

Recepcija kazališnih uprizorenja dramskih djela i dramatizacija proznih djela Antona Pavloviča Čehova u Hrvatskoj (1897. - 2010.)

Milevoj Šuran, Stenni

Doctoral thesis / Disertacija

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2023.7444>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:786500>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-30**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Stenni Milevoj Šuran

**RECEPCIJA KAZALIŠNIH
UPRIZORENJA DRAMSKIH DJELA I
DRAMATIZACIJA PROZNIH DJELA
ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA U
HRVATSKOJ (1897. – 2010.)**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2024.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Stenni Milevoj Šuran

**RECEPCIJA KAZALIŠNIH
UPRIZORENJA DRAMSKIH DJELA I
DRAMATIZACIJA PROZNIH DJELA
ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA U
HRVATSKOJ (1897. – 2010.)**

DOKTORSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić

Zagreb, 2024.



University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

Stenni Milevoj Šuran

**RECEPTION OF THEATRE
PRODUCTIONS OF ANTON PAVLOVICH
CHEKHOV'S DRAMAS AND PROSE
DRAMATISATIONS IN CROATIA
(1897 – 2010)**

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor: doc. dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić

Zagreb, 2024

O MENTORU

Doc. dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić rođena je 1961. godine, diplomirala je glumu na Akademiji za kazalište, film i televiziju Sveučilišta u Zagrebu, područno odjeljenje Osijek, te hrvatski jezik i književnost (nekadašnji studij jugoslavenskih jezika i književnosti) na Pedagoškom fakultetu u Osijeku. Magistrirala je s tezom *Heteroglosija u jednoj hrvatskoj školskoj drami* na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, pod mentorstvom Pavla Pavličića, a doktorirala s disertacijom *Gluma kao alteracija identiteta*, pod mentorstvom Vladimira Bitija, na istom fakultetu. Svoj radni vijek započela je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, potom nastavila u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku. Godinama je djelovala kao samostalna dramska umjetnica. Glumila je na Dubrovačkim ljetnim igrama i u mnogim teatrima u Zagrebu i šire. Odigrala je oko 80 glavnih i velikih uloga, režirala oko 60 kazališnih predstava. Dobitnica je nekoliko strukovnih nagrada za glumačke i redateljske uratke. Na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu kao vanjska suradnica predaje od 1994. godine, a od 2008. je stalno zaposlena. Uz režiju, pisanje scenarija i dramatizacije, već sredinom devedesetih godina 20. stoljeća počinje pisati i objavljivati znanstvene radove, bavi se teorijom kulture, sudjeluje na brojnim znanstvenim domaćim i međunarodnim skupovima te predaje brojne kolegije na dodiplomskim i diplomskim studijima (Dramski odgoj, Filmska umjetnost, Teorija glume i režije, Feminističke teorije i dramsko pismo u Hrvatskoj, Povijest kazališta i drame 1 – 6, Teorija književnosti, Svjetska književnost, Epistemologija i gluma) te poslijediplomskim studijima (Stanislavski, Čehov, Gavella, Povijest kazališta i drame...) diljem Hrvatske (Učiteljski fakultet u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Vern u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti, Poslijediplomski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu). Mentorica je doktorandima koji su nakon obrane doktorskog rada objavili disertacije kao vrlo uspješne knjige. Autorica je više od 80 znanstvenih i stručnih članaka. Autorica je i sljedećih znanstvenih knjiga: *Gluma i identitet* (2008., Zagreb: Durieux.), *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici* (2012., Zagreb: Alfa), *Kazalište i drama tijekom stoljeća*, 1. knjiga (antika – renesansa) (2014., Zagreb: Alfa.), *Kazalište i drama tijekom stoljeća*, 2. knjiga (do konca 18. stoljeća) (2017., Zagreb: Alfa). Nedavno je objavila sljedeće radove: „Fabijan Šovagović o Branku Gavelli: Škola straha ili o poziciji moći?“, u: Senker, B., Ljubić, L. i Glunčić-Bužančić, V. (ur.), *Dani Hvarskog kazališta. Sučeljavanja u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split, 2021.; „Žanrovsko i autorsko: hvarsko pučko kazalište“, u: Senker, B., Ljubić, L. i Glunčić-Bužančić, V. (ur.), *Dani Hvarskog kazališta. Hvarsko kazalište –*

prošlost, obnova, budućnost; Autorsko i žanrovsko. Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split, 2020.; „Škrtost u djelu Ive Brešana”, u: Levanat-Peričić, M., Gospić Županović, A. (ur.), *Prvi Brešanov svibanj. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa o djelu Ive Brešana.* Zadar: Sveučilište u Zadru, 2020.; „Svijet kulture’ i ,svijet života’ u djelu Darka Gašparovića, u: *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 32(1), 205–224., 2020. Recenzentica je znanstvenih članaka *Zadarskog filološkog zbornika* (2021.), članaka za časopis *Fluminensia* (2020.), znanstvenih članaka Hrvatskog slavističkog kongresa (2017.), sveučilišnog udžbenika dr. sc. Kiš-Glavaš Lelie s Edukacijsko-rehabilitacijskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (2017.) itd.

ZAHVALE

Posebno hvala mojoj mentorici doc. dr. sc. Dubravki Crnojević-Carić na pomoći, potpori i razumijevanju te mojem suprugu, našim princezama i mojim roditeljima na ljubavi, razumijevanju i strpljenju. Njima ovaj doktorski rad i posvećujem.

SAŽETAK

Ovaj doktorski rad bavi se recepcijom kazališnih uprizorenja književnih djela ruskoga pisca Antona Pavloviča Čehova (1860. – 1904.) u Hrvatskoj od 1897. do 2010. godine. Rad tematizira recepciju piščevih dramskih djela, a manjim dijelom i recepciju dramatisacija njegovih prozних djela, u hrvatskim kazalištima, kazališnim društvima i družinama te u relevantnim kazališnokritičkim osvrtima u spomenutom razdoblju. Kronološkim redosljedom i u pojedinim gradovima, s naglaskom na pojedina redateljska ostvarenja i uprizoreni dramski/prozni tekst, prati se izvođenje piščevih djela u hrvatskoj kazališnoj praksi te objavljivanje relevantnih kazališnih kritika u različitim medijima, od dnevnog tiska do stručnih časopisa i publikacija. Na pojedinačne elemente u analizi kazališnih uprizorenja primjenjuju se metoda analize, komparacije, sinteze i analogije te povijesna metoda pojedinačnih činjenica: kazališta, redatelja i glumaca, kazališnih kritika te društveno-političkih i kulturoloških promjena u društvu i kazalištu. Dolazi se do sljedećih zaključaka: važnost recepcije kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela u Hrvatskoj od 1897. do 2010. može se iščitati unutar konteksta povijesnog i estetskog razvoja pojedinih hrvatskih profesionalnih i amaterskih kazališta, kazališnih družina i društva. Činjenice koje su obilježile nacionalnu i međunarodnu kazališnu praksu u navedenom razdoblju te dominantni političko-ideološki i društveno-kulturološki uvjeti toga razdoblja, kao nadgradnja kazališnoj praksi, znatno su utjecali na prirodu odnosa pojedinih kazališnih intendantata, redatelja, glumaca, dramaturga, scenografa, kostimografa i drugih scenskih umjetnika prema Čehovljevu dramskom i/ili proznom predlošku, na način strukturiranja scenske radnje na pozornici, na izbor Čehovljevih djela te, naposljetku, na njihovu kritičku valorizaciju.

KLJUČNE RIJEČI

Čehov, dramska djela, dramatisacija, prozna djela, kazališna recepcija, hrvatska kazališta, kazališna društva, kazališne družine, kazališna režija, kazališne kritike

PROŠIRENI SAŽETAK

This paper focuses on the reception of theatre productions of Anton Pavlovich Chekhov's literary works in Croatia from 1897 to 2010. It deals with the reception of his dramas and, to a lesser extent, with the reception of dramatisations of his prose work, in Croatian theatres, theatre societies and theatre groups, and in relevant theatre criticism in the abovementioned period. Croatian theatre productions of writer's literary works are being analysed in chronological order, taking into consideration different cities where they were performed, different directors' poetics and writer's literary works, as well as the publication of relevant theatre criticism in different media forms, from daily press to theatre journals and books. Methods of analysis, comparison, synthesis and analogy, as well as the historical method of particular data (of theatres, directors and actors, theatre criticism and socio-political and cultural changes in theatre) are being applied.

The reception of Croatian theatre productions of writer's literary works is divided into 12 stages. At the end of the 19th century, Chekhov's works were staged in Croatia for the first time, shortly after his works were published in Russia and staged in Russian theatres. One-act play *The Bear* was staged in Croatian National Theatre in Zagreb in 1897 and it was interpreted by prominent Croatian actors. It was staged in the period when the theatre was run by Stjepan Miletić, who tried to establish strong ties to European theatre practices. One-act-plays were often staged during modernism and were considered to be "light" theatre entertainment.

At the beginning of the 20th century director Josip Bach and dramaturge Nikola Andrić advocated for theatre productions of Russian writers in Zagreb's theatre. Chekhov's works were again performed on stage and contributed to the formation of particular actors' and directors' poetics. Nevertheless, writer's plays were staged only a few of times and were soon replaced by other plays. They were not popular among Zagreb's theatre spectators although they gained artistic reputation among theatre critics who had a (significant) influence on the subsequent reception of writer's works in theatre and literary circles. A literary analysis of *Uncle Vanya*, a four-act play, was presented for the first time in the newspapers *Hrvatsko pravo* and became a starting point for twentieth century theatre and literary analyses of writer's works. The play was interpreted as a lyrical drama that contained both tragic and comic elements and that put emphasis on the psychological state of its protagonists, while Chekhov was associated with impressionism. Taking into consideration some of the elements

of this analysis, it is not surprising that spectators had to adjust to changes occurring in modern dramaturgy that Chekhov was inaugurating.

In this period Croatian National Theatre in Osijek also staged a one-act play *The Bear* because its dramaturge Srđan Tucić insisted on theatre productions of plays that were frequently performed in European theatres. Karlovac and Split followed suit.

Chekhov's works were also performed during the First World War, without government censorship. In Zagreb's theatre, *The Bear* was performed with a four-act play *The Cherry Orchard*. Theatre audiences frequently attended theatre performances. The war contributed to a "cultural renaissance" that resulted in comic plays frequently being staged. Theatre critics analysed the style and genre of Chekhov's plays, the accuracy of its Croatian translations and the influence that current socio-political events had on theatre productions.

In 1916 *The Bear* was again staged in Zagreb. In their analyses critics had opposing views of actors' performances, based on (not) finding the right balance of tragic and comic elements in the play, which proved to be an indication of multiple layers of meaning of Chekhov's dramaturgy that cannot be easily associated with a particular style or poetics.

During the War, Osijek's theatre also performed one-act plays (they were usually directed and translated by Joza Ivakić), while in the postwar period (1919 – 1922) they were staged in Zagreb and Varaždin. The production of *Uncle Vanya* by the Russian director Jakov Šuvalov was not very popular with Zagreb's theatre audiences, despite of the fact that the leading role was performed by Ivo Raić who used the Moscow Art Theatre's "method" of acting. In the next four decades (1919 – 1962) Zagreb's theatre no longer had its own productions of Chekhov's works. Only amateur groups and foreign theatre companies performed on its stage.

Zagreb's Acting school (Državna glumačka škola) staged Chekhov's works as part of students' theatre exam productions. Zagreb's theatre audiences showed a greater interest for the production of an one-act play *The Marriage Proposal* probably because it was staged a few months after the Russian actors and directors visited Zagreb. On that occasion one group of Moscow Art Theatre (MAT) actors, led by Kačalov, performed Chekhov's works.

At the beginning of the 1920s the biggest influence on Croatian theatre and theatre critics was exerted by Constantin Stanislavsky and the MAT actors who visited Zagreb.

Zagreb's theatre audiences had the chance to observe Stanislavsky's approach to acting and directing and watch his theatre productions of Chekhov's works based on "psychological realism". Their performances had a lasting impact on Croatian theatre productions of Chekhov's works in most part of the twentieth century. But, Stanislavsky in Russia was already experimenting with other acting techniques (that incorporated actor's body movements) while the Croatian public was only familiarized with his method based on actor's psychology.

In the period between the two world wars (1923 – 1940) only Zagreb's Acting school (Zemaljska glumačka škola) staged his works. The production of *The Seagull* by the Russian director Lidija Mansvjetova was put on stage soon after the MAT's visit in Zagreb, so it can be assumed that their performance was strongly influenced by what they had witnessed only a few months earlier. Moreover, an even stronger influence on their work was made by Mansvjetova who contributed to the modernisation of the Croatian theatrical expression and to the revival of theatrical productions of Chekhov's works in different Croatian cities.

In addition, Chekhov's works were staged in Osijek, Split, Dubrovnik and Karlovac, in professional and amateur or semiprofessional theatres, theatre societies and theatre groups. Stanislavsky, MAT and other Russian directors, (in)directly connected to MAT, also had a strong influence on theatre productions of Chekhov's works in the abovementioned cities.

The Second World War in Croatia (1941 – 1945) presented a new stage in the reception of Chekhov's works on Croatian theatre stage. The play *The Marriage Proposal* was staged by two partisan organizations. Their performances showed an innovative approach to Chekhov's literary works: they used improvisations in acting expressions and exhibited a closer connection to the audience.

The new political regime, socialist realism, established after the Second World War in Croatia, resulted in limited artistic freedom, on the one hand, and in the formation of new theatres and in the increase of their funding, on the other hand. Consequently, the number of theatre productions of Chekhov's works raised considerably.

Theatre critics interpreted Split's staging of the play *The Three Sisters*, directed by Mansvjetova, as a triumph of socrealist art and emphasized the role that the MAT and Stanislavsky's *System* had in forming socialist realism. But, in reality Stanislavsky was

compromised by his followers who interpreted his work in a doctrinaire manner, regardless of the fact that Croatian theatre practitioners did not know how to apply his theories in practice. This situation continued throughout the 1950s in most theatrical productions. Chekhov became a writer that advocated the love of his country and its people.

There were also exceptions to the rule: Chekhov's one-act plays transformed into puppet shows and performed by Zagreb's Družina mladih, Zagreb's Acting School (Zemaljska glumačka škola) and Tito Strozzi's performance of *Uncle Vanya*, Student's theatre "Ivan Goran Kovačić" and their staging of *The Three Sisters*. Theatrical productions of writer's works also became part of an exam repertoire for the evaluation of acting and directing students in the Academy of Dramatic Art in Zagreb.

In the mid 1950s the MAT again visited Zagreb, but their performance of the play *The Three Sisters* in 1956, directed by V. Nemirovič-Dančenko, did not offer a new or original interpretation of the play. Similar tendencies were present in Croatian interpretations of Chekhov's works from mid 1940s to mid 1950s.

In the 1960s Chekhov's plays continued to be staged in the form of stage realism, emphasizing their specific poetic elements, on the one hand, while certain tendencies towards antiillusionism, reduction and stylisation were also present, on the other hand. Satire on stage became a way to discuss the current socio-political situation in the country. This was manifested in theatre productions of the Satirical Theatre "Jazavac" in Zagreb, in Vladimir Gerić's approach to Chekhov's dramaturgy in Varaždin, in Branko Mešeg's unsuccessful attempt in Osijek to connect writer's plays to the theatre of the absurd, in Venturini's scenography of one-act plays in Zadar etc.

The end of the 1960s and the beginning of the 1970s in Croatian society, politics and culture was marked by students' riots in Zagreb in 1968 and by the rise and fall of The Croatian Spring. These events affected theatre productions of Chekhov's works by a resurgence of political elements in their staging. Since Croatian theatres wanted to become more independent and find their own artistic modes of expression, it is not surprising that there were new attempts to stage Chekhov's works, sometimes finding inspiration in European theatrical practices. On the other hand, some productions were still under the influence of stage realism. A new approach to Chekhov was particularly evident in Maffioli's staging of one-act plays in Rijeka (under the name of *Čehovijana*) as a theatre-in-theatre

experiment, that emphasized farsic and ludic elements and that was staged under the influence of Russian directors V. Meyerhold and E. Vahtangov. Gerić's staging of *The Three Sisters* in Dubrovnik showcased a tendency towards synthesization of a "global metaphor" from the play and connected Gerić to Giorgio Strehler's theatre productions of Chekhov's works.

In the second half of the 1970s and at the beginning of the 1980s there were more frequent directors' attempts to use new approaches when staging Chekhov's works. They were based on the poetics of the theatre of the absurd, they emphasized the importance of the actor's body in performances, they were in some aspects close to Meyerhold's theatre poetics or to Brecht's epic theatre. At the end of the 1970s there was a tendency towards "critical directing" in which the director assumed the role of a critic, while the text was deconstructed. Chekhov became a predecessor of Ionesco's and Beckett's theatre of the absurd. New approaches were particularly evident in performances of one-act plays by Theatre Workshop "Pozdravi", which emphasized the importance of the actor's body, and in Petar Veček's theatre productions in Varaždin that had some similarities with Brecht's V-effect and political theatre.

In the period from 1982 to 1990 theatre productions of Chekhov's works were mainly influenced by the theatre of the absurd and by the existentialist philosophy. Ivica Kunčević emphasized existential elements in his productions. Paolo Magelli directed his attention towards existentialism, on the one hand, and towards Artaud's theatre of cruelty and ritual theatre, on the other hand. Zlatko Bourek adapted and directed one-act plays as part of his theatre of figures. He used a Japanese "bunraku" technique and created a Brechtian, expressionistic theatre. Vida Ognjenović added certain motifs and scenes to her theatre production of *The Three Sisters* to emphasize its inherent existential elements.

Political events of the 1990s, especially the Homeland War (1991 – 1995), had a strong influence on theatre productions of Chekhov's works staged from 1991 to 2001. Theatre productions (Veček's staging of *The Seagull*, Magelli's Russian Cycle (*The Cherry Orchard*, *The Three Sisters* and *Uncle Vanya*), Brezovec Zagreb's and Ljubljana's production of *The Three Sisters*, theatre productions of Chekhov's works during Split Summer Festival directed by Georgij Paro, Bulgarian production of the *The Three Sisters* on Eurokaz) were characterized by the following methods and approaches. Chekhov's texts were deconstructed and fragmented and sometimes subsequently integrated with texts of other prominent playwrights. Directors searched for new forms of stage venues which occasionally became

integrative and interactive with the ones set for the spectators. Performances no longer had a clear beginning and a clear end. The actor's body took on an important role because actors exposed themselves as artists through the process of decomposition (their role was also created by private comments of their lives). Sometimes it was a challenge to find the "true" meaning of the performance because theatre productions no longer depicted the play's story-line. Other media forms (video installations) and the newest technological inventions were introduced in theatre productions. Croatian actors collaborated with foreign actors and directors on joint theatre projects based on Chekhov's works.

In the first decade of the 21st century Chekhov's works and their adaptations were continually produced in Croatian theatres, also taking a form of "postdramatic theatre". They were characterized by the following features. On the one hand, they deconstructed and fragmented Chekhov's texts, while, on the other hand, they disengaged from deconstruction and from a direct comment of the Homeland War. Sometimes entire productions were deconstructed by the introduction of poetry or music. Strict boundaries between different literary genres were broken, actors became performers of states, emotions or dramatic functions. Minimalism of stage design and costume was introduced, as well as the expansion of the theatre stage into the auditorium. Actors formed a closer relationship with the audience. There were no more clear boundaries between reality and fiction (documentarism) and productions questioned current societal problems. There was a strong influence of "new realism", strong interventions were made in the original text (interpolations, contractions, deletion of key scenes), videoprojections and sound recordings were introduced, the story-line was set in a non-specific time and place etc.

To conclude, the significance of the Croatian reception of theatrical productions of Chekhov's works is interpreted within the context of aesthetic and historical development of Croatian theatres, theatre groups and theatre societies. Features that characterized national and international theatre practices, as well as dominant political, ideological and socio-cultural conditions of the period, exerted a great influence on the relationship established between certain theatre managers, directors, actors, dramaturges, scene and costume designers and Chekhov's texts; on the structure of stage action, on the choice of Chekhov's works and, finally, on their critical evaluation.

KEY WORDS

Chekhov, dramas, dramatisation, prose work, theatre reception, Croatian theatres, theatre societies, theatre groups, theatre directors, theatre criticism

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. TERMINOLOŠKO ODREĐENJE: <i>RECEPCIJA, DRAMATIZACIJA I ADAPTACIJA</i>	2
1.1.1. <i>Recepcija</i>	2
1.1.2. <i>Dramatizacija i adaptacija</i>	3
1.2. HIPOTEZE, CILJEVI I OČEKIVANI ZNANSTVENI DOPRINOS ISTRAŽIVANJA	5
1.2.1. Hipoteze	5
1.2.2. Ciljevi i očekivani znanstveni doprinos istraživanja	5
1.3. KORPUS	6
1.4. LITERATURA	7
1.5. METODOLOGIJA	8
2. PREGLED RECEPCIJE KAZALIŠNIH UPRIZORENJA DRAMSKIH DJELA I DRAMATIZACIJA PROZNIH DJELA A. P. ČEHOVA U HRVATSKOJ OD 1897. DO 1945.	9
2.1. POČECI KAZALIŠNIH UPRIZORENJA ČEHOVLJEVIH DRAMSKIH DJELA NA HRVATSKIM POZORNICAMA (1897. – 1913.)	9
2.1.1. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu	9
2.1.1.1. <i>Medvjed</i>	9
2.1.1.2. <i>Prosidba, Ujak Vanja i Labuđi pjev</i>	15
2.1.2. <i>Medvjed</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku	25
2.1.3. <i>Medvjed</i> u Hrvatskom dramskom društvu u Splitu	27
2.1.4. <i>Medvjed</i> Hrvatskog dramskog društva iz Varaždina	27
2.2. ČEHOV NA HRVATSKOJ KAZALIŠNOJ SCENI TIJEKOM PRVOG SVJETSKOG RATA (1914. – 1918.)	29
2.2.1. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu	29
2.2.1.1. <i>Višnjik</i>	30
2.2.1.2. <i>Medvjed</i>	40

2.2.2. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku	42
2.2.2.1. <i>Medvjed i Prosidba</i>	44
2.2.2.2. <i>Prosidba</i>	45
2.2.3. <i>Medvjed</i> u Hrvatskom kazališnom društvu za Dalmaciju u Splitu	46
2.2.4. <i>Medvjed</i> u Gradskom kazalištu u Varaždinu	47
2.3. ČEHOV NA ZAGREBAČKOJ I VARAŽDINSKOJ POZORNICI U PRVIM POSLIJERATNIM GODINAMA (1919. – 1922.)	48
2.3.1. Zagreb	48
2.3.1.1. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu	48
2.3.1.1.1. <i>Ujak Vanja</i>	48
2.3.1.2. Državna glumačka škola	52
2.3.1.2.1. <i>Prosidba</i>	52
2.3.1.2.2. <i>Soba br. 6 i Jubilej</i>	54
2.3.2. <i>Prosidba</i> u Gradskom kazalištu u Varaždinu	61
2.4. GOSTOVANJE HUDOŽESTVENIKA U ZAGREBU 1922.	62
2.4.1. Uloga Čehovljevih drama na kazališnom repertoaru hudožestvenika	62
2.4.2. Hrvatska kazališna kritika o Čehovljevim dramama u izvedbi hudožestvenika	66
2.5. ČEHOV NA HRVATSKOJ KAZALIŠNOJ SCENI U MEĐURAĆU (1923. – 1940.)	72
2.5.1. Državna glumačka škola u Zagrebu	72
2.5.1.1. <i>Galeb</i>	72
2.5.1.2. <i>Medvjed i Prosidba</i>	80
2.5.2. <i>Soba br. 6 i Vještica</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku	82
2.5.3. Narodno pozorište za Dalmaciju u Splitu	84
2.5.3.1. <i>Soba br. 6 i Vještica</i>	84
2.5.3.2. <i>Medvjed, Prosidba i Jubilej</i>	85
2.5.4. Dubrovnik	88

2.5.4.1. <i>Prosidba</i> u Dubrovačkoj (diletantskoj) pozorišnoj družini	88
2.5.4.2. <i>Prosidba</i> u Dubrovačkom kazališnom društvu	89
2.5.5. <i>Prosidba</i> u Dramatskom društvu u Karlovcu	90
2.6. ČEHOV NA PARTIZANSKIM POZORNICAMA TIJEKOM DRUGOG SVJETSKOG RATA (1941. – 1945.)	91
2.6.1. <i>Prosidba</i> Centralne kazališne družine <i>August Cesarec</i>	93
2.6.2. <i>Prosidba</i> KNOJ-a	94
3. RECEPCIJA KAZALIŠNIH UPRIZORENJA DRAMSKIH DJELA I DRAMATIZACIJA I ADAPTACIJA PROZNIH DJELA A. P. ČEHOVA U HRVATSKOJ OD 1945. DO 2010.	100
3.1. POLITIČKO-IDEOLOŠKA ORIJENTACIJA HRVATSKE KAZALIŠNE PRAKSE: UTJECAJ SCENSKOG REALIZMA I NATURALIZMA U SCENSKIM IZVEDBAMA ČEHOVLJEVIH DJELA (1945. – 1957.)	100
3.1.1. Narodno kazalište u Splitu	100
3.1.1.1. <i>Tri sestre</i>	100
3.1.1.2. <i>Ujak Vanja</i>	112
3.1.2. Zagreb	116
3.1.2.1. Čehovljeve jednočinke Družine mladih	116
3.1.2.2. <i>Ujak Vanja</i> Zemaljske glumačke škole	121
3.1.2.3. <i>Tri sestre</i> Studentskog kazališta <i>Ivan Goran Kovačić</i>	128
3.1.2.4. <i>Ujak Vanja</i> i <i>Na glavnoj cesti</i> ADU-a Sveučilišta u Zagrebu	135
3.1.3. <i>Medvjed</i> i <i>Prosidba</i> u Narodnom kazalištu <i>August Cesarec</i> u Varaždinu	137
3.1.4. <i>Na glavnoj cesti</i> u Narodnom kazalištu <i>Ivan Zajc</i> u Rijeci	138
3.1.5. <i>Medvjed</i> i <i>Prosidba</i> u Narodnom kazalištu u Zadru	141
3.1.6. <i>Prosidba</i> u Narodnom kazalištu u Bjelovaru	143
3.1.7. Karlovac	144
3.1.7.1. <i>Prosidba</i>	144
3.1.7.2. <i>Jubilej</i>	144

3.1.7.3. <i>Medvjed</i>	145
3.1.7.4. <i>Na glavnoj cesti</i>	145
3.1.8. <i>Medvjed</i> i <i>Prosidba</i> Gradskog narodnog kazališta u Slavonskoj Požegi	147
3.1.9. <i>Jubilej</i> i <i>Labuđi pjev</i> u Gradskom kazalištu Virovitica	148
3.1.10. <i>Višnjik</i> u Narodnom kazalištu u Rovinju	149
3.2. GOSTOVANJE HUDOŽESTVENIKA U ZAGREBU 1956.	150
3.3. SLABLJENJE POLITIČKOG UTJECAJA U STRUKTURIRANJU KAZALIŠNE PREDSTAVE: UTJECAJ POETSKOG REALIZMA / ANTIILUZIONIZMA U SCENSKIM IZVEDBAMA ČEHOVLJEVIH DJELA (1960. – 1967.)	157
3.3.1. Zagreb	157
3.3.1.1. <i>Tri sestre</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu	157
3.3.1.2. <i>Galeb</i> u Zagrebačkom dramskom kazalištu	173
3.3.1.3. Satiričko kazalište <i>Jazavac</i>	180
3.3.2. <i>Ujak Vanja</i> u Narodnom kazalištu <i>August Cesarec</i> u Varaždinu	184
3.3.3. <i>Ujak Vanja</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku	189
3.3.4. <i>Triptih</i> Narodnog kazališta u Zadru	192
3.3.5. <i>Prosidba</i> Narodnog kazališta <i>Ivan Zajc</i> u Rijeci	195
3.4. PONOVDNA POLITIZACIJA KAZALIŠNOGA ČINA: TRAŽENJE NOVIH NAČINA SCENSKIH UPRIZORENJA ČEHOVLJEVIH DJELA (1968. – 1975.)	197
3.4.1. Zagreb	197
3.4.1.1. <i>Višnjik</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu	197
3.4.1.2. <i>Drama bez naslova</i> u Dramskom kazalištu <i>Gavella</i>	204
3.4.1.3. Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu	209
3.4.1.3.1. <i>O štetnosti duhana</i> i <i>Medvjed</i>	210
3.4.1.3.2. <i>Ujak Vanja</i> i <i>Na glavnoj cesti</i>	211
3.4.1.3.3. <i>Labuđi pjev</i>	212

3.4.1.3.4. <i>Bespomoćno stvorenje, On je shvatio, Zločinac s predumišljajem i Drama bez naslova</i>	212
3.4.1.3.5. <i>Ujak Vanja i Galeb</i>	212
3.4.1.3.6. <i>Medvjed, Prosidba i O štetnosti duhana</i>	212
3.4.1.4. <i>Na glavnoj cesti</i> Studentskog eksperimentalnog kazališta	214
3.4.2. Narodno kazalište <i>Ivan Zajc</i> u Rijeci	215
3.4.2.1. <i>Ujak Vanja</i>	215
3.4.2.2. <i>Čehovijana</i>	219
3.4.3. <i>Medvjed i Prosidba</i> Dječjeg kazališta Titovi mornari iz Splita	224
3.4.4. Dubrovnik	225
3.4.4.1. <i>O štetnosti duhana</i> na Dubrovačkim ljetnim igrama	225
3.4.4.2. <i>Tri sestre</i> u Kazalištu Marina Držića	227
3.4.4.3. <i>Medvjed</i> Studentskog centra <i>Lero</i>	230
3.4.5. <i>Ujak Vanja</i> u Istarskom narodnom kazalištu Pula	234
3.4.6. <i>Ujak Vanja</i> u Gradskom narodnom kazalištu iz Slavonske Požege	236
3.5. POKUŠAJ MODERNIZACIJE SCENSKIH IZVEDBI ČEHOVLJEVIH DJELA (1976. – 1982.)	237
3.5.1. Zagreb	237
3.5.1.1. Dramsko kazalište <i>Gavella</i>	237
3.5.1.1.1. <i>Ujak Vanja</i>	237
3.5.1.1.2. <i>Ivanov</i>	239
3.5.1.2. <i>Galeb</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu	246
3.5.1.3. <i>Medvjed, Prosidba i O štetnosti duhana</i> Kazališne radionice <i>Pozdravi</i>	250
3.5.1.4. <i>Ujak Vanja</i> Teatra u gostima	256
3.5.1.5. ADU Sveučilišta u Zagrebu	267
3.5.1.5.1. <i>Ujak Vanja, Konjsko prezime, Dugi jezik, Zagonetna priroda i Kneginja</i>	267
3.5.1.5.2. <i>Ujak Vanja, Humoreska, Prosidba i Medvjed</i>	267

3.5.2. Split	268
3.5.2.1. <i>Tuga Jelene Ivanovne, Medvjed</i> i <i>Ivan Prišibejev</i> Dječjeg kazališta <i>Titovi mornari</i>	268
3.5.2.2. <i>Višnjik</i> Hrvatskog narodnog kazališta Split	268
3.5.3. Narodno kazalište <i>August Cesarec</i> u Varaždinu	274
3.5.3.1. <i>Galeb</i>	274
3.5.3.2. <i>Višnjik</i>	279
3.5.4. <i>Labuđi pjev</i> Teatra veterana u Osijeku	284
3.6. UTJECAJ EGZISTENCIJALISTIČKE FILOZOFIJE / TEATRA APSURDA U SCENSKIM IZVEDBAMA ČEHOVLJEVIH DJELA (1982. – 1990.)	285
3.6.1. <i>Višnjik</i> u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku	285
3.6.2. Zagreb	289
3.6.2.1. <i>Tri sestre</i> u Dramskom kazalištu <i>Gavella</i>	289
3.6.2.2. ADU Sveučilišta u Zagrebu	294
3.6.2.2.1. <i>Tri sestre</i> i <i>Humoreske</i>	294
3.6.2.2.2. <i>Galeb, Humoreska, Medvjed</i> i <i>Zagonetna priroda</i>	294
3.6.2.2.3. <i>Ujak Vanja, Medvjed, Prosidba</i> i <i>O štetnosti duhana</i>	294
3.6.2.2.4. <i>Jubilej</i> i <i>Labuđi pjev</i>	294
3.6.2.3. <i>O štetnosti duhana</i> i <i>Prosidba</i> Kazališta <i>Trešnja</i>	296
3.6.2.4. <i>Labuđi pjev</i> i <i>O štetnosti duhana</i> Video teatra ZS 100	298
3.6.3. Split	299
3.6.3.1. Dječje kazalište <i>Titovi mornari</i>	299
3.6.3.1.1. <i>Benefis</i>	299
3.6.3.1.2. <i>Vanjka</i>	301
3.6.3.2. <i>Drama bez naslova</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu Split	302
3.6.4. <i>Tri sestre</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku	306
3.6.5. <i>Višnjik</i> u Narodnom kazalištu <i>Ivan Zajc</i> u Rijeci	310

3.7. SCENSKÉ IZVEDBE ČEHOVLJEVIH DJELA U NOVOJ RATNOJ REALNOSTI I PORAĆU (1991. – 2001.)	315
3.7.1. Zagreb	315
3.7.1.1. Gradsko dramsko kazalište <i>Gavella</i>	315
3.7.1.1.1. <i>Galeb</i>	315
3.7.1.1.2. <i>Višnjik</i>	317
3.7.1.1.3. <i>Višnjik</i>	319
3.7.1.2. Zagrebačko kazalište mladih	323
3.7.1.2.1. <i>Ujak Vanja</i> i <i>Tri sestre</i>	323
3.7.1.2.2. <i>Tri sestre</i> i <i>Tri sestre: Čehov, Beckett, Brecht</i>	328
3.7.1.3. ADU Sveučilišta u Zagrebu	333
3.7.1.3.1. <i>Humoreske</i>	333
3.7.1.3.2. <i>Višnjik, Galeb</i> i <i>Ivanov</i>	333
3.7.1.3.3. <i>Prosidba</i> i <i>Medvjed</i>	334
3.7.1.3.4. <i>Jubilej</i> i <i>Humoreske</i>	334
3.7.1.3.5. <i>Dijalozi, Monolozi, Medvjed, Prosidba, Lovac, Zlomišljenik</i> i <i>Kneginja</i>	335
3.7.1.3.6. <i>Ujak Vanja</i>	336
3.7.1.3.7. <i>Bez kazališta se ne može, Prosidba</i> i <i>Galeb</i>	336
3.7.2. <i>Trinaest prizora</i> u Kazalištu Virovitica	337
3.7.3. Split – Splitsko ljeto	339
3.7.3.1. <i>Medvjed, O štetnosti duhana, Višnjik, Galeb</i> i <i>Dama sa psetancem</i>	339
3.7.3.2. <i>Galeb</i>	343
3.7.4. <i>Višnjik</i> na Hrvatskom festivalu malih scena u Rijeci	348
3.7.5. <i>Tri sestre</i> na Eurokazu	350
3.8. ČEHOV NA POČETKU NOVOG TISUĆLJEĆA (2002. – 2010.)	351
3.8.1. <i>Ujak Vanja</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku	351

3.8.2. <i>O štetnosti duhana</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu	356
3.8.3. Split	359
3.8.3.1. <i>Ujak Vanja</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu	359
3.8.4. Rijeka	361
3.8.4.1. Međunarodni festival malih scena	361
3.8.4.1.1. <i>Tri sestre</i>	361
3.8.4.1.2. <i>Galeb</i>	363
3.8.4.1.3. <i>Rotšildova violina</i>	369
3.8.4.2. <i>Galeb</i> u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci	373
3.8.4.3. <i>Ujak Vanja</i> u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku	379
3.8.5. Zagreb	382
3.8.5.1. <i>Prosidba</i> Kazališne grupe „Lectirum”	382
3.8.5.2. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu	383
3.8.5.2.1. <i>Prosidba ili Ne zov' vruga</i>	383
3.8.5.2.2. <i>Tri sestre</i>	384
3.8.5.2.3. <i>Višnjik</i>	388
3.8.5.3. Teatar &TD	390
3.8.5.3.1. <i>Tri sestre</i>	390
3.8.5.3.2. <i>Potrošeni snovi</i>	393
3.8.5.4. Gradsko dramsko kazalište <i>Gavella</i>	394
3.8.5.4.1. <i>Ivanov</i>	394
3.8.5.5. <i>Brak iz računa</i> u Satiričkom kazalištu <i>Kerempuh</i>	398
3.8.5.6. <i>Galeb</i> u Zagrebačkom kazalištu mladih	400
3.8.5.7. Festival svjetskog kazališta u Zagrebu	404
3.8.5.7.1. <i>Ivanov i Ivanov; U Moskvu, u Moskvu</i>	404

4. ZAKLJUČAK

408

5. POPIS LITERATURE	418
6. POPIS IZVORA	437
6.1. POPIS KAZALIŠNIH KRITIKA	437
6.2. POPIS KAZALIŠNIH CEDULJA	457
6.3. POPIS PROGRAMSKIH KNJIŽICA	460
7. PRILOZI	462
7.1. POPIS PREDSTAVA IZVEDENIH PREMA DJELIMA A. P. ČEHOVA	462
8. ŽIVOTOPIS AUTORICE S POPISOM OBJAVLJENIH DJELA	473

1. UVOD

Ako je efemernost neutješna konstanta kazališne fenomenologije, nijedna umjetnost, štoviše, ne čini nam se „po sebi” toliko heraklitovska kao kazalište. Gledamo li uzastopce „istu” predstavu, najlakše ćemo se uvjeriti u to da je svaka predstava neponovljiv čin, koji je uz to – već na razmaku od nekoliko mjeseci i godina (a kamoli desetljeća ili stoljeća) – povjeren uglavnom tek zaboravnom sjećanju (prolaznih) svjedoka. Doista, vječna je samo mijena i smjena u tom svijetu na daskama, ali za razliku od puke i rastrošne prolaznosti, mijena preobražava i istodobno čuva njegovo naslijeđe. Kazalište se poput Feniksa nanovo rađa iz vlastitog pepela, ali stanovit dio pepela ispod njegove lomače ipak zauvijek ostaje mrtvi prah. (Machiedo, 2007: 138)

Djela ruskoga književnika Antona Pavloviča Čehova (1860. – 1904.) prisutna su na hrvatskoj kazališnoj sceni od kraja 19. stoljeća, od prve hrvatske izvedbe jednočinke *Medvjed* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 1897. godine, za vrijeme intendanture Stjepana Miletića i u interpretaciji istaknutih imena hrvatskoga glumišta Hermine Šumovske, Andrije Fijana i Arnošta Grunda. Recepcija se nastavlja sve do najnovijih izvedbi Čehovljevih drama u četiri čina, primjerice izvedbe drame *Tri sestre* u Hrvatskom narodnom kazalištu Split u režiji Nenni Delmestre i dramaturškoj obradi Elvisa Bošnjakovića (2022.) i izvedbe drame *Višnjik* u Zagrebačkom kazalištu mladih u Zagrebu u režiji Ivana Popovskog (2022.). Riječ je o stoljetnoj tradiciji kazališnih uprizorenja piščevih djela u Hrvatskoj koja su se relativno brzo pojavila na hrvatskoj kazališnoj sceni, potom i u relevantnoj kazališnoj kritici, a koja nije prekidana ni tijekom ratnih zbivanja u 20. stoljeću (Prvog i Drugog svjetskog rata i, recentnije, Domovinskog rata). Za potrebe ovog doktorskog rada analizira se građa koja obuhvaća 113 godina (1897. – 2010.), građa koja je s jedne strane određena spomenutom izvedbom Čehovljeve jednočinke *Medvjed* u Zagrebu 1897., a s druge strane izvedbom drame *U Moskvu, u Moskvu* berlinskog kazališta *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz* uprizorene na Festivalu svjetskog kazališta u Zagrebu u rujnu 2010., u godini obilježavanja sto pedesete obljetnice piščeva rođenja.

1.1. Terminološko određenje: *repcija, dramatizacija i adaptacija*

1.1.1. *Repcija*

Repcija kazališnih uprizorenja djela Antona Pavloviča Čehova aspekt je s kojeg se može sagledati kako su i pod kojim uvjetima ruski pisac i njegova književna djela uprizorena i prihvaćena u Hrvatskoj, kao što i njihova repcija na kazališnim pozornicama i u kazališnoj kritici svjedoči o hrvatskoj kazališnoj umjetnosti i kulturi toga razdoblja. Bez uvida u kazališni repertoar nemoguće je govoriti o kazališnoj slici bilo kojeg kazališta, kazališnog društva ili družine ni donijeti zaključke o njihovu djelovanju. Teatrografska građa o scenskim izvedbama Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama te prijepori u njihovu tumačenju važan su element u istraživanju života ne samo hrvatskoga kazališta već i hrvatske kulture općenito. No iako je Čehov jedan od najvažnijih ne samo ruskih već i svjetskih dramskih pisaca koji je više od stotinu godina prisutan u hrvatskoj kulturi, kazališna repcija njegovih djela u Hrvatskoj i dalje je nedostatan istražena i analizirana tema u hrvatskoj teatrologiji.

Analizi repcije kazališnih uprizorenja piščevih djela može se pristupiti iz nekoliko pozicija.¹ Prva je pozicija redatelja koji su organizirali i umjetnički vodili kazališna uprizorenja Čehovljevih tekstova. Druga je pozicija mjesto izvedbe kazališne predstave. Treća pozicija polazi od dramskoga teksta kao predložka inscenaciji pa se tako prati povijest redateljskih interpretacija Čehovljevih djela. Četvrta pozicija obuhvaća kronološki prikaz izvedbi piščevih tekstova. Time se podastire analiza i tumačenje promjena što se događaju u zanimanju koje profesionalna i amaterska kazališta, kazališne družine i društva pokazuju za ruskoga pisca i njegove drame te za dramatizacije i adaptacije njegovih prozih djela na hrvatskim kazališnim pozornicama. Peta pozicija s koje se može pristupiti obuhvaća i detaljno prikazuje sve prethodno navedene pozicije (redatelje, mjesto izvedbe, režirani tekst i kronologiju inscenacija) kao koherentnu cjelinu razvrstanu u manje podcjeline. Analizi repcije insceniranih Čehovljevih tekstova u Hrvatskoj pokušavamo pristupiti imajući na umu upravo posljednju poziciju. Drugim riječima, iako su podcjeline u ovom radu strukturom organizirane godinom i mjestom izvedbe zbog preglednosti opsežne građe, znatna pozornost posvećuje se i redateljskim čitanjima i režiranim tekstovima, ovisno o dostupnosti

¹ U analizi repcije scenskih izvedbi Čehovljevih djela u Hrvatskoj oslanjamo se na Senkerov pristup režijama djela Marina Držića na hrvatskim kazališnim pozornicama koji obuhvaća pet gore iznesenih gledišta (2018: 42–43).

teatrografske građe u pojedinim povijesnim razdobljima, pokušavajući ju obuhvatiti u koherentnu cjelinu. U toj analizi teatrografska građa obuhvaća kazališne cedulje i programske knjižice, fotografije kazališnih predstava, scenografske i kostimografske skice, manji broj video i digitalnih zapisa predstava te pretežito novinske kazališne kritike. Manji dio relevantne kazališnokritičke građe odnosi se na časopisne kazališne kritike i na kritike objavljene u drugim vrstama publikacija.

1.1.2. Dramatizacija i adaptacija

Pri razmatranju scenske aktualizacije Čehovljevih djela treba jasno odijeliti pojmove dramatizacije i adaptacije. Pritom se služimo objašnjenjima pojmova koje nude Patrice Pavis, Đurđa Škavić, Ozren Prohić i Matko Botić.

Prema Pavisu, dramatizacija obuhvaća prilagodbu epskog ili pjesničkog djela i njegovu pretvorbu u dramski tekst ili građu za uprizorenje. (2004: 66) Adaptacija se pak definira na tri načina. Prvo, adaptacija je „preinaka nekog djela njegovim premještanjem iz roda u kojem je napisano u drugi rod” (pojam se rabi u istom značenju kao dramatizacija), odnosno „odnosi se na narativne sadržaje (priča, fabula) koji ostaju sačuvani (...), a diskurzivna struktura doživljava temeljno preoblikovanje naročito radi prijelaza na potpuno drugačiji dispozitiv iskazivanja”. (Ibid., 21) Drugo, adaptacija označava „rad dramaturga na tekstu namijenjem za scensko izvođenje”. (Ibid., 21) Može doći do sljedećih zahvata na tekstu: „kraćenje, preustrojavanje priče, stilsko ‚omekšavanje’, smanjenje broja likova ili mjesta radnje, dramsko sažimanje koje se usredotočuje na nekoliko ključnih momenata drame, umetanje tekstova, montaža i kolaž stranih elemenata, modifikacija zaključka, modifikacija fabule u odnosu na diskurs režije”. (Ibid., 21) Treće, adaptacija obuhvaća pojam „prevođenja” ili manje-više vjernu transpoziciju, prijevod „koji izvorni tekst prilagođava novom kontekstu recepcije uz kraćenja i nadopune” ili prijevod teksta „sa stranog jezika na način da ga se prilagodi kulturnom i leksičkom kontekstu jezika adaptacije”. (Ibid., 21)

Škavić navodi oba pojma pod natuknicom *dramatizacija*. „Za izvođenje na pozornici može se preraditi, tj. dramatizirati i djelo koje nije pisano u tu svrhu. Obično je riječ o romanima, iz kojih se ‚izvuku’ već gotove cjeline, uglavnom napisane u dijaloškom obliku, ili ih dramaturg sam dijalogizira na temelju originalnoga teksta. Takve preradbe nazivamo dramatizacijama.” (1999: 117) Književno se djelo (...) može i adaptirati, tj. prilagoditi za

izvođenje na pozornici. Adaptator u scenskoj adaptaciji donosi i novu kvalitetu u odnosu na roman (...). (Ibid., 118)

Dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta, dramatizaciju i adaptaciju Prohić obrazlaže na sljedeći način: „Dramatizacija je postupak preinake žanrova, transponiranja određenog žanra u drugi žanr, u žanr dramskog roda.” (1996: 134) Taj postupak „nastoji prevesti teme i motive usustavljene u jednom književnom djelu (...) u vrijeme i prostor koje određuje, odnosno, koje pogoduje formi dramske strukture.” S druge strane, adaptacija, koju on naziva i scenskom prilagodbom, predstavlja „postupak unutar žanra kojim se pojedino djelo u žanru želi prilagoditi drugom mediju, u ovom slučaju kazališnom. S adaptacijom se djelo u osnovnim naznakama profilira kao komponenta u otvorenom stvaranju teatarskog čina te je (...) najjasniji i najtočniji pokazatelj redateljskog (u dramaturškom, scenarističkom i provedbenom smislu) prosedea.” (Ibid., 134) Usto, adaptacija je moguća i kao „postupak koji se primjenjuje na samoj dramatizaciji određenog proznog djela, a služi kao potenciranje kazališnih sredstava i usmjeravanje značenja u budućoj scenskoj provedbi”. (Ibid., 134)

Tumačenje dramatizacije i adaptacije Botić zaključuje na sljedeći način: Dramatizacijom se smatra „pretvorba epskog teksta u dramski tekst postupkom koji teži iz sustava epike izlučiti potencijal dramskog i prenijeti ga u novi, dramski tekst.” (2013: 26) Adaptacijom (kojoj se dodaje atribut „scenska” ili „redateljska”) se smatra „postupak prijenosa značenja iz proznog izvora brojnim redateljskim zamislama uobličavanja materijala na sceni, ali bez zapisivanja dramatizacijskog procesa u čvrsto strukturiranom dramskom tekstu”. (Ibid., 26)

1.2. Hipoteze, ciljevi i očekivani znanstveni doprinos istraživanja

1.2.1. Hipoteze

Hipoteze ovog doktorskog rada:

1. važnost recepcije kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela ogleda se u kontekstu povijesnog, ali i estetskog razvoja hrvatskog kazališta, kazališnih družina i društva
2. odnos pojedinih kazališnih intendantata, redatelja, glumaca, dramaturga, scenografa, kostimografa i drugih scenskih umjetnika prema Čehovljevu književnom predlošku, način strukturiranja scenske radnje na pozornici i sam izbor Čehovljevih dramskih i/ili proznih djela u hrvatskim kazalištima, kazališnim društvima i družinama te kritička valorizacija njihovih izvedbi ovisi o činjenicama koje su obilježile nacionalnu i međunarodnu teatarsku praksu svojstvenu pojedinom povijesnom razdoblju, kao i o dominantnim političko-ideološkim i društveno-kulturološkim uvjetima tog razdoblja.

1.2.2. Ciljevi i očekivani znanstveni doprinos istraživanja

Ciljevi ovog istraživanja obuhvaćaju s jedne strane obradu i usustavljivanje kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama od samih početaka, od posljednjeg desetljeća 19. stoljeća (1897.) do 2010. godine, uzimajući u obzir redatelje, mjesto izvedbe, režirani tekst i kronologiju inscenacija. Time se omogućuje uvid u tijek hrvatske recepcije piščevih djela u navedenom razdoblju s obzirom na kazališne izvedbe te predstavlja temelj za potencijalna daljnja istraživanja recepcije kazališnih uprizorenja njegovih djela u Hrvatskoj (od 2011. godine nadalje). Popis hrvatskih scenskih uprizorenja Čehovljevih djela svjedoči o uzajamnom odnosu kazališnih repertoara i tadašnje aktualne društveno-političke situacije u državi, što pridonosi razvoju novih spoznaja o tome zašto su pojedina povijesna razdoblja i pojedini redatelji, glumci i drugi scenski umjetnici na različite načine interpretirali i prikazivali Čehovljeva djela i zašto su pojedini dramski i/ili prozni tekstovi u tom trenutku važniji i izvođeniji od drugih. Nadopunjava se i postojeća temeljna literatura o repertoaru pojedinih hrvatskih kazališta, kazališnih društva i družina te slika o njihovu pojedinačnom razvoju i djelovanju s obzirom na inscenacije Čehovljevih djela.

S druge strane, ciljevi ovog istraživanja pružaju uvid i u glavne odrednice kazališne kritičke misli objavljene u dnevnim glasilima, stručnim časopisima i publikacijama, odnosno

obrađuju i usustavljaju odnos tadašnjih kazališnih kritičara prema pojedinim hrvatskim kazalištima, Čehovljevim djelima, pojedinim predstavama i elementima kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela, dramskim ansamblima, redateljima i drugim scenskim umjetnicima. Time se otvara prostor za daljnja istraživanja kazališne kritike u Hrvatskoj s obzirom na izvedbe Čehovljevih djela te nadopunjava postojeća literatura o hrvatskoj kazališnoj kritici.

1.3. Korpus

Korpus ovog doktorskog rada čini istraživanje arhivske građe Odsjeka za povijest kazališta na Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu koja obuhvaća dokumente o uprizorenjima Čehovljevih dramskih djela (jednočinki i drama u četiri čina) i dramatizacija prozних djela u hrvatskim kazalištima, društvima i družinama u vremenskom okviru omeđenom 1897. i 2010. godinom. Građa obuhvaća kazališne cedulje i programske knjižice, fotografije predstava, scenografske i kostimografske skice te kazališne kritike muzejsko-kazališne zbirke (hemeroteke). Prikupljena građa nadopunjava se arhivskom građom o izvedbama Čehovljevih djela Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Gradskog dramskog kazališta *Gavella*, Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci, Hrvatskog narodnog kazališta *August Cesarec* u Varaždinu, Zagrebačkog kazališta mladih, Hrvatskog narodnog kazališta Split, Istarskog narodnog kazališta – Gradskog kazališta Pula, Karlovačkog kazališta i Gradskog kazališta mladih Split. Kao ishodišni materijal za istraživanje upotrebljava se i Akademijina publikacija *Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980–1990*. (u tri sveska, 1990., 2002.) i njezin rukopisni popis izvedbi Čehovljevih djela od 1991. do 2000. (uz suglasnost djelatnika Odsjeka za povijest kazališta HAZU-a). Konzultiraju se i stručni časopisi (*Kazalište, Frakcija, Prolog, Vijenac...*) koji prate teatrološka istraživanja o izvedbama Čehovljevih djela te dnevni tisak i periodične publikacije (*Studentski list, Narodni list, Dom i svijet, Obzor, Borba, Vjesnik, Ilustrirani vjesnik, Kulturna baština, Večer, Novo doba, Studentski list, Glas rada, Slobodna tribuna, Naprijed, Sušački novi list, Jutarnji list, Večernji list, Slobodna Dalmacija, Glas Slavonije, Novi list...*) koji služe kao podloga istraživanju kazališnokritičke recepcije Čehovljevih djela u Hrvatskoj.

1.4. Literatura

Okosnicu ovog doktorskog rada čini sljedeća literatura:

1. sustavni ishodišni pregled scenskih uprizorenja Čehovljevih djela od 1897. do 1990. predstavljen u *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840-1860-1980-1990* (1990., 2002.) urednika Branka Hećimovića, koji pruža historiografske i faktografske uvide u djelovanje pojedinih hrvatskih kazališta, kazališnih društva i družina navedenog razdoblja

2. relevantna literatura o Čehovu kao dramskom i proznom stvaratelju (Almir Bašović, Andrej Beli, Peter Brook, Robert Brustein, Robert Corrigan, Silvio D'Amico, Francis Fergusson, Aleksandar Flaker, Marko Fotez, Vladimir Gerić, Jovan Hristić, Adijata Ibrišimović-Šabić, Christopher Innes, Bratko Kreft, Vladimir Jermilov, David Magarshack, Ivan Medenica, Siegfried Melchinger, Milenko Misailović, Čedo Prica, Giorgio Strehler, Maurice Valency itd.); svaki od navedenih autora podastire i tumači određena obilježja piščeva književnog stvaralaštva važna za razmatranje pojedinih redateljskih, glumačkih, scenografskih i kostimografskih poetika i/ili kazališnih kritika scenskih uprizorenja Čehovljevih djela

3. relevantni radovi o nastanku, razvoju i djelovanju pojedinih hrvatskih kazališta, kazališnih društva i družina te radovi o pojedinim aspektima scenske izvedbe, od glume i režije do scenografije i kostimografije (Vjekoslav Afrić, Snježana Banović, Nikola Batušić, Slavko Batušić, Zvonimir Berković, Nevenka Bezić-Božanić, Alen Biskupović, Marin Blažević, Antonija Bogner-Šaban, Ivan Bošković, Pavao Cindrić, Dubravka Crnojević-Carić, Miroslav Čaldarović, Ervin Dubrović, Dalibor Foretić, Marta Frajnd, Branko Gavella, Branko Hećimović, Hrvoje Ivanković, Višnja Kačić Rogošić, Zoran Kravar, Ana Lederer, Josip Lešić, Ranko Marinković, Miro Marotti, Tihomil Maštrović, Marijan Matković, Miro Međimorec, Branko Mešeg, Nedjeljko Mihanović, Stjepan Miletić, Borislav Mrkšić, Dragan Mucić, Sanja Nikčević, Georgij Paro, Martina Petranović, Iva Rosanda Žigo, Đuro Rošić, Petar Selem, Boris Senker, Želimir Stublja, Ivan Trojan, Marijan Varjačić, Teodora Vigato, Danijela Weber-Kapusta itd.)

4. relevantna literatura o pojedinim teorijskim i kazališno-praktičnim pristupima kazalištu od kraja 19. stoljeća do početka 21. stoljeća (Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Branko Gavella, Hans Thies Lehmann, Konstantin S. Stanislavski, Vsevolod E. Mejerholjd itd.)

5. relevantna literatura o ruskom redatelju K. S. Stanislavskom i njegovoj teoriji glume izložena u *Sistemu*, o hudožestvenicima i učenicima Stanislavskog (Sharon Carnicke, Erika

Fischer-Lichte, Miroslav Krleža, Vsevolod E. Mejerholjd, Bella Merlin, Jonathan Pitches, Joseph Roach, Boris Senker, Rose Whyman itd.)

6. relevantna literatura o hrvatskoj politici, društvu i kulturi od 1897. do 2010. godine.

1.5. Metodologija

Znanstveni zaključci ovog doktorskog rada temelje se na induktivno-deduktivnoj metodi, pri čemu će se na pojedinačne elemente primjenjivati metoda analize, komparacije, sinteze, analogije, deskripcije te povijesna metoda pojedinačnih činjenica: pojedinih kazališta, kazališnih društva i družina, redatelja, glumaca, scenografa, kostimografa, dramaturga i drugih kazališnih umjetnika, kazališnih kritičara te društveno-političkih i kulturoloških promjena u državi i kazalištu. Primjenjivat će se tekstna analiza dramskih i proznih Čehovljevih tekstova (radnje, dijaloga i monologa, likova/karaktera, simbola, tema, vremena, prostora itd.) i scenskoizvedbena analiza kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela u Hrvatskoj (analiza glumačkih izričaja, redateljskih postupaka, scenografskih i kostimografskih rješenja itd.). Uspoređivat će se i kontrastirati različite izvedbe istih Čehovljevih tekstova i izvedbe različitih Čehovljevih tekstova istih redatelja kako bi se identificirale slične/različite scenske tehnike i postupci, teorijski i/ili scenskoizvedbeni pristupi kazalištu. Opisivat će se i sintetizirati pojedini poetički i kulturni procesi vezani uz hrvatska kazališta, kazališne družine i društva, redatelje i druge scenske umjetnike s obzirom na izvedbe Čehovljevih djela u spomenutom razdoblju. Analizirat će se, uspoređivati i kontrastirati kazališnokritički osvrti o kazališnim uprizorenjima Čehovljevih djela u Hrvatskoj kako bi se njihovim sadržajem utvrdili modeli i trendovi u kazališnokritičkoj misli, povezani s društveno-političkom situacijom u zemlji, a s obzirom na izvedbe Čehovljevih djela u spomenutom razdoblju. Uspoređivat će se i kontrastirati pojedina kazališna uprizorenja Čehovljevih djela koja uprizoruju hrvatska kazališta s onim uprizorenjima koja izvode inozemna kazališta na hrvatskim pozornicama.

2. PREGLED RECEPCIJE KAZALIŠNIH UPRIZORENJA DRAMSKIH DJELA I DRAMATIZACIJA PROZNIH DJELA A. P. ČEHOVA U HRVATSKOJ OD 1897. DO 1945.

