 123, 129, 139, 166, 179
 Pavić, Željko 259
 Pavis, Patrice 49, 59, 155
 Paviša, Davor 224, 227
 Pavletić, Vlatko 88, 152
 Pavličić, Pavao 118, 121, 125, 127, 139, 156, 179, 207, 214
 Pavlić, Rajko 236, 239
 Pavlovski, Borislav 128, 139, 198, 201
 Pejović, Danilo 254
 Pekelman, Klemens 245
 Peričić, Helena 129, 139, 166, 171, 179, 180
 Perkins, David 114, 118, 119, 120, 121, 122
 Perković, Franka 54
 Perković, Vlatko 14, 198, 201
 Peter Dragan, Iva 218, 221, 222, 224, 227
 Peternai Andrić, Kristina 80, 106, 198
 Petipa, Marius 231
 Petković, Marina 218, 222
 Petlevski, Sibila 80, 98, 104, 109, 172, 242, 243, 248
 Petranović, Martina 51, 59, 80, 94, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 132, 139, 157, 158, 159, 180, 198, 210, 239, 243, 244, 248, 259, 260, 261
 Petrović, Dražen 9
 Petrović, Đoko 30
 Petrušić, Antun 134, 197, 198, 202, 229, 230, 232, 233, 240, 245, 248
 Pettan, Svanibor 74
 Piscator, Erwin 18
 Platon 183, 186, 192
 Podgorska, Vika 24, 27
 Podkovac, Zvonimir 230
 Podrug, Toma 152
 Pofuk, Branimir 74, 234
 Polić, Milutin 76
 Polić, Nikola 76
 Polić Kamov, Janko 50, 51, 58, 61, 67, 69, 76, 77, 78
 Popović, Gordana V. 256
 Popovski, Mile 128
 Postlewait, Thomas 94, 95, 110
 Potočnjak, Žarko 166
 Potthoff, Wilfried 135, 137
 Pound, Ezra 184
 Prica, Čedo 147, 211
 Prodan, Janja 133, 134, 140
 Prohić, Ozren 52, 98
 Prolić, Ana 51
 Propp, Vladimir J. 133
 Prosperov Novak, Slobodan 83, 119, 127, 128, 135
 Protrka Štimec, Marina 172, 180

- Prskalo, Matija 261, 262
Puccini, Giacomo 73
Pucić, Medo 72
Puljizević, Jozo 68, 78
Pupačić, Josip 145
- Racine, Jean 24
Radeljak, Roko 263
Radica, Bogdan 131
Radojević, Dino 22, 48
Radović, Bojana 234
Radović, Tanja 219, 227
Raić, Ivo 20, 24, 102
Rajković, Nataša 52
Rakić, Branka 242, 243
Rákóczy, Franjo II. 41
Ranke, Leopold 115
Raponja, Robert 259
Reinhardt, Max 246
Reljković, Matija Antun 127
Remenar, Sunčica 226
Rešetar, Milan 132
Rihtman Auguštín, Dunja 158
Rimbaud, Arthur 184
Rogoz, Zvonimir 13
Rorauer, Julije 67, 69, 70, 71, 73, 77, 78
Rosanda Žigo, Iva 50, 53, 55, 59
Roščić, Marijana 166, 180
Rošić, Đuro 52, 53, 57, 74
Rošić, Neva 13, 98
Roterdamski, Erazmo 41
Rousseau, Jean-Jacques 166
Ruždjak, Marko 233
Ružička-Strozzi, Marija 69
Ružić, Igor 218, 223, 227
- Sablić Tomić, Helena 135, 140
Sachs, Milan 74, 75
- Sajko, Ivana 210
Sajler Garmaz, Maja 94, 110, 122
Savin, Argene 234
Savin, Dragutin 31, 234
Schechner, Richard 81, 82
Schell, Maximilijan 187
Schiller, Friedrich 25, 164, 181
Schmidt, Anita 8
Schönherr, Karl 169
Schopf, Davor 234
Sečak, Svebor 235
Sekulić, Ante 74, 131
Selem, Petar 98, 104
Selimović, Meša 35
Senečić, Geno 168, 169, 177
Senker, Boris 11, 26, 29, 35, 45, 48, 49, 50, 55, 56, 59, 85, 88, 90, 91, 92, 96, 105, 109, 110, 119, 120, 122, 127, 136, 140, 152, 160, 161, 162, 163, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 205, 209, 210, 211, 213, 214, 239, 244, 247, 259, 260
Sequi, Eros 74
Serdar, Ivo 189
Seremetakis, Nadja 88
Shakespeare, William 23, 24, 156, 163, 164, 171, 172, 181, 184
Sharrock, Alison 88
Sidney, Phillip 156
Skrbinšek, Milan 24
Slabinac, Krunoslav Kićo 36
Slamnig, Ivan 84, 91, 145
Smoje, Miljenko 172
Solar, Milivoj 208
Srnc Todorović, Asja 207, 210
Sršan, Stjepan 197, 202
Sršen, Matko 187
Stamać, Ante 152, 153, 184, 185, 188, 256
Stamać, Truda 256

- Stanislavski, Konstantin S. 185
 Stanojević, Ljubomir 30, 31, 36, 38, 153,
 194, 198, 233, 259
 Starčević, Ante 166
 Starić, Ivan 176
 Stefanovski, Goran 201
 Stipčević, Ennio 104, 131, 140
 Stojanov, Rača 23
 Stravinski, Igor 231, 243
 Strozzi, Tito 24, 74, 102
 Stublija, Želimir 187, 191
 Stupica, Bojan 11, 17, 18, 19, 27, 28, 102
 Suih, Stjepan 234
 Supek, Ivan 105, 116, 117, 122
 Sušec, Branko 103
 Sviben, Zlatko 260
 Svrtan, Boris 261, 263

 Šarčević, Petar 98, 152, 197
 Šašel, Nada 254
 Šegedin, Petar 105, 145
 Šehović, Feđa 105, 211
 Šenoa, August 84, 89, 91, 116, 118, 124,
 125, 158, 167, 170, 175
 Šimić, Krešimir 133, 140
 Škrabe, Nino 105, 160, 161, 162, 170, 180,
 211, 214
 Šnajder, Božidar 14
 Šnajder, Slobodan 51, 57, 58, 60, 61, 62, 63,
 64, 65, 210, 211
 Šojat, Olga 130
 Šoljan, Antun 67, 68, 69, 78, 145
 Šop, Nikola 105
 Šošić, Davor 18
 Šovagović, Fabijan 150, 169
 Šparemblek, Milko 232, 236, 237, 238, 239,
 243
 Špehar, Milan 49
 Špišić, Davor 7, 8, 198, 200, 210, 259

 Štivičić, Tena 210
 Šubašić, Ivan 23
 Šundalić, Zlata 14, 129, 131, 133, 134, 135,
 136, 140, 141
 Šurmin, Đuro 132
 Švacov, Vladan 17
 Švel-Gamiršek, Mara 168, 169, 170, 180
 Švelec, Franjo 135, 138

 Tanhofer, Tomislav 22, 194, 197
 Tafra, Stjepan 87
 Tarle, Tuga 242
 Tatarin, Milovan 130, 131, 132, 142, 198
 Tenžera, Veselko 145
 Tijardović, Ivo 73, 74, 75, 77
 Togonal, Marijana 168, 180
 Tomasović, A. 97, 110
 Tomaš, Stjepan 197
 Tomašić, Hinko 30
 Tomić, Anica 218, 221, 222, 223, 224, 227
 Tomić, Josip Eugen 160, 167, 181
 Tompa, Kamilo 22
 Torbarina, Josip 184
 Torjanac, Dubravko 187
 Tralić, Darko 61
 Traynor, Mary 147, 152
 Trenk, Franjo 160, 175
 Treper, André 61
 Tretinjak, Igor 103, 160, 164, 180
 Trojan, Ivan 104, 164, 169, 180, 193, 198,
 202, 210, 260
 Tucić, Srgjan (Srđan) 23, 31, 50, 169
 Tuđman, Franjo 145
 Tuksar, Stanislav 104, 128, 142
 Tunjić, Andrija 189, 191
 Turčinović, Željka 260
 Turgenjev, Ivan S. 70
 Turner, Victor 81, 82

Tutek, Anđelka 161, 181
Twain, Mark 149

Ubersfeld, Anne 18, 85
Ujević, Marija 14, 43, 112, 196
Urošević, Vlado 128
Uvanović, Željko 134, 135, 142
Uvodić, Marko 172

Vahtangov, Jevgenij B. 18, 19
Valent, Milko 222, 227
Varjačić, Marijan 98, 183, 184, 186, 191,
197, 198, 259
Veček, Petar 102
Vetranović, Mavro 129, 133, 139
Vidić, Ivan 207
Vigato, Teodora 172, 181
Violić, Božidar 163
Virč, Zlatko 178
Visković, Velimir 45, 64, 66, 170, 181, 207,
208, 214, 259
Vitez, Zlatko 98, 165, 166, 181, 184
Vitezović, Pavao Ritter 124, 125
Vitković, Valentina 86, 92
Vlašić, Vesna 167, 181
Vnuk, Gordana 221
Vojković, Pavle 100
Vojnović, Ivo 12, 50, 70, 71
Vončina, Josip 88
Vončina, Nikola 98, 146, 149, 153
Vrselja, Dražena 259
Vujčić, Borislav 207
Vuksan Barlović, Zora 245, 246, 247
Vulić, Mladen 261, 262
Vuljević, Ivo 74

Wedekind, Frank 24
Wenzelides, Arsen 69

White, Hayden 117
Windelband, Wilhelm 250, 254, 256

Zalar, Ivo 243
Zdravković, Marko 219
Zec, Aleksandra 53
Zečević, Divna 155, 156, 181
Zelenika Konjević, Sunčana 189
Zidić, Igor 75
Zlatar, Andrea 207, 214
Zlatić, Slavko 74
Zrinušić, Ivan 31
Zuppa, Vjeran 17, 18
Zurovac, Staša 236, 239

Žanko, Miloš 75
Železnik, Rade 24
Žedrinski, Vladimir 74
Žeravica, Katarina 135, 139
Živić, Tihomir 134, 164, 181, 197, 198, 202,
229, 230, 233, 234, 240, 244, 245, 246,
248
Živković, Milan 7, 8
Žmegač, Viktor 39
Žugić, Anamarija 239
Žužul, Ivana 111, 119, 122, 260

TRIDESET GODINA KRLEŽINI^Ń DANA U OSIJEKU

„Krlėžini dani su na neki naćin stvorili jednu školu u kojoj se razmjenjuju mišljenja i zajednićki stvara kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta, koja se stalno nadopunjuje.“

Branko Hećimović, 2010.

TRAGOM KUTIJE OLOVNIH SLOVA – TRI DESETLJEĆA KRLEŽINI DANA U OSIJEKU¹

Otkrivanje spomenika

Začetak teatrološko-kazališne manifestacije Krležini dani u Osijeku vezan je uz otkrivanje spomenika Miroslavu Krleži kiparice Marije Ujević Galetović 17. lipnja 1987. u Osijeku, u Parku Moše Pijade, danas Perivoju kralja Držislava. Prilikom otkrivanja spomenika održan je prigodan trodnevni program pod nazivom *Krleži ovih dana* (16. – 18. lipnja 1987.) koji je obuhvaćao razgovor istaknutih umjetnika i intelektualaca o Krleži, izvedbe nekoliko kazališnih predstava i recitala te objavljivanje više publikacija posvećenih što Krleži, što vezama Krleže i Osijeka, što polemici koja se vodila oko podizanja spomenika Krleži u Osijeku. Tijekom odvijanja toga programa rođena je ideja o pokretanju kazališno-teatrološke manifestacije Krležini dani u Osijeku, a njezini su začetnici bili Zvonimir Ivković, intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Branko Hećimović, voditelj Odsjeka za teatrologiju Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU, Stanislav Marijanović, profesor osječkog Pedagoškog fakulteta i rektor Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, te Marijan Radmilović, bivši intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

Osnutak Krležinih dana u Osijeku

Inicijalna ideja realizirana je nepune tri godine nakon otkrivanja spomenika, u travnju 1990. godine, kad su pod krovnom temom *Krležino kazalište danas* održani prvi Krležini dani u Osijeku, simpozij praćen izvedbama kazališnih predstava, izložbom i

¹ Tekst je prvi put objavljen u deplijanu izložbe *Tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku* održane u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku u prosincu 2019. godine. Podaci o osnutku i razvoju Dana utemeljeni su na tekstu Branka Hećimovića „Krležini dani u Osijeku“ objavljenom u zborniku *Krležini dani u Osijeku 2014.* (Zagreb, Osijek 2015.) te na godišnjim programima Krležinih dana, zbornicima s Krležinih dana, periodici i razgovorima s Brankom Hećimovićem i drugim sudionicima.

predstavljanjem knjiga, čime je, uz prigodni odlazak do spomenika Miroslavu Krleži, oblikovan nukleus svih budućih Dana. Naime, u trideset godina postojanja Krležinih dana ustalilo se nekoliko njihovih ključnih sastavnica, a redom su to znanstveni skup, smotra kazališnih predstava, polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krleži, izložbe kazališne tematike te predstavljanja recentnih i relevantnih knjižnih izdanja. Govoreći o počecima Krležinih dana, valja naglasiti da je njihov nastanak umnogome bio rukovođen potrebom za nastavkom redovnih godišnjih teatroloških okupljanja znanstvenika nakon tematskoga preusmjeravanja Danā Hvarškoga kazališta na stariju hrvatsku književnost, ali i željom za (re)pozicioniranjem Osijeka kao važnoga kulturnog i znanstvenog središta, što mu je u prethodnim godinama nerijetko osporavano. Kako ističe Branko Hećimović, naziv skupa odabran je u spomen na dugogodišnje veze Miroslava Krleže i grada Osijeka, u kojem je Krleža uoči javnoga čitanja svoje drame *U agoniji* održao znamenito „Osječko predavanje“ (1928.), odnosno Krleže i osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta, u kojem je praizveden Krležin dramski tekst *U logoru* (1937.) i u kojem je od uprizorenja *Vučjaka* u režiji Tomislava Tanhofera (1926.) do danas izveden veći broj Krležinih djela, nerijetko prigodom važnih obljetnica osječkoga kazališta. Ne iznenađuje stoga što je utemeljitelj Krležinih dana u Osijeku upravo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku kojemu su se kao suutemeljitelji pridružili Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb (danas: Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb) i Pedagoški fakultet u Osijeku, Osijek (danas: Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek). U idućim su godinama pokroviteljstvo nad Danima prihvatili Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.

Krležini dani u Osijeku, Domovinski rat, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Već u prvim godinama postojanja Krležini dani u Osijeku morali su se suočiti s najvećim od svih izazova, izbijanjem Domovinskoga rata, no ustrajući na kontinuitetu održavanja Danā ratnim okolnostima usprkos, njihovi su organizatori i sudionici iz redova istaknutih hrvatskih znanstvenika, književnika i kazališnih umjetnika odigrali važnu ulogu u pružanju potpore Slavoniji, Osijeku i osječkome Hrvatskom narodnom kazalištu za vrijeme rata, a posebice nakon neprijateljskoga granatiranja kazališta 16. studenog 1991., pa su predstave na trećim i četvrtim Krležinim danima u Osijeku igrane na pozornici devastiranoga osječkog kazališta. Štoviše, članovi Odbora Krležinih dana 1992. godine posjetili su i prvu ratnu liniju u Nuštru i Vinkovcima, nakon čega je Zavod za književnost i teatrologiju HAZU organizirao donaciju knjiga i časopisa spaljenoj vinkovačkoj knjižnici. Uoči Krležinih dana u Osijeku 1995. godine predstavljena je i publikacija *Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991. – 1994.* (1995.) autora Ljubomira Stanojevića, pretiskan i u zborniku s Krležinih dana u Osijeku 1993.

Krležini dani u Osijeku od samog su početka bili čvrsto konceptualno i organizacijski vezani uz Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, a već nakon nekoliko godina održavanja u različitim terminima, prigodom proslave 125. obljetnice zgrade osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta i 85. obljetnice djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1992. godine, postupno je utvrđen stalan i otada, osim u iznimnim okolnostima, nepromjenjiv termin održavanja Krležinih dana u Osijeku, vezan uz 7. prosinca i dan obilježavanja početka kontinuiranoga rada Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1907. godine. Nadalje, premda su Krležini dani održani nedugo nakon svečanoga otvorenja obnovljene zgrade 27. prosinca 1994., u zborniku s Krležinih dana u Osijeku 1993. zabilježen je program i svečanost otvorenja; u povodu 90. obljetnice osječkoga kazališta kao i 800. obljetnice Grada Osijeka 1996. godine znanstveni je skup bio posvećen dramama i kazalištu u Osijeku i Slavoniji, a 2007. skup se odabirom krovne teme pridružio obilježavanju sto godina djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Uz to je tijekom tri desetljeća trajanja Dana više izlagača na simpoziju tematiziralo osječke i slavonske dramske i kazališne teme, predstavljeno je nekoliko knjiga o osječkom kulturnom, književnom i kazališnom životu te zbirki drama (zbornik *Književni Osijek*, knjiga *Njemački muzički teatar u Osijeku 1825. – 1907.* G. Gojković, knjiga *Kazališne veze Osijeka i Pečuha* Z. Ivkovića, Špišićeve *Predigre* i dr.). Napokon, u sklopu Krležinih dana izvedeno je više predstava osječkoga kazališta, nerijetko premijerno ili kao praizvedbe, odnosno predstava prema djelima osječkih i slavonskih pisaca različitih generacija, autorskih izričaja i poetičkih obilježja.

Skupovi, izložbe, predstavljanja knjiga: mnogolikost teatroloških prinosa

Od 1990. godine kada su upriličeni prvi Krležini dani u Osijeku do danas, održano je dvadeset i devet znanstvenih skupova i objavljeno dvadeset i osam zbornika radova, kojima su pokrivene brojne bjeline i nepoznanice u poznavanju hrvatske dramske književnosti i kazališta od začetaka glumišne aktivnosti u Hrvatskoj do najrecentnijih kazališnih zbivanja zahvaćajući različite vrste izvedbenih umjetnosti i oblike kazališnoga izričaja. Zahvaljujući Krležinim danima u Osijeku, znanstveno je tematizirano i obrađeno mnoštvo kazališnih događanja, fenomena, kazališta i skupina, festivala, umjetničkih opusa, glumišnih profesija, struka, vrsta i žanrova, književnih djela i predstava te dodira i premreženosti različitih nacionalnih kazališnih kultura. Mnogo je radova kao i nekoliko zasebnih zbornika posvećeno Miroslavu Krleži (*Krležino kazalište danas*, 1990., *Krleža i naše doba*, 1993., *Kazalište po Krleži*, 2012.), a u više su navrata na skupu problematizirani kazališna kritika i kazališna historiografija kao i sama teatrologija kao znanstvena disciplina te njezini predstavnici. Na znanstvenome skupu sudjelovalo je oko dvije stotine hrvatskih i inozemnih teatrologa, povjesničara i teoretičara književnosti, muzikologa, kazališnih kritičara, književnika i kazališnih umjetnika različitih naraštaja, profila i interesa odajući nastojanja Krležinih dana da budu tematski otvoreni svim

segmentima izvedbenih umjetnosti te raznovrsnim, interdisciplinarnim i suvremenim pristupima u njihovu proučavanju. „Dodanu vrijednost“ Krležinih dana u Osijeku činila su i kontinuirana autoreferencijalna izlaganja većeg broja hrvatskih dramatičara o njihovom književnom stvaralaštvu počevši od Ivana Bakmaza, Ive Brešena, Fadila Hadžića i Pere Budaka preko Nedjeljka Fabrija, Dubravka Jelačića Bužimskog, Luke Paljetka, Čede Price, Borisa Senkera, Slobodana Šnajdera i Feđe Šehovića do Mate Matišića i Mire Gavrana. Na tragu toga, posebnost Krležinih dana nedvojbeno treba tražiti i u brojnim sudjelovanjima kazališnih praktičara iz redova redatelja, glumaca i scenografa u radu skupa te njihovim osvrtima na vlastiti umjetnički rad, profesiju i kazalište uopće.

Izložbe upriličene na Krležinim danima u Osijeku, njih preko trideset, sadržajno su zahvaćale brojne kazališne teme ostajući otvorene svakovrsnoj kazališnoj građi i problematici, ali su uvijek bile usredotočene na predstavljanje mnogovrsnih dionika i čimbenika kazališne umjetnosti, kao što su kazališni umjetnici (glumci i pjevači, redatelji, dramatičari, kritičari, glazbenici, scenografi, kostimografi, fotografi, oblikovatelji kazališnih plakata...), kazališne skupine, kazališni prostori i zgrade (posebice osječki), kazališne umjetničke discipline, a napose često zanemarivane likovne kazališne profesije scenografija i kostimografija, te kazališni plakati, kazališne cedulje i kazališni portreti. Zahvaljujući izložbama na Krležinim danima u Osijeku, predstavljen je velik broj vrsnih umjetničkih osobnosti, primjerice spisatelj Miroslav Krleža, glumica Marija Kohn, redatelj Branko Gavella, skladatelj Alfi Kabiljo, pisac, kritičar i ravnatelj August Šenoa, scenografi Branimir Šenoa, Pavle Vojković, Želimir Zagotta, Eduard Griner, Aleksandar Augustinčić i Zlatko Kauzlarić Atač, nadgarderobijer Rudolf Kichl i kostimografkinja Ljubica Wagner, autori kazališnih plakata Ivica Antolčić, Goran Merkaš i Boris Bućan ili autor kazališnih fotografija Saša Novković, ali i kazališnih fenomena kao što su višestruke i višegeneracijske veze obitelji Šenoa i kazališta, kao što je Teatar u gostima. Također, mnoge izložbe bile su usredotočene i na upoznavanje publike s različitim aspektima kazališne povijesti Osijeka.

Na tragu prigodnih publikacija *Krleži ovih dana* i *Naši obračuni s Krležom* te Krleži posvećenoga tematskog broja osječkoga časopisa *Revija* obavljenih prilikom otkrivanja spomenika Krleži 1987. godine, tradicija predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku započeta je već u prvim godinama, i to predstavljanjem izdanja posvećenog Miroslavu Krleži (likovna mapa *Pictores Krležae dedicant*) i knjige Antonije Bogner-Šaban o Marku Fotezu tiskane u Osijeku. Tom se prigodom tematika znanstvenoga skupa *Krležino kazalište danas* dijelom poklopila i s tematikom predstavljenih publikacija, a kasnija su predstavljanja izdanja bila labavije ili čvršće vezana uz hrvatsku dramsku književnost i hrvatsko kazalište te osječke i/ili slavonske književne, kazališne i kulturološke teme nastojeći biti otvorene što je moguće raznovrsnijim čitanjima hrvatske i svjetske dramske književnosti i kazališne kulture. U povijesnom presjeku od trideset godina uočljiv je stanovit pomak od predstavljanja knjiga šireg spektra književnih tema prema uže specijaliziranim teatrološkim izdanjima u novijem razdoblju, a sveukupno

je predstavljen širok generacijski i poetički raspon autora od književnih povjesničara i teoretičara preko teatrologa do književnika i dramatičara te su predstavljane žanrovski i stilski raznorodne knjige kao što su zbirke dramskih tekstova (poglavito suvremenika), nešto manja skupina zbirki književnopovijesnih eseja, kritika i studija, kapitalna teatrografska, enciklopedijska, leksikonska, hrestomatijska i bibliografska izdanja (*Krležijana*, *Mali leksikon hrvatske književnosti*, *Leksikon Marina Držića*, *Bibliografija članaka i rasprava Kazališta u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826.–1945.*, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, prvi i drugi dio, dvije knjige *Repertoara hrvatskih kazališta*) i naposljetku velik broj teatroloških studija i monografija.

Predstavljanja zbornika s prethodnih Krležinih dana u Osijeku također su gotovo do samih početaka jednom od neizostavnih komponenti programa, kao što je to i polaganje vijenca na Krležin spomenik, isprva praćen recitalima osječkih kazališnih umjetnika, a kasnije recitalima studenata osječkoga Pedagoškoga fakulteta (danas Filozofskog fakulteta) ili Umjetničke akademije (danas Akademije za umjetnost i kulturu). Pred Krležinim spomenikom okupljenim se sudionicima Danā i štovateljima Krležina djela tijekom godina obratilo i više krležologa, povjesničara književnosti i teatrologa (Nikola Batušić, Reinhard Lauer, Viktor Žmegač, Boris Senker, Branko Hećimović, Velimir Visković, Branimir Donat, Dubravko Jelčić, Nedjeljko Fabrio, Branka Brlenić Vujić, Renate Hansen Kokoruš...), odnosno intendantata osječkoga teatra (Željko Čagalj, Božidar Šnajder...) u čijim su govorima, od kojih je dio zabilježen i u zbornicima s Danā, izrečene i mnoge poticajne refleksije o djelu toga znamenitog hrvatskog književnika.

Izvedbe predstava: Krleža, klasici, suvremenici

Na Krležinim danima u Osijeku izvedeno je preko stotinu kazališnih predstava. Uz najbrojnije predstave kazališta domaćina, Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, na smotrama kazališnih predstava u sklopu Krležinih dana u Osijeku nastupilo je tridesetak dramskih ansambala iz cijele Hrvatske te je gostovala nekolicina inozemnih kazališta. Održano je i nekoliko opernih izvedbi mahom iz nacionalne operne literature (*Ero s onoga svijeta*, *Zlatka*, *Nikola Šubić Zrinjski*, *Istarska svadba*), dok je Smetanina *Prodana nevjesta* izvedena u spomen na svečano otvorenje kazališta 1907. godine, a izvedena je i jedna plesna predstava (*Sub rosa* Zagrebačkoga plesnog ansambla). Na repertoaru Krležinih dana u Osijeku najčešće su, dakako, izvođena djela Miroslava Krleže, što drame, što adaptacije Krležine proze, poezije ili esejistike, te je prema njima odigrano više od trideset predstava, a važno mjesto na repertoaru Krležinih dana odvijek je pripadalo i uprizorenjima suvremenih hrvatskih autora (Tomislav Bakarić, Ivan Bakmaz, Ivo Brešan, Boris Senker, Borislav Vujčić, Mate Matišić, Miro Gavran, Mislav Brumec, Ivana Sajko, Tena Štivičić, Dubravko Mihanović, i dr.), kao i nešto rjeđim izvedbama nacionalnih klasika (Marko Marulić, Ivo Vojnović, Milan Ogrizović, Milan Begović, Ranko Marinković, Radovan Ivšić...). Unutar toga korpusa povlašteno su, ili

barem izdvojeno, mjesto imala i uprizorenja osječkih i slavonskih autora iz bliže ili dalje prošlosti te suvremenika (Joza Ivakić, Josip Kozarac, Damir Petričević, Ivana Šojat...).

Prvih trideset

U trideset godina postojanja znanstvena i umjetnička manifestacija Krležini dani u Osijeku unijela je neosporne istraživačke pomake u hrvatsku teatrologiju i nametnula se kao važan dionik nacionalnoga kazališnog života, a jedinstvenim spojem teatrološkoga skupa, kazališne smotre, kazališnih izložbi i predstavljanja knjiga, kao i prigodnim programima uz polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krležu, trajno je zadužila hrvatsko glumište, hrvatsku teatrologiju i hrvatsku znanost i kulturu u cjelini i sama postavši svojevrsnom institucijom čiji kontinuitet u budućnosti nipošto ne bi smio biti sporan.

Premda se o hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu govori na raznim skupovima i piše u mnoštvu publikacija, ne treba zaboraviti da su Krležini dani u Osijeku ipak jedini isključivo teatrološki skup u Hrvatskoj u cijelosti posvećen hrvatskoj drami i kazalištu, otvoren brojnim granama kazališne umjetnosti i kazališnim umjetničkim osobnostima te širokom i raznovrsnom spektru tema iz cjelokupne povijesti hrvatske dramske književnosti i kazališta, s posebnim naglaskom na proučavanje nekih možda nedovoljno rasvijetljenih područja i na rezimiranje ili revidiranje postojećih teza. Ne iznenađuje stoga što je u tri desetljeća njegova postojanja omogućen uvid u brojne sadržaje iz povijesti hrvatske drame i kazališta koji su dotada bili nepoznati, neistraženi ili čak neopravdano zanemarivani i zaobilaženi, ali i prevrednovanje uvriježenih stavova, te je posve opravdano tvrditi da su Krležini dani u Osijeku, znanstvenom izlaganjima i popratnim programima, znatno pridonijeli temeljitijem i kompleksnijem poznavanju i razumijevanju hrvatske kazališne povijesti i suvremenosti. Dakako, imajući u vidu i nerijetko proturječna stajališta struke i šire javnosti o liku i djelu Miroslava Krleže, od kojega preuzimaju naziv, ni Krležini dani u Osijeku nisu uvijek mogli proći bez prijepora ili čak povišenih i polemičnih tonova (Ivšićevo izlaganje o Krleži kao najvećoj katastrofi koja je snašla hrvatsku književnost tek je jedna od najeksponiranijih, ali ne i jedina disonanca u dugogodišnjoj povijesti Danā), pa je održavanje Danā katkada dovođeno i u pitanje, čemu su gdjekada pridonosili i utezi financijske prirode koji su u konačnici rezultirali i skraćivanjem trajanja Danā i komornijim odabirom predstava, posljedice čega osjećamo i danas.

Unatoč ratu, financijskim nedaćama, obuhvatnijoj krizi humanistike na mijeni stoljeća te mjestimičnim poetičkim i/ili političkim razmimoilaženjima uključenih strana, Krležini dani u Osijeku održali su se puna tri desetljeća ponajprije zahvaljujući svojoj čvrstoj strukovnoj utemeljenosti i osnovanosti. No valja ipak naglasiti da tridesetogodišnja opstojnost Danā zasigurno ne bi bila moguća, a svakako ne u ovom obliku i opsegu, bez entuzijazma i upornosti njihova *spiritusa movensa*, idejnoga začetnika, utemeljitelja, dugogodišnjega voditelja i predsjednika Odbora, autora brojnih izložbi i

izlaganja, Branka Hećimovića, pa se čini prigodnim ovaj kratki osvrt na Krležine dane privesti kraju njegovim riječima i uvjerenjem da su Krležini dani „na neki način stvorili jednu školu u kojoj se razmjenjuju mišljenja i zajednički stvara kolektivna povijest hrvatske drame i kazališta, koja se stalno nadopunjuje“ (B. Hećimović, 2010). Upravo u kontinuiranom „nadopunjavanju“ koliko i propitivanju slike nacionalne kazališne povijesti i suvremenosti u svim njezinim mnogolikim vidovima i rukavcima, nesumnjivo i na tragu Krležine ideje o „kutiji olovnih slova“, valja tražiti uporište i motivaciju za nastavak dobre i čvrste tridesetogodišnje tradicije kao i smjerokaz za buduća istraživanja hrvatske drame i kazališta.

UVOD U BIBLIOGRAFIJU ZBORNIKA KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1987-1990-1991 – 2019

Ova „Bibliografija“ temelji se na sadržajnim popisima svih zbornika s Krležinih dana u Osijeku tiskanih od 1992. do uključivo 2020. godine. Pri njezinoj izradbi korišten je i bibliografski prilog Ane Lederer „Deset godina znanstvenih savjetovanja 1990. – 1999. Bibliografija zbornika Krležini dani u Osijeku“, *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište*, priredio Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek, 1992., str. 293-307, te bibliografski prilog Ane Lederer i Tatjane Skendrović „Bibliografija zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014“, *Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu. Dvadeset i pet godina Krležinih dana*, pr. Branko Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb, Osijek 2015., str. 323-367.

Pri izradbi „Bibliografije“ nazivi nakladnika navedeni su kako su tiskani u zbornicima, kao što su doslovno preuzeti i svi naslovi iz sadržaja.

Radi bolje preglednosti i uvida u strukturu zbornika, Kazalo autora podijeljeno je na Kazalo autora priopćenja, Kazalo autora uvodnika, Kazalo autora dramskih tekstova, Kazalo autora priloga (kronologija Krležinih dana u Osijeku, repertoara Krležinih dana u Osijeku, govora pred Krležinim spomenikom, prigodnih priloga, sažetaka na engleskom). Nužna objašnjenja i napomene tiskani su u kosim zagradaama.

Pokretači su i nakladnici zbornika utemeljitelj Krležinih dana u Osijeku: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku i suutemeljitelji Pedagoški fakultet, Osijek, danas Filozofski fakultet, Osijek i Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, danas Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU / Odsjek za povijest hrvatskog kazališta.

BIBLIOGRAFIJA ZBORNIKA KRLEŽINI DANI
U OSIJEKU
1987-1990-1991 – 2019

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1987 – 1990 – 1991 / KRLEŽINO
KAZALIŠTE DANAS / ZADACI I DOSTIGNUĆA SUVREMENE
HRVATSKE TEATROLOGIJE

Priredio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za
književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb, 1992., 330.

1. Zvonimir Ivković: Za domovinu, str. 7
2. Ljubomir Stanojević: Slava kazalištu, str. 9
KRLEŽINO KAZALIŠTE DANAS
3. Branimir Donat: Mit o Krleži – Karneval oko kavanskog stola, str. 13-17
4. Branka Brlenić-Vujić: O nekim pitanjima Krležina *Kraljeva*, str. 18-24
5. Vlaho Bogišić: Problem Krležine *Galicije*, str. 25-35
6. Dubravko Jelčić: Varijacije o *Areteju* i oko njega, str. 36-40
7. Branko Hećimović: Glas za *Put u raj*, str. 40-44
8. Tomislav Sabljak: Teorija drame – Krležin dug prema Kamovu, str. 45-48
9. Mirjana Stančić: Krleža i Hofmannsthal – O smislu aktualizacije salonske konverzijske komedije danas, str. 49-52
10. Boris Senker: Krleža i kazalište – Prijedlog periodizacije, str. 53-63
11. Antonija Bogner-Šaban: Krležina književna riječ u izvedbi hrvatskih kazališnih umjetnika, str. 64-94
12. Dragan Mucić: Miroslav Krleža i osječko kazalište, str. 95-110
ZADACI I DOSTIGNUĆA SUVREMENE HRVATSKE TEATROLOGIJE
13. Nedjeljko Fabrio: Riječ na otvorenju *Krležinih dana* 1991. u Osijeku, str. 111-112
14. Branko Hećimović: Proslav ili podsjećanje na začetke profesionalizacije hrvatske teatrologije, str. 113-115

15. Vlaho Bogišić: Napomena o *Danima hvarskog kazališta*, str. 116-122
16. Dunja Fališevac: Neki geneološki problemi u vezi s hrvatskom dramskom književnošću, str. 123-133
17. Stanislav Marijanović: Njemački teatar u Osijeku / Kazališni plakati i almanasi, str. 134-191
18. Vlado Obad: Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike, str. 192-195
19. Dragan Mucić: Dosadašnja istraživanja osječkoga kazališnog života, str. 197-202
20. Tihomil Maštrović: Talijansko kazalište u hrvatskom primorju – Važan prinos hrvatskom kazališnom repertoaru, str. 203-210
21. Tomislav Sabljak: Ideologija u teatru – Teze i bilješke o kazalištu NDH, str. 211-216
22. Branimir Donat: Postmodernistički remake u suvremenoj hrvatskoj drami, str. 217-225
23. Branko Hećimović: Dijalog i monolog u Matkovićevu djelu, str. 226-239
24. Branka Brlenić-Vujić: Izvorna suvremena dramska književnost u tradiciji hrvatskoga povijesnog identiteta, str. 240-243
25. Darko Gašparović: Refleksije suvremenih scenskih teorija u hrvatskom glumištu, str. 244-245
26. Antonija Bogner-Šaban: Ima li lutkarstvo svoj prostor u hrvatskome glumištu?, str. 249-258
27. Nikola Batušić: Istraživanje publike – Zapostavljeno poglavlje hrvatske teatrologije, str. 259-269
28. Vida Flaker: Zastupljenost hrvatskoga kazališta i dramatike u stranim teatrološkim izdanjima, str. 270-283
29. Mirjana Stančić: Čitajući kazališne kritike, str. 284-287
30. Fabijan Šovagović: Glas glumca, str. 288-292

PRILOZI

31. Branko Hećimović: Kronologija *Krležinih dana*, str. 293-295
32. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar *Krležinih dana 1987 – 1990 – 1991*, str. 296-311
33. B. H.: Napomena, str. 312
34. B. H.: Kazalo imena, str. 313-328

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992. / HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST
I KAZALIŠTE I HRVATSKA POVIJEST

Priredio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za
književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb. Osijek – Zagreb, 1993., 270.

35. Ivo Frangeš: Hrvatska književnost i hrvatska povijest, str. 7-14
36. Ivan Supek: Povijest u mojim dramama i romanima, str. 15-19
37. Pavao Pavličić: Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti, str. 20-34
38. Vida Flaker: Hrvatska povijesna dramatika i hrvatska književna povijest, str. 35-44
39. Branko Hećimović: Hrvatska povijesna dramatika i kazališna kritika, str. 45-49
40. Nikola Batušić: Zrinski i Frankopani u hrvatskoj drami, str. 50-73
41. Sanja Nikčević: Junaci romanse u ironijskom modusu, str. 74-93
42. Ana Lederer: Raosova drama *Navik on živi ki zgine pošteno* i zrinsko-frankopanska tema, str. 94-97
43. Dubravko Jelčić: O dramatizacijama Šenoinih romana i o dramatizacijama uopće, str. 98-101
44. Mirjana Stančić: Nazočnost volje Arthura Schopenhauera u dramama hrvatskih autora 19. stoljeća, str. 102-106
45. Mirko Tomasović: *Ljutovid Posavski* Ante Tresića Pavičića (i Franje Markovića), str. 107-115
46. Ivo Vidan: Shakespeare u dramskim tekstovima Stjepana Miletića, str. 116-128
47. Stanislav Marijanović: Povijesne drame, dramatizacije i *Damjan Juda* Ante Benešića, str. 129-136
48. Darko Gašparović: Krleža i povijest, str. 137-141
49. Zlatko Kramarić: Povijesni diskurs (i) u opusu Miroslava Krleže, str. 142-146
50. Reinhard Lauer: Krležine drame i povijest, str. 147-150
51. Stjepan Sršan: Državne, političkoadministrativne reakcije na hrvatsku povijesnu dramatiku i njezine scenske realizacije, str. 151-157
52. Tihomil Maštrović: Hrvatski Diogenes – doprinos Milana Begovića hrvatskom političkom kazalištu, str. 158-171
53. Tomislav Sabljak: Strozzi *Tomislav* ili politika, mit i logika teatra, str. 172-177
54. Branimir Donat: Mit Rakovica u hrvatskoj dramskoj književnosti, str. 178-190
55. Vlado Obad: Matkovićev *General i njegov lakrdijaš* u kontekstu europske drame, str. 191-198
56. Giga Gračan: Casus Kušan, str. 199-205
57. Branka Brlenić-Vujić: Povijesne drame Tomislava Bakarića, str. 206-211
58. Boris Senker: Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest, str. 212-217

59. Georgij Paro: Režirajući *Osmana*, str. 219-225
60. Antonija Bogner-Šaban: Glumac kao interpretator povijesne drame, str. 226-231
61. Igor Mrduljaš: Suvremena povijesna drama i njezine izvedbe, str. 232-235
62. Nedjeljko Fabrio: U pohvalu libretu, str. 236-240
63. Petar Selem: Hrvatska povijesna opera u hrvatskoj zbilji, str. 240-244

PRILOZI

64. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1992, str. 245-249
65. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1992., str. 250-257
66. B. H.: Napomena, str. 258
67. B. H.: Kazalo imena, str. 259-267

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993. / KRLEŽA I NAŠE DOBA / 27. PROSINCA 1994. SVEČANO OTVORENJE OBNOVLJENE ZGRADE HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU

Priredio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Pedagoški fakultet, Osijek – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Osijek – Zagreb, 1995., 300.