2.1. Počeci kazališnih uprizorenja Čehovljevih dramskih djela na hrvatskim pozornicama (1897. – 1913.)

2.1.1. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

2.1.1.1. *Medvjed*

Već jedno stoljeće (*Platonov*, to jest *Drama bez naslova*, napisana 1881., *Ivanov* 1887., *Medvjed* 1888., *Prosidba* 1889. itd.) ispituje se kazališno ova panorama lica – sudbina usađena u samu egzistencijalnu dilemu življenja. I najsporednija uloga, kazališno mjereno, čim je provirila na scenu, porazila je svijet, dodirnula je srce, postavila već samo svojim prisustvom pitanje: što se to zapravo događa oko nas i u nama, i kako ćemo sutra? Ta umna i dokraja oljuđena zabrinutost i dilema, taj naizgled nedramatični govor same ljudske prirode u dodiru sa sitnicama svakodnevice, u otporu prema svemu što je izvana nametnuto kao: važno, veliko, značajno, kao vlast, ideja (...); u otporu prema neprirodnim shemama što guše ljudske strasti, odluke i slobode – to su temeljni razlozi da ni jedno kazalište ne može bez svoga Čehova. I što je dramska scena sve starija, to je Čehovljevo kazalište sve mlađe. Jer, naprosto, pitanje o čovjeku ne zastarjeva. A čehovljevska kazalište: to je samo čovjek na sceni. (Prica u: Čehov, 1989: 6)

Anton Pavlovič Čehov (29. siječnja 1860. – 15. srpnja 1904.), ruski dramski i prozni pisac s kraja 19. stoljeća, smatra se jednim od najznačajnijih svjetskih književnika i jedinstvenom ličnošću među svjetskim velikanima – piscima, tvorcem ruskog i europskog modernog kazališta te inauguratorom psihološke drame.

Njegova djela su se prvi put na hrvatskoj pozornici pojavila relativno rano. Prema *Repertoaru hrvatskih kazališta 1840–1860–1980–1990* (1990., 2002.), u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, jedinom hrvatskom profesionalnom kazalištu tog doba, 17. veljače 1897. godine na scenu je prvi put postavljeno Čehovljevo djelo. Bila je to jednočinka *Medvjed* (*Medved/Medved'*, 1888.), koja je tom prigodom izvedena sa *Ženidbom* Nikolaja Vasiljeviča Gogolja (riječ je o reprizi Gogoljeve komedije čija je praizvedba održana devet dana ranije, 8. veljače 1897.). Interpreti jednočinke bili su istaknuti predstavnici hrvatskoga glumišta: Hermina Šumovska (1869. – 1936.) tumačila je Jelenu Ivanovnu Popovu, Andrija

Fijan (1851. – 1911.) utjelovio je Grigorija Stjepanoviča Smirnova – Medvjeda, a Arnošt Grund (1866. – 1929.) ulogu Luke. Nisu sačuvani podaci o redatelju. Djelo je preveo Ivan Gojtan (1869. – 1937.)², a predstava je izvedena samo dvaput, drugi put 21. veljače iste godine.³

Uprizorena je za vrijeme intendanture Stjepana Miletića (1894. – 1898.), razdoblja znatne umjetničke i administrativne reforme Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu koja je obilježena „europeizacijom cjelokupnog hrvatskog scenskog života”. (Batušić u: Hećimović, 1990: 32) Izvedena je šesnaest mjeseci nakon otvaranja nove, veće i modernije zgrade zagrebačkog kazališta (zgrada je otvorena 14. listopada 1895.), u razdoblju kada je kazališna uprava željela proširiti i unaprijediti kazališni repertoar i privući veći broj gledatelja te postojeći diletantizam glumaca zamijeniti profesionalnijim pristupom scenskoj umjetnosti koji više neće biti skup individualnih glumačkih akcija ili improviziranih inscenacija. Veliki intelektualni i kreativni doprinos za provedbu takve reforme dao je upravo Miletić pa se njegova intendantura nerijetko označuje kao „sjajan, profesionalno u punoj snazi angažiran, estetički autoritativan i organizacijski uzoran završetak našeg 19. stoljeća”. (Batušić, 1978: 289) Usto što se njome najavljuju tadašnja suvremena stremljenja u hrvatskom glumištu, u pokušaju povezivanja s kazališnim zbivanjima u Europi i uspostavljanja visokih europskih kriterija za izbor kazališnog repertoara, najavljuje se i početak recepcije piščevih djela na hrvatskim pozornicama, recepcije koja danas traje više od 120 godina.

Stjepan Miletić za vrijeme svoje intendanture proširio je, obogatio i unaprijedio kvalitetu postojećeg repertoara zagrebačkog kazališta te je bio zaslužan za podjelu uloga i preradu dramskih tekstova. U povodu tisućite predstave svečano izvedene u zagrebačkom kazalištu pod njegovom upravom, kazališni kritičar *Agramer Zeitung*a pohvalno piše o njegovu kazališnom programu: „Repertoar proširen je na sve strane, – pa ako i nedostaje još gdje koje djelo i ako nije sve prikazano još prešlo glumcima posve i u krv (a bilo je u četiri godine 160 noviteta i novih inscenacija!), to se može ipak reći, da je (osobito u drami) naš

² Osim spomenutog Ivana Gojtana, prevodenjem Čehovljevih djela bavili su se i sljedeći prevoditelji: Nikola Andrić, Josip Badalić, Milan Bogdanović, Dobriša Cesarić, A. Demerec, M. Gazzi, Vladimir Gerić, August Harambašić, Gustav Krklec, Ivan Kušan, Martin Lovrenčević, Irena Lukšić, Anđelko Malinar, Nikola i Roza Marčetić, Milan Mareković, Žarko Milenić, A. Milinković, Malik Mulić, Krunoslav Pranjić, Čedo Prica, Stevo Sušnika, Božidar Škritek, Roman Šovary, Iso Velikanović i Grigor Vitez. (Užarević, 2020: 240–242) Više o pojedinim prevoditeljima u nastavku rada.

³ Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova i *Ženidba* N. V. Gogolja (1897.).

repertoar u posljednje četiri godine bio ogledalom svjetske dramske literature!!” (u: Miletić, 1904b: 203) Miletićev dramski repertoar, prema Senkeru, bio je eklektične naravi „s obzirom na to da je zagrebačko kazalište bilo jedina profesionalna pozornica u gradu.” (2000: 8) Svake od četiriju kazališnih sezona Miletićeve intendanture na pozornicu je postavljeno prosječno 73 djela, od toga 47 praizvedbi i 20 nanovo uvježbanih i izvedenih repriza. (Batušić, 2019: 296) Uz interes za klasična dramska djela, Miletić je pokazivao i mnogo razumijevanja za noviju, suvremenu dramatiku, a izvođenje slavenskih dramatičara usvojio kao svoj poseban zadatak. (Hećimović, 1980: 7) Nerijetko je isticao kako treba „posvećivati osobnu pažnju i slavenskom repertoaru (...), osobito ruskom, koji svojom originalnošću i krepkim realizmom sili gotovo i glumce na novi „prirodni” smjer”. (Miletić, 1904a: 74) Drugim riječima, u repertoaru otvara mogućnost uprizorenja ruske drame.⁴ Ruska drama u to je vrijeme bila slabije poznata i priznata od ruskog romana, ali je glumcu pružala priliku, nastavlja Miletić, za „potanko karakteriziranje i psihologijske studije, iako je tehnikom bila možda odviše epski zamišljena”. (1904b: 93) No, usprkos tome što je Miletić posjedovao „sposobnost pronalaženja onih dramskih suzvučja suvremenih tendencija koje su počele osvajati europske pozornice” (Batušić, 2019: 298), na njegovu se repertoaru od 1894. do 1898. samo jednom pojavljuje Čehovljevo djelo, i to u dramskom obliku jednočinke, dok je iste godine (1897.) na hrvatski jezik prevedena i piščeva drama u četiri čina *Galeb* (*Čajka*). Prevoditelj drame *Galeb* bio je Milan Mareković, a prijevod je objavljen u *Vijencu* (riječ je o prvom prijevodu neke Čehovljeve drame na strani jezik). (Prica, 1987: 50). Do prve zagrebačke izvedbe *Galeba* trebalo je pričekati sve do početka drugog desetljeća 20. stoljeća, i to u izvedbi Državne glumačke škole, a ne zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta. Zagrebačko kazalište se najviše bavilo piščevim „šalama” u jednom činu koje su se katkad prikazivale uz neko drugo djelo iz svjetskog dramskog repertoara (kao što je to slučaj s Gogoljevom *Ženidbom*), ali su

⁴ Ivana Batušić smatra da je to razlog zašto ruski prevedeni repertoar uglavnom biva izvođen na pozornici zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta potkraj 19. stoljeća. Tek se uoči Prvog svjetskog rata situacija mijenja, odnosno u arhivu kazališta ostaje popriličan broj ponuđenih ruskih prijevoda koji nisu prikazani na sceni. Jedan od njih je i prijevod Čehovljeve drame *Tri sestre* iz 1908. godine. Prevoditelj je Martin Lovrenčević. (u: Rokсандić, Batušić, 1960: 323) Uz *Medvjeda* i *Ženidbu*, potkraj 19. stoljeća prikazana su i sljedeća ruska djela: *Teško pametnome* Aleksandra S. Gribojedova (1896.), *Bura* Nikolaja Ostrovskog (1897.), *Moć mine* Lava N. Tolstoja (1898.), *Revizor* Nikolaja V. Gogolja (1896.) i *Tuđi kruh* Ivana S. Turgenjeva (1897.)

Josip Badalić napominje da je prijevodna književnost dio nacionalne (hrvatske) književnosti tako da se primjerice djela ruske književnosti prenose u hrvatski jezik i pritom uklapaju u hrvatski jezični sustav, hrvatsku kulturu, društvo i povijesno razdoblje. Stoga, sam izbor pojedinih ruskih djela za prijevod na hrvatski jezik u određenom povijesnom razdoblju više svjedoči o hrvatskoj kulturi toga vremena nego o ruskoj književnosti. (u: Užarević, 2020: 239)

zato iznimno važne za razumijevanje evolucije piščeva pisanja (u njima je primjerice prisutan svijet tzv. epizodnih dramskih likova, likova koji su ostali sakriveni iza scene u njegovu zreloom dramskom stvaralaštvu, dramama u četiri čina) te najavljuju širok raspon tumačenja i inscenacija Čehovljevih djela. Jednočinke su se tada poimale i kao zabava ili odmor nakon „ozbiljnog” djela, što je dijelom utjecalo na ograničavanje njihovih mogućnosti kao dramskog žanra. (Ibrišimović-Šabić, 2019: 44)

Pritom, treba uzeti u obzir još nekoliko pretpostavki koje mogu pomoći u tumačenju zašto je jednočinka bila prvo Čehovljevo djelo izvedeno u Hrvatskoj. Naime, jednočinke su bile vrlo čest i popularan dramski oblik europskih pisaca na prijelazu iz 19. stoljeća u 20. stoljeće (1890. – 1910.), i to ne samo Čehova već i drugih autora, poput Mauricea Maeterlincka, Augusta Strindberga, Franka Wedekinda, Huga von Hofmannsthal i Williama Butlera Yeatsa, a usporedno se pojavljuju i u Hrvatskoj. (Kravar, 1980: 210) Bile su jedno od obilježja moderne u književnosti⁵ pa se može pretpostaviti da su se nerijetko izvodile i na kazališnim pozornicama. Miletić je u tom segmentu pripremio zagrebačku pozornicu za modern(ističk)e tendencije. Zoran Kravar pritom izdvaja nekoliko karakteristika jednočinske drame koje svjedoče o njezinu specifičnom uzajamnom odnosu s razdobljem moderne. Prvo, brojni su i raznovrsni oblici jednočinske drame u europskim književnostima oko 1900., a razlike među oblicima očituju se na stilskom i tematskom planu te u pogledu razrješenja dramske radnje. Drugo, jednočinka kao oblik ima nejedinstveno porijeklo, pojavljuje se „kao sinteza ili barem kao sinkretizam među različitim scenskim tradicijama”: s jedne strane s razvojem „građanske drame ibsenovskoga tipa, koja postupno gubi strukturalna obilježja klasične drame, aktualizirajući potrebu za reorganizacijom višečinskoga oblika”, a s druge strane u kazališnim repertoarima osamdesetih i devedesetih godina 19. stoljeća nerijetko se kombinira s formativnim principima i temama scenskih vrsta lakšeg žanra, poput komedija, lakrdija, šala, šaljivih igara itd. s kojima postupno uspostavlja trenutke vanjskog i unutarnjeg jedinstva. Treće, uvjetovana je sveukupnošću karakteristika modernističkog razdoblja koje se promatra kao „kompliciran splet društvenih okolnosti, ideoloških i estetičkih tendencija i

⁵ Hećimović navodi da doba moderne u hrvatskoj kulturi egzistira dvojako, „kao označnica razdoblja, ali i kao stilsko određenje stvaralačkih htijenja izričito iskazanih u književnosti, slikarstvu i kiparstvu te arhitekturi”. Za razliku od moderne kao kulturnog, odnosno književnog razdoblja koje se otprilike proteže od 1892. pa do početka Prvog svjetskog rata, „u sintetskim razmatranjima povijesnog razvitka hrvatskog kazališta” riječ je o podijeli na nekoliko faza koje se najčešće povezuju s djelovanjem određenih intendantata i upravitelja zagrebačkog kazališta ili se samo izdvaja Miletićeva intendantura od 1894. do 1898. godine, dok se godine prije i poslije nje ne razrađuju detaljno. (1980: 5)

tematsko-stilskih orijentacija”. Četvrto, njezinoj afirmaciji pomogla je tzv. demokratizacija književnoga života, pa onda i kazališnog repertoara, zatim promjene u vrsnom sustavu modernističke književnosti koje su dopustile da dobije status vrsnog obilježja te njezin odnos koji je uspostavila prema „duhu moderne” „mnogostrukošću svojih vezanosti za modernistička stilska usmjerenja, širinom tematskih interesa, oblikovnom fleksibilnošću”. Peto, aktivno izgrađuje i usavršava ideje modernizma. Šesto, lagana je za izvedbu, uglavnom je potreban mali broj glumaca, a zbog kratkog oblika, lako se uvježbava, što je čini pogodnom za izvođenje i na velikim pozornicama i na neinstitucionaliziranim kazališnim scenama zbog neopterećenja troškovima i niskog rizika zbog potencijalnog neuspjeha. Sedmo, služeći se jednočinkama, napominje Kravar, Čehov je „u tom obliku bio nešto bliži naturalizmu nego u kasnijim tzv. velikim dramama” (dramama u četiri čina – *Galebu, Ujaku Vanji, Trima sestrama* i *Višnjiku* – op. S. M. Š.). (Ibid., 210, 213–216, 234–238) To ne znači da se Čehovljev dramski opus može isključivo smjestiti u naturalističke okvire, stoga ovakva Kravarova tvrdnja prihvaća se samo uvjetno radi isticanja manje zastupljenosti piščevih djela na zagrebačkoj pozornici u to vrijeme u odnosu na njegove suvremenike. Pritom se slažemo s tezom Užarevića da pisci poput Čehova čine „nadformacijske fenomene”, odnosno da ih se ne može uklopiti ni u jednu stilsku formaciju koja se shvaća kao „historiografsko-poetičko-stilski okvir ili ladica”. (2020: 235)

Miletićev repertoar bio je usmjereniji prema djelima Čehovljevih suvremenika, naturalista Émila Zole i Gerharta Hauptmanna ili pak prema djelima Henrika Ibsena i Lava N. Tolstoja negoli prema Čehovljevu opusu,⁶ iako je izvedba *Medvjeda*, prema riječima samog intendant, doživjela veliki uspjeh. „Da je duhoviti komediograf Čehov, čijeg sam ‚Medvjeda’ (zgodnu salonsku šalu) iznio na pozornicu, izvojtio i u Zagrebu potpun uspjeh, držim, da mi ne treba tek spominjati.” (Miletić, 1904b: 94) Međutim, iz ove Miletićeve izjave nije posve jasno je li on kao intendant ili kao redatelj, ili oboje, bio zaslužan za uprizorenje *Medvjeda*, iako Batušić u knjizi *Povijest hrvatskoga kazališta* tvrdi da se njegov redateljski repertoar može pouzdano rekonstruirati.⁷ (2019: 292) Tom prigodom Miletić spominje

⁶ Početkom 20. stoljeća Čehovljevi dramski komadi nerijetko se uspoređuju s dramskim stvaralaštvom njegovih suvremenika pa se primjerice u kazališnim kritikama ističe sličnost Čehovljevih i Ibsenovih drama (kompozicijom dramskih komada i načinom karakterizacije likova) i Čehovljevih i Hauptmannovih drama (lirskim elementima u dramama).

⁷ Osim Miletića, redatelji koji su djelovali u to vrijeme u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu bili su Adam Mandrović, Nikola Milan Simeonović i Miloš Cvetić (Batušić, 1980: 28), no nije poznato je li netko od njih

Čehova jedino u svojstvu komediografa, i to čini samo jednim kratkim komentarom o izvedbi djela. Ne ističe detaljnije njegovo prozno i/ili dramsko stvaralaštvo koje je dotad objavljeno i/ili poznato hrvatskoj kulturnoj javnosti.

Prema Batušiću, Miletićeva „europeizacija hrvatskoga glumišta ostala je nedovršenom”, a njegov udio u hrvatskom razvoju redateljskog umijeća „uglavnom književno-dramaturgijske naravi” (2019: 340), što se odnosi i na Čehovljeve drame. To je u kazališno-scenskoj praksi značilo da scensko-interpretacijski pristup glumaca, dakle i onih glumaca koji su sudjelovali u praizvedbi *Medvjeda*, Andrije Fijana, Hermine Šumovske i Arnošta Grunda, nije bio usuglašen s potrebama tadašnjeg modernog europskog dramskog stvaralaštva, čiji će jedan od najvažnijih predstavnika postati upravo Čehov sa svojim dramama u četiri čina. Obnovljen zagrebački dramski ansambl bio je predodređen za glumu „realističkog” predznaka tek dolaskom nove generacije glumaca na zagrebačku scenu. Takva je gluma potisnula tradicionalni romantični patos 19. stoljeća i solističku igru glumca zamijenila onom realističko-psihološkom i kolektivnom. (Hećimović, 1980: 8–9)

Štoviše, dramske tekstove, za čiju je inscenaciju u 19. stoljeću bio karakterističan deklamatorski stil glumca obilježen ugladenim i konvencionalnim gestama,⁸ zamjenjuju tekstovi u kojima glumac mora iskazati široki raspon glumačkog umijeća. S jedne strane glumci koji su bili skloni deklamaciji dramski tekst su interpretirali kao „zbir uloga i niz manje ili više atraktivnih replika, a glumu poistovjećivali s govorničkim umijećem”, dok s druge strane glumcima koji su zastupali scenski realizam i naturalizam djelo postaje „modelom zbilje”, a gluma „oponašanje raznih tipova ili karaktera, točnije, prikazivanje i analiza njihova ponašanja u određenim životnim situacijama”. (Senker, 1982: 87) Prema Senkeru, sukob dvaju navedenih stilova koji se javljao u formi nadmetanja „starih” i „mladih” članova dramskog ansambla zagrebačkog kazališta (svaki član želio je očuvati svoj način karakterizacije dramskog lika), a zbog čega su same izvedbe pojedinih djela bile stilski neujednačene, Miletić je pokušao riješiti tako što je od glumaca tražio da napuste

možda režirao Čehovljevu jednočinku. Oni su bili odgovorni za tzv. mjesečnu režiju. Umjesto dodjeljivanja režije prema sudjelovanju u predstavama pojedinih glumaca prvaka (što je bila praksa intendantata prije Stjepana Miletića), svoj su posao obavljali tako da su svaki mjesec postavili četiri režije, što se onda odrazilo i na kvalitetu predstava. (Ibid., 28)

⁸ Među najistaknutijim predstavnicima deklamatorskog stila glume bio je upravo Andrija Fijan.

shematiziranu sliku kazališnog života 19. stoljeća te je zahtijevao da se oslobode prethodno stečenih navika u glumačkoj struci ili da napuste kazalište. (Senker, 1980: 49–50) Glumci su publici trebali predstaviti svoje tumačenje ljudske psihe, društvenog i povijesnog bića čovjeka utemeljeno na kritičkim i analitičkim mjerilima. (Ibid., 63) U takvim izvedbama inzistiralo se na postizanju prirodosti govora glumaca jer se željela obnoviti kultura scenskoga govora. No i dalje se ne može govoriti o prodoru modernističkih težnji u njihovu scenskom nastupu. Tek nakon Miletićeve intendanture i reformi „moderna se počinje šire kreativno reproducirati (...) i u interpretacijskom pristupu kao izražajno, stvaralačko određenje”. (Hećimović, 1980: 9)

2.1.1.2. *Prosidba, Ujak Vanja i Labuđi pjev*

Nakon prve hrvatske izvedbe jednočinke *Medvjed* Čehovljeva djela ponovno se na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu pojavljuju 1902. godine, kada kazalištem upravlja glumac i dramski pedagog Adam Mandrović. Njegova intendantura (1902. – 1907.) bila je pod utjecajem umjetničke baštine i reforma Stjepana Miletića, „u kojem je (Mandrović) vidio pobornika istih ideala kojima se i sam zanosio” („Sutra se navršuje 100-godišnjica rođenja”, 1939), pa nije iznenađujuće što su i pod njegovim upravljanjem Čehovljeva djela postavljena na zagrebačku pozornicu, ali ovoga puta riječ je o širem repertoaru: dvjema „šalama” u jednom činu i jednoj drami u četiri čina.

U stranom dijelu repertoara zagrebačkog kazališta može se uočiti znatan udio ruskih pisaca koje su zagovarali glumac, redatelj i ravnatelj Drame Josip Bach i dramaturg kazališta od 1902. do 1907. Nikola Andrić.⁹ Andrić je bio sličnih kazališnih nazora kao Miletić, kojemu je pomagao u slaganju repertoara, a „zagovarao je prirodan, ali promišljen stil glume podijelivši glumce na umjetnike i predstavljače te je težio realističnoj i psihološki razrađenoj glumi”. (Ljubić, 2019: 107) Uz Čehovljeva djela na repertoaru se tada nalaze i ruska dramska ostvarenja Leonida N. Andrejeva, Maksima Gorkog i Lava N. Tolstoja te dramatisacije

⁹ Nikola Andrić (1867. – 1942.) bio je i prevoditelj Čehovljevih djela. Prevodio je s njemačkog, ruskog i francuskog jezika, pisao je književno-kritičke članke, povijesno-književne i filološko-lingvističke rasprave, putopisne dojmove, a s Isom Velikanovićem napisao je rječnik *Šta je šta*, u kojem navodi domaće riječi za tehničke nazive. Osnivač je i urednik Zabavne biblioteke, kojom je obogatio i podignuo umjetničku kvalitetu prijevodne književnosti. (Fedorov, 1942: 6)

proznih ostvarenja Fjodora M. Dostojevskog. Ruski pisci ulaze u hrvatsko kazalište i stilskim osobitostima pomažu u oblikovanju scenske slike zagrebačke pozornice, a suvremenim dramskim izrazom pridonose i formiranju pojedinih glumačkih i redateljskih profila.¹⁰

Tadašnji kazališni program brzo se izmjenjuje, glumci na prve probe dolaze s već naučenim ulogama,¹¹ kazališna uprava želi postaviti što više premijernih naslova u što kraćem vremenskom roku (vjerojatno zato što želi ispitati interese i ukus publike koja se tek počinje važnije formirati) pa ne iznenađuje što su dramske premijere, pa tako i one Čehovljevih djela, imale mali broj repriza i što su brzo zamijenjene drugim dramskim premijerama.

Čehovljeva *Prosidba* (*Čudnovati uprosi / Uprosi / Predloženie*), „šala” u jednom činu napisana prema motivima piščeve novele između 1888. i 1889., uprizorena je na hrvatskim kazališnim daskama već 22. veljače 1902., samo nekoliko godina nakon ruske praižvedbe u Sankt Peterburgu (12. travnja 1889.). Režiju potpisuje Gavro Savić (1854. – 1919.), a prijevod Milan Mareković. Predstavu su izveli sljedeći glumci: Ljerka Šram¹² (1874. – 1913.) interpretirala je Nataliju Stjepanovnu, Mišo/Miša/Mihajlo Dimitrijević (1854. – 1909.) Ivana Vasiljeviča Lomova, a redatelj je utjelovio ulogu Stjepana Stjepanoviča Čubukova. Izvodila se iste večeri s *Provalnikom* Mauricea Maeterlincka i *Rezbarima* Karla Schönherra. Samo je jednom reprizirana, 24. veljače 1902.¹³

¹⁰ U razdoblju kad se u Hrvatskoj javlja sve veće zanimanje za suvremena europska književna strujanja, Andrić postaje njihov autoritativan posrednik i tumač, nastojeći da se umjetnički doživljaj u književnosti izrazi novim i boljim oblicima. (Kovačić, 1942: 11)

¹¹ Za glumice su postojale strukovne podjele na tzv. sentimentalku, naivku, salonsku glumicu, tragedkinju itd.

¹² Senker navodi Ljerku Šram, Mišu Dimitrijevića, Ninu Vavru, Ignjata Borštnika i Dragutina Freudenreicha kao predstavnike „realističkog” stila glume. Za Ljerku Šram ističe kako nije bila svestrana i velika glumica jer nije imala dovoljno snage za utjelovljenje junakinja ni glasovne ni mimičke izražajnosti za psihološko nijansiranje u realističkoj drami, ali ju zato Antun Gustav Matoš proglašava „utjelovljenjem svega onog što Zagreb čini lijepim gradom” i „tipom prave Zagrepčanke”. Postaje glumicom koja na pozornici pokazuje „izrazito moderan šarm samosvjesne urbane žene, nepredvidljive, nepostojane, duhovite i neodoljive”. (Senker, 1980: 54) Mišo Dimitrijević je pak „najprirodniji glumac hrvatske pozornice, čija je igra uvijek prirodna i najviše odgovara narodnom stilu”. (Miletić, 1978: 414) Publika i kazališna kritika smatra ga „jednim od ponajboljih predstavnika realističkoga glumačkog stila, glumačkim utjelovljenjem „slavenskog čovjeka”. (Senker, 1980: 60). „Slavenski čovjek” tada je podrazumijevao civilizacijom nedodirnutu osobu koja pod vlastitom maskom smirenosti, jednostavnosti i prostodušnosti skriva određenu duboku, životnu mudrost i osjećajnost, a koja se u glumi Miše Dimitrijevića očitovala u interpretacijama dramskih likova iz tzv. slavenskog repertoara: uz Ujaka Vanju, riječ je o djelima *Moć tmine* Lava N. Tolstoja, *Revizor* i *Ženidba* Nikolaja V. Gogolja, *Malograđani* i *Na dnu* Maksima Gorkog i mnogim hrvatskim realističkim dramama. (Ibid., 60)

¹³ Kazališna cedulja: *Provalnik* M. Maeterlincka, *Rezbari* K. Schönherra i *Uprosi* A. P. Čehova (1902).

Iste godine, 25. studenoga 1902. godine na zagrebačkoj pozornici prvi put prikazan je jedan od najvažnijih pišćevih dramskih tekstova kojim Čehov postaje jednim od najistaknutijih modernih ruskih kazališnih pisaca. Riječ je o jednoj od prvih izvedbi *Ujaka Vanje* (*Djadja Vanja*) izvan granica Rusije, drame u četiri čina objavljenoj samo pet godina prije (1897.). Nastala je preradom drame *Satir* napisane 1889., a Maksim Gorki ju je nakon njezine ruske praizvedbe (26. listopada 1898.) u pismu napisanom Čehovu iste godine proglasio „novim oblikom dramske umjetnosti”. (u: Flaker, 1965: 201) Drama je praizvedena na pozornici Moskovskog hudožestvenog (akademske) teatra, kazališta koje je prvo postalo svjesno odlika Čehovljeve estetike i stila te proniknulo u pojedina osnovna načela njegove dramaturgije, a čija je glumica, Olga Leonardovna Knipper, prva tumačila uloge njegovih junakinja u tom kazalištu (Jelenu Andrejevnu u *Ujaku Vanji* i Ljubov Andrejevnu u *Višnjiku*) te 1901. postala njegovom suprugom.

Režiju hrvatske izvedbe potpisuje već spomenuti Andrija Fijan, ravnatelj Drame (1898. – 1907.), a potom i intendant zagrebačkog kazališta (1907. – 1909.). Utjelovljuje i naslovnu ulogu Ivana Petroviča Vojnickoga ili ujaka Vanje. Većinu predstava u kojima je nastupao, Fijan je ujedno režirao. Senker ističe da je s uspjehom inscenirao djela „u kojima je režija bila samo produžetak njegove glume, gdje je kao redatelj i tumač središnje dramske osobe organizirao prostor oko sebe i oblikovao na pozornici imaginarni dramski svijet kojemu je sâm bio pomičnim središtem”. (1979: 79) O umjetničkom uspjehu njegove režije svjedoče i kritički osvrti predstave (dolje u tekstu navedeni).

Dramu je preveo Nikola Andrić, filološki autoritet za slavensku literaturu, koji je jezično osuvremenio *Ujaka Vanju*. Njegov prijevod drame postao je uzor onim prevoditeljima koji su se tijekom 20. stoljeća bavili prijevodima Čehovljeva književnog opusa. Posebnu pozornost pridavao je čistoći izgovorenog i prevedenog hrvatskoga teksta te akcentološkoj i književnoj komponenti. (Batušić, 2019: 294) Štoviše, te kazališne sezone, koja je u dramskom programu donijela 11 novih djela i 174 uloge, smatrao je da je Čehovljeva drama jedan od najvažnijih europskih noviteta te među prvima upozoravao na kazališnu vrijednost umjetničkog rada Konstantina Sergejeviča Stanislavskog i hudožestvenika. (Bogner-Šaban, 2007: 173–174) „Njihova umjetnost naći će u nama podesno tlo, da ju razrađujemo i primjenjujemo našoj. (...) Njihov se slavenski horizont time proširio, a naš jače produbio – i krajnji istok došao je krajnjim zapadom Slavenstva u najbliži dodir, iz kojega će kada-tada, zaplamsati iskra.” (Andrić u: Bogner-Šaban, 2018: 206)

Ostali interpreti u predstavi bili su među najpoznatijim predstavnicima hrvatskoga glumišta. Marija Ružička-Strozzi (1850. – 1939.), „hrvatska Sarah Bernhardt”, jedna od najvažnijih umjetnica koja je djelovanjem obuhvatila nekoliko hrvatskih scenskih naraštaja i povezala 19. i 20. stoljeće, tumačila je ulogu Jelene Andrejevne, dok je Nina Vavra (1879. – 1942.) tumačila ulogu Sofije Aleksandrovne / Sonje. Kazališni kritičar *Narodnih novina* ističe da su Vavrina „intimna igra i njezina pojava potpuno spadali u (tadašnju) školu prikazivanja, a osobito u ovakvu dramu bez pravoga junaka, dramu gdje je glavno težište u skupnosti ponajglavnije”. („Hrvatsko kazalište”, 1902: 3) Ignjat Borštnik (1858. – 1919.), kao jedan od najvećih realističkih glumaca s početka 20. stoljeća, okušao se u ulozi Mihaila Ljvoviča Astrova, Gavro Savić interpretirao je ulogu Aleksandra Velimiroviča Serebrjakova, Dragutin Freudenreich (1862. – 1937.), sin jednog od utemeljitelja hrvatskoga kazališta u 19. stoljeću, poznat i po „psihološki produbljenim značajima u realističkom repertoaru” (Batušić, 2019: 388), tumačio je ulogu Ilje Iljiča Teljegina, Paula Grbić (1857. – 1934.) publici je predstavila ulogu Marije Vasiljevne Vojnicke, a Tonka Savić (1861. – 1939.) interpretirala ulogu Marine.

Uz *Ujaka Vanju*, te je večeri uprizorena i dramska studija u jednom činu *Labuđi p(i)jev* (*Labudova pjesma / Lebedinaja pesnja*). Riječ je o obradi piščeve novele *Kalhas* objavljene 1886., koju je Čehov dramatizirao godinu dana poslije. O toj jednočinki pisac je nerijetko isticao: „(...) to je najmanja drama na cijelome svijetu (...). Uopće, male je stvari mnogo bolje pisati nego velike: obaveza je malo, a uspjeha ipak ima (...). Pa što mi još treba?”¹⁴

Predstavu režira Mišo Dimitrijević, predstavnik scenskog realizma i prvi zagrebački „hudožestvenik” koji je svojom pojavom unio nova stilska obilježja u hrvatski glumački izraz (oblikovao je psihološki stil glume, a najviše se isticao u interpretaciji karakternih uloga). Prijevod ponovno potpisuje Milan Mareković, a izvođači su bili Mišo Dimitrijević (Vasilij Vasiljič Svjetlovidov) i Miloš Žagar (Nikita Ivanič). Poslije premijere oba djela samo su jednom reprizirana, 6. prosinca 1902.¹⁵

Ako je suditi prema kritičkoj recepciji predstava, izvedbe Čehovljevih dramskih djela nisu bile popularne među širom zagrebačkom publikom. Samo je mali broj gledatelja bio

¹⁴ Programska knjižica: *Trinaest prizora* A. P. Čehova (1995) Virovitica: Kazalište Virovitica.

¹⁵ Kazališna cedulja: *Labuđi pjev* i *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1902).

prisutan na izvedbama *Labuđeg pjeva* i *Ujaka Vanje*, bez obzira na to što je Čehov već početkom 20. stoljeća bio jedan od poznatijih dramskih i proznih pisaca u hrvatskoj kulturnoj javnosti, čija su pojedina djela već postojala u hrvatskoj prijevodnoj književnosti. No njegove drame su tek poslije u 20. stoljeću, kako to John Osborne primjećuje, „postale drage svima onima koji se ozbiljno bave teatrom”.¹⁶

Na njihovim izvedbama kazališna dvorana bila je poluprazna usprkos jeftinim kazališnim ulaznicama i dobro uvježbanom i usklađenom dramskom ansamblu, zbog čega tadašnji kazališni kritičari „prosvjeduju” protiv sugrađana. Kritičar novina *Hrvatska* izvješćuje kako Zagrepčani ljubav prema svojem kazalištu iskazuju samo riječima, ali ne i djelima pa lamentaciju nad slabom posjećenošću predstava završava pitanjem „Zaslužujemo li mi imati kazalište?” („Prosvjeta: Hrvatsko zemaljsko kazalište”, 1902: 3)

S druge strane, kritičar govori o umjetničkom uspjehu Čehovljevih drama jer su ostavile dubok dojam na malobrojne gledatelje koji su bili na izvedbama i na kazališne kritičare. U *Labuđem pjevu* posebice ističe glumu Miše Dimitrijevića, koji je pokazao sve svoje glumačke nijanse, „od komičnoga do tragičnoga istom lakoćom i prirodnošću”, pa ga je publika na kraju predstave nagradila velikim pljeskom. (Ibid., 3) U drami *Ujak Vanja* pohvaljuje gotovo cijeli glumački ansambl: „Gđe. Strozzi, Vavra, Savić, Grbić i gospoda Fijan, Borštnik, Freudenreich i Savić natjecali su se tko će bolje, a kad se takvi glumci natječu, znamo kako predstave ispadnu, stoga i pobraše oduševljen pljesak”. (Ibid.) Ističe i složenu psihološku karakterizaciju Čehovljevih dramskih likova i piščevo „nepoštivanje” pojedinih pravila u vanjskoj i unutarnjoj kompoziciji drame. (Ibid., 3)

Branimir Livadić u *Obzoru* slično izvješćuje o premijeri Čehovljevih djela. (1902: 3) Upozorava na slabu posjećenost dramskih predstava u zagrebačkom kazalištu na primjeru drame *Ujak Vanja*. Naime, kada su dramu kritičari proglasili izvanrednim „književnim” djelom, ona je *a priori* označena kao djelo koje nije namijenjeno za širu publiku, već samo za odabrane književne znalce pa se stoga ni ne očekuje veliki interes građanstva. Štoviše, njezina izvedba uspoređuje se s izvedbom drame *U znaku križa* Wilsona Barreta (povijesne slike u pet činova iz doba kršćanskih progona). Drama je na zagrebačkoj pozornici praižvedena tri dana ranije, 22. studenoga 1902., i bila je iznimno popularna među gledateljima. No pojedini

¹⁶ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1962) Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

kritičari okarakterizirali su je nakon premijere kao dramsko djelo koje ne doseže „visoku književnu vrijednost”. Prema kritičaru *Obzora*, kategoriziranjem navedenih drama na „književne” i „neknjiževne” iskazuje se nepovjerenje prema tadašnjem zagrebačkom intendantu Adamu Mandroviću i njegovu kazališnom repertoaru, što posljedično utječe na slabu posjećenost predstava. (Ibid., 3) Iz takvih kritika mogu se iščitati važnost i raspon utjecaja koji su pojedini hrvatski kazališni kritičari imali na tijek i način recepcije nekih inozemnih djela u hrvatskoj kulturi. Čehovljeva djela u tom pogledu nisu iznimka.

O izvedbenim segmentima predstava *Ujak Vanja* i *Labuđi pjev* doznajemo i iz sljedeće kazališne kritike koja se ponajprije bavi glumačkim izrazima dramskog ansambla:

Uloge su bile proučene u tančine i uz jedinstveno shvaćanje, bile su od sviju umjetnika upravo umjetnički u detalje izrađene. G. Fijan, Borštnik, gđa. Strozzi i gđica. Vavra kao protagonisti, a gđa. Savić, gđica. Grbić i gosp. Freudenberg kao epizodisti činili su tako skladnu i zaokruženu cjelinu, da je dojam morao biti neodoljiv. I u tom se ovaj put pokazala prava mjera. Tihi govor, tempo polagan i k tomu primjerene geste, skladalo se u jednu veliku simfoniju (...), u onakvu simfoniju kakvu je pisac želio postići. G. Fijan i gđa. Strozzi opet su pokazali da su uvijek prvaci našeg kazališta, da su prvaci i u novoj realističkoj školi, kao što su bili i u staroj. („Prosvjeta i umjetnost: Hrvatsko kazalište”, 1902.)

S druge strane, kazališni kritičar nije sklon inscenaciji *Labuđeg pjeva* jer smatra da je djelo primjerenije za izvođenje u manjem, intimnijem kazalištu, a ne na impozantnoj zagrebačkoj pozornici i pred raznorodnom publikom. Za njega je glavni glumac Mišo Dimitrijević preferirao karikaturu u scenskom nastupu i nije uspio dočarati tzv. čehovljanski ugođaj svojim monotonim izmjenjivanjem plača i poleta. (Ibid.)

U novinama *Hrvatsko pravo* Milan Ogrizović naglašava dramsku analizu *Ujaka Vanje* i hvalospjev glumcu (u odnosu na današnje kazališne kritike koje uzimaju u obzir predstavu u cjelini, s posebnim dijelom koji se posvećuje redateljskom prosedeu i glumačkim kreacijama uloga). (1902: 2–3) Hvali se ruski pisac i njegovo dramsko stvaralaštvo, a podastire i kratka studija o drami, navode pojedina njezina, danas općeprihvaćena, obilježja koja će tijekom 20. stoljeća zauzeti opće mjesto ili postati kamen spoticanja u razmatranju Čehovljeve dramaturgije. Drugim riječima, sljedeća kazališna kritika predstavlja svojevrсно ishodište ne samo za pojedine hrvatske kazališno-scenske analize koje se bave piščevim dramama u četiri čina već i za one književnog predznaka.

Veliki su ljudi u svim svojim djelima isti. Ono individualno, ono baš njihovo, što ih je učinilo velikima, ono se uvijek ponavlja. Moderan pisac ne poznaje okove, ni druge zakone do onih što mu ih diktira njegova duša. Kad, dakle, iskreno podaje dio svoje duše u svakom djelu, mora se prepoznati u svakoj stvari, a prepoznaje se po uvijek jednakom i vazda istom tonu svoga raspoloženja (štimung). Tako i kod Čehova čuješ taj ton, ton svakidašnjosti, ton rezignacije, prigušen i sumoran – jednako u *Ujaku Vanji*, kao i npr. u *Galebu* i *Trima sestrama*, drame koje s onom prvom čine u neku ruku trilogiju. Izlaze nam pred oči, na prvi mah nepoetične, nedramske figure; same drame nemaju nikakvih temeljnih ideja, ne rješavaju nikakve probleme; tehnika se tu i tamo kao navlaš zanemaruje, ima, dapače, i monologa itd., završetci nisu dramski, već neke čudne rezignacije, u kojoj će ti ljudi živjeti još dalje, kad zastor padne, kad mi već odemo iz kazališta. Bez buke, bez teatralnih konflikata i mrske patetičnosti otvara nam se vidik na život ljudi, što su u drami. Duševni događaji potresaju osobe, guše ih, duše se trzaju, ginu ili se podaju bespomoćnoj rezignaciji. Ipak, ipak – sva ta „nedramatičnost” nam godi, koji želimo nešto novo, - godi nam, jer je umjetnost, prava, fina, otmjena umjetnost. A posebice kod Čehova osvaja sklad zapadne i sjeverne škole (Ibsen, Maeterlinck) sa ruskim stvaranjem tipova, pa je vanredno zanimljivo gledati kako se Čehovljevi dramski ljudi kreću u okviru moderne drame. Čas je u drami ton njihovoga filozofiranja, čas pak ton moderne duševne trzavice sa svim onim finim nijansiranjem. A k svemu tomu lirski narav piščeva; njegova lirika poput fine maglice ovija komad i podaje mu tihiu poeziju bez ikakve natruhe njemačkoga sentimentalizma. Ta tradicionalna slavenska boja možda i oduzima dramatičnost, ali joj podaje milinu. (...) *Ujak Vanja*, koji najizrazitije odaje vrline Čehovljeva talenta, zapravo je tragedija ljudi koji su u životu promašili svoj cilj; (...) razočarali se (to je sve bilo prije početka same drame), a kad ih i zadnji trenutak, gdje su mogli biti sretni, prevari – trpe, pregaraju (to sve gledamo u samoj drami diljem četiri čina). (Ibid., 2–3)

Kritičar interpretira dramu kao lirsku dramu ili dramu ugođaja (raspoloženja) kojom se opisuje ruska svakodnevnica s kraja 19. stoljeća prožeta pesimističnim ugođajem sjete i čežnje. Time Čehov, u navedenoj kazališnoj kritici, preuzima ulogu impresionističkog dramskog pisca koji ugođaje drama, koje nisu u potpunosti ni tragedije ni komedije, kreira lirskim monolozima, popratnim motivima (simbolima) i zvučnim kulisama. Naglasak stavlja na psihološko, emocionalno stanje dramskih likova i na njihov subjektivan dojam vlastita života koji se iscrpljuje u čežnjama za ljepšim i ispunjenijim životom.

Riječ je dakle o modernom strukturiranoj drami (u usporedbi s tzv. klasičnom dramom) u kojoj ne postoje klasični dramski sukob ni klasični dramski protagonist, zaplet i rasplet, neobična zbivanja, melodramski efekti ili moćne strasti, a dramska radnja razlaže se na pojedine fragmente, „prizore iz seoskog života”. Prema Flakeru, *Ujak Vanja*, „drama raspoloženja” u kojoj cjelovitost atmosfere dominira dramskom strukturom, a prodire jezikom likova, obrađuje mnogostruke teme, ali ni jedna od njih u potpunosti ne iscrpljuje njezin sadržaj. Drugim riječima, „to je drama o nesređenosti i nepotpunosti života, ali i o životu

talentiranih ljudi koji upropašćuju sebe i svoje talente i mogućnosti u ime služenja nadutom i praznom čovjeku, ali i nesretnih ljudi koji maštaju o sreći i ljepoti života da bi spoznali kako sreće zapravo nema”. (1965: 199–200) Pritom Čehov ne gradi drame logički povezanim replikama podređenim dramskim događajima, već u dramske dijaloge uvodi paralelne tematske nizove koji pridonose dojmu prirodnosti onoga što se događa na pozornici. (Flaker, 1975: 342) Piščevo književno stvaralaštvo (dramsko i prozno) spada u fazu tzv. dezintegracije realizma u ruskoj književnosti, koja je karakteristična ponajprije za osamdesete godine 19. stoljeća, odnosno za razdoblje koje se poetikom i vremenom odvijanja poklapa s moderni(stički)m tendencijama koje više odgovaraju 20. stoljeću nego 19. stoljeću. (Užarević, 2020: 232–233; Flaker, 1984: 47) Za Čehovljevu „dezintegraciju realizma”, nastavlja Užarević, karakteristično je piščevo odustajanje od društveno-analitičke funkcije književnog djela (poriče se kompletan sustav društvenih odnosa), a naglasak je na sitnim životnim događajima i ljudskim osobinama, na unutarnjim proživljavanjima likova, njihovoj životnoj beznadnosti, ispraznosti, nepokretnosti i sterilnosti, na dojmovima koje je teško definirati, dok se tema tzv. suvišnog čovjeka, naslijeđena iz realizma, dovodi do posvemašnje „komunikacijske besperspektivnosti”, a fabula u velikoj mjeri reducira. (Ibid., 233) Jovan Hristić također slično opisuje piščevu dramaturgiju: Čehovljeva dramska priča sastoji se od svakodnevnih događaja koje u životu gotovo i ne zamjećujemo (dramatični događaji uronjeni su u svakodnevicu, u nedramatično i nezatno, a Čehova zanima njihov međusobni odnos i njihovo sučeljavanje) dok su dramski likovi sasvim obični ljudi. Oni posjeduju određenu razinu psihološke složenosti, njihovi se dijalozi katkad čine krajnje dramski nefunkcionalni jer se raspadaju u monologe, dok stanke i šutnje preuzimaju važnu ulogu. (1981: 224–226) Čehov je zapravo dramski pjesnik svijeta koji je zasićen samim sobom pa onda i čežnjom za drugačijim načinom života, a rezultat toga je mali broj izgovorenih riječi, odnosno mnogo „govorljive šutnje”. (Mrduljaš u: programska knjižica predstave *Galeb*, 1976.)

Flaker također napominje da u *Ujaku Vanji* likovi s jedne strane ne mogu formulirati svoja razmišljanja, odnosno da govore cijele rečenične nizove, a onda odjednom prekinu misao, dok se s druge strane, u dijaloškoj formi, u naizgled nevažnim i banalnim rečenicama, izriču bitne misli za dramu. Njih je posebice cijenio ruski futurist Vladimir V. Majakovski, izjavivši: „I tamo gdje bi netko drugi ustrebao samoubojstvo da opravda nečije šetnje po sceni, Čehov najvišu dramu daje običnim, sivim riječima: Astrov: A, bit će da je sada u toj istoj Africi vrućina – užasna stvar”. (u: Flaker, 1965: 200)

Komunikacijski segment drame detaljnije analizira Vladan Švacov koji govori o tzv. fatičkoj funkciji govora u *Ujaku Vanji*. (2018: 122) Ta je funkcija orijentirana „samo na uspostavljanje ili održavanje kontakta među sugovornicima, odnosno, lišena je bilo kakvih referencijalnih ili informativnih ambicija, a ako ‚referencijalne momente‘ pokušamo unijeti u namjeru održavanja kontakta dolazi nerijetko do smiješnih nesporazuma”. (Ibid., 122) Štoviše, katkad je ta funkcija „prikrivena prividnom smisljenošću emitirane poruke” jer nije povezana sa situacijom u kojoj se nalaze dramski likovi. U *Ujaku Vanji* ta se funkcija primjerice očituje u razgovoru između Jelene Andrejevine i Vojnickoga o (meteorološkom) vremenu tijekom kojeg Jelena pokazuje namjeru da se uspostavi kontakt, dok Vojnicki tu namjeru interpretira kao povod za iskazivanje raspoloženja. Rezultat je odsutnost smislenog razgovora. (Ibid., 122–123)

Erika Fischer-Lichte pak naglašava kako je Čehovljevom dramatikom epoha „velike ličnosti”, važna za 19. stoljeće, završila jer se njezina predodžba u piščevim dramama razotkrila kao fikcija: „(...) nakon Čehova ‚smrt tragedije‘ (...) više se ničim ne može poništiti. Kazalište 20. stoljeća pripadat će sasvim običnim ljudima i njihovim svakodnevnim komedijama”. (2011: 128) U tim „svakodnevnim komedijama” nitko se ne nalazi na pravom mjestu. U *Ujaku Vanji* likovi žive u određenoj vrsti samoobmane, ne uspijevaju razumjeti ili prepoznati druge osobe oko sebe, tragaju za vlastitim identitetskim određenjem. Tek kad se u njihovim životima pojavi lijepa žena (simbol nedostižne ljepote i smisla) pokušavaju se pronaći, ali uzalud. Opet se zatvaraju u sebe i drama ponovno naglašava njihovu nedorečenost, promašenost i otuđenje.

Vladimir Gerić ističe da u tim „prizorima iz seoskog života”, u kojima je uzaludno tražiti „dramske junake”, „probleme” pa i određeni „sadržaj”, piščeva „osebujna, bitno nova i netradicionalna poetika gradi budućnost Kazališta”, a to je ponajprije vidljivo u „scenskoj strukturi drame”, koja u odnosu na druge drame iz njegova zrelog stvaralaštva (*Ivanova, Galeba, Tri sestre i Višnjika*) ostaje žanrovski neodređenom, napušta podjelu na prizore, zanemaruje upotrebu monologa, reducira tzv. scensku radnju, a češće upotrebljava stanke, propitkujući gotovo sve scenske odlike tradicionalnog kazališta. (Gerić, 1979: 9) Referirajući se na Flakera, također ističe da se „struktura njegovih drama ne sastoji od vremenski i smislovno paralelnih značenjskih i emotivnih slojeva (...), nego od jednakopravnih ‚znakova’ koji se, bez obzira na svoju svojstvenost, uzajamno određuju”. (Ibid., 9)

Čedo Prica pak proglašava Čehovljeve drame dramskim rukopisima koji ostvaruju „jedinствен svijet lica, jedinствен jezik govora, gotovo zajednička osjećanja nemoći da se nekamo važno pokrenu, negdje dospiju, nešto završe, i u nešto vjeruju. (1987: 28) Karakterizira ih jedno vrijeme, jedan prostor, jedno osjećanje, jedan dramski jezik, uvjetno podvojeni na naslove pojedinih dramskih priča”. (Ibid., 28) Njihova bit je zapravo „zapitanost bez upitnika”. (Ibid., 34) Čehovljevu dramaturgiju treba promatrati kao sveobuhvatnu cjelinu sa svojim posebnostima koja u prvi plan postavlja čovjeka i njegovu sudbinu. Riječ je o tzv. agonističkom kazalištu u „kojem ljudska sudbina nije poza, još manje povijest i ideologizirana strast, već tragikomična uozbiljenost i humorna dubina svakodnevnog življenja u prostoru tragedijske neizbježnosti”. (Ibid., 28)¹⁷

Uzimajući u obzir navedene dijelove književnih analiza Čehovljeve dramaturgije, nije iznenađujuće što je tadašnjoj kazališnoj publici bilo potrebno određeno vrijeme da barem donekle prihvati nova strujanja u modernom dramskom stvaralaštvu koje Čehov kao tvorac „antiteatralnog kazališta” (kazališta koje zauzima kritički i ironičan stav prema umjetničkoj i društvenoj tradiciji te koje negira načela kazališne iluzije) i psihološke drame anticipira.

¹⁷ Takav stav bit će zanimljivo ponovno razmotriti u analizama hrvatskih inscenacija Čehovljevih djela u prvom desetljeću nakon završetka Drugog svjetskog rata, u novom društveno-političkom uređenju Hrvatske.

2.1.2. *Medvjed* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku kao temeljna glumišna i kulturna osječka ustanova i drugo stalno glumište u Hrvatskoj kojim započinje „prodor kazališnog profesionalizma i institucionaliziranog kazališnog života u pokrajinske gradove” (Batušić, 1978: 326) jednočinku *Medvjed* uprizoruje već u drugoj kazališnoj sezoni 1908./1909., 14. studenoga 1908. Riječ je o prvom dramskom uprizorenju nekog ruskog pisca na osječkoj pozornici. Režiju predstave potpisuje Mihajlo D. Milovanović (1869. – 1936.), a prijevod Ivan Gojtan. Nisu poznati interpreti uloga. Nakon premijere održana je samo jedna repriza, 15. siječnja 1909.

Jednočinka je uprizorena već godinu dana nakon osnutka kazališta,¹⁸ ubrzo nakon što je „izvojevana bitka za hrvatsku pjesničku i pozorničku riječ, bitka za hrvatski duhovni profil – za hrvatski umjetnički izraz” u Osijeku. (Mucić, 2010: 284) Može se pretpostaviti da je osječki kazališni repertoar, s obzirom na izvedbe Čehovljevih djela, slijedio repertoar zagrebačkog kazališta, što svjedoči o bitnom utjecaju Zagreba na osječki scenski život u spomenutom razdoblju. Treba istaknuti i da je prvi intendant osječkoga kazališta 1907./1908. bio Nikola Andrić, koji nije bio zadužen samo za predlaganje kazališnog repertoara već je i vlastitim bogatim scenskim iskustvom pokrenuo osječku kazališnu praksu. Također, u to vrijeme posao dramaturga osječkog kazališta obavlja književnik i višegodišnji intendant bugarskog narodnog kazališta u Sofiji Srđan Tucić (lipanj 1909. – 6. lipnja 1910.), koji inzistira na izvođenju drama koje su se u to vrijeme u Europi često izvodile, a među njima se

¹⁸ Kazalište je svečano otvoreno 3. listopada 1907. izvedbom *Prodane nevjeste* Bedřicha Smetane u Varaždinu, odnosno 7. prosinca 1907. u Osijeku dramskom ilustracijom Bukovčeve slike ilirskih preporoditelja Milana Ogrizovića i prvim činom Smetanine *Prodane nevjeste*. Kazalište je tada „bilo više od kulturne institucije, bilo je simbol prekidanja veze s njemačkom i mađarskom političkom i kulturnom dominacijom”. (Bogner-Šaban, 1996: 247) Dragan Mucić slično piše da je otvorenje osječke pozornice u Hrvatskoj predstavljalo „proslavu pobjede naše kulture nad tuđinskom, našeg narodnog jezika nad stranim, protjerivanje stoljetnog tutora iz gotovo otuđenog hrvatskog grada; bio je to preporod domaćeg ognjišta na kojem se tuđin šepurio kao u svojoj kući”. (1980: 101) Cilj osnutka kazališta bio je uspostaviti djelatnost dramske i glazbene grane po uzoru na zagrebačko nacionalno kazalište. Nikola Andrić postaje organizator Drame i Opere osječkog kazališta koji okuplja glumce iz najboljih putujućih družina te prvi intendant kazališta. Njegova važnost u osječkom glumištu očituje se u tome što je „odredio odlike nacionalne i kulturne posebnosti” osječkog kazališta tog doba u odnosu na središnje nacionalno zagrebačko kazalište. (Bogner-Šaban, 2008: 227). U razdoblju do Prvog svjetskog rata osječko kazalište nastavlja s izgrađivanjem vlastite umjetničke fizionomije, glumačkog i redateljskog profila te unapređenjem repertoara. Intenzivno se priprema izgradnja nove kazališne zgrade, a kao najveće putujuće kazalište pokazuje vitalnost, pokretljivost i adaptaciju na raznorodnom i širokom prostoru koje pokriva. Stoga je repertoar kazališta morao biti prilagodljiv. Iako je početni repertoar uključivao pretežno zabavljačka djela lakšeg žanra, odlikovao se i djelima važnijih dramatičara. (detaljnije u: Hećimović, 1990: 460–462; Mucić, 1991: 251–252; Batušić, 1978: 447–451)

ističe spomenuta Čehovljeva jednočinka. Usto, Tucić je od 1895. i glumio u sporednim ulogama u zagrebačkom kazalištu, na čijoj je pozornici 1898. praizvedena njegova drama *Povratak* kojom je stekao znatan književni ugled, pa se može pretpostaviti da je bio upoznat i sa zagrebačkom praizvedbom *Medvjeda*.

S druge strane, to je razdoblje obilježeno i kratkom intendanturom Žarka Savića (22. ožujka 1908. – lipanj 1909.), svojstvenoj po drugoj po redu krizi u osječkom kazalištu. Radoslav Bačić, osječki knjižar i začetnik ideje o osnivanju osječkog kazališta, Savićevu intendanturu karakterizira sljedećim riječima:

Koliko god je period djelovanja Savića bio bitka po kazalište, uzrokom unutarnjeg komešanja i stajao pod znakom umjetničke stranputice, ipak se mora priznati, da je Savić u dobar čas došao i otišao. Da se je upravo uz vanrednu marljivost, kojom se je snalazio u svakoj situaciji, držao nekog pravca i zauzeo barem donekle idealniji smjer, bio bi kazališni ravnatelj neprocjenjive vrijednosti. (Bačić u: Mucić, 2010: 140)

Savićev rad obilježavaju sukobi s kazališnim odborom koji nije bio zadovoljan njegovim vođenjem kazališta potkraj prve kazališne sezone 1907./1908. jer su u dramskom repertoaru prevladavale samo vesele igre i lakrdije, a potisnuta je „ozbiljna” drama. U prvom dijelu druge kazališne sezone (od 1. listopada 1908. do kraja veljače 1909.), kada je premijerno prikazana i Čehovljeva šala, u Osijeku se izvodi 141 predstava, u Vukovaru devet gostujućih predstava, odnosno u Osijeku 17 dramskih premijera, a jedna u Vukovaru. (Mucić, 2010: 128) Taj podatak svjedoči o relativnoj važnosti prvog Čehovljeva djela uprizorenog na osječkoj pozornici u njezinim začecima, osobito ako se uzme u obzir činjenica da su veći dio programa činile premijere glazbenih naslova (opera i opereta), uz dominaciju „lakog” glazbenog programa, da je početni dramski repertoar bio pretežito pučkog, odnosno zabavljačkog karaktera, te da se tek druge kazališne sezone pojavljuje „otmjena i ozbiljna drama”, realističkih obilježja. (Mucić, 1991: 251)

2.1.3. *Medvjed* u Hrvatskom dramatičnom društvu u Splitu

Jednočinka *Medvjed* izvedena je i u Hrvatskom dramatičnom društvu u Splitu, koje je djelovalo od 1898. do 1899. Riječ je o kazališnom društvu koje je potkraj 19. stoljeća bio prvi pokušaj osnivanja stalnog i profesionalnog hrvatskog kazališta u tom gradu te kulturnog povezivanja sjevernog i južnog dijela Hrvatske, međutim zbog financijskih nedaća ugasilo se na samom početku. Osnovao ga je zagrebački glumac i redatelj Dragutin Freudenreich, a ansambl je bio sastavljen od nekadašnjih članova zagrebačkog i varaždinskog kazališta te učenika koji su završili glumačku školu Stjepana Miletića. Među njima su bili Paula Grbić, Marija Cicvarić, Josip Štefanac, Mirko Kandučar, Ivan Kovačić, Andro Garušić i drugi.¹⁹

Čehovljevu jednočinku režirao je Zvonimir Freudenreich (1865. – 1906., brat Dragutina Freudenreicha, sin Josipa Freudenreicha), a preveo Ivan Gojtan. Međutim nema dostupnih podataka o točnom datumu premijere (pretpostavljamo da je izvedena od prosinca 1898. do ožujka 1899.), glumačkoj postavi i broju izvedbi jednočinke niti su pronađeni kritički osvrti o izvedbi.²⁰

2.1.4. *Medvjed* Hrvatskog dramatskog društva iz Varaždina

Medvjed se u Karlovcu uprizorio u kazališnoj sezoni 1899./1900., odnosno 11. i 24. kolovoza 1900. (Hećimović, 1995: 49–50) Riječ je o gostovanju Hrvatskog dramatskog društva iz Varaždina (pod vodstvom umjetničkog ravnatelja Dragutina Freudenreicha) koje je u Karlovcu, u dvorani Zorina doma, u višegodišnjem kulturnom okupljalištu članova Hrvatskog sokola, izvodilo predstave od 4. do 30. kolovoza 1900. godine. Društvo je 1898. osnovao Ivan Milčetić, filolog i književni povjesničar, s većim brojem istomišljenika koji su

¹⁹ Tijekom nepune kazališne sezone 1898./1899., koju su otvorili pučkim igrokazom *Graničari* Josipa Freudenreicha 1. prosinca 1898., uprizorili su 56 djela hrvatske i europske dramatike i izvodili ih u Splitu (do početka ožujka 1899.) te na gostovanjima u Visu, Komiži i Šibeniku. Interes za predstave nije bio velik, a sama pozornica imala je znatne tehničke nedostatke. (Batušić, 1978: 436; Bezić-Božanić, 1980: 399; Hećimović, 1990: 378–379; Jurišić, 2008: 20–26) Također, o jezičnom pitanju, odnosno pretjeranoj uporabi germanizama kod glumaca, nerijetko se raspravljalo u tadašnjim novinama *Nezavisnost*.

²⁰ Osim Čehovljeve jednočinke, na repertoaru su bila i ruska djela *Tuđi kruh* Ivana S. Turgenjeva i *Gogoljev Revizor*. (Bezić-Božanić, 1980: 424)

željeli njegovati i unaprijediti hrvatsku kazališnu umjetnost u Varaždinu. Cilj im je bio osnovati stalni kazališni ansambl po „zagrebačkom modelu” i angažirati kazališne družine koje bi izvodile predstave na hrvatskom jeziku jer se u to vrijeme „hrvatsko kazališno pitanje izvan Zagreba naziva ‚najznamenitijim pitanjem (tadašnje) prosvjete hrvatske”²¹ (Batušić, 1978: 445) Dakle, ova izvedba *Medvjeda* postavlja se na karlovačku scenu u trenucima kada je pitanje uprizorenja kazališnih predstava na hrvatskom jeziku od iznimne važnosti gotovo u cijeloj Hrvatskoj, no podaci o izvođačima i redatelju nisu pronađeni, kao ni kazališne kritike koje bi omogućile uvid u neposredni kazališno-scenski rad na predstavi.

Bogner-Šaban pak ističe da su jednočinke *Medvjed* i *Prosidba* (pod nazivom *Ženidbena ponuda*) također izvedene 1908. u dvorani Zorina doma, a da ih je postavio Joza Ivakić, prevoditelj, redatelj i glumac. (1997: 200) Senker iznosi podatak da je glumac Dragutin Freudenberg 27. siječnja 1908. u dvorani Sokola izveo dramsku studiju *Labuđi pjev*. (1980: 59) U *Repertoaru* međutim nema podataka o navedenim scenskim realizacijama pa one nisu uključene u ovaj pregled kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela u Hrvatskoj. Podatke o njihovim inscenacijama nismo uspjeli provjeriti jer nije pronađena teatrografska građa.

21 Kazališna sezona 1899./1900. započela je predstavom *Dobri prijatelji* Victoriena Sardoua, a nastavila se „velikim elanom s daljnjim predstavama, koje bijahu dobro odabirane i na pristojnoj visini izvedbe”. (Drašković, Filić, 1955: 49)

2.2. Čehov na hrvatskoj kazališnoj sceni tijekom Prvog svjetskog rata (1914. – 1918.)

2.2.1. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

Tijekom ratnih sukoba nerijetko se postavlja pitanje o opravdanosti kazališne umjetnosti u ratno doba. Iznimka nije ni Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu za vrijeme Prvog svjetskog rata koji je u Hrvatskoj trajao od 28. srpnja 1914. do 11. studenoga 1918. godine. No početkom kazališne sezone 1914./1915. „novine i državna tijela ističu važnu ulogu kazališta u kriznim trenucima, i to prije svega kao mjesto moralnog i duhovnog pročišćenja”, čime umjetničko djelovanje kazališta postaje čak važnije od njegove financijske situacije. (Weber-Kapusta, 2015: 340–341). Bez obzira na to, financijska politika kazališta ne smije se zanemariti jer se u tom razdoblju ugrožava materijalna egzistencija kazališnih djelatnika, iako u novinskim člancima i široj javnosti glumci postaju svojevrsnim simbolom ratnog otpora i zajedništva. (Ibid., 342, 344)

Početak rata zagrebačko kazalište dočekalo je kao formirana umjetnička ustanova čija organizacijska i administrativna obilježja potječu još iz razdoblja Mileticeve intendanture. No vodstvo kazališta, predvođeno intendantom Vladimirom Treščecom Branjskim (1909. – 1917.), suočilo se s izazovima koji su bili posljedica izbijanja svjetskog sukoba. Državna subvencija više nije mogla predstavljati siguran izvor prihoda, iako je i dalje postojala. Kazališna uprava pronašla je rješenje financijskih poteškoća u publici koja je uspješno punila kazališnu blagajnu. Publika je odlazila u kazalište unatoč uvjetima koji su tada vladali (siromaštvo, bolesti i glad stanovništva). (Nikčević, 2015: 359)

Andrija Milčinović u *Novostima* piše o „pozitivnom” utjecaju rata koji je diljem Europe potaknuo pravu kulturnu preobrazbu, odnosno potaknuo građane da kupuju ulaznice i za kazališne predstave. (u: Weber-Kapusta 2015: 345) To je s druge strane najčešće rezultiralo time da su se na scenu postavljala djela komičnog sadržaja. Za gledatelje su komični žanrovi predstavljali ne samo onu vrstu predstave kojom su izgradili osobne navike posjećivanja kazališnih predstava već su svjedočila o tzv. eskapističkoj društvenoj ulozi kazališta u ratno doba. (Ibid., 346)

Prevlast komičnih žanrova bila je „odraz bijega od ratne zbilje, ponovnog uspostavljanja narušenog poretka te pobjede dobra nad zlom”. (Ibid., 346) Takva uloga književnosti odrazila se na repertoar kazališta koji se uglavnom odvijao bez cenzure vlasti.

Nikčević ističe kako se promjene koje su se tada događale u Hrvatskoj ne mogu prepoznati u dramskom repertoaru zagrebačkog kazališta jer rat nije zaustavio rad kazališta ni smanjio uobičajen broj premijera u odnosu na prethodne četiri godine. Naprotiv, kazališni život zagrebačkog kazališta tijekom rata bio je aktivan kao i prethodnih godina, izvedeno je 109 premijernih naslova (2015: 356–357), među kojima su i Čehovljeva djela. Osim tradicionalnog repertoara, koji su činila djela njemačkoga i francuskoga govornog područja, javljaju se i nove poetike u europskom kazalištu, koje potvrđuju intendanta Treščeca Branjskog kao poznavatelja europskih dramaturških kretanja toga doba.²² Komedija *Višnjik* i jednočinka *Medvjed*, uz pojedina djela drugih istaknutih ruskih pisaca poput Nikolaja V. Gogolja (*Ženidba*, 1916.), Lava N. Tolstoja (*Moć tmine*, 1917.), Mihaila P. Arcibaševa (*Ljubomor*, 1918.) i Denisa I. Fonvizina (*Nedorasli*, 1917.), izvode se na zagrebačkoj pozornici i za vrijeme ratnog sukoba. Postavljaju se na scenu bez obzira na to što je Austro-Ugarska Monarhija bila dio Centralnih sila suprotstavljenih silama Antante. (Ibid., 380) Njihova kazališna uprizorenja nisu cenzurirana.

2.2.1.1. *Višnjik*

Zagrebačko kazalište insceniralo je posljednju Čehovljevu dramu, komediju u četiri čina *Trešnjik* (*Višnjik / Višnjevij sad*, 1903.) 18. ožujka 1916. u prijevodu Emila (Emilija) Demetrovića i u režiji Josipa Bacha, prvog važnijeg redatelja nakon Stjepana Miletića. Tumače uloga ponovno su činili istaknuti predstavnici hrvatskoga glumišta. Marija Ružička-Strozzi utjelovila je ulogu Ljubov Andrejevne Ranjevske, Mila Dimitrijević, nerijetko okarakterizirana kao „najveća realistička glumica” prve polovice 20. stoljeća koja se u susretu s ruskom dramom iz „narodske djevojke preobražava u glumicu plemenite uznositosti” (Batušić, 2019: 378), tumačila je ulogu Varje, dok je Josip Papić / Papo, umjetnik „sklon

²² Nikčević ističe da na popisu premijera zagrebačkog kazališta u tom razdoblju dominira kazališna poetika 19. stoljeća koja je i dalje vladala ne samo u Austro-Ugarskoj Monarhiji već u cijeloj Europi, ali se također uprizoruju pisci koji su europski hitovi u žanrovima poput suvremene komedije, pučkih komada, igrokaza i dobro skrojjenih komada. Zagrebačko kazalište „promptno postavlja i promplasje novih poetika (realizam, modernizam i sl.) koji se pojavljuju u europskom kazalištu od Ibsena i Strindberga preko Čehova do hrvatskih autora tog tipa”. (2015: 360–361) Weber-Kapusta pak izdvaja da je repertoar zagrebačkog kazališta tijekom Prvog svjetskog rata činio „konglomerat najrazličitijih tematskih, stilističkih i idejnih odrednica”. (2015: 344)

oblikovanju mračnih značajeva” (Ibid., 393), utjelovio ulogu Jermolaja Aleksejeviča Lopahina. Josip Pavić, koji se u mnogim dramama i dramatizacijama iz ruske književnosti proslavio „duboko proživljenim i psihološki motiviranim glumačkim ostvarenjima” (ibid., 395), tadašnjoj se publici predstavio kao Pjotr Sergejevič Trofimov. Fanika Haiman tumačila je ulogu Šarlote Ivanovne, Anita Bedeniković ulogu Anje, a Milivoj Barbarić Leonida Andrejeviča Gajeva. Stjepan Bojničić, predstavnik „fine komike intelektualnih odblesaka” (Ibid., 392), publici se predstavio ulogom Borisa Borisoviča Simeonova-Piščika, Franjo Sotošek, kao svestrani glumac prve polovice 20. stoljeća koji je glumačku osobnost nerijetko žrtvovao „za opće suzvučje glumišnog pothvata” (Ibid., 392), tumačio je ulogu Semjona Pantelejeviča Jepihodova, a Ivo Badalić, kao jedan od najistaknutijih zastupnika modernoga realizma (Ibid., 393), glumio je ulogu Jaše. Bogdan Vulaković tumačio je ulogu prolaznika, Vjekoslav Velić šefa stanice, Margita Grgesina Dunjašu i Ignjat Borštnik Firsu. Djelo je tripot izvedeno na pozornici, posljednji put 18. travnja 1916. godine.

Riječ je o prvoj hrvatskoj izvedbi komedije *Višnjik* uprizorenoj dvanaest godina nakon ruske praizvedbe u Moskovskom hudožestvenom (akademsom) teatru. Redatelj i ravnatelj Drame Josip Bach, kao jedan od predvodnika hrvatske kazališne moderne (uz Ivu Raića), relativno je brzo postavljao djela recentnih europskih dramatičara na zagrebačku pozornicu pa tako i spomenuto Čehovljevo djelo, dobro obaviješten o svemu što se tada odvijalo na europskim kazališnim pozornicama. No Čehovljevom dramaturgijom pozabavio se samo jedanput. U novinama *Hrvatska* Slavko Teklić izvješćuje: „Režiju, što je rijetkost, vodi ravnatelj Bach. Kad se on latio toga posla, bit će da je komad ili vrlo efektan ili pak poetičan ili monumentaln po svojoj izgradnji.” (1916: 3) Koji god razlozi bili, njegov „dramaturški eklekticism” u redateljskom pristupu svjedoči o tome da je, Gavellinim riječima, bio potpuno „uronjen” u duh hrvatske moderne,²³ tragajući za novim, „revolucionarnim” dramama, u bilo kojem obliku, dok opsežnost i različitost književne

²³ U duh hrvatske moderne bio je „uronjen” i tadašnji scenograf Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, slikar Tomislav Krizman koji je u jedanaest godina svojeg djelovanja (1911. – 1922.), ističe Slavko Batušić, opremio skoro stotinu dramskih i opernih djela u zagrebačkom kazalištu. No nemoguće je utvrditi je li on bio i scenograf *Višnjika* jer se tada ime scenografa uglavnom nije tiskalo na kazališnim plakatima, a izgubljeni su i originalni nacrti njegova rada iz prve faze djelovanja (fragmentarno su poznate samo reprodukcije iz pojedinih časopisa i publikacija). Usto, Batušić ne navodi inscenaciju *Višnjika* u popisu njegovih (najvažnijih) inscenacija u kojima je kao sljedbenik bečke secesije primjenjivao „tada moderne, naglašeno stilizatorske tendencije”. (u: Roksandić, Batušić, 1960: 251–252)

kvalitete njegovih režiranih djela svjedoče o nedorađenosti njegova redateljskog postupka.²⁴ Štoviše, Senker napominje da Bach u režijama ne poseže za vlastitom interpretacijom dramskog teksta, već za doslovnim tumačenjem drame iz pisanog teksta u tekst predstave. (2000: 10) Više traga za književno-dramaturškim obilježjima drame, nego što je uspijeva realizirati u kazališno-scenskoj praksi. Lederer također naglašava da je „površnost” izvedbe bila jednom od posljedica takvog redateljskog pristupa, odnosno da je u stil režiranja Bach pokušao „scenski transkribirati sve poticaje različitih stilskih provenijencija koje mu je davao određeni tekstni predložak, a ponajviše one impulse naturalističkih obilježja, (...) ali uglavnom bez autohtonih interpretativnih pomaka koji bi svjedočili o stilskoj obilježenosti vlastitim redateljskim rukopisom”. (2003: 26–27) Sličnog je mišljenja i Batušić, koji tvrdi da je za vrijeme Bachova umjetničkog djelovanja „naturalizam došao do pune potvrde i kao inscenatorski rukopis i kao glumačko-interpretativni stil, a pokušaji simbolističkih scenskih suzvučja nalazili očitije zapreke više u tehničko-scenografskoj nedorečenosti no u nemogućnosti glumačkoga akcentuiranja takvih suzvučja”. (1980: 39)

Dakle, ne može se govoriti o razvoju autonomnijeg redateljskog pristupa Čehovljevoj dramaturgiji koji bi se odlikovao izrazito prepoznatljivim interpretativnim obilježjima, već se hrvatsko glumište tada moralo zadovoljiti samom činjenicom izvođenja ruskog pisca na središnjoj hrvatskoj kazališnoj pozornici i traganjima za književno-dramaturškom analizom *Višnjika*.

Kada je riječ o književnoj analizi *Višnjika*, treba istaknuti da Čehov u prvi plan postavlja jače naglašen povijesni i društveni kontekst drame u odnosu na piščeve ranije drame (*Galeba*, *Ujaka Vanju* i *Tri sestre*), odnosno dramski likovi (od plemkinje Ranjevske, preko plebejca Lopahina pa sve do studenta Trofimova) okarakterizirani su društvenom ulogom. (Flaker, 1965: 202) Dramska radnja razvijenija je te naposljetku dovodi do propadanja ruskog plemstva i pobjede predstavnika poslovnih građana te tragedije brojnih likova na ruskom imanju. Takvi događaji su, nastavlja Flaker, okruženi „ugodajima tuge za propadanjem minulih ljepota i života koji nestaje pred gledaočevim očima, osjećajem njegove

²⁴ „Bio je tipičan odvjetak hrvatske Moderne s njenim tipičnim i usudnim pomanjkanjem jedinstveno fundirane ideologije. (...) Ona je u neku ruku stalno oscilirala među Masarykom i Nietzscheom, među Zolom, Rusima i modernom neoromantikom, snalazeći se u tom konglomeratu na taj način, što je umjesto zauzimanja nekog određenog ideološkog stanovišta, akcente svojega interesa premještala na estetsko-individualno zaoštrene reakcije. Bio je to secesionistički estetičarski eklekticizam s jednom dominantnom notom – prijelom sa starim i traženje po svaku cijenu nečeg novog, tražeći to novo fanatički nekritički, gdje god bi se ono pomolilo u bilo kakvom zanimljivom aspektu.” (Gavella, 1953: 97; u: Roksandić, Batušić, 1960: 41)

besmislenosti i banalnosti, ali i čežnje za životom koji se naslućuje”. (Ibid., 202) Tragični završetak drame očituje se u riječima starog sluga Firsu, koji ostaje sam na imanju te Čehovljevom uputom za scensko izvođenje koja inzistira na završnom auditivnom učinku: „Čuje se udaljeni zvuk, kao s neba, zvuk strune koja je pukla i zamire u tuzi. Nastupa tišina, i samo se čuje kako daleko u vrtu sjekira udara o stablo.” Završetak u sebi nosi bitnu povijesnu simboliku. (Ibid., 202)

Još je početkom 20. stoljeća ruski simbolist Andrej Beli u hvalospjevu Čehova, u kojem ga predstavlja kao „krunu cijele epohe ruske književnosti”, razmatrao njegovo stvaralaštvo kao spoj realizma i simbolizma koji se dodiruju u jednoj točki. Smatrao je da sama unutarnja osnova njegova realizma postaje simbolizam. (1984: 199) „Na Čehovu leži nasljeđe dragocjenih nam književnih tradicija L. N. Tolstoja. I istovremeno u stvaralaštvu Čehova leži dinamit istinskog simbolizma. (...) Slike Čehovljeva realizma su vanjski stilizirane, a iznutra se dodiruju sa simbolizmom. One završavaju epohu razvitka realizma u ruskoj književnosti.”²⁵ (Ibid., 199–202)

Upravo su simbolistički elementi, uz one realističke, postali važni pojedinim kazališnim kritičarima u njihovim razmatranjima *Višnjika*. Kritičar *Hrvatske*²⁶ Slavko Teklić

²⁵ Po simbolima se nazivaju njegove drame, simboli se identificiraju s jednim od likova ili je njihova prisutnost u dijalozima naglašena njihovom destrukcijom. Hristić napominje kako se sve njegove drame, osim *Ivanova*, odvijaju oko simbola u kojem se neizravno oglašava sudbina dramskih protagonista. Taj simbol obavještava ih o silama života kojih oni nisu svjesni, a o kojima ovisi njihovo postojanje. (1981: 229) Pritom Senker govori o dvama stilskim polovima koja se u tom razdoblju javljaju u povijesti književnosti i kazalištu: jedan je realistički, naturalistički, prirodni, životni, veristički i realističko-naturalistički, a drugi je simbolistički, lirski, poetski, artistički, simbolističko-lirski i secesionistički. (2000: 13) Izrazito simbolističke inscenacije Čehovljevih drama uprizoruju sovjetski emigranti između dva svjetska rata, posebice Georges Pitoëff u Parizu. No Medenica napominje da bi takav simbolizam, „s naglašenom redukcijom scenskih sredstava i naglaskom na općeljudskim ‚psihičkim’ i ‚duhovnim’ pitanjima i patnjama” današnjim gledateljima djelovao izvještačeno i neuvjerljivo. (2010: 15)

²⁶ Polumjesečnik *Hervat* pokrenut je 1868., a predstavljao je *prvu potpunu političku reviju* u Hrvatskoj, političko glasilo Stranke prava (izdavač je bio dr. Ivan Matok, urednik Eugen Kvaternik, glavni suradnik Ante Starčević). Pod imenom *Hervatska* izlazio je od 1869. do 1871. (izdavač je bio Vjekoslav Bach). Publicistička djelatnost Stranke prava nastavljena je listom *Sloboda* (osnovanom 1878.) koji od 1886. djeluje pod imenom *Hrvatska* (urednik je bio August Harambašić do 1907.). (Horvat, 1962: 240–244; Novak, 2005: 41–42) No Ante Starčević se 1895. odvaja od Stranke prava i političkih ideja Frana Folnegovića (predstavnik jedne političke struje u Stranki prava) te osniva Čistu stranku prava, a *Hrvatska* postaje njezino glasilo koje više puta biva prekidano s radom. Prvih godina 20. stoljeća novine *Hrvatska* važne su i po tome što razvijaju posebnu rubriku „feljton” u kojem su primjerice surađivali Nikola Andrić, Ivana Brlić-Mažuranić, Mirko Dečak, Vjekoslav Klaić, Antun Gustav Matoš, Ivan Milčetić, Milutin Nehajev i dr. (Horvat, 1962: 348) Gore navedena kazališna kritika objavljena je u *Hrvatskoj* u razdoblju Prvog svjetskog rata kada je novinstvo podvrgnuto redarstvenoj i vojnoj preventivnoj cenzuri, kada je stranački tisak zabranjen u svim hrvatskim zemljama u Austro-Ugarskoj Monarhiji, a izlazile su samo pojedine novine (uz *Hrvatsku*, primjerice, *Obzor*, *Novosti*, *Jutarnji list*, *Narodne novine*). Tada se javlja i koncept masovnog čitanja novina jer je svaka pismena osoba posezala za novinama čije su vijesti

naglašava: „u *Trešnjiku* pokreće radnju neka prekogrobna simbolistika, čudesni i tajnoviti motivi isprepliću se (...) sa grubim realističkim slikama iz života”. (1916: 3) Kritičar *Obzora*²⁷ Branimir Livadić piše u sličnom tonu:

Čudesna simboličnost (koja se ponajprije očituje u višnjiku, a potom i u dramskim likovima – op. S. M. Š.) (...) usred toga čistokrvnog, hiperobjektivnog ruskog realizma ide tako daleko, da nam se svi ti ljudi i sav taj život pričinjavaju kao nešto mrtvo, kao nešto čega više nema, što je prošlo poput sanje. (...) (Čehovljeva) komedija vrije životom. On u isti mah gleda oštre konture ljudi i života (...) i drobi ih u bezbroj raspoloženja (...). Uobičajene dramske sukobe i efekte ovdje zamjenjuju čas plastika, tvrdoća i dosljednost karaktera, čas naprosto opreke, o sebi dramatične, čas neka zagonetna iznenađenja, koja prekidaju stare misli i vraćaju ih u nove slijedove, iznenađenja, o kojima se mora misliti, i kojih ne možemo tumačiti nego kao simbole. (1916: 2–3)

Kritičar *Narodnih novina*²⁸ Julije Benešić s druge strane ističe samo realističke elemente drame: „Čehov je prekrasno, upravo majstorski prikazao ruske tipove i ruske prilike. On ih crta realistički; nema kod njega upravo nikakva idealiziranja lica ni miljea. Iz svih se njih ističe blaga slavenska duša i nijedan nam tip nije ogavan.” (1916: 1–2) Upravo će se ti elementi piščeva dramskog stvaralaštva najviše isticati u režijama njegovih drama tijekom 20. stoljeća, a podrazumijevaju piščevo „objektivno”²⁹ prikazivanje svakodnevnog tijeka života,

zadirale u njegove / njezine dnevne interese (Novak, 2005: 95, 379) pa se može pretpostaviti da je kazališne kritike čitalo šire čitateljstvo.

²⁷ Novine *Obzor* (ime su dobile 1871.) bile su hrvatski politički dnevnik što ga je pod imenom *Pozor* pokrenuo Edvard Vrbančić 1860. u Zagrebu, a glavni urednik bio je Ivan Perkovac (od 1861. i vlasnik lista). List je okupljao protivnike bečkog apsolutizma. Pokrovitelj lista bio je biskup Josip Juraj Strossmayer, a glavni suradnici Franjo Rački i Bogoslav Šulek. U to vrijeme postaje najutjecajnijim glasilom hrvatske liberalne građanske inteligencije. Od 1905. do 1940. bio je pod uredništvom Milivoja Dežmana kada postaje informativniji te donosi aktualne događaje i uvodi nove rubrike. Tada nije bio glasilo nijedne stranke, već neovisni, nestranački list liberalnih ideja koji je imao jasnu nacionalnu i suvremenu uredničku orijentaciju. Vlast nije bila na strani lista, odnosno list su uvijek motrili policija i politički režim. (Novak, 2005: 39; Horvat, 1962: 200–213, 255–258) U tom razdoblju izlazi i navedena kazališna kritika o Čehovljevu *Višnjiku*, koja uz onu u novinama *Hrvatska* sadržajem anticipira određena tumačenja piščeve dramaturgije koja obuhvaćaju i simbolističke i realističke stilske elemente, odnosno i tragično i komično žanrovsko određenje.

²⁸ Prvi broj *Narodnih novina* izašao je u Zagrebu 1835. pod imenom *Novine horvatzke*. Nakladnik i urednik je bio Ljudevit Gaj. Bile su to prve novine u Zagrebu na hrvatskom jeziku koje postaju simbol otpora mađarizaciji Hrvatske i osnovno sredstvo širenja ideja narodnog preporoda. Uz drugi broj *Novina horvatzkih* izlazi i njihov književni prilog *Danicza horvatzka, slavonzka y dalmatinzka*. Godine 1850. postale su službeni list državne i banske vlade („službeno glasilo za Hrvatsku i Slavoniju”) te su sve do 1918. bile službeni informativno-politički list toga dijela Hrvatske. U vrijeme kad je objavljena navedena kazališna kritika *Narodne novine* zastupale su politiku Zemaljske vlade, a urednik je bio Janko Ibler. Do danas su zadržale ulogu službenog glasila državnih vlasti. (Novak, 2005: 32–34; Horvat, 1962: 95–126)

²⁹ Pojmom Čehova kao revolucionarnog ali nepristranog svjedoka služi se Robert Brustein u djelu *The Theatre of Revolt* (1991.). Iako Čehov tvrdi kako je potrebno posve isključiti osobne stavove i autobiografske podatke iz drama te se okrenuti stvarnom životu kao jedinom materijalu djela, Brustein smatra da on to ne uspijeva posve ostvariti. Iako zastupa stavove koji uključuju posvemašnje odbacivanje subjektivnih, romantičarskih nazora,

bez idealiziranja ili uljepšavanja. Čehov u pismu Aleksandru Suvorinu od 30. svibnja 1888. ističe: „Nije posao pisca rješavati probleme kao što su Bog ili pesimizam. Njegov je posao jednostavno zabilježiti tko je i pod kakvim uvjetima rekao ili pomislio nešto o Bogu ili pesimizmu. Umjetnik ne sudi njihovim likovima ni njihovu govoru; njegova je jedina zadaća biti nepristrani svjedok”. (Čehov u: Brustein, 1991: 138) Čehov u tom razdoblju života nije smatrao kako treba iznositi vlastite stavove ili rješenja životnih problema u djelima.

Međutim, riječ je o prikazivanju samo jednog dijela iz života dramskih protagonista čije „početne replike zvuče kao produžetak razgovora koji je započet još prije dizanja zastora, dok finalne scene (...) ostaju također otvorene – prema neizvjesnoj budućnosti”. (Ibrišimović-Šabić, 2019: 22)

Osim stilske interpretacije drame, rasprava se u kritičkim osvrtima vodila i oko žanrovskog određenja *Višnjika*. Iako je Čehov inzistirao na određenju *Višnjika* kao komedije, kritičar *Hrvatske* opisuje djelo kao tragikomediju.³⁰ „U disharmoniji dramskih linija

smatrajući kako dramski likovi moraju biti posve neovisni od svojih tvoraca, što ga čini bliskim paradigmi „znanstvenoga književnika”, nastavlja Brustein, on ipak pokazuje određenu simpatiju prema njihovim tužnim sudbinama, odnosno pokušava za čovjeka izvući moralnu pouku. „Koliko god on to činio suptilno, Čehov-moralist uvijek upravlja likovima, radnjom i temom, dok Čehov-realist obrađuje iste kako bi isključio bilošto što se učini usiljenim, subjektivnim ili neprirodno teatralnim.” (1991: 139) U kasnijim fazama stvaralaštva, doduše, postaje svjestan da tzv. objektivnost ne može biti sama sebi svrhom. U pismu Suvorinu iz 1892. navodi: „Podsjetit ću te kako pisci koje smatramo univerzalnim ili naprosto dobrim, i koji nas očaravaju, međusobno dijele vrlo važnu karakteristiku: usmjereni su ka nečemu i pozivaju i tebe da im se pridružiš te ne osjećaš s umom, već sa cijelim svojim tijelom kako žele progovoriti o nekoj temi. (...) Najbolji od njih realistični su i portretiraju život onakvim kakav on jest, ali dok je svaki njihov red riječi prožet sviješću o toj temi, ne osjećaš život samo kakav jest, već i život kakav bi trebao biti i to ti plijeni pažnju. A mi? Mi! Mi prikazujemo život kakav jest, ali osim toga – ništa više. (...) Nemamo ni bliže ni dalje ciljeve i u našoj duši nalazi se velik prazan prostor.” (1973: 240–241)

Maksim Gorki, Čehovljevi suvremenik i blizak prijatelj, također napominje da je „strašna sila njegova talenta sadržana u tome što on ništa ne izmišlja”. (u: programska knjižica predstave *Tri sestre*, 1962.) Nastavlja: „Pored sve te dosadne, sive gomile nemoćnih ljudi prošao je velik, pametan, prema svemu pažljiv čovjek, pogledao te žitelje svoje domovine i s otužnim osmijehom, tonom blagog, ali dubokog prijekora, s beznadnom tugom na licu i u grudima, lijepim iskrenim glasom rekao: – Naopako živite gospodo!” (u: programska knjižica predstave *Ujak Vanja*, 1978.) I sam pisac piše o tome Suvorinu 2. siječnja 1894.: „Traži se da junak i junakinja budu scenski efektni. Ali u životu ljudi se ne ubijaju, ne vješaju, ne izjavljuju ljubav svakog trenutka. I ne govore svakog trenutka patetične stvari. Oni jedu, piju, vuku se, govore gluposti. I, eto, potrebno je da se sve to vidi na sceni. Treba napisati takvu dramu u kojoj bi ljudi dolazili, odlazili, ručali, pričali o vremenu, kartali, ali ne zato što je to potrebno autoru, već zato što se to događa u stvarnosti.” (u: Corrigan, 1965: 79) Također ističe da „sve što je u prirodi najstrašnije, najgorčije, najkiselije i najblještavije, sve su to dramski pisci već prebrali, prenijeli na pozornicu (...). Junaci se bacaju u ponore, utapaju, ubijaju, vješaju (...). Umiru od tako teških bolesti kakve ne postoje ni u najpotpunijim medicinskim knjigama (...).” (Čehov u: programska knjižica predstave *Ujak Vanja*, 1978.)

³⁰ Humor, smijeh i komičnost imaju bitnu ulogu i značenje u Čehovljevu književnom opusu te je važno razumjeti osnovno značenje tih pojmova i razlikovati načine kako nastaju i koje učinke proizvode da bi se posljedično bolje shvatio piščev kompleksan odnos spram komedije i tragedije. Stoga navodimo nekoliko autora i njihove definicije navedenih pojmova. Anić i Goldstein podastiru dvije definicije pojma humor. „Humor je sposobnost

prelijevaju se u *Trešnjiku* temeljni tragički potezi sa sunčanim trakama Čehovljeva humora.” (Teklić: 1916) No, prema Nikčević, u scenskoj aktualizaciji *Višnjika* nije došlo do žanrovske preinake iz komedije u tragikomediju. Svoju tvrdnju teatrologinja objašnjava podatkom da je autorova oznaka „komedija” napisana u programu predstave i objavljena u *Repertoaru*.

Teklić također nije zadovoljan kako su navedeni elementi realizirani u hrvatskom prijevodu djela. „Hrvatski je prijevod ove komedije posve loš, ima toliko slabih strana, te bismo početna slova prevodioca na kazališnoj cedulji ‚E. D.’ (Emilije Demetrović – op. S. M. Š.) morali tumačiti kao ‚ein Dilettant’.” (Ibid.) Neovisno o tome, treba uzeti u obzir da je na scenu postavljena drama u čijim su likovima i radnji kritičari i publika mogli pronaći prihvatljiv model identifikacije s vlastitim životom i životom zemlje prije Prvog svjetskog rata. Štoviše,

da se uoči smiješna strana događaja i situacija; humor je oblik šaljive ironije, oblikovanje komičnih doživljaja svijeta u dosjetke, šale, stalne oznake (nadimke) ili tekstove (primjerice, humoreske).” (1999: 564) O humoru u književnosti Solar piše: „(...) kada se prema ljudskim slabostima i manama odnosi s razumijevanjem i bez želje da ih se osuđuje, riječ je o humoru kao neposrednom književnom odnosno umjetničkom prikazivanju smiješnog bez drugih pretenzija.” (1984: 199). U svojim humoreskama Čehov preuzima građu iz svih slojeva ruskoga društva i predstavlja njihove različite pojave na svoj karakterističan način, a predmete smijeha oblikuje tako što primjerice ljudske osobine uspoređuje sa životinjskim, karaktere klasificira po temperamentima ili profesijama, ističe njihovu otuđenost, lišenost ljudskih osobina itd. te izbjegava podređivanje književnih postupaka određenom političkom ili društvenom programu. (Flaker, 1965: 181)

Bergson pak izdvaja tri činjenice o smijehu: „ne postoji komično izvan onog što je u pravom smislu ljudsko”; ravnodušnost (emocionalni odmak) je njegova prirodna okolina, odnosno „komično zahtijeva neku vrstu trenutne anestezije srca ako želi proizvesti potpuni učinak”; čovjek ne bi mogao uživati u smiješnom kada bi se osjećao osamljenim, odnosno „smijeh mora imati društveno značenje”. (1987: 10–12) Bergson razlikuje i pojmove humora i ironije. „Čas ćemo govoriti o onom što bi trebalo biti, praveći se da vjerujemo da upravo to i jest: u tome se sastoji ironija. Čas ćemo, naprotiv, podrobno i potanko opisivati to što jest, pretvarajući se da je to upravo ono što bi trebalo biti: tako često postupa humor. Ovako definiran humor suprotnost je ironiji. Oboje predstavljaju oblik satire, ali je ironija po prirodi govornička, dok u humoru ima nečeg više znanstvenog. Ironiju pojačavamo ako pustimo da nas sve više zanosi ideja dobra koje bi trebalo ostvariti: zbog toga se ironija može iznutra zagrijavati sve dok se ne pretvori u neku vrstu rječitosti pod pritiskom. Humor, naprotiv, pojačavamo silazeći sve dublje u nutrinu zla da bismo što hladnije i ravnodušnije zabilježili njegova svojstva.” (Ibid., 84). Također obrazlaže „komiku situacije” i „komiku riječi”. „Komika situacije” nastaje na tri načina: ponavljanjem (više puta ponavlja se pojedini splet okolnosti, izdvajajući se iz promjenjivog tijeka života), obratom (obrat situacije i zamjena uloga) i ukrižavanjem nizova (povezivanje dvaju nizova međusobno posve neovisnih događaja koja tumačimo istovremeno na dva različita načina). (Ibid., 62–66) Za „komiku riječi” navodi da je potrebno razlikovati komiku koju jezik izražava od one koju jezik stvara, a koja je neprevodiva i koja „ističe rastresenost samog jezika. Ovdje sâm jezik postaje komičan.” (Ibid., 70) Nabraja tri osnovna zakona komične transformacije rečenica: obrat (kao rezultat dobije se još jedno značenje), ukrižavanje (istovremeno izražavanje posve neovisnih ideja, odnosno mogućnost dvosmislenog tumačenja značenja rečenice) i transpozicija (prebacivanje misli u drugi ton, koji joj ne odgovara). (Ibid., 79) Komika riječi prati komiku situacije i zajedno se s njom stapa u komiku karaktera. Komična osoba pojedinac je koji automatski ide svojim putem, a da se ne brine o uspostavljanju kontakta s drugom osobom. U tom smislu smijeh je vrsta društvene poruge prema tom pojedincu, ponižavajuća za onoga na koga se odnosi. „Komika karaktera” nastaje iz krutosti, automatizma, rastresenosti i nedruštenosti. (Ibid., 88–89, 96) Komediju također treba razlikovati od tragedije jer se jedna obraća rodovima, a druga pojedincima, odnosno njihova razlika razlika je u perspektivi (komedija je promatranje izvana, dok tragedija nudi pogled iznutra). (Ibid., 106–108)

ako je suditi prema kritici u *Obzoru* (isticanju „slavenskog duha”), moguće je da je Livadić ulogu djela dijelom promatrao i u okviru politike tzv. panslavizma.³¹

Posljednje i najbolje djelo Čehovljevo ušlo je napokon u naš kazališni repertoar. U njemu se slavenski duh tako moćno odražava, da ga osjećamo u mnogo čemu i kao djelo naše. Rasulo plemićke porodice (...) naš je svijet. Uzroci, slijed katastrofe, pojedinci, akteri u njoj – sve je to kao u nas, kao živa sjećanja iz našega života. No, još više nego ta vanjština, naša su ona bezbrojna raspoloženja, koja u tišinu predu život, a nastaju svaki dan u dodiru s prirodom i s ljudima od tjesne blizine, od osjetljivih duša, od sanjarskih čudi, na poetskim oazama ladanja, kojim do grada ne prolaze nikakvi putovi ili tek uske nogama utrte staze. Neizbrojive su paralele, koje se nameću našem gledaocu, jer je pjesniku uspjelo u najzbijenijoj slici zahvatiti neizmerno mnogo života. (1916: 2–3)

Osnovna ideja predstave koju je Bach htio predstaviti publici, može se pretpostaviti, nije ovisila samo o njegovu stavu prema društveno-filozofskoj problematici koju *Višnjik* tematizira već i o političko-ideološkoj aktualnosti trenutka u kojem je predstava nastala. Kazališna predstava nerijetko je određena aktualnom politikom i ideološkim nazorima. Kazalište je „više nego ijedna druga umjetnost utkana u živu potku kolektivnog iskustva, ono osjeća (...) potrebe koji razdiru neprestanim korjenitim promjenama društveni život”. (Duvignaud, 1978: 1–2) Stoga ne iznenađuje podatak da su kazališni kritičari već tijekom Prvog svjetskog rata propitivali odnos kazališnih uprizorenja prema društvenim događajima te analizirali organizacijske i estetske čimbenike koji su utjecali na kazališna uprizorenja pojedinih djela, kao i društvenu strukturu i estetska očekivanja gledatelja te mjesto koje pojedina predstava zauzima u repertoaru u pojedinoj kazališnoj sezoni. (Weber-Kapusta, 2015: 354)

S druge strane, glumačka ostvarenja dramskog ansambla različito su interpretirana. Teklić i Livadić uglavnom su hvalili umijeća glumaca. „Moje, kazališnom svjetlu naviklo oko, malo kad vidi toliku uvježbanost igre i tolike sjajne dekoracije” (1916.), ističe kritičar *Hrvatske*, dok u *Obzoru* piše:

³¹ Panslavizam se temeljio na ideji da svi slavenski narodi, pod vodstvom Rusije kao najjače slavenske zemlje, tvore jednu cjelinu i da se kao takvi trebaju ujediniti, ponajprije na kulturnom polju, a potom i na političkom. Krajnji cilj panslavizma bio je prestanak ugrožavanja Slavena. Predstavljao je opasnost za Austro-Ugarsku Monarhiju i Osmansko Carstvo jer je bio potencijalno sredstvo širenja Rusije i jačanja njezina položaja na Balkanu. (Babuder, 2015: 27–30) Pritom ne treba smetnuti s uma i da je kraj Prvog svjetskog rata u Europi označavao kraj velikih carstava, a u Hrvatskoj početak „jugoslavenskog stoljeća” kao realizacije sna o južnoslavenskoj državi, aktualnom u 19. stoljeću. (Baković, 2011: 358) Više o temi kazališta kao mjestu pamćenja vidi članak Ivice Bakovića u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti* (2011.).

Gđa Ružička-Strozzi kao vlastelinka stvorila je svojom djetinjom bezbrižnošću, kojom rasipava imetak i život, poetičnu tragičnu figuru dubokoga dojma. Brat joj g. Barbarić, čovjek je istoga kova, premekan i previše podatan, nesposoban za svaku realnu akciju. Umilna kućanica, tipično samoj sebi prepušteno plemićko dijete, gospođa je Dimitrijević s velikom ljubavlju i razumijevanjem izradila svoju ulogu. Mlađa Anja, gđica Bedeniković, bila je nešto nejasna, bolje su joj uspjele scene s majkom nego ljubavne. G. Papić stvorio je vrlo uvjerljiva Lopahina. Bilo je osobito teško onu grubu realnost u tom karakteru ublažiti, nečim ipak simpatičnim, duboko prikrivenim pod oporom ljuskom. Bezobzirnost, kojom ulazi u svijet nov naraštaj, suviše je vrijedna i znamenita po uspjeh, a da bi se smjela predočiti odvratnom i samo banalnom. G. Borštnik prikazao je prastaroga Firsu licem punim pjesničkoga simboličkoga sadržaja, ne napustivši nikad minuciozni realizam. Vječni đak Trofimov g. Pavića bio je pravi ruski tip, posve uvjerljivo lice. Ostala okolina, interesantni Piščik (g. Bojničić), sobarica Dunjaša (gđica. Grgesina), smušeni Epihodov (g. Sotošek), mladi lakaj Jaša (g. Badalić) i guvernanta ventrilokvistica (gđica. Haiman) bila su redom sva dobro prikazana. (1916: 2–3)

Njihovim stavovima pridružuje se kazališni kritičar *Jutarnjeg lista* koji također podastire pozitivnu kritiku izvedbe, iako napominje da publika nije navikla često gledati dramske predstave koje toliko naglašavaju intimna proživljavanja izvođača, a manje vanjska zbivanja koja se uprizoruju na sceni. Takvo razmišljanje kritičara nije iznenađujuće jer se Čehovljevi dramski protagonisti ne odlikuju herojskim podvizima ili snažnim gestama na pozornici, na koje je zagrebačka publika vjerojatno bila navikla gledajući tzv. klasične drame.

Glumilo se je dobro. U prvom redu spomenut nam je gosp. Pavića, koji je ostale – osim g. Borštnika kao sluge Firsu – daleko nadmašio. Gđa. Strozzi bila je dakako „hors concours”. Općinstvo pratilo je očito s mnogo razumijevanja radnju, a ako je bilo razmjerno malo pljeska, valja imati na umu, da se ruski komadi u nas suviše rijetko daju, te da naša publika nije vična imati sebi sučelice situacije s toliko unutrašnje, a tako malo vanjske radnje. („*Trešnjik*”, 1916.)

Također je zanimljivo istaknuti da kritičar *Novosti* Zofka Kveder i kritičar *Narodnih novina* Julije Benešić ističu „nesklad” između Čehovljeve drame i kazališnog uprizorenja, a koji se ponajviše očituje u pretjeranom naglašavanju tragičkih elemenata nad komičnim. Time se narušava „jedinstvena i zaokružena scenska slika” predstave, pridonosi sporijem tempu odvijanja scenske radnje nego što to zahtjeva dramski tekst te dovodi do izostanka kolektivnog zajedništva glumaca. Kao i u drugim navedenim kazališnim kritikama, književni predložak preuzima se kao podloga za analizu scenskog uprizorenja, njezini autori uspoređuju jesu li ideja djela i pisca vjerno prenesene u scensko znakovlje. Pojam režije kao samostalne i originalne estetske discipline još nije dovoljno osviješten, odnosno o scenskim zbivanjima se piše kao o uzajamnoj reakciji Čehovljeva dramskog teksta i njegovih izvođača.

Ova komedija *Trešnjik*, koju nam je prikazalo naše kazalište, ne ostavlja u gledaocu jedinstvenog dojma. Propadanje vlastelinskog doma, ova omiljena ruska tema, ličena je više u vještom detaljiziranju, nego u jakim konturama cjeline. Komedija nema mnogo dramskih vrhunaca. Prikazivanjem gube se ljepote, koje bi iznikle kod tihog i intimnijeg čitanja. Možda leži ovaj nesklad i u načinu kojim se je komedija kod nas iznijela. Svaki je glumac, doduše, s velikom ljubavlju načinio iz svoje figure interesantnu karakterističnu studiju, ali cjelovita igra ne odiše onim skladom koji bi ostavio u publici jedinstvenu i zaokruženu sliku. (...) Od glumaca se je opet istaknuo Borštnik u ulozi nemoćnog starca lakaja, gospođa Strozzi kao vlastelinka, gospođica Anita Bedeniković kao njezina kćerka, ali i Pavić, Haimanica, Dimitrijevička i Grgesina. (Kveder, 1916: 3)

Čehov zove naš život komedijom, tj. on je ovaj komad nazvao komedijom, a to je slika duševnog života koji se provodi bez vanjskih senzacija. Senzacije su u nama, u osobama ove životne drame. Sve je izneseno u nijansi, u polusvjetlu i polutami, sva ta tragikomika života (...). Svi skupa čine nesklad života, koji ne pozna tehničke gradacije kao što ga poznaje drama, zato ovo djelo i nije ono što su Ibsenove drame, koje su se uvijek dogodile već prije nego što se zastor digao. (...) (Čehovljeve) drame (autor se poziva na drame *Trešnjik*, *Tri sestre* i *Galeb* – op. S. M. Š.) nisu nimalo mistične, a niti simboličke, jer imaju ‚simbolike‘ toliko, koliko i svačiji život. One su naskroz realistične. (...) To je običan jedan život (...). Pun tuge, komike, poezije, dosade, bez proračunatosti i neobičnosti (...). U galeriji ovako potpunih, živih ljudi, iznesenih na pozornicu u nekom polusvjetlu, valja da je prikazivanje veoma skladno, a prije svega da je do pedantnosti istinito. Zato mi se čini da je jače bila naglašena tužna nota u preksinoćnoj predstavi nego što je trebalo. Komika je bila prigušena, mjestimice i karikirana. Tempo je bio više nego polagan, mjestimice spor i mlitav. Neki su efekti bili suviše izrabljeni, osobito posljednji, kad čujemo kako se siječe trešnjik. (Benešić, 1916: 1–2)

O umjetničkoj kvaliteti predstave progovara i kritičar *Hrvatske riječi*, koji naglašava i prednosti i nedostatke takve režije: s jedne strane uglavnom hvali izričaj glumaca, dok s druge strane propituje smisao predugih stanki tijekom izvedbe djela:

Igralo se dobro, sa shvaćanjem i raspoloženjem. Samo je konac drugog čina bio kazališno vrlo nezgodno udešen, tako da se ni u prvim redovima nije mogao čuti dijalog najmlađih aktera komedije. Beskrajno duge pauze postale su već pravilo u našem kazalištu, premda se time uvelike uništava dojam kazališnoga djela. Svakako bi se trebalo takvim pazama uklanjati. („Čehov: *Trešnjik*“, 1916.)

2.2.1.2. *Medvjed*

Iste godine kada je uprizoren *Višnjik*, u zagrebačkom kazalištu obnovljen je i *Medvjed*. U režiji glumca i dramskog pedagoga Hinka Nučića (1883. – 1970.) i prijevodu Ivana Gojtana djelo je inscenirano 14. rujna 1916. s Gogoljevom *Ženidbom*. Vera Hržić (1884. – 1960.) utjelovila je ulogu Jelene Ivanovne Popove, Hinko Nučić glumio Grigorija Stjepanovića Smirnova – Medvjeda, a Franjo Sotošek ulogu Luke.³² Izvedeno je šest puta, posljednje tri izvedbe održale su se 13. studenoga 1916., s operom *Pagliacci* Ruggera Leoncavalla u režiji Gjure Prejca.³³

Kazališni kritičari podastiru oprečne informacije o ostvarenim glumačkim kreacijama u predstavi. One se i u ovoj izvedbi Čehovljeva djela temelje na (ne)pronalaženju pravog omjera između komičnih i tragičkih elemenata u predstavi ili pak na „pogrešnoj podjeli” uloga. Kritičar *Narodnih novina* utvrđuje važnu ulogu Hinka Nučića kao redatelja i glavnog protagonista drame koji je publici uspio dočarati ulogu Medvjeda svojim glumačkim temperamentom, dok kritičar *Hrvatske* Slavko Teklić čini upravo suprotno:

Da Čehovljev *Medvjed* postane nešto potpuno i samostalno, trebalo je znoja našega H. Nučića. Medvjedski karakter glavne ličnosti u ovoj šali mora se vidjeti svojim očima i čuti svojim ušima, da umjetničko djelo ne bude hladan kip bez života, da ne bude biće mrtvo ili najviše: biće samo sa pola života – kao što bi to bilo za čitaoca – nego biće živo, u posjedu svih uvjeta krepkoga života. Ako je Nučić katkada malo i previše vikao, ipak, promatrajući njegovu igru u cijelosti, mora se reći, da je on cirkulaciju krvi u Čehovljevu djelu umjetničkom svojom glumom stavio u onaj pravi, u onaj odmjereni životni tijek. (...) Zato valja i ponovno naglasiti da, ako se Čehovljev *Medvjed* promatra kao cjelovito dramsko uspjele djelo, onda to ne bi moglo biti bez suradnje Nučićeve. (R., 1916: 3–4)

Nažalost je komika Čehovljeva i pri ovoj novoj naučenoj reprizi morala zahrđati, jer je režija i glavna uloga bila u hrđavim rukama, nenaviklim režirati i glumiti „na rusku”. (...) glavni živac humoristične radnje bijaše promašen, te nije mogao postepeno izbiti. Ipak su gđa. Hržić, oprezno graduiranom igrom, i g. Sotošek, kao tradicionalni sluga, spasili dobar dio situacijske komike. (Teklić, 1916: 3)

Nučićovo mjesto u hrvatskom glumištu, prema Batušiću, više je obilježeno njegovom glumačkom osobnošću, nego redateljskim vizijama. Kao glumac odigrao je brojne uloge u klasičnom i suvremenom repertoaru stranih i domaćih autora, bez jasnijih određenja prema

³² Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova i *Ženidba* N. V. Gogolja (1916).

³³ Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova i *Pagliacci* Ruggera Leoncavalla (1916).

jednom tipu glumačke kreativnosti, a kao „odviše revan interpret uloga na sceni” težio je monumentalnosti pojave te nekim govornim obilježjima bio blizak glumi 19. stoljeća, bez obzira na svoju sposobnost preobrazbe u „glumca realističkih značajeva”.³⁴ (2019: 392–393) S druge strane, Vera Hrzić se kao glumica odlikovala prirodnim talentom, ženskim šarmom, ljupkošću, vedrinom i životnom radošću, a najviše uspjeha postigla je u ulogama tzv. naivki.³⁵ (Ljubić, 2019: 114) Zato i ne iznenađuje stav Branimira Livadića u *Novostima* koji piše o nespojivosti dvaju protagonista u izvedbi s obzirom na njihove umjetničke osobnosti:

Čehovljevi *Medvjed* kao da nema u nas sreće. Bit će stoga što se u tom komadu zaposle sile koje dane im uloge, doduše, shvaćaju, ali ih ne znaju glumiti. Gospođa Hrzić je izrazito moderno-zanimljiva glumica te prema tome ne pristaje u patrijarhalni milje starije ruske komedije. (...) Samo nediscipliniranost male pozornice može izvještačenu, dotjeranu pojavu i glumu ove umjetnice staviti uz robusnu figuru nešto preglasnog Grigorija Smirnova. Nitko od gledaoca ne može vjerovati da bi ovo dvoje bilo stvoreno jedno za drugo. (1916: 2)

Dakle, o izvedbi *Medvjeda* pisalo se kroz prizmu njezinih glumaca, što posredno svjedoči o višeslojnosti i kompleksnosti Čehovljevih likova, i to ne samo u jednočinkama već i u njegovu cjelokupnom književnom stvaralaštvu. Ta slojevitost likova, dakako, poziva glumca, redatelja i druge scenske umjetnike, pa onda i samu publiku, na različitost i otvorenost tumačenja takvih uloga na kazališnoj pozornici.

³⁴ Iako ga je u mladosti katkad obilježavao visoki stil deklamacije, postupno se orijentirao prema realizmu, a potkraj četrdesetih godina 20. stoljeća predstavlja „uzornog realističkog interpreta suvremenog socijalnog repertoara”. („50-godišnjica umjetničkog rada Hinka Nučića”, 1949: 2)

³⁵ Milan Begović ne slaže se s obilježjem „sjajne naivke i salonske ljubavnice” kojim se karakterizira njezina gluma, već ističe: „(...) kad je govor o Veri Hrzić, onda je glavno ono što je u njoj njezino neposredno, što odražuje naš milieu i naš temperament, ono što joj je od prvog početka pribavilo topli nadimak ‚Naša Verica’. Jer sve ono blago i umiljato, ono toplo i srdačno, sva iskrena emocija, sva bujnost podsmijeha, dražesti, djevojaštva, mladosti, ženstva, to je u njoj naše. To se ne da klasificirati ni uvrstiti ni u kakav žanr, nego život i osjećaj, a kroz to i umjetnost. Pravo procijeniti Veru Hrzić može samo onaj koji pozna senzibilitet Zagreba jer ona je njegova personifikacija, ona je najzagrebačkija od svih naših glumica.” (Senečić, 1952.)

2.2.2. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Za vrijeme Prvog svjetskog rata osječko kazalište suočava se s negativnim utjecajem ratnih zbivanja i strahom od potencijalnog gašenja kazališnog života na hrvatskom jeziku pa se u novinama *Narodna obrana* gotovo svakodnevno od građana traži da sudjeluju u njegovu financiranju. (Trojan, 2015: 390) „U ovo teško doba niti smijemo a niti možemo naše vrijedne glumce ostaviti prepuštene same sebi, a niti smijemo niti možemo dozvoliti da nam propadne jedan tako važan hrvatski kulturni institut, kao što je naš teatar.” (Ibid., 390) No iako je djelovanje kazališta opterećeno ne samo financijskim poteškoćama već i problemima s ansamblom i repertoarom te izmjenom intendantata, nema znatnijih prekida u radu kazališta tijekom četiriju ratnih godina. Ne dolazi ni do većih promjena u programu kazališta s obzirom na žanrove i zastupljenost dramatičara. Kazalište uspješno djeluje sve do kazališne sezone 1918./1919. kada dolazi do raspada Austro-Ugarske Monarhije i stvaranja države SHS. (Biskupović, 2015: 411, 423)

U ratnoj kazališnoj sezoni 1914./1915. uprizorenja suvremenih dramskih djela, poput Čehovljevih drama, i dalje su rijetka zbog malog broja gledatelja koji žele gledati takve predstave. Kao i na zagrebačkoj pozornici, na osječkoj kazališnoj sceni prevladava svojevrsni „eskapizam” u odnosu na tadašnju političko-društvenu realnost pa kazališno vodstvo preferira obraćati se širokom sloju publike koja je lišena tradicionalne izobrazbe, a sklona djelima zabavnog karaktera.³⁶ (Trojan, 2015: 391) Bogner-Šaban naglašava da se tek nakon dolaska Joze Ivakića³⁷ na mjesto ravnatelja osječke Drame u prosincu 1915. na repertoaru kazališta

³⁶ Tijekom kazališne sezone 1914./1915. na repertoaru kazališta se nalaze „lake komedije, vesele igre, lakrdije i pučki igrokazi” napisane na njemačkom i mađarskom jeziku. Nemali je broj djela izvorno napisanih i na francuskom jeziku. (Trojan, 2015: 390) Unatoč ratu i teškoj gospodarskoj situaciji u zemlji, osječkom se kazalištu za kazališnu sezonu 1917./1918. odobrava austrougarska vladina subvencija kojom se moderniziraju pozornica, rasvjeta, scenografija i kostimografija te omogućuje kontinuirana djelatnost kazališta. Potpora austrijske političke i kulturne sredine (Beča) i dva stoljeća duga prisutnost njemačkog jezika u Osijeku tako su pridonijeli etabliranju tadašnjeg osječkog kazališta. (Ibid., 392–394)

³⁷ Dolazak Joze Ivakića u Osijek važan je trenutak u povijesti osječkog kazališta. U razdoblju od 1915. do 1917. Ivakić je bio istaknuti ravnatelj osječke Drame, dramaturg, redatelj, jezični savjetnik i dramski pisac čije su drame praižvedene baš u tom kazalištu. Za vrijeme njegova djelovanja unapređuje se osječka Drama: poboljšani su repertoarna slika kazališta i jezik glumaca. Usto, Ivakić režira i piše nove drame za osječku pozornicu. (Mucić, 2010: 193) Za proširenje kazališnog repertoara potporu pronalazi ne samo u iskusnom osječkom dramskom ansamblu (njega su činili Aleksandar Gavrilović, Tošo Stojković, Mica Gavrilović, Zora Vuksan-Barlović itd.) i u onim glumcima koji su u drugim kazališnim središtima zauzeli važno mjesto (Viktor Beck, Zvonimir Rogoz, Josip Maričić, Josip Pavić i Josip Papić) već i u različitim redateljskim poetikama, u rasponu

moгу pronaći i Čehovljeva djela. (1997: 202) Zapravo, za vrijeme Velikog rata Čehovljeva djela izvedena su samo dvaput na osječkoj pozornici. Malo puta su reprizirana, ali je zato i u tom razdoblju održana kontinuiranost izvedbi. Ivakić je kao kreator kazališnog života Osijeka od 1915. do 1917., kada je osječko kazalište postalo „ugledna institucija (...) i središte profesionalnoga kazališnoga života Slavonije” (Bilić, 2008: 116–117), toj kontinuiranosti izvedbi nedvojbeno pridonio. Čehov je postao njegov književni uzor. Naime, u svojem proznom radu (primjerice u noveli *Iz našeg sokaka*, 1905.), u koji je unio atmosferu malog pokrajinskog grada („varoškog sokaka”), Ivakić „je uzore tražio u ruskoj književnosti, a pogotovo u velikom ruskom realizmu, nadahnjujući se na humoru Čehova”. (Kovačić, 1942: 8) Čehova je smatrao predstavnikom ruske realističke novelističke književnosti, iako u članku nisu navedeni detaljniji razlozi takvog stava.³⁸ U članku *Naše kazalište* (1915.) Ivakić pak izlaže vrijednost Čehovljeva dramskog opusa, njegovih humoreski („šala” u jednom činu), koje sam prevodi i režira te tako pridonosi proširenju i unapređenju tadašnjeg osječkog kazališnog repertoara. U članku ističe vrijednost komedija koje, kao i tragedije, postavljaju velike zahtjeve pred glumački ansambl. Čehovljeve humoreske, prema njegovu sudu, imaju jednaku vrijednost kao i „drame visokog stila” (tragedije). Ističe:

Publici se dakle hoće smijanja. Pa nije ni smijeh za odmet. Ima i smijeha svakojakoga. Ima i smijeha kroz suze – onoga, što ga je tako zgodno karakterizirao Bjelinski, našavši ga kod ruskih pisaca, u prvom redu kod Gogolja. Ima smijeh i zamjetnu vrijednost. „Ne ubija se bijesom, nego smijehom” – rekao je Nietzsche. Pa najzad i komedija, pa i mala humoreska – recimo od jednoga Čehova – može biti stvar tolike vrijednosti, kao i drama visokog stila. Kad je tako, onda se nitko ne može začuditi, ako rekнем, da i komedija postavlja velike zahtjeve na glumce, iste onakve, kao što i tragedija od svoga protagoniste. I u njoj može odsijevati golema umjetnost i zamjetna visina glumčeve igre, koja imade istu takvu vrijednost kao i umjetnost kojega trageda. (Ivakić u: Bogner-Šaban, 1997: 202–203)

„od teatraliziranog realizma (...) do prenošenja zasada Stanislavskog, Antoineta i Reinhardta”. (Bogner-Šaban, 1997: 202) Njegov prevoditeljski rad može se podijeliti u dva razdoblja: u prvom razdoblju djeluje u Osijeku, a u drugom s Hrvatskim narodnim kazalištem surađuje iz Zagreba. U prvom razdoblju uprizoren je njegov prijevod Čehovljeve *Prosidbe* (1917.). (Ibid., 201, 221)

³⁸ Ivakić se smatra se jednim od hrvatskih književnika moderne koji su poznavali filozofiju i dramsku književnost, među ostalim i Čehovljeva djela. Prema Vaupotiću, poznati citat Gustava Krkleca o Čehovu može se u potpunosti primijeniti i na samog Ivakića: „A. P. Čehov (J. Ivakić) nema ničeg od ‚literarnog grandseignerstva’, on je običan skroman čovjek, šaljivčina i melankolik, zagledan u stvarnost, vječno sa svojim starinskim cvikerom, on živi trajno između ‚zatamljenog smijeha’ i ‚suzdržanih suza’”. (Vaupotić u: Frangeš, 1980: 591–592) Potpuni citat Krkleca upućen Čehovu vidi u nastavku.