68. Stanislav Marijanović: Krleža – veliko ime pred velikim silama, str. 7-12
69. Nikola Batušić: Krležine drame i hrvatska dramatika, str. 13-18
70. Mirjana Stančić: O aktualnosti Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, str. 19-21
71. Branimir Donat: *Balade*, str. 22-37
72. Tomislav Sabljak: Aspekt detektivskog u Krležinoj prozi i drami, str. 38-46
73. Miroslav Šicel: Najnovija dramatizacija Krležina romana *Na rubu pameti*, str. 47-51
74. Ana Lederer: TV adaptacija Krležinih djela, str. 52-55
75. Sanja Nikčević: Prikazanja danas ili zašto se u Hrvatskoj na kraju dvadesetog stoljeća igra kazališna forma iz srednjeg vijeka, str. 56-72
76. Pavao Pavličić: Drama u stihu i suvremena hrvatska književnost, str. 73-89
77. Mirko Tomasović: Treći hrvatski *Don Juan*, str. 90-96
78. Branka Brlenić-Vujić: Riječ i znak u scenskoj prilagodbi Marinkovićeva *Zagrljaja*, str. 97-106
79. Vida Flaker: Šoljanova *Romanca o tri ljubavi*, str. 107-117
80. Nedjeljko Fabrio: D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža, str. 118-128
81. Ivan Bakmaz: Poosobljena povijest, str. 129-131
82. Ante Stamać: Što Dubravko Jelačić Bužimski duguje Miroslavu Krleži?, str. 132-135
83. Antonija Bogner-Šaban: Osječke kazališne tridesete, str. 136-163
84. Branko Hećimović: Hrvatska kazališna topografija i hrvatsko kazalište u Subotici, str. 164-170

85. Igor Mrduljaš: Glumci, zakoni i ravnatelji, str. 171-184
86. Sanja Ivić: Položaj dramaturga u hrvatskom kazalištu, str. 185-189
87. Petar Selem: Jedan osobni pogled na hrvatsku scenografiju novijeg doba, str. 190-195
88. Boris Senker: Još o zadacima hrvatske teatrologije, str. 196-210

PRILOZI

89. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1993, str. 211-212
90. Dalibor Brozović: Pozdravna riječ, str. 213-214
91. Velimir Visković: *Krležijana*, str. 215-218
92. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1993., str. 219-222
93. Giga Gračan: *Krležini dani* u eteru, str. 223-226
94. 27. prosinca 1994. Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 227-228
95. Željko Čagalj: Štovani gospodine predsjedniče, dame i gospodo, dragi prijatelji!, str. 229-231
96. Svečani program otvaranja zgrade HNK u Osijeku, str. 232-233
97. *Slavonski preporod*. Glazbeno-scenska slika. Proslov. Izbor i obrada tekstova Stanislav Marijanović, str. 234-244
98. Ljubomir Stanojević: Jubilej nacionalne epopeje. 87 godina HNK u Osijeku, str. 245-247
99. Antonija Bogner-Šaban: Nacrt za povijest kazališta u Osijeku, str. 248-294
100. Ljubomir Stanojević: Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991-1994, str. 295-278
101. B. H.: Napomena, str. 279-280
102. B. H.: Kazalo imena, str. 281-297

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995. / SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD 1968./1971. DO DANAS, Prva knjiga

Priredili Branko Hećimović i Boris Senker.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Osijek – Zagreb, 1996., 278.

103. Nedjeljko Fabrio: Obris tektonike hrvatske dramske književnosti od 1968. do 1990. godine, str. 7-11
104. Renate Hansen-Kokoruš: Ranko Marinković: *Politeia ili Inspektorove spletki i Pustinja*, str. 12-17
105. Branka Brlenić-Vujić: Šegedinova *Karavana* i *Frankfurtski dnevnik*, str. 18-24
106. Branimir Donat: Ciliga dramatičar, str. 25-37
107. Vida Flaker: Posljednja dramska djela Antuna Šoljana, str. 38-46
108. Nikola Batušić: *Ostavka Čede Price* i Stjepan Miletić, str. 47-52

109. Boris Senker: Brešanov sustav dramskih tipova, str. 53-61
110. Adriana Car-Mihec: Bakmazovi dramski žanrovi, str. 62-66
111. Pavao Pavličić: Stih u najnovijoj hrvatskoj drami, str. 67-83
112. Borislav Pavlovski: Prostor u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu (kulturni / estetski / kod u oblikovanju dramskoga prostora), str. 84-93
113. Tomislav Sabljak: Disperzija žanrova u novijoj hrvatskoj povijesti, str. 94-97
114. Lada Čale-Feldman: Metafore glume u suvremenoj hrvatskoj dramatici, str. 98-117
115. Zvonimir Mrkonjić: Hrvatska drama na repertoaru Zagrebačkoga dramskog kazališta / Dramskog kazališta Gavella, str. 118-122
116. Velimir Visković: Izazovi pred mladom hrvatskom dramom, str. 123-126
117. Andrea Zlatar: Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami, str. 127-132
118. Ozren Prohić: Dramatizacija i adaptacija – dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta, str. 133-137
119. Maja Gregl: Hrvatska književnost na malom ekranu / TV drama *Kvartet*, str. 138-140
120. Ana Lederer: Jezik hrvatske kazališne kritike, str. 141-147
121. Georgij Paro: Tri puta *Gospoda Glembajevi* ili Muka po Krleži, str. 148-160
122. Zlatko Kauzlarić Atač: Predgovor *Podravskim motivima* piše Krleža s poštovanjem prema umjetnosti i ljubavi prema umjetnicima ali uvijek na početku ili na kraju svojim *J'accuse* optužuje suvremenu stvarnost, str. 161-164
123. Branko Hećimović: Oproštaj s Gavellinim glumačkim naraštajem, str. 165-172
124. Antonija Bogner-Šaban: Kazališni Osijek 1965. – 1990., str. 173-193
125. Darko Gašparović: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970. – 1981., str. 194-198
126. Grozdana Cvitan: Suvremena hrvatska dramska književnost na repertoaru Festivala djeteta u Šibeniku, str. 199-205
127. Dalibor Foretić: Onkraj institucije / Skica za povijest alternativnog kazališta u Hrvatskoj od 1968. do danas, str. 206-214
128. Mani Gotovac: Prvih deset godina Teatra ITD, str. 215-217
129. Stanislav Marijanović: Studij glume u Osijeku, str. 218-236
130. Antun Vidaković: Hrvatsko kazalište u Mađarskoj, str. 237-241
131. Igor Mrduljaš: Glumište i rat / Hrvatsko ratno kazalište 1991./1992., str. 241-252
- PRILOZI
132. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1995, str. 253-254
133. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku u siječnju 1995., str. 255-260
134. B. H.: Napomena, str. 261-262
135. B. H.: Kazalo imena, str. 263-276

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995. / SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA
KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD 1968./1971. DO DANAS, Druga knjiga

Priredili Branko Hećimović i Boris Senker.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest
hrvatskoga kazališta HAZU. Osijek – Zagreb, 1997., 302.

136. Stanislav Marijanović: Supekov romaneskni i dramski susret s prošlošću (Ulomak iz veće cjeline), str. 7-18
137. Ivo Brešan: Osnovna načela moga kazališnog sustava, str. 19-31
138. Zlatko Kramarić: Između ideologije i književnosti (na primjeru Brešanovih dramskih tekstova), str. 32-37
139. Branka Brlenić-Vujić: Zvane Črnja, dramatičar – *Zašto si tužan, Clovio?*, str. 38-46
140. Adriana Car Mihec: Grgićev *Mali trg*, str. 47-54
141. Krešimir Nemec: Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija, str. 55-60
142. Julijana Matanović: Nekoliko pretpostavki o razlozima uprizorenja Fabrijeva romana *Berenikina kosa*, str. 61-67
143. Borislav Pavlovski: Postmodernistička karnevalizacija, str. 68-79
144. Velimir Visković: Coprijama zvertuvani svet, str. 80-93
145. Sibila Petlevski: Slobodan Šnajder: *Kamov, Smrtopis*, str. 94-105
146. Dubravka Crnojević-Carić: Drugost u djelu Lade Kaštelan: 106-111
147. Mira Muhoherac: Preobrazbe govora dvorske lude u suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji, str. 112-120
148. Nikola Batusić: Kazališna legislativa u Republici Hrvatskoj prema sličnim odredbama u banovini Hrvatskoj i Nezavisnoj državi Hrvatskoj, str. 121-133
149. Tomislav Sabljak: Drama u stihu i stih na sceni: Slamnig, kao predložak, str. 134-137
150. Branko Hećimović: Dvije predstave i njihove ekranizacije, str. 138-146
151. Boris Senker: Hrvatsko kazalište u njemačkom leksikonu, str. 147-151
152. Ivan Jindra: Hrvatsko proljeće i kazalište, str. 152-159
153. Dalibor Foretić: Zagreb kao dramsko mjesto, str. 160-170
154. Lada Čale Feldman: Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?, str. 171-181
155. Antonija Bogner-Šaban: Književne, dramaturške i izvedbene preobrazbe *Duke Begovića* Ivana Kozarca, str. 182-193
156. Ana Lederer: Hrvatski dramski repertoar od 1990. do 1995., str. 194-200
157. Sanja Nikčević: Potraga za uspjehom (Američka drama na repertoaru hrvatskih kazališta od 1990. do 1995.), str. 201-207
158. Maja Gregl: Nastajanje kazališne predstave kao poticaj za TV film (*Gorki, gorki mjesec*), str. 208-211
159. Ivan Lozica: Karneval Donjih Kaštela i njegova društveno-kritička dimenzija, str. 212-221

160. Marijan Varjačić: Varaždinske praizvedbe hrvatskih pisaca, str. 222-226
161. Darko Gašparović: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka od obnove 1981. do danas, str. 227-235
162. Nikola Vončina: Scena L-99 Zagrebačkog kazališta mladih, str. 236-241
163. Zlatko Vitez: 20 godina Histriona, str. 242-245
164. Grozdana Cvitan: Mmanipuli – manipulatori naših simpatija, str. 246-256
165. Branimir Donat: Ratno kazalište, str. 257-265
166. Georgij Paro: Dva obnovljena zapisa (Banket s Krležom. Amerika i kraj /Dino Radojević/), str. 266-280

PRILOZI

167. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1995, str. 281-282
168. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1995., str. 283-290
169. Kazalo imena, str. 291-300

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996. / OSIJEK I SLAVONIJA – HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE (Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku)

Priredio Branko Hećimović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Odsjek za povijest
hrvatskog kazališta HAZU. Osijek – Zagreb, 1997., 336.

170. Stanislav Marijanović: Hrvatske književne, koncertne i kazališne manifestacije u Osijeku (1847. – 1907.), str. 7-26
171. Pavao Pavličić: Sjećanje na vukovarsko kazalište, str. 27-39
172. Nikola Batušić: Starija slavonska drama unutar hrvatske dopreporodne dvorane, str. 40-44
173. Milovan Tatarin: Slavonska crkvena prikazanja, str. 45-62
174. Tihomir Živić: Osječke kazališne tiskovine i ocjene na njemačkome jeziku (1866. – 1907.), str. 63-71
175. Gordana Gojković: Iz povijesti glazbenog teatra u Osijeku (1825. – 1907.), str. 72-78
176. Lada Čale Feldman: Slavonski folklor i pučki igrokaz: jedno moguće (metodološko) susretište, str. 79-95
177. Mira Muhoberac: Armin Pavić – danas, str. 96-100
178. Mirko Tomasović: *Novoživke* Ilije Okrugića Srimca, str. 101-108
179. Branko Hećimović: Janko Jurković – nekad i danas, str. 109-116
180. Krešimir Nemec: Dramski rad Ferde Becića, str. 117-121
181. Bogdan Mesinger: Drama – medij uskrnuća? Dva Kozarca između dva života, str. 122-127

182. Dubravka Crnojević-Carić: Dramatičnost tjelesnog u djelima Josipa Kozarca, Joze Ivakića i Ivana Kozarca, str. 129-133
183. Borislav Pavlovski: Tucićeve *Golgota*, str. 134-139
184. Ana Lederer: Čitajući Kosorove drame, str. 140-146
185. Sibila Petlevski: *Nepobjediva lađa* na Panonskom moru, str. 147-157
186. Branka Brlenić-Vujić: Jelčićev Kosor, str. 158-168
187. Tomislav Sabljak: Kulundžić i estetika modernog teatra, str. 169-172
188. Morana Čale Knežević: Josip Kulundžić i osporavanje pirandelizma, str. 173-190
189. Dunja Detoni-Dujmić: Dramska djela Zlate Kolarić-Kišur, str. 191-195
190. Branimir Donat: Tomislav Tanhofer – pripovjedač dostojan pažnje, str. 196-202
191. Julijana Matanović: Dramatizacija Tomaševa romana *Zlatousti*, str. 203-214
192. Velimir Visković: Kazališna antiavangarda Mira Gavrana, str. 215-220
193. Marijan Varjačić: Kazališne veze Osijeka i Varaždina, str. 221-237
194. Antonija Bogner-Šaban: Osječka kazališna fuga Tomislava Tanhofera, str. 238-253
195. Nedjeljko Fabrio: Harambašićeva *Zlatka* Ivana Zajca, str. 254-258
196. Antun Petrušić: Annale komorne opere i baleta u Osijeku 1970. – 1983., str. 259-273
197. Giga Gračan: Hiperaktivni maestro, str. 274-279
198. Georgij Paro: Krležin put u Damask, str. 280-287
199. Petar Šarčević: Mojih četrnaest osječkih režija, str. 288-296
200. Dalibor Foretić: Kazališni endem Virovitica, str. 297-304

PRILOZI

201. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1996, str. 305-306
202. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1996., str. 307-314
203. B. H.: Napomena, str. 315-316
204. B. H.: Kazalo imena, str. 317-333

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997. / HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I
KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU, Prva knjiga

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 1999., 392.

205. Pavao Pavličić: Metrika i poetika *Svete Venefride*, str. 7-24
206. Marijan Bobinac: Nastanak hrvatskoga pučkog komada u kontekstu bečkog pučkog kazališta, str. 25-44
207. Nikola Batušić: Hrvatske kazališne poetike 19. stoljeća prema europskim (do Šenoina doba), str. 45-53
208. Sibila Petlevski: Razvojnopoetičke spojnice Gavelle i Jhering – teoretičari povijest glumišta, str. 54-63
209. Nedjeljko Fabrio: Julije Rorauer. Posljednji čin, str. 64-67
210. Aleksandar Flaker: Značaj i značenje Vojnovićevih bečkih veduta, str. 68-73
211. Dean Duda: Kazališna putovanja Stjepana Miletića, str. 74-80
212. Andrea Meyer-Fraatz: Amazonska borba spolova: Milan Begović i Heinrich von Kleist, str. 81-87
213. Morana Čale Knežević: Begovićev dramski let iznad D'Annunzijevog nadčovjeka, str. 88-102
214. Branimir Donat: Nepoznata futuristička epizoda hrvatske dramaturgije, str. 103-107
215. Adriana Car-Mihec: Krležini dodiri s djelima europske karnevalske tradicije, str. 108-118
216. Tomislav Sabljak: Intertekstualnost i intermedijalnost Matkovićeva Wagnera, str. 119-122
217. Lada Čale Feldman: Još o Matkovićevoj antici i njezinim europskim poticajima, str. 123-135
218. Vida Flaker: Fotezova kazališna hodočašća, str. 136-143
219. Branka Brlenić-Vujić: Mihalićeva recepcija Orfejeve oporuke, str. 144-154
220. Darko Gašparović: Srednjoeuropski i mediteranski kompleks u dramatizacijama romana Nedjeljka Fabrija, str. 155-165
221. Sanja Nikčević: *Plastične kamelije* D. Lukića ili što je njima *sapunica*?, str. 166-173
222. Ivan Lozica: Metode hrvatske etnoteatologije u europskom kontekstu, str. 174-182
223. Antun Petrušić: Glazbena zadanost u prijevodima opernih libreta, str. 183-188
224. Antonija Bogner-Šaban: Zora Vuksan Barlović. Prva hrvatska redateljica i glumica u svom vremenu i prostoru, str. 189-219
225. Branko Hećimović: Neobjavljena Šoljanova antologija *100 svjetskih drama*, str. 220-225

226. Dalibor Foretić: Strani redatelji u hrvatskome glumištu (od 1970. do danas), str. 226-233
227. Grozdana Cvitan: IFSK i Dani mladog kazališta: repertoar i sudionici, str. 234-238
228. Vlatko Perković: Izazovi disidentskog kazališta sedamdesetih i osamdesetih godina u razvoju našega glumačkog izraza (u europskom kontekstu), str. 239-247
229. Mani Gotovac: Ispovijest o ne-ravnodušju. Teatar ITD i svijet 1992. – 1997., str. 248-255
230. Tihomir Živić: Europski obzori gornjogradskog kazališta: Anzengruber, Hauptmann, Schiller i Shakespeare na osječkoj njemačkoj pozornici od 1866. do 1907. godine, str. 256-264
231. Gordana Gojković: O opernim gostovanjima na osječkoj pozornici, str. 265-267
232. Ivan Dorovský: Recepcija hrvatske dramske književnosti u Češkoj i Slovačkoj 1945. – 1990., str. 268-285
233. Borislav Pavlovski: Makedonski prijevodi Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*, str. 286-299
234. Svetlana Baytchinska: Uloga hrvatskih redatelja u stvaranju bugarskog profesionalnog kazališta i recepcija hrvatske drame u Bugarskoj, str. 300-319
235. Stanislav Marijanović: Hudožestvenici u Osijeku, str. 320-333
236. Natalija M. Vagapova: Hrvatsko kazalište 20. stoljeća i umjetnost moskovskoga hudožestvenoga teatra, str. 334-341
237. István Póth: Dramski ciklus o Glembajevima na budimpeštanskim pozornicama, str. 342-344
238. Nikola Vončina: Hrvatski televizijski dramski program u europskom kontekstu (1956. – 1971.), str. 345-354

PRILOZI

239. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1997., str. 355-357
240. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1997., str. 358-364
241. B. H.: Napomena, str. 365-366
242. B. H.: Kazalo imena, str. 367-389

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1998. / HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I
KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU, Druga knjiga

Priredili Nikola Batušić i Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2000., 284.

243. Nikola Batušić: Europski obzori Stjepana Miletića, str. 7-10
244. Nedjeljko Fabrio: *Zrinjski prije Nikole Šubića Zrinjskog*, str. 11-18
245. Adriana Car-Mihec: Gdje potražiti prve modernističke drame (o Kranjčeviću *Prvom grijehu*), str. 19-31
246. Morana Čale: Mir o kozmopolitskom estetu u drami hrvatske moderne, str. 32-44
247. Marijan Bobinac: Rani komadi Josipa Kosora u kontekstu suvremenoga bečkog kazališta, str. 45-51
248. Darko Gašparović: Krleža i europski metateatar, str. 52-65
249. Branka Brlenić Vujić: Krležini dramski – barokni prizori – *Sprovod u Theresienburgu*, str. 66-72
250. Željko Uvanović: O razgraničenju umjetnik-neumjetnik u drami M. Krleže i G. Hauptmanna u prvoj trećini 20. st., str. 73-90
251. Vlaho Bogišić: Dramaturški elementi Krležina *Izleta u Rusiju*, str. 91-97
252. Natalija Vagapova: Miroslav Krleža i rusko kazalište, str. 98-108
253. Borislav Pavlovski: Držićevi tragovi u makedonskoj drami i kazalištu (U tri ata te s prologom i epilogom), str. 109-117
254. Boris Senker: Režije Shakespearea u Hrvatskoj, str. 118-135
255. Stanislav Tuksar: Skica za kronologiju glazbenog kazališta u Hrvatskoj od 12. do 18. stoljeća, str. 136-143
256. Tihomir Živić: Nadopisana povijest osječkoga kazališta ili „Slučaj Frauenheim“, str. 144-149
257. Dalibor Blažina: Julije Benešić i poljsko kazalište, str. 150-158
258. Branimir Donat: Marginalia uz djelo i rad Ka (Kalmana) Mesarića, str. 159-162
259. Dean Duda: Putnički modernizam i tiha prisutnost (Kazalište u putopisima Slavka Batušića), str. 163-170
260. Antonija Bogner-Šaban: Europski kontekst hrvatskog lutkarstva, str. 171-176
261. Ivan Lozica: Mediteranski oružni plesovi i hrvatsko kazalište, str. 177-184
262. Sibila Petlevski: Bernard Shaw u hrvatskom ozračju, str. 185-192
263. Georgij Paro: Krleža danas i ovdje (Impresija), str. 193-196
264. Stanislav Marijanović: Martonove režije europskih dramatičara, str. 197-212
265. Erika Krpan: Glazbena scena na Muzičkom biennalu Zagreb između suvremenih scen-
skih vizura i festivalske realnosti, str. 213-216

266. Velimir Visković: Divlje dijete Krležino, str. 217-221
 267. Jolanta Dziuba: Drame Mire Gavrana iz zbirke *Razotkrivanja* i njihova percepcija u Poljskoj, str. 222-230
 268. Petar Selem: Neka iskustva o nazočnosti hrvatskoga glazbenog kazališta na europskim pozornicama, str. 231-240
 269. Nikola Vončina: Hrvatska radio-drama u međunarodnom kontekstu, str. 241-245
 270. Branko Hećimović: Repertoarna kretanja u hrvatskim kazalištima, str. 246-254
- PRILOZI
271. Nikola Batušić: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1998., str. 255-258
 272. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1998., str. 259-264
 273. B. H.: Napomena, str. 265-266
 274. B. H.: Kazalo imena, str. 267-282

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1999. / HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE I HRVATSKA KNJIŽEVNOST

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest
hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški
fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2000., 310.

275. Branko Hećimović: Nadovezujući se na Gavelline teze, str. 7-13
276. Dunja Fališevac: Prva hrvatska povijesna drama *Osmanščica* i Gundulićev *Osman*, str. 14-31
277. Stanislav Marijanović: Igrokazi Stjepana Marjanovića Brođanina, str. 32-44
278. Vinko Brešić: Kralj Zvonimir u hrvatskoj dramskoj književnosti, str. 45-49
279. Nikola Batušić: Galovićeva *Tamara* i Wildeova *Saloma*, str. 50-54
280. Nedjeljko Fabrio: Josip Bersa. Libretistički prvak Hrvatske moderne, str. 55-66
281. Branka Brlenić-Vujić: Krležina dekorativna secesijska stilizacija u drami, stihu i prozi, str. 67-75
282. Ivan Lozica: Vinski statuti kao stolno kazalište (Šenoa, Gjalski, Matoš, Krleža), str. 76-93
283. Branimir Donat: Tomislav Prpić i njegove ekspresionističke drame, str. 94-97
284. Antonija Bogner-Šaban: Pisac i kritičar Vladimir Lunaček, str. 98-113
285. Lada Čele Feldman: O dvjema ženskim pričama o glumačkom životu, str. 114-121
286. Adriana Car-Mihec: Što je hrvatska postmoderna drama u hrvatskoj književnosti, str. 122-130
287. Sibila Petlevski: Književnoteorijski izazov libreta, str. 136-141
288. Tihomir Živić: Ranije hrvatsko kazališno prevoditeljstvo i Osijek (1907. – 1941.), str. 142-169

289. Marijan Bobinac: Brešanova poetika i dramska praksa, str. 170-180
290. Katja Bakija: Dramsko stvaralaštvo Luka Paljetka, str. 181-185
291. Darko Gašparović: Dramatizacija kao pisanje kazališta, str. 186-197
292. Sanja Nikčević: Hrvatsko kazalište u ratu, str. 198-216
293. Borislav Pavlovski: Od romana *Sjaj epohe* do drame *Dobro došli u plavi pakao*, str. 217-225
294. Marin Blažević: Zastupa li se književnost u kazalištu Branka Brezovca i Bobe Jelčića?, str. 226-238
295. Grozdana Cvitan: Dramsko u književnim djelima Lydije Scheuermann Hodak, str. 239-245
296. Ana Lederer: Hrvatska drama i kazalište u devedesetim godinama, str. 246-252
297. Helena Peričić: Hrvatska književnost na repertoaru zadarskoga Kazališta lutaka u devedesetim godinama, str. 253-260

PRILOZI

298. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 1999., str. 261-264
299. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1999., str. 265-272
300. B. H.: Napomena, str. 273-274
301. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 275-292
302. Ana Lederer: Deset godina znanstvenih savjetovanja 1990. – 1999., Bibliografija zbornika *Krležini dani u Osijeku*, str. 293-307

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2000. / HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE – INVENTURA MILENIJA, Prvi dio

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2001., 340.

303. Fadil Hadžić: Križni put komedije, str. 7-12
304. Antun Pavešković: Dramski žanrovi i žanrovski problemi drama Mavra Vetranovića, str. 13-33
305. Mira Muhoberac: Pastoralni kompleks u staroj hrvatskoj književnosti, str. 34-41
306. Zlata Šundalić: Pastoralni kompleks Gledevićeva *Porođenja Gospodinova*, str. 42-58
307. Dunja Fališevac: Na koji su jezik Dubrovčani prevodili Molièrea ili kako su Alceste i Philinte postali Džono i Frano, str. 59-79
308. Milovan Tatarin: Plač Gospin i muka Isukrstova u slavonskoj nabožnoj knjizi 18. stoljeća, str. 80-101
309. Nikola Batušić: Kajkavska komedija *Mislibolesnik* iliti *Hipohondrijakuš*, str. 102-117
310. Vjera Katalinić: Četiri *Zrinska*, str. 118-124

311. Marijan Bobinac: Hrvatski pučki komad – stoljeće i pol jedne dramske vrste, str. 125-134
312. Stanislav Tuksar: Popularno glazbeno kazalište od Ivana pl. Zajca do Alfija Kabilja: 140 godina musicala u Hrvatskoj?, str. 135-140
313. Stanislav Marijanović: Drama i kazalište u prvoj *Hrvatskoj enciklopediji*, str. 141-150
314. Ivan Lozica: Biranje kralja, str. 151-160
315. Nedjeljko Fabrio: Novi prilozi za studij hrvatskoga libretizma kao budućega poglavlja kroatistike, str. 161-163
316. Sibila Petlevski: Dvije Krležine godine: dramaturgija utopije i dramaturgija vizije, str. 164-173
317. Darko Gašparović: Erotika u dramatici hrvatske moderne, str. 174-180
318. Bogdan Mesinger: Težnja za integralnim u utopističkom vizioniranju moderne, str. 181-189
319. Branka Brlenić-Vujić: Književno-dramski gesamtkunstwerk Iljka Gorenčevića, str. 190-197
320. Antonija Bogner-Šaban: Pabirci o kazališnoj poetici Ive Raića, str. 198-205
321. Ana Lederer: Redateljski ekspresionizam Tita Strozija, str. 206-224
322. Branko Hećimović: Prinosi za portret Vike Podgorske, str. 225-252
323. Branimir Donat: *Teatralni* roman Ka Mesarića, str. 253-260
324. Boris Senker: Rubinov časopis „Gluma“, str. 261-266
325. Helena Peričić: Uvod u Paljetkovo dramsko stvaralaštvo za odrasle, str. 267-276
326. Branimir Bošnjak: Miroslav Krleža, pisac i mediji, str. 277-280
327. Katja Bakija: Preradbe Molièrea na Dubrovačkim ljetnim igrima, str. 281-288
328. Adriana Car-Mihec: Hrvatska dramska prikazanja kraja 20. stoljeća, str. 289-301
329. Anatolij Kudrjavcev: Odnos kritike prema današnjem kazalištu, str. 302-308
- PRILOZI
330. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2000., str. 309-312
331. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2000., str. 313-318
332. B. H.: Napomena, str. 319-320
333. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 321-337

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2001. / HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I
KAZALIŠTE – INVENTURA MILENIJA, Drugi dio

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2002., 362.

- 334. Luko Paljetak: Moje dasiranje na valovima teatra, str. 7-10
- 335. Zoran Kravar: Sukobi u Krležinu *Michelangelu*, str. 11-15
- 336. Radovan Ivšić: Krleža izdaleka, str. 16-18
- 337. Zlata Šundalić: Kako čitati Mecićev *Zrak susedni Puut od Prisuetoga i Prislanoga Krixa* iz 1726. godine, str. 19-38
- 338. Ennio Stipčević: Uz prvo poglavlje hrvatske libretistike, str. 39-44
- 339. Marijan Bobinac: Bečka lakrdija u hrvatskom kazalištu između Demetra, Freudenreicha i Šenoe, str. 45-59
- 340. Antonija Bogner-Šaban: Lik baruna Trenka u književnom i glazbenom okruženju, str. 60-81
- 341. Adriana Car Mihec: Kratki komadi Marije Jurić Zagorke, str. 82-92
- 342. Svjetlan Lacko Vidulić: Inventura dramskog stvaralaštva Camille Lucerne, str. 93-105
- 343. Stanislav Marijanović: Nepoznata drama Branka Vodnika – *Sfinga*, str. 106-121
- 344. Nikola Batušić: Josip Bach i moderna, str. 122-134
- 345. Branko Hećimović: Fragmenti o postojanju i djelovanju Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca, str. 135-156
- 346. Sibila Petlevski: Gavella u svjetlu recentnih teorija glume, str. 157-166
- 347. Ana Lederer: Strozijev udžbenik za glumu, str. 167-178
- 348. Vlatko Perković: Kazališni teoretičar i praktičar Kalman Mesarić, str. 179-191
- 349. Ivo Svetina: Hrvatsko kazalište u djelu Dušana Moravca, str. 192-198
- 350. Sandro Damiani: Talijansko kazalište u Rijeci, 1945.-1954., str. 199- 202
- 351. Branka Brlečić-Vujić: Intermedijalnost Matkovićeve *Vasara snova*, str. 203-209
- 352. Darko Gašparović: O kazališnoj poetici Radovana Ivšića, str. 210-223
- 353. Nedjeljko Fabio: Gotovac i Tijardović ili dva skandala glazbenoga kazališta u hrvatskom socrealizmu, str. 224-234
- 354. Borislav Pavlovski: Krleža na makedonskim pozornicama, str. 235-260
- 355. Jadwiga Sobczak: Poljska avangardna drama u hrvatskom kazalištu. Slavomir Mrozek, 1960.-1989., str. 261-274
- 356. Jolanta Dziuba: Hrvatska psihodrama – o dramskom pismu generacije prologovaca, str. 275-282
- 357. Ivan Lozica: Ivan Slamnig i Marina kruna, str. 283-288
- 358. Alfi Kabiljo: Hrvatski musical i rock opere, str. 289-294

359. Marin Blažević: Skica za raspravu o (re)produkciji i de(kon)strukciji *demokrate* u hrvatskom glumištu devedesetih ili kako (u)biti vladar(a)?, str. 295-312
 360. Sanja Nikčević: Nova drama koja udara u lice, str. 313-330
- PRILOZI
361. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2001., str. 331-333
 362. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2001., str. 334-340
 363. B. H.: Napomena, str. 341-342
 364. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 343-360

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2002. / ŽANROVI U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I STRUKE U HRVATSKOM KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest
hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški
fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2003., 348.

365. Pero Budak: Riječ dvije o mojem dramatičarskom radu, str. 7-13
366. Dubravko Jelčić: Što je kazalištu politika i što je politici kazalište, 14-17
367. Zlata Šundalić: Životinja i hrvatska renesansa pastoralno-idilična drama, str. 18-49
368. Dunja Fališevac: Joanna Rapacka i hrvatska pastorala, str. 50-59
369. Miljenko Foretić: Žanrovska raznolikost dramskog i kazališnog djela Petra Kanavelića, str. 60-67
370. Ennio Stipčević: Tomiković, Metastasio: uz početke hrvatske libretistike, str. 68-74
371. Stanislav Tuksar: Opera libreta tiskana između 1760-ih i 1860-ih, sačuvana u Znanstvenoj knjižnici u Dubrovniku, str. 75-88
372. Marijan Bobinac: Theodor Körner i hrvatska junačka igra, str. 89-100
373. Stanislav Marijanović: Kazališna cenzura, zabrane i progoni, str. 101-105
374. Milka Car: Odras njemačkog repertoara zagrebačkog kazališta na žanrove hrvatske dramatike početkom 20. stoljeća, str. 106-116
375. Reinhard Lauer: Kolumbo kod Krleže i Fabrika, str. 117-122
376. Taras Kermauner: Dramska književnost Zofke Kveder, str. 123-131
377. Nikola Batušić: Ratni dnevnik Branka Gavella, str. 132-157
378. Marin Blažević: Gavellin (teorijski) glumac – redatelj – gledatelj na *putu k novom teatru*, 158-168
379. Nedjeljko Fabrio: Vizija *More* kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku Danuncijade, str. 169-175
380. Antonija Bogner-Šaban: Milan Marjanović – dramatičar, str. 176-192
381. Branimir Donat: Habeduš Katedralis u kazalištu, str. 193-198

382. Branko Hećimović: Oprimjerenje redateljske poetike Bojana Stupice u Zagrebu, str. 199-210
 383. Tomislav Sabljak: Filmski scenarij kao izdanak drame i narativne proze, str. 211-214
 384. Danijela Bačić-Karković: Vizija i stvarnost u dramskom djelu Jure Kaštelana, str. 215-224
 385. Branka Brlenić-Vujić: Kaštelanov poetski teatar – *Pijesak i pjena*, str. 225-232
 386. Danijela Bačić-Karković: Dramski rukopis Vesne Parun, str. 233-246
 387. Lada Čale Feldman: Žena i žanr: o Senkeru i Mujičiću, i opet bez trećega, str. 247-257
 388. Helena Sablić Tomić: Monodrama kao multimedijски scenski realizirani tekst, str. 258-266
 389. Sanja Nikčević: Kako zaobići dramskog pisca ili subverzivnost hrvatskog kazališta devedesetih prema suvremenom hrvatskom dramskom piscu kao struci, str. 267-282
 390. Divna Mrdeža Antonina: Iskorak ka folklornom teatru u dramskim tekstovima nekih pisaca s konca 16. stoljeća, str. 283-291
 391. Ivan Lozica: Istraživanje tradicijskih maski u Hrvatskoj, str. 292-300
 392. Ana Lederer: Hrvatska scenografija u hrvatskoj teatrologiji, str. 301-310
- PRILOZI
393. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2002., str. 311-313
 394. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2002., str. 314-324
 395. Reinhard Lauer: Govor o Krleži, str. 325-326
 396. B. H.: Napomena, str. 327
 397. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 329-345

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2003. / HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U SVJETLU ESTETSKIH I POVIJESNIH MJERILA

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest
hrvatskog kazališta – Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski
fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2004., 414.

398. Dubravko Jelačić Bužimski: Samilost, pravda i portret, str. 7-12
399. Ivan Lozica: Marulićev spjev *Poklad i korizma*, str. 13-18
400. Zlata Šundalić: Biljni svijet u hrvatskoj renesansnoj pastoralno-idiličnoj drami, str. 19-44
401. Milovan Tatarin: Galateja i Heroja – tužne žene Palmotićeve melodrama, str. 45-63
402. Dunja Fališevac: Milan Rešetar – proučavatelj dubrovačke drame i kazališta, str. 64-82
403. Dubravko Jelčić: O drami Josipa Jelačića *Rodrigo i Elvira* iz povijesne i suvremene perspektive (Nacrt za raspravu), str. 83-87

404. Martina Petranović: Izvori predstavljanja u južnom dijelu Hrvatske do 1840., str. 88-122
 405. Lucija Ljubić: O izvorima izvođenja predstava u sjevernom dijelu Hrvatske do 1840., str. 123-156
 406. Stanislav Marijanović: Drame ilirizma u rukopisu (Josip Neustädter: *Neobično nespo-razumljenje*), str. 157-169
 407. Nikola Batušić: Kazalište i grad (prilog slici zagrebačkoga kazališta na Markovu trgu), str. 170-179
 408. Dalibor Paulik: Libreto u hrvatskoj operi devetnaestog stoljeća u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila, str. 180-193
 409. Ennio Stipčević: Giuseppe Sabalich i njegova *Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara (1771-1881)*, str. 194-198
 410. Antonija Bogner-Šaban: Ivo Raić – glumac praškog Národnog divadla, str. 199-212
 411. Branko Hećimović: Josip Bach *Moje kazališne uspomene* (Bach i Krleža), str. 213-224
 412. Branka Brlenić-Vujić: Poetološko načelo estetske stilizacije kasne moderne (Wedekind, Gorenčević, Krleža), str. 225-234
 413. Nedjeljko Fabrio: Tragoedia adriaca – O skoroj stotoj obljetnici D'Annunzijeve drame *La Nave (Lađa)*, str. 235-247
 414. Jasna Melvinger: Francuski jezik u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*, str. 248-260
 415. Velimir Visković: Umjetni svjetovi u Krležinoj *Ledi*, str. 261-266
 416. Tomislav Sabljak: K. u. K. afera. Krleža protiv Kolara, str. 267-270
 417. Milorad Nikčević: Krleža na crnogorskoj kazališnoj sceni (1929.-1941.), str. 271-280
 418. Branimir Donat: Boro Pavlović avant la scene *Pas Fidelio* – Poetska opereta, str. 281-287
 419. Ana Lederer: Hrvatska scenografija pedesetih – nova likovnost, str. 288-296
 420. Danijela Bačić-Karković: Egzistencijalistička filozofija u hrvatskoj dramskoj i radio-dramskoj književnosti, str. 297-311
 421. Renate Hansen-Kokoruš: *Politeia ili Inspektorove spletke* – farsa u dijalogu s teatrom apsurda: Mrožek, Genet, Fo, str. 312-320
 422. Slavko Šestak: Radost igranja, str. 321-339
 423. Sanja Nikčević: Ivan Kušan *Čaruga* ili ozbiljno poigravanje, str. 340-357
 424. Branimir Bošnjak: *Bljesak zlatnog zuba* i *Anđeli Babilona* Mate Matišića – modeli uspjele groteske, str. 358-362
 425. Adriana Car-Mihec: Radiodramski opus Asje Srnec-Todorović, str. 363-380
- PRILOZI
426. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2003., str. 381-383
 427. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2003., str. 384-392
 428. Branimir Donat: Pred Krležinim spomenikom, str. 393-394
 429. B. H.: Napomena, str. 395-396
 430. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 397-412

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004. / ZAVIČAJNO I EUROPSKO
U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2005., 378.