2.2.2.1. *Medvjed i Prosidba*

Osma kazališna sezona 1914./1915. u Osijeku obilježena je dolaskom novog intendant, redatelja i glumca Leona Dragutinovića (1. rujna 1914. – 7. ožujka 1917.), koji je, prema Muciću, u teškoj ratnoj situaciji i bez većih financijskih sredstava nastojao sačuvati djelovanje kazališta, pa onda i održati dostignuti umjetnički stupanj. Iako u tome nije u potpunosti uspio, nastavlja Mucić, njegove su zasluge ipak velike. (2010: 191) Te je kazališne sezone, 25. ožujka 1915. na osječkoj pozornici obnovljena Čehovljeva jednočinka *Medvjed*, a prvi put predstavljena jednočinka *Prosidba*. Redatelj jednočinki bio je Mihajlo D. Milovanović, a na pozornici su izvedene triput. *Medvjeda* su interpretirali Mila Bogdanov (mlada udovica), Aleksandar Gavrilović (vlastelin) i Viktor Beck (sluga), a predstava je bila organizirana za humanitarnu organizaciju Crveni križ, odnosno za ranjene i bolesne vojnike koji su se liječili u posadnim bolnicama u osječkoj Tvrđi.³⁹

Kazališni kritičari iz *Narodne obrane* često su pisali o nedisciplini i lošim odnosima među glumcima te o njihovu neprofesionalnom odnosu prema kazalištu. Redatelj Viktor Beck, glumci Mila Bogdanova i Josip Maričić, ističe Mucić, bili su jedini nositelji manjeg broja uspješnih predstava, uz gostovanja zagrebačkih glumaca Zore Vuksan-Brlović, Dragutina Freudena, Mile Dimitrijević i Arnošta Grundta. (Ibid., 191) Te kazališne sezone repertoar je bio posve „zastario, odnosno izvodili su se već otrcane komade koji su tek jednom ili najviše dvaput znali napuniti kuću”. (Ibid., 191) Na temelju dostupne ali oskudne građe (bez novinskih kritika i popisa tumača uloga u *Prosidbi*) možemo samo pretpostaviti da se ta tvrdnja ne odnosi na Čehovljeva djela jer su tumači uloga u *Medvjedu* bili istaknuti glumci osječkoga glumišta, a jednočinke su izvedene čak triput za ciljanu publiku (22., 25. i 26. ožujka 1915.).

³⁹ Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova (1915.).

2.2.2.2. *Prosidba*

Dvije godine nakon izvedbi jednočinki *Medvjed* i *Prosidba*, u desetoj kazališnoj sezoni osječkog kazališta 1916./1917., 25. travnja 1917. obnovljena je *Prosidba*. Režiju ponovno potpisuje Mihajlo D. Milovanović, a prijevod Joza Ivakić. Ostvarena je jedna repriza 2. svibnja 1917. Interpreti uloga bili su Josip Maričić (Stjepan Stjepanović Čubukov), Zlata Lyanka (Natalija Stjepanovna) i Aleksandar Gavrilović (Ivan Ivanovič Lomov). Izvedena je iste večeri s predstavama *Braća Petra Petrovića Pecije* (također u režiji Milovanovića) i *Ivan Ivanović je kriv* Viktora Viktoroviča Bilibina, u prijevodu J. Gojtana.⁴⁰

Zagrebački *Obzor* hvalio je rad osječkog kazališta te kazališne sezone jer se svojim umjetničkim radom približio zagrebačkom (u: Mucić, 2010: 197), no nisu pronađeni detaljniji izvedbeni podaci o samoj predstavi koji bi potvrdili ili opovrgnuli da se ta tvrdnja odnosi i na Čehovljeve jednočinke.

⁴⁰ Kazališna cedulja: *Braća Petra P. Pecije, Ivan Ivanović je kriv* Viktora V. Bilibina i *Prosidba* A. P. Čehova (1917.).

Deseta sezona osječkog kazališta bila je u znaku uspona opere i novih umjetničkih dostignuća. Na dramskom repertoaru bilo je 18 dramskih premijera, a obnovljeno je još devet drama i izvedena su tri reprizna djela iz prijašnjih kazališnih sezona. (Mucić, 2010: 196–199) Dragan Melkus, kazališni kritičar dnevnikâ *Narodna obrana* i *Hrvatska obrana* podupire tadašnje osječke predstave riječima: „Kazalište naše hrvatsko ove je sezone privlačivo kao nikada. Opere i operete danomice rasprodane, pa i kod drame događa se to čudo. (...) Svi zajedno podupiru izdašno nastojanje uprave (...)” (u: Mucić, 2010: 196)

2.2.3. *Medvjed* u Hrvatskom kazališnom društvu za Dalmaciju u Splitu

Amatersko kazališno društvo pod nazivom Hrvatsko kazališno / dramatično društvo za Dalmaciju,⁴¹ osnovano 1899., uprizorilo je 20. svibnja 1917. *Medvjeda* u Općinskom kazalištu u Splitu. Nisu sačuvani podaci o redatelju, glumcima i broju izvedbi, međutim prema Bogner-Šaban *Medvjed* je izveden iste večeri s *Majkom* Milovana Tomassea i *Trima maškarama* Charlesa Méréa. (2007: 272) Šimun Jurišić pak ističe da su se predstave društva prikazivale nedjeljom poslijepodne i navečer, da je režiju mogao voditi svaki član društva, a da su o kazališnom programu odlučivali svi zajedno. (2008: 28) Usto, rad društva je s jedne strane karakterizirala cenzura koja se često upletala u izvedbe predstava te potreba za tehničkim preuređenjem pozornice, dok su s druge strane glumci nerijetko posvećivali posebnu pozornost čistoći scenskog izraza na pozornici, logičkom govoru i pravilnom izgovoru. (Ibid., 29, 39–40)

Godinu dana poslije, 5. svibnja 1918. isto društvo obnavlja *Medvjeda*, ponovno u Općinskom kazalištu u Splitu. Ni tada nisu sačuvani podaci o redatelju i broju izvedbi, ali jesu podaci o izvođačima. Uloge su interpretirali Vera Hržić (Jelena Popova), glumica koja je tu istu ulogu tumačila dvije godine prije u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, i Ante Roje (Grigorij Stjepanović Smirnov – *Medvjed*).

⁴¹ Jedan od najvažnijih ciljeva društva bio je da „podupire i unapređuje hrvatsku kazališnu umjetnost, kao sredstvo za širenje hrvatskoga jezika i zdrave naobrazbe među pučanstvom dalmatinskih gradova i varoša”. (Bogner-Šaban, 2007: 243) Predstave se najprije uprizoruju u dvorani društva „Zvonimir”, a od 1900. u Općinskom kazalištu. Repertoar se pretežito sastojao od komedija hrvatskih, srpskih, francuskih i talijanskih dramatičara. Istaknuti članovi društva bili su Josip Smodlaka (osnivač društva) i Pompej Tijardović koji su poticali djelatnost društva. Članovi su bili i Dinko Šimunović, Milan Begović, Ramir Bujas, Grga Novak, Ivo Tijardović, Josip Hatze, Jakov Gotovac, Dubravko Dujšin i drugi. Društvo je ugašeno nakon dvadeset godina djelovanja. (Batušić, 1978: 436; Jurišić, 2008: 28–41)

2.2.4. *Medvjed* u Gradskom kazalištu u Varaždinu

Jednočinka *Medvjed* izvođena je i u Gradskom kazalištu u Varaždinu⁴² između 1915. i 1923., u razdoblju nastanka i gašenja kazališta u tom gradu. Ne postoje detaljniji izvedbeni podaci o predstavi, osim da je ukupno bilo pet izvedbi. Stoga se ne može sa sigurnošću konstatirati je li jednočinka uprizorena prije, približno u isto vrijeme ili nakon varaždinske izvedbe jednočinke *Prosidba* 1919. godine (u tekstu navedene). Uvjetno je uvrštena u razdoblje koje obuhvaća Prvi svjetski rat.

⁴² Kazalište je osnovao (uz pomoć zagrebačkog intendanta Vladimira Treščeca Branjskog) i vodio zagrebački dirigent Andro Mitrović (1879. – 1940.), a prva predstava, Kálmánova opera *Vjerni ratni drug*, izvedena je 11. prosinca 1915. Umjetničke napore u vođenju kazališta Mitrović je, poput već navedenih kazališta i kazališnih društava, usmjeravao k velikom broju premijera i njihovu ubrzanom nizanju te k repertoaru koji je uglavnom bio zabavnog karaktera kako bi se podilazilo publici. Nije bilo dovoljno gledatelja koji bi omogućili izvođenje više predstava tjedno ili često repriziranje predstava, iako su cijene ulaznica bile veoma niske. Ipak, uprizoruju se i pojedina djela klasičnih i suvremenih dramatičara, pa tako i Čehovljeva jednočinka. Filić ističe da je stalno stalno hrvatsko kazalište u Varaždinu uspjelo ostvariti kontakt s publikom te da su glumci postali miljenici publike koja je svojim darovima, cvijećem i odobravanjem iskazivala svoje priznanje i naklonost. (1955: 55)

2.3. Čehov na zagrebačkoj i varaždinskoj pozornici u prvim poslijeratnim godinama (1919. – 1922.)

2.3.1. Zagreb

2.3.1.1. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

2.3.1.1.1. *Ujak Vanja*

Na zagrebačkoj pozornici u kazališnoj sezoni 1918./1919.⁴³, 14. lipnja 1919. obnavlja se drama *Ujak Vanja* u prijevodu Nikole Andrića i režiji ruskog redatelja Jakova Osipoviča Šuvalova, često okarakteriziranog kao dosljednog zastupnika ruske realističke škole. Osipovič je bio pod neposrednim utjecajem dviju ruskih škola, petrogradske (Jurij Erastovič Ozarovski) i moskovske (Stanislavski) iako se razvija izvan njihova sustava. Bio je uspješniji u vanjskoj režiji, sklon spektaklu i efektima, a površniji u radu s glumcima. (Lederer, 2003: 79)

⁴³ U dramskom repertoaru Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu u godinama neposredno nakon Prvog svjetskog rata, kada dolazi do raspada Austro-Ugarske Monarhije, pobjeda sila Antante i stvaranja nove države, Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, „uglavnom se njeguju djela u duhu ujedinjenja i jugoslavenskog nacionalnog zanosu te ona koja evociraju ratna zbivanja”. (Hećimović, 1990: 33) Kazalište izravno reagira na promijenjenu političku situaciju, odnosno više ne gaji političku i estetsku lojalnost prema Austro-Ugarskoj Monarhiji te cijelo desetljeće poslije na scenu postavlja djela srpskih, hrvatskih i ruskih pisaca. (Weber-Kapusta, 2015: 348–349; Nikčević, 2015: 366) Slavi se rušenje stare i uspostava nove monarhije. (Senker, 2000: 19) U prvoj međuratnoj sezoni, 1918./1919., dramski ansambl činila je brojna i heterogena skupina glumaca predvođena umjetnicima koji su u razdoblju hrvatske moderne sa zagrebačke pozornice definitivno potisnuli devetnaestostoljetnu patetičnu deklamaciju, izbrisali granice između tradicionalnih glumačkih struka te suvremenoj publici ponudili samosvojnije, promišljenije i modernije interpretacije likova iz starije i novije domaće i svjetske dramske literature. (Senker, 1982: 78) Na pozornici se javljaju iskusna glumačka imena poput Marije Ružičke-Strozzi, Mile Dimitrijević, Milice Mihičić, Nine Vavre, Ive Raića, Josipa Pavića, Franje Sotošeka, Josipa Pavića, Ive Badalića i Arnošta Grunda. Njihov, inače veoma različit, katkad i neusuglašen pristup scenskoj umjetnosti povezivalo je uvjerenje da kazalište mora odražavati zbilju – onakvom kakva ona jest, kakvom bi imala ili mogla biti – i da je posljedično zadaća glumca prikazivanje čovjekova položaja u svijetu. (Ibid., 79) Sljedećih sezona stalne članove dramskog ansambla činili su Vika Podgorska, Tito Strozzi, Strahinja Petrović, August Cilić i polaznici Državne glumačke škole (Božena Kraljeva, Ervina Dragman, Nada Babić, Dubravko Dujšin, Jozo Laurenčić i Vjekoslav Afrić), koji će pronalaziti nova tumačenja za nekonvencionalna, antinaturalistička i antirealistička djela. (Ibid., 79)

Dvadesetih godina središnju poziciju u kazalištu više ne zauzimaju glumci kojima se prilagođavao repertoar i način uprizorenja drama, već redatelji, dramski pisci i scenografi. (Senker, 2000: 20) Štoviše, dolazi do pune afirmacije redateljskog kazališta i do punog potvrđivanja umjetničkog statusa redatelja kao autora koncepcije i tvorca umjetničke cjeline. (Petranović, 2015: 202) Pozornica zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta i dalje je središte hrvatskog dramskog kazališta, ali se također javlja i svojevrsna decentralizacija kazališta koja, doduše, ne traje dugo zbog gospodarske i političke krize koja je ubrzo uslijedila. (Senker, 2000: 21)

Predstava se premijerno postavlja na zagrebačku pozornicu⁴⁴ za vrijeme intendature Guida Hreljanovića (1860. – 1935.) i ravnatelja drame Josipa Bacha, nakon stanke od gotovo sedamnaest godina (praizvedba drame bila je u studenome 1902. u režiji Andrije Fijana). Predstava je izvedena ukupno šest puta, 28. lipnja 1919. posljednje tri izvedbe.

Kritičar *Osvita* piše da je kazalište bilo slabo posjećeno jer „publika želi više teatra, a manje umjetnosti”. („Ujak Vanja u ruskoj režiji”, 1919.) Može se pretpostaviti da se dogodila slična situacija kao i na praizvedbi drame. Čehovljeve predstave ponovno posjećuje uski krug književnih znalaca, a manje šira publika, bez obzira na renomiranu i kvalitetnu glumačku postavu. Anka / Ančica K(e)rnica (1886. – 1949.) tumačila je ulogu Jelene Andrejevne, Josip Pavić ulogu Mihaila Ljvoviča Astrova, Franjo Sotošek ulogu Aleksandra Velimiroviča Serebrjakova, Dragutin Freudenreich ulogu Ilje Iljiča Teljegina, Paula Trauttner (1888. – 1976.) ulogu Sofije Aleksandrovne / Sonje.

Naslovnu ulogu ujaka Vanje interpretirao je Ivo Raić (1881. – 1931.), glumac „kultivirana scenskog govora”, čiji su glumački stil karakterizirale „otmjeno, elegancija, dobar ukus, stil, društvene forme, salonske manire” (Lederer, 2003: 30), a režiju isključivo briga oko estetske funkcije predstave (Senker, 2000: 10). Štoviše, svojim je stilom „europski odnjegovana glumca (...) urođenu plemenitost geste nerijetko pretvarao u obilježja samosvojna izraza”. (Batušić, 2019: 391) U zagrebačko kazalište uvodi metodu rada hudožestvenika, metodu koja je u to vrijeme najviše odgovarala njegovim glumačkim zahtjevima. Uloge je „studirao za stolom” i usredotočio se na njihovu psihološku interpretaciju, koju je crpio iz vlastite emotivne unutrašnjosti, kako bi stvorio scenski ugođaj (štimung) koji proizlazi iz samog duha pojedinog djela. (Lederer, 2003: 30–32) Gavella tu potragu za scenskim ugođajem definira kao „obuhvatnije emotivne oblike (...) koji bi bili kadri dati opći i širi zajednički ton i sadržajno složenim scenskim situacijama” (1953: 354), a upravo će jedan od kazališnih kritičara (poslije u tekstu naveden), Raićevu glumačku snagu pronalaziti u njegovim „osjećajima i riječima”, emocijama i razumu.

⁴⁴ Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu u razdoblju od 1918. do 1941. nekoliko je puta mijenjalo službeni naziv (Hrvatsko kazalište, Zemaljsko hrvatsko kazalište, Hrvatsko zemaljsko kazalište, Narodno kazalište Kraljevine SHS i Narodno kazalište) (Senker, 1982: 95), no u ovom se radu upotrebljava naziv Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.

Kritičari nisu bili usuglašeni u stavovima o sveukupnoj umjetničkoj kvaliteti izvedbe *Ujaka Vanje*. Možda i u tome leži jedan od razloga zašto nakon ove inscenacije zagrebačko kazalište sljedeća četiri desetljeća više ne izvodi Čehovljeva djela u vlastitoj produkciji, sve do izvedbe drame *Tri sestre* 1962. u režiji Davora Šošića. Čehovljeva djela u tom razdoblju (1919. – 1962.) izvode samo gostujući ansambli i amaterske družine.

Primjerice, s jedne strane kritičar *Obzora* Branimir Livadić nije sklon inscenatorskim postupcima ruskog redatelja jer smatra da je previše isticao tragičke elemente lirске drame koji su mjestimice prelazili u „sentimentalne” samoispovijesti glumaca.

G. Jakov Osipovič, kao rođeni Rus, zgodno je odabrao „Ujaka Vanju”, da nam se prikaže kao redatelj. No čini se, da se je i on, kao redatelj beogradskoga kazališta, već suviše udomaćio. Po našem osjećaju njegova se je režija hotimično ulagivala shvaćanju naše publike. „Ujak Vanja” doima se čitaoca mnogo jače, nego to obično biva kod drama. Pojedine scene, svaka za sebe, pune su emocija, a čitava drama doima se intenzivno elegijski. Kao čitaoci, režiser i glumci stoje neposredno pod tim istim, u neku ruku lirskim dojmovima. Čini se, da je upravo kod te drame režijski problem, otimati se tim dojmovima, da ne uđu u dramu drugim putem, nego putem glume. Sačuvati i ovdje čistoću dramskoga najveća je njihova muka i najveći uspjeh. Međutim, jučerašnja predstava neujednačeno je djelovala. Bila je suviše udešena na tugaljivu žicu. Ruske samoispovijesti izlazile su sve u istom tonu, a baš to je trebalo spriječiti. Dobre scene isticale su se napadno. Sentimentalnosti, kojih ima ovdje više nego inače u Čehova, trebalo je susprezati, a kad tamo htio se je njima koristiti svaki glumac. (Livadić, 1919: 2)

S druge strane, treba imati na umu da Osipovič u režije uvodi „posebni patos’ i proživljavanje na način hudožestvenika” (Lešić, 1986: 88) te se kao zagovornik realističkog stila usredotočuje na „poetičke oznake dramskog prostora i raspoloženje sudionika” (Bogner-Šaban, 2018: 193), dakle na stvaranje „čehovljanskog” ugođaja. Joza Ivakić u *Kazalištu* piše:

(Izvedba je) pokazala mnogo shvaćanja za tihu i nenametljivo otmjenu umjetnost Čehova te je imala mnogo stila. Redatelj je postavio kao glavni i osnovni princip (...) igru prema pozadju i inaugurirao je načelo da se glumi u po glasa, perhorescirajući gromoglasno vikanje i dernjavu, koja bi iskakala iz okvira, unoseći neugodan i nelijep dojam u djelo, kojega je partitura cijela osim one scene u trećem činu napisana u dubokom pianissimu. (u: Bogner-Šaban, 2018: 193)

Takve je redateljske zahtjeve, nastavlja Ivakić, moglo ispuniti samo dvoje glumaca u predstavi, Ivo Raić i Anka Kernic koji su ih umjetnički ostvarili „preko estetski povezanih atributa europskog modernizma”. (Ibid., 193) Drugim riječima, Raić je kao dobar poznavatelj rada Maxa Reinhardta nerijetko u svojem umjetničkom djelovanju inzistirao na stvaranju

posebnog ugođaja primjerenog dramskom tekstu naglašene poetičnosti te veće značenje pridavao zvuku, nego značenju izgovorene riječi (Senker, 2002: 48), o čemu i svjedoči Ivakićeva kritika.

Kritičar *Novosti* Andrija Milčinović pak potiče zagrebačko kazalište da češće izvodi „zaboravljena” Čehovljeva djela jer se s njima publika može „lakše poistovjetiti” te pohvaljuje glumačke uloge Ive Raića, Josipa Pavića, Anke Kernic, Paule Trauttner, Dragutina Freudenreicha, Franje Sotošeka i drugih.

Naše bi kazalište učinilo dobro da iznese još nekoliko takvih djela, koja su zaboravljena. Takva se djela mogu kod nas izvoditi. Istina je, osjeća se, da je to sve svijet iz vremena prije rata, ali to su ljudi, baš tako i toliko ljudi, kao i u Eshilovim ili Shakespeareovim dramama, a bliži su nam od njih. Za takve ljude može se i lakše naći i glumce. (...) G. su Raiću bliži francuski i nordijski umjetnici, ali on je ovdje, kao Vanja, našao mnogo prilike, da objasni toga čovjeka koji samo jednom nešto učini i onda promaši. Sva je njegova snaga u osjećajima i riječima. G. je Pavić kao doktor Astrov dovoljno istaknuo razliku između njega, Vanje i ostalih, a da ipak nije učinio od svoje uloge šablonskog čudaka, čime se postignulo to da nije izlazio iz okvira cijele slike. Jelena gđice Kernic bila je ona hladna, ali ne proračunata supruga, koja snosi svoju sudbinu, ne bez opiranja, ali s premalo snage da ju preudesi. Gđica Trauttner imala je najtežu ulogu, očitovati se načinom, kako to gotovo nikada ne biva na pozornici, a često u životu. I riješila je zadaću dobro. Njezini su osjećaji samo onda, kada je bilo najpotrebnije probili ograde. Gđe. Savić i Grbić i gg. Freudenrich i Sotošek izradili su epizodne uloge kao studije. (1919: 3–4)

U sličnom tonu piše i kritičar *Osvita*, koji također naglašava poetično raspoloženje glumaca. Kao i u *Novostima*, posebno se ističe nastup mlade Paule Trauttner u ulozi Sonje.

U nizu sjajnih dramskih predstava (...) što smo ih ove sezone vidjeli na zagrebačkoj pozornici, spada i *Ujak Vanja*. Gledajući to djelo ponovno izneseno poslije toliko godina shvatili smo zašto se ono stalno godišnje daje po dvadeset do trideset puta na prvim moskovskim i petrogradskim kazalištima. (...) Gospodin Osipovič dao nam je cijelu dušu toga djela. (...) rijetko smo kad vidjeli toliko harmonije u cjelokupnoj igri kao te večeri. Raspoloženje u prvom i posljednjem činu dano je upravo majstorski. Glumci su dali najviše što su mogli. U tim ulogama iskušala se njihova umjetnost. Gospodin Raić i Pavić razotkrili su nam svu svoju umjetnost. Puna raspoloženja bila je ljubavna scena između njih i gospođice Krnicove. Diviti se moramo s koliko je finoće iznijela mlada naša glumica gospođica Trauttner tako tešku ulogu Sonje. Sjajan je to debut, koji gospođici Trauttnerovoj obećava veliku budućnost. Riječi u posljednjem njezinom razgovoru s ujakom Vanjom zvučile su kao violina. Posebno i s mnogo pohvalnih riječi dalo bi se govoriti o g. Sotošek, koji je grandiozno iznio tip starog čangrizavog profesora, a isto tako i o sjajnim tipovima što su ih stvorile gospođe Savić, Grbić i Krnic i gospodin Freudenreich. („*Ujak Vanja* u ruskoj režiji”, 1919.)

2.3.1.2. Državna glumačka škola

2.3.1.2.1. *Prosidba*

Pod mentorstvom svojih učitelja Marije Ružičke-Strozzi i Jozе Ivakića učenici II. tečaja Državne glumačke škole,⁴⁵ tadašnje najsvestranije ustanove za obrazovanje glumaca koja djeluje u sklopu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, uprizzorili su 13. lipnja 1921. *Prosidbu (Proscu)* u Hrvatskom zemaljskom glazbenom zavodu u Zagrebu. *Prosidba* je bila dio njihove završne ispitne produkcije, posljednji scenski nastup te večeri, za koji je postojao veliki interes publike. Uloge su interpretirali Nada Babić (1903. – 1951.) – Natalija Stjepanovna, Zlatko Eicher (1900. – 1933.) – Ivan Vasiljević Lomov i Ahmed Muradbegović (1898. – 1972.) – Stjepan Stjepanović Čubukov.

Jednočinka je inscenirana nekoliko mjeseci nakon što je u Zagrebu gostovala tzv. Kačalovljeva grupa moskovskih umjetnika (hudožestvenika) koja je od prosinca 1920. do ožujka 1921. zagrebačkoj publici prikazala drame *Višnjik* (18. prosinca 1920.), *Tri sestre* (23. prosinca 1920., 28. siječnja 1921. i 3. veljače 1921.) i *Ujak Vanja* (28. prosinca 1920. i 23. siječnja 1921.) te u sklopu Literarno-umjetničke večeri 1. veljače 1921. inscenirala piščeve novele *Dobar svršetak*, *Zaboravio*, *Kirurgija* i *Pripovijest gospodje N. N.* (više o gostovanjima hudožestvenika u nastavku).

U osvrtima na izvedbu *Prosidbe* kritičari *Novosti*, *Riječi* i *Jutarnjeg lista* ističu kako je ispitne produkcije glumačke škole potrebno promatrati dobrohotno kako bi se potaknuli i ohrabрили učenici koji tek uče osnove o scenskoj umjetnosti.⁴⁶ Zbog toga njihovo kritičko

⁴⁵ Državna glumačka škola u Zagrebu osnovana je 3. kolovoza 1920. Riječ je o školi koja predstavlja „prvi znanstveno i pedagoški utemeljen pothvat čija namisao bijaše najuže povezana sa suvremenim kazališnim zahtjevima, ali i s potrebama svakodnevnе prakse”. (Batušić, 1978: 336) Nadzor nad školom povjeren je upravi Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, odnosno Juliju Benešiću koji je vodio osobitu brigu oko njezina modernog pedagoškog ustrojstva. (Mihanović, 1982: 55) Škola nije bila neovisna pedagoška institucija, već je ponajprije obrazovala glumce za potrebe zagrebačke pozornice i u skladu s normama koje su na njoj vladale. Organizacijski i nastavni plan škole predložio je tadašnji dramaturg Branko Gavella, a upraviteljem škole imenovan je Branimir Livadić. Predavači škole bili su istaknuti kazališni umjetnici i stručnjaci, književnici, filolozi i muzikolozi. Uz Branka Gavellu predavali su Jurij Erastovič Ozarovski, Aleksandar Aleksandrovič Vereščagin, Lidija Mansvjetova, Tito Strozzi, Josip Papić, Stjepan Ivšić, Artur Schneider, Slavko Ježić, Vladimir Nazor, Milan Begović, Josip Kosor, Milan Ogrizović, Milan Sachs i drugi.

⁴⁶ Učenicima škole omogućen je uvid u teoriju i povijest drame i kazališta, u kulturna i umjetnička područja bliska kazališnoj umjetnosti (hrvatski jezik i strane jezike, povijest umjetnosti i glazbe), što im je omogućilo da zauzmu kritički stav prema tradiciji i tadašnjim kazališnim konvencijama te da pronađu nove načine i sredstva oblikovanja svojih uloga. (Senker, 1982: 80) Najveći problem na tom putu predstavljao im je scenski govor.

mjerilo mora biti blaže nego kad se analiziraju predstave profesionalnih dramskih ansambala. Pritom su usuglašeni u stavu da su njihove produkcije početničke i da glumci trebaju uložiti još mnogo truda kako bi svoje talente mogli potvrditi na pozornici zagrebačkog kazališta.

Kritičari *Novosti* i *Jutarnjeg lista* u pozitivnom tonu opisuju napore učenika, svjesni potrebe da se dramski ansambl zagrebačkog kazališta obnovi mlađom generacijom glumaca. Kritičar *Novosti* piše o Čehovljevoj jednočinki:

Produkcija je završila s Čehovljevim *Proscem*. Tu su u zgodnoj karakteristici svojih komičnih uloga pobrali najljepši uspjeh A. Muradbegović, Zlatko Eicher i gđica Nada Babić. Sveopći utisak ove večeri bio je dobar – morat će ovi mladi ljudi još mnogo i mnogo na sebi raditi, trebat će još i vremena i nauke dok velika većina od njih uzmagnu pokazati koliko je u njima talenta i umjetničke duše. (E. M., 1921.)

Vinko Jurković u *Jutarnjem listu* opisuje cjelokupnu produkciju te večeri i među istaknutim glumačkim talentima izdvaja i troje glumaca koji su uprizorili *Prosidbu*.

Ta produkcija nije nikako išla za tim, da dade neke savršene scene iz pojedinih drama, već da pokaže, koliko imade sposobnih mladih ljudi u školi, takvih, koji će odista moći poslije svršenih studija zauzeti mjesta dobrih glumaca. I doista, među đacima glumačke škole ima nekolicina, koja će biti dobitak za kazalište. (...) Od učenika prvog tečaja pokazuju očiti talent gg. Krameršek i Petrović, te gca. Ivana Herak. (...) U drugome tečaju imade već nešto više talenata. Ovdje ističem samo imena gca. Babić i Balenović, te gg. Dujšin, Karasek, Šulentić, Eicher, Muradbegović i Rošić. Ipak se iznad sviju ističu dva imena gca. Herak i g. Dujšin. To su dva vanredna talenta koji će doskora biti u redovima naših prvih glumaca. (...) Svaki diletantizam ubija pravu umjetnost i time, što je netko svršio glumačku školu, ne mora biti odista sposoban glumac, pravi umjetnik. No, jedno stoji, ako zagrebačka glumačka škola odgoji u par godina samo desetak pravih glumaca, već je apsolutno opravdan njen opstanak, jer u našoj državi trebamo mnogo dobrih glumaca. (1921.)

Kritičar *Riječi* zauzima oštrij stav prema školi ističući da se uloga škole očituje ponajprije u njegovanju glumačkog talenta i poticanju učenika koji za to imaju sve potrebne predispozicije

„Kazališni govor, koji nema kod nas tradiciju, nego je naprotiv uslijed krupnih dijalektičkih razlika postao mučnim problemom budućnosti, zapremio je mnogo truda i zadaje učiteljima i učenicima vanredno teške brige. Učenicima koji dolaze u školu s posve drugim predodžbama o svojim studijama, treba mnogo vremena dok shvate važnost govora, dugo oni ne mogu vjerovati u svoje pogreške, jer ih ne osjećaju, tek kad im dolazi muka do grla, odlučuju se na intenzivniji posao, redovno prekasno.” (Livadić, 1924) Na tom polju znan je Gavellin pedagoški rad koji je, polazeći od intenzivne „suigre” između redatelja i glumaca, inzistirao na tome da se glumac / učenik zapita koji je sadržaj i razlog njegova govora te da odgovorivši na to pitanje pokuša logički i poetski, a ne više retorički akcentuirati svaku riječ. Time je unaprijeđen proces usvajanja, razumijevanja i kritičkog tumačenja dramskog teksta koji više ne podrazumijeva njegovo mehaničko učenje ili uvježbavanje efektnog govora. (Senker, 1982: 81)

koje su prethodno stekli (izvan škole), čime se na određeni način propituje važnost i opravdanost postojanja škole kao obrazovne institucije.

Mi, da iskreno kažemo, ne znamo, hoće li i jedan od učenika, koji su nam se prikazali na ispitu, biti glumačka veličina. Uostalom, ova škola vođena sa mnogo požrtvovnosti, nije zvana ni kadra da stvara talente. Ne stvara ih ni jedna glumačka škola na svijetu. Sve što može učiniti jest da otkrije sposobnosti, da im dade izvjestan pravac, koji najbolje odgovara njihovoj talentu i sklonostima, da im proširi inteligenciju i kulturni vidokrug. (...) Ali nitko, u komu već danas, već prije škole, nema velikoga glumca, ne može takav postati ni poslije škole. Škola može tek izazvati iz čovjeka velikoga ili maloga glumca koji je već u njemu, i ako je već u njemu. („Ispitna produkcija”, 1921.)

2.3.1.2.2. Soba br. 6 i Jubilej

U Državnoj glumačkoj školi u Zagrebu 19. siječnja 1922. uprizoreni su *Soba br. 6* (*Palata No. 6*, 1892.), drama u tri čina inscenirana prema istoimenoj noveli, i *Jubilej* (1891.), „šala” u jednom činu. Režiju potpisuje ruski redatelj Aleksandar Aleksandrovič Vereščagin (1885. – 1965.). Prijevod *Jubileja* napisao je Josip Badalić, a prijevod *Sobe br. 6* R. Ristić. U *Sobi br. 6* uloge su tumačili Dubravko Dujšin (1894. – 1947.) – Andrej Jefimič Ragin, nasljednik Andrije Fijana, koji je već od prvih nastupa u spomenutoj školi pokazivao svoj glumački talent (Batušić, 2019: 397–398), Ahmed Muradbegović (1898. – 1972.) – Ivan Dimitrijevič Gromov, Milan Karasek – Nikita, Josip Krameršek (1901. – 1966.) – Mojsenka, Zlatko Eicher (1900. – 1933.) – Mihail Averjanič, Đuro Rošić (1897. – 1986.) – Hobotov, Nada Babić (1903. – 1951.) – Darjuša, Boren Metelka i Milan Vujnović (1902. – 1973.) – bolesnici i dr. U *Jubileju* uloge su interpretirali Zlatko Eicher – Andrej Andrejevič Šipučin, Štefa Kralj – Tatjana Aleksejevna, Đuro Rošić – Kuzma Nikolajevič Hirin, Gizela Huml (1898. – 1993.) – Nastasja Fjodorovna Mjerčutkina i dr.⁴⁷

Soba br. 6 ili *Paviljon br. 6* prva je dramatizirana i inscenirana Čehovljeva novela na hrvatskoj kazališnoj sceni. Riječ je o duljoj pripovijesti u odnosu na većinu pišćevih kratkih

⁴⁷ Rekonstrukcija uloga u obama Čehovljevim djelima napravljena je prema navedenoj novinskoj kritici, no podaci nisu potvrđeni.

novela. Čehov se uz Guya de Maupassanta⁴⁸ smatra tvorcem suvremene kratke novele koji tu književnu vrstu transformira u ravnopravni književni oblik s romanom koji dominira u 19. stoljeću, odnosno njegovo prozno stvaralaštvo (uz dramsko) iznimno je važno za razvoj moderne europske književnosti. (Flaker, 1965: 180, 183) Njegovu novelistiku, prema Virginiji Woolf, karakterizira „neodređenost piščeva htijenja, melodioznost, slojevitost i zbrkanost u dušama njegovih karaktera”. (Ibid., 179) Odlikuje se i već spomenutom sažetom i kratkom formom (Čehov nerijetko ističe krilaticu „kratkoća – sestra talenta”),⁴⁹ likovima koje pisac ne portetira, o kojima ne nudi pretpripovijest i ne opisuje sredinu u kojoj žive, već pisac prenosi na čitatelja svoje životne impresionističke dojmove, kreirajući posebna raspoloženja, kao što to čini i u svojim dramskim ostvarenjima. (Flaker, 1975: 340)⁵⁰ Novina u njegovim novelama očituje se i u opisu pejzaža koji se odlikuje lakoničkom formom, pokojim detaljem koji se kao popratni motiv ponavlja i stvara ugođaj, a suprotstavlja opisu unutrašnjih prostora koji simboliziraju svakidašnjicu, banalnost i izvještačenost te u kojima se pojavljuje piščeva ironija. (Flaker, 1965: 189–191) Čehovljeva liječnička praksa i bavljenje prirodnim znanostima također su pridonijeli stvaranju građe za njegove novele.⁵¹ Pritom ne smijemo smetnuti s uma ni biografski podatak da začetke njegova novelističkog rada treba tražiti u novinskom feljtonu i humoreski koje je nadničarski pisao u humorističkim listovima od početka osamdesetih godina 19. stoljeća, a čiji je sadržaj preuzimao iz različitih slojeva ruskoga društva te se smijao njihovim različitim pojavama, ali bez tendencije da se bavi njihovom društvenom analizom. (Ibid., 180–181)

⁴⁸ Čehov je poznao njegovo književno stvaralaštvo i pripisivao mu bitno značenje za razvoj europskih književnosti: „I znate – govorio je Kuprinu – tko je učinio takav preokret? Maupassant. On je, kao umjetnik riječi, postavio tako velike zahtjeve da je postalo nemoguće pisati na stari način.” (u: Flaker, 1965: 185)

⁴⁹ O Čehovljevoj prozi Thomas Mann zapisuje: „Odnosio sam se s nekim prezirom prema takvom stvaranju, ne primjećujući kakvu unutrašnju mjeru, snagom genija, mogu zadobiti kratkoća i lakonizam, kakvom sažetošću, koja možda izaziva najveće udivljenje, ove male stvari upijaju u sebe svu punoću života i dostižu epsku veličinu.” (u: Flaker, 1965: 179)

⁵⁰ U svojim stavovima Flaker se oslanja na esej o ruskoj književnosti naslovljen *Moderna proza* koji je napisala Virginia Woolf, a u kojem engleska spisateljica navodi kako je „gubljenje vremena pisati o bilo čijoj umjetničkoj prozi osim njihove (ruske)” te pritom posebice ističe Čehovljev novelistički rad i njegova bitna obilježja. (u: Flaker, 1965: 7)

⁵¹ Čehov ističe: „Ne sumnjam u to da je bavljenje medicinskim znanostima imalo ozbiljnog utjecaja na moju literarnu djelatnost; one su znatno proširile područje mojih zapažanja i obogatile me znanjima kojih pravo značenje za mene kao pisca može shvatiti samo onaj tko je i sam liječnik (...). Pritom ću primijetiti da uvjeti umjetničkog stvaranja ne dopuštaju uvijek potpunu suglasnost s znanstvenim činjenicama: ne smije se na sceni prikazati smrt trovanjem onako kako se to događa u životu. No suglasnost s znanstvenim činjenicama mora se osjećati i u toj uvjetovanosti, to jest neophodno je da čitaocu ili gledaocu bude jasno da je to samo uvjetovanost, i da ima posla s piscem koji te stvari zna.” (u: Perović, 1966: 106–107)

Usto, pišćeva proza, naglašava Kusturica, u sebi sadržava *dramski potencijal*, podsjećajući na *sažetu dramsku scenu* (2011: 55), dok njegove drame, smatra Andrejevski, čine tzv. priče u scenama (u Prica: 1987: 49). Bez obzira na dramski potencijal u njegovoj prozi, na hrvatskoj pozornici se rijetko uprizoruju njegova prozna djela, a neki od razloga možda se mogu pronaći u snažnijoj privlačnosti Čehovljevih drama ili pak u nemogućnosti pronalazjenja odgovarajućeg načina dramatizacije, adaptacije i inscenacije proznih žanrova općenito kao posebnih oblika čitanja proze. Bez obzira na to, u novinskoj kritici (*Pokret, Slobodna tribuna, Novosti*) *Soba br. 6* uglavnom se opisuje kao uspješna predstava učenika Državne glumačke škole (posebice njezin drugi čin) i to zahvaljujući ruskom redatelju Vereščaginu.

Ruski su redatelji od dvadesetih godina 20. stoljeća, kada su napustili Rusiju najviše zbog političko-društvenih razloga, u velikom broju dolazili na prostore bivše Jugoslavije, pa tako i u Hrvatsku. Sa sobom su donijeli novo shvaćanje kazališnog izraza, repertoara i načina interpretacije uloga. Vereščagin upoznaje hrvatske glumce i publiku s najnovijim saznanjima u ruskoj kazališnoj umjetnosti i književnosti onoga doba te utječe na modernizaciju i inovaciju zagrebačkog kazališnog repertoara, kao i na hrvatsku režijsku umjetnost i glumačke izvedbe uopće.⁵² Nakon napuštanja Rusije i dolaska na prostore bivše Jugoslavije deklarira se „krajnje lijevo orijentiranim” redateljem kazališne umjetnosti te protivnikom scenskog naturalizma i iluzionizma. Njegovo „krivo ogledalo”⁵³ (razbijeno ogledalo) podrazumijevalo je scensko prikazivanje izlomljene, povećane i deformirane slike života, a nikad vjerne ili ogoljele slike ili isječke iz života. (Lešić, 1986: 89–90) Unatoč različitim umjetničkim poetikama Čehova i Vereščagina, kritičari smatraju da predstava čini skladnu cjelinu koja uspijeva istaknuti vrline glumačkog pomlatka iako još nije na umjetničkom stupnju predstava profesionalnih dramskih ansambala. Ako je suditi prema kritici, polaznici škole kao kolektiv

⁵² Pojedini redatelji su preuzeli i umjetničko rukovodstvo pojedinih kazališta, otvarali i vodili glumačke škole, srdačno ih je prihvaćala kritika i publika, dok je neke od njih tijekom kasnijih desetljeća jezična barijera sprećavala u izvršavanju zadaće pa su završili tragićno, u sirotinjskim domovima ili samoubojstvom. Neki od njih, poput Vere Greć i Polikarpa Pavlova, postali su daroviti imitatori koji su pokušali ono čemu su svjedoćili u MHAT-u prenijeti u jugoslavenska kazališta, dok je većina ostalih, poput Jurija Ozarovskog, Aleksandra Vereščagina i Jurija Rakitina, implementirala posve drukćije glumačke stilove „antiiluzionistićkog” karaktera (karikaturu, grotesku, tzv. fizićku radnju) od onih koje je potencirao Stanislavski u prvom dijelu svojeg stvaralaštva. (Lešić, 1986: 83–87)

⁵³ U klasićnim dramskim djelima Sofokla, Shakespearea i Molierea Vereščagin je pronašao neprekidno ishodište asocijacija i univerzalnih simbolićkih znaćenja, dok mu je nepoznata bila režija tzv. drama ugođaja. Za Vereščagina je pozornicu činio samo ritam tijela i forme, dok je rijeć izgubila na važnosti. Elementom stilizacije predstavama je pridodao oznaku uopćenosti i univerzalnosti te stvorio „vlastitu iluziju stvarnosti”, a upotrebom karikature provlaćio je opću ideju kroz „krivo ogledalo” radi njezina vidljivijeg i plastićnijeg isticanja. (Lešić, 1986: 91)

napredovali su u glumačkom umijeću u odnosu na one glumačke kreacije koje su publici predstavili u izvedbi *Prosidbe* šest mjeseci prije.

Iz *Pokreta* izdvajamo dulju impresiju Ivana Nevistića o predstavi *Soba br. 6*:

Dramatizacija ove Čehovljeve novele, iako gubeći iz vida neke za razumijevanje karaktera važne momente (...) – uspjela je, da od (...) gotovo za dramu nepodesne novele, stvori ipak jednu snažnu dramu. To, međutim, najviše ide u zaslugu gosp. Vereščaginu, koji se upravo osjećao iza svake geste, svake riječi glumaca. Umjetnik može izbiti samo u onom, što mu je blizu, s čim suosjeća. U ovom slučaju g. Vereščagin potpuno je shvatio i još više, proživio Čehova iznijevši ga sa početnicima – uspjelo. Iza prvih pokušaja glumačke škole, gdje se osjećala još labavost, nestalnost u kretnji, neizvjesnost u izrazu – danas u režiji g. Vereščagina (...) vidimo ih većinom stalne i nenamještene. Dakako, ukoliko se tiče same drame. I g. Vereščagin kao učitelj mogao bi iz ovog dosad neizbrušenog materijala – đaka, stvoriti ono što se uopće da stvoriti. Svojom zaobljenošću – iako s pomanjkanjem teatralnosti – drugi je čin najizrađeniji. Inače, što se tiče „početnika” g. Dujšina, iako u I. činu ne daje vjernu sliku onog misaonog i – nemoćnog liječnika, u II. činu potpuno ga dočarava, dok ga u III. činu daje kao glumac. G. Muradbegović, kao Gromov, vidi se da je s ljubavlju proučavao ulogu i ako se potpuno preda g. Vereščaginu – njegov razvoj je osiguran. Dobro se je – gotovo najbolje – ispoljio iz svoje pozadinske uloge g. Eicher kao Mojsenka (pogrešno je navedeno ime glumca – umjesto Zlatka Eichera ulogu je igrao Josip Krameršek – op. S. M. Š.), dok je g. Karasek kao Nikita bio premalo normalan, a gđica. Babić premalo iskrena. Uostalom, u čitavom komadu kao da nisu ni izbijali pojedinci – sve je režijskom spretnošću izišlo organski, povezano, cjelovito. A to je, držim, najbolja pohvala režiseru. (...) *Soba br. 6* i g. Vereščagin traže kao cjelina pohvalu i održanje, a glumačka škola je istom danas opravdala svoje postojanje. (1922: 2)

Kritičar *Slobodne tribune* (Vinko Jurković)⁵⁴ također hvali predstavu, ali i svjedoči o tome da su tadašnji kritičari uspoređivali predstavu s književnim predloškom.

Soba br. 6 imala je možda za naš temperament nešto prepolagan tempo (...). Inače je predstava bila pozitivno dobra i osjetio se intenzivno duh autorov i izrađene su njegove intencije. Osim toga je redatelj i g. Dujšina i učenike glumačke škole uvježbao u dobru i karakterističnu skupnu igru, koja je samo u prvom činu pokazala neki mali nesklad između kreacije g. Dujšina i njegove kasnije igre. („Predstava učenika glumačke škole”, 1922.)

Kritičar *Novosti* Milan Begović u prvi plan postavlja poteškoće glumaca s tehnikom scenskoga govora koji postaje njihova „Ahilova peta”. S obzirom na to da u Čehovljevim

⁵⁴ Podatak o autoru kritike nije potvrđen.

djelima likovi grade radnju više govorom, a manje postupcima, odnosno više svojim odnosom prema samome sebi, nego djelovanjem prema drugim likovima, razumljivo je zašto je ovladavanje Čehovljevim dijalozima i monolozima za tog kritičara neophodno za takvu predstavu.

Oni (...) neosporivo pokazuju napredak u svojim studijama i svojim nastojanjima. Tko pomnjivo prati njihov rad, opazit će, kako su malo po malo omekšale njihova prvobitna ukočenost i kako se gubi njihova nesigurnost. I to je svakako uspjeh. (...) Najvažnije što u čitavoj stvari smeta, to je njihov nimalo kultiviran organ. Ovo skoro vrijedi za sve sudionike. Oni ne poznaju ekonomiju glasa, modulaciju u govoru, jasnoću u izrazu. Čudnovato je kako su neki i gestama vanredno dobri, a u govoru zaostali i nerazumljivi. (...) I baš ovo priječi da nam mnogi od ovih mladih glumaca ne mogu pokazati svoj talent u onoj mjeri, u kojoj ga (...) posjeduju. To je upravo Ahilova peta naše glumačke škole. (...) Razvučeni tempo ne ide na njihov račun. Liječnik g. Dujšina bio je vrlo iskren i topao (...). Živ i snažan bio je Gromov g. A. Muradbegovića, samo ponešto stereotipan i bez gradacije. U nekim momentima od dubokog dojma. Izvrstan Mojsenka g. Krameršeka. Dobar je bio i g. Karasek kao Nikita, samo je i on rastrgao svoju ulogu. G. Eicher imao je svojih uspješnih momenata, a zgodno su sekundirali gg. Rošić, Metelka, Vujnović, Šulentić, Marković i gđica. Babić. (1922.)

No treba istaknuti da scenski govor nije bio tema za raspravu samo u novinskim kritičkim osvrtima koji su pisali o glumačkoj školi, već i u onima koji su pisali o predstavama profesionalnog dramskog ansambla Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Jedan dio dramskog ansambla, ističe Senker, njegovao je vanjska obilježja deklamatorskog stila Andrije Fijana, dakle „povišeni ton i kruto praćenje samo ritmičkog obrasca replike”, ne obazirući se previše na „značenje i smisao riječi te na rečeničnu strukturu i logičnu intonaciju”, dok je drugi dio ansambla „potpuno razbijao ritmički obrazac promjenom reda riječi te ispuštanjem i dodavanjem slogova u rečenicu”. (1982: 85–86)

S druge strane, kritičar *Jutarnjeg lista* nikako se ne slaže s odabirom Čehovljeve novele kao književnog predloška za završnu produkciju učenika glumačke škole i to zbog zahtjevnosti inscenacije takve predstave i sadržaja samog djela:

Sa pozornice luđačka „soba” doima se strašno, odvratno – Čehovljeva novela postaje psihološkom studijom za koju protagonist treba biti jak i zreo glumac. G. Vereščagin dao je lijepih štimunga, ali izbor same stvari ne može se odobriti. Dajte tim početnicima prikazivati običan svijet (...) Nikako ne znamo kako se *Soba br. 6* mogla davati kao školska predstava – zar oni mnogobrojni pedagozi oko dramske škole i na upravi zbilja drže da je imalo smisla plašiti sirotu djecu strašnim prizorima iz III. čina? („Produkcija dramske škole”, 1922.)

Izvedba jednočinke *Jubilej* također je podijelila mišljenja kritičara iako je ostala donekle zanemarena kao predstava jer je izvedena nakon *Sobe br. 6*. Zadatak joj je bio da „umiri malo prodrmane živce publike” nakon gorkog dojma koji za sobom ostavlja jedna od najboljih i najtežih Čehovljevih novela. Kusturica ističe:

Uobičajena je tvrdnja u ruskoj kritici da pripovijetka *Paviljon br. 6*, nastala 1882. godine⁵⁵, predstavlja razmeđe u Čehovljevom narativnom opusu: završava se period u kojem se potpisivao kao Čehonte (jedan od Čehovljevih književnih pseudonima – op. S. M. Š.), a započinje period u čijem proćelju stoji strašni *Paviljon br. 6*, čije rešetke u simboličkoj interpretaciji fingiraju kao obilježje tamnice svijeta. (2011: 57)

Soba br. 6. / Paviljon br. 6 predstavlja prostor u bolnici koji ima odjel za psihičke bolesnike te u opoziciji sa svojim uobičajenim značenjem, koje podrazumijeva prostor za opuštanje i odmaranje, ističe piščevu ironiju prisutnu u cijeloj noveli. U Čehovljevoj noveli takav prostor transformira se u umanjeni društveni model svijeta koji nema nikakvu perspektivu, prostor patnje i nasilja u kojem su njegovi pacijenti ostavljeni da trunu i propadaju. Tako, napominje Flaker, Čehov ulazi u polemiku s ideološkim nazorima Lava N. Tolstoja koji mu je bio jedan od književnih uzora. (1965: 185) Prića postaje simbolom Rusije i psihičkog stanja njezinih intelektualaca onoga vremena, a lik liječnika Andreja Jefimića Ragina povodom za pokretanje rasprave o tome kamo vodi „neprotivljenje zlu nasiljem” i tolstojevstvo uopće. (Ibid., 185) U noveli se s jedne strane zaziva promjena životnih odnosa usklicima bolesnika, mladog plemića i intelektualca Ivana Dmitrića Gromova, antipoda Jefimiću, koji smatra da će „pobjedu pravde” dočekati unuci njegove generacije, dok se s druge strane njegov osamljeni vapaj gubi u mraku sobe za umobolne bolesnike i ne pridaje mu se veće značenje. (Ibid., 210)

S jedne strane, Milan Begović uglavnom hvali umjetničke kreacije glumaca i redatelja u *Jubileju*:

Sa dosta života odigrana je i šala *Jubilej*. Knjigovođa g. Rošića odaje veliki promatrački dar i spada među najuspjelije na ovoj predstavi. Gđica. Kralj kao Tatjana imala je tempa i živahnosti; a ne nedostaje joj ni šarma ni elegancija. Gđica. Huml dala je lijepo ocrtan tip jedne proste i priproste žene. Gosp. Eicher bio je previće neprisutan i pasivan, katkad se je držao kao da se to njega i ne tiče. (...) G. Vereščagin, kao redatelj uložio je nesumnjivo mnogo (...) ljubavi u ovu predstavu,

⁵⁵ Vjerojatno je došlo do tiskarske pogreške jer je pripovijetka napisana 1892. godine. (Flaker, 1965: 185)

samo je (...) previše rastegao tempo. Ali ni ova predstava ne dostaje da se izreče konačni sud o njegovim redateljskim kvalitetama. (1922.)

S druge strane, kritičari *Pokreta*, *Jutarnjeg lista* i *Slobodne tribune* ističu neuspjele glumačke kreacije, posebice improvizaciju glumaca u scenskom govoru, te nedovoljan broj pokusa prije same premijere. Čak se navodi da autor prijevoda nije Josip Badalić, no tu informaciju nismo uspjeli potkrijepiti drugim izvorima.

Šala *Jubilej* nije ni spadala na ovo mjesto, iako je iznesena možda da umiri dramom malo prodrmane živce publike. Svoju ulogu nije izabrao g. Eicher, gđica Babićeva (pogrešno je navedeno ime glumice: umjesto Nade Babić, ulogu Tatjane Aleksejevne igrala je Štefa Kralj – op. S. M. Š.)⁵⁶ je još samo učenica bez svjedodžbe, dok je g. Rošić u oba slučajeva promašio. (Nevistić, 1922: 2)

Šala u *Jubileju* malo je razagnala tmurnu atmosferu (*Sobe br. 6* – op. S. M. Š.), ali nije pokazala ništa osobito ni kod glumaca ni kod režisera. U jeziku i naglasku bilo je nemilih pogrešaka. („Produkcija dramske škole”, 1922.)

Šala *Jubilej* (...) sva je bila rastrgana i bez dojma, te se čovjek upravo čudio, kako isti redatelj tako nejednoliko radi. Kad smo se informirali i čuli da je krivnjom drugih bilo samo šest na brzu ruku sklepanih pokusa, i kako je prijevod (nije istina, što veli kazališni oglas, da je ono bio prijevod g. Badalića) jednako improviziran, onda smo razumjeli zašto je ta predstava pala. („Predstava učenika glumačke škole”, 1922.)

⁵⁶ U navedenim novinama obje pogreške ispravljene su sljedeći dan, 21. siječnja 1922.

2.3.2. *Prosidba* u Gradskom kazalištu u Varaždinu

Jednočinka *Prosidba* ponovno je uprizorena u Gradskom kazalištu u Varaždinu i to četvrte kazališne sezone 1918./1919., odnosno 1. veljače 1919. godine. Preveo ju je i režirao glumac Zvonimir Rogoz (1887. – 1988.), koji je umjetničkim djelovanjem, a posebice interpretativnom raznovrsnošću uloga, obilježio ne samo varaždinsko kazalište već i druga hrvatska i inozemna kazališna središta (Ljubljanu, Prag) svojeg vremena. (Batušić, 2019: 402)⁵⁷ Filić pak ističe da treba cijiniti uspjeh koji su varaždinski glumci uspjeli ostvariti u svojem kazalištu te kazališne sezone (1955: 57),⁵⁸ no nisu pronađeni/sačuvani detaljniji podaci o izvedbi Čehovljeve jednočinke koji bi takve stavove potvrdili ili opovrgnuli, kao ni popis izvođača ili broj izvedbi.

⁵⁷ Detaljnije o Rogozu u: Pavić-Fajdić, 1953.

⁵⁸ Te je kazališne sezone, prema Filiću, Drama nudila bogat repertoar hrvatskih i stranih pisaca koji se nije mnogo razlikovao od kazališnog repertoara u Zagrebu i Osijeku. Posebice se isticala dramska premijera *Lilan* Ferenc Molnára s interpretima Đukom Trbuhovićem, Evkom Mikulić, Zvonimirom Rogozom i Bertom Bukšek, dramska premijera *Davao* također Ferenc Molnára, s naslovnom ulogom Zvonimira Rogoza, potom August Cilić u Molièreovim dramama te pjevačica, plesačica i glumica Ančica Mitrović. (1955: 57) Isti su glumci izvodili i drame i opere te su uzastopce nastupali na pozornici, uz neprimjerene tehničke uvjete. (Ibid., 57)

2.4. Gostovanje hudožestvenika u Zagrebu 1922.

2.4.1. Uloga Čehovljevih drama na kazališnom repertoaru hudožestvenika

Dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća članovi dramskog ansambla Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu mogli su često uspoređivati svoja glumačka umijeća i dostignuća s onima europskih i neeuropskih glumaca. No najviše je izravno utjecao na hrvatsko glumište i svijest hrvatske kazališne kritike u navedenom razdoblju Moskovski hudožestveni (akademski) teatar koji je tada predstavljao pravu kulturnu „senzaciju”, ne samo u kazališnoj već i u široj javnosti. (Senker, 1982: 82)

Naime, početkom dvadesetih godina dolazi do prvih izravnih dodira zagrebačkog kazališta i kazališne prakse s radom sovjetskog teatra.⁵⁹ Posebice je važan njihov drugi boravak u Zagrebu u studenome 1922. pod vodstvom umjetničkog ravnatelja MHAT-a, redatelja, glumca, teoretičara glume i dramskog pedagoga Konstantina Sergejeviča Stanislavskoga.⁶⁰ Stanislavski je svoje inscenacije u Zagrebu počeo izvoditi 8. studenoga

⁵⁹ Prije gostovanja hudožestvenika u Zagrebu bilo je i posrednih dodira sovjetskih umjetnika s hrvatskim kazalištem. Prema Slavku Batušiću, ime Konstantina S. Stanislavskoga u hrvatskoj javnosti prvi put spominje se već 24. studenoga 1902. u *Narodnim novinama*, i to u prikazu „Suvremena ruska pozornica”, u kojem autor Nikola Andrić, tadašnji dramaturg Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, detaljno opisuje rad MHAT-a. Izvor informacija o tom kazalištu u to vrijeme bila je i ruska ilustrirana revija *Teatr i iskustvo* te *Obzor* koji se prvi zapitao o mogućnosti gostovanja tog kazališta u Zagrebu. Zainteresirani za taj teatar bili su i redatelji Ivo Raić (tadašnji član kazališta u Hamburgu) i Josip Bach koji su gledali izvedbe predstava MHAT-a u Berlinu i bili njima oduševljeni. Posebice je Raić, kao što smo već spomenuli, u svojem kazališnom djelovanju primjenjivao njihove glumačke metode te ih je tako hrvatska javnost i upoznala. S druge strane, hrvatska se javnost osobito zanimala za najnovija svjetska kazališna zbivanja, ponajprije za rusku kazališnu umjetnost. Početkom Prvog svjetskog rata prekinut je izravni hrvatski kontakt s ruskim svijetom i njegovim kazališnim životom. Ponovno je uspostavljen tek kada su zbog političkih razloga, odnosno zbog posljedica uzrokovanih Velikom oktobarskom revolucijom 1917. ruski umjetnici morali napustiti domovinu te su se našli u Zagrebu. Među njima bili su i članovi MHAT-a predvođeni glumcem Vasilijem Ivanovičem Kačalovim. Gostovanje „grupe Kačalova” bilo je primjereno organizirano u zagrebačkoj javnosti. U različitim novinama i revijama bio je prikazan njezin postanak, razvoj i rad te je javnost bila dobro informirana o tome kako ih posjećuje grupa sovjetskih umjetnika, a ne samo grupa političkih ruskih emigranata. Umjesto predviđenog petodnevnog boravka, hudožestvenici (Kačalovci) u Zagrebu su ostali tri mjeseca, od prosinca 1920. do ožujka 1921. Nastupali su tri puta tjedno i izmjenjivali se s predstavama hrvatskih dramskih, opernih i operetnih trupa. Svoj su repertoar, uz izvedbe Čehovljevih drama *Ujak Vanja*, *Višnjik (Trešnjik)* i *Tri sestre*, dopunili izvedbama djela *Braća Karamazovi* (I. i II. dio) Fjodora M. Dostojevskoga, *Dolijala lija* Aleksandra N. Ostrovskoga, *Na vratima slave* i *U pandžama života* Knuta Hamsuna, *Na dnu života* Maksima Gorkoga, *Jesenje gusle* Ilije D. Surgučeva, *Potopom* Henninga Bergera te *Literarno-umjetničkom večeri*. (1948: 7–22) Ukupno su izvedene 23 predstave. U znak uspomene i pažnje zagrebačkoj kazališnoj upravi poklonili su 23 fotografije svih umjetnika koji su sudjelovali, s natpisom „Blagodarni članovi Hudožestvenog teatra na uspomenu hrvatskom kazalištu”. (Ibid., 20)

⁶⁰ Slavko Batušić ističe da je MHAT 1922. krenuo na veliku službenu turneju koju su odobrile sovjetske vlasti. Polazio je čitav MHAT sa Stanislavskim na čelu, „u cjelokupnoj svojoj umjetničkoj formaciji, s vlastitim dekoracijama, kostimima i ostalim scenskim rekvizitima”. (1948: 23) Pravac turneje bio je Moskva – Berlin – Prag – Pariz – New York i ostali dijelovi SAD-a, a predviđeno vremensko trajanje turneje trebalo je biti do dvije

1922. i tijekom dvanaest dana hrvatskoj publici je predstavio svoj antologijski repertoar koji je uključivao Čehovljeve drame *Trešnjik (Višnjik)* i *Tri sestre* (uloge Gajeva i Veršinjina tumačio je sam redatelj), *Car Fjodor Jovanovič* Lava N. Tolstoja, *Na dnu* Maksima Gorkoga te *Literarno-dramsku matineju (Teško pametnom Aleksandra S. Gribojedova, Shakespeareov Julije Cezar* itd.). (Batušić, 1948: 65) Zagrebačka javnost mogla je vidjeti najnovija ruska scenska postavljanja Čehovljevih djela na pozornici koje su svojim osobitostima, odnosno redateljskom poetikom njihova glavnog predstavnika, znatno utjecale na hrvatske izvedbe piščevih djela već u prvim desetljećima 20. stoljeća.

Iako su hudožestvenici u Zagrebu izveli repertoar ruskih autora koji su izvodili više od dvaju desetljeća i koji je nastao u prvoj fazi stvaralaštva ruskog redatelja (Stanislavski je već tada istraživao nove načine poticanja glumčeve kreativnosti, ponajprije važnost ekspresivne fizičke radnje kao jednog od principa na kojima počiva priroda glume), hrvatskoj je publici predstavljao umjetničku kulminaciju njihova stvaralaštva.

Usto, svaka je njihova predstava imala scensku povijest o tome kako je nastala, kako je bila umjetnički oblikovana i kako je bila usavršena do najmanjih detalja. Posebice je

godine. No između gostovanja u Pragu i Parizu odlučili su gostovati u Zagrebu. Jedan od razloga takvoj odluci, nastavlja Batušić, moguća je korespondencija između uprave zagrebačkog kazališta i MHAT-a za vrijeme redateljeva boravka u Berlinu i Pragu, no u zagrebačkim novinama o tome nema podataka. (Ibid., 25) Tek je poslije beogradski *Ilustrovani list* objavio članak koji, usto što raspravlja o tome zašto MHAT nije gostovao u Beogradu kao središtu tadašnje Jugoslavije, objašnjava zašto i kako su hudožestvenici došli u Zagreb. Također, Batušić navodi još jedan dokument koji postoji u arhivi zagrebačkog kazališta, a riječ je o brzojavu koji je primila tadašnja uprava kazališta u listopadu 1922., a u kojem se predlaže sedmodnevno gostovanje u Zagrebu. Julije Benešić, tadašnji intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, ubrzo je prihvatio prijedlog i dogovorio gostovanje. Zagrebačka javnost bila je iznimno zadovoljna zbog ponovnog dolaska hudožestvenika. Zanimanje za predstave bilo je veliko pa su sve ulaznice rezervirane. Također su izlazile i posebne brošure o njihovom kazalištu i umjetnicima te su se održavala posebna predavanja. (Ibid., 23–29) Drugim riječima, „tamo gdje su gostovali Hudožestvenici događao se svjetski kazališni duh; ta bi pozornica postala ubrzo središnje mjesto sveukupne kazališne kulture. To je sad bio Zagreb – tout Zagreb”. (Prica, 1999: 93) MHAT je u Zagreb trebao stići 4. studenoga 1922., no zbog određenih problema tijekom putovanja stigli su tek sljedeće jutro. Fizički izgled i dojam koji je slavni redatelj tom prigodom ostavio na domaćine podrobno su dokumentirani. „Prije svega visoka, statuarna figura, iznad rasta prosječnog čovjeka. Velika, ponešto unatrag zabačena glava s monumentalnim svodom glatkog, oblog čela. To čelo tako visoko, da dominira čitavom fizionomijom. Vijenac kose oko glave gust je, malo čupav, ali potpuno bijel, kao najčišća bijela vuna. Oči su njegove modre, divno prozirno modre, pronicave, nasmijane, kao malo ironične, ali srdačne, tople. Uvijek su malo pritvorene, a vjeđama žmirka, kao što je to običaj u kratkovidnih ljudi. Kod čitanja služi se zlatno obrubljenim cvikerom, koji visi na uskoj crnoj staromodnoj vrpci, i koji stavlja u džepić prsluka. Usne su mu jake, krupne, pune, mesnate, a ispod njih krasni zdravi, bijeli zubi, koji daju njegovom smiješku sasvim mladenački izgled. Kretnje su mu prilično spore, mekane, mirne. Nikad ni traga kakve nervoze, nemira, hira: kod njega je sve usklađeno u divan, superioran, blagodar mir. A tako i govori: mirno, polako, odmjereno, ali to nije poza, to je odraz zrelog unutrašnjeg sklada, mirnog, uravnoteženog, bezoblačnog kao topao kasan ljetni dan. Bilo mu je tada 59 godina.” (Batušić, 1948: 42–43)

zanimljiva ona koja se odnosi na povijest nastanka drame *Tri sestre*, napisane 1900., a prvi put izvedene u MHAT-u 31. siječnja / 13. veljače 1901. godine⁶¹ jer, uz dramu *Višnjik*, pobliže svjedoči o „ambivalentnoj” naravi odnosa Čehova i Stanislavskog na prijelazu stoljeća, odnosa koji je postao predmetom mnogobrojnih hrvatskih i inozemnih teatroloških rasprava tijekom prošlog i početkom ovog stoljeća.⁶² Međutim Čehovljevu ljutnju i ogorčenje

⁶¹ Prvi datum odnosi se na brojenje vremena prema julijanskom kalendaru (u Rusiji je bio na snazi od početka desetog stoljeća do 14. veljače 1918.), a drugi prema gregorijanskom (zapadnom) kalendaru (koji se primjenjuje od 1918. nadalje).

⁶² U studenome 1899. pisac je napisao plan za dramu *Tri sestre* i čak joj odredio naslov, ali još nije počeo s pisanjem. Tek kad je u travnju 1900. gostovao na Jalti, pristaje napisati dramu za MHAT (riječ je o prvoj njegovoj drami napisanoj za MHAT), Stanislavskoga i Njemirovič-Dančenka, a druženje s glumicom Olgom Knipper tijekom ljeta pomaže mu da se posveti pisanju drame u kolovozu. U listopadu 1900. priznaje Maksimu Gorkome da mu je teško pisati takvu dramu. „U njoj su tri junakinje, svaka je morala biti nešto posebno, a sve su tri – generalske kćeri.” (Čehov u: Prica, 1989: 15) Prvo čitanje u MHAT-u u njegovoj nazočnosti održava se potkraj listopada, ali glumci ne shvaćaju posve njegovu dramaturgiju i on ljutito napušta kazalište. Uvjeren je da je napisao komediju, ali su glumci komad čitali kao dramu i pritom plakali. Nakon toga prerađuje drugu verziju drame. „*Tri sestre* već su dovršene, ali njihova budućnost, barem ona neposredna, za mene je posve nepredvidljiva. Komad je ispao dosadan, žilav, neugodan: kažem neugodan, jer ima, primjerice, četiri junakinje, a ugođaj je navodno mračniji od mračnoga.” (iz pisma Veri Kommisarževskoj, 13. studenoga 1900.) (Čehov, 1960: 362) U tu verziju Čehov također unosi promjene u prosincu 1900., dijelom iz Moskve, a dijelom iz Nice. „Jučer sam treći čin komada poslao u Moskvu, a sutra ću poslati četvrti. U trećem sam ponešto promijenio, a u četvrti sam unio velike promjene. Ti si dobila znatno više teksta. (...) A ti mi zato napiši kako teku pokusi, što se događa, piši mi o svemu!” (iz pisma Olgi Knipper, 17. prosinca 1900.) (Čehov u: programska knjižica predstave *Tri sestre*, 2006: 16) Iz Francuske krajnje nepovjerljivo prema redatelju i glumcima prati pokuse predstave. „Onda, kako napreduju *Tri sestre*? Sudeći prema pismima, svi vi lupetate neshvatljive gluposti. U trećem činu buka... Zašto buka? Buka je samo u daljini, iza pozornice, to je mukla, nejasna buka, a na pozornici svi su iscrpljeni, gotovo spavaju. (...) Pokvarite li treći čin, cijeli je komad propao, a mene će pod stare dane izviždati. Aleksejev te veoma hvali u svojim pismima, kao i Višnjevski. A i ja te, iako te ne vidim, također pohvaljujem. Veršinjin kaže tram-tram-tram u obliku pitanja, a ti u obliku odgovora, i to se tebe doima kao nešto tako originalno da taj tram-tram izgovoriš s osmijehom. Mogla bi reći tram-tram i prasnuti u smijeh, ali ne glasno, nego samo onako, posve tiho. Pritom se ne trebaš ceriti kao u „Ujaku Vanji”, nego bi trebala biti mlada i živahnija. Imaj na umu da se voliš smijati i da si pakosna. Ti si moja nada, srce moje, ti si dobra glumica. (...) Propadne li komad na premijeri, otputovat ću u Monte Carlo i prokockati sve što imam.” (iz pisma Olgi Knipper, 20. siječnja 1901.) (Ibid., 16) Praizvedba drame u MHAT-u, prema svjedočanstvu Stanislavskog, govori o tome kako drama nije odmah osvojila publiku. Velik uspjeh imao je prvi čin, no poslije ostalih činova i na kraju izvedbe pljeska gotovo da i nije bilo iako se u glumačkom i redateljskom pogledu predstava smatra jednom od boljih predstava uprizorenih u tom kazalištu. (1988: 218–221) Stanislavski je tada smatrao da drama nije bila uspješna, kao ni njezina interpretacija. Tolstoj je također komad smatrao neuspjelim zbog nove dramaturške kompozicije: nepostojanja središnjeg junaka, prividne nepovezanosti radnje itd. U jesen 1901. Čehovu se ponovno pružila prilika da promijeni inscenaciju (režirao je zakulisne zvukove požara s kojima nije bio zadovoljan na premijeri), koja mu opet nije odgovarala, te je isticao kako su njegove namjere posve iskripljene. No Čedo Prica, redatelj i prevoditelj piščevih djela, tvrdi kako su Čehovljevi dramski svijet i poetika „novog realizma” mogli nastati samo u suradnji pisca s MHAT-om jer su međusobno ovisili jedan o drugome. „Čehov bi doduše ostao Čehov, i Hudožestveni teatar – teatar, ali je neosporno, i ovom prilikom važno naglasiti: ne bi se možda doista razvile sve vrijednosti čehovljanske dramaturgije da nije bilo hudožestvenika, i ne bi hudožestvenici značili to što su za budućnost scenske poetike i glumišne igre značili da nije bilo čehovljanske dramaturgije (...).” (1989: 16) Poziva se na ruskog kritičara S. A. Andrejevskog koji naglašava kako su Čehovljeve drame u vremenu u kojem su nastale predstavljale posve novi oblik dramske književnosti koji se pobunio protiv postojećih zakona dramaturgije i protiv postojećeg kazališta onoga vremena (ibid., 22), a to su činili i sami hudožestvenici. Suradnja pisca i hudožestvenika predstavljala je „prvu otvorenu radionicu europskog kazališta” na kojoj su svi kritički i odgovorno surađivali te intuitivno predosjećali da o scenskoj sudbini te drame ovisi i njihova sudbina. (1987: 40–41)

prema određenim aspektima inscenacija Stanislavskoga treba promatrati s određenom zadržkom.⁶³ Kao što ističe Misailović, Čehov je dramaturškom strukturom svojih dramskih djela (koja se odlikuju mnogostrukošću slojeva i njihovim potencijalnim značenjima) bio njihov prvi i najvažniji redatelj, iako toga nije bio svjestan. (1988: 207) U njegovu pisanju može se primijetiti određena redateljska nadmoć koja posebice dolazi do izražaja u kreiranju „oprostorenih psiholoških atmosfera sa višim dramaturškim značenjem”. (Ibid., 207) Njegove zamisli drugi redatelji, pa tako ni Stanislavski ni Njemirovič-Dančenko, nisu u potpunosti dijelili. No njihova potpora i ohrabrenje pomogli su mu na njegovu književnom putu kao dramatičaru jer su se drame teško probijale do ruskih pozornica sve dok nisu bile uprizorene u MHAT-u. On je zauzvrat Stanislavskom „pomogao” u izgradnji njegove glumačke i redateljske metodologije izložene u *Sistemu*.

⁶³ Većina suvremenih teatroloških analiza koje se bave uprizorenjima najvažnijih Čehovljevih drama (*Galeb*, *Ujaka Vanje*, *Triju sestara* i *Višnjika*) na pozornici MHAT-a temelji se na žanrovskoj neravnoteži između komičnog i tragičnog (Stanislavski je Čehovljeve drame smatrao tragedijama, a pisac je uporno tvrdio da je napisao komedije). Neki teatrolozi, poput Ivana Medenice, ističu da je u Rusiji sve do ranih osamdesetih godina 20. stoljeća i do postavljanja predstave *Tri sestre* u režiji Jurija Ljubimova vladao tzv. akademski plačljiv scenski pristup Čehovljevima ili „čehovizam” koji je u najvećoj mjeri bio potpomognut sovjetskom socrealističkom praksom onog doba, a ne izvornom suradnjom pisca sa Stanislavskim i MHAT-om. (2010: 14) Prica napominje da Čehovljeva samouvjerenost (pri davanju uputa hudožestvenicima kako treba uprizoriti njegove drame) nije bila rezultat njegove autorske neprikosnovenosti, već posljedica poznavanja ruskog života i svijeta prema kojem je izgrađivao pojedine dramske scene, odnosno on je „branio i zastupao taj svijet, njegove žive prizore, jezik, osjećanja, samu autohtonost života”. (1987: 45) Nadalje, o utjecaju sovjetske prakse na uprizorenja Čehovljevih drama piše i njemački redatelj Peter Stein (poznat među ostalim i po svojoj izvedbi drame *Tri sestre* u Berlinu 1984.) u časopisu *Sovjetski teatar* (1/1990). Stein naglašava važnu ulogu Čehovljeve dramaturgije za život njemačkog, ali i svjetskog kazališta, bez obzira na povijest čitanja njegovih drama u okviru tzv. socijalističkog realizma: „I rusko kazalište, čini mi se, ima određenih problema s Čehovom, zato što u epohi staljinizma, i Čehov, i Gorki smatrali su se obrascima realističke umjetnosti. Štoviše: kao začetnici socijalističkog realizma. Ali, dakako, Čehov uvijek znači – provokaciju, izazov, a sasvim sigurno, nikad mjeru za realističko u umjetnosti. Mi čitamo s uzbuđenjem Čehova i nas ne opsjedaju iskustva tradicionalnih čitanja. Ne razmišljamo o tome kako je stigao do nas, što smo s njime osvojili i dobili, i kako zapravo s njime postupiti. Mi ne razmišljamo o tome i takvom Čehovu, i mi nemamo tzv. jedinstvenu točku iz koje motrimo na Čehova. Naš problem je u tome što bi naši glumci morali znati i razumjeti kako o Čehovu razmišljaju i osjećaju ruski glumci, bar malo ih pokušati razumjeti, jer napokon komadi su pisani za ruske glumce. Mi smo dužni dakle poznavati Čehova. Ali, istovremeno, to jednako važi za vaš, kao i za naš teatar, treba sačinuti što bolju predstavu po Čehovu, jer Čehov pripada svijetu, a ne samo Rusiji.” (Stein u: programska knjižica predstave *Galeb*, 1991.) Sud koji su o Čehovu i Stanislavskom te njihovim umjetnostima donosili redatelji, teatrolozi, književnici, filozofi, književni i kazališni kritičari itd. mijenjao se tijekom godina. Senker upozorava da je Stanislavski na početku svojeg djelovanja zanemarivan kao jedan od mnogih početnika unutar institucionaliziranog ruskog kazališta, zatim je ciklusom Čehovljevih drama postao samo središte kazališnog života, ne samo Rusije već i cijele Europe, da bi u godinama prije i poslije Oktobarske revolucije (1917.) njegovu umjetnost redatelji avangarde proglašavali zastarjelom, građanskom i kontrarevolucionarnom. (1984: 79) No kada je politički režim u Sovjetskom Savezu prihvatio socrealizam kao umjetnost novog poretka, Stanislavski postaje glavnim teatrološkim autoritetom koji odlazi na propagandnu turneju po zapadnoj Europi i Americi te tom prigodom stiže i u Zagreb. (Ibid., 79)

2.4.2. Hrvatska kazališna kritika o Čehovljevim dramama u izvedbi hudožestvenika

Prema Slavku Batušiću, predstave hudožestvenika, uključujući i one Čehovljevih drama, koje su predstavljene u Zagrebu 1922. hrvatska je kazališna kritika različito doživljavala, dijelom iz razloga što su bile izvedene na ruskom jeziku sa svim svojim nijansama u intonaciji i scenskom govoru. (1948: 72) No nekoliko novinskih osvrti govori o pozitivnom dojmu Čehovljevih drama na tadašnju zagrebačku publiku.

Prvi novinski osvrt piše Milutin Cihlar Nehajev o predstavi *Trešnjik*. „*Trešnjik* sa Stanislavskim i Moskvinom bio je u mnogom pogledu sasvim nov. Stanislavski kao Gajev jedna je studija ogromnih dimenzija. Ni najmanji detalj ne podsjeća na Kačalova, a ipak je taj Gajev onaj pravi Čehovljev vlastelin s čitavom morbidnošću jedne preživjele generacije.” (u: Batušić, 1948: 75–77)

Milan Begović za istu predstavu ističe: „U njihovoj igri – jednostavnoj u svojim sredstvima, dubokoj u svojim dojmovima – bilo je toliko istine i prirodnosti, da je i najzasićeniji gledalac, u više nego u jednom trenutku zaboravio, da je sve to samo teatar”. (u: Prica, 1999.)

Jedan od osvrti potpisuje i Vladimir Lunaček koji o ulozi Stanislavskog u predstavi *Tri sestre* piše:

Kačalov u ulozi potpukovnika Veršinjina prije dvije godine donio je tipičnu predodžbu „štapskog oficira”. G. Stanislavski čini se da je ostao vjerniji intenciji autorovog realizma. No, ako su se I. i II. čin možda mjestimice slabije doimali, ako nam g. Stanislavski nije realizirao onu romantičnu predodžbu „junaka”, već samo išao za tim da nam predoči jednog čovjeka s jakim osjećajima, III. nas je i IV. čin iznenadio svojom snagom prikazivanja. Tu je bio g. Stanislavski na visini svoje umjetnosti, tako originalne, tako jednostavne, ničim napirlitane, s nikakvim dometcima ekstravagantnog shvaćanja – tu je bio naprosto čovjek, čovjek običan s najobičnijom sudbinom njegovom. Ta obična jednostavnost, koja tako golemo djeluje u ruskom romanu i u dramama A. P. Čehova, ta je našla svoju veličinu u interpretaciji g. Stanislavskoga. (u: Batušić, 1948: 77–78)

Branimir Livadić također je bio oduševljen izvedbom hudožestvenika. „Gledajući ruske umjetnike bili smo toliko potreseni, da smo u sebi osjetili njezinu veličinu (veličinu njihove umjetnosti – op. S. M. Š.). Bez sumnje, ona je ovakva među mnogim, jedan od najznačajnijih

izražaja upravo slavenske duše, koja umije toliko patiti i toliko se uznositi samo zato jer joj je život ispunjen ljubavlju toga života.” (u: Prica, 1999.)⁶⁴

Miroslav Krleža također opisuje bivanje na izvedbi drame *Tri sestre*:

Mislim da neću nikada – dok sam živ – zaboraviti onoga momenta, kada je Knipper-Čehova palila šibice od nervoze i gasila ih, smijala se i plakala, divna žena, smijala se i lomila šibice, dok joj je onaj oficir (Kačalov) govorio o ljubavi. Tri sestre. Bio je smeđesivi, pepeljastoprjavi, mutni, ruski suton: suton ruske provincije, arcibaševske, čehovske, s kaljačama, petrolejkama i blatom, kada nezadovoljni i bijedni ljudi sjede po tamnim sobama, na divanima i hvataju se za ruke, te struji ona banalna struja po žilama, a iz daljine na blatnoj ulici čuju se glasovi i prigušeni i daleki, gasnu i nestaju. Eto, to je onaj veliki tren, pun svečane, predane, neposredne velike intimnosti, kada se razmiču prostori, kada nestaje stvarnosti i kada se malograđanska hipnoza cijedi sa pozornice u mozgove i počinje igra đavolska, nepoznata i magično tamna. (u: Lešić, 1986: 83)

Krležine asocijacije o Olgi Knipper-Čehov vidljivo su pod dojmom njihove izvedbe. Štoviše, Hećimović smatra kako će takvim istančanim glumačkim trenucima Krleža težiti u svojem književnom radu, u psihološki intoniranoj drami *U agoniji*. (2004: 72–73)

Glumica Vika Podgorska dojmovima se pridružuje navedenim opisima hudožestvenika:

Zrno je palo na plodno tlo i mi smo izvanredno mnogo naučili od Hudožestvenika. U igri Moskvina, Kačalova i Stanislavskoga sve je dato u najsavršenijem obliku. Oni su imali savršenu dikciju s kojom se mogla mjeriti samo deklamacija kako je njeguju na pariškoj Comédie Française. Geste su bile onako usavršene kao u bečkom Burgtheatru, a onakva živahnost igre mogla se naći još samo na talijanskim pozornicama (...). (J. R., 1947.)

Spomenuti kazališni kritičari, pisci i glumci portretiraju ruskog redatelja i glumca kao umjetnički uzor tadašnjem hrvatskom glumištu, odnosno veličaju inscenacije ruskih

⁶⁴ Prema Nikoli Batušiću, u međuratnom razdoblju, dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, kada su objavljene navedene kazališne kritike, dolazi do bitnog razlikovanja u strukturi i sadržaju hrvatske kritike u odnosu na prethodno razdoblje moderne (razvoja kazališne kritike od 1894. do završetka Prvog svjetskog rata) te do njezina usustavljanja. Pritom Milutin Cihlar Nehajev, Milan Begović, Ivo Hergešić i Ranko Marinković dovode žanr kazališne kritike do pune afirmacije. Na sceni se pojavljuju i Vladimir Lunaček, Josip Kulundžić, Kalman Mesarić, Rudolf Maixner i Josip Horvat. Kazališni kritičari u tom razdoblju napuštaju analizu književnog djela i pokušavaju prodrijeti u bit redateljeva postupka, što postaje polazištem njihove prosudbe. Postupci redatelja zasjenjuju opise glumačke impresije, zagovara se čistoća jezika na pozornici, govor postaje predmetom njihove analize, a razmatraju se i scenografija i kostimografija. Političko-ideološki ton takve kritike, uglavnom potkrijepljen financijskim razlozima, također dolazi u prvi plan. Kritika postaje odrazom određenih stavova političkih krugova koji pokreću ili financiraju pojedino glasilo (*Obzor*, *Jutarnji list*, *Novosti*) pa se pojedine predstave određuju ili isključivo pozitivnim ili isključivo negativnim. (1971: 147–157)

umjetnika u cjelini. Svi navedeni opisi Stanislavskog podastiru sliku talentiranoga glumca koji zagovara scenski realizam te utjelovljuje prirodu glumačke igre koja uglavnom ne izlazi iz okvira namjera dramskog pisca; umjetnika koji dosljednošću i uvjerljivošću zaokružuje svoje glumačko umijeće, izbrušeni glasovni i emocionalni aparat, odnosno koji u kazališno-scenskoj praksi pokazuje sve prednosti kontinuiranoga glumačkog rada na sebi. Snaga utjecaja takvih inscenacija na hrvatsko glumište vidljiva je i u prijemu hudožestvenika u Zagrebu. Hudožestvenicima je Zagreb postao drugom domovinom (često se ističe krilatica: „I kao što su Čehovljeve *Tri sestre* žudile ‚V Moskvu, v Moskvu, v Moskvu!’, tako će i hudožestvenici žuditi: ‚V Zagreb, v Zagreb, v Zagreb!’”), a prema njegovu teatru osjetili su duboku naklonost i poštovanje. (Batušić, 1948: 113) Primjerice, Stanislavski je pripovijedao o značenju Zagreba i zagrebačkoga kazališta ravnatelju pariškoga kazališta *Théâtre et Comédie Champ-Elysées* Jacquesu Hébertotu, koji je u ožujku 1924. pozvao zagrebačko kazalište na gostovanje prigodom svečanosti VIII. Olimpijade.

Hrvatsko glumište tada bilo je pod snažnim dojmom njihovih interpretativnih scenskih sredstava i njihove radne etike. Njihov način rada Stanislavski sam izlaže u intervjuu koji je 18. studenoga 1922. dao Stjepanu Parmačeviću, uredniku i kazališnom kritičaru *Riječi*:

U prvom redu Hudožestveni teatar ide za tim, da stavi u pokret unutarnju glumčevu snagu, ali da se pritom ne narušava sklad boja unutar duše glumca umjetnika. Prema tendencijama Hudožestvenog teatra treba dati glumcu potpunu slobodu u izražavanju onoga što čovjek osjeća. Tu se ne smiju činiti nikakve zapreke, jer je za glumačku umjetnost prvi preduvjet potpuna iskrenost. (...) Zato glumac, koji danas glumi u ovoj, a sutra u drugoj formi, bez unutarnje potrebe i iskrenosti, već čisto zbog nekih vanjskih razloga, i ne može biti pravi umjetnik, koji živi i mora živjeti u svojoj ulozi. (...) Stvaranje je umjetnikovo organsko (...). Sjeme autorovo treba pasti u umjetnikovu dušu, ono u njoj mora sazreti, i iz njega će se razviti sasvim nova, samostalna raslina. (...) Redatelj se mora brinuti da se taj stvaralački proces u glumčevoj duši vrši pravilno. (...) Svaki glumac, koji hoće biti umjetnik, mora bezuvjetno proživjeti svoju ulogu. (...) Svaki put, kad god glumi. Tu je i kapitalna razlika, koja dijeli školu Hudožestvenog teatra od npr. francuske škole Coquelina Starijeg. (...) Stvar je u tomu, da ono, što glumac proživljava, mora biti analogno s ulogom koju glumi. (...) Hudožestveni teatar (...) ne ide za otkrivanjem novih mogućnosti inscenacije, već za pronalaženjem novih mogućnosti umjetničkoga izraza glumčeva. (Stanislavski u: Batušić, 1948: 104–109)

Organska glumačka iskrenost na kojoj Stanislavski inzistira nije podudarna s tzv. građanskom, svakodnevnom iskrenošću. „Na pozornici treba gledati, hodati i govoriti drugačije – bolje, normalnije nego u životu, bliže prirodi.” (Stanislavski u: Crnojević-Carić, 2008: 143) Na pozornici se odvija intenzivniji unutrašnji život glumca nego u njegovu svakodnevnom,

građanskom životu pa se iskrenost glumca na sceni definira jedino u odnosu na dani trenutak, u vlastitom odnosu prema unutarnjem zbivanju u tom trenutku. (Ibid., 144) Glumačku iskrenost dakle čini „nesmetano prepuštanje samog sebe unutrašnjem životu”. (Gavella, 1967: 59) Novi scenski izraz koji je Stanislavski predstavio hrvatskoj publici utemeljen je upravo na unutrašnjem radu glumca na sebi, odnosno na „psihološkom realizmu”.

Psihološki (duhovni ili unutrašnji) realizam svu pozornost usmjerava k podsvjesnom stvaralaštvu glumca koje se kreira psihotehnikom ili svjesnom unutarnjom aktivnošću koja vodi do tjelesnog utjelovljenja uloge. (1989: 33) Psihotehnika je razvijena ponajprije na temelju „stvaralačkog samoosjećanja”, formule koja glasi „Ja jesam”⁶⁵, a detaljno je razrađena metodom emocionalnog pamćenja⁶⁶ nakon inscenacija Čehovljevih drama koje su poslužile kao njezin neposredni, ali ne i jedini povod.⁶⁷

⁶⁵ Glumac i dramski lik zajedno dijele tijelo, a proživljavanjem uloge kreirana je, uvjetno rečeno, treća osoba, „skoro novi identitet”. „Uloga se (a ne dramski lik) formira, pa razvija i emancipira ‚kao da’ jest novorođeno, drugo, izdvojeno, prisutno biće, koje potiskuje glumca i lik u pozadinu, pa živi ‚kao da’ svoj ‚skoro’ život. (...) Uloga je formirana kao začudni hibrid, napola dvojnjak glumca i napola dvojnjak lika, koji obitava u ‚drugoj stvarnosti’, ipak sazdan po mjerama one ‚prve’, tzv. iskustvene, izvankazališne. Po Stanislavskom uloga je dvostruki dvojnjak, ali nema dvojbe da mora težiti slici i stanju koje je ‚skoro’ stvarno, ‚ili čak bolje’.” (Blažević, 2012: 247) Takva se gluma može odrediti postavkama tzv. magičnoga teatra, kazališta koje pokušava uspostaviti „što potpuniju scensku iluziju kroz pokušaj potpunoga poistovjećivanja gledaoca s glumcem a glumca s dramskim likom (dakle: posredno i gledaoca s dramskim likom). (Senker, 1984: 80) Načelo proživljavanja uloge moglo bi se, dakle, odrediti kao sjedinjavanje intelektualno-afektivno-voljnih elemenata, od kojih je sagrađen glumčev značaj, s planom strukturne organizacije značaja dramskog lika. Od glumca se zapravo očekuje neizvedivo: da razbije strukturu svojega značaja (koja se oblikovala sukladno njegovu osobnom iskustvu), da iz nje izluči čiste misli, osjećaje i htijenja, poništi sve čvrste veze među njima i prestrukturira ih, postavljajući ih u odnose koje mu nameće značaj dramskoga lika.” (Ibid., 94–95)

⁶⁶Emocionalno pamćenje Stanislavskoga pojam je preuzet iz psihologije asocijacionizma Théodulea Ribota (prema pojmu afektivne memorije). Označava prikladno glumačko sredstvo za proživljavanje fizioloških osjeta emocija potrebnih za utjelovljenje uloge (Whyman, 2008: 4, 52), čini okosnicu psihotehnike Stanislavskoga od 1908./1909. i predstavlja „subjektivni aspekt Sistema” (Roach, 2005: 273). Emocionalno pamćenje je svjesnom manipulacijom emocija i mašte trebalo posegnuti za ključem otkrivanja podsvijesti glumaca tako da su glumci započeli (kazališnu probu – op. S. M. Š.) prisjećajući se iskustva iz vlastitoga života, analognog događaju u predstavi. Tada su skupili sva osjećanja fizičkih i osjetilnih detalja koji su bili izvorno povezani s osobnim iskustvom. Kad su ta sjećanja postala dovoljno snažna, glumci su ih povezali s datim okolnostima situacija svojih likova, na način da se fiktivne uloge mogu preplaviti stvarnim emocionalnim sadržajem.” (Merlin, 2003: 16) U tom procesu Stanislavski je izbjegavao izravno se obraćati emocijama, navodeći glumca na logiku ponašanja dramskog lika i upozoravajući ga da proživljava samo svoje emocije (jer one pripadaju glumcu, a ne dramskom liku), one koje je jednom iskusio, a koje su najbliže onima koje zahtijevaju različite „dane okolnosti” i kombinacije zadataka. Međutim, glumac im se ne prepušta i ne gubi kontrolu kako to čini primjerice Diderotov „senzibilni glumac” jer se u prvom planu nalaze „pročišćeni”, a ne izvorni osjećaji glumca, dozvani afektivnim sjećanjima. Prema Ribotu, sjećanje sintetizira ili pojašnjava i pročišćuje osjećaje te tako nastaje serija repetitivnih osjećaja koja je, primjereno obrađena, materijal za kreaciju života dramskih likova. (Ribot u: Dvorniković, 1916.)

⁶⁷ Ovdje treba napomenuti da Senker, kada govori o kazališnom djelovanju Stanislavskoga, ističe podjelu njegovih predstava na nekoliko pravaca koji su simultano postojali i međusobno se sukobljavali u prvim dvama desetljećima djelovanja hudožestvenika iako zapravo ostaju unutar okvira scenskog realizma: „povijesno-životni

Veze između hrvatskog i ruskog kazališta nastavljaju se i u sljedećim godinama. Četiri godine poslije, u listopadu 1928. MHAT je slavio svoju tridesetu godišnjicu postojanja pa je Društvo za kulturne veze SSSR-a s inozemstvom poslalo pozivnicu za tu proslavu upravi zagrebačkoga kazališta. Uprava je brzojavom čestitala MHAT-u na godišnjici, a na proslavi je jedini bio Branko Gavella, tadašnji ravnatelj i redatelj beogradske Drame.

Desetljeće poslije situacija je bila nešto drugačija. Smrt Stanislavskoga 7. kolovoza 1938. prošla je u hrvatskoj javnosti relativno nezapaženo. Kazališni tjednik *Komedija* nekoliko tjedana nakon smrti, 11. rujna 1938. objavio je nekrolog Stanislavskom:

Ovog je proljeća čitav kulturni svijet zabilježio 75 godišnjicu rođenja Konstantina Sergejeviča Stanislavskog, osnivača, vođe i učitelja slavnog Moskovskog Hudožestvenog Teatra. Ovoga je ljeta ime Stanislavskoga ponovno prošlo kroz stupce sviju novina na svim jezicima čitavog svijeta – ali ovaj put u nekrolozima: veliki Hudožestvenik je umro. U povijesti teatra ostaju imena Stanislavskoga i Njemirovič-Dančenka ubilježena kao imena velikih pionira ruskog scenskog realizma, koji je izvršio i preorijentaciju velikog dijela europske kazališne umjetnosti. Stanislavski i Njemirovič-Dančenko osnovali su krajem prošlog vijeka u Moskvi Hudožestveni Teatar, koji je (...) značio rat protiv tadašnje manirirane i konvencionalne scenske reprodukcije. Bio je to rat na svim linijama: glumačkoj, redateljskoj i scenografskoj, a i literarnoj. (...) A mi ovdje u Zagrebu možemo biti sretni, što smo imali prilike vidjeti i doživjeti vrhunce vrhunaca njegove umjetnosti. Bilo je to prije 16 godina – u studenom 1922. – kad je nekoliko večeri gostovala u našem kazalištu matica moskovskih Hudožestvenika sa Stanislavskim na čelu. (...) Bijahu to dani zanosa, kakve Zagreb do tada u kazalištu još nije doživio. A u centru oduševljenih manifestacija stajao je Konstantin Sergejevič Stanislavski, kome se svi poklonismo kao velikom umjetniku i velikom čovjeku, koji je bio velik u prvom redu po tome, što je umio u sebi spojiti i umjetnost i čovječnost, i što je u svom bogatom stvaranju uvijek težio prema ovoj vrhovnoj maksimi. (u: Batušić, 1948: 128–129)

Nekrolog je objavilo i splitsko *Novo doba* u kojem je među ostalim pisalo: „I mi u Splitu imali smo čast da slušamo nezaboravne večeri Moskovskog hudožestvenog teatra, da gledamo *Višnjev sad* i niz ostalih divnih njegovih kreacija, da proživljujemo sa velikim majstorima moskovskog umjetničkog kazališta savršeni izraz istinske velike umjetnosti u kazališnom obliku.” (Čičin Šain, 1938: 9–10) Pritom se spominje i uloga Čehova: „Čehov je (...)

pravac”, „fantastični pravac” (imenovani prema odnosu kazališne umjetnosti prema zbilji), „simbolističko-impresionistički pravac” (imenovan prema stilskim oznakama uprizorenog dramskog teksta), „intuitivno-osjećajni pravac” (imenovan načinom glumačkog proživljavanja uloge), „društveno-politički pravac” (imenovan odjekom predstave u publici) i „životni pravac” (imenovan prema odnosu kazališne umjetnosti prema zbilji). (1984: 83) U skladu s navedenom klasifikacijom, u „intuitivno-osjećajni pravac”, odnosno „psihološki realizam” spadaju inscenacije Čehovljevih drama, neka djela Gerharta Hauptmanna, *Teško pametnom* Aleksandra S. Gribojedova, dramatisacije romana Fjodora M. Dostojevskoga i dr.

Stanislavskom i Nemirovič-Dančenu dao materijala za stvaranje; ne samo sadržaj, događaj, fabulu, nego umjetničko-životnu suštinu ruskog umjetničkog djela. Uz rusku riječ i njen zvuk, dalo se i psihi ruskog čovjeka, nijanse njegovog dijaloga, dramatičnost njegove duhovne atmosfere.” (Ibid., 9–10)

2.5. Čehov na hrvatskoj kazališnoj sceni u međuraću (1923. – 1940.)

2.5.1. Državna glumačka škola u Zagrebu

2.5.1.1. *Galeb*

Košutić-Brozović ističe da je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu ruski repertoar od 1920. do 1940., u usporedbi s prijašnjim razdobljima, relativno oskudan. (1982: 274–275) „Relativno oskudan” jer su u dvadesetim i tridesetim godinama često gostovale ruske trupe koje su utjecale na hrvatski kazališni život i na hrvatsku dramsku produkciju. Izvedene su 32 premijere djela ruskih pisaca, što je ruskoj prijevodnoj drami omogućilo da zauzme visoko četvrto mjesto s obzirom na zastupljenost u repertoaru.⁶⁸ (Ibid., 275) Iz njezina popisa izvedbi djela ruskih autora može se iščitati da je Čehov i sa samo trima izvedbama (*Jubilej* i *Soba br. 6* 1922. i *Galeb* 1923.) bio najizvođeniji u klasičnom dramskom repertoaru, dok od novijih pisaca to mjesto zauzima Leonid Andrejev s četirima dramama. (Ibid., 294–296)

Međutim, na zagrebačkoj pozornici u razdoblju od 1923. do 1940. jedino Državna glumačka škola uprizoruje Čehovljeva djela, i to *Galeba*, *Medvjeda* i *Prosidbu*. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu tada ne postavlja ni jedno Čehovljevo djelo u vlastitoj produkciji, iako dvadesete godine, obilježene upravom Benešić – Gavella – Konjović (1921./1922. – 1928.), spadaju u „najznačajnija razdoblja povijesti hrvatskoga glumišta”, kada je tadašnji intendant Julije Benešić „postigao značajnije i prvi put priznate europske dosege hrvatskoga glumišta”.⁶⁹ (Batušić, 2019: 328, 331)

⁶⁸ Također navodi podatak da se na popisu od šesnaest neizvedenih djela ruskih pisaca nalazi i Čehovljevo *Ivanov* u prijevodu Gojka Stojanovića. (Košutić-Brozović, 1982: 296)

⁶⁹ Ni Branko Gavella ne postavlja Čehovljeva djela na hrvatsku kazališnu scenu, što je sam po sebi zanimljiv podatak. No treba uzeti u obzir Batušićev stav da je Gavella bio „redatelj programatskih usmjerenja, rijetko ili gotovo nikada ne postavljajući djela kojima nije bilo moguće ispitati dramaturgijsku jezgru ili kakvu vlastitu mogućnost novog metodičkog pokušaja”. (Batušić, 2019: 352) S druge strane, zanimljivo je istaknuti i Roksandićev stav da je zagrebačko kazalište između dvaju svjetskih ratova nerijetko bilo prazno „ako se nije punilo raznim atraktivnim djelima sumnjive umjetničke i nikakve društvene vrijednosti” te da „ozbiljna djela” nisu mogla imati pet ili šest repriza. „Kazalište je postalo zabavište, bez svoje određene kulturne i nacionalne misije” iako pokazuje određen umjetnički napredak. (1960: 47)

Dana 7. siječnja 1923. Državna glumačka škola prikazuje komediju u četiri čina pod nazivom *Galeb* ili *Čajka* objavljenu 1896. godine.⁷⁰ Komedija je samo jednom reprizirana u Karlovcu 7. ožujka 1923. Mlade talente III. tečaja škole, koji su sudjelovali u inscenaciji *Galeba*, činili su: Gizela Huml – Nina Mihajlovna Zarječna, Ivana Herak – Irina Nikolajevna Arkadina, Marija Koretić – Maša, Margita Beck – Polina Andrejevna, Milan Vujnović (1902. – 1973.) – Konstantin Gavrilovič Trepljev, Boren Metelka – Boris Aleksejevič Trigorin, Branko Vučković – Petar Nikolajevič Sorin, Viktor Pajalić – Jevgenij Sergejevič Dorn, Amand Alliger (1904. – 1990.) – Semjon Semjonovič Medvjedjenko, Berislav Grgić (1903. – 1972.) – Ilja Afanasjevič Šamrajev), Ivo Begović – Jakov, Božena Kralj (1904. – 1989.) – sobarica i Josip Krameršek – kuhar.⁷¹ Režiju potpisuje Lidija Mansvjetova,⁷² a prijevod Milan Mareković. Premijera predstave bila je na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Riječ je o prvoj hrvatskoj izvedbi *Galeba*, izvedenoj mjesec i pol dana nakon gostovanja Stanislavskog i hudožestvenika u Zagrebu pa se može pretpostaviti kako je upoznavanje s izvorno izgovorenim i odigranim Čehovljevim djelima polaznicima škole i zagrebačkim

⁷⁰ Drama je imala rusku praizvedbu 17. listopada 1896. u petrogradskom Aleksandrinskom kazalištu. Čehovljevi suvremenici zabilježili su da je praizvedba te drame bila jedna od najvećih kazališnih katastrofa u povijesti moderne drame i da se zbog toga Čehov osjećao posramljeno,⁷⁰ ali ne zato što je napisao „dobru” ili „lošu” dramu, već zato što je razina glumačke igre bila niska, što se reflektiralo na njega kao pisca. Tom prigodom napominje: „Hodao sam po ulicama. Sjedio. Nisam mogao pljunuti na tu predstavu. Poživim li još i sedam stotina godina, ni tad neću kazalištu dati ni jedan komad.” Svoj književni ugled vratio je dvije godine poslije kada je drama izvedena u MHAT-u. (u: Prica, 1987: 69)

⁷¹ Kazališna cedulja: *Galeb* A. P. Čehova (1923).

⁷² Lidija Mansvjetova (1896. – 1963.) studirala je teoriju, kompoziciju i klavir na Državnom konzervatoriju u Sankt Peterburgu te potom nastavila umjetničku naobrazbu na Dramske akademiji pod vodstvom Jurija Erastoviča Ozarovskoga. Nakon akademije prihvaća angažman u Odesi gdje se afirmira kao glumica. Sljedeće godine provodi putujući diljem Rusije kao istaknuta članica jedne ruske trupe, a potom se vraća u Odesu, u kazalište Aleksandra Sibirjakova gdje nastavlja ostvarivati uspješne uloge, među ostalim i u Čehovljevim djelima. Kao dio ruske emigracije, od 1918. do 1920. gostuje u Zagrebu, Beogradu, Ljubljani i Sarajevu, sa suprugom Sibirjakovim i njegovom kazališnom trupom *Ruska drama*, te najviše uspjeha bilježi upravo s ruskim dramama i dramatisacijama. Sarajevske novine u tom su je razdoblju nazivale „drugom Sarom Bernhardt, ali sa slavenskom dušom”. Tada prihvaća ponudu uprave Narodnog pozorišta u Beogradu i ostaje u Jugoslaviji te djeluje kao prvakinja beogradske, zagrebačke, splitske, sarajevske i osječke opere. Kao redateljica, u Zagrebu 1922. postavlja svoje prvo djelo te potom režira brojna domaća i strana, suvremena i klasična djela. Od 1921. do 1923. djeluje kao pedagoginja u Državnoj glumačkoj školi, gdje odgaja generaciju iznimno uspješnih glumaca poput Nade Babić, Dubravka Dujšina, Gizele Huml, Amanda Alligera, Milana Vujnovića itd. U splitskom Narodnom kazalištu za Dalmaciju djeluje od 1923. do 1925. Nakon što je napustila Split, splitsko *Novo doba* bilježi: „Gđa. Mansvjetova i g. Jovanović bili su protagonisti intelektualnog života u našem teatru i to nam sad, na njihovom odlasku zvuči nekako intimno bolno, jer njihova umjetnost bila je prava umjetnost”. (Lahman, 1925: 2–3.) Opernom režijom bavi se od 1938. godine. U Narodno kazalište u Splitu vraća se 1946. i ostaje do umirovljenja 1956., ponajprije kao operna i dramska redateljica (a potom i kao prvakinja drame), te čak obnaša dužnost ravnateljice drame od 1951. do 1953. Više od deset godina vodi čitav rad na opernoj režiji, a istovremeno ostvaruje mnoge zapamćene dramske režije, od kojih se dvije odnose na Čehovljeve drame: *Tri sestre* i *Ujak Vanja* (više u nastavku rada). (Jurišić, 1999: 378–380.; „Uz obljetnicu rada”, 1952: 3)

glumcima tada donijelo nezamjenjivo umjetničko i kulturno iskustvo koje je produbilo temelje njihova vlastita glumačkog umijeća i utjecalo na njihove izvedbe Čehovljevih djela.

Usto, na učenike škole i hrvatsko glumište uopće djelovala je i redateljica, glumica i operna pjevačica Lidija Mansvjetova, koja je najveći dio umjetničke biografije posvetila upravo kazalištima u Zagrebu, Splitu, Sarajevu i Beogradu. Uz Vereščagina, svojim dugogodišnjim kazališnim djelovanjem pridonijela je „modernizaciji scenskoga izraza, uvodeći u (hrvatski) teatar nove ideje i nove stvaralačke impulse” (Lešić, 1986: 89). U glumačkim izvedbama, u kojima je iskazivala svoj „prirodno postavljen glas, lijepu dikciju, „meko lirsko raspoloženje’, „blagorodnu osjećajnost”” (Ibid., 357), bila je sljedbenica i učenica ruske glumačke škole Jurija Erastoviča Ozarovskoga,⁷³redatelja, glumca i pedagoga Aleksandrinskog teatra. Ozarovski je na hrvatsko glumište imao znatan utjecaj kao jedan od osnivača Državne glumačke škole u Zagrebu 1920., a u toj istoj školi, nakon njegove smrti, nastavu glume vodili su Vereščagin i Mansvjetova.⁷⁴ Iako Mansvjetova nije bila pod izravnim utjecajem hudožestvenika kao što su to bili primjerice ruski redatelji Vera Greč i Polikarp Pavlov, „spojila je njihov pristup glumi i onaj koji je zagovarao Ozarovski, u svojevrsni oplemenjeni psihološki realizam”. (Lešić, 1986: 92)

⁷³ Jurij Erastovič Ozarovski (1864. – 1924.) primjer je ruskog umjetnika intelektualca koji je uz glumu diplomirao i arheologiju. U djelovanju na sceni spojio je virtuoznost i majstorstvo glumačke tehnike s dubokim psihološkim i analitičkim poniranjem u dramski lik koji tumači te s ljubavlju prema prošlosti i smislom za detalj. Njegov je redateljski rad prije dolaska u Zagreb moguće „stilski” podijeliti u dvije faze: prvu, „realističku” fazu (1902. – 1908.), u tradiciji Aleksandrinskog teatra iz Sankt Peterburga, i drugu fazu (1908. – 1917.) obilježenu „stiliziranim realizmom” s elementima groteske, pod utjecajem modernizacije scenskog izraza, posebice teatra Vsevoloda Emiljeviča Mejerholjda, prema kojem razvija ambivalentan odnos odbijanja i negiranja s jedne strane i prešutnog prihvatanja nekih njegovih ideja s druge strane. Prvu fazu obilježava kombinacija metode Meiningenaca (arheološko-dekorativne) sa „životno-povijesnom” Stanislavskog. Njegov je umjetnički credo glasilo: „nužno je pravilno prenijeti duh i suštinu drame”. Rezultat je analitičkog i dugotrajnog izučavanja dramskoga teksta. Druga faza proistekla je iz njegova shvaćanja kako „teatar mora ostati teatarski” i vezana je uz njegove režije Čehovljevih drama (*Višnjika, Ujaka Vanje, Triju sestara, Ivanova*) koje pokazuju otklon od tumačenja Stanislavskog i hudožestvenika (jače isticanje tragičnih i komičnih elemenata, bez „vodviljskog načina” glume u to vrijeme uobičajenog u Rusiji). U Zagrebu je Ozarovski bio nepune dvije kazališne sezone (1919. – 1920.) tijekom kojih je, djelujući kao glumac, redatelj, pedagog i umjetnički ravnatelj, snažno utjecao na hrvatsko glumište. U zagrebačkim režijama prisutna su oba stilska opredjeljenja: jedne je tumačio realistički i živopisno, a u drugima je bila prisutna njegova „sklonost simboliziranju”, posebice u shvaćanju scenskoga prostora. (Cindrić, 1969: 378–380; Lešić, 1986: 87–89).

⁷⁴ Branimir Livadić u intervjuu za *Slobodnu tribunu* ističe važnost ruskog redatelja Ozarovskoga i Mansvjetove za uspješno djelovanje škole za koje međutim nisu dobili službeno priznanje: „(U radu škole) je sudjelovao Jurij Erastovič Ozarovski (...), europski autoritet u ovome poslu. (...) Naša je škola bila u sretnoj situaciji da joj je bio prvim učiteljem (...), ipak on zato nije ubrao nikakve hvale, nego je bio, naprotiv, istisnut. (...) Gđa. Mansvjetova služila je kao izvrsna učiteljica predana školi. Nažalost, ni ona nije stekla priznanje, koje je zavrijedila. Da su se gđi. Mansvjetovoj kao ruskoj umjetnici povjeravale poglavito ruske drame u svrhu studija i produkcija, odgovaralo je posve našim prilikama: htjelo se pripomoći dobroj interpretaciji i razumijevanju ruskih drami (...).” (1924.)