431. Čedo Prica: Kronika. Suglasja i sporenja u dramskom prostoru, str. 7-15
432. Martina Petranović: Vražja posla na europskoj srednjovjekovnoj pozornici, str. 16-42
433. Lucija Ljubić: Došljaci u hrvatskoj renesansnoj drami, str. 43-60
434. Divna Mrdeža Antonina: Strani stereotipi i domaća stvarnost u Putičinu i Bruerovićevu scenskom stvaralaštvu, str. 61-75
435. Tihomir Živić: Osijek kao njemački kazališni grad: listovnica o njemačkom kazalištu i prilikama u Slobodnome kraljevskom gradu Osijeku (1776. – 1907.), str. 76-88
436. Branko Hećimović: Hrvatsko-bugarski kazališni dodiri i veze, str. 89-107
437. Marica Grigić: *Prva drama bez naslova* Josipa Kosora i Dostojevski, str. 108-120
438. Nedjeljko Fabrio: Prvo predskazanje Kamovljeva *Programa za literaturu* (Dragomir i Vladimir Polić, Dragan Vlahović i Robert Koprinski: *Otello*), str. 121-139
439. Nikola Batušić: Rudolf Kolarić Kišur – hrvatski Strindberg?, str. 140-149
440. Dunja Detoni Dujmić: Europske usporednice u Galovićevim kazališnim kritikama i dramama, str. 150-157
441. Antonija Bogner-Šaban: Hrvatsko kazališno društvo – povijesni i umjetnički temelj profesionalnog kazališta u Splitu, str. 158-188
442. Ante Stamać: Krleža i Ujević, suputnici i antipodi, str. 189-194
443. Jasna Melvinger: Krležina *Leda* u odnosu na Corneilleovu komediju *Melita ili lažna pisma*, str. 195-199
444. Vinko Brešić: Europsko i zavičajno u igrokazima Ivana Starića, str. 200-205
445. Svetlana Baytchinska: Gavellina režija Shakespeareove *Zimske priče* u Sofiji, str. 206-210
446. Branimir Donat: Geno R. Senečić gledao je svijet svojih književnih djela s margine i svjesno odabranog prikrajka, str. 211-216
447. Tomislav Sabljak: Neki aspekti novinske kazališne kritike u razdoblju 1941.-1945., str. 217-220
448. Branka Brlenić-Vujić: Dramsko-poetski prostori Nikole Šopa – *Drijada*, str. 221-227
449. Dalibor Paulik: Hrvatska opera i libreto 20. stoljeća između zavičajnog i europskog, str. 228-240
450. Ivan Lozica: Lokalno, regionalno, nacionalno i globalno u folklornome kazalištu, str. 241-245
451. Ana Prolić: Ivšićev prilog teoriji kazališnog nadrealizma, str. 246-258

452. Vlatko Perković: Motiv Antigone i njegovi povijesni ishodi u europskoj i hrvatskoj dramatici, str. 259-277
453. Petar Selem: Zavičajno i univerzalno u hrvatskoj operi druge polovine 20. stoljeća – neki primjeri, str. 278-281
454. Silvio Ferrari: Argumenti za referat na skupu *Krležini dani*, str. 282-285
455. Igor Mrduljaš: Teatar u gostima 1974. – 2004. Dobro kazalište na lošim cestama, str. 286-289
456. Ján Jankovič: Slovački prijevodi hrvatskih drama, str. 290-296
457. Ana Lederer: Između zavičaja i Europe: Gastarbajteri u suvremenoj hrvatskoj drami, str. 297-306
458. Sanja Nikčević: Dvije antipodne slike Amerike u Zagrebu u sezoni 2003./2004., str. 307-317
459. Georgij Paro: Peri Thanatu, str. 318-321
460. Adriana Car-Mihec: Radionapetica iliti krimić (1998. – 2000.), str. 322-338
- PRILOZI
461. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2004., str. 339-341
462. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2004., str. 342-350
463. Nedjeljko Fabrio: Uz polaganje vijenca na spomenik Miroslavu Krleži u povodu XV. Krležinih dana u Osijeku, str. 351-352
464. Nikola Batušić: U spomen na akademika Ivu Frangeša, str. 353-354
465. B. H.: Napomena, str. 355-356
466. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 357-374
467. Summary, str. 375

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2005. / TIJELO, RIJEČ I PROSTOR U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2006., 413.

468. Feđa Šehović: Komediograf u provinciji ili A moja plaća Don Juane, reče Zganarel, str. 7-19
469. Zlata Šundalić: Žensko tijelo u dubrovačkim preradbama Molièreovih komedija, str. 20-42
470. Divna Mrdeža Antonina: Nacionalni prostor u hrvatskim dramskim tekstovima od XVI. do XVIII. stoljeća, str. 43-67
471. Jasna Melvinger: Srijemski prostor u povijesnim dramama Ilije Okrugića; I. Okrugić, Dojčin Petar, Varadinski ban, str. 68-91

472. Tihomir Živić: Velikani njemačke pozornice u Gradu na Dravi; Gostovanje Adele Sandrock u osječkome Njemačkom kazalištu, str. 92-99
473. Željko Uvanović: Hrvatska recepcija *Kola* Arthura Schnitzlera u kontekstu međunarodne recepcije, str. 100-122
474. Antonija Bogner-Šaban: Milan Begović *Gospođa sreća ili Ranjeno Pierot-ovo srce*, str. 123-133
475. Stanislav Marijanović: Scenske prigodnice za Strossmayerove obljetnice, str. 134-141
476. Marica Grigić: O još jednoj nepoznatoj drami Josipa Kosora, str. 142-153
477. Sibila Petlevski: Mesnate mimoze: rasap tijela, primjer iz hrvatskoga dramskog ekspresionizma, str. 154-165
478. Ivan Lozica: Karneval: prostor, tijelo, riječ, str. 166-172
479. Velimir Visković: Geneza *Vučjaka*, str. 173-177
480. Nikola Batušić: Zemljopisni i dramski prostor Kamila Gregora, str. 178-185
481. Anica Bilić: Slavoničnost dramskih djela Joze Ivakića s prostornoga, egzistencijalnoga, i dijalektalnoga i književnopovijesnog aspekta, str. 186-200
482. Vlatko Perković: Po tragu Matkovićeva uzvika: *Kazališne su daske katedra, s koje se mora govoriti dramski i samo dramski*. Uz dramu *Za pravdu* Jelene Lobode Zrinski, str. 201-205
483. Branimir Donat: Povijesni korijeni Šopove *Bosanske trilogije*. Na primjeru dramskog teksta *I Bosna šaptom pade*, str. 206-216
484. Branka Brlenić-Vujić: Riječ, tijelo i prostor u Šopovoj *Bosanskoj trilogiji*, str. 217-226
485. Dunja Detoni-Dujmić: Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre, str. 227-237
486. Lucija Ljubić: Ženski povijesni likovi u hrvatskoj drami druge polovice 20. stoljeća, str. 238-250
487. Ana Prolić: Performativnost jezika u Ivšićevom *Sunčanom gradu*, str. 251-261
488. Dalibor Paulik: Tipologija glas-uloga u hrvatskom glazbenom kazalištu kao znak pripadnosti zapadnoeuropskoj kulturnoj tradiciji, str. 262-275
489. Branko Hećimović: Nove konotacije u režijama Bogdana Jerkovića, str. 276-283
490. Miro Međimorec: Drugo hrvatsko kazalište, str. 284-288
491. Martina Petranović: Odjeća čini čovjeka ili o dramaturgiji kazališnog kostima, str. 289-300
492. Renate Hansen-Kokoruš: Metamorfoze likova i teatarski metatekst u Gavranovim dramama, str. 301-308
493. Helena Perić: Riječ – majeutika – metaliterarnost u dramama Mire Gavrana, str. 309-317
494. Jelena Lužina: Recepcija suvremene hrvatske drame u makedonskom kazalištu, str. 318-333
495. Borislav Pavlovski: Medvešekove režije u ZEKAEMU; *Hamper*; *Č. P. G. A.* i *Brat magarac*, str. 334-341
496. Sanja Nikčević: Rat u Hrvatskoj u angloameričkim dramama; Zloupotreba stereotipa, teme i emotivnog naboja, str. 342-358

497. Adriana Car-Mihec: Struktura prostora u ranim radovima Tanje Radović, str. 359-368
498. Josip Jerković: Promicanje hrvatske scensko-glazbene forme u udžbenicima i priručnicima, str. 369-382

PRILOZI

499. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2005., str. 383-385
500. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2005., str. 386-393
501. B. H.: Napomena, str. 394
502. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 395-408
503. Summary, str. 409-410

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2006. / VRIJEME I PROSTOR U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2007., 368.

504. Nedjeljko Fabio: Fusnote uz moju dramatiku, str. 7-13
505. Mira Muhoberac: Dramski i kazališni prostor Držićevih drama, str. 14-29
506. Zlata Šundalić: Kategorija prostora u Držićevoj *Hekubi*, str. 30-44
507. Ljerka Perči: Kazalište u Valpovu od 1809. – 1823. godine, str. 45-58
508. Divna Mrdeža Antonina: Identitet i problematika pseudopovijesnoga i povijesnog vremena u hrvatskoj povijesnoj drami 19. stoljeća, str. 59-77
509. *Jasna Melvinger: Slavonija druge polovice 19. stoljeća u Hunjkavoj komediji Ilije Okrugića Srijemca, str. 78-84*
510. Antonija Bogner-Šaban: Ivo Raić u Njemačkoj, str. 85-98
511. Anica Bilić: Prostor i vrijeme u pučkim igrokazima Mladena Barbarića, str. 99-108
512. Dalibor Paulik: Kategorije prostora i vremena u hrvatskom glazbenom kazalištu, str. 109-126
513. Branko Hećimović: Hinko Nučić u Sloveniji i Hrvatskoj, str. 127-139
514. Lucija Ljubić: Jedno glumačko vrijeme i dva kazališna prostora Anke Kernic, str. 140-153
515. Marica Grigić: *Kristuš na cesti* Tomislava Prpića, str. 154-163
516. Nikola Batušić: Dramsko vrijeme u *Gospodi Glembajevima*, str. 164-171
517. Mate Lončar: *Osječko predavanje i Izabrana djela* u svjetlu prepiske s Krležom, str. 172-186
518. Martina Petranović: Vrijeme afirmacije umjetničke struke – kostimografkinja Inga Kostinčer, str. 187-202

519. Darko Gašparović: Kronotopi cirkusa u Krleže, Horvátha i Marinkovića, str. 203-213
520. Miro Međimorec: Estetika otvorenih scenskih prostora na primjeru Dubrovačkih ljetnih igara, str. 214-220
521. Georgij Paro: Prema svome (ambijentalnom) kazalištu ili *fin de partie*, str. 221-227
522. Helena Perić: Vrijeme i prostor u antičkoj dramskoj duologiji T. P. Marovića, str. 228-237
523. Vlatko Perković: Djelo koje je preskočilo prepone vremena i prostora svog nastanka *Sunčanje u tamnom krajoliku grada Čede Price*, str. 238-243
524. Branka Brlenić-Vujić: Gavranova drama *Stranac u Beču (Ruđer Bošković i Marija Terezija)*, str. 244-250
525. Ivan Lozica: Karneval kao vremenski rezervat poganstva i predstavljanja, str. 251-256
526. Željko Uvanović: Vrijeme i prostor u filmskim ekranizacijama hrvatskih drama, str. 257-274
527. Sibila Petlevski: Prostori sjećanja u izvedbi, str. 275-286
528. Sanja Nikčević: Literarni kabaret Borisa Senkera, str. 287-310
529. Suzana Marjanić: *Distopije hrvatskoga performansa od devedesetih ili: o performansima i postperformansima protiv globalne režije*, str. 311-332
- PRILOZI
530. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2006., str. 333-334
531. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2006., str. 335-343
532. Mate Lončar: Riječ trajnija od mjedi. Govor pred Krležinim spomenikom u Osijeku, 6. prosinca 2006., str. 344-346
533. B. H.: Napomena, str. 347-348
534. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 349-363
535. Summary, str. 365-366

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2007. / 100. GODINA HRVATSKOGA NARODNOG
KAZALIŠTA U OSIJEKU /POVIJEST, TEORIJA I PRAKSA – HRVATSKA
DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2008., 516.

536. Povijesni podsjetnik na 100. godina djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku – Izbor Antonija Bogner-Šaban, str. 7-18
- 536a. Dragan Mucić: Likovi, scena, kreacije, Prilozi za povijest HNK u Osijeku, Osijek 1968., str. 9-11

- 536b. Dragan Mucić: 95 rođendan HNK. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek 2002., str. 11
- 536c. Ivan Flod: Osječko kazalište od 1907. do 1941. Kazališna misao u Osijeku. Spomen knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnog kazališta u Osijeku 1907 – 1957. Osijek 1957., str. 11-13
- 536d. Antonija Bogner-Šaban: Osječko razdoblje Mirka Polića. Novi sadržaji starih tema. Zagreb 2007., 13-14
- 536e. Antun Petrušić: Opera. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina. Osijek 2007., str. 14-15
- 536f. Ljubomir Stanojević: Balet. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku 100 godina. Osijek 2007., str. 15-16
- 536g. Antun Petrušić: Annale komorne opere i baleta. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. 100 godina. Osijek 2007., str. 16-17
- 536h. Zvonimir Ivković: Obnovili smo Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek 1986., str. 17
- 536i. Ljubomir Stanojević: Ratni repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 1991. – 1994. Osijek 1995., str. 18
- 537. Stjepan Sršan: Arhivsko gradivo o osječkom kazalištu, str. 19-29
- 538. Vlado Obad: Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta, str. 30-44
- 539. Marica Grigić: Antički pisci na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u prvim desetljećima 20. stoljeća, str. 45-53
- 540. Branka Brlenić-Vujić: Feljtoni o kazališnome životu u Osijeku na stranicama novina „Die Draue“ (1917.-1920.), str. 54-63
- 541. Tihomir Živić: Otto Kraus i *Thalia essekiana*, str. 63-89
- 542. Ivan Trojan: Političko-kulturne okolnosti pri uprizorenju drama Milana Ogrizovića u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku u prvoj polovici 20. stoljeća, str. 90-108
- 543. Anica Bilić: Dramska djela Joze Ivakića na osječkoj pozornici, str. 109-120
- 544. Antun Petrušić: Djela hrvatskih skladatelja u 100-godišnjoj povijesti Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 121-141
- 545. Dalibor Paulik: Bitne repertoarne karakteristike žanrova glazbenog kazališta Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 142-158
- 546. Stanislav Marijanović: Maestro Lav Mirski, str. 159-163
- 547. Antonija Bogner-Šaban: Kazališni čovjek Branko Mešeg, str. 164-196
- 548. Zvonimir Ivković: Sjećanje na dane u osječkom kazalištu; O tri intendantska mandata, str. 197-210
- 549. Borislav Pavlovski: *HI-FI* Gorana Stefanovskog na pozornici / u programu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 211-222
- 550. Lucija Ljubić: Drame Davora Špišića na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, str. 223-230
- 551. Vlatko Perković: Učešće predstava Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku u oblikovanju osobina Festivala hrvatske drame i autorskog kazališta na Marulićevim danima u Splitu, str. 231-250

POVIJEST, TEORIJA I PRAKSA – HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE

552. Miro Gavran: Dramatičar se rađa u kazalištu, str. 251-255
 553. Krešimir Šimić: Još jednom o Vetranovićevu *Orfeu*, str. 256-271
 554. Ivan Lozica: Stare Indije i Dugi Nos, str. 272-286
 555. Zlata Šundalić: Smijeh hrvatskih *smješnica*, str. 287-310
 556. Vinko Brešić: Dramski prilozi u hrvatskim književnim časopisima 19. stoljeća, str. 311-323
 557. Željko Uvanović: Strah od višestruke nelagode. Krleža kao adaptator *Cvrčka pod vodopadom (te Finala)* i Mario Fanelli kao redatelj filma *Put u raj*, str. 324-341
 558. Branimir Donat: Nepoznati scenarij jednoga zenitističkog scenarija; Prilog. Josip Seidl, *Glave u vrećama*, str. 342-359
 559. Mira Muhoberac: Što se krije u nepoznatom dijelu ostavštine Koste Spaića, str. 360-373
 560. Mani Gotovac: Vojnović – Fabrio, str. 374-382
 561. Branko Hećimović: Kralj je pospan i Magnifikat *Nedjeljka Fabrija*, str. 383-389
 562. Darko Gašparović: Priča i drama o *Petog evanđelja* Slobodana Šnajdera, str. 390-403
 563. Matko Botić: Postdramsko čitanje *Petog evanđelja* Slobodana Šnajdera – scenska realizacija (post)dramskog ishodišta na primjeru redateljske postavke Branka Brezovca, str. 404-408
 564. Kristina Peternai: Funkcije tijela i govora u dramama Dubravka Jelačića Bužimskog, str. 409-418
 565. Alica Kulihová: *Povratak Filipa Latinovicza* u slovačkim prijevodima, str. 419-431
 566. Gradimir Gojer: Realizacija hrvatskih dramskih tekstova na kazališnim scenama Bosne i Hercegovine (iskustva iz prakse, režije i adaptacije), str. 432-435
 567. Sanja Nikčević: Rat u Hrvatskoj u angloameričkim dramama. Drugi dio: Razumijevanje i točna ilustracija, str. 436-450
 568. Suzana Marjanić: Deset godina MMC-a Palach: povijest, praksa i teorija riječke performerske i akcionističke scene, str. 451-474
- PRILOZI
569. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2007., str. 475-477
 570. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2007., str. 478-484
 571. Viktor Žmegač: Pozdravni govor pred Krležinim spomenikom: Dragi Krleža, str. 485-486
 572. B. H.: Napomena, str. 487-488
 573. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 489-511
 574. Summary, str. 513-514

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008. / TEKST, PODTEKST I INTERTEKST
U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2009., 294.

575. Slobodan Šnajder: *Što znači biti – kontroverzan autor?*, str. 7-11
576. Krešimir Šimić: Intertekstualnost Vetranovićeve *Poroda Jezusova*, str. 12-24
577. Janja Prodan: Premijerna izvedba *Dunda Maroja* u pečuškom Narodnom kazalištu 1979., str. 25-30
578. Đuro Franković: Lik Nikole Šubića Zrinjskog u pučkom pjesništvu, str. 31-42
579. Anica Bilić: Intertekstualnost u povijesnoj tragediji *Petronij* Ante Benešića, str. 43-54
580. Ivan Trojan: *Smrt Smail-age Čengića* Milana Ogrizovića. Dramatizacija ili drama?, str. 55-61
581. Antonija Bogner-Šaban: Broadway zamijenjen Istrom, str. 62-70
582. Renate Hansen-Kokoruš: Krležini *Glembajevi* i Donadini, str. 71-77
583. Ivica Matičević: Intertekstualna igra s biblijskim predloškom: Čovjek ne će da umre Kalmana Mesarića, str. 78-86
584. Ivan Lozica: Tekst kao palimpsest: verbalna sastavnica običaja, str. 87-93
585. Danijela Bačić-Karković: Nadopisivanje teme otac – sin, str. 94-102
586. Helena Perić i Grgo Mišković: Intertekstualnost u hrvatskoj drami druge polovice 20. st. Tipologija, str. 103-115
587. Vlatko Perković: Jezik i mit kao intertekstualne poveznice semantičkih svojstava Matkovićeve ciklusa *Igra oko smrti* i njegovih drama *Prometej* i *Heraklo*, str. 116-119
588. Kristina Peternai Andrić: Neki aspekti intertekstualnosti u *Juliji* Ivice Ivanca, str. 120-129
589. Ana Prolić: Intertekstualnost u neobjavljenoj drami Radovana Ivšića *À tout rompre*, str. 130-140
590. Matko Botić: Kazališna intertekstualnost *Kola oko Shakespearea* u Teatru ITD 1971., str. 141-153
591. Željko Uvanović: Drama opredjeljivanja između ljevice i desnice o domobranima, Drugom svjetskom ratu i poraću u filmovima *U gori raste zelen bor* (1971.) i *Četverored* (1999.), str. 154-166
592. Gradimir Gojer: Hrvatska dramatika konca 20. stoljeća – bosanskohercegovačka kazališna iskustva, str. 167-170
593. Branka Brlenić-Vujić: Paljetkova igra intertekstualnošću u radiodrami *U magli*, str. 171-178
594. Darko Gašparović: Biblijski intertekst o Šnajderovoj dramaturgiji, str. 179-190
595. Sanja Nikčević: Linija hrvatske dramske intertekstualnosti: Tomislav Zajec ili traganje u tekstovima, str. 191-203

596. Suzana Marjanić: Akcijski mitoslov ili o intervencionističkim korekcijama: *Crveni, Zeleni i Crni Peristil*, str. 204-222
597. Ivica Boban: Kreativno radni procesi, postupci i oblici postdramskog kazališta u odnosu na tekst, podtekst i intertekst u mojim predstavama, str. 223-244
598. Mani Gotovac: Nesigurne priče, str. 245-251
599. Zvonimir Ivković: Gostovanje Hrvatskoga kazališta Pečuh u Osijeku u kontekstu tiškovnih fascinacija, str. 252-264

PRILOZI

600. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2008., str. 265-267
601. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2008., 268-276
602. Renate Hansen-Kokoruš: Govor uz polaganje vijenca na Krležin spomenik u Osijeku, str. 277
603. Branko Hećimović: Napomena, str. 278-280
604. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 281-290
605. Summary, str. 291-292

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2009. / HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE I DRUŠTVO

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2010., 326.

606. Mate Matišić: Moje drame, str. 7-14
607. Zlata Šundalić: Svakodnevnica u Benetovićevoj *Hvarkinji*, str. 15-28
608. Anica Bilić: Društvena funkcija *Sastanka vila na Velebitu, u Trnavi i Đakovu* (1888) Ilije Okrugića Srijemca, str. 29-45
609. Ivan Trojan: Libreto Stjepana Miletića i Mladena Tucića za operu *Leonida*, str. 46-54
610. Stanislav Marijanović: Demonstracijama – otjerani, str. 55-63
611. Lucija Ljubić: Redatelj Ivo Raić i glumice zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta, str. 64-76
612. Martina Petranović: Kostim(ografija) i obrazovanje od Hrvatske dramske škole i Raića do danas, str. 77-84
613. Ivan Bošković: Tri drame o Antunu Gustavu Matošu, str. 85-96
614. Ivica Matičević: Od estetike do ideologije. Polemika Maraković – Rabadan u „Spremnosti“, 1943., str. 97-104
615. Ivan Lozica: Prevrat kao predstava: karneval kao suzbijanje sukoba, str. 105-115
616. Branka Brlenić-Vujčić: Krležin barokni mimohod u slici društvene zbilje, str. 116-124

617. Goran Pavlič: Mogućnost političke subjektivacije u *Gospodi Glembajevima*, str. 125-132
618. Jolán Mann: Odjeci mađarske drame u Krležinoj dramaturgiji, str. 133-140
619. Vesna Kosec-Torjanac: Krleža na varaždinskoj pozornici kao proces individuacije, str. 141-148
620. Mani Gotovac: Dramski pisac traži pisca, str. 149-156
621. Vlatko Perković: Drama u procjepu društvene pragme. Slučaj poslijeratne hrvatske dramatike, str. 157-161
622. Helena Peričić i Grgo Mišković: Hrvatska drama s religijskim elementima u razdoblju komunizma. Književnost i društvo u drugoj polovici 20. stoljeća, str. 162-177
623. Željko Uvanović: Nešto je trulo u socijalističkom kolektizmu, str. 178-189
624. Adriana Car Mihec – Iva Rosanda Žigo: Na tragu modernističkoga režijskog postupka – Anđelko Štimac i izvedbe Shakespearea na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca, str. 190-202
625. Gradimir Gojer: Joško Juvančić – Tradicija u suvremenosti i suvremenost tradicije, str. 203-205
626. Sibila Petlevski: Dramski diskurs i istina: Parrhesia u suvremenom hrvatskom kazalištu – primjer, str. 206-217
627. Ivica Boban: Interakcija društva i kazališta u procesu kazališnog rada, str. 218-222
628. Antonija Bogner-Šaban: Naknadno o *Vježbanju života* ljeta gospodnjeg 1990., str. 223-227
629. Marijan Varjačić: Novo kajkavsko kazalište. Kazalište i jezik, str. 228-244
630. Zoltán A. Medve: Tematizirati izazove zbilje – „zbiljatizirati“ izazove teme, str. 245-250
631. Sanja Nikčević: Amir Bukvić *Aristotel u Bagdadu* – dramska kopča susreta kultura, str. 251-267
632. Suzana Marjanić: Performans, akcija i *ono* političko, str. 268-281
633. Kristina Peternai Andrić: Erotski diskurz u službi kazališnog marketinga, str. 282-296
- PRILOZI
634. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2009., str. 297-299
635. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2009., str. 300-304
636. Velimir Visković: Govor pred Krležinim spomenikom, str. 305-306
637. B. H.: Napomena, str. 307-308
638. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 309-320
639. Summary, str. 321-323

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010. / NAŠI I STRANI POVJESNIČARI
HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI, Prvi dio /
U SPOMEN NIKOLI BATUŠIĆU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2011., 374.

- 640. Boris Senker: Književnost kao zavičaj, str. 7-17
- 641. Željko Uvanović: O razlici u književnopovijesnoj procjeni djela Marina Držića (i re-skripcije Marka Foteza) *Dundo Maroje* kod Creizenacha, Cronije, Marchiori, Kindermanna i Birnbauma, str. 18-30
- 642. Zlata Šundalić: Hrvatska književna historiografija o *smješnicama*, str. 31-53
- 643. Lucija Ljubić: Istraživači povijesti isusovačkog kazališta u Hrvatskoj, str. 54-66
- 644. Sibila Petlevski: Zaboravljeno lice moderne: Viktor Tausk, str. 67-77
- 645. Antonija Bogner-Šaban: Kazališni kritičari o Raićevoj režiji *Hamleta*, str. 78-84
- 646. Marijan Varjačić: Gledatelj kao sustvaralac. Gavellin pojam *Mitspiel* (suigre) u svjetlu novije filozofije umjetnosti, str. 85-92
- 647. Sanja Majer-Bobetko: Hrvatska operna kritika između dvaju svjetskih ratova na primjeru Gotovčeva *Ere s onoga svijeta*, str. 93-106
- 648. Maja Đurinović: Hrvatska pera u apologiji plesnog teatra, str. 107-113
- 649. Alen Biskupović: 13 godina djelovanja Ernesta Dirnbacha – kazališnog kritičara „Hrvatskog lista“ (1929. – 1941.), str. 114-133
- 650. Ivan Bošković: Kazališno-kritički profil Ćire Čičin-Šaina, str. 134-143
- 651. Jelena Lužina: Vitomir Ujčić – zaboravljeni kritičar iščezlog kazališta, str. 144-151
- 652. Vlatko Perković: Zašto kritike Ćire Čulića otkrivaju zaustavljeno kazališno vrijeme, str. 152-157
- 653. Darko Gašparović: Đuro Rošić – kritički kroničar riječkoga glumišta 1955 – 1980, str. 158-165
- 654. Dalibor Paulik: Hubert Pettan – muzikološka istraživanja stvaralaštva Ivana Zajca kao vrelo za nova teatrološka istraživanja u području glazbenog kazališta, str. 166-178
- 655. Petar Selem: Nenad Turkalj – operni kritičar, str. 179-182
- 656. Dubravka Brunčić: Analitičari drame i kazališta u osječkom časopisu „Slavonija danas“, str. 183-192
- 657. Katarina Žeravica: Kazališni život Osijeka zapisan u kritikama i djelovanju Pavla Blažeka, str. 193-204
- 658. Kristina Peternai Andrić: Dragan Mucić i povijest osječkog kazališta, str. 205-213
- 659. Dubravka Crnojević-Carić: Fabijan Šovagović – Stvarnost i igra, str. 214-218
- 660. Helena Peričić: O Donatovu tumačenju Krleže – četiri desetljeća potom, str. 219-224

661. Suzana Marjanić: Branimir Donat – kritičar bez klape i/ili njegova posljednja knjiga *Od svjetla sufitu do tame propadališta*, str. 225-236
 662. Hrvojka Mihanović-Salopek: Doprinos Nikole Batušića razvoju nove percepcije u sagledavanju dramskog djela Jakete Palmotića Dionorića, str. 237-251
 663. Divna Mrdeža Antonina: Interesi Nikole Batušića za kajkavski teatar, str. 252-257
 664. Branka Brlenić-Vujić: Batušićevi secesijski prizori – poetika umjetnih svjetova u hrvatskoj i europskoj moderni, str. 258-266
 665. Antun Petrušić: Značenje glazbe u životu i djelu dr. Nikole Batušića, str. 266-286
 666. Stanislav Marijanović: Teatrološki prinosi Nikole Batušića Krležinim danima, str. 287-298
 667. Mira Muhoberac: Teatrološki obzori Miljenka Foretića, str. 299-308
 668. Ozana Iveković: Što je teatrološko i kazališno-povijesno u opusu Dalibora Foretića?, str. 309-321
 669. Anđelka Tutek: O kritici pučkog kazališta Hrvata u Gradišću, str. 322-334
- PRILOZI
670. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2010., str. 335-339
 671. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2010., str. 340-350
 672. Božidar Šnajder: Govor pred Krležinim spomenikom, str. 351
 673. B. H.: Napomena, str. 352
 674. Lucija Ljubić: Kazalo imena, str. 353-369
 675. Summary, str. 370-372

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011. / NAŠI I STRANI POVJESNIČARI HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI, Drugi dio

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2012., 398.

676. Zlata Šundalić: *Jedupke* i hrvatske povijesti književnosti, str. 7-31
677. Boris Senker: Kazališni kroničar Nikola Milan Simeonović, str. 32-52
678. Martina Petranović: Od Nikole Andrića do Nikole Batušića, str. 53-70
679. Ivan Trojan: Glumice u kazališnoj kritici Milana Ogrizovića, str. 71-79
680. Kristina Peternai Andrić, Marica Grigić: Drama moderne u suvremenim povijestima hrvatske književnosti, str. 80-91
681. Sibila Petlevski: Peti red balkona – Fran Galović kao kroničar hrvatskoga glumišta, str. 92-110
682. Alen Biskupović: Kazališna kritika Dragana Melkusa u „Narodnoj / Hrvatskoj obrani“ od 1909. do 1917., str. 111-126

683. Lucija Ljubić: Kazališni kritičar i kroničar Hinko Vinković, str. 127-139
684. Marijan Varjačić: Kazališne kritike Zvonimira Milkovića, str. 140-148
685. Helena Peričić: Josip Horvath kao kritičar britanske književnosti i interkulturni posrednik, str. 149-162
686. Dubravko Jelčić: Vladimir Kovačić i kazalište, str. 163-168
687. Željko Uvanović: Heinz Kindermann (i Slavko Batušić) o hrvatskoj drami i kazalištu u (južno)slavenskom kontekstu od srednjeg vijeka do impresionizma, str. 169-186
688. Stanislav Marijanović: Dva fragmenta iz kazališnopovijesnih prioriteta Kamila Firingera, str. 187-194
689. Katarina Žeravica: Teatrološke rasprave Kamila Firingera – svjedoci u rasvjetljavanju kazališne povijesti Osijeka, str. 195-211
690. Anđelka Tutek: O dramama Miroslava Krležu u mađarskoj periodici, str. 212-230
691. Sanja Nikčević: Hrvatski kritičari o hrvatskoj kazališnoj kritici: Šime Vučetić *O našoj dramsko-kazališnoj kritici (1949.)*, str. 231-246
692. Darko Gašparović: Miroslav Čabrajec – literarni pratitelj riječkoga glumišta, str. 247-258
693. Antun Petrušić: Lovro Županović o hrvatskim glazbeno-scenskim djelima, str. 259-264
694. Ivan Bošković: Doprinos Bogdana Buljana hrvatskoj teatrologiji, str. 265-278
695. Divna Mrdeža Antonina: O priložima Franje Švelca i Nikice Kolumbića istraživanju povijesti hrvatske drame i kazališta, str. 279-287
696. Vlatko Perković: Na tragu zapisa Fabijana Šovagovića u knjizi *Glumčevi zapisi*, str. 288-294
697. Dubravka Crnojević-Carić: Petar Brečić i Crno sunce, str. 295-300
698. Hrvojka Mihanović-Salopek: Barokno duhovno kazalište Korčule u kritičkoj vizuri Miljenka Foretića i Nikole Batušića, str. 301-314
699. Ozana Iveković: Nikola Batušić o kazališnoj publici, str. 315-327
700. Dunja Fališevac: Wilfried Potthoff kao povjesničar hrvatske drame i kazališta, str. 328-335
701. Adriana Car Mihec – Iva Rosanda Žigo: Kazališna kritika Ivana Jindre (Riječki tisak i tjednik „Hrvatsko slovo“), str. 336-352
702. Suzana Marjanić: Marijan Susovski kao naš prvi teoretičar umjetnosti performansa, str. 353-364

PRILOZI

703. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2011., str. 365-366
704. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2011., str. 367-373
705. Dubravko Jelčić: Pozdravi Krleži, str. 374-375
706. B. H.: Napomena, str. 376
707. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 377-393
708. Summary, str. 394-396

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012. / KAZALIŠTE PO KRLEŽI

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2013., 308.

- 709. Viktor Žmegač: Majstor neidentifikacije, str. 7-11
- 710. Boris Senker: San, halucinacije i vizije u Krležinim dramama, str. 12-23
- 711. Marijan Varjačić: Gigantomahia, 24-36
- 712. Cvijeta Pavlović: Dekadentna zavodljivost Krležine *Salome*, str. 37-49
- 713. Branka Brlenić-Vujić: O dramskom prostoru u Krležinu romanu *Na rubu pameti*, str. 50-59
- 714. Antonija Bogner-Šaban: Ivo Raić i Miroslav Krleža, str. 60-70
- 715. Lucija Ljubić: Barunica Castelli u hrvatskom kazalištu, str. 71-80
- 716. Tonko Lonza: Ritmovi i boje su *U agoniji*, 81-85
- 717. Neva Rošić: Dileme iz glumačke prakse, 86-89
- 718. Darko Gašparović: Aktualnost Krležinih *Legendi*, str. 90-104
- 719. Martina Petranović: Scenografska čitanja Krležina *Kraljeva*, str. 105-119
- 720. Miroslav Međimorec: Kazalište po Krleži, str. 120-133
- 721. Vlatko Perković: Krleža po kazalištu; *Gospoda Glembajevi* danas, str. 134-145
- 722. Mira Muhoberac: Dva insajderska pogleda na dvije predstave: *Gospoda Glembajevi*, str. 146-161
- 723. Dubravka Crnojević-Carić: Polifon(ičn)a snaga Krležina glasa: glas vapijućeg u operi, str. 162-170
- 724. Suzana Marjanić: Tri režijska rukopisa: primjer kazališta političke alegorije, kazališta socijalne akcije i post/esteticizma, str. 171-186
- 725. Vinko Brešić: Krležini časopisi, str. 187-231
- 726. Ivan Trojan: Osječki Klub hrvatskih književnika i umjetnika i Krleža, str. 232-239
- 727. Stanislav Marijanović i Tihomir Živić: Krležijana u zbornicima Krležinih dana, str. 240-258
- 728. Ivan Bošković: Kritička recepcija djela Miroslava Krleže na Marulićevim danima, str. 259-274

PRILOZI

- 729. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2012., str. 275-277
- 730. Antonija Bogner-Šaban: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2012., str. 278-286
- 731. Branka Brlenić-Vujić: Pred Krležinim spomenikom, str. 287-289
- 732. B. H.: Napomena, str. 290
- 733. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 291-303
- 734. Summary, str. 304-306

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2013. / SUPOSTOJANJA I SUPROTSTAVLJANJA U
HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2014., 426.

- 735. Zlata Šundalić: Flora i fauna Nalješkovićevih *Komedija*, str. 7-38
- 736. Helena Sablić-Tomić i Katarina Žeravica: Sakralno i profano u starohrvatskim crkvenim prikazanjima 16. i 17. stoljeća, str. 39-54
- 737. Cvijeta Pavlović: Šenoin prijevod libreta opere *Faust* Charlesa Gounoda, str. 55-65
- 738. Antonija Bogner-Šaban: Posebnosti i srodnosti Raićeve kazališne metode na tri razine umjetničke djelatnosti, str. 66-77
- 739. Vinko Brešić: Kako je Ivana dramtizirala Šegrta Hlapića, str. 78-89
- 740. Alen Biskupović: Dramski kritičar Otto (Oton) Pfeiffer u Osječkom listu „Die Drau“, str. 90-103
- 741. Marijan Varjačić: Platonov Zakon / Šala i ozbiljnost u kajkavskom kazalištu, str. 104-112
- 742. Anica Bilić: Komedija *Malo pa ništa*, izazov za *pošteno pero* Antuna Gustava Matoša i hrvatsko kazalište, str. 113-124
- 743. Martina Petranović: Hrvatska dramska književnost i kazalište u hrvatskim povijestima književnosti, str. 125-141
- 744. Tatjana Stupin Lukašević: Komparacija Kamovljeva i Krležina dramskog stvaralaštva, str. 142-151
- 745. Snježana Banović: Branko Gavella i oblikovanje naših kazališnih politika u 20. stoljeću – između politike i ideje novoga teatra, str. 152-170
- 746. Vlatko Perković: Dramska forma i poetski sadržaj, str. 171-174
- 747. Helena Perić i Marijana Rošić: Neki obrasci artikuliranja političkog i polemičkog u hrvatskoj drami druge polovice 20. st., str. 175-186
- 748. Rikard Puh: Uspjela neuspjela revolucija 1971. u Zagrebu. O predstavi *Plebejci uvijek bavaju ustanak* na sceni Teatra ITD, str. 187-196
- 749. Darko Gašparović: Kontroverze oko *Gamllleta* Slobodana Šnajdera, str. 197-203
- 750. Kristina Peternai Andrić: Empatija nasuprot otuđenja u suvremenoj teoriji drame, str. 204-212
- 751. Zlatko Sviben: Etika i kozmetika u *društvo*kazališnoj izvedbi, str. 213-256
- 752. Mira Muhoberac: Hrvatska institucionalna i izvaninstitucionalna kazališna scena: supostojanje i / ili suprotstavljanje? – Primjer Studentskoga teatra Lero iz Dubrovnika, str. 257-283
- 753. Sanja Nikčević: Poetika Kazališne družine Histriion ili čuvari afirmativnog kazališta, str. 284-298

754. Ivan Bošković: Što je mlado u Gradskom kazalištu mladih Split, str. 299-309
755. Dubravka Crnojević-Carić: Glumčeva samostalnost, pokretač ili smetnja kazalištu / izvedbi, str. 310-317
756. Livija Kroflin: Interaktivno supostojanje lutke i glumca u lutkarskoj predstavi, str. 318-329
757. Stanislav Marijanović i Tihomir Živić: Baletni ansambl u Osijeku od supostojanja do nestajanja, str. 330-345
758. Maja Đurinović: Balet i suvremeni ples, str. 346-353
759. Ivan Trojan: Subjektivnost recentne hrvatske kazališne kritike (dramske), str. 354-360
760. Lucija Ljubić: Hrvatsko kazalište i mediji – iz ženskoga glumačkog kuta, str. 361-369
761. Suzana Marjanić: Scenaristička dramaturgija Ive Štivičića ili od *Vražjeg otoka* do *Kremlja*, 370-386

PRILOZI

762. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2013., str. 387-389
763. Boris Senker: Pod spomenikom velikanu, str. 390-391
764. Martina Petranović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2013., str. 392-397
765. B. H.: Napomena, str. 398
766. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 399-420
767. Summary, str. 421-423

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014. / KOMPLEKS OBITELJI I ČETVRT STOLJEĆA TRANZICIJE I GLOBALIZACIJE U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2015., 417.