„Oplemenjenim psihološkim realizmom” opisuje se scensko-interpretacijski stil hrvatskoga glumišta dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća. Stil se po svojim vanjskim obilježjima nije znatnije razlikovao od realističke ili salonske glume, ali je s angažiranijim, kritičnijim i sustavnijim karakterom utjelovio likove iz domaće i strane dramske književnosti.⁷⁵ (Senker, 1982: 95)

Prema Lešiću, redateljski pristup Mansvjetove bio je pod utjecajem vlastita bogatog glumačkog iskustva, suradnje s redateljem Konstantinom A. Mardžanovim (koji je širio ideje hudožestvenika u ruskim provincijskim središtima, a u čijim je režijama Čehovljevih drama i drama Aleksandra Ostrovskoga uspješno glumila mlade djevojke) i usporednog i intenzivnog pedagoškog rada s glumcima (bila je „redatelj-pedagog”). (1986: 92) U režijama je, nastavlja Lešić, ruska redateljica nastojala da se posvemašnja pozornost posveti tzv. unutrašnjem, psihološkom životu drame (psihologizaciji dramskih karaktera i njihovim međusobnim odnosima, ugođaju), ali i da se kreiraju predstave bez prekomjernih „vanjskih”, realističkih efekata i detalja koji bi pojačali dojam mimetičke stvarnosti.⁷⁶ (Ibid, 92)

⁷⁵ Dvadesetih godina 20. stoljeća predstava je promatrana kao ukupnost suradnje svih njezinih sudionika, dok se već desetljeće poslije, zbog gospodarsko-političkih uvjeta, više pozornosti pridavalo skromnijoj scenografiji i manje upadljivom vizualnom dojmu, a prednost davala glumačkom izrazu u stilu „oplemenjenog psihološkog realizma”. (Ljubić, 2019: 187–189) Također, taj stil je razvio svijest o tome da pozornica središnje hrvatske i zagrebačke nacionalne kuće nije jedina pozornica na kojoj se glumac može afirmirati, što je s vremenom rezultiralo većom fluktuacijom glumaca između Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i pokrajinskih kazališta te je posljedično dovelo do njihova izravnog uključivanja u društvena i politička zbivanja u posljednjim međuratnim i ratnim godinama. (Senker, 1982: 95)

⁷⁶ Takvi su se iluzionistički efekti i detalji nerijetko isticali kao obilježja Stanislavskijevih inscenacija Čehovljevih drama, koje su od prvih inscenacija postale simbolom MHAT-a. To pokazuju sljedeći podaci: do osamdesetih godina 20. stoljeća hudožestvenici su postavili pet Čehovljevih drama: *Galeba* (1898., sveukupno 63 izvedbe), *Ujaka Vanju* (1899., 316 izvedbi), *Tri sestre* (1901., 299 izvedbi), *Višnjik* (1904., 757 izvedbi) i *Ivanova* (1904., 110 izvedbi). Jednom su obnovljeni *Ujak Vanja* (1947.), *Tri sestre* (1940.) i *Višnjik* (1958.), a dva puta *Galeb* (1960. i 1968.). (Senker, 1984: 90)

Senker ističe da je Stanislavski svaku svoju predstavu opremao veristički, stvarajući vjernu rekonstrukciju nekog prostorno-vremenskog fragmenta zbilje te je tako u glumcima poticao određena raspoloženja i misli, ali i napominje da okolina u kojoj djeluju Čehovljevi dramski likovi zapravo nije interpretirana u maniri „miljea” naturalističke umjetnosti i poetike. Naprotiv, ima sličnosti s romantičarski shvaćenom produhovljenom naravi. Likovi ne žive u određenoj okolini već s okolinom s kojom vode dijalog, s kojom su međusobno prožeti i određeni (utjecaj ide u oba smjera). Emocije koje gledatelji mogu u sebi evocirati prateći brojne iluzionističke, „vanjske” efekte predstave (pjevanje ptica, slapove mjesecine, cvrčanje cvrčaka, izlazak i zalazak sunca) nisu prenosive i ne mogu biti izravno spoznate jer „istinito kazalište”, prema Stanislavskom, ne obuhvaća rekonstrukciju vanjskih detalja drame već spomenuti „unutrašnji realizam”, život ljudske duše u produhovljenoj sredini. (Ibid., 90–91) Fischer-Lichte na sličan način sažima načela građanskog, iluzionističkog kazališta koja vrijede za Stanislavskoga. Riječ je o trima načelima nastalima za vrijeme prosvjetiteljstva: „1. zadaća je kazališta stvaranje iluzije zbilje; 2. predmet su glumačke umjetnosti psihička stanja i duševni procesi individuum; 3. glumčevo je tijelo po prirodi podobno i osposobljeno da bude savršen izraz duše”. (2011: 132) Štoviše, u terminologiji Stanislavskoga sinonim za naturalizam predstavlja njegov „životni pravac”, a ne „intuitivno-

U njezinu pristupu Čehovljevim dramama očituje se tendencija da s jedne strane napusti „stil i metodu Ozarovskog (povremenu sklonost prema grotesci i tendenciju da se istakne živopisnost i podvuče ‚jači ton‘)”, a s druge strane „stilizaciju i karikaturu ‚krivog ogledala” Vereščagina. (Ibid., 93) Služila se samo jednostavnim tehničkim efektom svjetla u vizualnoj komponenti inscenacija radi naglašavanja međusobnih odnosa likova i pojedinih motiva, odnosno radi stvaranja posebnog „čehovljanskog” ugođaja na pozornici. (Ibid., 93) U trenutku kada je pronašla vlastitu viziju „posebnog ugođaja predstave”, ona postaje ishodištem njezina stvaralačkog postupka. Može se pretpostaviti da je naglašavanjem scenskoga ugođaja donekle naslijedila inscenatorsko načelo austrijskog redatelja i glumca Maxa Reinhardta.⁷⁷

O „ugodaju” koji je predstava ostavila na publiku pisali su tadašnji kritičari u novinama *Dom i svijet*, *Novosti*, *Jutarnji list*, *Slobodna tribuna*, *Narodna politika* i *Pokret*. Kritičar novina *Dom i svijet* izvješćuje o relativno uspješnoj praiizvedbi drame na zagrebačkoj pozornici i prikazuje neka njezina bitna scensko-praktična obilježja (uigranost glumaca, nekorištenje šaptača, „prirodnost” i „iskrenost” u portretiranju likova i radnje, stvaranje određenog lirskog ugođaja) koja su karakteristična i za glumačko stvaralaštvo hudožestvenika. („Dramski noviteti u Narodnom kazalištu”, 1923: 42) Više se pozornosti dakle posvećuje procjeni tehničke izvedbe glume. Usto, drama je predstavljena publici kao „psihološka studija borbe mladih i starih u ruskoj književnosti i glumi”. (Ibid., 42)

osjećajni pravac”. Prema njegovu sudu, naturalizam postaje jedno od izobličenja prave realističke umjetnosti: „(...) realizam je na sceni samo onda naturalizam kada ga glumac ne opravda iznutra. Čim dobije to opravdanje, realizam postaje ili neophodan, ili ga prosto ne primjećuješ, zahvaljujući ispunjenosti vanjskog života njegovom unutarinom srži”. (u: Senker, 1984: 88)

⁷⁷ Max Reinhardt, prema Nikoli Batušiću, „svojom jezično-geografskom usmjerenošću bio je najbliža moguća uporišna točka u europskom redateljskom sustavu na koju su se mogli osloniti i naši malobrojni obaviješteni recenzenti, jednako kao što su Reinhardtov Beč i Berlin bili uz München još uvijek dva najprivlačnija scenska središta za naše scenske praktičare kada bi im se ukazala mogućnost privatnoga ili dužega studijskog boravka u inozemstvu”. (1983: 259)

Reinhardt pronalazi funkciju prvih čitanja dramskih tekstova u otkrivanju „posebnog ugođaja drame” koji prožima sve dijelove dramske strukture i kojim se odmiče od pisane dramske riječi k sustavu scenskih znakova kojima bi se uspješno ostvario istovjetan kazališni ugođaj. (Senker, 1984: 127) To načelo potom postaje temelj za njegov režijski postupak, a postiže se ponajprije vizualnim sredstvima poput svjetla, kostima, scenografskih rješenja, zatim zvukovima i glazbom (a ne nijansama izgovorene riječi, mimike i gestikulacije), s ciljem konstrukcije posebnog svijeta umjetničkog djela. No on u svojim inscenacijama ne teži provođenju prvotne namjere dramskog pisca i ne poistovjećuje se s težnjom naturalističkoga kazališta za vjernom scenskom rekonstrukcijom dramskog djela. Kazališna predstava sama je po sebi umjetničko djelo, a književna vrijednost dramskog teksta ne utječe bitno na umjetničku vrijednost predstave. (Ibid., 126–132)

Dakako da mladi i još nerazvijeni talenti ne mogu dati uvjerljive likove starijih, preživjelih i razočaranih ljudi i njihove ljubavne veze, ali su zanimljivije i vrijednije makar i nabačene, a iskreno i prirodno iznesene konture likova i radnje, negoli potpuni, a prazni okviri rutiniranih glumaca. Gđa. Mansvjetova (...) pokazala je takvu uigranost komada, kakva se rijetko na našoj pozornici vidi. Pod njenom su rukom iskrslle mnoge lijepe crte budućih dobrih glumica i glumaca. (...) Cjelokupna igra, davana bez šaptača, bila je uzorna i uz primjerenu inscenaciju pružala potrebiti ugođaj. Gđi. Mansvjetovoj uspjelo je da postavi ovu tešku dramu na noge, i ma da su te noge bile mlade i nešto nesigurne, ipak nisu bile klimave i trule. Brojna je publika otvorenom simpatijom pratila nastojanje mladih talenata, da se okušaju u ovako visokoj literarnoj stvari, kakav je *Galeb*, koji se tom prilikom prvi put iznio na našu pozornicu. Ispit zrelosti učenika prošao je povoljno – „s većinom glasova” publike i kritike. (Ibid., 42)

Kritičar *Novosti* također je povezoao prvu hrvatsku izvedbu *Galeba* s gostovanjima hudožestvenika u Zagrebu, s njihovim scenskim uprizorenjima drama *Tri sestre*, *Ujak Vanja* i *Trešnjik* (koje se odlikuju velikim ansambl-scenama, tzv. umjetnošću proživljavanja uloge, kreiranjem iluzionističkog kazališta) i s podatkom da je sama redateljica nekoć tumačila ulogu Nine Zarečnaje na pozornici hudožestvenog teatra. („Čehovljevi *Galeb* na našoj pozornici”, 1923.) Također je istaknuo aktualnost *Galeba* u hrvatskom glumištu (borbu starijih i mlađih naraštaja glumaca i pisaca za prevlast).

Čehova – onog dubljeg i ozbiljnog Čehova – popularizirali su kod nas Hudožestvenici prilikom prvog i drugog gostovanja. Predstave *Triju sestara*, *Ujaka Vanje* i naročito *Trešnjika* još su nam u trajnoj uspomeni. U njima su osobito došla do izražaja „hudožestvena” umijeća ansambl-scena i velika sposobnost karakteriziranja ruskih prvaka, a nadasve intimnost njihova uživljavanja u komad i u pejzaž, gdje su ne samo podavali iluziju realnosti, nego je još i iza njih odsijavala perspektiva Čehovljevihih djela i oslikavala se sumorna pozadina njegova pesimizma, upravo tuge nad prolaznošću i nad umiranjem duševnih tekovina u sukobu s animalnošću i prostotom. (...) Sama je drama sazdana na ideji borbe između starih talenata, književnih i glumačkih, te njihovih mlađih potomaka. A ipak djelo nije tendenciozno. Čehov ne zauzima strane ni jednih ni drugih. On se ne oduševljava formama ni starih ni mlađih, već od obje traži istinu i život. (...) Što *Galeb* nije više u repertoaru Hudožestvenog teatra, bit će da je razlog u tom, što više za njih ta borba nije aktualna, jer spada u njihovu mladenačku prošlost. No, za nas, koji još nismo prekinuli s tradicijama šablone i rutine, ima *Galeb* još uvijek aktualnosti. I upravo je sretna zamisao gđe. Mansvjetove, što je baš u ovom djelu htjela pokazati, koliko se umjetničkog oblikovanja može prema sposobnostima još netaknutih talenata izbiti uživljavanjem u komad i u pojedina lica. Zadaća je to interesantna jednako s pedagoške kao i s umjetničke strane, a njenom rješenju valja ići u susret i radoznalošću i blagohotnošću. (...) Raznolikost karaktera u *Galebu* podiže mu osobitu vrijednost i o njihovom pravom postavu i izradbi ovisi zapravo uspjeh komada. Kako je u mlađih učenika Glumačke škole mnogo talenta i inteligencije, a još više dobre volje i brige, da se izgrade, kako je nadalje njihova učiteljica Ruskinja, koja je sama igrala u *Galebu* prema režiji Hudožestvenog teatra (Ninu Zarečnaju), to će njihova produkcija pobuditi bez sumnje zanimanje i u širim krugovima, a sama predstava *Galeba* interesantna je

već kao premijera te u nas još nedavane Čehovljeve drame. Predstava je popodnevna i glumit će se bez šaptaoca. (Ibid.)

Kritičar *Jutarnjeg lista* također se referira na hudožestvenike i na njihovu prvu izvedbu *Galeba* u Rusiji koja ih je proslavila u ruskim i europskim kazališnim krugovima:

Ove je zime spremio treći tečaj te škole jednu od najzrelijih dramskih radnja A. P. Čehova, njegovu psihologijsku studiju provincijalnih ljudi, simboličkog *Galeba*, onog *Galeba* koji je prije 25 godina udario temelj slavju i uspjehu Hudožestvenika – tako da su oni njegova krila uzeli sebi za grb na svojoj zavjesi, pa s njima slavno lijetaju po svijetu. (...) Hudožestvenici (...) sa svojom oduhovljenom unutarnjom režijom polučili su s *Galebom* upravo fenomenalan uspjeh. („Predstava glumačke škole”, 1923.)

Vinko Jurković za *Slobodnu tribunu* izvješćuje o dobrom uspjehu predstave (iako upozorava da je to samo učenička predstava) koja je svoje uzore „navodno” pronašla u hudožestvenicima:

Režiju *Galeba* vodila je gđa. Lidija Mansvjetova navodno prema režiji Hudožestvenog teatra. (...) Nije zahvalno pisati o učenicima glumačke škole, jer to još nisu ni izdaleka toliki glumci, da bi se o njima mogao dati kakav određeni sud. (...) Valja konstatirati samo to da je uloženo mnogo truda, pokazano mnogo ljubavi i razumijevanja (...) te postignut lijep uspjeh. (1923: 5)

Kritičar *Narodne politike* Ljubomir Maraković ističe s jedne strane stilsku usklađenost glumačkih kreacija i sklonost ka kolektivnoj igri, a s druge strane nedostatak psihološke nijansiranosti. U prvom planu više nisu glumačke „zvijezde” (iako u Hrvatskoj one nisu imale tako velike dosege u raskoši i sjaju kao što su to imali europski glumci), kao što je to bio slučaj na prijelazu iz 19. stoljeća u 20. stoljeće, već se predstave vode, Kulundžićevim riječima, „ensemblistički”. (u: Ljubić, 2019: 217–218)

Eustahije Jurkas u *Pokretu* iznosi pak posve drukčije razmišljanje o predstavi. Smatra da cilj glumačke škole ne smije biti kreiranje umjetničkoga dojma cjelinom predstave te da ovim izborom „ambicioznog” djela redatelji s jedne strane sami sebe promoviraju (svoje inscenatorske postupke i vještine), a s druge strane iskazuju glumački diletantizam polaznika škole. Zbog toga je i usporedba s hudožestvenicima, prema kritičaru, bespredmetna. (1923.)

(...) koju svrhu imadu predstave jedne glumačke škole? Jesu li te predstave bile izražaj neke metode u poučavanju? Na prvo pitanje, valja odgovoriti da se predstavama glumačke škole mora jasno pokazati u čemu je talent pojedinog đaka, i koja su mu izražajna sredstva. I ništa drugo. Posve je promašeno, ako se đačkim predstavama želi postići više, ako se namjerava proizvesti neki umjetnički dojam cjelokupnom

predstavom. Nešto slično može se pokušati samo u izvanrednom slučaju s najstarijim đacima. Naša glumačka škola, naprotiv, nastupa vazda samo s tim intencijama, hoće donijeti predstavu na kakvu smo vični s gotovim glumcima. Donosi premijere i igra se literature i režisera sa đacima, koji ne svladavaju ni abecedu glumačkog umijeća. A koliko se već režisera obredalo u same dvije godine! Gg. Strozzi, Ivakić, Vereščagin i sada gđa. Mansvjetova. Svaki vuče na svoju. I svaki nažalost hoće istaknuti svoju režiju i komad, a đaci su mu naravno marionete i kulise. Sada možemo odmah odgovoriti i na drugo pitanje: - ima li u našoj glumi kakva metoda? Ima. Ali loša. (...) Posljednja predstava glumačke škole u nedjelju popodne (7. I.) *Galeb* od Čehova bila je pripravljena (...) prema Hudožestvenicima. (...) Čemu slične đачke predstave dovoditi u neku vezu sa Hudožestvenicima? (...) Nije li to djetinjarija? Ne znači li to, da se hoće time istaći samo režiser? Pustite vi Hudožestvenike na miru. Naučite đake valjano govoriti i upoznajte ih s njihovim sposobnostima. I to će biti posve dosta. A kad budu jednom znali valjano govoriti, upravljati svojim tijelom i kad budu svjesni što mogu, a što ne mogu, onda počnite, u ime božje, studirati na način Hudožestvenika, tj. onako kako se mora raditi, ako se hoće izvesti umjetničko djelo. (Ibid.)

Bez obzira na posljednju navedenu kritiku, usporedba s hudožestvenicima nije bespredmetna i ne treba ju olako odbaciti, bez obzira na to što je riječ o učeničkoj predstavi. Kao što je već istaknuto, postoje mnogi elementi koji upućuju na sličnost njihovih redateljskih poetika iako je Mansvjetova iznijela vlastito, donekle modificirano, „oplemenjeno” tumačenje Čehovljeve drame. Može se pretpostaviti da su joj u tome pomogli njezino profesionalno umjetničko školovanje (dramsko, glazbeno i plesno) te poznavanje najnovijih trendova u europskom kazalištu prve polovice 20. stoljeća.

Utjecaj ruskih redatelja je bio intenzivan, dugotrajan i kontinuiran, stoga se, prema Lešiću, nazivaju „našim ruskim redateljima”.⁷⁸ No treba naglasiti da je, kada je riječ o jezičnom izričaju glumaca, postojao svojevrstni nemar pojedinih redatelja prema govoru hrvatskih glumaca: „izgovorena riječ nije imala ono neophodno sazvučje svih elemenata – dikcijskih, muzičkih, logičnih, artikulacijskih, već je ostala proizvoljna, a najčešće i pogrešna”. (Lešić, 1986: 109) Takve tvrdnje u dosad istraženoj novinskoj kritici koja se bavi režijama Čehovljevih djela, a koje potpisuje Lidija Mansvjetova, nismo uspjeli potkrijepiti. Štoviše, Jurišić napominje da je od svih ruskih umjetnika koji su djelovali u Splitu samo

⁷⁸ Ruski redatelji su u neposrednom radu s hrvatskim glumcima unijeli „neka sasvim drukčija stilska opredjeljenja, često suprotna sistemu i shvaćanjima Stanislavskog, obogaćujući našu kazališnu režiju (...) novim i raznovrsnijim izražajnim oblicima i sredstvima”. (Lešić, 1986: 86–87)

Mansvjetova uspješno svladala jezičnu barijeru. (2008: 109) Mansvjetova je s drugim ruskim redateljima (poput Aleksandra Vereščagina, Vere Greč i Polikarpa Pavlova, Jurija Rakitina, Borisa Putjata, Borisa Kriveckoga, Aleksandra Sibirjakova, Aleksandra Leskova itd.), koji su djelovali na jugoslavenskoj kazališnoj sceni u prvoj polovici 20. stoljeća, pridonijela revitalizaciji inscenacija ruskih drama, djelujući kao izvor za buduća redateljska i glumačka ostvarenja. Iako u njezinim režijama nije bilo toliko „inovativnih” elemenata koliko je, prema mišljenju Lešića, primjerice bilo u režijama Vereščagina, njezin je utjecaj daleko od zanemarivog za hrvatsko glumište, a nikako nije zanemariv za recepciju Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama.

2.5.1.2. *Medvjed i Prosidba*

Nakon prve hrvatske izvedbe *Galeba*, Državna glumačka škola u Zagrebu 12. ožujka 1925. izvodi *Medvjeda* u prijevodu Ivana Gojtana i režiji Joze Ivakića (podatak o redatelju nije potvrđen). Jednočinka je izvođena u drugoj kazališnoj zgradi zagrebačkog kazališta pod nazivom Kazalište u Tuškancu, koje je djelovalo od 26. prosinca 1923. do 10. veljače 1929.⁷⁹ (Batušić, 1978: 330) Ta pozornica bila je namijenjena tzv. lakšem kazališnom repertoaru zabavnog karaktera te eksperimentima, posebice mladih pisaca i redatelja. (Senker, 2000: 21) Uloge su tumačili Jelena Lukatela – Jelena Ivanovna Popova, Nikša Stefanini (1905. – 1973.) – Grigorij Stjepanovič Smirnov i Nikolaj Lebedjev – Luka. Jednočinka je bila dio „Društvene večeri s plesom”, a prije plesa izvodio se program koji se sastojao od arija iz operete *Tri djevojčice* Franza Schuberta (u izvedbi pjevača Ive Gašparca i gospođe Dietrich za klavirom) te od solo scene Joze Ivakića u izvedbi Zvonimira Tkalca.⁸⁰

⁷⁹ Malena pozornica u Tuškancu otvorena je uz određene financijske poteškoće za vrijeme intendanture Julija Benešića, a služila je za izvođenje pretežito opereta, komedija i manjih dramskih djela te je predstavljala važan izvor prihoda zagrebačkog kazališta (cijene ulaznica bile su razmjerno visoke u odnosu na uobičajene tadašnje cijene) koje je tada bilo u nezavidnoj financijskoj situaciji. (Više o nastanku druge pozornice zagrebačkog kazališta vidi članke: Begović, „Kazalište Tuškanac”, 1923.; „Novo kazalište u Tuškancu”, 1923.) Kraj dvadesetih godina 20. stoljeća obilježilo je smanjenje državne subvencije zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu (kazalištu je ostavljen samo prihod od prodanih ulaznica), što rezultira prikazivanjem skromnije opremljenih i komornijih predstava, smanjenjem umjetničkog ansambla i drugog osoblja te se naposljetku ponovno više naglašava glumačka interpretacija dramskoga teksta nego režija, scenografija, kostimografija i oblikovanje svjetla i zvuka. (Senker, 2000: 26)

⁸⁰ Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova (1925.).

Dvije godine poslije, 11. veljače 1927., glumačka škola ponovno postavlja *Prosidbu* i to u Varaždinu, ponovno pod redateljskom palicom Joze Ivakića. Drugi podaci o izvedbi nisu pronađeni.

2.5.2. *Soba br. 6* i *Vještica* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku

U razdoblju između dvaju svjetskih ratova Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku⁸¹ uspjelo je postati umjetnički konkurentno zagrebačkom kazališnom životu i sudjelovati u modernim tokovima u hrvatskom kazalištu (Ljubić, 2019: 194), što je razvidno i na primjeru Čehovljevih djela. *Soba br. 6* (inscenirana istoimena novela u trima slikama od kojih se prva i treća odvijaju u bolničkoj sobi br. 6, a druga slika u stanu liječnika Jefimiča) i *Vještica* (inscenirana istoimena pripovijest u jednoj slici) dvadesetih godina izvode se i na osječkoj pozornici, i to u gostujućoj režiji ruskog redatelja Aleksandra Vereščagina. Uz redatelje Vereščagina, Jakova Osipoviča i Lidiju Mansvjetovu te scenografa Vladimira Žedrinskog potisnuta je dominacija djela s njemačkog repertoara. Usto, početkom dvadesetih godina u Osijeku gostuje i već spomenuta Kačalovljeva grupa hudožestvenika. Prema Ljubić, njihovo gostovanje pridonijelo je promjenama na osječkom repertoaru, a osječki glumci mogli su sudjelovati i u izvedbama *Trešnjika* (15. ožujka 1921.) i *Ujaka Vanje*. (Ibid., 194) Može se pretpostaviti da je to iskustvo bitno pridonijelo načinu njihova tumačenja i utjelovljenja uloga u predstavama *Soba br. 6* i *Vještica* dvije godine poslije. Djela su izvedena u šesnaestoj kazališnoj sezoni 1922./1923., 24. veljače 1923. pod nazivom „Čehovljevo veče”, za vrijeme intendanture Andrije Milčinovića (13. rujna 1921. – 1. svibnja 1923.). Ukupno su održane tri

⁸¹ Nakon ratnih godina osječko kazalište cijelo desetljeće (1918. – 1928.) vodi stalnu borbu za održanjem, a nerijetko i za očuvanjem od zatvaranja: 1920. prelazi u državne ruke, a 1925. smanjena je državna subvencija i broj članova te sužen repertoar. (Hećimović, 1990: 462) Tijekom kazališne sezone 1922./1923. izvedeno je 20 dramskih premijera (među kojima su i Čehovljeva djela). Režirali su ih redatelji Aleksandar Vereščagin, Viktor Beck, Aleksandar Gavrilović, Zora Vuksan-Barlović, Tomislav Tanhofer, Đuro Berkeš, Josip Povhé i Zlata Markovac. Osim premijera, obnovljeno je još 14 dramskih djela, a tri su djela izvedena iz prijašnjih sezona. Sve su predstave igrane samo u Osijeku, ne i na gostovanjima. Zbog slabe državne subvencije glumci su imali male plaće pa neki od njih osnivaju manje kazališne grupe (primjerice Intimni teatar Tomislava Tanhofera i Varijete-kazalište Josipa Plemenčića) i glume u gradskim dvoranama kako bi time nadoknadili nizak mjesečni prihod u kazalištu. No nemaju većeg uspjeha pa se brzo gase. (Mucić, 2010: 220) Pritom treba posebno istaknuti Tomislava Tanhofera i njegov Intimni teatar čiji je repertoar na početku najavljuvao, među ostalim i Čehova. U najavi Tanhofer ističe „početak novoga kazališnog razdoblja, a potencijalnim scenskim inscenacijama prilazi u duhu istraživanja „psihološkog i estetskog smisla teksta”. No kazalište je prestalo djelovati već mjesec dana nakon njegova osnutka iz neumjetničkih razloga pa takav repertoar nije ostvaren. (Bogner-Šaban, 1997: 241) Usto, Tanhofer kao urednik *Kazališnog lista*, prve stalne tiskovine osječkog kazališta koja počinje izlaziti 15. kolovoza 1922., donosi prijevode Stanislavskog i Reinhardta (s namjerom promicanja europske kazališno-scenske prakse), a u nepotpisanom uvodniku istog lista promiče sljedeće kazališne vrijednosti: „Na početku nove sezone (1922./1923.) mi želimo naglasiti i upozoriti, da kazalište ne smatramo mjestom zabave, nego rasadnikom kulture i prosvjete, pa želeći da kazalište bude pristupačno svim narodnim slojevima, mi moramo nastojati da kazalištu osiguramo takvu egzistenciju, kojoj neće moći naškoditi časomične krize. Tko dakle ide u kazalište, neka to ne čini samo zato da nađe umjetničkog užitka i zabave, već neka zna da plaćajući ulazninu, osigurava daljnji opstanak toga kazališta.” (Ibid., 240)

izvedbe *Sobe br. 6*, treća se odvila 5. ožujka 1923., te četiri izvedbe *Vještice*, posljednja je uprizorena 18. ožujka 1923. Izvođači u *Sobi br. 6* bili su Aca / Aleksandar Gavrilović (1910. – 1986.) – Andrej Jefimič, liječnik, Aleksandar Vereščagin – Ivan Dimitrijević, bolesnik br. 1, Tošo Stojković – Mihail Averjanić, poštar, Joso / Jozo Martinčević (1900. – 1991.) – Habatov, mladi liječnik, Margita Rakarić – Darjuška, ekonomist, Vaso Veselinović – Nikita, bolnička sluga, Franjo Klokočki (1899. – 1976.) – bolesnik br. 2, Ivo Horak (1901. – 1967.) – bolesnik br. 3, Janko Rakuša (1901. – 1945.) – Mojsejka, bolesnik br. 4, Hugo Vavra – bolesnik br. 5 i Josip Tortić – frizer. Izvođači u *Vještici* bili su Ivo Rakarić – Savelije Gikin, crkveni klisar, Mica Gavrilović – Raisa, njegova žena, Janko Rakuša – poštar i Josip Tortić – kočijaš.⁸² Nema dostupnih kazališnih osvrta o predstavama.

⁸² Kazališna cedulja: *Soba br. 6 i Vještica* A. P. Čehova (1923).

2.5.3. Narodno pozorište za Dalmaciju u Splitu

2.5.3.1. *Soba br. 6 i Vještica*

U Narodnom pozorištu za Dalmaciju u Splitu, prvom stalnom splitskom kazalištu na hrvatskom jeziku koje je 1920. osnovalo beogradsko Ministarstvo prosvjete, 6. siječnja 1923. godine održalo se „Čehovljevo veče”. Premijerno su uprizorena djela *Soba br. 6* (djelo u tri čina inscenirano prema piščevoj noveli) i *Vještica (Vještica/Ved'ma*, inscenirana istoimena priča u jednom činu). Između činova koncertirao je orkestar Splitske filharmonije (koji je, uzgred rečeno, djelovao od 1919. do 1925.). Glazba u predstavi ispunjavala je vrijeme međučina, odnosno nije bila ni u kakvoj vezi s prikazanim djelima. Izbor glazbe koju je koncertirao orkestar Splitske filharmonije bio je prepušten samom dirigentu. Takva glazba „nije imala umjetničku vrijednost, bez obzira na egzaktnost izvedbe i na samu vrijednost kompozicije (...)”. (Jurišić, 2008: 117)

U *Sobi br. 6.* uloge su tumačili Rista Spiridonović (1879. – 1939.) – Andrej Jefimič,⁸³ Aleksandar Vereščagin – Ivan Dimitrijevič Gromov, Mihajlo Milovanović – Mihail Averjanič,⁸⁴ Jovan Jeremić – Hobotov, Štefa Dragutinović (1876. – 1949.) – Darjuša, Stanko Kolašinac (1886. – 1960.) – Nikita,⁸⁵ Rade Pregarc (1894. – 1952.) – prvi bolesnik,⁸⁶ Josip

⁸³ O glumcu Risti Spiridonoviću iz novinske kritike može se saznati: „G. Spiridonović, (...) duša puna smisla za istinski rad i staloznost; čovjek otmjenih manira, neobične strpljivosti i marljivosti (...)”. („Rista Spiridonović”, 1924.)

⁸⁴ O Mihajlu Milovanoviću *Novo doba* piše: „Njegove su najglavnije uloge stroge tragedije i univerzalne drame. U njima je dao vrlo mnogo svog unutrašnjeg života, unijevši u njih svoje dobre glumačke sposobnosti, duha i bogatog smisla za stvaranje, zrelo i samostalno.” („Jedan jubilej”, 1922.)

⁸⁵ „Godišnji izvještaj Splitskog Kazališta kaže nam da je Stanko Kolašinac igrao u jednoj sezoni ni manje ni više nego 119 puta, znači više no ijedan drugi član kazališta. Molim vas, znamo li mi što znači taj broj, a usto doživiti samo jedanput čast da vas službena kritika (koja je kod nas veoma brojna) ošine?! (Njegovu uspjehu – op. S. M. Š.) najviše doprinosi jedna velika konsekventnost, jedna čvrsta logika, kojom on sve uloge izrađuje.” (Lahman, 1923.)

⁸⁶ Rade Pregarc je u splitskom kazalištu djelovao od 1921. do 1927., gdje je započeo i svoju redateljsku i scenografsku karijeru. U svojim režijama naglasak je postavljao na discipliniranu grupnu glumu, odnosno na suradnju glumaca sa svojim partnerima (Jurišić, 2008: 91, 124), što nedvojbeno svjedoči o (djelomičnom) poznavanju rada MHAT-a i utjecaju Stanislavskog na njegovo umjetničko djelovanje. Ljubić napominje da je pod utjecajem Stanislavskog osnovao i glumačku školu koja je djelovala dvije godine, a čija se nastava održavala s prekidima. (2019: 155) Jurišić pak napominje kako je Pregarc boravio u Rusiji kao zarobljenik i sudionik Oktobarske revolucije (1914. – 1919.). (Ibid., 130) Također smatra da se utjecaj hudožestvenika u navedenom kazalištu očitovao i u sljedećim segmentima: „predstave su trajale duže nego danas (u odnosu na 1975. kada je Jurišić vodio razgovor s Viktorom Starčićem – op. S. M. Š.), psiholoških stanaka bilo je više nego sada, a glumci su govorili sporije”. (Ibid., 127)

Jukić – drugi bolesnik, Duje / Dujam Biluš (1894. – 1959.) – treći bolesnik,⁸⁷ Ljubomir Dijan – četvrti bolesnik i Mihajlo Milohnić – frizer. U *Vještici* interpreti uloga bili su Marko Marinković – Savelije Gikin, Stanko Kolašinac – Deližanas, Draga Milojević – Raisa i Duje / Dujam Biluš – kočijaš. Održane su dvije reprize, druga od njih 14. siječnja 1923. godine.⁸⁸ Režiju je ponovno potpisao Aleksandar Vereščagin koji je uz Lidiju Mansvjetovu u tom razdoblju zaslužan za mnoga uspješna kazališna ostvarenja u Drami splitskog kazališta. (Batušić, 2019: 438) Vereščagin je također bio jedan od glavnih nastavnika (uz Rade Pregarca) u Dramskoj školi osnovanoj u okviru splitskog kazališta koja je, doduše, bila kratkog vijeka (djelovala je povremeno samo dvije ili tri kazališne sezone). (Batušić u: Batušić; Puhovski; Zuppa, 2004: 21) No nisu pronađene relevantne kazališne kritike o spomenutim predstavama koje bi podastrle neposredan uvid u njegove redateljske postupke i/ili u izričaje spomenutih glumca.

2.5.3.2. *Medvjed, Prosidba i Jubilej*

Iste godine, 23. lipnja 1923., održano je još jedno „Čehovljevo veče”. Premijerno su izvedene „šale” u jednom činu *Medvjed (Medved), Prosidba i Jubilej*. Održana je samo jedna repriza, 28. lipnja 1923. Režiju i ovoga puta potpisuje Vereščagin, prijevod *Jubileja* Josip Badalić, *Medvjeda* Ivan Gojtan, a *Prosidbe* sam redatelj. U *Medvjedu* su uloge tumačili Aleksandra Leskova (1891. – 1933.) – Jelena Ivanovna Popova, Rista Spiridonović – Gregorije Stjepanović Smirnov i Mate / Mato Bonačić (1871. – 1938.) – Luka.⁸⁹ U *Prosidbi* interpreti uloga bili su Rade Pregarc – Stjepan Stjepanović Čubukov, Aleksandra Leskova – Natalija Stjepanovna i Duje / Dujam Biluš – Ivan Vasiljevič Lomov, dok su u *Jubileju* uloge interpretirali Jovan Gec (1894. – 1962.) – Andreja Andrejevič Šipučin, Iva Gradišarjeva –

⁸⁷ Ako fizionomija Duje Biluša „nije toliko duboka za komplicirane psihološke izražaje, ona je za izvjestan fah jednostavnih, uglađenih dobro izgovaranih i plastično izraženih uloga, vrlo dobra”. (Lahman, 1926.)

⁸⁸ Kazališna cedulja: *Soba br. 6 i Veštica* A. P. Čehova (1923.).

⁸⁹ Mate Bonačić, najpoznatiji splitski kazališni glumac do Drugog svjetskog rata, bio je jedini plaćeni glumac u Hrvatskom kazališnom društvu za Dalmaciju i jedan od rijetkih koji je cijelo vrijeme djelovanja Narodnog pozorišta za Dalmaciju bio njegov vjeran član. (Jurišić, 2008: 33) Njegova se gluma opisuje na sljedeći način: „Priroda tiha i povučena, bez erupcije nesmićenosti i traženja, koje su u najviše slučajeva preko potrebne reproduktivnom kazališnom umjetniku, stvorio je jednu posebnu galeriju tipova tihih, poniženih, nemuških, koji su nam bliski i onda kad nam nisu simpatici, a to mislimo, vazda s razlogom što su bili stvoreni s istinskom ljubavlju i velikim vlastitim sudjelovanjem.” (Lahman, 1923: 5)

Tatjana Aleksejevna, Marko Marinković (1890. – 1968.) – Kuzma Nikolajevič Hirin, Katica Rucović – Nastasja Fjodorovna Mjerčutkina i Ante Šoljak – član banke.⁹⁰

Upravljanje splitskim kazalištem u to vrijeme povjereno je Niku Bartuloviću (1890. – 1943.), dramaturg je bio Mirko Korolija (1886. – 1934.), a zajedno su bili zaduženi za repertoar kazališta.⁹¹ Umjetnički ravnatelj kazališta bio je glumac i redatelj Mihajlo Marković (1869. – 1946.). Angažirano je tridesetak glumaca iz drugih hrvatskih i jugoslavenskih kazališnih središta, među kojima su se isticali Nina Vavra, Josip Pavić, Ivo Badalić, Marija Taborska, Ida i Rade Pregarc, Vladimir Skrbinešek i Janko Rakuš.⁹² (Batušić, 1978: 438; Jurišić, 2008: 78)

Te je kazališne sezone (1922./1923.) splitsko kazalište prikazalo 37 dramskih djela, od kojih je čak devet pripadalo ruskim piscima, što svjedoči o relativnoj popularnosti ruske književnosti na splitskoj pozornici u ono doba. Ta se popularnost širila i gostovanjem hudožestvenika sljedeće kazališne sezone. Splitski kazališni djelatnici bili su u nekoliko navrata u izravnom doticaju s ruskim kazališnim druženjima.⁹³ U Splitu je u svibnju 1924. gostovala Kačalovljeva grupa hudožestvenika. Među sedam izvedenih predstava prikazane su i dvije Čehovljeve drame: *Višnjik* (5. svibnja 1924.) i *Ujak Vanja* (13. svibnja 1924.). Tiskani su i detaljni sadržaji tih drama kako bi publika lakše pratila predstave. U *Višnjiku* su uloge tumačili istaknuti sovjetski umjetnici: M. N. Germanova – Ljubov Andrejevna Ranjevskaja, M. A. Skrjabina – Anja, M. A. Križanovskaja – Varja, V. Grečova – Charlotte Ivanovna, E. F. Krasnopoljskaja – Dunjaška, N. O. Masalitinov – Jermolaj Aleksejevič Lopahin, P. F. Šarov –

⁹⁰ Kazališna cedulja: *Medvjed, Prosidba i Jubilej* A. P. Čehova (1923.).

⁹¹ Mirko Korolija nerijetko je naglašavao važnost domaćih djela koja bi trebalo inscenirati na splitskoj pozornici, a kao uzor spominjao rusku umjetnost koja je Splitu tako bliska „da je skoro osjećamo kao svoju. Štoviše, pred božanstvenom ruskom umjetnošću (...) tako reći, i Pariz i Rim i Beč padaju na nos (...)”. („Nepotpisani razgovor s dramaturgom Mirkom Korolijom”, 1921: 1–2) Doduše, ne navodi koja su to konkretna djela u ruskoj književnosti koja su tako bliska Splićanima, ali takva izjava ide u prilog činjenici da su ruski umjetnici ostavili vidljivog traga u radu hrvatskih kazališta, ne samo u glavnome gradu nego i u ostalim hrvatskim kazališnim središtima. Usto, u razdoblju djelovanja kazališta sveukupno je izvedeno blizu trideset ruskih djela (Jurišić, 2008: 95), a Čehovljeva djela samo su jedna u nizu uprizorenih na splitskoj pozornici.

⁹² Kazalište je otvoreno 16. listopada 1921. izvedbom *Jugana, vila najmlađa* Mirka Korolije, a do 1928. izvedeno je više od 200 drama. (Batušić, 1978: 438)

⁹³ Prije dolaska hudožestvenika u Split, splitsko *Novo doba* u člancima donosi detaljne informacije o Hudožestvenom teatru i o njihovu prethodnom uspješnom dubrovačkom gostovanju. („Moskovski Hudožestveni Teatr – preteče i postanak” i „O radu i sastavu Hudožestvenog teatra”). Također, splitska kulturna društva objavljuju poseban proglas naziva „Pozdrav predstavnicima slavenske kulture”. (B. B., 1978: 8)

Leonid Andrejevič Gajev, P. A. Pavlov – Firs, A. A. Virubov – Pjotr Sergejevič Trofimov, S. M. Komisarov – Boris Borisovič Simeonov-Piščik, G. V. Sjerov – Semjon Pantelejevič Epihodov i V. S. Vasiljev – Jaša. (B. B., 1978: 8) U osvrtu na navedene predstave kritičar *Novog doba* Vinko Kisić piše o važnoj ulozi Čehovljevih djela u Rusiji naglasivši da je „predrevolucionarna faza laganog izumiranja našla u Čehovu genijalna pjesnika koji je u nekoliko svojih drama pisao tužnu elegiju sutona”. (1924: 2) Pritom kritičar povezuje *Dubrovačku trilogiju* (posebice *Suton*) Ive Vojnovića s Čehovljevim *Višnjikom*, služeći se njihovim protagonistima (Lopahin – Vaso; Anja – Pavle; Firs – Kata) i ističući kako su „dva velika slavenska pjesnika – jedan sa sjevera, drugi sa juga – našli u sličnim pojavama ljudske sudbine i sličnu inspiraciju”. (Ibid., 2) Nabraja i specifičnosti piščeve dramaturgije, posebice *Višnjika*, te izdvaja riječi studenta Trofimova („Ako hoćemo početi živjeti u sadašnjosti, treba prvo iskupiti svoju prošlost, svršiti s njom, a ona se može iskupiti samo našom rođenom patnjom, samo nesebičnim, neprekidnim trudom”) kojima je Čehov predvidio određena ruska politička previranja na početku 20. stoljeća. (Ibid., 2) Dio osvrta posvećuje i njihovu glumačkom pristupu te reakcijama gledatelja:

Bilo je prizora kad ste zaboravljali da se to igra na stranom jeziku koji vi ne razumijete – kad je izraz lica, svaka gesta, svaki zvuk, sve to bilo tako istinito i tako rječito! To već nije bila ni pozornica; vi ste imali dojam da ste se prikrali odnekuda pa nezapažen promatrate kroz (...) vrata što se događa u nekoj obitelji. (...) Svaka uloga je ne samo duboko proživljena već i u svakom detalju izrađena. (...) Velika vještina skupne harmonične igre izrađena je do savršenosti. (...) Općinstvo je osjetilo da se nalazi pred najljepšom i najjačom manifestacijom kazališne umjetnosti. (Ibid., 2)

Prema Boškoviću, raspon i važnost ruskog utjecaja na splitsku publiku očituje se i u podatku da nakon njihova gostovanja publika više nije rado odlazila u splitsko kazalište gledati domaće produkcije. (2016: 109) Usto, može se pretpostaviti da su navedena gostovanja ruskih umjetnika gledali i članovi Narodnog pozorišta za Dalmaciju i da su, kao i u zagrebačkom i osječkom primjeru, imala izravni utjecaj na njihov pristup glumi i režiji.

Osim Kačalovljeve grupe hudožestvenika, ruski umjetnici Vera Greč, Polikarp Pavlov i Aleksandar Čerepov također su gostovali u Splitu. Dvadesetog kolovoza 1936. izveli su sedam skečeva, od toga dva Čehovljeva skeča (uprizorena prema njegovim novelama) pod nazivom *Kirurgija* i *Zaboravio* („šala” u jednom činu). (Jurišić, 2008: 162)

2.5.4. Dubrovnik

2.5.4.1. *Prosidba* u Dubrovačkoj (diletantskoj) pozorišnoj družini

Dubrovnik se također priključuje hrvatskim gradovima u kojima su se izvodila Čehovljeva djela u prvoj polovici 20. stoljeća. Jednočinke ponovno postaju scenske vrste zabavnog karaktera nakon Prvog svjetskog rata. Jednočinku *Prosidbu*, s jednočinkom *Njih troje* Petra P. Pecije,⁹⁴ 9. prosinca 1923. uprizoruje Dubrovačka (diletantska) pozorišna družina koja djeluje od 1923. do 1927. godine. Njezino su osnivanje 1923. podržale lokalne novine *Narodna svijest* ustvrdivši: „Najradosnije pozdravljamo našu Diletantsku Pozorišnu Družinu živom željom da naše kazalište opet živi punim umjetničkim životom (...); grad sa svojom tradicijom i s osobljem umjetničkog blaga, rodno mjesto Držića, Palmotića i Vojnovića (...) ne smije biti i unaprijed (...) bez kazališne družine”. (u: Hećimović, 2002: 426) Družinu su vodili Ilija Nardelli, doajen tadašnjeg dubrovačkog amaterizma, i kći književnika Milana Begovića, Božena Begović (1901. – 1966.), koja je preuzela ulogu upraviteljice, umjetničke voditeljice, redateljice i glumice družine. Zajedno su osmislili repertoar pretežito zabavnog karaktera.⁹⁵ No o Čehovljevoj jednočinki nema dostupnih kritičkih osvrti ni popisa izvođača.

Nekoliko mjeseci nakon uprizorenja *Prosidbe*, u travnju 1924. hudožestvenici gostuju i u Dubrovniku. Tom prilikom MHAT dubrovačkoj publici predstavlja sedam različitih kazališnih komada tijekom osam večeri. Na njihovu repertoaru nalaze se i Čehovljeva djela: *Trešnjik* (komedija u četiri čina) i *Ujak Vanja* (prizori iz ladanjskoga života u četiri čina). („Iz Dubrovnika”, 1924: 6) Dubrovački glumci i redatelji, pa onda i šira publika, također su imali prilike upoznati se s umjetničkim radom ruskog kazališta.

⁹⁴ Kravar izdvaja Peciju kao popularnog pisca u to vrijeme, čije je jednočinsko kazalište „služilo manje estetičkim ciljevima, a više jednostavnoj pučkoj zabavi”. (1980: 234)

⁹⁵ Njihov repertoar svjedoči o raznolikosti odabira: od jednočinki, vodvilja i prigodničarskih igara do Shakespeareove drame „Na Tri kralja ili kako hoćete”. Od hrvatskih pisaca izvodili su se Milan Begović i Petar P. Pecije, a od stranih dramatičara, uz Čehova i Shakespearea, Nikolaj V. Gogolj i Arthur Schnitzler. Tijekom 1924. dolazi do određenih nesuglasica među članovima družine pa se nekolicina starijih članova izdvaja i osniva novu družinu, Dubrovačko kazališno društvo. Odlaskom Božene Begović u Zagreb družina se gasi, a pokušaj revitalizacije odvija se potkraj 1927. kada se Begović vraća u Dubrovnik. (Hećimović, 2002: 426–427)

2.5.4.2. *Prosidba* u Dubrovačkom kazališnom društvu

Dubrovačko kazališno društvo (1924. – 1936., 1940. – 1944.), važno amatersko kazališno društvo toga vremena koje je polako dobilo status poluprofesionalnog kazališta, a koje je osnovano radi njegovanja i širenja kazališne umjetnosti, odnosno poticanja hrvatskog kulturnog i nacionalnog razvitka, također uprizoruje Čehovljevu *Prosidbu*. Jednočinka je postavljena na dubrovačku kazališnu scenu 31. kolovoza 1940., a nakon toga su izvedene još dvije reprize, posljednja od njih 7. rujna 1940. Režiju potpisuje Vlado Jakša.

Marko Petričević, jedan od članova Dubrovačkog kazališnog društva, o njihovu djelovanju napominje: „Prema ocjeni kazališnih stručnjaka naše kazalište uživalo je glas kao jedno od boljih u našoj zemlji”. (1966: 297) No bez obzira na tu tvrdnju, njihove predstave nisu bile dostatne dubrovačkoj publici koja je bila navikla na razna gostovanja domaćih i inozemnih kazališta, „umjetničkih suparnika” Dubrovačkom kazališnom društvu (primjerice triput je gostovao MHAT po nekoliko dana). (Ibid., 297) Ljubić ističe da je kazališna kritika glumcima amaterima predbacivala deklamacijski stil glume i glumačke geste neusklađene s dramskim situacijama u predstavi, ali i da je bila blagonaklona kad je bilo riječ o izvođenju dubrovačke dramske baštine. (2019: 200) Dolaskom redatelja i glazbenog dirigenta Vlade Jakše i njegove supruge povećava se kvaliteta njihova umjetničkog rada i uvodi se sistem režije prema Stanislavskom pa su kazališni kritičari njihove glumce na gostovanjima u drugim jugoslavenskim kazališnim središtima (1936. u Zagrebu i Sarajevu) proglašavali „jugoslavenskim hudožestvenicima”. (Petričević, 1966: 297) Njihove predstave odlikovala je disciplina i uigranost cijelog ansambla, volja za uspjeh i sklonost ka kolektivnoj igri itd. (Petričević, 1965: 221)

2.5.5. *Prosidba* u Dramatskom društvu u Karlovcu

Prosidbu (*Čudnovati uprosi, Predloženie*) uprizoruje i Dramatsko društvo u Karlovcu (1932. – 1938.) 21. siječnja 1934. godine. Izvedena je samo jedna repriza, 18. veljače iste godine. Redatelj je bio glumac Hinko Tomašić (1901. – 1980.). Društvo su osnovali članovi Pučkog kazališta u Karlovcu početkom 1932., a umjetnički ravnatelj poluprofesionalnog kazališta postaje upravo spomenuti redatelj. Repertoar je uglavnom bio na razini tadašnjih profesionalnih hrvatskih kazališta. U dvjema kazališnim sezonama, od jeseni 1932. do prve polovice 1934., osim Čehovljeve jednočinke, uprizorili su i djela Josipa Kulundžića, Molièrea, Branislava Nušića, Nikolaja V. Gogolja, Huga von Hofmannsthal, Josipa Freudenreicha, Milana Begovića, Slavka Mihalića, Tituša Brezovačkoga, Johanna Nestroya i drugih. (Hećimović, 1990: 675; Batušić, 1978: 456)⁹⁶ No nisu pronađene relevantne kazališne kritike o toj izvedbi *Prosidbe* ni popis tumača uloga.

⁹⁶ Pojedine predstave izvode se i na otvorenom prostoru (u Vrbanićevu perivoju i u vrtu Hrvatskog doma), čime se pokreću prve ljetne igre u Karlovcu. Od 1935. razmjerno se rijetko uprizoruju nove predstave zbog materijalnih poteškoća društva, a Hinko Tomašić odlazi u osječko kazalište. (Hećimović, 1990: 675; Batušić, 1978: 456; Hećimović, 1995: 113)

2.6. Čehov na partizanskim pozornicama tijekom Drugog svjetskog rata (1941. – 1945.)

Drugi svjetski rat, napominje Ljubić, predstavlja jednu od izvankazališnih cezura kojima je određena nova etapa u razvoju hrvatskoga kazališta 20. stoljeća (također i nova etapa u razmatranju recepcije Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama – op. S. M. Š.), a nakon koje slijedi još jedno razdoblje međuraća koje traje sve do devedesetih godina i početka 21. stoljeća. (2019: 221) Za vrijeme rata, koji se na području tadašnje Jugoslavije odvijao od travnja 1941. do svibnja 1945. te djelovanja Nezavisne Države Hrvatske (NDH), repertoari profesionalnih kazališta (ponajprije Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu), pod utjecajem državno-političkih odnosa, nerijetko izvode djela iz osovinskih zemalja (ponajprije Italije) i njihovih saveznica. Tadašnja je politička struktura, prema Batušiću, s jedne strane, uvjetovala izbor dramskih djela i pisaca koji se izvode na hrvatskim pozornicama pa je u tom pogledu „svjesno osiromašena stilska slika hrvatskoga glumišta”:

Fašistička je diktatura, bez obzira na boju odore u pojedinom hrvatskom kraju, učinila od kazališta vrlo brzo instrument promicanja svoje političke i ideologijske namisli. Ne samo što su kazališne uprave od travnja 1941. preuzeli odani zastupnici neprijateljskih vlasti ili pak vojne posade (kao što je to bilo u talijanskoj okupacijskoj zoni hrvatskog teritorija), već je i repertoar gotovo danomice pokazivao, posebice od 1943. godine pa nadalje, sve znakove takve jednosmjernosti da je o nekom sveobuhvatnijem kazališnom životu toga vremena nemoguće govoriti. (1978: 460)

Snježana Banović ističe da se „kultura (a osobito kazalište – op. S. M. Š.) u NDH našla u posjedu usmjerene ‚diktatorske snage’ (pod vodstvom Ante Pavelića – op. S. M. Š.) koja ju je željela svesti ‚na svoje osnovne zahtjeve’ i nametnuti joj ‚rješenje’ koje bi ‚optimalno smanjilo njezinu raznolikost’”. (2012: 31) Kazalište postaje karika u stvaranju i realizaciji aktualnih ideoloških ciljeva i namjera, dobiva propagandni i prosvjetni karakter, a s državom čini neraskidivu cjelinu jer pojam kazališne umjetnosti u tom razdoblju u sebi uključuje i pojam države. (Ibid., 38–39) Dakle, tadašnje je kazalište kao kulturna institucija uglavnom determinirano stavovima i djelovanjem vladajuće političke totalitarističke ideologije.

S druge strane, *Prosidba*, Čehovljeva „šala” u jednom činu, nije se izvodila u hrvatskim profesionalnim kazalištima, već u amaterskim, odnosno poluprofesionalnim partizanskim društvima. Ta društva ostvaruju znatnu umjetničku ulogu tijekom ratnih godina i

oživljuju pojedine scenske ideje nastale prije u Dramskom studiju⁹⁷ u Zagrebu i u Pučkom teatru, ali i ideje nastale pod utjecajem domaćeg međuratnog kabareta i sovjetskog teatra (Senker, 2001: 10). Usto, njihove kazališne predstave ugrožavaju opstojnost tadašnje vlasti jer podrivaju njihov ideološki aparat. Tako pišćeva jednočinka ne postaje aparat u rukama vlasti NDH za isticanje ideja njihove politike, već je korištena, može se pretpostaviti, u propagandističke svrhe partizanskih društava / kazališta. Naime, „i protivnička, partizanska strana pridavala je podjednaku važnost kazalištu (...) te ga podređivala svojim vojnim, političkim i ideološkim interesima”. (Senker, 2001: 9) „Režirala” ju je politika i ideologija, bez obzira na to što ju nije izvelo Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, međutim, prema dostupnim kritičkim osvrtima o njezinim uprizorenjima (poslije u tekstu navedenim), može se pretpostaviti da se u takvim inscenacijama *Prosidbe* ipak naziru pojedini „inovativni” inscenatorski postupci.

Pozivajući se na studiju *Kazališna djelatnost u Jugoslaviji za vrijeme NOB-a* Maje Hribar Ožegović, Batušić tvrdi da je partizansko kazalište nastalo kao „spontani politički i umjetnički čin, ali ubrzo se pretvorio u umjetničko-organizacijski pokret i danas ga valja upravo kao takvog i promatrati. (1978: 471) Ustroj takvog kazališta obuhvaćao je gotovo standardnu shemu „koja je kazališna u tradicionalnom smislu tek po činjenici prikazbe i temeljnom glumišnom činu, mimetičkoj funkciji njena začetnika. Međutim, ona nema nikakvih ni genetičkih ni stilističkih veza s tradicionalnom dramskom i glazbeno-scenskom predstavom u dotadašnjem kazalištu”. (Ibid., 462) Sastoji se od sljedećih elemenata:

uvodni govor ideologijsko-promicateljske namisli – konferansa kao objašnjenje glumačkog transponiranja stvarnosti u scensku sliku – pojedinačni ili zborni pjevački nastup, najčešće uz pratnju harmonike – jedna ili više recitacija posebno intonirane i gotovo utilitarne poezije – skeč političkih obilježja kao završna točka nastupa, s varijantom moguće prikazbe jednočinke u posebnim uvjetima, kad je družina snažnije strukture te ima i vremena i prostora za pokuse. (Ibid., 462)

⁹⁷ Dramski studiji predstavljali su oblik izvaninstitucionalnog okupljanja glumaca i redatelja, a služili kao svojevrsni poligoni za učenike glumačke škole ili za one koji su završili školu, unutar kojih su mogli slobodno djelovati, bez uobičajenog čekanja na red za željenu ulogu ili režiju. (Batušić, 1978: 337) Uzor im je u to vrijeme bilo kazalište Vsevoloda E. Mejerholjda i kazalište Erwina Piscatora. „Dramski studio” koji su osnovali mladi članovi drame Vjeko Afrić, Predrag Milanov, Ljubiša Jovanović i dr. djelovao je od 1932. do 1934. Njihova namjera bila je izvoditi djela „ideološki progresivna i socijalno-kritička”, ona koja nisu bila dio tzv. službenog repertoara zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta. (Roksandić u: Roksandić, Batušić, 1960: 46)

Partizanski kazališni repertoar prilagođavao se izvođačima i gledateljima, odnosno većinom su se birali jednostavni dramski tekstovi koji glumcima nisu bili odviše zahtjevni za uprizorenje jer im je zadatak bio prenijeti ideološku poruku, ali na način blizak i zabavan publici. Čehovljeva jednočinka prikazana je u takvim posebnim ratnim uvjetima, s temom prilagođenom ondašnjem povijesnom trenutku, kao spontan odgovor na krutu ratnu realnost koja ih je okruživala, ali i koji odražava radost glumačke igre, scenske improvizacije i blizak kontakt s publikom. Kao „prošireni oblik spontanog partizanskog kazališta” (Ibid., 465), prema *Repertoaru*, izvodila se u dvama partizanskim društvima: u Centralnoj kazališnoj družini *August Cesarec* i u Kazalištu narodnog oslobođenja Jugoslavije (KNOJ-u).

2.6.1. *Prosidba* Centralne kazališne družine *August Cesarec*

Centralna kazališna družina *August Cesarec* (Donji Lapac, 25. lipnja 1942. – Varaždin, 22. lipnja 1945.), prva samostalna partizanska kazališna družina koja se bavila isključivo scenskim radom, *Prosidbu* uprizoruje 5. studenoga 1942. u Donjem Lapcu. Izvodi se rekordnih sedamdeset i dva puta, sve do 25. travnja 1945., pa se može pretpostaviti da je postigla izvanredni pozorički uspjeh u ratnim uvjetima⁹⁸ te na specifičan način pokazala da se unutarnjom dramaturškom dinamikom može prilagoditi novim načinima i uvjetima scenskih uprizorenja. Režiju predstave potpisuje „hrvatski Faust”, glumac Vjekoslav / Vjeko Afrić (1906. – 1980.), a scenografija i kostimografija je grupna. Družina je nastala iz glumačkog tečaja koji je Afrić vodio s drugim suborcima kako bi povećao glumački ansambl, a mijenjala je naziv tri puta. U tri godine djelovanja postala je najmobilnijom kazališnom

⁹⁸ August Cilić (1891. – 1963.), jedan od zagrebačkih glumaca koji se tijekom rata pridružio CKD-u *August Cesarec* te koji je u hrvatski scenski izraz uveo vlastita obilježja pučkog kazališta u nastojanju da svojim komičnim nastupom nasmije i zabavi običnog čovjeka, svjedoči o svakodnevnim scensko-praktičnim poteškoćama s kojima su se glumci susretali tijekom nastupa na ratom zahvaćenim područjima. Primjerice, spominje problem izostanka električnog osvjetljenja za vrijeme predstave (publika je na to reagirala tako da je ubrzo pozornicu osvijetlila vlastitim džepnim svjetiljkama kako se predstava ne bi prekinula, što je jedan od izravnih pokazatelja interesa koji je publika iskazivala prema takvoj vrsti umjetnosti); govori o posuđivanju kostima od publike, a potom i o šivanju kostima u njihovim krojačnicama i to od padobraskih platnâ koje su donirali njihovi suborci, a koja su potom iskorištena i za izradu kulisa; o neizvjesnosti u očekivanjima onih gledatelja koji su prvi put na izvedbi neke predstave; o nedostatku profesionalnih glumaca čija su mjesta morale zauzeti osobe bez scenskog iskustva, što je rezultiralo predstavama lakrdijama umjesto zamišljenim tragedijama (posebice je to bilo uočljivo u scenama umiranja jer je publika svakodnevno bila njihovim svjedokom i sudionikom) i sl. (M. V., 1953: 4–5) Može se pretpostaviti da se dio tih poteškoća odnosio i na izvedbe Čehovljeve *Prosidbe*.

družinom u Hrvatskoj pa ne iznenađuje navedeni broj izvedbi *Prosidbe*. Nastupala je u Lici, na Kordunu i Baniji, u Hrvatskom primorju, Slavoniji, Moslavini, Gorskom kotaru, Istri, čak i u Sloveniji, sve do Trsta.⁹⁹

2.6.2. *Prosidba* KNOJ-a

Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije (KNOJ) koje djeluje od 22. travnja 1942. do 22. prosinca 1944. predstavljalo je prvu kulturno-umjetničku ustanovu u Novoj Jugoslaviji koja se raspoređuje AVNOJ-u (Antifašističkom vijeću narodnog oslobođenja Jugoslavije),¹⁰⁰ odnosno umjetničko-hijerarhijski vrh partizanskoga glumišta čija je svrha bila širenje interesa za kazališnu umjetnost. (Batušić, 1978: 464) KNOJ tijekom rata postaje središtem kulturno-umjetničkog života te „prvom umjetnička ustanova (historijski) u stvaranju jednog novog državnog i društvenog uređenja”. (Afrić, 1961d: 12)

U scenskoj praksi, prema Batušiću, KNOJ se pretvorio u „spontano pučko kazalište na temelju zajedničkoga scenarija, suvremeno glumište glumčeva umijeća, (...) najživlje kazalište po strukturi svoga nastanka i glumcu izvanredno primjereno, ali ujedno ovisno isključivo o njegovim improvizacijskim sposobnostima jer je književno-dramska sastavnica predstave bila u zaleđu namisli i scenske vještine”. (1978: 464) No u drugom razdoblju djelovanja, nakon prelaska u Bosnu, KNOJ mijenja svoju fizionomiju i pokušava realizirati „standardno” kazalište: dramsku predstavu zasnovanu na književnom predlošku. Želi izbaciti „šarene programe”, političke parole, a uvesti dekor, kostime, rekvizite, šminku i sl. (Ibid., 463) Riječ je o nastanku određene vrste „građanskog teatra” čije su predstave i dalje bile glumački heterogene i neujednačene, ali koje su tada brojale više od pedeset članova. Štoviše,

⁹⁹ Osim pjesama, zbornih recitacija i Čehovljeve *Prosidbe*, družina je izvodila i sljedeće predstave: *Na pola puta* Lea Matesa, *Analfabetu* i *Dr Branislava Nušića* i *Teške časove* Mateja Bora. Nakon rata, varaždinsko kazalište preuzelo je ime August Cesarec radi očuvanja sjećanja na družinu, a neki njezini članovi postali su dio prvog ansambla novoosnovanog varaždinskog kazališta. (Hećimović, 1990.)