768. Boris Senker: Dramatizacije i uprizorenja obiteljskih svečanosti u suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu, str. 7-23
769. Antun Pavešković: Bidermajerski kompleks obitelji u dramama Pierka Bone, str. 24-33
770. Danijela Weber-Kapusta: Ideali obitelji i ženskog identiteta u hrvatskom kazalištu druge polovice 19. stoljeća na primjeru kazališnih komada Charlotte Birch-Pfeiffer *Cvrčak* i *Lowoodska sirotica*, str. 34-44
771. Ivan Trojan: Secesija od obitelji u hrvatskoj drami moderne, str. 45-51
772. Tatjana Stupin: Fenomen majke i supruge u Kamovljevoj i Krležinoj drami, str. 52-65
773. Antonija Bogner-Šaban: Ženski Hamlet, poetički interes ili pomodna zamjena teza, str. 66-73

774. Kristina Peternai Andrić: Obitelj i Ivaniševićeva *Ljubav u koroti*, str. 74-83
775. Sonja Novak: Odrasli suvremene obitelji kroz prizmu antike u dramama Marijana Matkovića: *Heraklo, Prometej i Trojom uklete*, str. 84-98
776. Zlatko Sviben: Narativ Srednje Europe spram Krležice, Europe te hrvatskoga glumišta, str. 99-128
777. Martina Petranović: Hrvatska teatrologija i globalizacija, str. 129-138
778. Adriana Car-Mihec – Iva Rosanda Žigo: Susretište dviju antologija u obiteljskom i zborničkom krugu, str. 139-152
779. Vlatko Perković: *Umjetnička stvarnost* djela u funkciji izvrtanja istine *Posmrtna trilogija* Mate Matišića, str. 153-161
780. Lucija Ljubić: Obitelj u suvremenoj hrvatskoj drami, str. 162-168
781. Marijan Varjačić: Varaždinski kazališni fin de millenaire, str. 169-174
782. Stephanie Jug: Žena-bomba Ivane Sajko u globalizacijskom trendu, str. 175-188
783. Sanja Nikčević: *Pekel na zemli* Denisa Perićića kao suvremeno prikazanje, str. 189-202
784. Višnja Rogošić: „Obitelj“ izvođača u predstavama Bobe Jelčića i Nataše Rajković, str. 203-212
785. Darko Gašparović: Komplex obitelji u redateljskom opusu Olivera Frlića, str. 213-224
786. Ivan Bošković: Receptija splitskih pisaca na splitskoj pozornici, str. 225-236
787. Maja Đurinić: Hrvatsko plesno kazalište: propusti i predrasude, str. 237-242
788. Livija Kroflin: Hrvatsko lutkarstvo u razdoblju tranzicije i globalizacije, str. 243-255
789. Suzana Marjanić: Izvedba Europske unije: izvedbene demonstracije ulaska Hrvatske u Europsku uniju (ili obrnuto), str. 256-266
790. Ozana Iveković: Pristup analizi odnosa između popularne kulture i kazališta i primjer predstave *Alan Ford* Zagrebačkog kazališta mladih iz 2013. godine, str. 267-279

PRILOZI

791. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2014., str. 283-285
792. Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2014., str. 286-289
793. Branko Hećimović: Govor pred Krležinim spomenikom, str. 290-291
794. B. H.: Napomena, str. 292
795. Martina Petranović: Kazalo imena, str. 293-306
796. Summary: str. 307-310
- DVADESET I PET GODINA KRLEŽINIH DANA
797. Branko Hećimović: Krležini dani u Osijeku, str. 313-320
798. Branko Hećimović: Uvod u Bibliografiju zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014, str. 321-322
799. Ana Lederer, Tatjana Skendrović: Bibliografija zbornika Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014, str. 323-363
800. Tatjana Skendrović: Kazala autora priopćenja, uvodnika, autora dramskih tekstova, priloga, kronologija Krležinih dana, repertoara Krležinih dana, govora pred Krležinim spomenikom, sažetaka na engleskom, kazala imena, str. 364-367

801. Branko Hećimović: Uvod u Repertoar Krležinih dana 1987-1990-1991 – 2014, str. 368
802. Antonija Bogner-Šaban, Martina Petranović, Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1987-1990-1991 – 2014, str. 369-403
803. Tatjana Skendrović: Kazala autora izvođenih djela i kazališta, str. 404-407
804. Martina Petranović: Izložbe na Krležinim danima u Osijeku, str. 408-410
805. Martina Petranović: Predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku, str. 411-414

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2015. / HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU, Prvi dio

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2016., 346.

806. Boris Senker: Kako su Dundo i Leda osvojili Cluj-Napocu, odnosno Kolosvár, str. 7-30
807. Zlata Šundalić i Katarina Dinješ Gros: Komedije Marina Držića na vojvođanskoj kazališnoj sceni, str. 31-48
808. Danijela Weber-Kapusta: 24. 11. 1860. Protjerivanje njemačkih glumaca iz zagrebačkog kazališta u svjetlu strane novinske kritike, str. 49-60
809. Vjera Katalinić: Ilma de Murska – avanturistica čudesnoga glasa, str. 61-69
810. Antonija Bogner-Šaban: Tucićeva drama *Osloboditelji* u Dublinu 1919. i Londonu 1920., str. 70-80
811. Alexandr Orošnjak: Zvonimir Rogoz u Čehoslovačkoj, str. 81-97
812. Maja Đurinović: Mia Čorak Slavenska: o zvijezdama i trnju (i kako je Jugoslavija nepoćudnoj plesačici platila pariški debi), str. 98-105
813. Leszek Małczak: Nemreš pobjeć od politike ili hrvatska drama i kazalište u Poljskoj od 1944. – 1989., str. 106-121
814. Snježana Banović: Inozemna gostovanja zagrebačkog Hrvatskoga narodnog kazališta 1950-ih godina, str. 122-135
815. Mira Muhoberac: Kosta Spaić u inozemstvu, str. 136-147
816. Marijan Varjačić: Dvostruki život Georgija Pare, str. 148-157
817. Ivan Bošković: O odjecima Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u austrijskim medijima, str. 158-166
818. Ana Lederer: Inozemna recepcija Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (2005. – 2013.: gostovanja, koprodukcije), str. 167-182
819. Darko Gašparović: Recepcija Šnajderova *Hrvatskog Fausta* u njemačkome govornom području, str. 183-191
819. Slobodan Šnajder: Mač i somun, str. 192-195
820. Sanja Nikčević: Odjeci hrvatske drame s temom Domovinskog rata u inozemstvu, str. 196-205

821. Suzana Marjanić: Kazalište Dr. Inat – pulsko kazalište okrutnosti na inozemnim festivalima ili o tome kako Zagreb može biti udaljeniji od Caracasa, str. 206-217
 822. Lucija Ljubić: Drame Mire Gavrana u inozemstvu, str. 218-226
 823. Stephanie Jug i Sanja Cimer: Utjecaj interpretacije na prevođenje na primjeru prijevoda monologa *Žena-bomba* Ivane Sajko, str. 227-241
 824. Martina Petranović: Drame Tene Štivičić na međunarodnoj sceni, str. 242-267
 825. Renate Hansen-Kokoruš: Hrvatski kazališni komadi na scenama Graza, str. 268-276
 826. Ivan Trojan i Kispeter Hajnalka: Prijevodi hrvatskih drama na mađarski jezik, str. 277-289
 827. Nikolina Židek: Hrvatska dramatika u Argentini. Pozitivan primjer promicanja hrvatske dramatike u inozemstvu, str. 290-296
 828. Alen Biskupović: Međunarodna recepcija monodrame *Slike Marijine* Lydije Scheuermann Hodak, str. 297-309
- PRILOZI
829. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2015., str. 313-315
 830. Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2015., str. 316-319
 831. B. H. Napomena, str. 320
 832. Anamarija Žugić: Kazalo imena, str. 321-340
 833. Summary: 341-343

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2016. / HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU, Drugi dio

Priredio Branko Hećimović.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2017., 392.

834. Stanislav Marijanović: Osječki *Nikola Šubić Zrinjski* u mađarskoj Državnoj Operi u Budimpešti – 2016., str. 7-15
835. Mira Muhoberac: Ivo Vojnović u inozemstvu, str. 16-34
836. Ana Batinić: Englesko ruho Kosorova *Požara strasti*, str. 35-48
837. Alexandr Orošnjak: Gostovanja Marije Ružičke-Strozzi i Nine Vavre u praškome Narodnom kazalištu, str. 49-69
838. Marija Barbieri: Tri povijesne hrvatske pjevačice 19. stoljeća – Ilma De Murska, Matilda Mallinger i Milka T(e)rmina, str. 70-95
839. Antonija Bogner-Šaban: Iščitano iz ostavština, str. 96-103
840. Maja Đurinović: Vera Milčinić Tashamira: Plesna umjetnica koja je donijela europski, izražajni ples u Ameriku (Zvali su je The Croatian Beauty), str. 104-112

841. Leszek Małczak: Kazališna recepcija Miroslava Krležu u Poljskoj, str. 113-124
842. Vladimir Benić, Darko Gašparović, Branko Hećimović: Vremeplov, str. 125-137
843. Ozana Iveković: Tri Nore čekaju Baala kao reprezentativna Brezovčeva režija devedesetih, str. 138-148
844. Suzana Marjanić: Inozemna Kugla (Glumište): Zlatko Burić Kićo i Kuća ekstremnoga muzičkog kazališta, str. 149-165
845. Petra Gverić Katana: Od hrvatske Bridget Jones do novog pesimizma – Recepcija hrvatskih autorica na poljskim scenama od 1989. godine, str. 1656-179
846. Livija Kroflin i Igor Tretinjak: Međunarodni izleti hrvatskog lutkarstva od 1990-ih godina, str. 180-190
847. Boris Senker: Nastojanja pariškoga kruga, str. 191-211
848. Marijan Varjačić: Generacija redatelja s kraja 20. stoljeća – Djelovanje u inozemstvu, str. 212-218
849. Ivan Trojan: Hrvatsko kazalište u Pečuhu, str. 219-237
850. Ivan Bošković: O odjecima splitskih predstava u inozemstvu, str. 238-248
851. Davor Mojaš: Teatar Lero izvan granica, str. 249-269
852. Branko Sušac u suradnji s Tatjanom Tomić: Inat-ova inozemna putovanja, str. 270-278
853. Romano Bogdan: Međunarodna iskustva Kazališne družine Pinklec Čakovec, str. 279-286
854. Dubravka Crnojević-Carić: Putovanje *Djevojčice sa žigicama*, str. 287-299
855. Nataša Govedić: Konflikti kriteriji zajedništva ili kako antologizirati dramske pisce, str. 300-308
856. Sanja Nikčević: Gavranfest, jedini kazališni festival posvećen živućem piscu izvan vlastite zemlje, str. 309-323
857. Kristina Peternai Andrić: Politika ljubavi u inozemnim dramama Ivane Sajko, str. 324-332
858. Borislav Pavlovski: Postmodernistička varijanta Krležine drame *Gospoda Glembajevi*, str. 333-344
859. Sonja Novak: Multikulturalnost kazališta na primjeru drame *Crni kruh* Davora Špišića, str. 345-355

PRILOZI

860. Branko Hećimović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2016., str. 358-368
861. Branko Hećimović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2016., str. 361-365
862. B. H.: Napomena, str. 366
863. Anamarija Žugić: Kazalo imena, str. 367-386
864. Summary, str. 387-390

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2017. / REDATELJI I GLUMCI
HRVATSKOGA KAZALIŠTA, Prvi dio

Priredili Martina Petranović, Boris Senker i Anamarija Žugić.

Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2018., 278.

865. Branka Cvitković: Jezik i psihofizičko osjećanje lica u ciklusu *Glembajevih*, str. 7-16
866. Zlatko Vitez: Oko našeg *Areteja*, str. 17-21
867. Antonija Bogner-Šaban: Vojnović i Raić, str. 22-30
868. Alen Biskupović: Glumačka umjetnost u osječkoj kazališnoj kritici, str. 31-41
869. Boris Senker: Režije djela Marina Držića, str. 42-57
870. Marina Milivojević Mađarev: Doprinos hrvatskih umetnika – glumaca i reditelja, razvoju Jugoslovenskog dramskog pozorišta u Beogradu, str. 58-64
871. Katarina Žeravica: Ružica Lorković: glumačka ostvarenja na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, str. 65-83
872. Maja Đurinović: Plesni teatar Milka Šparembleka, str. 84-90
873. Livija Kroflin: Berislav Brajković – redatelj u temeljima hrvatskoga lutkarstva, str. 91-104
874. Saša Došen: Nadrealno i svakidašnje u teatru figura Zlatka Boureka, str. 105-119
875. Ivan Bošković: Režije Vlatka Perkovića i njihova kritička recepcija, str. 120-135
876. Marijan Varjačić: Petar Veček, ravnatelj i redatelj u Varaždinu, str. 136-145
877. Vjekoslav Janković: *Mitspiel* glumca i redatelja u Osijeku od kraja osamdesetih do danas, str. 146-160
878. Martina Petranović: Proširivanje umjetničkoga medija – scenograf (i) redatelj Zlatko Kauzlarić Atač, str. 161-177
879. Ana Lederer: Tri predstave Tomaža Pandura u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu (2011., 2012., 2013.), str. 178-190
880. Kristina Peternai Andrić: Ima li glumac autoritet i identitet? O statusu glumca u teoriji performativa, str. 191-200
881. Suzana Marjanić: Vokoperformansi – Neda Šimić-Božinović i Xena L. (Loredana) Županić: glumice i umjetnice performansa, str. 201-212
882. Lucija Ljubić: Raznovrsnost dramskog rukopisa glumca Elvisa Bošnjaka, str. 213-225
883. Anamarija Žugić: *U agoniji* između ovisnosti i autonomije glumca: Scena Ribnjak i novopostavljeni Krleža, str. 226-241
884. Petra Gverić Katana: Teatar kao politička arena: o poljskoj recepciji predstava redatelja Olivera Frljića, str. 242-250
PRILOZI
885. Anamarija Žugić: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2017., str. 253-255

886. Anamarija Žugić: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2017., str. 256-260
 887. Anamarija Žugić: Kazalo imena, str. 261-275

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2018. / REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA, Drugi dio

Priredila Ana Lederer.

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2019., 278.

889. Snježana Banović: Prva redateljica u zagrebačkome HNK – glumica Greta Kraus-Aranicki, str. 7-18
 890. Goran Pavlić: Bogdan Jerković – nekoliko crtica o avangardi, str. 19-29
 891. Ivan Bošković: Ante Jelaska – promicatelj ambijentalnog i pučkog kazališta, str. 30-45
 892. Marijan Varjačić: Vladimir Gerić i Varaždin (uz devedestletnicu), str. 46-56
 893. Boris Senker: Redatelj i književnik Georgij Paro, str. 57-66
 894. Dubravka Crnojević-Carić: Putnici Damir Munitić, redatelj, Igor Savin, skladatelj, str. 67-77
 895. Igor Tretinjak: Brezovec i lutke – od gigantske nemoći do pasivne nadmoći, str. 78-95
 896. Višnja Kačić Rogošić: Boris Bakal i Paul Auster: *Shadow Casters*, str. 96-108
 897. Suzana Marjanić: Mario Kovač, dr. sc. DJ – prvi redatelj i glumac naših re-enactmenta i njegova redateljska *Krležijana*, str. 109-120
 898. Anica Tomić: Tango s Krležom (redateljske bilješke uz iščitavanje Krležine *Lede* i *Le-dino* zavođenje u njenoj kazališnoj zavodljivosti), str. 121-131
 899. Nataša Govedić: Bezidejne režije u Hrvata i profesionalni pristup „redateljskoj ideji“ u stoljeću participativnih kazališnih praksi, str. 132-147
 900. Martina Petranović: Glumci i redatelji u ulozi pisaca, str. 148-158
 901. Kristina Peternai Andrić: Kako režirati invalidnost?, str. 159-168
 902. Ana Gospić Županović: Između stvarnosti i fikcije: dokumentarnost kao izvedbeno sredstvo preispitivanja legislative (*Jalova* i *Ljubav i ekonomija*), str. 169-177
 903. Maja Đurinović: Rajko Pavlić i Staša Zurovac, dva autora plesnog teatra između koreografije i režije, str. 178-184
 904. Robert Raponja: Suvremeni angažirani dramski teatar, str. 185-192
 905. Ivan Trojan – Nataša Horvat: Studiji glume u Osijeku, str. 193-212
 906. Lucija Ljubić: Božena Kraljeva i hrvatsko glumište, str. 213-223
 907. Mira Muhoberac: Glumac Žarko Potočnjak, str. 224-235
 908. Antonija Bogner-Šaban: Vlasta Ramljak – glumica triju kazališta, str. 235-246
 909. Lena Andrižolić – Helena Perić: Drame *Izići na svjetlo* u (auto)refleksiji (primjer ratnog diskursa – četvrt stoljeća poslije), str. 247-255
 910. Leszek Małczak: Hrvatski redatelji u Poljskoj u razdoblju od 1944. do 1989., str. 256-266

PRILOZI

- 911. Martina Petranović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2018., str. 269-271
- 912. Martina Petranović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2018., str. 272-276

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2019. / TRI DESETLJEĆA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

Priredila Martina Petranović.

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb – Osijek 2020.

TRI DESETLJEĆA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

- 913. Davor Špišić: Moj život u drami – dramaturgija pisca zanatlije, str. 7-10
- 914. Boris Senker: Redatelji i režija u osječkim izlaganjima Branka Hećimovića, str. 11-29
- 915. Ljubomir Stanojević: Ivkovićevo kazališno razdoblje, str. 30-38
- 916. Branka Brlenić-Vujić: Krleža – Osijek – srednjoeuropski prostor, str. 39-45
- 917. Adriana Car-Mihec: Teatrološki prinosi Darka Gašparovića Krležinim danima u Osijeku, str. 46-59
- 918. Ana Gospić Županović: Dramsko pismo Slobodana Šnajdera u kontekstu Gašparovićeve teatrološkog opusa, str. 60-66
- 919. Ivan Bošković: Fabrijevi interventi na Krležinim danima u Osijeku, str. 67-78
- 920. Suzana Marjanić: Izvan teatra i/ili onkraj pozornice – etnoteatologija i feministička kritika na Krležinim danima u Osijeku: primjer – Ivan Lozica i Lada Čale Feldman iz Instituta za etnologiju i folkloristiku, str. 79-93
- 921. Martina Petranović: Krležini dani u Osijeku – zatočnik hrvatske teatologije, str. 94-110
- 922. Ivana Žužul: Krležini dani u Osijeku – književna povijest iz ruke pjesnika a ne povjesničara, str. 111-122
- 923. Antun Pavešković: Krležini dani „prije preporoda“, str. 123-142
- 924. Hrvojka Mihanović-Salopek: Miroslav S. Mađer kao dramski pisac, str. 143-153
- 925. Ozana Iveković: Pučka drama i pučko kazalište na Krležinim danima u širem teatrološkom kontekstu, str. 154-182
- 926. Marijan Varjačić: Kajkavsko kazalište i Krležini dani, str. 183-192
- 927. Ivan Trojan: Zbornik *Krležini dani* i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, str. 193-203
- 928. Lucija Ljubić: Krležini dani u Osijeku i hrvatska drama od 1990. do danas, str. 204-215
- 929. Višnja Kačić Rogošić: (Ne)vidljiva zagrebačka scena na prijelazu milenija, str. 216-228
- 930. Ana Lederer: Tema: Balet, str. 229-241
- 931. Maja Đurinović: „Strani teritorij“ plesa kao kazališne umjetnosti, str. 242-249

932. Mira Muhoberac: Smjernice za daljnji razvoj Krležinih dana u Osijeku, str. 250-256
PRILOZI

933. Martina Petranović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2019., str. 259-260

934. Martina Petranović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2019., str. 261-263

935. Vanja Budišćak: Kazalo imena, str. 265-284

TRIDESET GODINA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

Martina Petranović, Tragom kutije olovni slova – tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku, str. 279-285

Branko Hećimović, Martina Petranović: Uvod u Bibliografiju zbornika Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991 – 2019, str. 286

Ana Lederer, Tatjana Skendrović: Bibliografija zbornika Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991 – 2019, str. 287-329

Tatjana Skendrović: Kazala autora priopćenja, uvodnika, dramskih tekstova, bibliografija zbornika, kronologija Krležinih dana, repertoara Krležinih dana, govora pred Krležinim spomenikom, prigodnih priloga, napomena, sažetaka na engleskom, str. 331-338

Branko Hećimović, Martina Petranović: Uvod u Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1987., 1990. – 2019., str. 339-340.

Antonija Bogner-Šaban, Branko Hećimović, Martina Petranović, Anamarija Žugić: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1987., 1990. – 2019., str. 341-382.

Tatjana Skendrović: Kazala autora izvedenih djela, str. 383-387

Tatjana Skendrović: Kazalo kazališta, str. 389-390

Martina Petranović: Članovi Odbora Krležinih dana u Osijeku, str. 391-392

Martina Petranović: Krležini dani u Osijeku 1990. – 2019. godine, str. 393-396

Tatjana Skendrović, Martina Petranović: Izložbe na Krležinim danima u Osijeku, str. 397-402

Martina Petranović: Predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku, str. 403-409

KAZALO AUTORA

AUTORI PRIOPĆENJA

Andrijolić, Lena 909
Bačić-Karković, Danijela 384, 386, 420, 585
Bakija, Katja 290, 327
Bakmaz, Ivan 81
Banović, Snježana 745, 814, 889
Barbieri, Marija 838
Batinić, Ana 836
Batušić, Nikola 27, 40, 69, 108, 148, 172, 207, 243, 279, 309, 344, 377, 407, 439, 480, 516
Baytchinska, Svetlana 234, 445
Benić, Vladimir 842
Bilić, Anica 481, 511, 543, 579, 608, 742
Biskupović, Alen 649, 682, 740, 828, 868
Blažević, Marin 294, 359, 378
Blažina, Dalibor 257
Boban, Ivica 597, 627
Bobinac, Marijan 206, 247, 289, 311, 339, 372
Bogdan, Romano 853
Bogišić, Vlaho 5, 15, 251
Bogner-Šaban, Antonija 11, 26, 60, 83, 124, 155, 194, 224, 260, 284, 320, 340, 380, 410, 441, 474, 510, 536, 547, 581, 628, 645, 714, 738, 773, 810, 839, 867, 908
Bošković, Ivan 613, 650, 694, 728, 754, 786, 817, 850, 875, 891
Bošnjak, Branimir 326, 424
Botić, Matko 563, 590
Brešan, Ivo 137

Brešić, Vinko 278, 444, 556, 725, 739
 Brlenić-Vujić, Branka 4, 24, 57, 78, 105, 139, 186, 219, 249, 281, 319, 351, 385, 412, 448, 484, 524, 540, 593, 616, 664, 713
 Brunčić, Dubravka 656
 Budak, Pero 365
 Car-Mihec, Adriana 110, 140, 215, 245, 286, 328, 341, 425, 460, 497, 701, 778
 Car, Milka 374
 Cimer, Sanja 823
 Crnojević-Carić, Dubravka 146, 182, 659, 697, 723, 755, 854, 894
 Cvitan, Grozdana 126, 164, 227, 295
 Cvitković, Branka 865
 Čale Feldman, Lada 114, 154, 176, 217, 285, 387
 Čale Knežević, Morana 188, 213, (Čale, Morana) 246
 Damiani, Sandro 350
 Detoni-Dujmić, Dunja 189, 440, 485
 Donat, Branimir 3, 22, 54, 71, 106, 165, 190, 214, 258, 283, 323, 381, 418, 446, 483, 558
 Dorovský, Ivan 232
 Došen, Saša 874
 Duda, Dean 211, 259
 Dziuba, Jolanta 267, 356
 Đurinović, Maja 648, 758, 787, 812, 840, 872, 903
 Fabrio, Nedjeljko 13, 62, 80, 103, 195, 209, 244, 280, 315, 353, 379, 413, 438, 504
 Fališevac, Dunja 16, 276, 307, 368, 402, 700
 Ferrari, Silvio 454
 Flaker, Aleksandar 210
 Flaker, Vida 28, 38, 79, 107, 218
 Foretić, Dalibor 127, 153, 200, 226
 Foretić, Miljenko 369
 Frangeš, Ivo 35
 Franković, Đuro 578
 Gašparović, Darko 25, 48, 125, 161, 220, 248, 291, 317, 352, 519, 562, 594, 653, 692, 718, 749, 785, 819, 842
 Gavran, Miro 552
 Gojer, Gradimir 566, 592, 625
 Gojković, Gordana 175, 231
 Gospić Županović, Ana 902
 Gotovac, Mani 128, 229, 560, 598, 620
 Govedić, Nataša 855, 899

Gračan, Giga 56, 197
 Gregl, Maja 119, 158
 Grigić, Marica 437, 476, 515, 539
 Gverić Katana, Petra 845, 884
 Hadžić, Fadil 303
 Hajnalka, Kispeter 826
 Hansen-Kokoruš, Renate 104, 421, 492, 582, 825
 Hećimović, Branko 7, 14, 23, 39, 84, 123, 150, 179, 225, 270, 275, 322, 345, 382, 411, 436, 489, 513, 561, 842
 Iveković, Ozana 668, 699, 790, 843
 Ivić, Sanja 86
 Ivković, Zvonimir 548, 599
 Ivšić, Radovan 336
 Janković, Ján 456
 Janković, Vjekoslav 877
 Jelačić Bužimski, Dubravko 398
 Jelčić, Dubravko 6, 43, 366, 403, 686
 Jerković, Josip 498
 Jindra, Ivan 152
 Jug, Stephanie 782, 823
 Kabiljo, Alfi 358
 Kačić Rogošić, Višnja v. Rogošić, Višnja
 Katalinić, Vjera 310, 809
 Kauzlarić Atač, Zlatko 122
 Kermauner, Taras 376
 Kosec-Torjanac, Vesna 619
 Kramarić, Zlatko 49, 138
 Kravar, Zoran 335
 Kroflin, Livija 756, 788, 846, 873
 Krpan, Erika 265
 Kudrjavcev, Anatolij 329
 Kulihová, Alica 565
 Lauer, Reinhard 50, 156, 375
 Lederer, Ana 42, 74, 120, 184, 296, 321, 347, 392, 419, 457, 818, 879
 Lončar, Mate 517
 Lonza, Tonko 716
 Lozica, Ivan 159, 222, 261, 282, 314, 357, 391, 399, 450, 478, 525, 554, 584, 615
 Lužina, Jelena 494, 651

Ljubić, Lucija 405, 433, 486, 514, 550, 611, 643, 683, 715, 760, 780, 822, 882, 906
Majer-Bobetko, Sanja 647
Małczak, Leszek 813, 841, 910
Mann, Jolán 618
Marijanović, Stanislav 17, 47, 68, 129, 136, 170, 235, 264, 277, 313, 343, 373, 406, 475, 546,
610, 666, 688, 727, 757, 834
Marjanić, Suzana 529, 568, 596, 632, 661, 702, 724, 761, 789, 821, 844, 881, 897
Maštrović, Tihomil 20, 52
Matanović, Julijana 142, 191
Matičević, Ivica 583, 614
Matišić, Mate 606
Medve A., Zoltán 630
Međimorec, Miro 490, 520, 720
Melvinger, Jasna 414, 443, 471, 509
Mesinger, Bogdan 181, 318
Meyer-Fraatz, Andrea 212
Mihanović-Salopek, Hrvojka 662, 698
Milivojević Mađarev, Marina 870
Mišković, Grgo 586, 622
Mojaš, Davor 851
Mrdeža Antonina, Divna 390, 434, 470, 508, 663, 695
Mrduljaš, Igor 61, 85, 131, 455
Mrkonjić, Zvonimir 115
Mucić, Dragan 12, 18
Muhoberac, Mira 147, 177, 305, 505, 559, 667, 722, 752, 815, 835, 907
Nemec, Krešimir 141, 180
Nikčević, Milorad 417
Nikčević, Sanja 41, 75, 157, 221, 292, 360, 389, 423, 458, 496, 528, 567, 595, 631, 691, 753,
783, 820, 856
Novak, Sonja 775, 859
Obad, Vlado 18, 55, 538
Orošnjak, Alexandr 811, 837
Paljetak, Luko 334
Paro, Georgij 59, 121, 166, 198, 263, 459, 521
Paulik, Dalibor 408, 449, 488, 512, 545, 654
Pavešković, Antun 304, 769
Pavličić, Pavao 37, 76, 111, 171, 205
Pavlić, Goran 617, 890

Pavlović, Cvijeta 712, 737
 Pavlovski, Borislav 112, 143, 183, 233, 253, 293, 354, 495, 549, 858
 Perči, Ljerka 507
 Peričić, Helena 297, 325, 493, 522, 586, 622, 660, 685, 747, 909
 Perković, Vlatko 228, 348, 452, 482, 523, 551, 587, 621, 652, 696, 721, 746, 779
 Peternai Andrić, Kristina 564, 588, 633, 658, 680, 750, 774, 857, 880, 901
 Petlevski, Sibila 145, 185, 208, 262, 287, 316, 346, 477, 527, 626, 644, 681
 Petranović, Martina 404, 432, 491, 518, 612, 678, 719, 743, 777, 824, 878, 900
 Petrušić, Antun 196, 223, 544, 665, 693
 Póth, István 237
 Prica, Čedo 431
 Prodan, Janja 577
 Prohić, Ozren 118
 Prolić, Ana 451, 487, 589
 Puh, Rikard 748
 Raponja, Robert 904
 Rogošić, Višnja (Kačić Rogošić, Višnja) 784, 896
 Rosanda Žigo, Iva 624, 778
 Roščić, Marijana 747
 Rošić, Neva 717
 Sablić Tomić, Helena 388, 736
 Sabljak, Tomislav 8, 21, 53, 72, 113, 149, 187, 216, 383, 416, 447
 Selem, Petar 63, 87, 268, 453, 655
 Senker, Boris 10, 58, 88, 109, 151, 254, 324, 640, 677, 710, 768, 806, 847, 869, 893
 Sobczak, Jadwiga 355
 Sršan, Stjepan 51, 537
 Stamać, Ante 82, 442
 Stančić, Mirjana 9, 29, 44, 70
 Stipčević, Ennio 338, 370, 409
 Stupin Lukašević, Tatjana 744, 772
 Supek, Ivan 36
 Sušac, Branko 852
 Svetina, Ivo 349
 Sviben, Zlatko 751, 776
 Šarčević, Petar 199
 Šehović, Feđa 468
 Šestak, Slavko 422
 Šicel, Miroslav 73

Šimić, Krešimir 553, 576
Šnajder, Slobodan 575, 819
Šovagović, Fabijan 30
Šundalić, Zlata 306, 337, 367, 400, 469, 506, 555, 607, 642, 676, 735, 807
Tatarin, Milovan 173, 308, 401
Tomasović, Mirko 45, 77, 178
Tomić, Anica 898
Tomić, Tatjana 852
Tretinjak, Igor 846, 895
Trojan, Ivan 542, 580, 609, 679, 726, 759, 771, 826, 849, 905
Tuksar, Stanislav 255, 312, 371
Tutek, Anđelka 669, 690
Uvanović, Željko 250, 473, 526, 557, 591, 623, 641, 687
Vagapova, Natalija M. 236, 252
Varjačić, Marijan 160, 193, 629, 646, 684, 711, 741, 781, 816, 848, 876, 892
Vidaković, Antun 130
Vidan, Ivo 46
Vidulić, Svjetlan Lacko 342
Visković, Velimir 116, 144, 192, 266, 415, 479
Vitez, Zlatko 163, 866
Vončina, Nikola 162, 238, 269
Weber-Kapusta, Danijela 770, 808
Zlata, Andrea 117
Žeravica, Katarina 657, 689, 736, 871
Židek, Nikolina 827
Živić, Tihomir 174, 230, 256, 288, 435, 472, 541, 727, 757
Žmegač, Viktor 709
Žugić, Anamarija 883

AUTORI UVODNIKA

Bogner-Šaban, Antonija 536d
Flod, Ivan 536c
Hećimović, Branko 797, 798, 801
Ivković, Zvonimir 1, 536h
Mucić, Dragan 536a, 536b
Petrušić, Antun 536e, 536g
Stanojević, Ljubomir 2, 536f

AUTORI DRAMSKIH TEKSTOVA

Marijanović, Stanislav 97

Okrugić Srimac, Ilija 509

Seidl, Josip 558

Sremoljubac, Josip 406

AUTORI BIBLIOGRAFIJA ZBORNIKA KRLEŽINI DANA U OSIJEKU 1987-1990-1991 – 2018

Lederer, Ana 302, 798

Skendrović, Tatjana 799, 800, 803

AUTORI KRONOLOGIJA KRLEŽINI DANA U OSIJEKU

Batušić, Nikola 271

Hećimović, Branko 31, 64, 89, 132, 167, 201, 239, 298, 330, 361, 393, 426, 461, 499, 530,
569, 600, 634, 670, 703, 729, 762, 791, 829, 860

Petranović, Martina 911, 933

Žugić, Anamarija 885

AUTORI REPERTOARA KRLEŽINI DANA U OSIJEKU

Bogner-Šaban, Antonija 32, 65, 92, 99, 133, 168, 202, 240, 272, 299, 331, 362, 394, 427,
462, 500, 531, 570, 601, 635, 671, 704, 730, 802

Petranović, Martina 764, 802, 912, 934

Hećimović, Branko 792, 802, 830, 861

Žugić, Anamarija 886

AUTORI GOVORA PRED KRLEŽINIM SPOMENIKOM

Brlenić-Vujić, Branka 731

Donat, Branimir 428

Fabrio, Nedjeljko 463

Hansen-Kokoruš, Renate 602

Hećimović, Branko 793

Jelčić, Dubravko 705

Lauer, Reinhard 395

Lončar, Mate 532

Senker, Boris 763

Šnajder, Božidar 672
Visković, Velimir 636
Žmegač, Viktor 571

AUTORI PRIGODNIH PRILOGA

27. prosinca 1994. Svečano otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 94
Svečani program otvaranja zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku 96
Batušić, Nikola 464
Bogner-Šaban, Antonija 99, 536
Brozović, Dalibor 90
Čagalj, Željko 95
Gračan, Giga 93
Lederer, Ana 302
Petranović, Martina 804, 805
Stanojević, Ljubomir 98, 100
Visković, Velimir 91

AUTOR NAPOMENA

Hećimović, Branko 33, 66, 101, 134, 203, 241, 273, 300, 332, 363, 396, 429, 465, 501, 533, 572, 603, 637, 673, 706, 732, 765, 794, 831, 862

AUTORI KAZALA IMENA 169

Hećimović, Branko 34, 67, 102, 135, 204, 242, 274,
Ljubić, Lucija 364, 430, 502, 573, 604, 638, 674,
Petranović, Martina 301, 333, 397, 466, 534, 707, 733, 766, 795
Žugić, Anamarija 832, 863, 887

AUTORI SAŽETAKA NA ENGLESKOM (SUMMARY)

Hećimović, Branko – Izvorni tekst 467, 503, 535, 574, 605, 639, 675, 708, 734, 767, 796, 833, 864
Petranović, Martina – Prijevod 467, 503, 535, 574, 605, 639, 675, 708, 734, 767, 796, 833, 864

UVOD U REPERTOAR KRLEŽINIH DANA 1987., 1990. – 2019.

Budući da se svečano otkrivanje spomenika Miroslavu Krleži Marije Ujević-Galetović u Osijeku 1987., popraćeno nizom događanja, pa tako i scenskim izvođenjem Krležinih djela, tretira kao začetak Krležinih dana u Osijeku, ovim *Repertoarom* obuhvaćena su, od 01 do 06, i spomenute izvedbe iz 1987., kao što je to već učinjeno i u „Repertoaru 1987 – 1990 – 1991“ u zborniku *Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije*, priredio Branko Hećimović, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Osijek, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Osijek, Zagreb, 1992.

Od svog osnutka 1990. dvodijelna kazališno-teatrološka manifestacija Krležini dani u Osijeku redovito je, pa i tijekom rata, održavana svake godine. Izuzetak čini jedino 1994., kada su, zbog obnove bombardiranjem narušene kazališne zgrade i težnje da se ona otvori 1994. kao prvi kulturni objekt od nacionalnog značenja koji je stradao u Domovinskom ratu, što je i ostvareno 27. prosinca, Krležini dani pomaknuti na početak sljedeće godine, krajem koje se, od 6. do 9. prosinca, ponovno upriličuju Krležini dani. Njihovim terminom napokon se ustaljuje zamisao pokretača i osnivača Krležinih dana da se održavanje Danā uskladi s obilježavanjem početka djelovanja osječkoga kazališta 7. prosinca.

Prigodni repertoar igran 1987. tiskan je u publikaciji *Krleža ovih dana, Osijek 16. – 19. lipnja 1987.*, Zajednica kulturnih djelatnosti općine Osijek, Osijek 1987., odakle je preuzet i u prilagođenom obliku tiskan u prvom zborniku s Krležinih dana. Od prvog zbornika repertoari kazališnih smotri obvezatna su sastavnica svakog zbornika. Repertoare 1990. – 2012. obradila je Antonija Bogner-Šaban, repertoar ostvaren 2013., 2018. i 2019. Martina Petranović, repertoar 2014., 2015. i 2016. Branko Hećimović, a repertoar 2017. Anamarija Žugić.

Izvedbe prigodom svečanog otkrića spomenika Miroslavu Krleži kao i svih kazališnih smotri Krležinih dana obrađene su prema načelima teatrografskih izdanja *Repertoar hrvatskih kazališta 1987 – 1990 – 1991* i *Repertoar hrvatskih kazališta 1981 – 1990*,

s time da su podaci o izvedbama prošireni ulogama i imenima glumaca, kao i navodima o realizatorima izvedbenog sudioništva nekih tek u novije doba afirmiranih kazališnih struka.

Uporabljene kratice: Red. – redatelj. Dir. – dirigent. Dram. – dramaturg. Sc. – scenograf, scenografija. Kost. – kostimograf, kostimografija. Kor. – koreograf. Asis. – asistent. Sklad. – skladatelj. Sc. glazba – scenska glazba. Gl. – glazbeni. Pom. – pomoćnik. Surad. – suradnik. Obl. – oblikovatelj. Lik. – likovni. Konc. – koncertni. Akcent. – akcentolog. Lek. – lektor. Sc. govor – scenski govor.

*Antonija Bogner-Šaban, Branko Hećimović, Martina Petranović,
Anamarija Žugić*

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA 1987., 1990. – 2019.

1987.

01

Krleža, Miroslav: PUT U RAJ. Filmski scenarij (dva dijela). Adaptirao Georgij Paro. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. G. Paro. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Marija Žarak. Kor. Miljenko Vikić. Autor skulpture Stjepan Gračan. Sc. glazba Neven Frangeš.

Izvođači: *Bernardo* – Zvonimir Zoričić. *Trafikantica, Medicinska sestra* – Ljiljana Krička. *Fratar, Nostradamus* – Augustin Halas. *Riesling, Prvi ordinarius, Alighieri* – Velimir Čokljat. *Telefonist, Bolničar, Brutus* – Darko Milas. *Bandera, Drugi Ordinarius, Paracel-zo* – Damir Lončar. *Bramabaras* – Ico Tomljenović. *Mlada gospođa* – Dubravka Crnojević. *Solvejga* – Mira Katić. *Ministrant, Trabant* – Davor Panić. *Žena* – Radoslava Mrkšić. *Pacijent, Galilej* – Đorđe Bosanac. *Primarijus* – Isidor Munjin. *Madame Primarijus, Klotilda* – Jasna Odorčić. *Pacijentica* – Anita Šmit. *Magister, Cezar* – Zdravko Pavlović. *Orlando* – Vanja Drach. *Marijana* – Ana Stanojević. *Rektor* – Milenko Ognjenović. *Orlandov pacijent* – Mile Pešut. *Rajske djevojke* – Lj. Krička, A. Šmit. *Amalija* – Vlasta Ramljak. *Silvestar* – Franjo Majetić.

17. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

02

Krleža, Miroslav: MASKERATA.

Glumci Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, Osijek.

Red. Georgij Paro i Vanja Drach. Kost. Marija Žarak.

Izvođači: *Pierrot* – Damir Lončar. *Kolombina* – Dubravka Crnojević. *Don Quihote* – Velimir Čokljat.

17. 06. 1987. Miniteatar, Osijek.

03

Krleža, Miroslav: POVRATAK FILIPA LATINOVICZA. Dramatizirao Ante Armanini.

Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

Red. Miro Međimorec. Dram. A. Armanini. Sc. Ratko Janjić Jobo. Kost. Vera Černe-Kordić. Sc. glazba Ladislav Tulač. Izbor sc. glazbe Mladen Bregović i Dragutin Novaković Šarli.

Izvođači: *Filip Latinovicz* – Zlatko Vitez, Ljubomir Kerekeš i Jane Obadić. *Bobočka* – Jasna Kralj-Novak. *Regina* – Ljiljana Plavšić-Jelačić i Slavica Jukić. *Vanda* – Vesna Stilinović. *Kyriales* – Ivica Plovanić. *Liepach* – Zvonimir Jelačić. *Grofica* – Mirjana Sinožić. *Tassilo Foringeš* – Nikolaj Popović. *Medika* – Snježana Ostroški. *Baločanski* – Drago Meštović. *Jaga* – Gordana Slivka. *Prvi prosjak*, *Remeny* – Tomislav Lipljin. *Drugi prosjak* – Čedomir Vujić. *Berlinac* – Zdenko Brlek.

18. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

04

Krleža, Miroslav: LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA. Adaptirao Matko Sršen.

Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin.

Red., sc. i kost. M. Sršen. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli.

Izvođači: *Valentin Žganec* – Tomislav Lipljin. *Doktor* – Ivica Plovanić.

18. 06. 1987. Miniteatar, Osijek.

05

Krleža, Miroslav: U AGONIJI. Adaptirala Vida Ognjenović.

Zvezdara teatar, Beograd.

Red. V. Ognjenović. Sc. Marina Čuturilo. Kost. Biljana Dragović. Kor. Dragana Ivanji. Sc. glazba Mladen Vranešević i Predrag Vranešević.

Izvođači: *Barun Lenbach* – Miloš Žutić. *Laura Lenbach* – Đurđica Cvetić. *Ivan pl. Križovec* – Vlastimir Đuza Stojiljković. *Madeleine Petrovna* – Olivera Marković. *Marija* – Minja Stevović. *Izabela Georgijevna* – Svjetlana Knežević. *Kneginja Dolgorukova* – Diana Kržanić. *Milostiva Štolcer* – Simonida Đorđević. *Goleniščev Kutuzova* – Andrijana Videnović. *Policijski pristav* – Dragan Petrović.

19. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

06

/Krleža, Miroslav:/ KRLEŽIN OBRAČUN S NAMA. Recital. Tekstove M. Krleže izabrao Rade Šerbedžija.

R. Šerbedžija, Zagreb.

Red. Dino Radojević. Izvodi R. Šerbedžija.

19. 06. 1987. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

I. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1990.

1

Krleža, Miroslav: LEDA. Glazba Vlaha Paljetka, Erika Satiea i Johanna Sebastian Bacha.

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Jovica Pavić. Dram. Mani Gotovac. Sc. Geroslav Zarić. Kost. Zagorka Stojanović.

Kor. Damir Zlatar Frey.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban* – Zoja Odak. *Klanfar* – Andrija Tunjić. *Melita* – Doris Šarić-Kukuljica. *Aurel* – Zoran Pokupeć. *Klara* – Dubravka Crnojević. *Prva dama* – Zorica Kolić. *Druga dama* – Izmira Čampara. *Gospodin* – Niko Kovač. *Maiordome* – N. Kovač. *Gospođa* – Z. Kolić. *Gospođica* – I. Čampara. *Gospodin* – Branimir Vidić. *Dječak* – Miško Hezonja. *Labudica* – Perica Saulan. *Djevojčica* – Iva Mičić.

09. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

2

Prošev, Toma: ARETEJ. Prema drami ARETEJ ILI LEGENDA O SVETOJ ANCILI, RAJSKOJ PTICI Miroslava Krleže operu skladao T. Prošev. Libreto napisao Dušan Jovanović.

Narodno pozorište, Subotica.

Red. D. Jovanović. Sc. Bojana Ristić. Kost. Bjanka Adžić-Ursulov. Kor. Nada Kokotović.

Izvođači / dramski dio /: *Aretej* – Miodrag Krivokapić. *Livija Ancila* – Gordana Jošić. *Kajo Anicije Sever* – Vladislav Kačanski. *Raoul Sigurd Morgens* – Petar Radovanović. *Apatrid A* – Kovács Frigyes. *Apatrid B* – Mirko Petković. *Prvi čuvar* – Aleksandar Ugrinov. *Drugi čuvar* – Geza Kopunović. *Čičerone* – Đorđe Rusić. *Crkvenjak* – Sebestyén Tibor. *Maitre d'hotel* – Árok Ferenc. *Butler* – Búbos András. *Čovjek u fraku* – Miša Gajić i Zoran Bučevac.

Izvođači / glazbeni dio /: *Aretej* – Branislav Vukasović. *Livija Ancila* – Ilona Kántor. *Kajo Anicije Sever* – Slavoljub Kočić. *Sveta Ancila, Rajska ptica* – Gordana Kojadinović.

Izvođači / baletni dio /: Mira Ruškuc, Marijeta Savić, Olivera Kovačević, Milica Miletić, Ljiljana Višekruna, Jasna Kovačić, Danijela Uzelac, Radmila Nestorović, Milutin Petrović, Rastislav Varga, Đorđe Drljan, Dragan Pandilovski, Toni Randelović, Aleksandar Neškov, Branislav Tešanović.

10. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

3

Krleža, Miroslav: LEDA. Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Šarčević. Sc. Aleksandar Zlatović. Kost. Jasminka Petter-Kalinić. Sc. glazba Karlo Kraus.

Izvođači: *Oliver Urban* – Damir Lončar. *Klanfar* – Darko Milas. *Melita* – Mira Katić. *Aurel* – Velimir Čokljat. *Klara* – Vlasta Ramljak. *Fanny* – Ljiljana Krička. *Prva dama* – Ana Stanojević. *Druga dama* – Anita Šmit. *Gospodin* – Milenko Ognjenović. *Smetljarica* – Radoslava Mrkšić.

11. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište.

4

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI. Drama u tri čina.

Dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Petar Veček. Dram. Mira Muhoberac. Sc. Meta Hočevnar. Kost. Ika Škomrlj i Danica Dedijer. Izbor sc. glazbe Jelka Kušelj.

Izvođači: *Nacy Glembay* – Krešimir Zidarić. *Barunica Castelli-Glembay* – Dubravka Miletić. *Leone Glembay* – Rade Šerbedžija. *Angelica Glembay* – Vlasta Knezović. *Titus Andronicus Fabriczy Glembay* – Pero Kvrgić. *Puba Fabriczy Glembay* – Božidar Alić. *Paul Altman* – Josip Marotti. *Balloscansky* – Milan Plečaš. *Gosti* – Ankica Dobrić, Ivo Fici, Slavica Knežević, Zdenka Poje, Mirjana Majurec, Ljubica Mikuličić, Zorko Rajčić, Zvonimir Rogoz, Vesna Smiljanić.

12. 04. 1990. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

II. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1991.

5

Krleža, Miroslav: ZASTAVE. Prema motivima romana M. Krleže ZASTAVE. Scenski prilagodio Georgij Paro.

Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.

Red. G. Paro. Dram. Igor Mrduljaš. Pom. redatelja Leo Katunarić. Sc. Zlatko Bourek. Kost. Doris Kristić. Kor. Miljenko Vikić. Glazba Igor Savin. Izbor sc. glazbe Vesna Šir. Pom. kostimografkinje Goranka Močnik. Pom. scenografa Stjepan Lončarić. Surad. dramaturga Vesna Đikanović i Pavo Marinković. Jez. savjetnica Đurđa Škavić. Savjet. za mađarski Tibor Kuti.

Izvođači: *Joahim Žigman Dijak-Joja* – Dejan Aćimović. *Kamilo Emerički* – Rene Medvešek. *Marta Kuzmičeva* – Barbara Rocco. *Dr. Lukačić pl. Lukačevski* – Siniša Juričić. *Prvi agent* – Damir Šaban. *Drugi agent* – Maro Martinović. *Dr. Emerički De Emericzi Kamilo* – Pero Kvrgić. *Hortenzija Emerički* – Zdenka Marunčić. *Frederiko Kamilly Frigyes* – Davor Borčić. *Ministar predsjednik* – Zvonimir Zoričić. *Ana Borongay* – Ana Karić. *Jolanda Kamráth* – Marica Vidušić. *Dr. Žigrović pl. Vugrovečki* – Đimi Franjo Jurčec. *Mika* – Đ. F. Jurčec. *Dr. Čavka* – S. Juričić. *Uršula Hussarek Zavrzal*, *Zdenčaj Dvorska* – Mirjana Pičuljan. *Amanda von Thery-Adlersberg* – Urša Raukar. *Dr. Stevan*

Mihailović Gruič-Stevča – Ljuba Tadić. *Dr. Bogoljub Amadeo Trupac* – Božidar Alić. *Eugenija Tommaseo* – Alma Prica. *Dr. Mitar Mitrović* – Đuro Utješanović. *Orlovac* – S. Juričić. *Metikoš Galjuf* – M. Martinović. *Simeon Trailović* – D. Šaban. *Konobar* – M. Martinović. *Recepcioner* – M. Martinović. *Frano Supilo* – Drago Krča. *Lajtant* – F. Jurčec. *Jakov Hlibovicki* – D. Borčić. *Aranka* – Cintija Ašperger. *Novinar* – D. Šaban. Činovnik iz protokola – D. Šaban. *Anastasije Simeonović* – Danko Ljuština. *Eleonora Emerički, rođ. Fistrich* – Suzana Nikolić. *Dr. Burić* – F. Jurčec. *Emanuella* – Ksenija Marinković. *Prof. dr. Ottokar Erdedy, alias Borongay-Erdmann* – Z. Zoričić. Šef sale – M. Martinović. *Krčmar* – F. Jurčec. *Prvi pijanac* – M. Martinović. *Drugi pijanac* – D. Borčić. *Prof. Šmrkulj* – D. Borčić. *Prof. Monsignor Eustahije Modrušan* – Rajko Bundalo. *Dagmar Trupac-rođ. pl. Jurjaševska* – Tanja Vrvilo. *Alisa Emerički, rođ. pl. Jurjaševska* – Barbara Rocco.

19. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

6

Begović, Milan: PUSTOLOV PRED VRATIMA. Tragikomedija u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Želimir Mesarić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Jasna Novak. Kor. Branka Kesar. Sc. glazba i izbor sc. glazbe Arsen Dedić.

Izvođači: *Agneza* – Vlasta Ramljak. *Njezin muž* – Darko Milas. *Plava gospođa* – Jasna Odorčić. *Gospodin s plavim prslukom* – Velimir Čokljat. *Kristina, Sestra milosrdnica* – Anita Schmidt. *Glumčeva žena* – Ana Stanojević. *Dobro odgojeni mladić* – Davor Panić. *Brutalni ljubavnik* – Đorđe Bosanac. *Liza* – Mira Katić. *Jedan gospodin* – Milenko Ognjenović. *Jedna gospođa* – Ljiljana Krička. *Neznanac, Profesor, Messenger-boy, Podvornik u wagon-litsu, Režiser tragičnih filmova, Upravitelj tvrtke* – Damir Lončar. *Vozač, Nepoznati* – Augustin Halas. *Nepoznata* – Kornelija Kočiš. *Gospođe i gospoda* – Vera Isailović, Zrinka Stilinović, Ljubica Terzić, Ivica Rebić, Mladen Žaja, Slaven Špišić. *Pijanist* – Zlatko Knezović.

20. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

7

Marulić, Marko: JUDITA. Adaptirao Tonko Maroević. Lek. Nikica Kolumbić.

Kazalište lutaka, Zadar.

Red. Marin Carić. Sc. i lutke Branko Stojaković. Sc. glazba Joško Koludrović. Obl. svjetla Ivo Nižić.

Izvođači: *Judita* – Gabrijela Meštrović Maštruko. *Oloferno* – Zlatko Košta. *Žene* – Milena Dundov, Amalija Pekota, Tamara Krneta, Anđela Ćurković. *Vitezovi* – Zdenko Burčul, Srećko Šestan, Robert Košta. Prolog: *Djaval* – Asija Rebac. *Bona* – M. Dundov. *Oholija* – A. Pekota. *Saržba* – T. Krneta. *Linost* – A. Pekota. *Žarlost* – T. Krneta.

21. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Gotovac, Jakov: ERO S ONOGA SVIJETA. Komična opera u tri čina. Libreto napisao Milan Begović.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Šarčević. Dir. Vladimir Kobler. Sc. Ivan Rabuzin. Kost. Jasminka Petter-Kalinić. Kor. Zvonimir Reljić. Obl. svjetla Aleksandar Augustinčić.

Izvođači: Marko – Velimir Zgrabić. Doma – Camelia Pascu. Đula – Katalin Brunjai. Mića (Ero) – Janez Lotrič. Sima – Ferdinand Zovko. Čobanče – Vesna Baljak. Momak – Josip Slam. 22. 05. 1991. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

III. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992.

Kozarac, Josip – Vujčić, Borislav: TENA. Kronika raspada jedne ljepote.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Zoran Mužić. Sc. Darko Bakliža. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba. Arsen Dedić.

Izvođači: Tena – Vesna Tominac. Jerko Pavletić – Ico Tomljenović. Jaroslav Beranek – Darko Milas. Leon Jungman – Velimir Čokljat. Đorđe, Ciganin – Đorđe Bosanac. Joza Matijević – Davor Panić. Ivka – Anita Schmidt. Maruška – Radoslava Mrkšić. Stara gatara – Mira Katić. Ciganin – Augustin Halas. Tri žene – Ljiljana Krička, Ana Stanojević, Jasna Odorčić. Jean Luic – Tihomir Grljušić. Lakaj – Mladen Žaja. Gost – A. Halas. Gostioničarka – Blaženka Skorak. Trgovci – Oton Mišetić, Dražen Klarić, Nikola Omrčen. Vojnici, Cigani, prolaznici.

07. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek

Bakmaz, Ivan: STEPINAC. GLAS U PUSTINJI.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. i sc. Petar Veček. Kost. Jasna Novak. Lik. suradnik (izrada maski) Ivan Duić. Izbor glazbe Vesna Šir. Pom. redatelja Ivica Plovanić.

Izvođači: Stepinac – Goran Grgić. Župnik – Tomislav Lipljin. Časnik – I. Plovanić. Kapelan-raspop – Drago Meštović. Stražar prvi – Nikolaj Popović. Stražar drugi – Stojan Matavulj. Zaručnica, Sjena – Jagoda Kralj-Novak. Majka – Vesna Stilinović. Brat, Nećak – Zdenko Brlek. Sestra, Nastavnica – Mirjana Sinožić. Duhovnik – Vinko Lisjak. Konobarica, Nastavnica – Gordana Job. Jaga – Marija Krpan.

08. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Ogrizović, Milan: U BEČKOM NOVOM MJESTU. Epilog Zrinsko-frankopanskoj tragediji.

Glumačka družina Histrion, Zagreb.

Red. Zoran Mužić. Dram. Borislav Vujčić. Kost. Danica Dedijer. Sc. Zoran Zidarić. Sc. glazba Arsen Dedić.

Izvođači: *Leopold I.* – Vili Matula. *Petar Šubić-Zrinski* – Zlatko Vitez. *Fran Krsto Frankopan* – Maro Martinović. *Wenzel Lobkowitz* – Dragoljub Lazarov. *Pavao Hoher* – Žarko Savić. *Kristofor Abele* – Sreten Mokrović.

09. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

12

Zajc, Ivan: *ZLATKA*. Pučka hrvatska slavonska glazbena drama u tri čina. Libreto napisao August Harambašić. Muzikološka obrada Zoran Juranić.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Vujačić. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zvonko Šuler. Kost. Željko Nosić. Kor. Zvonimir Reljić. Zborovođa i pom. dirigenta Slobodan Cvjetičanin. Konc. majstor Krunoslav Peljhan. Korep. Igor Valeri i Zlatko Knezović.

Izvođači: *Ivan Dragić* – Marijan Jurišić. *Janko Milić* – Miljenko Đuran. *Pero Ivanić* – Ferdinand Zovko. *Grga* – Boris Vajda. *Zlatka* – Vesna Baljak. *Vračara* – Sanja Uroić. *Mara Ljubić* – Sanja Toth Špišić. *Jelka* – Mirjana Babić. *Manda* – Snježana Lakotić. *Seljaci, momci i djevojke*.

10. 12. 1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

IV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993.

13

/ Krleža, Miroslav: / *KRLEŽIJADA*. Krležiana histrionica. Hommage à Miroslav Krleža.

Glumačka družina Histrion, Zagreb.

Red. Zlatko Vitez. Dram. Borislav Vujčić. Sc. Drago Turina. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba Arsen Dedić. Kor. Željka Turčinović.

Izvođači: Branka Cvitković, Franjo Kuhar, Danko Ljuština, Mirjana Majurec, Sanja Marin, Žarko Potočnjak, Z. Vitez.

07. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

14

Krleža, Miroslav: *GOSPODA GLEMBAJEVI*. Drama u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Leo Katunarić. Dram. Zinka Kiseljak. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Željko Nosić. Kor. Ksenija Čorić. Sc. glazba Neven Frangeš.

Izvođači: *Naci Glembay* – Božidar Smiljanić. *Barunica Castelli-Glembay* – Ana Stanojević. *Leone Glembay* – Velimir Čokljat. *Angelika Glembay* – Mira Katić. *Titus An-*

dronicus Fabriczy Glembay – Drago Krča. *Puba Fabriczy Glembay* – Davor Panić. *Paul Altman* – Đorđe Bosanac. *Alojzije Silberbrandt* – Augustin Halas. *Oliver Glembay* – Nenad Tudaković. *Ulanski oberleutnant von Balloscansky* – Milenko Ognjenović. *Kamerdiner* – Damir Baković. *Anita* – Ljiljana Krička. *Narator* – Jasna Odorčić. *Pijanist* – Igor Valeri. *Gosti* – Mirjana Babić, Ljiljana Čokljat, Snježana Laković, Snežana Lubina, Barbara Matijević, Blaženka Škorak, Đurđica Tomaš, Slavko Bogdanović, Tomislav Horvat, Dražen Karlić, Damir Petrušić, Josip Slam, Zdenko Targuš.

08. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

15

Krleža, Miroslav: NA RUBU PAMETI. Roman dramatizirao Ozren Prohić.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. O. Prohić. Sc. Zlatko Bourek. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Katja Šimunić. Sc. glazba Davor Rocco.

Izvođači: *Doktor* – Božidar Boban. *Jadviga Jesenska* – Jagoda Kralj-Novak. *Ljudevit Katančić*, *Homo Cylindriacus I*, *Marco Antonije Javoršek*, *Dizdar Barjaktarević* – Ljubomir Kerekeš. *Domaćinski*, *Valent Žganec*, *Sjena*, *Clown rata* – Tomislav Lipljin. *Werner*, *Golobek*, *Vir doctus* – Ivica Plovanić. *Hugo-Hugo*, *Homo Cylindriacus II* – Boris Miholjević. *Atila pl. Rugvay*, *ing. Sinek*, *Floriani*, *Homo Cylindriacus III* – Zoran Čubrilo. *Franjo Ljubičić*, *Plaćeni svjedok I* – Nikolaj Popović. *Von Petretich*, *Zapisničar na sudu*, *Privatni docent* – Igor Mešin. *Brico*, *Provalnik Matko* – Stojan Matavulj. *Egon pl. Sarvaš*, *daljski*, *Plaćeni svjedok II*, *Homo Cylindriacus IV* – Zdenko Brlek. *Agneza* – Mirjana Sinožić. *Gđa. Domaćinski*, *gđa. Golobek* – Gordana Job. *Doktorova kći*, *Sarvaš-Daljska* – Marija Krpan. *Sluškinja*, *Pravda*, *Plesačica* – Ljiljana Zagorac. *Bariton X* – Dragutin Novaković. *Šarli*. *Konobari*, *Policajci* – Darko Plovanić, Denis Pajtak, Ivica Hudoletnjak. *Glazbenici* – Damir Mumlek, Ivana Volf, Nenad Novak. *Radnici* – Rajko Vugrinec, Mijo Štefanec.

09. 12. 1993. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

V. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995.

16

Smareglia, Antonio: ISTARSKA SVADBA (NOZZE ISTRIANE). Glazbena drama u tri čina (Dramma musicale in tre atti). Libreto napisao Luigi Illica.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek, PulaFestival s p o., Pula i Istarsko narodno kazalište, Pula.

Red. Krunoslav Cigoj. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zvonimir Šuler. Kost. Željko Nosić.

Izvođači: *Marussa* – Olga Ramanovac. *Menico* – Velimir Zgrablić. *Biagio* – Slobodan Cvetičanin. *Lorenzo* – K. Cigoj. *Nicola* – Vlaho Ljutić. *Luze* – Sanja Uroić.

24. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

17

Nepoznati hrvatski pisac: SLAVONSKA JUDITA. Drama iz XVIII. stoljeća.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Marin Carić. Sc. Željko Zorica. Kost. Željko Nosić. Sc. glazba Igor Savin. Kor. Ksenija Čorić. Jez. savjetnica Milka Lukić. Akcent. Ljiljana Kolenić

Izvođači: *Judita* – Dubravka Crnojević-Carić. *Holofernes* – Velimir Čokljat. *Golopanthus* – Milenko Ognjenović. *Vagao* – Davor Panić. *Corporalis* – Đorđe Bosanac. *Miles* – Augustin Halas. *Ozias* – Mira Katić. *Eliachim* – Radoslava Mrkšić. *Judas* – Ljiljana Krička. *Gamaliel* – Jasna Odorčić. *Habrahama* – Anita Schmidt. *Hansvurst* – Ico Tomljenović. *Columbina* – Ana Stanojević. *Anđeo* – Mirjana Babić. *Dame i časnici* – Sanja Toth Špišić, Ljiljana Čokljat, Snježana Lakotić, Marina Krešić, Đurđica Tomaš, Nenad Tudaković, Tomislav Horvat, Zvonimir Ivanović, Ivica Rebić, Alen Ruško.

25. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

18

Matišić, Mate: BLJESAK ZLATNOG ZUBA. Gastarbajterska kronika.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Zoran Mužić. Sc. Darko Bakliža. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba Arsen Dedić. Jez. savjetnik Darko Milas.

Izvođači: *Stipe gastarbajter* – Damir Lončar. *Trusa* – Mira Katić. *Zlata* – Sandra Lončarić. *Ante* – Darko Milas. *Joka* – Ljiljana Krička. *Mijo* – Krešimir Mikić. *Mara* – Lidija Florijan. *Iko* – Živko Anočić. *Nine* – Ico Tomljenović. *Marin* – Đorđe Bosanac. *Karlo* – Velimir Čokljat. *Sveto* – Saša Anočić. *Učitelj* – Davor Panić. *Doktor* – Milenko Ognjenović. *Udvarač (Zlatnozubi)* – Hrvoje Barišić. *Prva baba* – Anita Schmidt. *Druga baba* – Radoslava Mrkšić. *Treća baba* – Kornelija Kočiš. *Gazdarica Hilda* – Jasna Odorčić. *Ciganin* – Dražen Kolar. *Ciganka* – Tatjana Bertok. *Poštar* – Augustin Halas. *Štrkelja* – Mario Rade. *Kujdo* – Vjekoslav Janković. *Icukić* – Slaven Špišić.

26. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

19

Pejačević, Dora: SUB ROSA. Gudački kvartet u C-duru, op. 58.

Zagrebački plesni ansambl, Zagreb.

Kor. Katja Šimunić. Dram. Sanja Ivić. Sc. Nikola Šimunić. Kost. Sunčica Mraković Venus.

Izvođači: Snježana Abramović, Blaženka Kovač, Zrinka Lukčec, Andreja Široki, Ljiljana Zagorec.

27. 01. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

VI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995.

20

Brumec, Mislav: SMRT LIGEJE. Horor melodrama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek i Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb.
Red. Ivica Kunčević. Dram. Petar Brečić. Sc. Drago Turina. Kost. Danica Dedijer. Sc. pokret Ksenija Čorić. Sc. glazba Luka Kunčević. Jez. savjetnica Ljiljana Kolenić.
Izvođači: *Ligeja* – Sandra Lončarić. *Roderik* – Saša Anočić. *Rovena* – Tatjana Bertok. *Trevon* – Darko Milas. *Rafael* – Krešimir Mikić. *Anabela* – Anita Schmidt. *Kristof* – Hrvoje Barišić. *Oskar* – Velimir Čokljat. *Ligeja II* – Nela Kočiš.

06. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

21

Tomaš, Stjepan: ZLATOUSTI ILI TUŽNI DOM HRVATSKI. Drama u dva dijela (14 slika s prologom).

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Petar Šarčević. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Ljubica Wagner.

Izvođači: *Strossmayer* – Davor Panić. *Prva Suđenica* – Jasna Odorčić. *Druga Suđenica* – Ljiljana Krička. *Jelačić* – Milenko Ognjenović. *Sofija* – Sandra Lončarić. *Fra Nedić* – Ico Tomljenović. *Tordinac* – Krešimir Mikić. *Rački* – Augustin Halas. *Miladinov* – Saša Anočić. *Adela* – Mira Katić. *Carolyna von Wittgenstein* – Ana Stanojević. *Franz Liszt* – Velimir Čokljat. *Gina* – Anita Schmidt. *Šokčević* – Milenko Ognjenović. *Vončina* – Krešimir Mikić. *Šuhaj* – Hrvoje Barišić. *Kvaternik* – Mario Rade. *Šagovac* – Dražen Kolar. *Mažuranić* – Slaven Špišić. *Starčević* – Darko Milas. *Janković* – Vjekoslav Janković. *Car Franjo Josip* – Đorđe Bosanac. *Papa Pio IX* – Drago Krča. *Franjo Krežma* – Davor Philips. *Ana Krežma* – Darija Kordi. *Kršnjavi* – Božidar Smiljanić. *Strossmayerova majka* – Radoslava Mrkšić. *Šestak* – I. Tomljenović. *Tajnik Kršnjavog* – S. Anočić. *Zastupnici u saboru* – Tomislav Binder, Slavko Bogdanović, Tomislav Horvat, Ivica Rebić, Josip Slam, Davor Solanović, Nenad Tudaković. *Gosti u salonu kneginje Wittgenstein* – Tatjana Bertok, Lidija Florijan, Kornelija Kočiš, Slavko Bogdanović, Josip Slam, Nenad Tudaković.

07. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

22

Krleža, Miroslav: KRALJEVO. Dramska legenda. Dram. obrada Darko Gašparović.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Vito Taufer. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Barbara Stupica. Kor. Matjaž Farič. Sc. glazba Stanko Juzbašić. Maske Aljana Hajdinjak. Pom. redatelja Alojz Usenik. Pom. koreografa Tereza Dubrović.

Izvođači: *Janez* – Žarko Potočnjak. *Štjef* – Denis Brižić. *Anka* – Elis Lovrić. *Herkules, Luda* – Galliano Pahor. *Građani* – Zdenko Botić, Eduard Černi, Davor Jureško, Živo-

mir Ličanin, Alen Liverić, Dražen Mikulić, Predrag Sikimić, Nenad Vukelić. *Građanke* – Zrinka Kolak Fabijan, Andrea Blagojević, Biljana Lovre, Gordana Petrović, Dunja Ilakovac Hercog, Mia Sasso, Sabina Salamon. *Kuhar i Medvjed* – A. Usenik. *Balet* – Tatjana Trcol, Daniela Pietrasanta, Olga Sandalić, Vesna Đaković, Romana Kmetić, Mojca Dolenc, Radmila Mitić, Mary Konstadinidu, Vadim Bunin, Carlos Araya, Andrej Kostyria, Ronald Savković, Mihajlo Menkinovski, Giuseppe Palombella, Zoran Jakšić, Radu Hoge, Srđan Latinkić. *Zbor* – Grga Komazin, Robert Verzon, Robert Kolar, Zoran Đorđević, Evelin Legović, Irena Komazin, Nives Štemberga, Ljiljana Potočnjak. *Orkestar* – Daniel Trinajstić, Renata Cepanec, Jasminka Koren, Jadran Matešin, Ivica Lukanec, Vinko Šincek, Slavka Jurić, Vedran Vojnić, Evelin Legović.

08. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

22a

/ Krleža, Miroslav: / KRLEŽIJADA.

Glumačka družina Histron, Zagreb.

Red. Zlatko Vitez. Sc. Drago Turina. Kost. Ruta Knežević. Kor. Željka Turčinović. Dram. Borislav Vujčić. Sc. glazba Arsen Dedić.

Izvođači: Branka Cvitković, Franjo Kuhar, Danko Ljuština, Mirjana Majurec, Sanja Marin, Žarko Potočnjak, Zlatko Vitez.

09. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

23

Krleža, Miroslav: KRALJEVO.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Borna Baletić. Dram. Goran Sergej Pristaš. Sc. Goran Petercol. Izbor kost. Vesna Stilinović. Sc. glazba Darko Hajsek. Surad. za pokret i sc. efekte Davor Butković i Mladen Pričar. Obl. svjetla Marijan Štrlek. Obl. zvuka Mladen Bregović.

Izvođači: *Janez* – Slavko Brankov. *Štjef* – Ljubomir Kerekeš. *Anka* – Jagoda Kralj-Novak. *Herkules* – Stojan Matavulj. *Margit* – Gordana Job. *Stella* – Marija Krpan. *Madame* – Vesna Stilinović. *Lola* – Mirjana Sinožić. *Gđa. Hajnal* – Sunčana Zelenika. *Zbor* – Zvonko Zečević, Robert Plemić, Zdenko Brlek, Ljiljana Bogojević, Andrijana Jukić, Darko Plovanić, Renata Horvatek.

09. 12. 1995. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

VII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996.

24

Hofmannsthal, Hugo von: JEDERMANN ILITI VSAKOVIČ (JEDERMANN; ČOVJEK). Na kajkavski pretočil Tomislav Lipljin.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Georgij Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Marija Žarak. Maske Nives Čičin-Šain. Oslikavanje kulisa i izrada figura Ivan Duić. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli. Pom. redatelja Radomir Šalamun.

Izvođači: *Jederman iliti Vsakovič* – Ljubomir Kerekeš. *Napovedatel* – Tomislav Lipljin. *Gospodin Bog* – T. Lipljin. *Smrt* – Vesna Stilinović. *Vrag* – Ivica Plovanić. *Vsakovičova mater* – Marija Krpan. *Vsakovičof prijatelj* – T. Lipljin. *Špan* – Darko Plovanić. *Siromak sosed* – Zvonko Zečević. *Dužnik* – I. Plovanić. *Dužnikova žena* – Jagoda Kralj-Novak. *Priležnica* – Barbara Rocco. *Debeli rođak* – Robert Plemić. *Suhi rođak* – Zdenko Brlek. *Vsakovičovih pajdašov* – Zvonimir Jelačić, Renata Horvatek. *Puce* – R. Horvatek, Andrijana Jukić. *Mamon* – Z. Zečević. *Dela* – Sunčana Zelenika. *Vera* – J. Kralj-Novak. *Frater* – T. Lipljin. *Anđel* – B. Rocco. *Sluge, stražari, ministri, vrage, anđeli i kosturnjaci* – Igor Gužvinec, Denis Pajtak, Branko Šurlan, Vinko Sambolec. *Mužikaši* – D. Novaković Šarli, Mladen Bregović, Josip Levanić, Benjamin Šambar.

08. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

25-26

Krleža, Miroslav: ADAM I EVA / HRVATSKA RAPSODIJA. Alegorije.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i dram. Zlatko Sviben. Sc. Drago Turina. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Jasna Frankić Brkljačić. Sc. glazba Davor Rocco.

09. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

25

Krleža, Miroslav: ADAM I EVA.

Izvođači: Čovjek, Adam – Velimir Čokljat. Žena, Eva – Mira Perić. *Sluga u hotelu, Gospodin u crnom, Hotelski susjed, Gospodin s lulom u brzovlaku, Kelner u krčmi pod zemljom* – Krešimir Mikić. *Majka* – Sandra Lončarić. *General* – Milenko Ognjenović. *Gospođa u crnini* – Tatjana Bertok. *Dama* – Ljiljana Krička. *Gospodin sa zagonetkom* – Davor Panić. *Opatica* – Jasna Odorčić. *Trgovački putnik* – Slaven Špišić. *Hotelski gosti, gospoda u kaputima, glas serenade, svećenik* – Saša Anović, Hrvoje Barišić, Đorđe Bosanac, Lidija Florijan, Augustin Halas, Radoslava Mrkšić, Nela Kočiš, Dražen Kolar, Mario Rade, S. Špišić.

09. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Krleža, Miroslav: HRVATSKA RAPSODIJA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Izvođači: *Sušičava s košnicom* – N. Kočiš. *Ljudeskara sa sjekirom* – Đ. Bosanac. *Samilo-sni, bljedoliki* – D. Panić. *Glas, jedan ženski* – Lj. Krička. *Seljačina na befel* – H. Barišić. *Ugursuz, momče* – L. Florijan. *Mornar, ždere i udara* – M. Rade. *Mujo, zoblje i čudi se* – A. Halas. *Civil, protestira i grebe* – S. Anočić. *Frontaš sa štakom* – S. Špišić. *Frontaš sa kole-rom* – D. Kolar. *Frontaš na kolicima* – H. Barišić. *Ljevoruki, s kolajnom* – M. Ognjenović. *Mati idiota* – Anita Schmidt. *Mati, krastave* – J. Odorčić. *Piskutljiva starica* – R. Mrkšić. *Idiot, šugavi* – Đ. Bosanac. *Krastav, djevojčica* – N. Kočiš. *Borbeni, više* – S. Anočić. *Re-zignovani* – H. Barišić. *Seljak, glas* – S. Špišić. *Seljak, drugi* – D. Kolar. *Seljak, treći* – M. Rade. *Pučki ustaša, sijedi ratnik* – M. Ognjenović. *Jedna, sama vuče plug* – S. Lončarić. *Žene, tūžē* – T. Bertok, N. Kočiš, R. Mrkšić, J. Odorčić, A. Schmidt, Ana Stanojević. *Snaše, pijane i crvene* – T. Bertok, L. Florijan, N. Kočiš, S. Lončarić. *Starkelja, stari* – A. Halas. *Anđa, mlada* – S. Lončarić. *Momče, bez Anđe* – D. Kolar. *Ćelavi bez brašna* – S. Anočić. *Kondukter, od Kistunfēle- gyháze* – D. Panić. *Sremac, cjeliva* – Đ. Bosanac. *Žandar, rukuje* – H. Barišić. *Roštenjarke, neobične ružne* – T. Bertok, L. Florijan, N. Kočiš, S. Lončarić. *Invalid, ima proteze* – H. Barišić. *Bakter, ima sina* – A. Halas. *Tradicija, hrvatska i zako-pana, Njegovo veličanstvo, hrvatski genije, Menažerija, balet* – T. Bertok, L. Florijan, Lj. Krička, Silvija Perošević, Snježana Horvat, Zrinka Stilinović, *Senzacija, u crvenom talaru* – S. Anočić. *Izvikivači, u diplomatskim dresovima* – N. Kočiš, S. Lončarić, J. Odorčić, M. Ognjenović. *Sumnjivci, zakrinkani* – T. Bertok, L. Florijan, A. Halas, Lj. Krička, D. Panić. *Primaš, Violina* – Tomislav Hühn. *Harmonika, svira* – Predrag Stojić.

09. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Ivakić, Joza: POUZDANI SASTANAK.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red., sc., kost. i izbor sc. glazbe Damir Munitić.

Izvođači: *Gjuka Kolundžić* – Slaven Špišić. *Reza* – Lidija Florijan. *Milka* – Sandra Lončarić. *Milan Bujanović* – Vjekoslav Janković. *Jakob Serdić* – Hrvoje Barišić. *Julka* – Kornelija Kočiš. *Matiša Salajković* – Krešimir Mikić. *Vikica* – Tatjana Bertok. *Gjuro Dijanović* – Dražen Kolar. *Milutin Takačević* – Mario Rade. *Stoka Kalaparić* – Saša Anočić. *Ivan Samokres* – Dražen Kolar. *Jakša Pijavica* – M. Rade. *Pero Crvenperka* – H. Barišić. *Fila Franić* – S. Anočić.

10. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Kolar, Slavko: BREZA. Dramatizirali Boris Svrtan i Davor Žagar. Ideja i predložak Fabijan Šovagović prema pripovijetki i filmskom scenariju Slavka Kolara, Ante Babaje i Božidara Violaća.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Krešimir Dolenčić. Dram. D. Žagar. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Jasna Novak. Kor. Ivo Ivančan i Mojmir Golemac. Sc. glazba Siniša Leopold.

Izvođači: *Janica Labudan* – Bojana Gregorić Novković. *Marko Labudan* – B. Svrtan. *Joža Sveti* – Goran Grgić. *Kata Labudan* – Marija Kohn. *Mika Labudan* – Emil Glad. *Jaga Labudan* – Marina Nemet-Brankov. *Roža Ježović* – Slavica Knežević-Torjanac. *Reza Turković* – Helena Buljan. *Janko Turković* – Slavko Brankov. *Mato Mlinarić* – Ranko Zidarić. *Nadžumar* – Krešimir Zidarić. *Bara Domitrović* – Ankica Dobrić. *Tomo Žugečić* – Marino Matota. *Jura Žugečić* – Nenad Cvetko. *Marena Brezovka* – Ana Horvat. *Velečasni* – Ante Dulčić. *Lojzek* – Riki Brzeska. *Štefa* – Ana Kelin. *Imra* – Vladimir Kelin. *Đuka* – Vladimir Kuraja. *Jalža* – Jadranka Gračanin. *Domaći mužikaši* – Ivica Đurišić, Drago Fijačko, Vladimir Genz, Josip Kokanović.

11. 12. 1996. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

VIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997.

29

Smetana, Bedřich: *PRODANA NEVJESTA (PRODANÁ NEVĚSTA)*. Komična opera u tri čina. Libreto napisao Karel Sabina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i dir. Zoran Juranić. Sc. Aleksandar Augustinčić. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Sonja Kastl.

Izvođači: *Krušina* – Vlaho Ljutić. *Ljudmila* – Sanja Uroić. *Marica* – Sanja Toth Špišić. *Miha* – Damir Baković. *Hata* – Cecilija Car. *Vašek* – Miljenko Đuran. *Janko* – Damir Fatović. *Kecal* – Ivica Šarić. *Direktor cirkusa* – Nenad Tudaković. *Esmeralda* – Ljiljana Čokljat. *Indijanac* – Tomislav Binder.

Članovi baleta – *Milica Sabo, Dijana Takač, Svebor Sečak, Ivana Krešić, Sanja Dodig, Ioan Barbu, Snježana Horvat, Nikolina Bernvald, Zorislav Štark, Suzana Bračun, Zoran Blaban.*

07. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

30

Hrčić, Fran: *ŠETNJA PO KROVU*. Satirska (pomalo satirična) igra u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Nina Kleflin. Sc. Vladimir Domitrović. Kost. Ruta Knežević. Sc. glazba Igor Valeri.

Izvođači: *Dr. Celjak* – Saša Anočić. *Muci* – Tatjana Bertok. *Arsen* – Hrvoje Barišić. *Rudi* – Slaven Špišić. *Kiki* – Krešimir Mikić.

08. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

/ Begović, Milan: / BEGOVIĆ-CABARET. Prema drami PUSTOLOV PRED VRA-TIMA Milana Begovića. U predstavi korišteni tekstovi Franka Wedekinda, Tina Ujevića, Jeana-Luca Godarda, Williama Shakespearea, Luigia Pirandella, Bassialea, Jan-ka Polića Kamova, Heinrich Heinea, Rolanda Barthesa, Sigismunda Freudea, Arthura Schnitzlera, Tristana Tzara, Jeana Martina Charcota, Jeana Janeta, Miroslava Krleže, Molièrea. Preradba Pierre Diependaële. Preveli na francuski Vlatka Valentić, Ivica Buljan, Bernard Diss, P. Diependaële.

Teatar ITD, Zagreb i Francuski institut, Zagreb..

Red. P. Diependaële. Dram. I. Buljan. Sc. Marina Bauer, Nataša Markovinović, Alan Vlahov. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Didier Douet. Kor. Luis Ziegler.

Izvođači: Ana Karić, Mladena Gavran, Edita Majić, Nina Violić, Pero Juričić, Ranko Zidarić, Vinko Štefanac, Tvrtko Jurić, D. Douet, Frédéric Solunto.

09. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Lukić, Darko: PLASTIČNE KAMELIJE. Kazališna sapunica.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Nenni Delmestre. Dram. Magdalena Lupi. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Danica Dedijer. Sc. glazba Lina Vengoechea. Kor. Edita Pustišek.

Izvođači: *Edi* – Nenad Šegvić. *Nina* – Doris Šarić Kukuljica. *Toni* – Alen Liverić. *Scen-ski radnik*, "Hamlet", *Kazališni duh* – Asim Bukva. *Marko* – Denis Brižić. *Renato* – Galliano Pahor. *Klara* – Andrea Blagojević Mangano. *Greta Garbo* – Zrinka Kolak Fabijan. *Sarah Bernhardt* – Edita Karadole. *Gospođa Ema* – Marija Geml. *Marie Du-plexsis* – Ana Kvirgić.

Baletni ansambl – *Vitali Klok*, *Andrei Koteles*, *Dan Aleksandru Rus*, *Zoran Jakšić*, *Dmitrij Andreitchouk*, *Valerian Rasskazov*, *Irina Tanase*, *Svetlana Krutova*, *Svetlana Andreitchouk*, *Jelena Bagarić*, *Adriana Laszesa*, *Tena Ferić*, *Silvija Fontana*, *Benjamin Hrupački*.

10. 12. 1997. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

IX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1998.

Brešan, Ivo: UTVARE. Dramske transmutacije.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Želimir Orešković. Dram. Nives Madunić. Sc. Vladimir Androić. Kost. Ljubica Wagner. Sc. glazba Igor Valeri.

Izvođači: *Dr. Rudolf Bakotić*, *Vladimir Iljič Lenjin* – Ivan Brkić. *Jakov Stinčić*, *Domagoj* – Darko Milas. *Dr. Ivan Bolju*, *Klonimir*, *Domagojev dvorjanin* – Davor Panić.

*Milan Vuković, Rusmir – Đorđe Bosanac. Mila Bakotić – Tatjana Bertok. Dr. Matko Ve-
kić, Petar Zrinski – Saša Anočić. Dr. Renco Gardijan, Fran Krsto Frankopan – Hrvoje
Barišić. Dr. Ratko Rudeša, Petar Bukovački – Mario Rade. Katica Lončar, Katarina
Zrinska – Lidija Florijan. Vlado Sovulj Brko – Milenko Ognjenović. Žarko Stanić – Sla-
ven Špišić. Dr. Maks Hubert – Velimir Čokljat. Joško Zorica, Marko Gudelj – Augustin
Halas. Pavao Bakotić – Vjekoslav Janković. Vesna – Radoslava Mrkšić.*

07. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

34

Krleža, Miroslav: LEDA. Komedija jedne karnevalske noći u četiri čina.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Zlatko Sviben. Dram. Magdalena Lupi. Sc. Lara Badurina. Kost. Jasna Bajlo. Sc.
glazba Elvis Stanić. Kor. Žak B. Valenta. Obl. svjetla Deni Šesnić.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban – Zdenko Botić. Klanfar – Adnan Dino Palangić. Melita –
Ecija Ojdanić. Aurel – Davor Jureško. Klara – Olivera Baljak. Fanny – Sabina Salamon.
Prva dama – Riad Ljutović. Druga dama – Ana Kvrgić. Treća dama – Zlata Perlić.
Gospodin – Eduard Černi. Smetlar – Alojz Usenik.*

09. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

35

Krleža, Miroslav: U AGONIJI. Drama u dva čina.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Georgij Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Zlatko Bourek. Izbor sc. glazbe Vesna Šir.
Obl. svjetla D. Jeričević i Josip Levačić. Pom. kostimografa Katarina Radošević-Galić.
Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Barun Lenbach – Božidar Alić. Laura Lenbachova – Ena Begović. Dr. Ivan
plemeniti Križovec – Ljubomir Kerekeš. Grofica Madeleine Petrovna – Branka Cvitko-
vić. Gluhonijemi prosjak – Zoran Smiljanić. Marija – Višnja Kiš.*

10. 12. 1998. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

X. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1999.

36

Ivakić, Joza: INOČE.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Želimir Orešković. Dram. Nives Madunić-Barišić. Sc. Vladimir Androić. Kost.
Mandica Lerinc. Sc. glazba Igor Valeri.

Izvođači: *Andro Elešević – Darko Milas. Kaja – Mira Perić. Ljuba – Sandra Lončarić.
Gazda Fila Lovretić – Milenko Ognjenović. Polka – Radoslava Mrkšić. Lovra Šlajba-
kov – Đorđe Bosanac. Gabra Kalavardin – Hrvoje Barišić. Maca – Anita Schmidt. Baba*

Teza – Ana Stanojević. *Did' Bariša* – Augustin Halas. *Snaša Ivka* – Jasna Odorčić. *Ciganka Gatara* – Ljiljana Krička. *Djevojke žetelice* – Danijela Božičević, Martina Paulay, Đurđica Tomaš, Barbara Zdelar, Ivona Eftimov, Jasna Komendanović. *Svirači* – Iljko Šimić, Franjo Janc, Stjepan Gubaš. *Momci i djevojke* – Plesna skupina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku.

07. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

37

Šnajder, Slobodan: KOD BIJELOG LABUDA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. i sc. Petar Veček. Kost. Edita Žagar. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli.

Izvođači: *Nina* – Vesna Stilinović. *Larisa* – Barbara Rocco. *Aljoša* – Robert Plemić. *Kapuz* – Zvonko Zečević. *Kovalenko* – Ljubomir Kerekeš. *Glumica* – Jagoda Kralj-Novak. *Lohengrin* – Berislav Tomičić. *Žena* – Mirjana Sinožić. *Starac u stolici* – Nikolaj Popović. *Djevojka* – Nadja Tobias. *Veliki šef* – Darko Plovanić. *Mafijaš 1* – Zdenko Brlek, *Mafijaš 2* – Siniša Medved, *Mafijaš 3* – Miro Hrebak. *Barska dama*, *Udovica* – Gordana Job. *Pjevačica* – Ivana Lazar. *Zlatni glas Kod bijelog labuda* – D. Novaković Šarli.

08. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

38

Bakarić, Tomislav: HASANAGA. Ratnikova tragična priča u sedam prizora.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Marin Carić. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Igor Savin. Sc. pokret Jasna Frankić Brkljačić. Pom. redateljka Mario Kovač. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Hasanaga* – Dragan Despot. *Ljuba* – Mirta Zečević. *Merja* – Iva Marjanović. *Fra Lovro* – Ivan Brkić. *Beg Pintorović* – Mladen Vulić. *Kadija iz Imotskog* – Zijad Gračić. *Husejin* – Dušan Gojić. *Nusret* – Darko Ćurdo. *Glasnik* – Kruno Šarić. *Stari svat* – Ivan Katić. *Sluškinja*, *Obikuša* – Iva Derniković. *Agini bojovnici* – Grupa Zli bubnjari, Zagreb: Kornel Šeper, Goran Matošić, Goran Goldberger, Marko Matošić, Danijel Sikora, Bojan Kotzmuth, Nikola Uršić, Dubravko Dragojević, Miodrag Gladović.

09. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

39

Stipanović, Roman: MÜNCHHAUSEN. Prema djelu ČUDNOVATA PUTOVANJA VODOM I ZEMLJOM, VOJNE I VESELE DOGODOVŠTINE BARUNA MÜNCHHAUSENA (WUNDERBARE REISEN ZU WASSER UND ZU LANDE, FELDZÜGE UND LUSTIGE ABENTEUR DES FREYHERRN VON MÜNCHHAUSEN) Gottfrieda Augusta Bürgera.

Kazališna produkcija Movens, Zagreb.

Red. Boris Kovačević.

Izvođač: *Barun Münchhausen* – Vilim Matula.

10. 12. 1999. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2000.

40

Stojsavljević, Vladimir: TANGO DRUGI PUT. Groteska.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. V. Stojsavljević. Sc. Zvonimir Lončarić. Kost. Marija Žarak. Kor. Edvin Liverić. Majstori društvenog plesa Rejhana Nuhanović i Darko Valentić. Sc. glazba i izbor glazbe Igor Valeri.

Izvođači: *Mladić ili Domagoj* – Mario Rade. *Marija* – Jasna Odorčić. *Stanko* – Milenko Ognjenović. *Lice zasad zvano Baka ili Katarina* – Radoslava Mrkšić. *Stariji partner ili Josip* – Slaven Spišić. *Partner s brćicama ili Edek* – Vjekoslav Janković. *Dobrića* – Nela Kočiš. 06. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

41

Jergović, Miljenko: TI SI TAJ ANĐEO.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Hana Veček. Sc. Dinka Jeričević. Kor. i izbor sc. glazbe Edvin Liverić. Surad. za govor znakova Ekrem Ahmić.

Izvođači: *Magda* – Marija Krpan. *Igor* – Darko Plovanić. *Rudolf Alvađ* – Stojan Matavulj. *Žak* – Robert Plemić. *Karlo* – Alen Liverić. *Prof. Kraljević* – Zdenko Brlek. *Njegova kćer* – Dijana Bolanča. *Marta* – Mirjana Sinožić. *Franjo* – Božidar Smiljanić. *Višnja* – Gordana Job. *Elvira* – Jagoda Kralj-Novak. *Marina* – D. Bolanča. *Mara* – Nataša Dangubić. *Tomaž* – R. Plemić. *Mahir* – Marinko Prga. *Nela* – Ljiljana Bogojević. *Smijeh* – Barbara Rocco. *Dar* – A. Liverić.

07. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

42

Krleža, Miroslav: POVRATAK FILIPA LATINOVICZA. Jedna scenska redukcija romana. Dramatizirao Georgij Paro.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. G. Paro. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Diana Kosec-Bourek. Sc. glazba Pavao Begovac.

Izvođači: *Filip* – Darko Milas. *Regina* – Ana Stanojević. *Liepach* – Milenko Ognjenović. *Baločanski* – Velimir Čokljat. *Vanda* – Nela Kočiš. *Bobočka* – Sandra Lončarić. *Kyriales* – Zlatko Vitez. *Joža Podravec* – Davor Panić. *Francek* – Pavao Begovac.

08. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

43

Senker, Boris: CABARET ITD.

Teatar ITD, Zagreb.

Red. Robert Raponja i Lana Bitenc. Sc. Vjekoslav Vojo Radoičić. Izbor kost. Đurđa Janeš. Kor. Rajko Pavlić. Sc. glazba Franci Blašković i Arinka Blašković. Gl. suradnik Duško Zubalj. Obl. svjetla Miljenko Bengez.

Izvođači: *Zagorka* – Mladena Gavran. *Krleža* – Marko Torjanac. *Šenoa* – Adam Končić. *Matoš* – Enes Vejzović. *Klavirska pratnja* – Duško Zubalj.

09. 12. 2000. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2001.

44

Gavran, Miro: SVE O ŽENAMA.

Epilog teatar, Zagreb.

Red. Nina Kleflin. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Marija Ban.

Izvođači: *Lada*, *Greta*, *Nena*, *Mima*, *Karolina* – Doris Šarić Kukuljica. *Anita*, *Dubravka*, *Marija*, *Bina*, *Agneza* – Ksenija Pajić. *Stela*, *Olga*, *Jasna*, *Dada*, *Luiza* – Mladena Gavran.

04. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

45

Krleža, Miroslav: MICHELANGELO BUONAROTTI. Preveo Silvio Ferrari. Preradio Gianfranco Pedullà. Glazba Johnatan Faralli.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca – Talijanska Drama, Rijeka.

Red. G. Pedullà. Sc. i kost. Stefania Battaglia. Svjetlo Deni Šestić. Maska Toni Plešić.

Izvođači: *Michelangelo Buonarotti* – Pier Luigi Zollo. *Laura Colonna* – Andreja Blagojević. *Lik iz krčme* – Rosanna Bubola. *Francesco*, *Prvi famulus* – Fernando Maraghine. *Mario*, *Drugi famulus* – Francesco Botti. *Papa* – Giulio Marini. *Nepoznati* – Giusy Merli. *Baraba* – Toni Plešić.

05. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

46

Stazić, Nenad: PLJUSKA.

Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb.

Red. Vinko Brešan. Sc. Velimir Dimitrović. Kost. Đurđa Janeš. Kor. Blaženka Kovač.

Izvođači: *Prvi činovnik* – Željko Königsnecht. *Drugi činovnik* – Ljubomir Kapor. *Šef* – Edo Vujić. *Ministar* – Zvonimir Torjanac. *Premijer* – Vlatko Dulić.

06. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Pristaš, Sergej: ČOVJEK STOLAC.

BAD&CO i Teatar ITD, Zagreb.

Red. i kor. Goran Sergej Pristaš. Dram. Ivana Sajko. Glazba Helge Hinteregger.

Izvođači: Nikolina Bujas, Pravdan Devlahović, Damir Bartol Indoš.

07. 12. 2001. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2002.

Krleža, Miroslav: KRALJEVO.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Vladimir Gerić. Kor. Milko Šparemblek. Dram. Marijana Fumić. Sc. Vladimir Androić. Kost. Ivana Bakal. Glazba Neven Frangeš.

Izvođači: *Dacar* – Eduard Srčnik. *Kumek Šestinčan* – Slaven Špišić. *Pijani Kožar* – Krunoslav Tuma. *Kožarova žena* – Marina Krešić. *Malograđanin* – Davor Panić. *Gospodin Purgar* – Mario Rade. *Purgarske gospe* – Marija Knežević, Helga Nemet, Slavica Benevreković, Đurđica Tomaš-Grubešić. *Debeli Purgar, kućevlasnik gospon Blažina* – Predrag Stojić. *Staro Ture* – Dalibor Tordinac. *Gazda Japica, krčmar kod „Crvenog nosa“* – Milenko Ognjenović, *Mamica* – Jasna Odorčić, *Gost* – Nenad Tudaković. *Pekar* – Davor Solanović. *Konobarice* – Ljiljana Čokljat, Radmila Šterle. *Jedan gost* – Igor Knežević. *Drugi gost* – Tomislav Binder. *Gosti* – Zvonimir Vrbanić, Vedran Vrselja, Goran Fistanić, Zdenko Targuš. *Kočever* – Damir Baković. *Makedonac* – Ivan Peko. *Cukerbeker* – Dražen Karlić. *Kobasičar* – Laslo Pein. *Margit* – Tatjana Bertok-Zupković. *Stella* – Kornelija Kočiš. *Slijepac* – Josip Slam. *Dinstman* – Alan Marinić. *Madam* – Ana Stanojević. *Lola* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Hajnal* – Lidija Florijan. *Jedna djevojka* – Mirjana Peteš. *Janez, sluga kod Pogrebnog zavoda za svečane pogrebe* – Vjekoslav Janković. *Baraba* – Slaven Špišić. *Cure* – Zrinka Stilinović, Danijela Ratić, Adrijana Andrašek, Antonija Pintarić, Tihana Lubina. *Štjef, utopljenik* – Đorđe Bosanac. *Planetarica* – Snežana Lubina. *Prvi gospodin* – M. Rade. *Drugi gospodin* – D. Panić. *Čarobnjak* – K. Tuma. *Glasovi Talijana* – Ronald Lekić, Darko Lorenz. *Anka, Janezov ideal* – Anita Schmidt. *Herkules, Ankin ljubavnik* – Augustin Halas. *Djeca* – Borna Brtan, Domagoj Gombarović, Tibor Hudžik, Stjepan Ištuk, Alen Majetić, Lucija Škaro. Premijera: 04. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Ivšić, Radovan: AKVARIJ.

Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka.

Red. Mario Kovač. Dram. Ana Prolić. Sc. Dalibor Laginja. Kost. Ivana Popović. Obl. svjetla Deni Šesnić. Izbor glazbe M. Kovač. Lek. Zdenko Botić.

Izvođač: *Novinar* – Damir Orlić. *Latica* – Ana Kvirgić. *Uho u kožnatom kaputu* – Dražen Mikulić. *General Gala* – Adnan Palangić. *Pukovnik Nik* – Zdenko Botić. *Vodnik* – Davor Jureško. *Stražar* – Biljana Torić. *Stražar* – Sabina Salamon. *Logorašica* – Vedrana Balen.

05. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

50

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI.

Hrvatsko narodno kazalište, Split.

Red. Aleksandar Anurov. Sc. Viktor Kharitonenko. Kost. Marija Žarak. Kor. Valerij Miklin. Obl. svjetla Zoran Mihanović. Obl. tona Ivica Bilić.

Izvođač: *Naci (Ignjat Jacques) Glembay* – Josip Genda. *Barunica Castelli-Glembay* – Ksenija Prohaska. *Dr. phil. Leone Glembay* – Ante Čedo Martinić. *Sestra Angelika Glembay* – Bruna Bebić-Tudor. *Titus Andronicus Fabriczy-Glembay* – Pero Vrca. *Dr. iuris Puba Fabriczy-Glembay* – Robert Kurbaša. *Dr. med. Paul Altmann* – Elvis Bošnjak. *Dr. theol. et phil. Alojzije Silberbrandt* – Žarko Radić. *Barunice* – Jasna Malec, Silvana Stanić, Zlata Kovačić. *Gosti na balu* – Lorina Dragičević, Maja Suton, Nikola Marčić, Remulus Marian Dimache, Romulus Marian Dimache, Adrian Schrimint. *Franz* – Marin Tudor. *Marija* – Ana Maras.

06. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

51

Krleža, Miroslav: HRVATSKI BOG MARS.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

Red. Ozren Prohić. Dram. O. Prohić i Lada Martinac-Kralj. Sc. i autor video projekcije Ivan Faktor. Kost. Doris Kristić. Sklad. Davor Bobić. Kor. Ksenija Zec.

Izvođač: Marinko Prga, Ljiljana Bogojević, Zvonko Zečević, Tomislav Lipljin, Stojan Matavulj, Ivica Plovanić, Darko Plovanić, Jagoda Kralj-Novak, Barbara Rocco, Robert Plemić, Zdenko Brlek, Marija Krpan, Vesna Stilinović, Simona Kostuha, Filip Horvat, Martina Cikač.

07. 12. 2002. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XIV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2003.

52

Budak, Pero: TEŠTAMENAT. Lakrdija u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Robert Raponja. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Marinela Jeromela. Kor. Rajko Pavlić. Sc. glazba Mate Matišić.

Izvođač: *Ljudan* – Zvonimir Torjanac. *Joco* – Davor Panić. *Boban* – Radoslav Spitzmüller. *Maka* – Đorđe Bosanac. *Vrane* – Slaven Špišić. *Ludonja* – Vjekoslav Janković. *Kika* – Radoslava Mrkšić. *Cuka* – Lidija Florijan. *Manda* – Ana Stanojević. *Antoan, TV režiser* – Augustin Halas. *Mario, asistent* – Mario Rade. *Rođaci* – Ljiljana Krička, Jasna Odorčić, Nenad Tudaković. *Kammerman* – Jadran Grubišić. *TV tehničari* – Mislav Stanojević, Roland Lekić. *Mještani i maškare* – Predrag Stojić, Tomislav Binder, Josip Slam, Snježana Lakotić, Radmila Šterle, Marina Tudaković.

07. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

53

Kušan, Ivan: ČARUGA. Raspjevani pučki igrokaz s pucanjem i umorstvom.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, Zagreb

Red. Damir Lončar. Sc. Ivo Knezović. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Ozren Depolo.

Izvođač: *Juraj Ardonjak* – Ivica Zadro. *Ankica Ardonjak* – Mila Elegović Balić. *Miroslav Frankić* – Željko Duvnjak. *Boris Možbolt* – Saša Buneta. *Tonka Možbolt* – Jasna Palić Picukarić. *Josip Zeljić* – Davor Svedružić. *Jovo Stanisavljević* Čaruga – Damir Lončar. *Nikola Giljetic* – Zlatko Ožbolt. *Adam Žazić* – Vid Balog.

08. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

54

Prolić, Ana: SLUČAJ HAMLET.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Mario Kovač. Dram. A. Prolić. Sc. i kost. Tijana Cvetković. Glazba Hrvoje Nikšić i Nikša Marinović. Izbor sc. glazbe M. Kovač. Obl. svjetla Olivije Marečić. Obl. zvuka Julio Šimunković i Christian Kanazir. Red. video materijala – Robert Orhel.

Izvođač: *Hamlet* – Bojan Navojec. *Voditelj* – Sreten Mokrović. *Kraljica Gertruda* – Helena Buljan. *Polonije* – Slavko Brankov. *Kralj Klaudije* – Zoran Gogić. *Ofelija* – Ines Bojanić. *Horacije* – Siniša Ružić. *Guildenstern* – Janko Rakoš. *Rosencrantz* – Robert Ugrina. *Laert* – Enes Vejzović. *Gospođica Julija* – Mirjana Majurec. *Moderatorica* – Ivana Bolanča.

09. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

55

Šenoa, August: LJUBICA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Želimir Mesarić. Dram. Ante Armanini. Sc. Velimir Domitrović. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Svetlana Lukić. Sc. glazba Dragutin Novaković Šarli.

Izvođač: *Ljubica Ružićeva* – Jagoda Kralj-Novak. Đuro Radić – Ljubomir Kerekeš. *Vlatko Cvjetković* – Robert Plemić. *Jelica* – Ljiljana Bogojević. *Grahovac* – Ivica Plovanić. *Lujo Biberović* – Zvonko Zečević. *Marko* – Stojan Matavulj. *Paunovička* – Marija

Krpan. *Barunica Rodićeva* – Mirjana Sinožić. *Ljubica Benčićeva* – Sunčana Zelenika Konjević. *Benčić* – Tomislav Liplijn. *Edo* – Berislav Tomičić. *Gospođa Ljubićeva* – Gordana Job. *Malvina* – Ivana Lazar. *Vujić* – Zdenko Brlek. *Jurić* – Zvonimir Jelačić. *Glazbeni praktikant Maks* – Dragutin Novaković Šarli. *Pjevačice kupleta* – Ljiljana Bogojević i B. Tomičić.

10. 12. 2003. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004.

56

Sajko, Ivana: NARANČA U OBLACIMA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Franka Perković. Dram. Marijana Fumić. Sc. Ivo Knezović. Kost. Mirjana Zagorec. Izbor sc. glazbe Igor Valeri. Kor. Nikola Livančić.

Izvođači: *Schilla* – Sandra Tankosić. *Oscar* – Ivan Glowatzky. *Prvi anđeo čuvar* – Nela Kočiš. *Drugi anđeo čuvar* – Milenko Ognjenović. *Majka* – Ana Stanojević. *Tonac* – Vjekoslav Janković.

07. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

57

Zajc, pl. Ivan: NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI. Glazbena tragedija u tri čina, 8 slika. Libreto Hugo Badalić. Revizija i rekonstrukcija Mladen Tarbuk.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Ilica Krajač. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zlatko Kauzlarić Atač. Kost. Ika Škomrlj i Dženisa Pecotić. Kor. Sonja Kastl. Svjetlo i projekcija Deni Šesnić.

Izvođači: *Nikola Šubić Zrinjski* – Siniša Hapač. *Eva* – Katalin Brunja-Hihlik. *Jelena* – Valentina Fijačko. *Gašpar Alapić* – Berislav Jerković. *Vuk Paprutović* – Josip Slam. *Sulejman* – Berislav Puškarić. *Mehmed Sokolović* – Damir Fatović. *Mustafa* – Predrag Stojić. *Ali Portuk* – Laszlo Pein. *Ibrahim Begler beg* – Slobodan Cvetičanin. *Timoleon* – Damir Baković. *Fatima* – Marina Tudaković. *Zulejka* – Mirjana Peteš. *Osmanka* – Danijela Ratić. *Sokolica* – Snežana Lubina. *Mejra* – Snježana Lakotić. *Turski imam* – Davor Panić.

08. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

58

Gjalski, Ksaver Šandor: U NOĆI. Adaptacija Tomislav Pavković.

Kazališna družina Kufer, Zagreb.

Red. T. Pavković. Sc. zatečeni prostor i tamo zatečeno. Kost i izbor glazbe svi po malo.

Izvođači: *Petar Krešimir Kačić* – Ivan Glowatzky. *Živko Narančić* – Filip Juričić. *Gos-*

pođa Ninković, Šmirganzova – Asja Jovanović. Tinka Ninković, Ružica Šmirganz – Renata Sabljak. – Barunica Nelly Leporte, Vilma Mirković – Nataša Janjić. Petar Hojkić, Bolić – Ozren Grabarić. Ivan Jelenčić – Danijel Radečić. Puškarić, Srbin, Lakaj – Živko Anočić.

09. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

59

Delbianco, Dora: MOTEL MRAK.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedita, Zagreb.

Red. Marica Grgurović. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Mirjana Zagorec. Sc. glazba Dinko Appelt. Obl. svjetla Olivije Marečić.

Izvođači: *Ratko – Davor Svedružić. Anđela – Dubravka Ostojić. Ruža – Antonija Stanišić. Henrik – Dražen Čuček. Sanja – Jasna Palić Picukarić. Victor Ball – Saša Buneta.*

10. 12. 2004. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

60

Kozarčanin, Ivo: SAM ČOVJEK. Scenska adaptacija romana. Adaptacija Tomislav Pavković.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i izbor glazbe T. Pavković. Kost. Katarina Radošević Galić. Obl. svjetla Olivije Marečić.

Izvođači: *Valentin – Ivan Glowatzky. Valentin, Subjekt – Ozren Grabarić. Mati, Cvjetina majka – Radoslava Mrkšić. Tereza, Gospođa Željkić – Jasna Odorčić. Otac, Božidar Burić, gradski senator – Đorđe Bosanac. Agata, maćeha, Buga – Tatjana Bertok Zupković. Matija Doljanski, Bugin otac, Jakov, seljak, Frakaš – blagajnik, Flankuš – pijanac – Davor Panić. Profesor Dražić, Profesor Jelenić – Milenko Ognjenović. Višnja, Cvijeta – Ivana Soldo. Magistar Haman – Nikša Butijer. Javno mnijenje, Seljaci, Učenici – Mladen Vujčić, Hrvoje Perc, Tomislav Bundić. Valentin – Dijete, Dijete, Željko – Matko Duvnjak Jović. Violinist – Iona Pauna.*

Praizvedba: 07. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XVI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2005.

61

Tomić, Ante: NIŠTA NAS NE SMIJE IZNENADITI. Dramatizacija Aida Bukvić i Dubravko Mihanović.

Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb.

Red. A. Bukvić. Dram. D. Mihanović. Sc. i obl. svjetla Ivo Knezović. Kost. Mirjana Zagorec. Obl. zvuka Nikola Čikos.

Izvođači: *Siniša Sirišćević, vojnik u karauli, iz Splita* – Mario Mirković. *Imre Nađ, poručnik u karauli uz albansku granicu* – Franjo Dijak. *Ljubomir Karanović zvan Vrapče, vojnik u karauli, iz Beograda* – Hrvoje Kečkeš. *Mirjana Nađ, suprug Imre Nađa, živi u Strugi* – Anita Matić. *Radoslav Jovanović zvan Rade Orhideja, pukovnik, komandant garnizona u Ohridu* – Edo Vujić. *Hasan Nežirović zvan Šišmiš, vojnik u karauli, iz Podrinja* – Živko Anović. *Esad Rešidbegović, vojnik u karauli, iz Sarajeva* – Amar Bukvić.

08. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

62

Marinković, Ranko: GLORIJA. Mirakl u 6 slika. Dramaturška obrada Božidar Viočić. Hrvatsko narodno kazalište, Zagrebu.

Red. B. Viočić. Sc. Tihomir Milovac. Kost. Diana Kosec-Bourek. Pom. kostimografkinje Elvira Ulip. Sc. glazba Igor Kuljerić. Kor. Snježana Abramović. Obl. svjetla Miljenko Bengez. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Sestra Magdalena, Glorija* – Olga Pakalović. *Rikardo Kozlović, Floki Flèche* – Tomislav Stojković. *Biskup* – Pero Kvirgić. *Don Jere* – Goran Grgić. *Don Zane* – Mustafa Nadarević. *Don Florijo* – Ljubomir Kapor. *Toma* – Žarko Potočnjak. *Majka* – Ivka Dabetić. *Toni (Pierrot), klaun* – Ivica Pucar. *Bimbo, klaun* – Christian Peter. *Bepp, klaun* – Zoran Vukić. *Kock, klaun* – Vedran Alašić. *Dr. Miracke, orguljaš* – Juraj Mofčan. *Poslužitelj* – Matej Kurka.

09. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

63

Mihanović, Dubravko: ŽABA.

Teatar ITD, Zagreb.

Red. Franka Perković. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Đurđa Adlešić. Sc. glazba Daniel Biffel. Obl. svjetla Damir Kruhac.

Izvođači: *Zeko* – Sreten Mokrović. *Toni* – Franjo Dijak. *Grga* – Sven Medvešek. *Mladić* – Filip Juričić.

10. 12. 2005. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XVII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2006.

64

Krleža, Miroslav: U AGONIJI. Drama u tri čina.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red., sc. i dram. Petar Veček. Kost. Ida Križ Posavec. As. redatelja Jagoda Kralj-Novak. Izbor sc. glazbe Nataša Maričić. Suradnica za ruski jezik Nataša Gotal.

Izvođači: *Barun Lenbach* – Ivica Plovanić. *Laura Lenbachova* – J. Kralj-Novak. *Dr. Ivan plemeniti Križovec* – Marinko Prga. *Gluhonijemi prosjak* – Nikolaj Popović.
05. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

65

Matišić, Mate: SINOVI UMIRU PRVI.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red. Božidar Viočić. Sc. Ivo Knezović. Kost. Irena Sušac. Autor glazbe M. Matišić. As. redatelj Tea Tupajić.

Izvođači: *Jakov* – Ljubomir Kapor. *Franka* – Biserka Ipša. *Mičun* – Dražen Kühn. *Marija* – Ivana Bolanča. *Luka* – Darko Milas. *Mijo* – Enes Vejzović. *Božo* – Janko Rakoš. *Ante* – Sven Šestak. *Marta* – Vlasta Knezović. *Galib* – Zoran Gogić. *Ivica* – Sreten Mokrović. *Tihomir* – Siniša Ružić. *Dragoljub* – Mario Moharić. *Mafijaši* – M. Moharić, Davor Smolić, Rene Švarka, Tomislav Turkalj.

06. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

66

Šehović, Feđa: KURVE. Komedijska-antiopereta u 7 slika.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Ivan Leo Lemo. Dram. Nina Skorup. Sc. Vesna Režić. Kost. Ivana Bilandžija. Sklad. Zvonimir Dusper. Kor. Larisa Lipovac. Obl. svjetla Deni Šestić.

Izvođači: *Šefica baletne trupe* – Ana Stanojević. *Greta* – Sandra Tankosić. *Mojca* – Lidija Florijan. *Anica* – Tatjana Bertok-Zupković. *Eržika* – Anita Schmidt. *Pepina* – Nela Kocsis. *Persida* – Mira Perić-Kraljik. *Dietler, satnik* – Velimir Čokljat. *Leutnant* – Milenko Ognjenović. *Škot* – Vjekoslav Janković.

07. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

67

Senker, Boris: FRIETZSPIEL.

Narodno pozorište / Narodno kazalište / Népszínház, Subotica. Srbija.

Red. i sc. Robert Raponja. Kost. Dragica Pavlović. Kor. Dalija Aćin. Glazba Arinka Šegando.

Izvođači: Jovan Ristovski, Suzana Vuković, Miloš Stanković, Đorđe Simić, Jelena Mihajlović, Vladimir Grbić, Ivana Fotez.

08. 12. 2006. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XVIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2007.

68

Međimorec, Miroslav: ZASTAVE, BARJACI, STJEGOVI. Po motivima romana ZASTAVE Miroslava Krleže.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Dram. i red. Georgij Paro. Sc. i obl. svjetla Dinka Jeričević. Kost. Marija Žarak. Sc. glazba izbor i obrada tonske kulise Davor Rocco. Pom. redatelja i kor. Miljenko Vikić. Izvođači: *Prvi scenski radnik* – Mladen Vujčić. *Drugi scenski radnik* – Majkl Mikoilić. *Miroslav Krleža* – Draško Zidar. *Kamilu Emerički (Mirković)* – Dragan Despot. *Pristav* – Milenko Ognjenović. *Prvi žandar* – Matija Kezele. *Drugi žandar* – Goran Guzkić. *Ambroz Emerički* – Slavko Juraga. *Eleonora Emerički* – Jasna Odorčić. *Butler Mika* – Augustin Halas. *Amadeo Trupac* – Damir Lončar. *Joja* – Davor Panić. *Horvat, viši činovnik ministarstva vanjskih poslova NDH* – Slaven Spišić. *Petrinović, pristav u MVP NDH* – Zorislav Štark. *Županić, niži pristav u MVP NDH* – Miroslav Čabaja. *Prvi činovnik u MVP NDH* – Jadran Grubišić. *Drugi činovnik u MVP NDH* – Tomislav Bundić. *Treći činovnik u MVP NDH* – Davor Kovač. *Žene, djeca, domobranci, ustaše, Nijemci, partizani* – Lucija Barišić, Slavica Benevreković, Marta Bolfan, Ivana Boras, Danijel Božićević, Ivor Dobrić, Dražen Karlić, Marija Knežević, Jasna Komendanović, Petar Konkoj, Tamara Kučinović, Snežana Lubina, Mirela Matošević, Martina Paulay, Luka Piljić, Ivica Rebić, Ivana Soldo, Lino Srčnik, Marina Šoš, Lovro Vukomanović, Dalibor Tordinac. *Partizanski vodnik* – M. Ognjenović. *Prvi partizan u pratnji* – M. Kezele. *Drugi partizan u pratnji* – G. Guzkić. *Partizanka* – Zrinka Stilinović. *Domo-branski časnik* – Mario Rade. *Emmanuela, Kamilova prva tajnica* – Nela Kocsis. *Partizanski oficir* – Goran Smoljanović. *Prvi partizan* – M. Kezele. *Drugi partizan* – G. Guzkić. *Prvi ustaša* – Mislav Stanojević. *Drugi ustaša* – Ivan Peko. *Svećenik* – Hrvoje Perc. *Oficir UDBE, istražitelj* – M. Ognjenović. *Sekretarica* – Z. Stilinović. *Prvi stražar* – G. Guzkić. *Drugi stražar* – M. Kezele. *General Joža, susjed Joža* – Damir Baković. *Stjepan, Krležin vozač* – Radoslav Spitzmüller. *Lidija, Krležina tajnica* – L. Barišić. *Studenti-demonstranti* – M. Bolfan, T. Bundić, J. Grubišić, P. Konkoj, D. Kovač, T. Kučinović, M. Matošević. *Milicioner* – M. Ognjenović. *Prvi milicioner u pratnji* – M. Kezele. *Drugi milicioner u pratnji* – G. Guzkić. *Blithauer (Miroslav Krleža)* – Draško Zidar. *Nielsen (dr. Franjo Tuđman)* – Velimir Čokljat. *Ankica Tuđman* – Mira Perić Kraljik. *Prvi grobar* – R. Spitzmüller. *Sobarica* – L. Barišić. *Teklić* – H. Perc.

11. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Sudjeluju zbor Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i studenti Umjetničke akademije u Osijeku (smjer gluma i lutkarstvo).

69

Begović, Milan: BEZ TREĆEGA.

Hrvatsko narodno kazalište, Scena 55, Split.

Red. i sc. Goran Golovko. Sc. Sonja Obradović. Obl. svjetla Miroslav Mamić. Jez. savjetnik Jagoda Granić.

Izvođači: *Marko Barić* – Ante Čedo Martinić. *Giga, njegova žena* – Bruna Bebić Tudor. 12. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

70

Nadarević, Mustafa: HASANAGINICA. Prema HASANAGINICI Milana Ogrizovića. Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. M. Nadarević. Sc. Slavica Radović. Dio rekvizite Mersad Berber. Kost. Diana Kossec-Bourek. Dram. Lada Kaštelan. Sc. glazba Ljupčo Konstantinov. Obl. svjetla Zoran Mihanović. Jez. savjetnik Đurđa Škavić. Pom. redatelja Slađana Kilibarda. Pom. scenografkinje Damir Medvešek. Lek. turskog jezika Emina Mehić, Zeynep Atak.

Izvođači: *Hasanaginica* – Alma Prica. *Hasanaga* – M. Nadarević. *Hasanagina majka* – Marija Kohn. *Beg Pintorović* – Siniša Popović. *Imotski kadija* – Milan Pleština. *Sultanija* – Leona Paraminski. *Luda Ajša* – Olga Pakalović. *Ćoro* – Izet Hajdarhodžić. *Medo* – Mislav Ivaci. *Merima* – Jelena Miholjek. *Meira* – Marija Vorih.

13. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

71

Matišić, Mate: BLJESAK ZLATNOG ZUBA.

Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar. Bosna i Hercegovina.

Red. Nina Kleflin. Sc. Marin Gozze. Izbor sc. glazbe Robert Torre. Obl. svjetla Aleksandar Mondecar. Lek. Vedran Mlikota.

Izvođači: *Stipe, gastarbajter* – Frane Perišin. *Trusa, njegova žena* – Sanda Krgo Soldo. *Zlata, njihova kći* – Ivana Župa. *Ante, gastarbajter* – Franjo Zrnušić. *Mara, Mijina žena* – Jelena Kordić. *Iko, njihov sin, 10 godina* – Filip Čubela. *Nine, Mijin otac* – Velimir Njirić. *Karlo, gostioničar, povratnik iz Australije* – Ante Šućur. *Sveto, njegov sin* – V. Mlikota. *Učitelj* – Robert Pehar. *Doktor* – Miro Barnjak. *Udvarač (Zlatnozubi)* – Dragan Šuvak. *Baba I (65 godina)* – Tatjana Feher. *Baba II (65 godina i dva mjeseca)* – Nikolina Marić. *Poštar, godine nisu važne* – Igor Kunštek. *Dječak, Svetin i Zlatni zub* – D. Pehar.

14. 12. 2007. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Gange izvode članovi Kulturno umjetničkog društva Vinjani: Desa Radeljić, Tona Bušić, Danica Šantar, Veljko Perić, Novica Perić, Sveto Rebić, Zdravko Vuksan, Boris Kulj. Gange uvježbao i snimio Tomislav Matković. Glabenici na svadbi: Anđelko Glibić, Mirko Golemac, Andrej Peršić.

XIX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008.

72

Okrugić, Ilija: ŠOKICA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Dražen Ferenčina. Dram. Jasen Boko. Sc. i kost. Saša Došen. Autor glazbe Igor Valeri. Lek. Ana Cvenić.

Izvođači: *Janja* – Sandra Tankosić. *Božo* – Mario Rade. *Pero Vlahović* – Vjekoslav Janković. *Marijan Šokčević* – Milenko Ognjenović. *Manda* – Tatjana Bertok – Zupković. *Ljubibratić* – Miroslav Čabraja. *Matan Propalić* – Ivica Lučić. *Mandokara, Lajčman* – Ivana Soldo. *Teza i Marga* – Vjekoslav Janković i Mario Rade

07. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

73

Brešan, Ivo: SVEČANA VEČERA U POGREBNOM PODUZEĆU.

Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb.

Red. Zoran Mužić. Dram. Lidija Zozoli. Sc. Darko Bakliža. Kost. Irena Ulip. Autor glazbe Igor Karlić. Obl. svjetla Anđelko Kos.

Izvođači: *Murina* – Igor Mešin. *Mikac* – Vinko Kraljević. *Jureta* – Ranko Tihomirović. *Grobar* – Goran Malus. *Radnica u pogrebnom poduzeću* – Neda Abrus. *Bajdo* – Ivica Zadro. *Kozlina* – Davor Svedružić. *Jovan Lasica* – Tomislav Martić. *Don Felicio* – Vid Balog. *Doktor* – Zvonimir Zoričić. *Mišica* – Željko Duvnjak. *Tica* – Saša Buneta.

08. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

74

Vojnović, Ivo: SUTON.

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Joško Juvančić. Sc. Ivica Prlender. Kost. Diana Kosec-Bourek i Ika Škomrlj. Sklad. Paola Dražić Zekić. Obl. svjetla Zvonko Habazin. Lek. Miše Martinović.

Izvođači: *Mara Beneša* – Milka Podrug-Kokotović. *Luco* – Miše Martinović. *Sabo* – Niko Kovač. *Pavle* – Glorija Šoletić. *Made* – Izmira Brautović. *Ore* – Mirej Stanić. *Kapetan Lujo* – Frano Mašković. *Kata* – Zsuzsa Ergenyi. *Vaso Hercegovac* – Ivica Barišić.

09. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

75

Gavran, Miro: ROGONJE.

Teatar Gavran, Zagreb.

Red. i sc. Zoran Mužić. Kost. Đurđa Janeš. Obl. svjetla Damir Kruhak. Šminka Zdenka Mihelj.

Izvođači: *Krešo* – Siniša Popović. *Žarkec* – Žarko Savić. *Dragica* – Vlasta Ramljak.

10. 12. 2008. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2009.

76

Krleža, Miroslav: KRALJEVO.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Ozren Prohić. Surad. za scenski pokret Barbara Matijević. Sc. Marta Crnobrnja i O. Prohić. Kost. Petra Dančević. Obl. svjetla Deni Šestić. Sklad. Davor Bobić. Autor video projekcije Ivan Faktor. Jez. savjetnica Đurđa Škavić.

Izvođači: *Janez* – Milan Pleština. *Herkules* – Goran Grgić. *Štije* – Ljubomir Kerekeš. *Anka* – Ana Begić. *Glas smetljara* – Livio Badurina. *Stella* – Ivana Boban. *Pijani kožar, Služnik, Pijani gospodin* – Dušan Bućan. *Kumek Šestinčanin, Gazda Japica* – Dušan Gojić. *Malograđanin, Staro Ture* – Damir Markovina. *Dacar, Glas čarobnjaka* – Alan Šalinić. *Madame* – Vlasta Ramljak. *Margit* – Mirta Zečević. *Kožareva žena, Mamica* – Katija Zubčić. *Purgar* – Kristijan Potočki. *Jedna djevojka* – Vanja Matujec. *Slijepac, Cukerbeker* – Ivan Jončić. *Lola* – Barbara Vicković. *Hajnal* – Dora Lipovčan.

07. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

77

Štivičić, Tena: FRAGILE.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Snježana Banović. Sc. NUMEN, Nina Baćun i Roberta Bratović. Kost. Dženisa Pecotić. Gl. suradnik Igor Valeri. Sc. pokret Vuk Ognjenović.

Izvođači: *Mila* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Tjaša* – Ivana Soldo. *Erik* – Vjekoslav Jančević. *Marko* – Miroslav Čabraja. *Gayle* – Tatjana Bertok-Zupković. *Michl* – Milenko Ognjenović. *Marta* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Ptice* – Vuk Ognjenović, Dinko Blažević, Dean Kovač, Sara Moser, Sanja Floršić, Olesya Martinjak, Ivona Pruti.

08. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

78

Cveniće, Josip: SEKS I GLAD.

Gradsko kazalište „Joza Ivakić”, Vinkovci; Hrvatsko kazalište, Pečuh, Mađarska i Matrica hrvatska, Ogranak Osijek, Osijek.

Red. Damir Munitić. Sc. Ivica Zupković. Kost. Zsuzsa Tresz. Glazba Irena Popović. Kor. Eva Balint.

Izvođači: *Marta* – Petra Cicvarić. *Leo* – Vladimir Andrić. *Toni* – Stipan Đurić. *Lidija* – Sanja Dodig.

09. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

79

Krleža, Miroslav: VUČJAK.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Ivica Kunčević. Sc. Ivica Prlender. Kost. Danica Dedijer. Glazba Neven Frangeš. Kor. i scenski pokret Đurđica Kunej. Obl. svjetla Zoran Mihanović.

Izvođači: *Horvat* – Robert Plemić. *Marijana* – Barbara Rocco. *Eva* – Ljiljana Bogojević. *Hadrović, Otac Horvatov* – Zvonimir Zoričić. *Pantelija* – Stojan Matavulj. *Jura* – Ivica Pucar. *Mitar* – Berislav Tomičić. *Lazar* – Slavko Juraga. *Perekov Juro* – Zvonimir Jelačić. *Evina mati, Mati Horvatova* – Vesna Stilinović. *Lukač, Doktor Strelec* – Zvonko Zečević. *Tomerlin, Šef redaktor* – Žarko Savić. *Polugan, Treći član Šk. Odbora* – Zoran Kelava. *Venger* – Željko Mavrović. *Metteur* – Darko Plovanić. *Korektorica* – Gordana Slivka.

10. 12. 2009. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010.

80

Kušan, Ivan: ČARUGA. Teška, ali vjerodostojna tragedija gospodina Jurja Ardonjaka iz Feričanaca u Slavoniji koji je umoren u najneobičnijim okolnostima poradi ljubavi nevjerne mu i bludne supruge što ju je osjećala prema mjerniku Borisu Možboltu, te posredno unajmila lupeškog harambašu Jovu Stanisavljevića zvanog Čaruga, da ga ukine sa života; u kojoj se vidi neizmjerena zloća dotične i mnogih drugih, sljepilo pohlepe, pohote i ostalih poroka, kao i sramotan kraj gotovo svih zlikovaca.

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Red. Joško Juvančić. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Doris Kristić. Sklad. Ozren Depolo. Obl. svjetla Josip Levačić. Kor. Zagorka Živković. Surad. kostimografije Đurđa Janeš. Surad. redatelja i jez. savjetnik Dušan Gojić. Asis. redatelja Maja Filičić Ivezić. Asis. scenografa Davor Prah.

Izvođači: *Juraj Ardonjak* – Danko Ljuština. *Ankica* – Vlasta Ramljak. *Boris Možbolt* – Goran Grgić. *Tonka* – Ana Begić. *Miroslav Frankić* – Žarko Potočnjak. *Josip Zeljić* – Dušan Gojić. *Jovo Stanisavljević Čaruga* – Milan Pleština. *Nikola Giljetić* – Ivan Brkić. *Adam Žazić* – Dušan Bućan. *Žandari* – Matija Iveković, Hrvoje Kahlina, Tomislav Palinić. *Konobar* – Josip Filipović. *Glas Sarosa Lajosa* – Vlatko Dulić.

08. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

81

Senker, Boris: T. O. P. — TEČAJ ODVIKAVANJA OD PUŠENJA. Cabaret.

Umjetnička akademija u Osijeku, Osijek i Grad Požega.

Red. Robert Raponja. Sc. pokret Maja Đurinović. Glazba Arinka Šegando. Lik. oblikovanje Jasmina Pacek.

Izvođači: Majkl Mikolić, Selena Andrić, Franjo Tončinić, Aljoša Čepl, Katarina Baban, Nenad Pavlović, Petra Bernarda Blašković, Sanja Drakulić.

07. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

LIPA SI, TENO. Glazbena ispovijest. Po motivima pripovijetke TENA Josipa Kozarca. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Robert Raponja. Dram. Ivana Šojat-Kuči. Sc. i kost. Jasmina Pacek. Kor. Rajko Pavlić. Gl. suradnik Slaven Batorek. Jez. savjetnica Ana Cveniće.

Izvođači: *Tena* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Jaroslav* – Vjekoslav Janković.

07. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Glazbena pratnja – Tamburaški sastav Slavonske strune.

Gavran, Miro: PARALELNI SVJETOVI. Drama u dva dijela.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Robert Raponja. Sc. i kost. Jasmina Pacek. Glazba Branko Kostelnik. Sc. pokret Maja Đurinović.

Izvođači: *Adam* – Vjekoslav Janković. *Suzana* – Nela Kocsis. *Vera* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Petar* – Aleksandar Bogdanović. *Marta* – Anita Schmidt. *Klara* – Katarina Baban. *Ana* – Mira Perić Kraljik. *Lada* – Tatjana Bertok-Zupković. *Liječnica* – Radoslava Mrkšić. *Medicinska sestra* – Ljiljana Krička. *Medicinski brat 1.* – Nenad Pavlović. *Medicinski brat 2.* – Edi Čalić. *Robert* – Davor Panić. *Tom* – Peđa Gvozdić. *Marko* – Mario Rade. *Ante* – Luka Juričić. *Konobar* – Ivan Čačić. *Mislav* – Aljoša Čepl. *Lovro* – Domagoj Mrkonjić. *Pljačkaši* – N. Pavlović, Edi Čelić, Giulio Settimo, Peđa Gvozdić, I. Čačić. *Pacijenti* – A. Čepl, D. Mrkonjić, L. Juričić, T. Bertok-Zupković, K. Baban, Giulio Settimo, Peđa Gvozdić, I. Čačić.

06. 12. 2010. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011.

Petričević, Damir: PROLAZNICI. Povijesna drama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Borna Baletić. Dram. i autorica tekstova songova Marijana Nola. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Saša Došen. Glazba Tamara Obrovac. Obl. svjetla i projekcije Željka Šavaranja Fabijanić.

Izvođači: *Josip Čizmarević* – Aljoša Čepl. *Adela Deszathy* – Sandra Lončarić-Tankosić. *Klaus Brauer* – Aleksandar Bogdanović. *Krešimir Novak* – Vjekoslav Janković. *Markica* – Miroslav Čabreja. *Vedran Perić* – Davor Panić. *Vođa orkestra* – Petra Bernarda Blašković. *Đuro Ciganin* – Hrvoje Seršić. *Ciganin* – Ivan Čačić. *Ciganka*, *Zsuzsa* – Antonija Šašo.

05. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

85

Šnajder, Slobodan: ŠETNJA GROBNICOM MRTVOGA DJETINJSTVA / SÉTA
A HALOTT GYERMEKKOR SÍRBOLTJÁBAN. Preveo Ivan Tomek.

Hrvatsko kazalište Pečuh / Pécsi Horvát színház, Pečuh. Mađarska.

Red. Slaven Vidaković. Dram. Stjepan Lukač. Kor. Balázs Vincze. Pom. redatelja Đula Beri. Lek. Katja Bakija.

Izvođači: Zsolt Lipics, Stipan Đurić. Plesači Pečuškog baleta – Edit Domoszlai, Zsolt Molnár, Marton Szabó.

06. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

86

Krleža, Miroslav: GOSPODA GLEMBAJEVI.

Atelje 212, Beograd. Srbija.

Red. Jagoš Marković. Sc. Miodrag Tabački. Kost. Zora Mojsilović. Sc. govor Ljiljana Mrkić Popović. Umj. savjetnica Mani Gotovac. Pom. redateljica Biserka Savić. Pom. kostimografkinje Dragoslav Rajčić.

Ivođači: *Naci (Ignjat) Glembay* – Boris Cavazza. *Barunica Castelli-Glembay* – Anica Dobra. *Leone Glembay* – Nikola Ristanovski. *Angelika Glembay* – Jelena Đokić. *Titus Andronicus Fabrczy-Glembay* – Vlastimir Đuza Stojiljković. *Puba Fabriczy-Glembay* – Branislav Trifunović. *Paul Altmann* – Tanasije Uzunović. *Alojzije Silberbrandt* – Svetozar Cvetković. *Oliver Glembay* – Mladen Sovilj. *Ulanski Oberleutnant von Ballossanszky* – Stefan Trikoš. *Kamerdiner* – Aleksandar Đurđić.

07. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

87

Šnajder, Slobodan: ENCIKLOPEDIJA IZGUBLJENOG VREMENA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Snježana Banović. Dram. Darko Lukić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Denisa Pecotić. Sklad. Mate Matešić. Obl. svjetla Marijan Štrlek. Pom. redateljice Zdenko Brlek. Pom. skladatelj Siniša Medved. Pom. scenografkinje Darko Avar. Pom. kostimografkinje Mladen Jerneić.

Izvođači: *Gregor Samsa* – Mladen Vasary. *Renči* – Ljiljana Bogojević. *Tobias* – Marino Prga. *Anica* – Sunčana Zelenika Konjević. *Anđelina Des Todes* – Leona Paraminski. *Unuk* – Matija Kezele. *Unuka* – Hana Hegedušić. *Milan Nemakuća, Medvjed, Ruski tajkun* – Stojan Matavulj. *Gradonačelnik, Bog* – Darko Plovanić. *Ujak, Biskup* – Zdenko Brlek. *Komandir Žeravica* – Zvonko Zečević. *Rođakinja, Zborovođa* – Beti Lucić. Rođaci, policajci, svatovi, radnici, egzekutori, građani, dječji crkveni zbor.

08. 12. 2011. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012.

88

Šojat Kuči, Ivana: UNTERSTADT. Roman jedne osječke obitelji. Prema istoimenom romanu i dramatisaciji Nives Madunić Barišić dramatisaciju priredili Zlatko Sviben i Bojan Marotti.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Z. Sviben. Dram. B. Marotti. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Katarina Radošević Galić. Sklad. i izbor glazbe Igor Valeri. Obl. projekcija Željka Fabijanić Šaravanja. Obl. svjetla Radomir Stamenković. Surad. za scensko kretanje Alen Čelić. Surad. za esekerski Velimir Petrović.

Izvođači: *Katarina Pavković* – Sandra Lončarić Tankosić. *Jozefina Bittner* – Branka Cvitković. *Mama Elza Richter* – Jasna Odorčić. *Viktorija Richter udana Meier* – Tatjana Bertok-Zupković. *Rudolf Meier* – Aleksandar Bogdanović. *Francek* – Miroslav Čabraja. *Adolf Meier* – Mladen Vujčić. *Greta Meier* – Marija Kolb / Ivana Soldo Čabraja. *Klara Meier* – Matea Grabić. *Klara Meier, udova Schneider* – Radoslava Mrkšić. *Peter Schneider* – Vladimir Tintor. *Rebeka* – Antonija Pintarić / Katarina Baban. *Marko* – Domagoj Mrkonjić. *Antun Schneider* – Vjekoslav Janković. *Marija Šnajder* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Stjepan Pavković* – Aljoša Čepl. *Anđeo* – Petra Bernarda Blašković. *Partizana, dva stražarska* – A. Čepl i D. Mrkonjić. *Kadet Horvat* – M. Čabraja. *Oberleutnant Walter* – A. Bogdanović. *Infanterista, dva Krležina* – A. Čepl i D. Mrkonjić. *Romanowicz-Russcukova* – P. B. Blašković. *Deda Dragan* – Damir Baković. *Snježana* – K. Baban / A. Pintarić. *Tito* – M. Čabraja. *Žene, dvije-tri Euripidove* – K. Baban, A. Pintarić, M. Grabić. *Pioniri, maleni i Katarinini* – K. Baban, A. Čepl, M. Grabić, D. Mrkonjić i A. Pintarić. *Zbor Švabica* – Danijela Božičević, Jasna Komendanović, Snježana Lakotić, Helga Nemet, Martina Puškarić, Mirjana Peteš, Iskra Stanojević i Đurđica Tomaš-Grubešić. *Hor, partizanski i ruski* – Tomislav Binder, Slavko Bogdanović, Ivor Dobrić, Tomislav Horvat i Davor Solanović.

5. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

89

Krleža, Miroslav: BOBOČKA ILI DRUGIH STO STRANICA FILIPA LATINOVICZA. Adaptacija romana POVRATAK FILIPA LATINOVICZA Ana Tonković Dolencić.

Kazalište Moruzgva, Zagreb.

Red. i sc. Ivan Leo Lemo. Fot. Filip Čargonja. Teh. suradnik Darko Cončević. Kost. Mirjana Zagorec. Glazba, video, svjetlo Willem Miličević.

Izvođači: *Ksenija Radjajeva Bobočka* – Ecija Ojdanić. *Filip* – Willem Miličević.

6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Krleža, Miroslav: LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA. Adaptacija poglavlja iz romana NA RUBU PAMETI Matko Sršen.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. Dubravko Torjanac. Sklad. i izvođač songova Dragutin Novaković Šarli. Scena Slaven Edvin Bot. Dizajn svjetla Marijan Štrlek. Izbor kostima Ivan Debeljak.

Izvođači: *Valent Žganec zvani Vudviga* – Zdenko Brlek. *Doktor* – Darko Plovanić.

6. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, foyer, I. kat, Osijek.

Krleža, Miroslav: LEDA.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb.

Red., izbor glazbe, klavir i aranžman Boris Svrtan. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Mirjana Preis. Obl. svjetla Zdravko Stolnik. Surad. za govor Tomislav Rališ. Pom. scenografa Davor Prah.

Izvođači: *Vitez Oliver Urban* – Ozren Grabarić. *Klanfar* – Janko Rakoš. *Melita* – Bojana Gregorić Vejzović. *Aurel* – Franjo Dijak. *Klara* – Jelena Miholjević. *Leda, druga dama* – Mirela Videk. *Ferenc, prva dama* – Damjan Sabolić Novaković. *Saksofonist* – Marko Gudelj.

7. 12. 2012. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Antonija Bogner-Šaban

XXIV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2013.

Tonković Dolenčić, Ana: ZEUSOVE LJUBAVNICE. Alegorijska komedija.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Ivan Leo Lemo. Pom. redateljica Suzana Vuković. Sc. Vesna Režić. Kost. Mirjana Zagorec. Kor. Larisa Navojec i Tamara Curić. Sc. glazba Zvonimir Dusper. Obl. videa Dejan Flajšman. Obl. svjetla Tomislav Kobia.

Izvođači: *Zeus* – Aleksandar Bogdanović. *Hera* – Jasna Odorčić. *Europa* – Petra Bernarda Blašković. *Kalista* – Ivana Soldo Čabraja. *Ija* – Anita Schmidt. *Leda* – Matea Grabić. *Alkmena* – Radoslava Mrkšić. *Danaja* – Antonija Pintarić. *Semela* – Ivana Gudelj. *Pandora* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Artemida, Arkad, Obad, Tindarej, Amfitrion, Akrisije, Dioniz i Eros* – Vladimir Tintor.

09. 12. 2013. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Krleža, Miroslav: U AGONIJI.

Kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Joško Juvančić. Dram. Katja Bakija. Sc. Marin Gozze. Kost. Željko Nosić. Sc. glazba Paula Dražić Zekić.

Izvođači: *Barun Lenbach* – Frane Perišin. *Laura Lenbachova* – Jasna Jukić. *Dr. Ivan Plemeniti Križovec* – Vladimir Posavec Tušek. *Grofica Madeleine Petrovna* – Izmira Brautović. *Gluhonijemi prosjak* – Marko Kriste. *Marija* – Anita Bubalo.

10. 12. 2013. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Krleža, Miroslav: TRI KAVALJERA FRAJLE MELANIJE. Staromodna pripovijest iz vremena kada je umirala hrvatska moderna.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin.

Red. i scenska adaptacija Georgij Paro. Dram. Marijan Varjačić. Sc. Dinka Jeričević. Kost. Diana Kosec-Bourek. Kor. Milko Šparemblek. Sc. glazba i izbor sc. glazbe Dragutin Novaković Šarli. Obl. svjetla Dinka Jeričević i Marijan Štrlek. Pom. redatelja Marija Krpan. Pom. kostimografkinje Žarka Krpan.

Izvođači: *Janko Fintek, Advokat, Redaktor, Prvi prolaznik* – Ozren Opačić. *Melanija Krvarić* – Hana Hegedušić. *Gospa Pickbauer, Baba* – Marija Krpan. *Poštar, Prvi grobar, Policajac* – Zdenko Brlek. *Glas u krčmi, Drugi gospodin, Drugi grobar, Drugi prolaznik* – Darko Plovanić. *Anka i Gazdarica* – Sunčana Zelenika Konjević. *Mirko Novak* – Miran Kurspahić. *Marijan Ksaver Trnin* – Marinko Prga. *Puba Vlahović* – Jan Kerekeš.

11. 12. 2013. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Martina Petranović

XXV. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014.

Krleža, Miroslav: VUČJAK ILI VUČJAK (KREŠIMIRA HORVATA). Činidba malograđanskoga događaja u više čina (kao prilagodba) po crti operete *barjak* napisanoga Krležina romana (*dekorativni panneau iz god. 1920-21*) s preslikom doktorskih fragmenata Ćosićeve beletrističke pisanije (upisno ukoričene 1988.). Krležološka prilagodba Zlatko Sviben. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Z. Sviben. Sklad. Darko Hajsek. Sc. Marta Crnobrnja. Kost. Željko Nosić. Dir. Filip Pavišić. Surad. za koreografiju i pokret i pom. redatelja Petra Bernarda Blašković. Obl. svjetla Ivo Nižić. Jez. savjetnik za govor ludbreške Podravine i kajkavizaciju Đuro Blažeka. Zbor. Ljubica Vuletić. Korep. Igor Valeri i Damir Šenk.

Izvođači: *Polugan* – Vladimir Tintor. *Dr. Zlatko Strelec* – Duško Modrinić. *Venger-Ugarković* – Franjo Dijak. Šef-redaktor – Hrvoje Seršić. Šipušić – Domagoj Mrkonjić. *Krešimir Horvat* – Miroslav Čabreja. *Marijana Margetička* – Ivana Soldo Čabreja. *Eva* – Areta Ćurković. *Juraj Kučić* – H. Seršić. *Vjekoslav Hadrović* – V. Tintor. *Pantelija Crnković* – Aleksandar Bogdanović. *Mitar* – D. Mrkonjić. *Lukač* – Nino Pavleković. *Grga Tomerlin* – D. Modrinić. *Starac* – F. Dijak. *Perekov Juro* – D. Mrkonjić. *Lazar Margetić* – Davor Panić. *Evina mati* – P. B. Blašković. *Cura* – Ljiljana Krička. *Baba* – Antonija Pintarić. *Nevjesta* – Sanja Toth. *Otac* – Mario Rade. *Mati* – Vlasta Ramljak. *Poluganova žena* – P. B. Blašković. *Kelner Juro* – H. Seršić. *Lukač* – Nino Pavleković. *Izabela* – A. Pintarić. *Ulanski oficir* – Vuk Ognjenović. *Svadbari* – Orkestar Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku i zbor. *Kaderaši* – Baletna skupina. *Rulja crnaca* – Ansambl. *JA, doktor Krleža, sâm kontra sebe, „u bijegu ozbiljnosti”, postajem, uz kaderaše iz Mučne i ulanskoga oficira* – „ministrant Freudove crkve” – M. Čabreja (uz Andreu Giordani i N. Pavlekovića, te s Lj. Kričkom i A. Pintarić).

Premijera: 07. 12. 2014. Repriza: 08. 12. 2014. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

96

Gubina, Marijan: 260 DANA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Dražen Ferenčina. Dramatizacija i dramaturgija Ana Prolić. Sc. Deni Šesnić i Martino Šesnić. Kost. Saša Došen Lešnjaković. Glazba Mate Matišić. Surad. za scenski pokret Alen Čelić. Obl. svjetla D. Šesnić. Obl. videa M. Šesnić.

Izvođači: *Marijan* – Aljoša Čepl. *Ostale uloge*: Vjekoslav Janković, Tatjana Bertok-Zupković, Matea Grabić, Ivan Čačić, Zorislav Štark, Neven-Lucian Davidović.

09. 12. 2014. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXVI. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2015.

97

Matko, Janko: MOĆ ZEMLJE. Drama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i dram. Želimir Mesarić. Sc. Davor Antolić. Kost. Danica Dedijer. Obl. svjetla Saša Mondecar. Vid. projekcije Willem Miličević i Vice Rossini. Jez. adaptorica Ana Cvenić. Izbor glazbe Igor Valeri i Želimir Mesarić. As. kostimografkinje Paola Rilović.

Izvođači: *Matija pl. Jurić* – Davor Panić. *Eva pl. Jurić* – Ljiljana Krička Mitrović. *Jela* – Ivana Gudelj. *Vera* – Matea Grabić. *Edo pl. Pušić* – Duško Modrinić. *Ivo Marković* – Antonio Jakupšić. *Josa Krnečić* – Aleksandar Bogdanović. *Janja Krnečić* – Anita Schmidt. *Drago* – Aljoša Čepl. *Đuro* – Ivan Čačić. *Tereza Krnečić* – Radoslava Mrkšić.

Stjepan Šimatić – Vjekoslav Janković. *Mara* – Antonija Pintarić. *Ana pl. Jolić* – Jasna Odorčić. *Kata Perović* – Petra Bošković. *Franjo Ilijanić* – Mario Rade. *Dr. Pisarčić* – Miroslav Čabreja. *Miško Brozović* – Zorislav Štark. *Ivan Kovačić* – Damir Baković. *Franca Šimatić* – Ivana Medić. *Božidar Krnežić* – Nikola Pavišić.

7. 12. 2015. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

98

Matišić, Mate: LEGENDA O SV. MUHLI.

Kazalište Virovitica, Virovitica.

Red. Dražen Ferenčina. Dram. Ana Prolić. Sc. Igor Vasiljev. As. scenografa Isidora Spasić. Kost. Marita Čopo. Autor glazbe Igor Karlić. Obl. svjetla Damir Gvojić. Jez. savjetnik – Ivica Pucar.

Izvođači: *Fra Muhlo* – Draško Zidar. *Fra Anđelko* – Mijo Pavelko. *Ferdinand* – Mladen Kovačić. *Lucija* – Vlasta Golub. *Kazimir* – Rade Radolović. *Bogoslav* – Igor Golub. *Amalija* – Blanka Bart. *Evica* – Lana Gojak. *Tvrtko* – Goran Koši.

8. 12. 2015. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

XXVII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2016.

99

Jurić Zagorka, Marija: VITEZ SLAVONSKE RAVNI. Pustolovna komedija.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Dražen Ferenčina. Dramat. i dram. Ana Prolić. Autor glazbe Igor Karlić. Sc. Igor Vasiljev. Kost. Mirjana Zagorec. Obl. svjetla Ivo Nižić. Sc. pokret Alen Čelić. Kor. Vuk Ognjenović. As. redateljka Petra Bernarda Blašković.

Izvođači: *Carica Marija Terezija, austro-ugarska kraljica* – Jasna Odorčić. *Weber* – Vladimir Tintor. *Carska dama (Gabrijela), grofica, jedna od dvorskih dama na Bečkom dvoru* – P. Bernarda Blašković. *Mladi grof (Ervin), pripadnik zlatne (plemičke) mladeži* – Vjekoslav Janković. *Joško Ficulin, pandur iz Tvrđe* – Miroslav Čabreja. *Grof Pejačević, vlasnik dvorca u Retfali* – Draško Zidar. *Grofica Pejačević, grofova supruga* – Sandra Lončarić Tankosić. *Magda Pejačević, njihova kći* – Ivana Gudelj. *Hela Pejačević, Magdina sestrična* – Ivana Soldo Čabreja. *Krasanka* – Matea Grabić. *Grof Valentić* – Ivan Čačić. *Zorislav Movrović, provizor u dvorcu grofa Pejačevića* – Duško Modrinić. *Dragomir Orlić, vitez* – Matija Kačan. *Vrač, vitezova desna ruka* – Davor Panić. *Gašo, sluga u dvorcu grofa Pejačevića* – Antonio Jakupčević. *Stojan Varnica, razbojnik koji hara i gospodari Slavonijom* – Aleksandar Bogdanović. *Attanacko, Varnicina desna ruka* – Aljoša Čepl. *Stana Varnica, majka razbojnika Stojana Varnice* – Radoslava Mrkšić. *Sluškinja u dvorcu grofa Pejačevića* – Dina Vojnović. *Pjevačica na dvoru grofa Pejačevića* – Nives Celzijus / Dina Vojnović. *Dame i gospoda na dvoru* – Snježana Horvat / Marijana Witovsky, Ivona Pruti / Sara Epifany Erceg, Vanja Dušić / V. Ognje-

nović, Mislav Šimić, Zrinka Stilinović. *Radnici na Bečkom dvoru* – Filip Hozjak, Davor Solanović, Danijel Novoselac. *Dvorjanin* – Zorislav Štark. *Kuhar* Zvonimir Ivanović. *Pomoćne sluškinje na dvoru* – S. Horvat / M. Witovskym, I. Pruti / S. Epifany Erceg, Z. Stilinović. *Razbojnici* – F. Hozjak, Davor Solanović, Domagoj Mrkonjić, Krešimir Jelić, D. Novoselac. *Dvorski glazbenici* – Ioan Pauna (violina), Vilim Škreblin (violina), Irena Kranjčević (violloncello), Kristina Tomljanović (flauta). *Timariteljica* – Tajana Milohanić / Đenita Hajdarević. *Pas* – Gaia. *Konj* – Kvikvi.

12. 12. 2016. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

100

Krleža, Miroslav: BALADE PETRICE KEREMPUHA.

Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu.

Zebral, adapteral i na teatrum postavil – Georgij Paro. Dramaturk – Marijan Varjačić. Teatrum zrihtal – Aljoša Paro. Igralce oblekla – Jadranka Tomić. Mužiku napisal i igralce popevati načelil – Vid Novak Kralj. Tance skup složila – Hana Hegedušić. Postavljanju pomagal – Zdenko Brlek. Pri obleki pomagala – Žarka Krpan. Larfe napravil – Ivan Duić.

Komad spelavaju, po redu kak dođu: *Gospon z biciklinom* – Z. Brlek. *Gospon z kolicami za na plac* – Ljubomir Kerekeš. *Gospica z črlenim makom za škrlakom* – H. Hegedušić. *Gospa z lisičjim krznom* – Sunčana Zelenika Konjević. *Gospa z dečinskim kolicam* – Ljiljana Bogojević. *Petrica Kerempuh* – Jan Kerekeš.

13. 12. 2016. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

101

Jarak, Rade: DUŠA OD KRUMPIRA. Kronisterija jednog rujanskog dana 1949. u Dubrovnik.

Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik.

Red. Ozren Prohić. Sc. pokret – Zrinka Lukčec. Sc. Dubravka Lošić. Kost. Petra Dančević. Autor glazbe Paola Dražić Zekić. Obl. svjetla Zoran Mihanović. Video projekcije Ivan Faktor.

Izvođači: *Mirko Bradarić* – Romano Nikolić. *Damir Bradarić, njegov otac* – Frane Perišin. *Marija Bradarić, rođ. Markiza de Bona, Mirkova majka* – Glorija Šoletić. *Petrunjela Kisić, udana Bolanča, Mirkova rodica* – Nika Burdelez. *Alberto Bolanča, Petrunjelin suprug, admiral HRM* – Hrvoje Sebastijan. *Mile Močibob* – Branimir Vidić. *Viktor Bradarić, Mirkov dundo* – Edi Jertec. *Ore Gleđ, Mirkova sestra* – Mirej Stanić. *Marijuća, sluškinja* – Izmira Brautović. *Jele, kuharica* – Nina Hladilo. *KNOJevac* – Zdeslav Čotić. *Glasovi djevojčica* – Antonia Šurković i Paula Mojaš, polaznice dramske radionice Doma Marina Držića.

14. 12. 2016. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Branko Hećimović

XXVIII. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2017.

102

Matišić, Mate: ANĐELI BABILONA.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. Vinko Brešan. As. redateljica Julia Martinović. Dram. Željka Udovičić Pleština. Autor glazbe Mate Matišić. Sc. Dragutin Broz. Kost. Doris Kristić. Kor. Vuk Ognjenović. Obl. svjetla Tomislav Kobia.

Izvođači: *Gradonačelnik* – Aleksandar Bogdanović. *Tajnik* – Miroslav Čabraja. *Profesor, 29 godina* – Vladimir Tintor. *Žena, gradonačelnikova supruga* – Sandra Lončarić. *Profesor II, 60 godina* – Davor Panić. *Anđeo I, ženstvene pojave* – Aljoša Čepl. *Anđeo II, alkoholičar* – Matea Grabić Čačić. *Klapa* – Tomislav Moržan, Tomislav Horvat, Krunoslav Tuma. *Plesači* – Vuk Ognjenović, Danijel Novoselac, Antonio Jakić, Vanja Dušić, Boris Stjepanović. *Bilka* – ovca.

7. 12. 2017. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

103

Ivakić, Joza: VRZINO KOLO. Ljubavna komedija u 4 čina.

Gradsko kazalište „Joza Ivakić“ Vinkovci, Vinkovci i Hrvatsko kazalište u Pečuhu, Pečuh.