¹⁰⁰ Senker ističe da je grupa zagrebačkih scenskih umjetnika, koji su se u travnju 1942. priključili partizanima, 10. siječnja 1943. u Bihaću dobila ime (KNOJ) i statut, ali je istovremeno izgubila neovisnost jer je dodijeljena AVNOJ-u. Smatralo se da partizanska kazališta mogu „najlakše i najuspješnije popularizirati liniju NOB-e i agitaciono-propagandistički djelovati, te ujedno podizati kulturno-prosvjetni nivo najširih slojeva društva”. (2001: 10)

pojedini glumci u takvim izvedbama bili su čak predratni prvaci jugoslavenskih kazališta, dok je publici predstavljen repertoar iz svjetske dramske književnosti, a fundus opremljen propisnim kostimima i rekvizitima. (Afrić, 1962a: 7; 1962b: 10) No Afrić napominje da su upravo „šareni programi”, scenske montaže i „plakat-predstave” predstavljale partizansko kazalište u punom smislu te riječi i bile njihove najbolje predstave, dok su aktovke činile poseban dodatak „šarenim programima”, koji je previše podsjećao na „standardno” kazalište, „i to u rđavom smislu”. „Njihov uprošćeni iskonstruirani realizam”, nastavlja Afrić, „šaputao je tamo gdje je trebalo vikati. (...) Takvom kazalištu nije pristajao „kabinetštik’.” (u: Roksandić; Batušić, 1960: 117–118)

Stavove Afrića o prvom razdoblju djelovanja KNOJ-a potvrđuje i Đ. Petrović u *Narodnom listu* kada govori o partizanskim scenskim nastupima kao o obliku „pučke svečanosti” koja je bila umjetnički disciplinirana i koja je posjedovala određenu razinu umjetničke slobode za glumce, a tijekom koje su i glumci i gledatelji ponovno kritički (pr)oživljavali svakidašnjicu koja je u njima izazivala srodne umjetničke doživljaje. Kritičar također tvrdi da takvi nastupi nisu bili isključivo pod utjecajem političko-ideološke propagande ili političkih programa, već su imali i nedovoljno potenciranu umjetničku svrhu.

(...) ova (je) svečanost isto tako rat – ali rat vođen na drugi način, s drugim oružjem i drugim ciljem nego što ga vodi okupator. (...) Od samoniklog partizanskog glumca tražilo se da zbivanje i ljude iz svoje sredine (...), zgusnuti u vlastiti intenzivni doživljaj, u nekom tekstu „skeča” na pozornici ponovno ostvari. S druge strane i sam „skeč” bio je isto tako doživljaj te sredine sažet od pisca u tekst – tako da su se i autor i glumac napajali s istoga izvora. Glumcu u partizanima bio je olakšan rad s time što je bio potpuno obuhvaćen onom istom svakidašnjicom koju je trebalo na pozornici nanovo oživjeti (...). (...) naš (je) glumac bio u dovoljnoj mjeri okružen stimulativnim momentima koje inače glumci moraju nadoknaditi literaturom. On je doživio onaj život u njegovu totalitetu i u pojedinostima (...). (On) je oživljavao konkretne ljude, koji su nicali, novi kao i on sam, i koje je formirao život oko njega, tj. borba (...). (Takva vrsta glume – op. S. M. Š.) zahtijevala je bogaćenje glumačkoga izraza od jednostavnoga k složenijem i sprečavala zaostajanje u crno-bijelim ili ma kojim drugim shemama. S druge strane publika, isto tako slobodna od predrasuda „kako je to nekad bilo u kazalištu” i ostalih shema mišljenja, odnosila se, a da to nije morala biti svjesna, kritički spram onoga što se događalo na pozornici (...). Partizansko kazalište (je) na sebi iskusilo da se umjetnička sloboda stječe kroz umjetničku disciplinu. Prema tome, ono zaista nije bilo samo propaganda ni epizoda, nego je – očišćeno od svih mogućih nanosa literarne nadgradnje, skepse i nedoumice i svedeno na svoju suštinu – ostalo do danas samo umjetnički doživljaj i nedovoljno korišten umjetnički potencijal. (Ibid.)

Kritičar *Vjesnika* pak smatra da su glumci s jedne strane često zaboravljali na umjetničku profesiju i postajali „borci revolucionarne vojske”, dok su s druge strane doživljavali najimpresivnije umjetničke trenutke upravo kada su, uoči neke bitke, improvizirali zadani umjetnički program kako bi podignuli raspoloženje svojih suboraca. (Lj. K., 1959.)

Prema *Repertoaru*, KNOJ je inscenirao *Prosidbu* 15. studenoga 1942. u Bihaću, a obnovio ju je u srpnju 1943. u selu Tumare i Seoni u Bosni. Ako je suditi prema Afrićevim svjedočenjima, jednočinka je uprizorena kad su članovi KNOJ-a prešli u Bosnu i promijenili koncept djelovanja, odnosno prvi put je izvedena u drugom razdoblju njihova djelovanja (rujan 1942. – siječanj 1943.), dok je obnovljena u trećem razdoblju djelovanja (siječanj 1943. – rujan 1943.). (u: Roksandić; Batušić, 1960: 119–121) Autor i adaptator glazbe bio je dirigent i skladatelj Nikola Hercigonja, a glumci i građani Bihaća preuzeli su kolektivne uloge scenografa i kostimografa. Redateljsku stolicu ponovno je zauzeo Afrić.

Afrić je prije pristupanja partizanskom kazalištu bio član zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta (njegove bitne glumačke odlike bile su „veherentnost značaja i suvremena uznositost” (Batušić, 2019: 401)) i 1932. osnivač i voditelj Dramskoga studija unutar tog istog kazališta. O svojem početnom djelovanju u KNOJ-u (o prvom razdoblju od njih pet) piše:

Početak rada Kazališta narodnog oslobođenja (...) kretao se u stvaranju jednog posebnog teatra. Mogli bismo reći kako nam je namjera bila stvoriti čak i neku vrstu „antiteatra”. Mi smo željeli u partizane prenijeti onaj avangardizam, koji smo bili započeli nekada u Dramskom studiju. Htjeli smo stvoriti jednu posebnu vrst teatarskog spektakla, jednu, da je tako nazovem, „plakat-predstavu”, i to upravo kroz tzv. „šarene programe”. (u: Hećimović, 1990: 795)

Za njega je partizansko kazalište, barem u toj početnoj fazi, predstavljalo osnovu za novo i avangardno kazalište, za novu dramaturgiju i novi kazališni stil, no nije posve razvidno u kojoj su mjeri takve ideje zaista i realizirane u scenskoj praksi partizana. Poslije se njegov stav preoblikovao u tvrdnju da je partizanska kazališna umjetnost bila podređena političkim ciljevima partizanskog političkog vrha te da je revolucionarni borbeni duh uvijek bio prisutan među glumcima i publikom. Također napominje da nije postojao unaprijed pripremljen dramski tekst, a da se gluma odlikovala improvizacijskim vještinama pojedinaca koji su u

umjetničkom djelovanju pod specifičnim okolnostima organizirali i inscenirali raznovrsne kazališne programe.

Sjećanje na partizansku pozornicu nije evociranje uspomena na jedan umjetnički podvig, na jedan specifičan i specijalan teatar ili na inicijativu jednog novog scenskog izraza ili stila, jer ona to nije bila. Partizanska pozornica je bila borbeni odred revolucije. U njenim scenskim ostvarenjima odražavale su se želje i htijenja Partije. Preko nje su se tumačili ciljevi borbe. Ona je bila scenski odraz neposrednih zbivanja i spontani izraz aktualnih pregnuća. Partizanska pozornica je poruke revolucije sažela u riječ, u gest, u grimasu, u osjećaj. Ona je pokatkad izgledala kao vojničko kazalište, putujući kabaret, seoska diletantska grupa ili kazališna ekipa bez fizionomije, ali ma kakve bile njene forme i u bilo kakvom sastavu ona je oživljavala svoja scenska ostvarenja, ona je uvijek bila živ odraz neposrednog života i impresivan scenski izraz općeg revolucionarnog duha čak i onda kada za kazališni život nije bilo potrebnih književnih djela i odgovarajućih dramskih tekstova, a ni temeljnih uvjeta za bilo kakvu scensku djelatnost. Glumačka riječ bila je često puta ogoljena i lišena svih scenskih pomagala. Glumac je nastupao bez kulisa, zavjese, rampe, rasvjete, bez kostima, šminke i rekvizita. Tekstovi su vrlo često bili naivni (...) i bez ikakvih literarnih finesa. Čak i igra glumaca bila je mnogo puta početnički sirova i diletantska. Stilova je bilo svakojakih: od realizma do romantičke patetike i groteske. Repertoar se „šareniji” ne bi mogao ni zamisliti. (u: Roksandić; Batušić, 1960: 114–115; Afrić, 1961:14)¹⁰¹

Senker tvrdi da je Afrić s vremenom morao povući svoje „antiteatarske” zamisli i mjesto ustupiti „iskonstruiranom realizmu” skečeva i drama partizanskih pisaca koji su bili podobniji onim političarima zaduženima za stvaranje i nadzor repertoara partizanskih kazališta. (Senker, 2011: 14) „Karakteristika tog perioda (druge faze, prema Afriću – op. S. M. Š.) sastoji se u postepenom odstupanju od smjernica partizanske pozornice, od napuštanja ideologije da se stvori novo kazalište i usmjeravanju prema starom, dobrom standardnom teatru s dobrom dozom ‚socijalističkog realizma’ koji se naglo počeo uvlačiti i u naša umjetnička shvaćanja.” (Afrić, 1962d: 9) Afrić napominje da se u vrijeme izvedbe *Prosidbe* (pretpostavljamo da govori o predstavi u Bihaću¹⁰²) njihov dramski repertoar već bio približio

¹⁰¹ Afrić napominje da su za mnoge mještane ove predstave predstavljale kulturno bogaćenje jer većina njih nikada prije nije čula riječ „kazalište”, a kamoli gledala kazališne predstave. Nastavlja: „Sjećam se jedne predstave, možda jedinstvene u povijesti kazališta. Na putu kroz Liku zadržali smo se u jednom selu gdje su nas tamošnji seljaci obilato pogostili. Poslije večere htjeli su pošto-poto da im damo malu priredbu, da čuju naš program. Bila je noć i pored slabog svjetla improvizirane karbituše, ispred jedne seljačke kućice započeli smo svoj program. Talijanska straža nalazila se jedva kojih stotinjak metara daleko od nas. Zbog blizine okupatorske vojske mi nismo naravno mogli glasno glumiti i recitirati, pa smo čitav naš program odšaputali. (...) Publika je od nas na metar stajala i slušala. Fantastičan komoran teatar. ‚Komorniji’ se sigurno ne može ni zamisliti.” (u: Roksandić, Batušić, 1960: 116)

¹⁰² O izvedbama u Bihaću Afrić tvrdi: „Publika je primala naše priredbe s izuzetno velikim odobravanjem i mi smo svuda bili prihvaćeni sa spontanim ovacijama i neposrednim izjavama iskrenih simpatija. Rijetko je da je

„standardnom” kazalištu jer su tada izvodili i *Jazavca pred sudom* Petra Kočića, *Sumnjivo lice* Branislava Nušića, *Ona je svemu kriva* Lava N. Tolstoja te uvježbavali *Revizora* Nikolaja V. Gogolja, čija se premijera naposljetku nije održala zbog ratnih okolnosti. (Ibid.) No ne podastire detaljniju analizu same predstave. Ističe i da je obnova jednočinke u Seoni u ljeto sljedeće godine protekla u ozračju intenzivnijih svakodnevnih ratnih borbi koje su karakterizirale treću fazu djelovanja KNOJ-a (Ibid.), ali ponovno bez uvida u pojedinosti scenske prakse.

S druge strane, Braslav Borozan (1917. – 1988.), također partizanski glumac, izrijekom piše o izvedbi *Prosidbe* u okvirima „kazališta avangarde” ili „slomljenog teatra”. Pretpostavljamo da je riječ o obnovljevoj inačici aktovke jer se Borozan priključuje partizanima u KNOJ-u za vrijeme tzv. Pete neprijateljske ofenzive, u svibnju/lipnju 1943.¹⁰³

Ratna zbilja i njen teatar u šumi. Narodno junaštvo bez patetike, kazalište bez dekora i šminke. U danjem svjetlu snoviđenje jedne jednočinke A. Čehova. *Prosidba*, usred jednog živog životnog strašnog ratnog dana. U tom skladu neskladnoga i jest se manifestiralo kazalište avangarde u partizanima. Smrt u inat se igralo. Smijeh. Smijeh se glasao među gledaocima jer su razumijeli napor glumaca kako piju čaj iz zamišljenih porculanskih šalica, zadižu repove nepostojećih frakova (odjeveni inače u krpe od odijela što je uništeno stradanjima), sjedaju na nepostojeće fotelje. Igraju se oni nepostojećeg da bi izrazili svoje postojanje. Taj „slomljeni teatar” kao očigledna negacija trenutne zbilje jeste inovacija čudesnog tipa i stila. Bio je tren. Ostala je u svijesti partizana glumca i borca nadrealna vizija sudara svjetova. (1983: 46)

Avangardnost partizanskog kazališta u jednom dijelu njegova umjetničkog djelovanja, Borozan nastavlja, bila je u posebnom odnosu uspostavljenom s partizanskom publikom tako da su glumci i publika postali jedan entitet, nedijeljen na objekt i subjekt, bez zastora i rampe. Glumci su postali dio dnevnog života publike koja nije „doživljavala” kazalište, već s njim „živjela” zato što „nikakvo kazalište u ratu nije moglo biti dramatičnije od samog rata, a tragični patos u stvarnosti uzdizao se do svenarodnog bola koji je obuzimao cjelokupnu osjećajnost čovjekovu”. (Ibid., 48) Takvo je kazalište djelovalo programski na avangardni

ijedno kazalište bilo primljeno tako srdačno i s takvim oduševljenjem. Najslabije točke naših programa bile su uglavnom aktovke. I to one sa suvremenim temama. Najbolje od njih bile su one koje smo mi sami napisali. (...) One su bile (...) scenski efektnije (te su aktovke prikazivale neposredna aktualna zbivanja, ali, prema mišljenju Afrića, bez literarne vrijednosti – op. S. M. Š.). Osim toga mislim da onako shvaćeni realizam nije bio pogodna forma ni prikladan način umjetničkog izražavanja za tematiku iz borbe.” (Afrić, 1961d: 12)

¹⁰³ O Borozanovu priključenju KNOJ-u vidi Afrić u: Roksandić; Batušić, 1960: 122.

način u razdoblju kada je propagandni karakter neprijateljske strane snažno utjecao na mještane sela i gradova u kojima su partizani nastupali. (Ibid., 49) Etičnost je zauzela važniju ulogu od estetike, a pojedine kazališno-scenske inovacije bile su prisutne na improviziranim pozornicama.

Za umjetnike borce bio je to etički avangardni čin, a izazov za estetske inovacije koje traži takav teatar. (...) Inovacije su vidljive u izrazu scenskog poimanja prostora za igru, kao i u stilu igre s redateljsko-glumačkog gledišta. (...) Bezbroj varijanata u scenskim nastupima van svake sheme uslovljavalo je kreacije „na mah” i bez ponavljanja (reprise). Originalan iskaz kazališnog čina bio je nužnost u okolnostima partizanskog ratovanja. (Ibid., 49)

Drugim riječima, za vrijeme Drugog svjetskog rata Čehovljeva jednočinka izvodi se pod novim okolnostima te se prilagođava novom prostoru, vremenu i publici koji pogoduju istraživanju različitih mogućnosti njezine interpretacije, odnosno skloni su novim scenskim kreacijama koje je publika, može se pretpostaviti, s oduševljenjem primala i potencirala. Time je barem djelomice „obogaćeno” razumijevanje tog Čehovljeva djela pa i piščeve poetike općenito, iako se ne smije smetnuti s uma da je političko-ideološko-ratna komponenta dio takve inscenacije.

3. RECEPCIJA KAZALIŠNIH UPRIZORENJA DRAMSKIH DJELA I DRAMATIZACIJA I ADAPTACIJA PROZNIH DJELA A. P. ČEHOVA U HRVATSKOJ OD 1945. DO 2010.

3.1. Političko-ideološka orijentacija hrvatske kazališne prakse: Utjecaj scenskog realizma i naturalizma u scenskim izvedbama Čehovljevih djela (1945. – 1957.)

3.1.1. Narodno kazalište u Splitu

3.1.1.1. *Tri sestre*

Čehovljeva najpoznatija drama *Tri sestre* (*Tri sestry*, 1900.) prvi put izvedena je na hrvatskoj kazališnoj pozornici neposredno nakon Drugog svjetskog rata, 1948. godine u splitskom kazalištu. Valja naglasiti kako je Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu za kazališnu sezonu 1912./1913. u nacrtu repertoara također predvidjelo izvođenje te drame. Novinski članak iz *Jutarnjeg lista* („Prosvjeta i umjetnost”, 1913: 4) potvrđuje da se predstava doista namjeravala održati u tom kazalištu, u režiji ruskog redatelja Andrejeva, no ne može se potvrditi je li predstava uistinu i izvedena jer nisu pronađeni podaci o njezinoj inscenaciji.

Prema *Repertoaru hrvatskih kazališta* (1990.), premijera drame uprizorena na pozornici Narodnoga kazališta u Splitu (danas Hrvatskoga narodnog kazališta Split) 1. lipnja 1948. smatra se njezinom prvom hrvatskom izvedbom. Režiju potpisuje već spomenuta ruska redateljica Lidija Mansvjetova, a glumačku postavu u predstavi činili su Ivka Berković (1904. – 1987.) – Olga, Marija Borska (1912. – 1983.) / Lidija Mansvjetova – Maša, Žuža Tolić – Irina, Ana Glavinović (1920. – 1953.) – Natalija Ivanovna, Ante Šoljak – Aleksandar Ignjatjevič Veršinjin, Abdulah Klokić – Andrej Sergejevič Prozorov, Nikola Ćuk – Nikola Ljvovič Tuzenbach, Salih Nasić – Fjodor Iljič Kuligin, Stjepan / Stevo Kovačević – Ivan Romanovič Čebutikin, Stjepko Janković (1921. – 1993.) – Aleksej Petrovič Fedotik, Zvonko / Zvonimir Strmac (1918. – 1996.) – Vladimir Karlovič Rode, Andro Marjanović (1907. – 1978.) – Ferapont, Slavko Štetić – Vasilij Vasiljevič Saljonij, Zorka Falović – Anfisa, Vjeročka Kudrjacev – sobarica i Tonka Štetić (1923. – 2012.) – ulična pjevačica.¹⁰⁴ („Narodno kazalište – A. Čehov: *Tri sestre*”, 1948: 3) Za prijevod drame zaslužna je Milica

¹⁰⁴ Kazališna cedulja: *Tri sestre* A. P. Čehova (1948.).

Bogdanović,¹⁰⁵ a scenografska rješenja u predstavi potpisuje Rudolf Gerhart Bunk (1908. – 1974.).¹⁰⁶

Predstava je postavljena na scenu nekoliko godina nakon završetka Drugog svjetskog rata, rata koji je označio prijeloman trenutak ne samo u društveno-političkoj i gospodarskoj stvarnosti tadašnje Jugoslavije već i u kulturi (književnosti, drami i kazalištu). Društveni i ideološki prevrat 1945. godine, odnosno nastajanje novog socijalističkog uređenja Jugoslavije koje nasljeđuje sovjetski model, doveli su do uspostavljanja novog sustava vrijednosti kojim je s jedne strane, smatra Nemeč, „sloboda umjetničkog stvaralaštva bila bitno ograničena i osmišljeno dozirana”. (2003: 5)

S druge strane, prema Batušiću, 1945. godine uspostavom nove vlasti započinje dotad najdulje razvojno razdoblje hrvatskoga kazališta (do 1975.) koje je katkad obilježeno „ponekom osjetnije izraženom cenzurom”, tako da se ne može promatrati kao homogena cjelina. (1978: 473) Razdoblje nakon Drugog svjetskog rata obilježeno je društveno-političkim događajima, i to „nekim bitnijim upletanjima administrativnih struktura u scensko svakodnevlje, nerijetko i prevlašću izvankazališnih poticajnih središta” (Ibid., 473).¹⁰⁷

¹⁰⁵ Milica Bogdanović (1882. – 1973.) bila je zapažena u književnoj kritici kao iznimna poznavateljica ruske književnosti, posebice života i rada Lava N. Tolstoja. Bila je prva doktorica znanosti u Hrvatskoj i jedna od prvih službenih studentica Zagrebačkog sveučilišta 1901. Godine. Dramu *Tri sestre* prevela je 1921. godine. (Detoni-Dujmić, 1989.)

¹⁰⁶Prema Bezić-Božanić, riječ je o njemačkom slikaru iznimnog senzibiliteta, čovjeku široke kulture i vrsnom poznavatelju povijesti umjetnosti. (1984: 366) Autor je scenografije za više od 120 drama, opera i baleta i dobitnik brojnih nagrada i priznanja. (Usp. Roje Depolo, 2012: 7–40; Bezić-Božanić, 1984: 364–374) Obilježja koja se pripisuju njegovu iznimno vrijednom slikarskom opusu, reflektiraju se i u njegovu kazališnom djelovanju. Naime, za prvu fazu Bunkova slikarstva karakteristična je prisutnost njemačkog ekspresionizma dok je druga faza u Splitu (1938. – 1942. i 1947. – 1957.) obilježena pejzažom i prožimanjem dalmatinskim, mediteranskim skladom. (Denegri, 1998: 147) U njegovim se scenografskim rješenjima, s jedne strane, služio ekspresionizmom, pa su mu više odgovarala klasična scenska djela, odnosno psihološke drame i velike opere, ali je, s druge strane, pozornicu oslobodio suvišnog dekora. „Određenim linijama, bojom i svjetlom želio je postići unutarnju ravnotežu i sklad između prostora, glumca i teksta.” (Bezić-Božanić, 1984: 366) Može se pretpostaviti kako su ova druga rješenja u svojim idejnim konceptima možda nagovijestila tzv. tendenciju redukcije ili pročišćavanja scenskoga prostora, djelomice karakterističnu za pedesete godine 20. stoljeća na hrvatskim pozornicama (više o tome u nastavku rada). Međutim, ako je suditi prema dvije sačuvane crno-bijele fotografije predstave (preuzete iz Arhiva splitskog kazališta), u izvedbi se ne nazire načelo redukcionizma scenskoga prostora, upravo suprotno. Riječ je o gotovo naturalističkom prenošenju Čehovljeva djela na scenu uz posvećenost mnoštvu detalja kako bi se vjerno rekonstruirala ruska provincija s kraja 19. stoljeća. To potvrđuju i kostimografska rješenja u predstavi.

¹⁰⁷ Batušić također navodi da Drugi svjetski rat „nije značajnije utjecao na organizacijsko-strukturalne odnose na hrvatskim pozornicama. Kazališne su zgrade pošteđjela razaranja, a ostatak je družina dočekao i oslobođenje i svoje drugove koji su tijekom rata prešli u partizanska kazališta. Usprkos bjelodanoj činjenici da su kazališta kao državne ili gradske institucije silom zakona i voljom jačega prešla u službu prosvjetno-propagandnih struktura vladajućeg poretka, ona su, naravno, sa znatno izmijenjenom i usmjerenom repertoarnom slikom, djelovala i dalje.” (1978: 472) Određeni broj kazališnih umjetnika od početka rata djelovao je u okviru Narodnooslobodilačkoga pokreta, a veze je s pokretom, upozorava Batušić, održavao svaki kazališni grad, što je kasnije omogućilo jednostavniji povratak umjetnika u matične kazališne institucije i dalo temelje za jedan novi

Pozitivna strana takvog upletanja kao dijela tadašnjeg vladajućeg političkoga programa očituje se u širenju kazališnoga pokreta u cijeloj zemlji, ali i u širenju financijske osnovice kazališnoga života. Do 1950. kazališta zauzimaju vodeće mjesto među predstavljačkim umjetnostima u novoj kulturnoj jugoslavenskoj paradigmi. Glumci koji su u kazališta došli s partizanskih pozornica sa sobom su donijeli ne samo „nova izražajna sredstva” već i „novu ideologiju, duh kolektivizma i zajedničkog stvaralaštva s redateljima”. (Batušić, 1985: 56) Postali su nositelji cjelokupne kazališne djelatnosti i na prvi pogled ravnopravni sudionici u stvaranju novih društveno-ideoloških odnosa, nakon desetljeća obilježenih borbom za vlastita ljudska i umjetnička prava, dok gotovo sve kazališne predstave posebnu namjenu pronalaze u tvornicama, školama, vojnim jedinicama ili određenim dijelovima grada. (Batušić, 1978: 474–475) Takva je organizacija kazališnoga života, koja je potencirala i prve veće predstave profesionalnih ansambala (pa tako i predstave Čehovljevih djela), zapravo djelovala kao specifičan način širenja ideološke propagande postojećih političkih struktura koje su time željele popularizirati novi politički sustav. Na tom su putu, ističe Batušić, posebno isticale zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište kao organizacijski prototip takve vrste umjetnosti, uzor djelovanja i splitskom kazalištu u koje su na temelju „administrativnih rješenja” morali dolaziti i zagrebački glumci te koje je preuzimalo repertoarne naslove većinom provjerene u zagrebačkom kazalištu. (Batušić, 1978: 475) Naime, prijevod stranih djela, uz nova djela domaće dramatike, dopirali su do splitskog kazališta tek nakon što su ih odobrili ideolozi i službeni kazališni kritičari koji su procjenjivali njihove inscenacije na zagrebačkoj pozornici. (Ibid., 475) Drama *Tri sestre* u tom je pogledu iznimka jer je prevedena na hrvatski jezik još početkom 20. stoljeća, a prema *Repertoaru* nije izvedena u produkciji Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu sve do početka šezdesetih godina.

Dok je europsko kazalište obnavljalo vrijednost pretklasičnog dramskog i opernog repertoara koji je tijekom ratnih godina bio zamijenjen bulevarskim i vodviljskim kazalištem, operetom, mjuziklom i kabaretom (Međimorec, 2008: 130), hrvatsko kazalište, prema Marijanu Matkoviću (tadašnjem intendantu zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta),

organizacijski početak koji je u svakome gradu imao svoja specifična obilježja. (Ibid., 473) Primjerice, u Zagreb je nakon oslobođenja, 8. svibnja 1945., stigla družina Kazališta narodnoga oslobođenja iz Splita koja je „preuzela umjetničku i administrativnu upravu zagrebačkoga kazališta sve do svoga rasformiranja 6. srpnja 1945. i fuzije s ansamblom HNK. Slično se zbilo i u ostalim hrvatskim kazališnim sredinama, s posebno istaknutom pripomenom kako je ono u jadranske gradove gdje je – kao u Puli, Rijeci, Zadru, djelomice i u Šibeniku, u okupacijskom razdoblju i u Splitu – na pozornici prevladavao talijanski jezik, naposljetku i u profesionalna glumišta uveden hrvatski jezik.” (Ibid., 473)

zahtijevalo je „nov repertoar, novu domaću suvremenu dramsku literaturu, novu interpretativnu kazališnu umjetnost od režije preko glume do inscenacije. Novu kritiku i novu publiku.” (1949: 312) Drugim riječima, zahtijevalo je „prve korjenite inovacije u repertoarnoj politici i izvedbenoj poetici kazališta”. (Lederer; Petranović, 2019: 345) Razdoblje je to obilježeno velikim kazališnim očekivanjima, katkad i eksplicitno izraženim u određenim programatskim tekstovima, poput teksta Petra Šegvića u listu *Kazalište* (1/1946), koje je objavljivalo splitsko kazalište:

Novo kazalište poteklo je iz zahtjeva i potreba najširih narodnih slojeva, poteklo je iz ogromne želje da se društveni, ekonomski, politički i drugi problemi iznose kroz umjetničke forme javno na pozornicu i da tu narodni kolektiv sudjeluje u njihovu rješavanju. Poteklo je iz prijekne potrebe, da gorući problemi ne budu zapostavljeni i bacani u pozadinu za ljubav teatra koji ima svrhu da zabavlja, razonodi uzak krug onih koji su monopolizirali ne samo teatar već i čitavi društveni život. (U: Stublija, 1984: 191)

Takvom kazališnom promišljanju pridružuje se Šime Vučetić, urednik istoga lista, koji u tekstu *Učimo od Stanislavskoga* (br. 2–3, 1946.) oštro osuđuje zapadnoeuropsko kazalište prve polovice 20. stoljeća te spominje ruskog redatelja kao „umjetnika-revolucionara koji je na scenu uveo ‚realističnu‘ metodu”. (Ibid., 193) Također, 8. studenoga 1947. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu održana je priredba u spomen na gostovanje hudožestvenika u Zagrebu 1922. godine. Slavko Batušić pritom ističe:

Gostovanje Hudožestvenika bilo je od bitnog i upravo sudbonosnog značenja za daljnji razvoj glumačke umjetnosti. Naši tadašnji glumci, redatelji, scenografi, đaci glumačke škole i svi kazališni trudbenici bez razlike crpili su iz toga gostovanja veliku i trajnu nauku: da je unutarnja umjetnička disciplina i potpuno podvrgavanje čitavoga sebe svom zadatku prvobitni i osnovni temelj stvaranja; da je sistem Stanislavskoga (...) najispravnija i najdjelotvornija metoda u radu glumca – umjetnika na sebi i na izgrađivanju svoje ličnosti; da nema tzv. „velikih” i „malih” uloga, već da se svaki pojedinac u svakom svom zadatku ima neograničeno podrediti vrhovnom postulatu cjeline, kolektiva; da je realizam, socijalistički realizam, jedina ispravna baza sveukupnog stvaralaštva, a pogotovo scenskog, glumačkog; i konačno: da je ruska scenska umjetnost, i to ona, koju su dosljedno i nepokolebljivo izgrađivali Hudožestvenici, najzreliji i najsavršeniji rezultat u oblasti scenske umjetnosti uopće. (1948: 136–137).

Takav je stav uočljiv i u drugim jugoslavenskim tiskovinama prvih poslijeratnih godina. Primjerice, u povodu obilježavanja pedesete godišnjice osnutka i rada MHAT-a, slavni susret Stanislavskog i Njemirovič-Dančenka u *Slavenskom bazaru* detaljno se prenosi navođenjem

nekoliko ulomaka autobiografske knjige Stanislavskog *Moj život u umjetnosti*, u prijevodu Drage Ivaniševića. („Znameniti susret”, 1948.) U *Borbi* Ljubomir Maraković ponovno naglašava važnost hudožestvenika u borbi za stvaranje socijalističke umjetnosti, odnosno važnost nove metode socijalističkoga realizma koja u sebi sadržava „boljševičku partijnost” (idejnu privrženost umjetnika te aktivan i stvaralački odnos prema stvarnosti), „heroiku, jednostavnost i narodnost”, a Stanislavski veliča kao duhovno i stvaralačko središte sovjetskog kazališta. (1948: 6) Slične misli ponavlja i Borivoje Jevtić u *Studentskom listu*: riječ je o „pedeset godina revolucionarnog vrenja i utjecaja koji je taj teatar imao na opće kazališno zbivanje”, teatar koji je od Oktobarske revolucije naslijedio „revolucionarnost, optimizam, polet, visoku idejnost i romantiku oslobođenog čovjeka”. (1948.)

Splitska izvedba Čehovljeve drame *Tri sestre* u kazališnoj kritici promatra se upravo u navedenoj paradigmi: kao trijumf realističke umjetnosti koju odlikuje „duboka, psihološka istinitost, otkrivanje tragike u svakodnevnom životu ljudi dorevolucionarne Rusije, vjera ljudi u veliki budući život”. (Maraković, 1948: 6) Čehovljev dramski opus, štoviše, drži se zaslužnim za nastanak *Sistema*, odnosno „psihološkog realizma” Stanislavskog: „glumac ne smije vanjski stvarati ulogu, već osjećati njeno rađanje iz unutrašnjosti, osjetiti duševni život lica koje upoznaje, produbljujući ga detaljnim studijem”. (Jevtić, 1948.) Stanislavski na taj način postaje „državnim redateljem i neoborivim teatrološkim autoritetom”. (Senker, 1984: 79) *Sistem*, odnosno njegov prvi dio objavljen u knjizi *Rad glumca na sebi I.: Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja* postaje brevijarom kazališnog sočrealizma, zastupnikom realističkog stila glume. No valja naglasiti kako su, prema Lederer, Stanislavskog u Hrvatskoj nakon 1945. godine kompromitirali njegovi sljedbenici koji su ga u duhu sočrealističke ideologije interpretirali doktrinarno, pozivajući se na njegov *Sistem* kao svojevrsnu gotovu formulu, bez obzira na to što, kako naglašava Tito Strozzi, nitko u hrvatskom glumištu tada nije točno znao što je „psihološki realizam” i kako ga provesti u praksi, u radu na predstavi. (2003: 278) Unutar takvih prosvjetiteljsko-propagandnih zahtjeva koje vodeći hrvatski ideolozi postavljaju kazališnom stvaralaštvu, odnosno u vrijeme dominacije sočrealističke doktrine koja inzistira na varijanti onoga što se pogrešno dovodilo u vezu s postavkama „psihološkoga realizma” Stanislavskog,¹⁰⁸ estetska funkcija kazališnih predstava, pa tako i

¹⁰⁸ U to se vrijeme priklanjanje Stanislavskom poistovjećivalo s priklanjanjem nadzoru državnoga aparata nad umjetnošću, osporavanjem mogućnosti scenskog eksperimentiranja te propagiranjem određenih ideoloških i političkih ideja, bez preispitivanja stvarnog nasljeđa redateljevih teatarskih nastojanja, dovodeći ga u vezu

navedene splitske predstave, povlačila se pred onom ideološkom, iako je postojala svijest o takvoj opasnosti.¹⁰⁹ Drugim riječima, dramski repertoar Narodnog kazališta u Splitu, od svojeg osnutka 1945. godine (službeno otvorenje zabilježeno je 27. rujna izvedbom tragedije Mirka Bogovića *Matija Gubec, kralj seljački*) pa sve do sredine pedesetih godina (pokretanja Splitskih ljetnih priredbi 1954. i postupnog otvaranja zapadnoeuropskoj i američkoj dramskoj književnosti), bitno se ne razlikuje od repertoara ostalih hrvatskih kazališta, i on je podređen aktualnim političko-ideološkim dogmama i normama. (Hećimović, 1990: 400) Sastavlja se po

isključivo s tzv. psihološkim realizmom. (Senker, 1984: 80). Recepcija njegova teorijskog rada na jugoslavenskim prostorima došla je tek 1945. prijevodom djela *Rabota aktera nad soboi (Sistem)*, objavom njegove *Etike* u Zagrebu, *Mojeg života u umjetnosti* u Sarajevu (1955.) i *Beseda* u Beogradu (1957.). Zbog toga je upitno koliko je, i je li uopće, kazališni rad Stanislavskog bio shvaćen u hrvatskom glumištu prije, ali i nakon publikacija njegovih djela, jer su njegovi sljedbenici, bivši učenici (u grupama ili pojedinačno) nerijetko zastupali posve oprečna stilska razmišljanja od onog koje je sam redatelj prihvatio u različitim fazama svojega rada. Božidar Violić ističe kako je „u poslijeratnim godinama *Sistem* nametnut našim kazalištima kao zvanična estetika socijalističkoga realizma, pa je bio prihvaćen bez iskrenog oduševljenja i primjenjivan bez pravog razumijevanja. Poslije 1948. Stanislavski je odbacivan kao nametnuti teret, te je s jednakom površnošću i nerazumijevanjem okvalificiran kao psihološki i zbog toga (?) zastario. Da nije bilo Gavelle i Stupice, ne bismo ništa razumjeli o Stanislavskom.” (u: Lazić, 1987: 185) Tito Strozzi u *Metodi glumačke izobrazbe (I dio – analiza glume)* drži kako „rad Stanislavskog na emocionalnim kvalitetama glume zapravo pretpostavlja izrađenu glumačku tehniku u nižim područjima glumačkoga stvaranja”, što je hrvatskim glumcima nedostajalo. Zatim pojašnjava pojmove: *svjesno i podsvesno buđenje emocija, psihološka baza, romantiziranje pauze i uži krug analize*. Zaključuje kako se realizam sastoji u čvrstoj i neprekidnoj vezi osjećaja sa sadržajem i kako bi se trebalo više posvetiti emocionalnom elementu u glumačkoj izobrazbi, što obrazlaže na primjeru deklamacije. (U: Stublija, 1984: 202) Natalie Crohn Schmitt pak ističe kako glumačke tehnike Stanislavskog ovise o vizuri svijeta koja je odgovarala tradicionalnome kazalištu onoga doba za koji je bila namijenjena i osmišljena, no koja je s današnjim glumačkim zahtjevima na suvremenim pozornicama posve neusklađena, te stoga više ne posjeduje onaj autoritet i snagu kojima se nekad služila (1990: 93–94). Međutim, nisu sve tehnike Stanislavskog odgovarale isključivo ondašnjim kazališnim pozornicama jer primjenu metoda fizičkih radnji, a posebice metoda aktivne analize (nastale nekoliko godina prije njegove smrti) mogu, uvjetno rečeno, pronaći i danas. Tijekom 20. stoljeća nerijetko je stvorena iskrivljena ili nepotpuna slika o umjetničkom radu Stanislavskog, poput one Davida Mameta iz 1996. koji *Sistem* naziva kultom ili Shomita Mittera iz 1992. koji njegov pristup smatra suviše usmjerenim na glumačku psihu. U određenim je trenucima bilo teško razaznati koje su originalne ideje Stanislavskog o glumi i režiji jer su se one tijekom godina neprestance usavršavale. Stoga se slažemo sa stavom engleske redateljice Katie Mitchell koja drži kako su često njegove teorijske ideje, ali i glumačke vježbe tijekom godina modificirane, osporavane i nadopunjavane te se nerijetko gube oštre granice između rada redatelja i različitih interpretacija njegova rada sa strane drugih redatelja, poput onih brazilskoga redatelja Augusta Boala ili američkoga redatelja i glumca Leeja Strasberga. (2009: 225–226) Stanislavskom ne idu u prilog ni sovjetske cenzure kojima je bio podvrgnut, stanka od 13 godina između objave prvog i drugog dijela *Sistema* na engleskome jeziku (koji je na početku uostalom bio zamišljen kao samo jedan svezak), pogrešni ili nepotpuni prijevodi s ruskoga na engleski jezik, čime se izgubila neposredna i jednostavna ruska terminologija, razilaženja između *Sistema* koji je Stanislavski neprestance razvijao u Rusiji i njegovih inačica koje su njegovi učenici emigranti (primjerice Richard Boleslawski) prenijeli i dalje razvijali u SAD-u. (Usp. Carnicke, 2009., Whyman, 2008.) Stoga se ne smije zaboraviti kako su „u praksi Stanislavskog oba aspekta – objektivni i subjektivni, psihički i fizički – prisutni od samog početka, jer zapravo postoje kao prikladan način za opis istog skupa fenomena s različitim naglascima. Stanislavski objašnjava (...): Veza između tijela i duše je nedjeljiva. (...) U svakom fizičkom činu postoji psihološki element, a u svakom psihološkom činu postoji fizički element.” (U: Roach, 2005: 269) Svaka je faza njegova umjetničkog djelovanja počivala na toj dvostrukosti, samo je razlika u tome koji se aspekt (psihički ili fizički) više naglašavao u pojedinoj fazi.

¹⁰⁹ Primjerice, Šegvić će zahtijevati da se diletantizam ukloni sa scene kao umjetnički surogat, a Krleža u eseju *Književnost danas* upozoravati da književnost treba biti svjesna svojih izražajnih sredstava kako se ne bi pretvorila u frazu. (U: Stublija, 1984: 191)

načelu ideološke podobnosti, a njime uglavnom dominiraju djela koja su svjetonazorski provjerena i koja „propagiraju” socijalističke vrijednosti.

S obzirom na to da su *Tri sestre* imale petnaest izvedbi¹¹⁰ u režiji Lidije Mansvjetove, posljednja je izvedena 5. siječnja 1949., može se pretpostaviti kako je predstava bila, uvjetno rečeno, „dobro” prihvaćena među tadašnjom publikom i kritikom.¹¹¹ U kritici je promatrana kroz navedenu socrealističku optiku kao dominantnu poetiku vladajućeg političkog sustava koja je, prema Flakeru, zahtijevala „istinито i povijesno-konkretno, ali optimistično prikazivanje, odnosno odražavanje stvarnoga života u njegovom revolucionarnom razvitku, a kazališnu umjetnost promatrala kao nositelja društveno-pedagoške funkcije (dramski likovi postaju nositelji moralnih i društveno-političkih vrijednosti), pristupačnu širokom krugu gledatelja.” (1976: 303). Kazališna nastojanja u toj izvedbi *Triju sestara* morala su biti podudarna s postojećim političkim tendencijama koja su težila realizmu, vjernom prikazu života na sceni. Augustin Stipčević 1949. napominje:

Nema sumnje, da su mnoge predstave na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu dostigle dosta velik umjetnički nivo. Također, sigurno i neke predstave u drugim kazalištima znače učvršćivanje scenskog realizma na našim pozornicama. Upravo u tome pravcu, da pojedino djelo bude pravilno protumačeno na sceni i da dobije adekvatan umjetnički izraz, da metoda scenskog realizma dobije svoju potpunu primjenu kako to traži naša socijalistička stvarnost, upravo u tom pravcu je usmjeren sva kazališna djelatnost. (u: Senker, 1987: 153)

Upravo tako shvaćen scenski realizam Branko Gavella u svojem manifestu *Putevi ka novom teatru* već 1928. oštro osuđuje.¹¹² Osuđuje ga kao „prosti rekvizit, prozirnu tehniku, iz koje

¹¹⁰ Osmo izvedba predstave bila je 13. studenoga 1948. u čast proslave pedesete godišnjice MHAT-a. Tom je prigodom Andreja glumio Abdulah Klokić, Nataliju Ivanovnu Marija Aleksić, Olgu Ivka Berković, Mašu sama redateljica Lidija Mansvjetova, Irinu Žuža Tolić, Kuligina Salih Nasić, Veršinjina Ante Šoljak, Tuzenbacha Nikola Čuk, Saljonija Slavko Štetić, Čebutikina Stevo Kovačević, Fedotika Stjepko Janković, Rodea Zvonko Strmac, Feraponta Andro Marjanović i Anfisu Zorka Čeko. (Kazališna cedulja: *Tri sestre* A. P. Čehova (1948.))

¹¹¹ Lidija Mansvjetova već je prije režirala Čehovljeve *Tri sestre* i to u Narodnom pozorištu u Sarajevu u travnju 1931. godine. Tom je prigodom Lešić zabilježio kako je predstava postigla velik uspjeh. „Prenoseći na ansambl svoje bogato redateljsko i glumačko iskustvo Mansvjetova inzistira na studijskom radu, njene pripreme i probe traju duže, analitičke su, ona ne teži za vanjskim rješenjima, već od glumaca traži ‚čisti realizam’ i ‚istinsko proživljavanje’, a posebnu pažnju posvećuje ‚skupnoj igri’, u kojoj nitko nije odskakao, jer su svi bili ‚jedan živi organizam, jedna cjelina koja je odlično funkcionirala u svim dijelovima’. (...) Čehovljevu sliku ‚običnog života’ Mansvjetova je gradila na karakterima, podtekstom, unutarnjem realizmu (...), ‚potpuno je ušla u bit drame, upila intenciju autora i onda sugestivnom snagom djelovala na sva lica, ne dozvoljavajući nikome da izađe iz okvira koji je postavila”’. (1976: 71–72; 82–83)

¹¹² Osim Gavella i Miroslav Krleža 1925. iznosi stav o hudožestvenicima u putopisno-esejističkom ogledu *Kazališna Moskva*. Iako je bio pod dojmom njihove izvedbe drame *Tri sestre* 1922., odnosno glumačkog umijeća Olge Knipper-Čehov (Čehovljeve supruge koja je bila piščeva suradnica i kazališna savjetnica u

zjapi pustoš prazne teatralnosti te ga smatra suviše ograničenim i suviše uskim da ispuni onaj veliki duhovni prostor što ga predstavlja pozornica” (2005: 21). Upozorava kako „naši realistički pokušaji kao da nisu opažali da je bit modernoga realizma baš u tom da razbija tipizirane modele – koji imaju služiti kao unutarnje skele koje će nositi i podržavati estetski materijal – i da pokušava svoje stvaranje usmjeriti u pravcu onih prirodnih sila koje stvaraju žive individue kao jedino realno prisustvo životno značajne produkte stvarnosti”. (Ibid., 98) Godine 1931. svoj rad proglašava „apsolutnim realizmom”, shvaćajući pojam realizma u bitno širem značenju od određenog stila:

(...) mogu označiti svoj rad kao apsolutni realizam, i to ne realizam raspoloženja, slučaja, sitnog detalja, individualističkog sentimentalizma, nego realizam, koji je konstruktivan, esencijalan, koji dekomponira i sintetizira liniju stvarnosti, te nastoji

dramaturškim i mizanscenskim pitanjima njegovih drama te je glumila najvažnije uloge u dramama *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre* i *Višnjik*), u ogledu negativno ocjenjuje njihov „akademizam” te se radije opredjeljuje za tzv. kazališni avangardizam Mejerholjda. „U prvome redu moskovskog kazališnog života još uvijek vlada Moskovski hudožestveni akademski teatar S. Stanislavskoga i Nemirovič-Dančenka (MHAT). (...) Hudožestveni akademski teatar predstavlja u ruskom kazališnom životu (...) akademsku prošlost, neke vrste uglednu uzoritost, o kojoj se pišu sintetične studije i govori tonom suhoparnim, uzvišenim, zaista dostojanstveno akademskim. Sva istaknutija imena tog akademskog teatra nose akademske naslove, protektori su novonastalih studija, gostuju kao predstavnici ruske kazališne vještine od New Yorka do Carigrada na čuvenim turnejama, u jednu riječ, ta su gospoda autentični besmrtnici kojima je osigurana solidna egzistencija na ovom i na onom svijetu i koja se ponose svojim novim revolucionarnim počasnim naslovom: Narodni artist republike. (...) Usprkos jakoj i ne tako tihoj opoziciji na ruskom lijevom kazališnom krilu, MHAT još uvijek predstavlja najviši, najreprezentativniji nivo ruskog kazališnog života. (...) Klasičan koncert pod rukom virtuozu, to je danas svaka predstava MHAT-a, ali čitav repertoar kao programatski stav teatra u nerazmjeru je ne samo s otvorenom problematikom ruskog teatra nego i ruske stvarnosti.” (2005: 174–175) Nasuprot dominaciji „akademizma” Stanislavskog, daje i osvrt na redateljsko djelovanje Mejerholjda, tadašnje „opozicije” na ruskom lijevom kazališnom krilu. „(...) u Moskvi se danas markantno ističe ime Vsevoloda Mejerholda, upravnika istoimenog teatra na uglu ulice Tverske i Trijumfalne ploščadi. (...) Prisustvovao sam kod Mejerholda premijeri komedije u tri čina ‚Mandat’, nekog nepoznatog i posve mladog pisca Erdmana. (...) (U toj je predstavi – op. S. M. Š.) Mejerhold dobar redatelj, a ruski glumci dobri interpretatori i onda kada nisu članovi MHAT-a. Mejerholdovi glumci, uza sav svoj iskreni zanos za „novim modernim stilom” (...), do sitnice su detaljizirani realisti, i analitička ironija i podsmijeh nad žalosnim tipovima ruskog činovničkog svijeta dominantom su čitave večeri. Kao kod Mejerholda uvijek, dosljedno i po planu, intonacija čitave predstave više je u cirkuskom gestu nego u kabinetskom cizeljerstvu tipa Stanislavskoga. (...) O mejerholdovskom elanu i akademskoj ukočenosti jednoga Stanislavskog dala bi se napisati zanimljiva paralela.” (Ibid., 181–183) Krležin otvoreni otpor i odbacivanje načina glume i režije koji su Stanislavski i hudožestvenici predstavljali u ruskom i hrvatskom glumištu bio je posljedica osporavanja svakog drugog oblika kazališne umjetnosti i mehaničkog, a potom i nasilnog provođenja njihovih umjetničkih poetika u Sovjetskom Savezu i izvan njega. Potpunu sliku redateljstva djelovanja cenzurirale su sovjetske vlasti. Spomenimo samo kako će prava revalorizacija Stanislavskog biti moguća tek potkraj prošloga i početkom ovoga stoljeća jer redatelj *Sistem*, tzv. gramatiku glume treba promatrati kao „proces učenja o glavnim odrednicama scenske umjetnosti” koje su bile pod utjecajem određenih znanstvenih teorija svoga doba. Jean Benedetti početkom će ovog stoljeća naglašavati kako „*Sistem* nije teorijski konstrukt, već proces. Tekstovi Stanislavskog koje posjedujemo vodič su u tom procesu i pozivnica da ih iskusimo izravno, osobno i kreativno” (2004: ix), odnosno u kazališnoj praksi, što je uostalom činio i sam autor. Jonathan Pitches će pak isticati kako se „cijeli sistem temelji na pretpostavci integracije uma i tijela. Glumac je psihofizičko biće čije djelovanje ovisi o unutarnjem i vanjskom uvježbavanju (određene uloge – op. S. M. Š.). (...) Za Stanislavskog odvajanje uma od tijela analogno je odvajanju osjećaja od tehnike. (...) Stanislavski predlaže holističku perspektivu glumca – psihofizičkog izvođača.” (2006: 19–20)

logičnim razmještanjem elemenata doći do svog pravog cilja. Taj je: koordinacija, sjedinjenje organski pročišćenoga, kinestezičkog unutrašnjeg doživljaja, osjećaja, misli – ukratko, akcije s istim kompleksom i s gledaocem (Ibid., 223-224).

Štoviše, u članku „Glembajevsko-tršćanske varijacije” (1952.) razlikuje dvije vrste realizma: „onaj realizam koji je, zapravo, podloga svake prave umjetnosti, odnosno iskonska veza svake umjetnosti sa stvarnošću” i realizam kao „stilski princip ili kvantitativni realizam po kojem određujemo veću ili manju mjeru stvarnih pojedinosti unesenih u novosazdani lik”. (1970: 94) Drugi tip realizma obuhvaća sve stilske kategorije umjetnosti „od naivnog naturalističkog realizma do sublimiranog simbolizma” i svaka od njih ima svoje mjesto u povijesti. (Ibid., 94) Međutim, pitanje realizma ili nerealizma postaje bitnim samo onda kada dolazi do ideoloških zanemarivanja, podcjenjivanja ili poricanja određenih elemenata stvarnosti. „Falsifikat nastaje tek onda kad umjetnost pokušava svoje slike identificirati s onim iz čega su one nastale, drugim riječima, falsificirati stvarnost pomoću nečega što je tek naša stvorena slika stvarnosti ili, jasnije rečeno, zaboraviti da je umjetnost plod našega odnosa prema stvarnosti, a ne stvarnost sama” (Ibid., 95).

Cijeli je sistem socijalističkog realizma u drugoj polovici četrdesetih godina inzistirao na stvaranju upravo tako shvaćenog „falsifikata”, na „idejnom ukrućivanju života, svođenju punoće istraživanja (i umjetničkog i teoretskog) na formule i sheme”, pa se razdoblje od 1947. do 1948. godine, prema Lasiću, karakterizira kao faza nasilne ideologizacije cjelokupnog života u Jugoslaviji, pa tako i onog umjetničkog. (1971: 48–49) Redateljeva zadaća svodila se na uspostavljanje jednostavne i shematične mizanscene u okviru strogo realističkih scenografskih rješenja, a glumačke su interpretacije naglašavale vedrinu scenskog izraza kod pozitivnih protagonista, odnosno patološku sliku kod onih negativnih. (Batušić, 1978: 484–485) Takve binarne sheme, u kojima se, prema Nemecu, krije „aksiološki model preuzet iz tzv. partizanske slike svijeta”, zapravo omogućavaju vrednovanje određenih pojava u skladu s aktualnim političkim potrebama. (2003: 9) Stoga ne čudi što je izvedba drame u drugoj sezoni prikazivanja (1948./1949.) opisivana parolama „težnje za radom i prestankom eksploatacije ‚sitnog’, običnog čovjeka, vjerom u bolju sutrašnjicu, divnom budućnošću domovine triju sestara, načelom ‚masovnosti’” (svaka uloga predstavljala je potpuni umjetnički lik – op. S. M. Š.). („Osvrti: Čehovljeve *Tri sestre*”, 1948: 2) Štoviše, „kroz Olgu, Mašu i Irinu (tri glavne protagonistice), Čehov je (u takvom čitanju drame – op. S. M. Š.) ocrtao likove ruskih žena neobične duševne snage, pune gracioznosti, nježnosti i jednostavnosti. One čeznu za podvigom, život im se čini opravdanim jedino ako je posvećen služanju istini” (Ibid., 2).

Glumačka ostvarenja triju sestara opisivana su, Flakerovim riječima, „u apologetskom odnosu prema društvenoj zbilji (tzv. lakiranju zbilje)”. (1976: 307–308) Opis režije nastavljen je u sličnome tonu, kako to tvrdi kritičar *Slobodne Dalmacije*. Usprkos „nedostacima” uočenim kod nekih glumaca (primjerice Žuža Tolić kao Irena u prvome činu kao da sumnja da se sva istina, sav smisao i sreća života sastoji u napornome radu ruskoga čovjeka, za razliku od Nikole Ćuka kao Tuzenbacha koji uspješno prikazuje tu istu vrstu ljubavi prema radu i vjeru u blisku sreću), potom u pisanju dijelova scenarija (odaja Irine i Olge u trećem činu djeluje „hladno”, a vrt u četvrtom činu „ne može izraziti zanos koji je izražen piščevim riječima: ‚Kako lijepo drveće i, zaista, kako bi lijep život morao biti oko njega!’”) i u nekim detaljima scenografije (scenografsko rješenje u trećemu činu: „jednolično jako crvenilo” koje izbija kroz prozore kuće Prozorovih ne dočarava požar koji bukti u gradu, ni onaj duševni koji bukti u Maši), inscenacija je tumačena kao „vjerni prikaz Čehovljevih junaka”. („Osvrti: Čehovljeve *Tri sestre*”, 1948: 2) Čehov je, naravno, u duhu socrealističke doktrine, okarakteriziran kao „pjesnik rada, napretka i progresa”, a Mansvjetova je, utjelovivši jednu od uloga (Mašu), „iza svake riječi, pokreta i postupka otkrila onu ‚neprimjetnu’ ljepotu svakidašnjeg života, koja je tako specifična Čehovljevoj estetici”. (Ibid., 2) Drugim riječima, predstava je u kazališnoj kritici preuzela prosvjetiteljsko-propagandnu zadaću, dok je zanemarena njezina estetsko-idejna funkcija. Svjetski dramski klasik postao je sredstvo za slavljenje socijalističke revolucije.

U takvom opisu predstave reflektira se i stav tada prominentnog sovjetskog književnog kritičara Vladimira V. Jermilova o Čehovljevu književnom stvaralaštvu. Pozivajući se na riječi Astrova iz piščeve drame *Ujak Vanja* („U čovjeka sve mora biti lijepo i pristalo: i lice, i odjeća, i duša, i misli” (Čehov, 1988: 144)), Jermilov 1946. godine iznosi tezu kako je Čehov, u nastojanju društvenog odgoja čitatelja, u svojem književnom stvaralaštvu predstavio moralno-estetski kodeks (jedinstvo ljepote i istine, lijepog i moralnog) koji može nastati samo slobodnim radom „divnog i nadarenog” ruskog čovjeka. Njegova je književna kritika, poput navedene kazališne kritike iz *Slobodne Dalmacije*, primjer tzv. ideologizirane kritike. Lederer tvrdi kako je takva kazališna kritika „vrednovala inscenacije prema kriteriju ispunjenja normativnih postulata”, koje je predstavljala već spomenuta teorija i praksa realističkog stila glume, po *Sistemu* Stanislavskog. (2003: 278) „Mjerila je stupanj dosegnutosti takvog idealnog modela (istinolikost kazališne predstave kao glavno načelo realističkog oblikovanja), dok je i najmanja različitost odmah zadobivala estetski i etički odiozne atribucije formalizma,

modernizma i teatralnosti”, koji su činili tzv. opoziciju realizmu i socrealizmu. (Ibid., 278–279)

Tako se splitska scenska izvedba *Triju sestara* smješta unutar okvira „naturalističkog kazališta s društvenom tendencijom”, o čemu je još Marko Fotez govorio u povodu četrdesete godišnjice prve predstave postavljene na pozornici MHAT-a (1898. – 1938.). Tom prigodom Fotez je objavio članak o nastanku Hudožestvenog teatra i njegovoj važnosti za ruski kazališni život, a Čehovljeve drame držao primjerom „naturalističke književnosti”:

Rađalo se kazalište kao protest protiv svega napuhanog, neestetskog, „teatralnog” (u lošem smislu riječi), revolt protiv šablonskih tradicionalnih kalupa. Naturalizam sa socijalnom tendencijom, otkrivši rane suvremenoga društva, bijedu i stradanja ljudskog taloga, „dna života”, bio je vrlo blizak Rusiji, njena je književnost bila uvijek prožeta sažaljenjem prema „manjem bratu” i sva ispunjena služenjem njemu. Ta književnost dobila je adekvatni scenski izraz u novom ugođaju Moskovskog hudožestvenog teatra i kroz nju – u djelima poglavito Gorkoga i Čehova – dobilo je to kazalište svoje najreprezentativnije komade (1943: 69).