Red. vodstvo Vjekoslav Janković. Kost., sc. i video projekcije Saša Došen. Kor. Danijel Šota. Sc. pokret Petra Bernarda Blašković. Glazba Igor Valeri. Harmonika Andrej Pezić. Snimatelj Davor Šarić.

Izvođači: *Ženskar Jotina* – Ivan Čačić. *Puštenica Julka* – Matea Marušić. *Namiguša Kata* – Katarina Baban. *Matori Tutljo* – Denis Brižić. *Kočoperni Čiko* – Hrvoje Seršić. *Ofrkuša Ljubica* – Selen Andrić. *Stari Rogonja* – Goran Smoljanović. *Konobarica* – Katarina Krištić. *Harmonikaš / Grabancijaš* – Vladimir Andrić. *Pomoćni harmonikaš / grabancijaš* – Zorko Bagić. *Varošani i plesači* – Folklorni ansambl „Lisinski“, Vinkovci.

8. 12. 2017. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

104

Krleža, Miroslav: U AGONIJI.

PUK – Putujuće kazalište i Scena Ribnjak – Centar mladih Ribnjak, Zagreb.

Autorski projekt Nele Kocsis, Ozrena Grabarića i Darka Stazića. Sc. Petra Kriletić. Kost. Marita Čopo.

Izvođači: *Laura Lenbachova* – Nela Kocsis. *Dr. Ivan pl. Križovec* – Ozren Grabarić. *Barun Lenbach* – Darko Stazić.

9. 12. 2017. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Anamarija Žugić

XXIX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2018.

105

Strozzi, Tito: IGRA U DVOJE.

Glumačka družina Histrion, Zagreb.

Red. Saša Broz. Dram. Dora Delbianco. Sc. Miljenko Sekulić. Kost. Marita Čopo. Glazba

Matej Meštrović. Obl. svjetla Dražen Dundović.

Izvođači: Dora Fišter Toš i Janko Popović Volarić.

6. 12. 2018. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

106

Šojat, Ivana: EMET. Drama.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Red. i sc. Samo M. Strelec. Dram. Maja Gregl. Kost. Krešimir Tomac. Obl. svjetla Tomislav Kobia. Gl. suradnik Igor Valeri.

Izvođači: *Ona* – Matea Grabić Čaćić / Petra B. Blašković. *Baka* – Ljiljana Krička-Mitrović. *Mama* – Anita Schmidt. *Magdalena, Čudna gospođa* – Antonija Pintarić. *Tata* – Aleksandar Bogdanović. *Djed* – Davor Panić. *Inspektor Mustapić* – Armin Čatić. *Franjo, Marijan* – Antonio Jakupčević. *Pomoćnik* – Lino Brozić. *Susjeda* – Zrinka Stilinović.

7. 12. 2018. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

107

Habek, Dubravko: BIJELA KUGA.

Kazalište Virovitica, Virovitica.

Red. Robert Raponja. Dram. Beatrica Krubel. Sc. Krešimir Tomac. Kost. Larica Vukić. Autor glazbe Marijan Čavar. Sc. pokret Sanela Janković Marušić.

Izvođači: Blanka Bart. Katica Šubarić. Luka Stilinović. Vedran Dakić. Anna Jurković. Selena Andrić. Matko Duvnjak Jović. Rea Kamenski-Bačun. Monika Lanščak. Tena Pataky. Lucija Subotić. Magdalena Živaljić Tadić. Domagoj Ivanković.

8. 12. 2018. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Martina Petranović

XXX. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2019.

108

Begović, Milan: BEZ TREĆEG.

Gala teatar, Zagreb.

Autorski rad glumaca Matije Prskalo i Mladena Vulića. Sc. glazba Nenad Brkić.

Izvođači: *Giga* – M. Prskalo. *Marko* – M. Vulić.

5. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

109

KRLEŽINA SALOMA. REKVIJEM ZA MLADOG UMJETNIKA. Prema djelu Miroslava Krleže.

Autorski projekt Maje Đurinović i Selme Mehić.

Izvođač: Selma Mehić.

5. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

110

Krleža, Miroslav: LEDA.

Hrvatsko narodno kazalište, Šibenik.

Red. i sc. Boris Svrtan. Kost. Sara Lovrić Caparin. Sc. glazba Roko Radeljak. Obl. svjetla Josip Bakula.

Izvođači: *Oliver Urban* – Luka Dragić. *Klara* – Franka Klarić. *Aurel* – Ivan Jončić. *Melita* – Ivana Gulin. *Klanfar* – B. Svrtan. *Sluškinja Fani*, *Noćna dama* – Oriana Kunčić. *Glazbenik* – R. Radeljak.

6. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

111

KABARET KRLEŽA.

Izbor tekstova, fragmenti Krležine biografije i glazba vezana uz Krležino stvaralaštvo.

6. 12. 2019. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek.

Martina Petranović

KAZALO AUTORA

/ Begović, Milan: / BEGOVIĆ-CABARET v. Begović, Milan

/ Krleža, Miroslav: / KRLEŽIJADA v. Krleža, Miroslav

LIPA SI, TENO 82

Bakarić, Tomislav

HASANAGA 38

Bakmaz, Ivan

STEPINAC. GLAS U PUSTINJI 10

Begović, Milan

BEGOVIĆ-CABARET 31

BEZ TREĆEGA 69, 108

PUSTOLOV PRED VRATIMA 6, 31

Brešan, Ivo

SVEČANA VEČERA U POGREBNOM PODUZEĆU 73

UTVARE 33

Brumec, Mislav

SMRT LIGEJE 20

Budak, Pero

TEŠTAMENAT 52

Bürger, Gottfried August

ČUDNOVATA PUTOVANJA VODOM I ZEMLJOM, VOJNE I VESELE

DOGODOVŠTINE BARUNA MÜNCHHAUSENA 39

WUBDERBARE REISEN ZU WASSER UND ZU LANDE, FELDZÜGE

UND LUSTIGE ABENTEUR DES FREYHERRN VON MÜNCHHAUSEN

39

Cvenić, Josip

SEKS I GLAD 78

Delbianco, Dora

MOTEL MRAK 59

Gavran, Miro
 PARALELNI SVJETOVI 83
 ROGONJE 75
 SVE O ŽENAMA 44

Gjalski, Ksaver Šandor
 U NOĆI 58

Gotovac, Jakov
 ERO S ONOGA SVIJETA 8

Gubina, Marijan
 260 DANA 96

Habek, Dubravko
 BIJELA KUGA 107

Hofmannsthal, Hugo von
 ČOVJEK 24
 JEDERMANN 24
 JEDERMANN ILITI VSAKOVIČ 24

Hrčić, Fran
 ŠETNJA PO KROVU 30

Ivakić, Joza
 INOČE 36
 POUZDANI SASTANAK 27
 VRZINO KOLO 103

Ivšić, Radovan
 AKVARIJ 49

Jarak, Rade
 DUŠA OD KRUMPIRA 101

Jergović, Miljenko
 TI SI TAJ ANĐEO 41

Jurić Zagorka, Marija
 VITEZ SLAVONSKE RAVNI 99

Kolar, Slavko
 BREZA 28

Kozarac, Josip
 TENA 9

Kozarčanin, Ivo
 SAM ČOVJEK 60

Krleža, Miroslav
 ADAM I EVA 25
 BALADE PETRICE KEREMPUHA 100
 BOBOČKA ILI DRUGIH STO STRANICA FILIPA LATINOVICZA 89

GOSPODA GLEMBAJEVI 4, 14, 50, 86
 HRVATSKA RAPSODIJA 26
 HRVATSKI BOG MARS 51
 KABARET KRLEŽA 111
 KRALJEVO 22, 23, 48, 76
 KRLEŽIJADA 13, 22a
 KRLEŽINA SALOMA. REKVIJEM ZA MLADOG UMJETNIKA 109
 KRLEŽIN OBRAČUN S NAMA 06
 LAMENTACIJE VALENTA ŽGANCA 04, 90
 LEDA 1, 3, 34, 91, 110
 MASKERATA 02
 MICHELANGELO BUONAROTTI 45
 NA RUBU PAMETI 15
 POVRATAK FILIPA LATINOVICZA 03, 42
 PUT U RAJ 01
 TRI KAVALJERA FRAJLE MELANIJE 94
 U AGONIJI 05, 35, 64, 93, 104
 VUČJAK 79, 95
 ZASTAVE 5, 68

Kušan, Ivan

ČARUGA 53, 80

Lukić, Darko

PLASTIČNE KAMELIJE 32

Nepoznati hrvatski pisac

SLAVONSKA JUDITA 17

Marinković, Ranko

GLORIJA 62

Marulić, Marko

JUDITA 7

Matišić, Mate

ANĐELI BABILONA 102

BLJESAK ZLATNOG ZUBA 18, 71

LEGENDA O SV. MUHLI 98

SINOVI UMIRU PRVI 65

Matko, Janko

MOĆ ZEMLJE 97

Međimorec, Miroslav

ZASTAVE, BARJACI, STJEGOVI 68

Mihanović, Dubravko

ŽABA 63

Nadarević, Mustafa
 HASANAGINICA 70
 Ogrizović, Milan
 HASANAGINICA 70
 U BEČKOM NOVOM MJESTU 11
 Okrugić, Ilija
 ŠOKICA 72
 Pejačević, Dora
 SUB ROSA 19
 Petričević, Damir
 PROLAZNICI 834
 Pristaš, Sergej
 ČOVJEK STOLAC 47
 Prolić, Ana
 SLUČAJ HAMLET 54
 Prošev, Toma
 ARETEJ 2
 Sajko, Ivana
 NARANČA U OBLACIMA 56
 Senker, Boris
 CABARET ITD 43
 FRIETZSPIEL 67
 T. O. P. – TEČAJ ODVIKAVANJA OD PUŠENJA 81
 Smareglia, Antonio
 ISTARSKA SVADBA 16
 NOZZE ISTRIANE 16
 Smetana, Bedřich
 PRODANÁ NEVĚSTA 29
 PRODANA NEVJESTA 29
 Stazić, Nenad
 PLJUSKA 46
 Stipanović, Tomislav
 MÜNCHHAUSEN 39
 Stojšavljević, Vladimir
 TANGO DRUGI PUT 40
 Strozzi, Tito
 IGRA U DVOJE 105
 Šehović, Feđa
 KURVE 66

Šenoa, August
LJUBICA 55

Šnajder, Slobodan
ENCIKLOPEDIJA IZGUBLJENOG VREMENA 87
KOD BIJELOG LABUDA 37
SÉTA A HALOTT GYERMEKKOR SÍRBOLTJÁBAN 85
ŠETNJA GROBNICOM MRTVOGA DJETINJSTVA 85

Šojat (Kuči), Ivana
EMET 106
UNTERSTADT 88

Štivičić, Tena
FRAGILE 77

Tomaš, Stjepan
ZLATOUSTI ILI TUŽNI DOM HRVATSKI 21

Tomić, Ante
NIŠTA NAS NE SMIJE IZNENADITI 61

Tonković Dolenčić, Ana
ZEUSOVE LJUBAVNICE 92

Vojnović, Ivo
SUTON 74

Vujčić, Borislav
TENA 9

Zajc, Ivan
ZLATKA 12

Zajc, pl. Ivan
NIKOLA ŠUBIĆ ZRINJSKI 57

KAZALO KAZALIŠTA

- Atelje 212, Beograd. Srbija 86
BAD&CO, Zagreb 47
Dramsko kazalište Gavella, Zagreb v. Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb
Epilog teatar, Zagreb 44
Francuski institut, Zagreb 31
Gala teatar, Zagreb 108
Glumačka družina Histriion, Zagreb 11, 13, 22a, 105
Grad Požega 81
Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb 28, 54, 65, 91
 Dramsko kazalište Gavella, Zagreb 4
Gradsko kazalište „Joza Ivakić”, Vinkovci 78, 103
Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik v. Kazalište Marina Držića, Dubrovnik
Hrvatsko kazalište, Pečuh 78, 85, 103
 Pécsi Horvát színház 85
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka 22, 32, 34, 49
 Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca – Talijanska Drama, Rijeka 45
Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca – Talijanska Drama, Rijeka v. Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka
Hrvatsko narodno kazalište, Scena 55, Split v. Hrvatsko narodno kazalište, Split
Hrvatsko narodno kazalište, Split 50
 Hrvatsko narodno kazalište, Scena 55, Split 69
Hrvatsko narodno kazalište u Mostaru, Mostar. Bosna i Hercegovina 71
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 01, 02, 3, 6, 8, 9, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 40, 42, 48, 52, 56, 57, 60, 66, 68, 72, 77, 82, 83, 84, 88, 92, 95, 96, 97, 99, 102, 106
Hrvatsko narodno kazalište u Šibeniku, Šibenik 110
Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin 10, 15, 23, 24, 37, 41 51, 55, 64, 79, 87, 90, 94, 100
 Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin 04

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 35, 38, 62, 70, 76, 80
 Istarsko narodno kazalište, Pula 16
 Kazališna družina Kufer, Zagreb 58
 Kazališna produkcija Movens, Zagreb 39
 Kazalište lutaka, Zadar 7
 Kazalište Marina Držića, Dubrovnik (Gradsko kazalište Marina Držića, Dubrovnik) 1, 74, 93, 101
 Kazalište Moruzgva, Zagreb 89
 Kazalište Virovitica, Virovitica 98, 107
 Matica hrvatska, Ogranak Osijek 78
 Narodno kazalište August Cesarec, Varaždin v. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu, Varaždin
 Narodno pozorište, Subotica 2 / Narodno pozorište / Narodno kazalište / Népszínház, Subotica 67
 Pécsi Horvát színház v. Hrvatsko kazalište, Pečuh
 Pulafestival s p o., Pula 16
 PUK – Putujuće kazalište, Zagreb 104
 Rade Šerbedžija 06
 Satiričko kazalište Kerempuh, Zagreb 46, 61
 Scena Ribnjak – Centar mladih Ribnjak, Zagreb 104
 Teatar Gavran, Zagreb 75
 Teatar ITD, Zagreb 31, 43, 47, 63
 Umjetnička akademija u Osijeku, Osijek 81
 Zagrebački plesni ansambl, Zagreb 19
 Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, Zagreb 53, 59, 73
 Zagrebačko kazalište mladih, Zagreb 5, 20
 Zvezdara teatar, Beograd 05

ČLANOVI ODBORA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

Dosadašnji članovi Odbora:

Branko Hećimović, dugogodišnji predsjednik Odbora i suutemeljitelj Dana

Zvonimir Ivković, suutemeljitelj Dana

Stanislav Marijanović, suutemeljitelj Dana

Marijan Radmilović, tajnik Odbora

Nedjeljko Fabrio

Dubravko Jelčić

Dragan Mucić

Jože Pogačnik

Petar Selem

Vjekoslav Bizjak

Nikola Batušić

Ivo Frangeš

Branimir Donat

Želimir Mesarić

Željko Čagalj

Boris Senker

Darko Gašparović

Vlaho Ljutić

Antonija Bogner-Šaban

Zlata Šundalić

Božidar Šnajder

Krešimir Nemec

Miroslav Čabraja

Članovi Odbora danas:

Boris Senker, predsjednik Odbora

Petra Bernarda Blašković

Antonija Bogner-Šaban

Ana Lederer

Martina Petranović

Robert Raponja

Ivan Trojan

Dražena Vrselja

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1990. – 2019.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1990. KRLEŽINO KAZALIŠTE DANAS.

9. – 12. travnja 1990.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1991. ZADACI I DOSTIGNUĆA SUVREMENE HRVATSKE TEATROLOGIJE.

19. – 22. svibnja 1991.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE I HRVATSKA POVIJEST.

7. – 10. prosinca 1992.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993. KRLEŽA I NAŠE DOBA.

7. – 10. prosinca 1993.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995. SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD 1968./1971. DO DANAS, PRVI DIO.

24. – 27. siječnja 1995.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995. SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE OD 1968./1971. DO DANAS, DRUGI DIO.

6. – 9. prosinca 1995.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996. OSIJEK I SLAVONIJA – HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE.

8. – 11. prosinca 1996.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU, PRVI DIO.

7. – 10. prosinca 1997.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1998. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U EUROPSKOM KONTEKSTU, DRUGI DIO.

7. – 10. prosinca 1998.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1999. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE I HRVATSKA KNJIŽEVNOST.

7. – 10. prosinca 1999.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2000. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE – INVENTURA MILENIJA, PRVI DIO.

6. – 9. prosinca 2000.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2001. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE – INVENTURA MILENIJA, DRUGI DIO.

4. – 7. prosinca 2001.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2002. ŽANROVI U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I STRUKE U HRVATSKOM KAZALIŠTU.

4. – 7. prosinca 2002.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2003. HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE U SVJETLU ESTETSKIH I POVIJESNIH MJERILA.

7. – 10. prosinca 2003.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004. ZAVIČAJNO I EUROPSKO U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU.

7. – 10. prosinca 2004.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2005. TIJELO, RIJEČ I PROSTOR U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU.

7. – 10. prosinca 2005.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2006. VRIJEME I PROSTOR U HRVATSKOJ DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI I KAZALIŠTU.

5. – 8. prosinca 2006.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2007. 100. GODINA HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U OSIJEKU. POVIJEST, TEORIJA I PRAKSA – HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE.

11. – 14. prosinca 2007.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008. TEKST, PODTEKST I INTERTEKST U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU.

5. – 9. prosinca 2008.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2009. HRVATSKA DRAMA, KAZALIŠTE I DRUŠTVO.

7. – 10. prosinca 2009.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010. NAŠI I STRANI POVJESNIČARI HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI, PRVI DIO.

6. – 9. prosinca 2010.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011. NAŠI I STRANI POVJESNIČARI HRVATSKE DRAME I KAZALIŠTA, TEATROLOZI I KRITIČARI, DRUGI DIO.

5. – 8. prosinca 2011.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012. KAZALIŠTE PO KRLEŽI.

5. – 7. prosinca 2012.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2013. SUPOSTOJANJA I SUPROTSTAVLJANJA U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU.

9. – 11. prosinca 2013.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014. KOMPLEKS OBITELJI I ČETVRT STOLJEĆA TRANZICIJE I GLOBALIZACIJE U HRVATSKOJ DRAMI I KAZALIŠTU.

7. – 9. prosinca 2014.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2015. HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU, PRVI DIO.

7. – 9. prosinca 2015.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2016. KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2015. HRVATSKA DRAMA I KAZALIŠTE U INOZEMSTVU, DRUGI DIO.

12. – 14. prosinca 2016.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2017. REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA, PRVI DIO.

7. – 9. prosinca 2017.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2018. REDATELJI I GLUMCI HRVATSKOGA KAZALIŠTA, DRUGI DIO.

6. – 8. prosinca 2018.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2019. TRI DESETLJEĆA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU.

5. – 7. prosinca 2019.

IZLOŽBE NA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1990.

Izložba knjiga Miroslava Krleže.

Gradska i sveučilišna knjižnica, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1991.

Na temu Krležina „Kraljeva“. Izložba Ivana Lackovića Croate.

Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb.

Gradska i sveučilišna knjižnica, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992.

85. obljetnica i povjesnica HNK u Osijeku.

Muzej Slavonije, Osijek.

Autorica Vesna Burić.

Povijesni prikaz izgradnje i graditeljskog razvitka kazališne zgrade u Osijeku 1865 – 1985.

Razrušeno gledalište Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek.

Autori Božica Valenčić i Tone Papić.

Prikaz idejnog rješenja obnove zgrade HNK u Osijeku 1992.

Pozornica Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek.

Autor Vladimir Šilović.

HNK u Osijeku – šest godina nakon obnove 1991. Izložba fotografija Marina Topića.

Kazališni bife Hrvatskoga narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993.

Krleža – na sceni i privatno. Izložba radova Zlatka Kauzlarića Atača.

Galerija likovnih umjetnosti, Osijek i Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb.

Galerija likovnih umjetnosti, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995., DRUGI DIO

Velika imena hrvatskoga glumišta. Izložba portreta Zlatka Kauzlarića Atača.
Autor Branko Hećimović.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996.

Kazališni plakati Ivana Antolčića.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Galerija Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997.

Kazališni plakati i cedulje HNK 1907. – 1997.

Autori Marina Vinaj i Ljubomir Stanojević.

Muzej Slavonije, Osijek i Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.-

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1998.

Scenografije Aleksandra Augustinčića.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Autori Aleksandar Augustiničić i Branko Hećimović.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1999.

Kostimografski radovi nadgarderobijera Rudolfa Kichla.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

Glumačka lica Marije Kohn.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Autorica Antonija Bogner-Šaban

Svečani foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2000.

Scenografski i kostimografski radovi Pavla Vojkovića i kazališni dizajnerski radovi Gorana Merkaša.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.

Autori Branko Hećimović i Marijan Varjačić.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

Tito Strozzi. Izložba fotografija.

Hrvatsko društvo dramskih umjetnika, Zagreb i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Odsjek.

Autorica Ana Lederer.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2001.

Obitelj Šenoa i Hrvatsko narodno kazalište.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb.

Autori Branko Hećimović i Antonija Bogner-Šaban

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2002.

Scenografski radovi Eduarda Grinera.

Autori Aleksandar Augustinčić i Branko Hećimović.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Hrvatsko narodno kazalište, Osijek.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2003.

Scenografski radovi Želimira Zagotte.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb.

Autor Branko Hećimović.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004.

Trideset godina Teatra u gostima.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb i Teatar u gostima, Zagreb.

Autor Igor Mrduljaš.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2005.

Kostimografije Ljubice Wagner.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb.

Autorica Antonija Bogner-Šaban.
Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2006.

Kazališni plakati za izvedbe glazbeno-scenskih djela Alfija Kabilja.

Autorica Antonija Bogner-Šaban.
Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008.

Varaždinska kazališna stoljeća.

Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.
Autor Marijan Varjačić.
Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2009.

Prvi bijenale Hrvatskog kazališnog plakata 2007. – 2008.

Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.
Autor Marijan Varjačić.
Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010.

Kazališne cedulje HNK-a, Zagreb 1870 – 1895. U povodu 150. godišnjice HNK-a Zagreb. Projekt digitalizacije.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb.
Autorica Ozana Iveković.
Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011.

Hrvatski kazališni plakati 2009./2010. – 2010./2011.

Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.
Autor Marijan Varjačić.
Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012.

Gavella u „Gavelli“. Povodom 50. godina smrti dr. Branka Gavelle.

Gradsko dramsko kazalište Gavella, Zagreb i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb.
Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2013.

Boris Bućan – Varaždinski plakati.

Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.

Autor Marijan Varjačić.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014.

Kazalište, kazalište. Izložba fotografija Aleksandra Saše Novkovića.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2015.

Foto Tonka i kazalište.

Galerija Klovićevi dvori, Zagreb i Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb.

Autorica Lovorka Magaš Bilandžić.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2016.

Naš Shakespeare. Izložba povodom 400. obljetnice rođenja Williama Shakespearea.

Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb.

Autorica Martine Petranović.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2017.

Milan Ogrizović i kazalište. Izložba povodom 140. obljetnice rođenja Milana Ogrizovića. Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb.

Autorica Anamarija Žugić

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2018.

Zinka Kunc Milanov, posljednja primadona.

Autor Stanislav Živkov.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2019.

Tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku.

Autorica Martina Petranović.

Ulazni foaje Hrvatskog narodnog kazališta, Osijek.

PREDSTAVLJANJA KNJIGA NA KRLEŽINIM DANIMA U OSIJEKU

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1990.

Branko Bahunek et al., *Pictores Krležae dedicant*, Galerija Kaptol, Zagreb 1989.

Antonija Bogner-Šaban, *Marko Fotez – život i djelo*, Izdavački centar Revija Radničkog sveučilišta Božidar Maslarić, Osijek 1989.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992.

Krležini dani u Osijeku 1987 – 1990 – 1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene hrvatske teatrologije, pr. Branko Hećimović, Osijek, Zagreb 1992.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1993.

Krležijana, A-Lj, prvi svezak, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1993.

Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest, pr. Branko Hećimović, Osijek – Zagreb 1993.

Eliza Gerner, *Oproštaj s Gvozdom. Razgovori s Krležom*, Birotisak, AGM, Zagreb 1993.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995., PRVI DIO

Zbornik Krležini dani u Osijeku 1993. Krleža i naše doba. 27. prosinca 1994. Svečano otvorenje obnovljene zgrade hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, pr. Branko Hećimović, Osijek – Zagreb 1995.

Antonija Bogner-Šaban, *Tragom lutke i Pričala*, AGM, Zagreb 1994.

Dragutin Lučić Luce, *Korsakov*, AGM, Zagreb 1994.

Tomislav Bakarić, *Malj koji ubija*, AGM, Zagreb 1994.

Tahir Mujičić – Boris Senker, *Dvokrležje*, AGM, Zagreb 1994.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1995., DRUGI DIO

Branko Hećimović, *Razgovori s Pometom, Desdemonom i Poljskim Židovom*, AGM, Zagreb 1995.

Nikola Vončina, *Stvaralaštvo svjetskog ugleda*, AGM, Zagreb 1995.

Igor Mrduljaš, *Ad HOC cabaret*, AGM, Zagreb 1995.

Ivan Kušan, *Svrha od slobode*, AGM, Zagreb 1995.

Tahir Mujičić – Nino Škrabe – Boris Senker, *3jada*, Naklada MD, Zagreb 1995.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1996.

Književni Osijek. Književnost u Osijeku i o Osijeku od početaka do danas, pr. Stanislav Marijanović, Pedagoški fakultet, Osijek 1996.

Biblioteka Mansioni Hrvatskoga centra ITI-UNESCO i Davor Špišić, *Predigre*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 1996.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1997.

Krležini dani u Osijeku 1996. Osijek i Slavonija – hrvatska dramska književnost i kazalište. Znanstveno savjetovanje u čast 90. obljetnice Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 1997.

Gordana Gojković, *Njemački muzički teatar u Osijeku 1825. – 1907.*, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 1997.

Nedjeljko Fabrio, *Maestro i njegov šegrt*, Matica hrvatska, Zagreb 1997.

Julijana Matanović, *Prvo lice jednine*, Matica hrvatska, Osijek 1997.

Borislav Vujčić, *Bijele tragedije*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 1997.

Časopis *Glumište*. Predpromocija.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1998.

Vlaho Bogišić, Lada Čale Feldman, Dean Duda i Ivica Matičević, *Mali leksikon hrvatske književnosti*, Naprijed, Zagreb 1998.

Dalibor Foretić, *Hrid za slobodu (Dubrovačke ljetne kronike 1971. – 1996.)*, Matica hrvatska, Dubrovnik 1998.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1999.

Krležijana, M-Ž, 2. svezak i *Bibliografija Miroslava Krleže*, ur. Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, Zagreb 1999.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2000.

Krležini dani u Osijeku 1998. Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu, druga knjiga, pr. Nikola Batušić i Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2000.

Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2000.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2001.

Krležini dani u Osijeku 2000. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2001.

Izabrana djela Marijana Matkovića, pr. Branko Hećimović, HAZU, Zagreb 2001.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2002.

Repertoar hrvatskih kazališta, treća knjiga, pr. Branko Hećimović, HAZU, AGM, Zagreb 2002.

Krležini dani u Osijeku 2001. Hrvatska dramska književnost i kazalište – inventura milenija, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2002.

Branimir Donat, *O Miroslavu Krleži još i opet*, Dora Krupićeva, Zagreb 2002.

Milka Podrug Kokotović, ur. Miljenko Foretić, Matica hrvatska Dubrovnik, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik 2002.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2003.

Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame. I. dio (1895. – 1940.)*, Disput, Zagreb 2000. i *Hrestomatija novije hrvatske drame. II. dio (1941–1995)*, Disput, Zagreb 2001.

Ana Lederer, *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb 2003.

Krležini dani u Osijeku 2002. Žanrovi u hrvatskoj književnosti i struke u hrvatskom kazalištu, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2003.

Adriana Car-Mihec, *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2003.

Boris Senker, *Different voices*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2003.

Sanja Nikčević, *Afirmativna američka drama ili živjeli puritanci*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2003.

Mario Mattia Giorgetti, *Antologija talijanske drame*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2003.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2004.

Krležini dani u Osijeku 2003. Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2004.

Bibliografija članaka i rasprava. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1824 – 1945, ur. Boris Senker, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2004.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2005.

Branko Gavella, *Teorija glume. Od materijala do ličnosti*, pr. Nikola Batušić i Marin Blažević, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005.

Branko Gavella, *Dvostruko lice govora*, pr. Sibila Petlevski, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2005.

Krležini dani u Osijeku 2004. Zavičajno i europsko u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2005.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2006.

Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2006.

Marija Barbieri, *Bugarski pjevači na hrvatskoj opernoj sceni*, Hrvatsko-bugarsko društvo, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 2006.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2007.

Krležini dani u Osijeku 2006. Vrijeme i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2007.

Nikola Batušić, *Riječ mati čina. Krležin kazališni krug*, Naklada Ljevak, Zagreb 2007.

Antonija Bogner-Šaban, *Novi sadržaji starih tema*, Kapitol, Zagreb 2007.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2008.

Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću, pr. Nikola Batušić i Dunja Fališević, HAZU, Zagreb 2008.

Marin Držić, *Komedii i pastorali*, Matica makedonska, Skopje 2008.

Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2008.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2009.

Leksikon Marina Držića, ur. Slobodan Prosperov Novak, Milovan Tatarin, Mirjana Matija i Leo Rafolt, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2009.

Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2009.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2010.

Dragan Mucić, *Prvih četrdeset godina. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, 1907. – 1941.*, Filozofski fakultet, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek 2010.

Trajnost čina – zbornik u čast Nikoli Batušiću, ur. Boris Senker, Sibila Petlevski i Marin Blažević, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2011.

Zlatko Kramarić, *Identitet, tekst i nacija*, Naklada Ljevak, Zagreb 2009.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2011.

Krležini dani u Osijeku 2010. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2011.

Boris Senker, *Uvod u teatrologiju*, knjiga I., Leykam international, Zagreb 2010.

Zlata Šundalić i Ivana Pepić, *O smješnicama & smješnice*, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera, Osijek 2011.

Marin Carić, pr. Hrvoje Ivanković, Hrvatski centar ITI, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija, Zagreb 2011.

Hrvoje Ivanković, *Joško Juvančić Jupa*, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik 2011.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2012.

Darko Gašparović, *Dubinski rez*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2012.

Lucija Ljubić i Martina Petranović, *Repertoar hrvatskih kazališta. Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskome jeziku i izvedbi na stranim jezicima hrvatskih izvođača do 1840.*, knjiga 5, HAZU, AGM, Zagreb 2012.

Krležini dani u Osijeku 2011. Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari, pr. Branko Hećimović, drugi dio, Zagreb, Osijek 2012.

Zvonimir Ivković, *Kazališne veze Osijeka i Pečuha*, ur. Antonija Bogner-Šaban, Matica Hrvatska ogranak Osijek, Hrvatsko kazalište, Osijek, Pečuh 2012.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2013.

Krležini dani u Osijeku 2012. Kazalište po Krleži, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2013.

Lucija Ljubić, *Desetica*, Ex Libris, Zagreb 2013.

Martina Petranović, *Na sceni i oko nje*, Oksimoron, Osijek 2013.

Branka Hlevnjak, *Drago Turina*, ULUPUH, Zagreb 2013.

Antologija hrvatske ratne komedije (1991. – 1997.), pr. Sanja Nikčević, Privlačica, Vin-kovci 2013.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2014.

Boris Senker, *Uvod u suvremenu teatrologiju*, knjiga I., Leykam international, Zagreb 2010. i knjiga II., Leykam international, Zagreb 2013.

Darko Lukić, *Uvod u antropologiju izvedbe*, Leykam international, Zagreb 2014.

Krležini dani u Osijeku 2013. Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj dramskoj knji-ževnosti i kazalištu, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek, 2014.

Martina Petranović, *Prepoznatljivo svoja – kostimografkinja Ika Škomrlj*, ULUPUH, Zagreb 2014.

Suzana Marjanić, *Kronotop hrvatskog performansa. Od Travelera do danas*, Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga, Zagreb 2014.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2015.

Krležini dani u Osijeku 2014. Kompleks obitelji i četvrt stoljeća tranzicije i globalizacije u hrvatskoj drami i kazalištu, pr. Branko Hećimović, Zagreb, Osijek 2015.

Miro Gavran, *Suze i smijeh. Trpke melodrame*, Mozaik knjiga, Zagreb 2015.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2016.

Darko Lukić, *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*, Leykam international, Zagreb 2016.

Histrion ili autobiografija glumca, ur. Grozdana Cvitan, Umjetnička organizacija Glu-mačka družina Histrion, Zagreb 2016.

Krležini dani u Osijeku 2015. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, prvi dio, pr. Branko Hećimović, Osijek, Zagreb 2016.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2017.

Krležini dani u Osijeku 2016. Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio, pr. Branko Hećimović, Osijek, Zagreb 2017.

Ivica Kunčević, *Redateljske bilješke*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2017.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2018.

Krležini dani u Osijeku 2017. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta, prvi dio, pr. Martina Petranović, Boris Senker i Anamarija Žugić, Zagreb, Osijek 2018.

Antonija Bogner-Šaban, *Ivo Raić*, HAZU, Zagreb 2018.

Višnja Kačić Rogošić, *Skupno osmišljeno kazalište*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2018.

Tone Papić i Božica Valenčić, *Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – povijest zgrade*, Matica hrvatska ogranak Osijek, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Osijek 2018.

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 2019.

Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta, drugi dio, pr. Ana Lederer, Zagreb, Osijek 2019.

Lucija Ljubić, *Od prijesupnice do umjetnice: kazališne i društvene uloge hrvatskih glumica*, Meandarmedia, Akademija za umjetnost i kulturu, Zagreb, Osijek 2019.

Maja Đurinović, *Taj tvrdoglavi plesni vitalizam: osvrti, razgovori, komentari (1992.-2016.)*, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2018.

Zlatko Sviben, *Od Bele do Isabelle*, Naklada Jesenski i Turk, Teatar Poezije, Festival Miroslav Krleža, Zagreb 2019.

SADRŽAJ

TRI DESETLJEĆA KRLEŽINI DANA U OSIJEKU

Davor Špišić: Moj život u drami – dramaturgija pisca zanatlije	7
Boris Senker: Redatelji i režija u osječkim izlaganjima Branka Hećimovića.....	11
Ljubomir Stanojević: Ivkovićevo kazališno razdoblje.....	30
Branka Brlenić-Vujić: Krleža – Osijek – srednjoeuropski prostor.....	39
Adriana Car-Mihec: Teatrološki prinosi Darka Gašparovića Krležinim danima u Osijeku.....	46
Ana Gospić Županović: Dramsko pismo Slobodana Šnajdera u kontekstu Gašparovićeva teatrološkog opusa	60
Ivan Bošković: Fabrijevi interventi na Krležinim danima u Osijeku.....	67
Suzana Marjanić: Izvan teatra i/ili onkraj pozornice – etnoteatrologija i feministička kritika na Krležinim danima u Osijeku: primjer – Ivan Lozica i Lada Čale Feldman iz Instituta za etnologiju i folkloristiku.....	79
Martina Petranović: Krležini dani u Osijeku – zatočnik hrvatske teatrologije	94
Ivana Žužul: Krležini dani u Osijeku – književna povijest iz ruke pjesnika a ne povjesničara.....	111
Antun Pavešković: Krležini dani „prije preporoda“.....	123
Hrvojka Mihanović-Salopek: Miroslav S. Mađer kao dramski pisac.....	143
Ozana Iveković: Pučka drama i pučko kazalište na Krležinim danima u širem teatrološkom kontekstu	154
Marijan Varjačić: Kajkavsko kazalište i Krležini dani	183
Ivan Trojan: Zbornik <i>Krležini dani</i> i Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku	193
Lucija Ljubić: Krležini dani u Osijeku i hrvatska drama od 1990. do danas.....	204
Višnja Kačić Rogošić: (Ne)vidljiva zagrebačka scena na prijelazu milenija	216

Ana Lederer: Tema: Balet.....	229
Maja Đurinović: „Strani teritorij“ plesa kao kazališne umjetnosti	242
Mira Muhoberac: Smjernice za daljnji razvoj Krležinih dana u Osijeku	250

PRILOZI

Martina Petranović: Kronologija Krležinih dana u Osijeku 2019.	259
Martina Petranović: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 2019.	261
Vanja Budišćak: Kazalo imena.....	265

TRIDESET GODINA KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU

Martina Petranović: Tragom kutije olovnih slova – tri desetljeća Krležinih dana u Osijeku.....	279
Branko Hećimović, Martina Petranović: Uvod u Bibliografiju zbornika Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991 – 2019	286
Ana Lederer, Tatjana Skendrović: Bibliografija zbornika Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1991 – 2019.....	287
Tatjana Skendrović: Kazala autora priopćenja, uvodnika, dramskih tekstova, bibliografija zbornika, kronologija Krležinih dana, repertoara Krležinih dana, govora pred Krležinim spomenikom, prigodnih priloga, napomena, sažetaka na engleskom.....	331
Branko Hećimović, Martina Petranović: Uvod u Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1987., 1990. – 2019.	339
Antonija Bogner-Šaban, Branko Hećimović, Martina Petranović, Anamarija Žugić: Repertoar Krležinih dana u Osijeku 1987., 1990. – 2019.....	341
Tatjana Skendrović: Kazala autora	383
Tatjana Skendrović: Kazalo kazališta.....	389
Martina Petranović: Članovi Odbora Krležinih dana u Osijeku.....	391
Martina Petranović: Krležini dani u Osijeku 1990. – 2019. godine	393
Tatjana Skendrović, Martina Petranović: Izložbe na Krležinim danima u Osijeku...	397
Martina Petranović: Predstavljanja knjiga na Krležinim danima u Osijeku.....	403

Za nakladnike:
akademik Dario Vretenar
prof. dr. sc. Loretana Farkaš
Dražena Vrselja

Lektura:
Maja Silov Tovernić

Grafičko oblikovanje i dizajn naslovnice:
Nina Ivanović

Tisak:
Tiskara Zelina d.d.

Naklada:
400 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
studen 2020.

Adresa uredništva:
Odsjek za povijest hrvatskog kazališta
Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU
Opatička 18
Telefon: 01/4895-302

Krležini dani u Osijeku 2019.

Priredila

Martina Petranović

Suradnici

Ivan Bošković

Branka Brlenić-Vujić

Adriana Car-Miheć

Maja Đurinović

Ana Gospić Županović

Ozana Iveković

Višnja Kačić Rogošić

Ana Lederer

Lucija Ljubić

Suzana Marjanić

Hrvojka Mihanović-Salopek

Mira Muhoberac

Antun Pavešković

Martina Petranović

Boris Senker

Ljubomir Stanojević

Davor Špišić

Ivan Trojan

Marijan Varjačić

Ivana Žužul

180,00 kn

ISBN 978-953-347-370-3



9 789533 473703