Vsevolod Mejerholjd, učenik Stanislavskog, slično je definirao naturalističko kazalište i njegovu vezu sa svakodnevnom stvarnošću: svrha takvog kazališta postaje gotovo faktografsko oponašanje života kojim se na sceni razjašnjavaju piščeve ideje (ekspozicija, osnovna ideja, psihologija karaktera, kreiranje ugođaja, prikazivanje „načina života” itd.), ali ne i stvarne potrebe publike. (1976: 132) Takvo kazalište zapostavlja sva druga sredstva glumačkog izraza osim lica (maska i šminka dobivaju obilježja uvjerljivosti i tipičnosti), ne poznaje prednosti plastike, a ni važnost glumčeva tijela. Glumcima „se postavlja zadatak da savladaju stid, umjesto da razviju smisao za estetsko koji ne bi dopuštao grube, ružne prizore. (...) Glumac ovladava sposobnošću koja je potrebna fotografu-amateru: on promatra svakodnevne detalje”. (Ibid., 67) Glumac zapostavlja aluzivnu igru jer postoji zahtjev samo za preciznim izražavanjem pa zbog toga opterećuje igru mnogim detaljima, dok se gledatelju ne dopušta da završi prizore u mašti, da nešto na sceni ostane i tajna. (Ibid., 67–68)¹¹³ Također

¹¹³ Mejerholjd u otporu prema naturalističkom kazalištu, a težnji k uspostavljanju drukčijeg i umjetnički samosvojnog kazališta, koje imenuje raznim nazivima poput „kazališta raspoloženja”, „uvjetnog kazališta”, „novog kazališta” ili kazališta „novih formi”, MHAT opisuje kao naturalističko kazalište i kao „kazalište raspoloženja”. Navodi kako su hudožestvenici u inscenacijama povijesnih drama naturalizam pozajmili od majningenaca, a temeljno im je načelo bilo „precizna reprodukcija prirode”. (1976: 66) S druge strane, Čehovljevo dramsko stvaralaštvo hudožestvenicima je omogućilo stvaranje „kazališta raspoloženja”. To su scensko raspoloženje za *Galeba* i *Ujaka Vanju* ostvarili ponajprije glumci govorom, mimikom, gestama i kretnjama, a ne „vanjska” obilježja predstave (zvukovi, kostimi, rekviziti, svjetlo itd.). No Mejerholjd upozorava

napominje da je u razbijanju postojećih dramskih oblika inicijativu uvijek preuzimala književnost, odnosno da nova strujanja u kazalištu nastaju upravo iz moderne drame. Čehov je napisao dramu *Galeb* prije nego što su se pojavili hudožestvenici koji su je postavili na njihovu scenu. (Ibid., 75)

U tom kontekstu treba istaknuti i tumačenja Čehovljeve dramaturgije talijanskog redatelja Giorgia Strehlera, poznatog i po izvedbi *Višnjika* u kazalištu Piccolo Teatro u Milanu 1974. godine, koja detaljnije pojašnjavaju režije Čehovljevih drama u 20. stoljeću pa tako i splitsku izvedbu *Triju sestara*. Naime, Strehler u redateljskim bilješkama za *Višnjika* govori o toj drami kao o pravom klasičnom djelu.

Klasično može biti očiglednije u nekim razdobljima, manje očigledno u drugim, neke „stvari rečene” na izvjestan način danas bi mogle biti kazane drugačije, a sutra još drugačije; isto se tako izvjesni formalni aspekti mogu mijenjati, kao i izvjesni sadržaji, ali umjetničko djelo ostaje netaknuto, ono je tu i govori. Ono je točno, potrebno, djelotvorno, revolucionarno uvijek, i uvijek u povijesti. (1979: 31)

Štoviše, smatra kako Čehovljeve drame treba istovremeno čitati na nekoliko međusobno isprepletenih razina jer je problem Čehova uvijek problem „triju kineskih kutija”. U prvoj kutiji riječ je o sentimentalnim ljubavno-obiteljskim odnosima, „realističkoj” interpretaciji – viziji, sličnoj izvrsnoj rekonstrukciji, kakva bi se mogla pokušati u nekom filmu atmosfere”; u drugoj kutiji prikazan je doživljaj obitelji iz povijesne perspektive (perspektive kretanja socijalnih klasa u njihovu dijalektičkom odnosu), koja se nalazi i u prvoj kutiji, ali u stražnjem planu; treća kutija je života: „čovjeka koji se rađa, raste, živi, voli, ne voli, dobiva, gubi, razumije, ne razumije, prolazi, umire”, a likovi su promatrani kroz „metafizički” dalekozor, kao parabola o ljudskoj sudbini. Svaka od navedenih kutija predstavlja određenu opasnost pri inscenaciji piščevih drama: prva podrazumijeva „opasnost pedantne minucioznosti, „naklonosti” prema rekonstrukciji (...), priče uhvaćene „kroz ključanicu” i koja se praktično na tome zadržava.” U drugoj se kutiji likovi mogu izolirati kao povijesni simboli, postati okamine u povijesnoj tematici, lišeni ljudskosti, dok treća kutija može postati „samo „apstraktna”, samo metafizička, skoro vanvremenska, neutralna sredina” (1979: 15–17).

da je Hudožestveni teatar nakon početnih inscenacija Čehovljevu dramaturgiju „uspio podrediti tehnici i raznim trikovima (primjerice u 3. činu *Višnjika*) te je na kraju svoje djelatnosti izgubio sposobnost tumačenja svoga pisca.” (Ibid., 73–74)

Splitska režija *Triju sestara* promatrala se upravo kroz prizmu prvih dviju kineskih kutija i nije izbjegla njihovim opasnostima.

3.1.1.2. *Ujak Vanja*

Nekoliko godina poslije u splitskom kazalištu uprizorena je još jedna Čehovljeva drama, *Ujak Vanja*. Izvedena je 30. prosinca 1954., u godini obilježavanja pedesetogodišnjice Čehovljeve smrti. Ukupno je održano pet repriza drame, a posljednja od njih 27. veljače 1955.¹¹⁴ Tomislav Tanhofer (1898. – 1971.)¹¹⁵ u tom je razdoblju umjetnički voditelj splitskog kazališta, koje je od 1. srpnja 1954. ponovno postalo stalno profesionalno kazalište.

Tanhoferski je poznavao Čehovljev dramski opus. U splitskim *Mogućnostima* 1960. objavljuje članak *Čehov i dramaturgija* u kojem objašnjava uzroke popularnosti ruskoga pisca na tadašnjim svjetskim kazališnim pozornicama:

Čehov je vjerovao u progres. Njegovi najmiliji heroji, Nina Zarječnaja u *Galebu*, Astrov u *Ujaku Vanji*, tri sestre Prozorove, Petja Trofimov u *Trešnjiku*, svi oni čine značajne napore da se odupru košmarskom pritisku malograđanske stihije i bore se, fanatizmom i strašću šekspirovskih junaka, na dva fronta: protiv svih onih ideala koji su se već odavno istrošili i koji su nepovratno lišeni svake stvaralačke snage i bore se protiv onog sterilnog života lišenog ideala. Ostaje im samo da trpe i da se nadaju, da vjeruju u novi život o kome sanjare, ali mu ne mogu sagledati konture, u život koji, znaju oni, neće nastati već sutra, ali kojega ipak treba biti dostojan već danas. U tome

¹¹⁴ Nakon Drugog svjetskog rata publika je trebala postati neposredan sudionik u stvaranju kazališnog repertoara s redateljem i glumačkim ansamblom te je o njezinu sudu trebalo ovisiti koliko će se pojedino kazališno uprizorenje zadržati na pozornici (koliko će biti repriza) ili će pak brzo biti zamijenjeno nekom drugom premijerom. Ta je nova publika odlazila u kazalište bez obzira na to tko su bili članovi glumačkog ansambla, nije dolazila pokazivati nove odjevne kombinacije (kao dio društvenog statusa), već je s posebnom pozornošću pratila predstavu koja je za nju imala didaktičku funkciju. Publika je željela gledati svoj i tuđi svakodnevni život na pozornici prikazan onako kakav je i u stvarnosti. Posebno je naglašeno kako privući publiku u kazalište u dovoljno velikom broju, odnosno na propagandne aktivnosti koje se trebaju poduzeti u svrhu promoviranja kazališne umjetnosti za najšire slojeve društva. (Vigato, 2012: 334) Vigatino se istraživanje odnosi na zadarsku publiku, no princip je bio identičan u svim hrvatskim kazalištima. Drugim riječima, ova izvedba *Ujaka Vanje* nije privukla veliki broj gledatelja u splitsko kazalište ako se uzme u obzir broj njezinih repriza.

¹¹⁵ Tomislav Tanhofer bio je izraziti intelektualac i književnik (pisao je novele i kazališne memoare), a „manjak iskonskih glumačkih poriva nadoknađivao je racionalnošću po kojoj je odudarao od predstavljača svoje dobi”. Zapamćeniji ipak ostaje kao redatelj. (Batušić, 2019: 401) Dugogodišnju kazališnu djelatnost razvijao je između Osijeka, Zagreba, Splita i Beograda. Uz druge kazališne funkcije, bio je i intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku i ravnatelj Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. U povodu imenovanja za ravnatelja Drame zagrebačkog kazališta, kazališni kritičar *Nove Hrvatske* Vladimir Kovačić ističe: „(...) Tanhofer spada među naše najbolje poznavaoce zamršenog kazališnog života i (...) njegovo poznavanje predmeta, njegova osobna kultura, načitanost, a pogotovo njegov fini takt mnogo će koristiti prvoj hrvatskoj dramskoj pozornici, kojoj je on sad došao na čelo.” (1943.)

je Čehov naslutio konflikt svjetskoga značaja i time prejudicirao čitav niz suvremenih ideala i koncepcija, kojima se rukovodi današnja avangarda.¹¹⁶ (U: „Novi časopisi: *Mogućnosti* broj 11”, 1960: 3)

Dramu *Ujak Vanja* prevela je Zorka M. Velimirović (1883. – 1963.), prva srpska prevoditeljica koja se u radu najviše posvetila prijevodima ruskih djela, a koji se, prema Božoviću, odlikuju točnošću i vjernošću originalu. (1985: 78) Režiju ponovno potpisuje Lidija Mansvjetova, ali u ovoj inscenaciji s redateljem i glumcem Tejom Tadićem (1907. – 1996.), dok scenografska rješenja osmišljava Herbert Hofmann.¹¹⁷ Tumači uloga u predstavi bili su Jugoslav Nalis – Aleksandar Vladimirović Serebrjakov, Asja Đurđević-Kisić (1914. – 1996.) – Jelena Andrejevna, Vanja Marković-Tadić¹¹⁸ – Sofija Aleksandrovna / Sonja, Vana Elegović – Marija Vasiljevna Vojnicka, Slavko Štetić – Ivan Petrović Vojnicki, Teja Tadić (1907. – 1996.) – Mihail Ljvovič Astrov, Andro Marjanović (1907. – 1978.) – Ilja Iljič Teljegin i Ivka Berković (1904. – 1987.) – Marina.¹¹⁹ („Anton Pavlovič Čehov”, 1954: 3)

Ako je suditi prema kazališnoj kritici, Čehovljeva djela se sredinom pedesetih godina i dalje promatraju kroz političko-ideološku vizuru. U osvrtu na predstavu kritičar *Slobodne Dalmacije*, kao i navedeni ruski kritičar Jermilov, naglašava riječi dramskoga lika Astrova („u čovjeku sve mora biti lijepo: i lice i odijelo i duša i misli”), proglašavajući ih motom Čehovljeva cjelokupnog književnog stvaralaštva. („Anton Pavlovič Čehov”, 1954: 3)

¹¹⁶ U Čehovljevu opusu ne može se lako pronaći neka opća ideja koju posebice zagovara jer „nije unosi društveno-politički program, nije svoje ‚junake’ oblikovao kao nosioce određenih društvenih težnji i htijenja, ali se za to mogu pronaći njegova ‚otkrića’ sakrivenih (...) unutrašnjih ljepota i čežnja za punim razvitkom tih ljepota u budućnosti”. (Flaker, 1965: 205, 210) Ruski intelektualci u to doba, nastavlja Flaker, politički indiferentni i bez svojega programa, nisu se snalazili u novim životnim izazovima koje je pred njih postavljalo novo kapitalističko uređenje društva pa su često zapadali u pesimizam te, kao na primjeru Čehova, tugovali nad sudbinom ruskog čovjeka i nudili književna djela kao jedno od sredstava prevladavanja teške životne stvarnosti koja ih je okruživala. (Ibid., 212) Jedna od najčešće citiranih izjava Čehova, koja se odnosi na njegov umjetnički i društveno-politički „moto”, a koja je napisana u pismu Pleščejevu 4. listopada 1888., glasi: „(...) Bojim se onih koji među recima traže tendenciju i koji hoće u meni vidjeti svakako liberala ili konzervativca. Nisam liberal, niti konzervativac, nisam evolucionist ni monah, niti indiferentist. Htio bih biti slobodan umjetnik i samo to, žalim što mi bog nije dao snage da to budem. Mrzim laž i nasilje u svim njihovim oblicima (...). Najsvetije od svetog za mene je čovječje tijelo, zdravlje, razum, nadahnuće, ljubav i apsolutna sloboda, sloboda od sile i laži, u čemu bi se god ove dvije posljednje izražavale. Evo programa kojega bih se pridržavao kad bih bio veliki umjetnik (...)” (u: Flaker, 1965: 212)

¹¹⁷ U splitskom kazalištu Herbert Hofmann djeluje od 1947. godine. Njegov se likovni izričaj većim dijelom oslanjao na Rudolfa Bunka (u načinu korištenja boje) i gotovo se može reći da je bio njegov učenik, odnosno njegova scenografija razvija se u gotovo istom slogu kao ona njegova učitelja. (Bezić-Božanić, 1984: 367)

¹¹⁸ Više o glumici, supruzi Teje Tadića vidi Buljan, 1980: 6.

¹¹⁹ Kazališna cedulja: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1954.).

Portretira Čehova kao pjesnika rada, a njegov opus promatra kao „himnu stvaralačkom radu” koji postaje temelj ruskih moralnih i estetskih vrijednosti. (Ibid., 3) Veliča ruski narod kao izvor „darovitih i dobrih ljudi”, a pišćeve junake proglašava predstavnicima života Rusije. Pritom je bitan njihov kolektivni život, a ne njihove individualne težnje, te bez obzira na to što ih pisac podvrgava kritici, on ih i žali jer postaju žrtvama svoje neodlučnosti. (Ibid., 3) Također, ističe pišćeve vještinu otkrivanja ljepote svakodnevnog, običnog i neprimjetnog u djelu jer obični ljudi čine bit njegove „objektivnosti”. Kako bi potkrijepio stavove, kritičar se oslanja na Maksima Gorkog koji napominje da je „iz Čehovljevih djela proizlazila misao o neophodnosti mijenjanja (ruske) stvarnosti”, i to kako bi se istaknule najbolje osobine ruskoga čovjeka. (Ibid., 3) Ključ iščitavanja Čehovljevih drama pronalazi i u psihologizaciji dramskih osoba, prikazivanju života i raspoloženja čitavih društvenih slojeva, a dramu *Ujak Vanja* smatra najboljim primjerom portretiranja ruske provincijske inteligencije s kraja 19. stoljeća, intelektualaca lišenih ozbiljnih životnih ciljeva. (Ibid., 3)

Ćiro Čulić u osvrtu na predstavu (12. 1. 1957.), također napisanom za *Slobodnu Dalmaciju*, na sličnom je tragu. Ponajprije obrazlaže važnost Čehova kao jednog od „malobrojnih kazališnih novatora koji je голу i naizgled jednostavnu stvarnost života umjetnički transponirao u svim svojim scenskim komadima”, odnosno prikazao „vjernu panoramu krize” ruskih intelektualaca i poluintelektualaca potkraj 19. stoljeća. (1971: 89) Najviše pozornosti posvećuje književnoj analizi *Ujaka Vanje* (a ne scenskoj izvedbi), postavivši u prvi plan toliko isticanog običnog, malog i nepoznatog ruskog čovjeka (Vojnicki, Sonja, Astrov) i svakodnevna životna zbivanja kojima je okružen, dok se završetak drame ponovno promatra kao apoteoza rada. Za kritičara likovi se transformiraju u „junake velikih dimenzija, u snažne nosioce općeljudskih pitanja” kako bi pridonijeli „humanizaciji” čovječanstva. Usto, na pozornici se podjednaka pozornost treba pridati zvuku, svjetlu, jezičnom izrazu i prostoru jer svi ti elementi zajedno pridonose specifičnom „lirizmu” drame koja izaziva „najhumaniji revolt protiv stvarnosti” u kojoj ti likovi žive. (Ibid., 93) U tom kontekstu kritičar doživljava splitsku izvedbu kroz prve dvije kineske kutije, odnosno mogućnošću izražavanja „aktivističkih” elemenata drame (potrebno je „uvidjeti smisao i korist borbe za ljepši život čovječanstva kao i neprekidnu aktualnost takve borbe, dok god ne postane život svijetao”) i ljubavi likova prema svojoj domovini, svojem narodu i radu (Ibid., 93–94). Svoj osvrt Čulić završava kratkim komentarem o inscenaciji, naglasivši da je djelo postavljeno na scenu „bez jakih kontrasta i jarkih boja, u svjetlu suvremenog scenskog

tumačenja” (Ibid., 94), no ne omogućava konkretniji uvid u posebnosti takve izvedbe ili pojašnjenje što točno podrazumijeva pod „suvremenim scenskim tumačenjem” djela, izuzev spomenutog aktivizma.¹²⁰

Uz navedene kritičke osvrte, važno je razmotriti i stavove redatelja Teje Tadića o Čehovu, režiji i glumi općenito. Naime, u razgovoru s kritičarem V. Mirkovićem (koji se održao u povodu tri desetljeća umjetničkog rada splitskog glumca i redatelja), Tadić navodi kako ga posebice privlače psihološke drame, osobito drame Čehova i Ostrovske, te da je sa zadovoljstvom režirao *Ujaka Vanju*. Doduše, u redateljskom radu zazire od sintagme „konceptija režije” jer smatra da redatelj ne stvara svoju koncepciju, već je „njegov zadatak protumačiti piščevu misao, njegove emocije, doba i podneblje u kojemu se radnja događa. (...) Ostalo je u režisera stvar mašte: poznavanje tehnike i talenta.” (u: Mirković, 1967: 4) Napominje i da se glumac treba uživjeti u emocije lika koje uprizoruje na sceni, ali u tom procesu ne zagovara posvemašnje poistovjećivanje glumca s ulogom, već tvrdi da ipak treba zadržati dio vlastite kontrole nad ulogom koja se tumači. U protivnom, publika ne osjeti iskazanu emociju na odgovarajući način, a glumci riskiraju da njihove uloge propadnu. (Ibid., 4) Drugim riječima, napušta proklamiranu verziju glumačke metode Stanislavskog („Ja jesam”), što ne znači da zagovara redateljsko čitanje drame koje se odmiče od književnog predloška. O njegovu pristupu kazalištu progovara i Mirković koji napominje: „Teja je od onih ljudi u kojih je scena sve. Njegova gesta, ton u govoru, maniri djeluju egzaltirano, kao da se sve u ovome svijetu događa u povišenoj temperaturi. On zaista ponekad može djelovati kao da je došao iz nekog prošlog stanja, kao romantični zaljubljenik onih opjevanih ‚dasaka’ – ali to je zato što je Teja pravi teatarski čovjek, bez ostatka.” (Ibid., 4) Dakle, njegov glumački pristup (u ovoj predstavi je i glumio Astrova) podsjeća na glumački izričaj Andrije Fijana s kraja 19. stoljeća i na njegovu sklonost deklamaciji.

¹²⁰ Na temelju samo jedne crno-bijele fotografije predstave objavljene uz Čulićev osvrt (prikazuje se scena između Astrova i Jelene Andrejevne na ljuljački) nemoguće je podastri detaljniju analizu predstave (o scenografiji, kostimografiji itd.).

3.1.2. Zagreb

3.1.2.1. Čehovljeve jednočinke Družine mladih

Samo nekoliko mjeseci nakon završetka Drugog svjetskog rata, 6. studenoga 1945., Čehovljeva jednočinka na ginjolskoj sceni *Prosidba (Predloženie)*¹²¹ prikazuje se u Velikoj dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda, a postavlja ju Družina mladih iz Zagreba (1939./1940. – 1946./1948.).¹²²

Prema *Repertoaru*, Družina mladih postavila je i Čehovljevo djelo *Diplomat*, međutim spominje se jedino kao dramska predstava neutvrđenih podataka. Nisu pronađeni detaljniji izvedbeni podaci o toj predstavi pa nije uključena u ovu analizu recepcije Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicima.

Prosidbu izvodi neformalna, avangardna kazališna skupina posebne estetike i dramaturgijskih usmjerenja nastala pod utjecajem raznovrsnih kulturnih i umjetničkih sfera svojeg vremena, a odlikuje se „lucidnim, modernim, likovnim intervencijama i originalnim teatarskim idejama” proizašlim iz istraživanja glumačkog govora. (Midžić, Bezić, 2017: 6) Bila je to skupina „izvan svih institucionaliziranih kazališta” koja se služila svim oblicima scenskog izričaja – jezikom, tijelom, glazbom, likovnom umjetnošću, zborom – s namjerom transformacije kazališta u „konkretno mjesto poezije”. (Machiedo, 2007: 151) Bilo je to

¹²¹ Uz *Prosidbu*, istoga dana postavljene su i predstave *Žablji kor* (korska recitacija) Mladena Škiljana i *Tintagilesova smrt* (tragedija u četiri čina) Mauricea Maeterlincka. (u: Midžić, Bezić, 2017: 288)

¹²² Družina mladih svojevrstni je začetnik hrvatskih *off*-kazališta (izvaninstitucionalnog glumačkog djelovanja istaknutog među ostalim Ivšićevom krilaticom: *Družina mladih – san na javi*) u koju se uključuju Mladen Škiljan, Radovan Ivšić, Mira Dupelj-Košutić, Branko Širola, Vera Bayer, Maja Angeli Radovani i Kosta Spaić. U početku djeluju unutar okvira Francuskog instituta u Zagrebu, a nazivaju se *La Compagnie des Jeunes*, prema tadašnjim suvremenim francuskim kazališnim društinama. Prva javna izvedba pod nazivom *Scapinove spletke* Molièrea, na francuskom jeziku, održava se u Hrvatskom glazbenom zavodu 27. travnja 1940. Govor glumaca postaje središnje mjesto njihova scenskog izričaja i to u zbornskoj verziji koja teži klasičnom, posebice grčkom izvoru, a poseban dio umjetničkog djelovanja posvećuju radijskim nastupima. Repertoar se pretežito sastoji od francuskih djela. Za vrijeme Drugog svjetskog rata predstave se održavaju u privatnim stanovima za probranu i pouzdanu publiku. Nakon rata ponovno nastupaju u Glazbenom zavodu s predstavama na hrvatskom jeziku. Jedanaestog travnja 1946. osnivaju Kazalište lutaka kao privatnu umjetničku udrugu koja uprizaruje predstave raznolika sadržaja, ali im je pritom zabranjena bilo koja druga vrsta nastupa. Premijerna izvedba *Ivanuške* Cezara Kjuja 6. svibnja 1947. označava otvaranje stalnog Kazališta lutaka Družine mladih. Godine 1948., 28. veljače, kazalište je preimenovano u Zemaljsko kazalište lutaka (današnje Zagrebačko kazalište lutaka) i postaje prvo profesionalno lutkarsko kazalište u Hrvatskoj. Umjetnički voditelj bio je Vlado Habunek, a ravnatelj Radovan Ivšić. Zapaženiji članovi kazališta bili su Zdravko Pečar, Ivo Malec, Mladen Raukar, Edo Kovačević, Kosta Spaić, Mladen Škiljan, Ivo Tomulić, Vera Grünbaum, Vanda Weinert i Alka Mažuranić (udana Škiljan). (Bogner-Šaban u: Hećimović, 1990: 278 ; 2002: 472–473; Batušić, 1978: 340)

spontano okupljanje mladih ljudi koji su težili intelektualnim promjenama unatoč vremenu i okolnostima u kojima su djelovali te su kao takvi „neponovljiv fenomen u povijesti hrvatskog kazališta”. (Bogner-Šaban u: Midžić, Bezić, 2017: 18) Iz njihove skupine poniknuli su neki od najistaknutijih reformatora kazališne scene pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća, a pojedini su se bavili i režijama Čehovljevih djela.

Njihov rad odlikovao se je nekonvencionalnim načinima postavljanja djela na scenu, spoznajno-istraživačkim pristupom kazalištu i književnosti, ali i duhom zajedništva i međusobnog razumijevanja. Umjetnost su smatrali „izvanpolitičkim i visokoestetiziranim činom” neovisnim o društvenim zbivanjima. (Bogner-Šaban u: Midžić, Bezić, 2017: 18–19, 21) Štoviše, Senker napominje da je umjetnički rad Vlade Habuneka, osnivača Družine mladih, nerijetko bio potisnut upravo zbog apolitičnosti i odsutnosti nekog određenijeg kazališnog programa, osim onog estetičkog. (1984: 239)

Prosidba je postavljena pod redateljskom palicom Vlade Habuneka (1906. – 1994.), kostime je osmislila glasovita njemačka glumica i članica berlinskog kazališta *Deutsches Theater* Maxa Reinhardta od 1903. do 1911., Tilla Durrieux (1880. – 1971.), a autor prijevoda bio je pjesnik i dramatik Radovan Ivšić (1921. – 2009.), glavni dramaturg Družine, koji je jednočinku preveo 1. lipnja 1944. godine.

Redatelj Habunek, sklon francuskoj dramatici, nakon povratka iz Pariza i Londona, u Družinu mladih unosi pojedina redateljsko-teorijska obilježja francuskog „kartelskog” kazališta iz kasnih dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća. Riječ je o skupnom nazivu za kazališna djelovanja četvorice redatelja i glumaca (Charlesa Dullina, Louisa Jouveta, Georges Pitoëfa i Gastona Batyja – svaki od njih razvijao je svoj smjer djelovanja) koji tada dosežu vrhunac u Parizu, a čijim se duhovnim ocem i učiteljem smatra Jacques Copeau. (Machiedo, 2007: 142, 144) Machiedo napominje: „ako francuski duh, kao što se podrazumijeva, obuhvaća odlike poput mjere, ravnoteže i profinjenosti, ako se opire sužavanju i shematičnosti, grozi krutih načela i formula, ako zastupa umjetnički ‚ethos’, strogost oblika i duboku jednostavnost, onda u Vladi Habuneku doista valja vidjeti jednog od njegovih samohotnih i dosljednih ‚poslanika’”. (Ibid., 142) Habunek naime traga za „poetičnim i istinitim” kazalištem (zajedničko geslo Kartela glasi: „iznova ustanoviti pjesnika na pozornicu”) koje zahtjeva da svi elementi predstave, od riječi, pokreta, koraka, preko

šminke pa sve do kostima i svjetla, budu sjedinjeni u jednu cjelinu, u tzv. scensku poemu. (Ibid., 144)

S jedne strane, Habunek iznimno cijeni Gastona Batya (1885. – 1952.) kao teoretičara i animatora lutkarskog kazališta koji se u svojem radu naposljetku posvećuje isključivo marionetama, nezadovoljan glumčevim tijelom na pozornici koje se ne slaže sa zamislama redatelja. (Ibid., 144–145) S druge strane, Habunek osjeća odbojnost prema „kazalištu okrutnosti” Antonina Artauda, kazalištu koje osjeća svojevrsni zazor prema tekstu, ali ne i prema tijelu. (Ibid., 149) Za njega, kao protivnika zapostavljanja literarnog u scenskoj umjetnosti, riječ, a ne tijelo, čini bitnu sastavnicu teatralnosti.

Nadalje, u umjetničkom djelovanju glumca i redatelja Louisa Jouveta (1887. – 1951.), Habunek pronalazi najprimjereniji putokaz za vlastiti redateljski izričaj. (Ibid., 145–146) Jouvetova kazališna estetike naime „teži za životom u kojem bi duhovno ponovno steklo svoja prava nad tvarnim, riječ nad igrom, tekst nad predstavom, teži dakle za jednom kazališnom konvencijom stvorenom od poezije, draži i plemenitosti”. (Ibid., 147) Upravo se tim načelima i postupcima Habunek koristio u svojoj kazališno-scenskoj praksi. Bogner-Šaban ističe njegovo estetičko načelo pri izboru djela koja će režirati, odnosno Riječ i glumca kao oznake njegovih režija. (u: Midžić, Bezić, 2017: 19) Petranović navodi da se uz Habuneka vežu pojmovi poput estetičnosti, profinjenosti, stilizacije i čistoće stila, redukcije suvišnih detalja u scenskom prostoru i pomicanja granica u vizualnoj interpretaciji djela te da je već od pedesetih godina imao znatnu ulogu u reformiranju kazališne likovnosti. (2015: 315) Mladen Škiljan pak tvrdi da je Habunek u Družinu mladih unio kazališni duh Coupeaua, što je podrazumijevalo duh kazališta kao družine, a ne kao institucije, gdje su ljudi vođeni već prije dosegnutim zajedničkim afinitetima na kazališnom planu, gdje se okupljaju zato da bi ostvarili tu zajedničku potrebu. (U: Vladović, 1995: 21) U prvi plan postavlja se kolektivno pronalaženje scenske ekspresije. Habunek se koristi navedenim scenskim vrijednostima francuskog „kartelskog” kazališta kako bi tadašnja hrvatska kazališna kretanja, i dalje austrougarskog i njemačkog predznaka, postala manje „provincijalna”. (Ibid., 150–151) Škiljan 1974. najbolje sažima Habunekovo redateljsko djelovanje riječima:

(u svojim predstavama) koje se odlikuju uravnoteženošću svih bitnih elemenata teatarske sinteze, jasnim i sugestivnim, veoma liričnim režijskim rukopisom, inteligentnim i senzibilnim transponiranjem literarnih dimenzija djela u likovne scenske vrednote i suptilnim osjećanjem unutrašnjih ritmova kazališnog čina,

Habunek je dao značajan prilog formiranju najboljih stvaralačkih strujanja u našoj poslijeratnoj teatarskoj produkciji i pridonio je izgrađivanju istinske scenske kulture. (u: Machiedo, 2007: 178)

Međutim, njega su, kao i ostale članove Družine, nakon Drugog svjetskog rata tadašnje političke vlasti nerijetko kritizirale u novom političkom sustavu. Bez obzira na to, članovi Družine prvi put nastupaju s predstavom *Prosidba* u novoj, lutkarskoj formi, čime novatorsko iskustvo ugrađuju u osnove kazališta lutaka. Izvedba predstavlja vrhunac njihove umjetnosti u tehnici ginjola (prema vrsti lutke Ginjol, lutke-rukavice), tadašnje nove izvedbene tehnike u hrvatskom lutkarstvu. (Bogner-Šaban u: Midžić, Bezić, 2017: 21) Pritom treba naglasiti da je njihova lutkarska verzija Čehovljeve jednočinke nastala u razdoblju kada se družina već počela rasipati i kad su njihovi nastupi još bili samo vezani uz lutke (upravo zbog navedenog razloga) jer više nije bilo moguće nastaviti s dotadašnjim korskim recitacijama ili nastupima sa „živim glumcima”. Jedina moguća javna kazališna aktivnost bio je lutkarski scenski izričaj. (Banović u: Midžić, Bezić, 2017: 44; Ivšić u: Midžić, Bezić, 2017: 169) Ivšićevim riječima, „baviti se lutkama bila je u tim olovnim soc-realističkim godinama jedina kazališna djelatnost koja nije unaprijed isključivala svaku mogućnost čudesnoga ili poezije”. (Ibid., 169) Drugim riječima, lutke su još predstavljale dinamičan poticaj mašti. Napominje to upravo Ivšić koji je jedan od rijetkih umjetnika koji je „spojio slobodu sa svojim intelektualnim angažmanom”. (Foretić u: Machiedo, 2007: 180). Naime, kao što smo već istaknuli, nakon uspostave nove vlasti 1945., dolazi do s jedne strane razvoja „nove kulturne politike”, a s druge strane do razdoblja „agitpropizacije” kulture pod kontrolom Komunističke partije i njezine Komisije za agitaciju i propagandu”, u što se nije mogla uklopiti njihova „čipkasta” poetika i snažna eksperimentalna estetika”. (Banović u: Midžić, Bezić, 2017: 44)

Bogner-Šaban ističe da su poslije izvedbe spomenute jednočinke u Glazbenom zavodu članovi Družine bili česti gosti u školama (gimnazijama) kako bi barem donekle osigurali financijska sredstva neophodna za obnavljanje i razvoj svojeg umjetničkog programa (nisu više morali unajmljivati skupe dvorane), a nastupali su tako da najprije prikažu „neku Čehovljevu komediju”, a potom glazbene i baletne točke, i to na prenosivoj pozornici koju je dizajnirao Edo Kovačević (1906. – 1993.), stalni scenograf Družine. Ta je pozornica postala odlučujuća za njihovo daljnje djelovanje u Istri jer u ljeto 1946. idu na turneju po Istri, nastupaju u Opatiji, Lovranu, Rovinju, Poreču i Pazinu. Na njihovu se programu, uz balete,

arije iz opera, obrade međimurskih pjesama, Šenoinu povjesticu *Kugina kuća*, nalaze i Čehovljeve jednočinke: *Prosidba i Tatica i zaručnik*.¹²³ Takvim repertoarom žele se odmaknuti od potencijalnih političko-društvenih implikacija izvedbi, jer bi lutka trebala predstavljati relativno neutralnog glumca-izvođača, dok glazbu smatraju dovoljno univerzalnom i inspirativnom za svoje kazalište lutaka. (Bogner-Šaban u: Midžić, Bezić, 2017: 21–22) Jedan od članova Družine, skladatelj i dirigent Ivo Malec (1925. – 2019.) napominje: „To je bio jedini način da opstanemo kad je došla Titova Jugoslavija, koja nas nije voljela. Izvukli smo se tako da smo počeli raditi kazalište lutaka, ginjol. Onda su nas poslali u Istru, bili smo prvi nositelji hrvatske kulture u borbi da nam se Istra duhovno približi.” (U: Midžić, Bezić, 2017: 161)

Godine 1948. ponovno postavljaju Čehovljeve jednočinke kao lutkarsku predstavu, i to *Medvjeda* i *Prosidbu* iste večeri. No, prema *Repertoaru*, ne postoje točni podaci o datumu premijere, broju i mjestu izvedbe. Stoga se može samo pretpostaviti da je predstava izvedena u tadašnjem Zemaljskom kazalištu lutaka (današnjem Zagrebačkom kazalištu lutaka) koje je Ministarstvo prosvjete uspostavilo u veljači 1948. (čime je, usput rečeno, posve zamrlo ime Družine mladih), a čiji je umjetnički voditelj tada bio Vlado Habunek, koji potpisuje i ovu režiju, a ravnatelj Radovan Ivšić, koji je prevoditelj obiju jednočinki. Scenografiju ponovno osmišljava Edo Kovačević, a kostimografiju Tilla Durrieux. U to vrijeme spomenuto kazalište lutaka bilo je posve pod vlašću aktualne političke strukture koja je tražila da, Ivšićevim riječima, s lutkama stvore aktualnu političku satiru koja podilazi njihovim interesima (a ne, dakako, onu koja ismijava vlast), na što on i Habunek nisu pristali te su morali prisilno napustiti kazalište. (u: Midžić, Bezić, 2017: 171, 174) Ivšić se potom bavi književnim prevođenjem do 1954., kada odlazi u Pariz. (Ibid., 75)

¹²³ Službeni naziv lutkarske predstave bio je *Divertissement, šareni program baleta, narodne pjesme, političke satire i opernih arija*, a izvedena je u režiji Vlade Habuneka, scenografiji Eda Kovačevića, dok su lutke izradili Berislav Brajković i Tilla Durrieux. Na plakatima za predstavu piše: „Komedije, baletne i pjevačke točke od Čehova, Lope de Ruede, Šenoe, Čajkovskoga, Debussyja, Meyerbeera i Pasiella”. (Bezić u: Midžić, Bezić, 2017: 284) U *Repertoaru* se ne spominju izrijekom navedene izvedbe *Prosidbe* i *Tatice i zaručnika*, već ih Bogner-Šaban rekonstruirao u svojim znanstvenim istraživanjima pa su one, bez detaljnijih potvrda o izvođenju, samo spomenute u ovom pregledu kazališne recepcije Čehovljevih djela u Hrvatskoj. Nada Bezić et al. ističu da Vlado Habunek od 1946. s Družinom izvodi samo lutkarske predstave te postavlja Čehovljevu jednočinku *Medvjed*, ali ne navode točan datum kada je predstava izvedena. (U: Midžić, Bezić, 2017: 71) Pretpostavljamo da je riječ o zajedničkoj izvedbi *Prosidbe* i *Medvjeda* 1948. ili je pak *Medvjed* slučajno zamijenjen s jednočinkama *Prosidba* i *Tatica i zaručnik*.

3.1.2.2. *Ujak Vanja* Zemaljske glumačke škole

Izvedbom Čehovljevih djela bavili su se i učenici Zemaljske glumačke škole u Zagrebu koji su uprizorili *Ujaka Vanju* (*Djadju Vanju*) 17. srpnja 1946. kao dio svoje interne produkcije u Malom kazalištu. Tom su prigodom inscenirane i druge ruske drame kao što su *Moć sudbine* Lava N. Tolstoja i *Revizor* Nikolaja V. Gogolja. Nema dostupnih podataka o redatelju ili kritičkih osvrtu na predstavu.

Šest mjeseci kasnije, 30. siječnja 1947., u školi je obnovljena drama *Ujak Vanja*, a postavili su je učenici II. razreda, također u Malom kazalištu.¹²⁴ Ukupno je održano osam izvedbi, a posljednja od njih 2. kolovoza 1947. Režiju potpisuje Tito Strozzi (1892. – 1970.), a prijevod Josip Badalić (1888. – 1985.) Nastupili su Etica / Etta Knapić (Bortolazzi) (1926. – 2000.), odnosno Dubravka Gal (1930. – 2008.) – Sofija Aleksandrovna / Sonja, Franjo Malagurski – Mihail Ljvovič Astrov, Silva Fulgosi – Marija Vasiljevna Vojnicka, Sven Lasta (1925. – 1996.) – Ivan Petrovič Vojnicki, Nada Kareš – Jelena Andrejevna, Mirko Mezle – Ilja Iljič Teljegin, Petar / Pero Kvrđić (1927. – 2020.) – Aleksandar Velimirovič Serebrjakov i Nevenka / Nela Eržišnik (1924. – 2007.) – Marina.

Pri razmatranju spomenute inscenacije *Ujaka Vanje* potrebno je uzeti u obzir nekoliko gledišta. S jedne strane, mogu se predstaviti više-manje usuglašena gledišta novinske kazališne kritike objavljene u jugoslavenskim tiskovinama poput *Narodnog lista*, *Naprijed i Studentskog lista*, koja su pod utjecajem tadašnje domaće i strane (ruske) politike i političkog režima, a koja izražavaju pri odabiru takvog djela, dok se s druge strane mogu predstaviti

¹²⁴ Nakon inscenacije Čehovljeve drame, škola nastavlja s djelovanjem do 1950. kada je ukinuta zbog otvaranja Akademije za dramsku umjetnost. U razdoblju djelovanja od 1945. do 1950., na čelu s Dragom Ivaniševićem, nastavlja tradiciju zagrebačkog školovanja glumaca koja je još ovisna o Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, iako na organizacijskoj razini predstavlja samostalnu odgojno-obrazovnu instituciju koja odgaja glumce za sva kazališta u Hrvatskoj i Jugoslaviji. (Hećimović u: 1990: 270)

Navedena predstava izvedena je i dvaput na gostovanju u Beogradu i dobro su je prihvatili kazališni kritičari i publika. (P. I., 1947.)

Predstava *Ujak Vanja* spominje se i kao dio najavljenog dramskog repertoara Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu za kazališnu sezonu 1946./1947., pod vodstvom ravnatelja Drame Ranka Marinkovića. („Hrvatsko narodno kazalište u novoj sezoni”, 1946.) Te je kazališne sezone uprava zagrebačkog kazališta, prema riječima intendantova Ive Tijardovića, nastojala kazalište čim više približiti najširim slojevima naroda pronalaskom novih pogodnijih formi, pristupačnijim pohađanjem samih predstava i izgradnjom novog umjetničkog stila igre (Ibid.), međutim nije razvidno odnosi li se to nastojanje i na uprizorenje Čehovljeve drame. Uz Čehovljevu dramu, od ruskog klasičnog repertoara najavljeno je i izvođenje Gogoljeva *Revizora*, *Dolijale lije* Ostrovskog i *Na dnu* Gorkoga. (Ibid.)

gledišta interpreta uloga, poput stava Pere Kvrgića koji iznosi vlastito viđenje rada na Čehovljevu tekstu.

S jedne strane, kritičar *Narodnog lista* Drago Ivanišević započinje osvrt na predstavu oštrom osudom portretiranja Čehova kao pesimističnog pisca u književno-kazališnoj javnosti te kritičare koji to čine proglašava „ljudima u futrolji”.¹²⁵ (1947.) Opetovano naglašava stav da je Čehov izrazito optimističan autor koji u prvi plan postavlja imperativ rada i nade u svjetlu budućnost ruskoga naroda: „(...) u *Ujaku Vanji* pozitivna lica, požrtvovna Sonja i Ujak Vanja, koji su žrtvovali svoj život za ‚čovjeka u futrolji’, Serebrjakova, a osobito Astrov, iako pripadnici klase, koja je na umoru, koja neminovno mora propasti (...) osjećaju i čeznu za ljepotom budućeg života.” (Ibid.) Posebice izdvaja već spomenutu književnu studiju Jermilova o Čehovu kao „marksističku analizu stvaralačkog rada Čehova”, koja u zaključnom poglavlju progovara o sljedećem: „Kada su prezreni ‚ljudi u futrolji’, vječiti narodni neprijatelji, pokušavali ‚presjeći, naše napredovanje i u ime smrti zaustaviti život, obraćali su se Lenjin i Staljin Čehovljevim likovima kao oružju u borbi za sreću i slobodu domovine. (...) I ti ljudi, u kojima nema ni savjesti ni časti, ljudi sa životinjskim moralom, imaju drskosti, pozivati na uništenje velike ruske nacije.” (Ibid.) Usto, kritičar naglašava važnost hudožestvenika i „umjetnosti proživljavanja” za razmatranje Čehovljeva dramskog rada, a posebice „podtekst” kao jedan od najbitnijih obilježja takve umjetnosti, kojim obiluje piščevo dramski tekst. Stoga predstava *Ujak Vanja*, tvrdi kritičar, postaje „ozbiljan” pokušaj učenika glumačke škole da usvoje *Sistem* Stanislavskog, u nastojanju realizacije socrealizma u scenskoj umjetnosti. Dakle, redateljska nastojanja ponovno su morala biti u skladu s vladajućim političkim težnjama i donositi politički svrhovit sadržaj. I ova predstava je promatrana kao nositelj odgojno-društvene funkcije za gledatelje i kao utjelovljenje vjernog scenskog prikaza svakodnevnog života. Dominantan oblik koji se propagira postaje onaj društveno-angažiranog kazališta.¹²⁶

¹²⁵ *Čovjek u futrolji* (1898.) naziv je piščeve novele o ljudskom otuđenju. (Flaker, 1984: 89) Njezin naslov simbolizira niz piščevih novela koje su izgrađene na fabuli koja ističe otuđenost ljudskosti u nekom karakteru. Princip konstruiranja takvih karaktera u svim je takvim novelama jednak: „čovjek uzet u njegovoj ljudskoj suštini suprotstavlja se položaju u koji je profesionalno i socijalno u širem smislu postavljen i ‚ukalupljen u neku futrolju””. (Flaker, 1965: 208)

¹²⁶ Za takvo shvaćanje *Sistema* u hrvatskom poslijeratnom razdoblju treba detaljnije razmotriti dva pristupa kazališnoj umjetnosti ruskoga redatelja, odnosno, kao što to ističe Senker, njegov društveno-politički smjer i životni smjer. U prvom navedenom smjeru riječ je o izravnom sudjelovanju gledatelja u pridavanju političkih i

Sličan stav o Čehovljevu književnom stvaralaštvu iznosi još jedan kritičar u *Narodnom listu* nekoliko dana kasnije :

Jedan od najvećih ruskih pisaca, A. P. Čehov, dao je u svim svojim djelima, a osobito u dramama snažnu sliku tadašnjeg društva, opisavši na svoj specifičan, čehovljevski način svu tragičnost ljudi koji nose u sebi težnju za radom, za aktivnošću, a tu svoju pozitivnu ljudsku osobinu ne mogu da izlive u sredini u kojoj ih rastače dosada, nerad i nezadovoljena čežnja za svjetlijim životom. Svi ti Čehovljevi slabici, kolebljivci, rastrzani bezidejnošću, spleenom i neradom, nisu to po svojim ljudskim kvalitetama (...), nego su to postali u društvenoj sredini koja ih je takvima učinila. Čehovljev optimizam očituje se u prvom redu u tome što prikazuje da je staro društvo, to jest Čehovljevo suvremeno društvo, osuđeno na propast; njegov optimizam očituje se također u njegovoj apoteozni radu kao najvećoj i najplemenitijoj ljudskoj kvaliteti, zatim i u njegovoj jasno određenoj perspektivi na svijetlu i radosnu budućnost tzv. običnog, malog čovjeka. (Đ. P., 1947b)

Navodi i poteškoće s kojima su se učenici glumačke škole suočili pri inscenaciji takvog djela, a koju su uvježbavali više od četiri mjeseci. Bilo je potrebno minuciozno razraditi svaki detalj predstave, pobuditi kod svakog glumca interes za „proživljavanje” svake uloge (kako bi se uloge mogle alternirati), ali i interes publike koja će na taj način „pravilno osjetiti dubinu i unutrašnju dinamiku Čehovljevih drama”. (Ibid.) Iako glumci ne mogu konkurirati profesionalnim glumačkim ansamblima, hvali se njihov trud kao kolektiva, a posebice trud onih glumaca koji su kao glumački talenti otkriveni tijekom Drugog svjetskog rata na tzv. partizanskim pozornicama.

Isti kritičar objavljuje još jednu kritiku o predstavi deset dana nakon njezine premijere, u kojoj opominje mlade glumce i redatelja Strozija o potencijalnim opasnostima koje prijete njihovu načinu uprizorenja drame. Iako pohvaljuje kreiranje osnovnog „čehovljanskog”

propagandnih obilježja predstavama koje su zamišljene kao političke, iako je sam redatelj zagovarao naturalističko pravilo o postavljanju četvrtog zida između pozornice i gledatelja. Izvedbe pojedinih djela Stanislavski je režirao za gledatelje, ali ne i prema njima, jer ih nije smatrao ravnopravnim sudionicima kazališnog čina. Bez obzira na to, gledatelji su bili drukčije raspoloženi u takvim predstavama. (1984: 87–88) „Predstave zamišljene kao političke mogu, ne naiđu li na odjek u gledalištu, ostati samo blijeda i promašena propaganda, dok se, suprotno, zahvaljujući burnim reakcijama publike za izvođenja naizgled neangažirane predstave, obična kazališna priredba može preobraziti u spontanu političku manifestaciju.” (Ibid., 88) Drugi navedeni smjer za Stanislavskog je sinonim za naturalizam, odnosno za izobličenje prave realističke umjetnosti. Naturalistička predstava svaka je ona koja se odlikuje samo vanjskim, formalnim obilježjima zbilje koja sadržavaju „istinite materijale, rekvizite, odjeću, dekor, rječnik i geste, no u kojoj nema istinitog ‚sadržaja’, nema pravog života”. (Ibid., 89) Stanislavski zahtijeva da predstava bude istinita imitacija zbilje, a ne ona kazališna te postavlja tzv. pravilo o nužnoj istinitosti uzroka: „svaka riječ i svaka gesta u kazališnoj predstavi nisu dostatno istinite (...) ako nisu izravno potaknute (...) osjećajem, mišlju ili nakanom koje bi ih izazvale i u zbilji”. (Ibid., 89) Upravo su takvi postupci polazišna točka u propagandi njegove teorije glume u godinama neposredno nakon Drugog svjetskog rata.

ugodaja na pozornici, smatra da predstava nije izvedena bez „propusta” redatelja. No o kojim je konkretnim „propustima” riječ, ne uspijevamo saznati iz kritike.

Glumac koji se odgaja po sistemu Stanislavskog, ne dolazi u opasnost da sa scene govori samo prazne riječi, kao što su to često činili glumci odgajani u staroj školi. (...) Međutim, treba upozoriti na stanovitu opasnost kojoj bi se mogli izvrnuti mladi učenici Glumačke škole. *Sistem* Stanislavskog ostat će samo naučeni školski rad i može prijeći u maniru, ako se u Glumačkoj školi ne kombinira s neprekidnim produbljivanjem ljudske i glumačke osjetljivosti učenika, s neprestanim studijem ljudske prirode i čovjeka, koji su centar dramske umjetnosti. Gledajući izvedbu *Ujaka Vanje* dolazi se do konstatacije kako su učenici Glumačke škole dobro naučili sistem glume, ali su uspjeli samo djelomično, tek u nekim scenama dati onu puninu čovjeka, ljudsku toplinu Čehovljevih likova koji su tako tragično propadali u bijednoj i sterilnoj sredini tadašnjega društva. (...) Postaviti Čehova na scenu vanredno je teško, jer je Čehovljev teatar često jači u pauzama u podtekstu, u ugodajima koji na specifičan, čehovljevski način izražavaju tragediju ladanjske dosade (...). Taj je osnovni ton Čehovljeva teatra pogodio redatelj Tito Strozzi. Međutim, čitava predstava nije tekla ujednačeno zbog toga što je Strozzi načinio nekoliko težih režijskih propusta. (Đ. P.,1947a: 2)

Lederer u svojoj studiji o Stroziju navodi kako nakon 1945. započinje nova, treća faza u njegovu redateljskom opusu, što se podudara i s početkom novog razvojnog razdoblja u povijesti hrvatskoga glumišta uvjetovanim promjenom političke situacije. (2003: 275) U tom razdoblju njegov je redateljski rad „filtriran kriterijima izvanumjetničke naravi” jer postaje umjetnik koji ne zadovoljava novu socrealističku estetiku. (Ibid., 275) U tom kontekstu treba i promatrati navedene novinske kritike jer je on jedini među redateljima optužen kao „antistanislavskijevac” i jedan je od rijetkih koji će se početkom pedesetih godina sukobiti s takvim kazališnim kritičarima. S jedne strane, doživjet će kritike zbog svojeg građanskog porijekla i nepoćudnosti, a s druge strane zbog svoje estetike tzv. građanskog akademizma. (Ibid., 327)

Nadalje, kazališne kritike u *Studentskom listu* i *Naprijed* također su kombinacija pohvala i prigovora upućenih izvedbi predstave i više-manje ponavljaju slične stavove o važnosti uprizorenja Čehovljeve dramaturgije za glumačku školu, koja treba slijediti *Sistem* Stanislavskog, dakako njezinu doktrinarnu inačicu.

Dogodilo se više no što se moglo očekivati: pred gledaocima odvijao se teški Čehovljev tekst u jednoj igri koja je dosegla prosjek bilo kojeg našeg profesionalnog kazališta. Postići taj uspjeh na Čehovljevu tekstu doista je hvale vrijedno. (...) Čehovljeva dramaturgija nije lagana, no zbog svoje specifičnosti predstavlja najpogodniji tekst za glumačku poduku. Iz čitavog književnog stava ovog velikog

ruskog realiste prema stvarnosti svog vremena proizlazila je i njegova scenska revolucionarnost koja je nužno davala poticaj za razvitak i razradu nove scenske interpretacije. (...) Bila je te večeri u Malom kazalištu prava revija glumačkih nadarenosti đaka II. razreda Zemaljske glumačke škole. (M. M., 1947: 5)

Izborom ovog komada, teškog za izvedbu, oni su htjeli dokazati svoju privrženost principu socijalističkog realizma, i usvajanje sistema Stanislavskog, kod koga su veliku ulogu odigrali, bogati unutarnjom dramatikom, komadi Antona Čehova. (...) Osjećalo se da oni kao kolektiv nisu još dorasli ni teoretski ni glumački za tako velike zadatke. Ali njihov napor i nastojanje svakako treba toplo pozdraviti. (...) Ova predstava dala je naslutiti da u našem mladom glumačkom podmlatku ima ljudi u koje se mogu polagati nade. (*Studentski list*, 1947.)

U tim su se kritikama ponovno odbacivale drugačije koncepcije kazališne umjetnosti koje nisu podržavale takvo čitanje *Sistema*. Međutim, kapitalno djelo Stanislavskog, ističe Roach, obiluje paradoksima,¹²⁷ dok je ovdje riječ o pretvaranju *Sistema* u ideološki mehanizam koji je trebao obuhvatiti ne samo koncept režije, glume i scenografije već i sveukupnu organizaciju kazališnog čina te izbor djela koji će se predstaviti masama koje su se prizivale u kazalište.¹²⁸

S druge strane, viđenje predstave *Ujak Vanja* iznosi i jedan od mladih glumačkih talenata koji je sudjelovao u Strozzijevoj inscenaciji, Pero Kvrđić, utjelovivši Serebrjakova. On potvrđuje izniman uspjeh učeničke predstave te napominje kako namjera glumačkog ansambla i redatelja nije bila postaviti predstavu unutar okvira socrealizma, već samo

¹²⁷ Roach ističe kako je Stanislavski želio kreirati religiju umjetnosti u „kojoj je kazalište bilo hram, publika vjernici, a glumci svećenici pri tajanstvenom obredu. Mističar i idealist, tolerirao je vlastitu mehanizaciju umjetnosti koju je volio samo unutar određenih granica, a zvučne fraze poput ‚unutarnjeg života ljudskog duha‘ klizile su mu s jezika mnogo prirodnije nego tehnički termini kao cerebralni refleksi.” (2004: 284)

¹²⁸ Naglašava se i pitanje kolektivnog pristupa kazalištu koje se, upozorava Senker, moralo uzeti u obzir u novom društveno-političkom okruženju, dok je pojmove poput individualizma i liberalizma trebalo ukloniti iz svih područja jugoslavenske realnosti. (Senker, 2001: 8) „Kazalište je u desetljeću totalitarnih režima (1941. – 1951. – op. S. M. Š.) bilo ne samo jedno od područja u kojima je morao vladati nepomućeni duh kolektivismu (...) nego i djelatnost od koje se zahtijevao predan, izravan i uspješan rad na demonizaciji individualizma i liberalizma.” (Ibid., 8) Namjera je bila učvrstiti tadašnje političko uvjerenje da kazališta ne smiju biti mjesta razonode i zabave tzv. privilegiranih viših slojeva društva. Čehovljevim dramskim tekstovima, poput mnogih drugih, koriste se za „razvijanje smisla i razumijevanja najširih jugoslavenskih narodnih slojeva za scensku umjetnost”. Takav se doktrinarni stav može pronaći i u novinskom članku *Vjesnika* iz 1947. godine. (P. I., 1947.) Sociolog kazališta Jean Duvignaud napominje kako u srži takvog „processa omasovljavanja” zapravo stoji realistički i naturalistički mit koji svjedoči o čežnji kolektiva „za potpunom društvenom slogom”, o njihovu snu koji bi „odstranio društvena raslojavanja” i pomirio čovjeka s čovjekom. (1978: 680) Težište naturalizma i realizma zapravo je sugeriranje jednog ljudskog poretka i jedne klasifikacije vrijednosti u kojima je pojedinac vezan uz kolektiv, ali istovremeno podrazumijeva i svojevrstu pobunu koja se manifestira u ideologijama dramskih likova. Želi se prikazati stvarni život, ali je taj život onaj svakidašnji, „preveden” na kazališni jezik koji se razlikuje od kazališnog jezika iz prethodnog razdoblja. Namjera je prevladati prepreke koje su u stvarnom životu sprječavale čovjeka da sudjeluje u nečemu što ga povezuje s drugom osobom ili da se izražava. (Ibid., 680)

prikazati neposrednu smiješnu i tužnu stranu ljudskog života, bez ideoloških primisli, psihologiziranja ili vanjske dramatičnosti. Gledana kroz tu prizmu, ova izvedba Čehovljeve drame predstavlja jedan od važnih trenutaka u redateljskoj i glumačkoj recepciji Čehovljevih djela u Hrvatskoj jer anticipira drugačije mogućnosti tumačenja i inscenacije piščeve dramaturgije, one mogućnosti koje će se pokušati ostvariti u hrvatskoj kazališno-scenskoj praksi tek posljednjih desetljeća 20. stoljeća.

Na opće iznenađenje predstava je nadrasla školske okvire, a Marijan Matković u *Republici* ocijenio ju je najboljom izvedbom u Hrvatskom narodnom kazalištu u polusezoni 1946–47. Predstava je nastala iz jednostavnosti redateljskog i glumačkog reagiranja na Čehovljev tekst, bez suviše psihologije, iz odnosa Čehovljevih likova i glumačkih interakcija. Premda još glumački nespretni, ali zato spontani, slutili smo kako se naša predstava suprotstavlja bučnim znakovima vremena: herojstvu, optimizmu, ideologiji, ne zastupajući nikakvu ideju, nego nastojeći pokazati život s njegove nesretne i smiješne strane, dramu bez izvanjske dramatičnosti i komediju bez prenaplašene grotesknosti, tjeskobu i smijeh koji nam je bio toliko blizak. Redatelj Strozzi pažljivo nas je usmjeravao odbacujući vanjske efekte u režiji i glumi, otkrivajući čehovljansku ironiju u nama i u životnim situacijama likova. Publika je pratila predstavu u tišini s naglim provalama smijeha koje bi naglo zamirale kao kada se dogodi neka nesreća. Naš *Ujak Vanja* bio je uvršten u redovit repertoar Hrvatskog narodnog kazališta. Tridesetog siječnja 1947. poslijepodne umro je veliki hrvatski glumac Dubravko Dujšin, a tri sata nakon njegove smrti mi smo prvi put stupili na pozornicu u neizvjesni život kazališta. (Kvrgić, 2000: 28)

Takvom opisu predstave ide u prilog i Batušićev stav o Strozzijevu dobrom poznavanju tadašnje suvremene europske drame i režije, odnosno o redatelju koji je tražio vlastiti scenski izričaj i vlastito poimanje kazališnoga čina (režirao je u vrijeme Branka Gavella i Ive Raića, snažnih redateljskih osobnosti) koje nije robovalo teorijama ili apstraktnim zamislama pa tako ni tadašnjoj proklamiranoj interpretaciji *Sistema*.

On je prije svega bio izuzetan scenski praktičar, vjerojatno jedan od najboljih i najsvestranijih znalaca kazališnoga zanata, njega nisu mučila teoretska pitanja i on nije zapadao u zamke apstraktnih teatarskih vizija (...) i zamršenih intelektualističkih špekulacija, nije se zanosio stvaranjem neke svoje „theatrolgie strozziane”, on je jednostavno artistski režirao predstave, i režirao ih je uglavnom dobro, da se upamte. (u: Lešić, 1986: 169)

(U svojoj ulozi redatelja, ali i glumca – op. S. M. Š.) donio je nezatomljen, iskonski mimički poriv, a ta mu je radost življenja (...) oduvijek omogućavala savladavanje sviju tajni kazališne prakse do savršenstva, pa su mu u pogledu *métiera* sve predstave bile gotovo besprijeke. (...) Ako i nije posjedovao kakav posebni književno-kritički ili filozofski stav u odnosu na repertoar što ga je režirao, (...) nikada mu nije

nedostajalo umijeća pomoću kojega je (...) izazivao sve moguće kazališne duhove – premda neke kasnije više nije mogao ukrotiti. (Batušić, 2019: 355)

Strozzi je tražio novi realistički glumački stil i u tom je traganju pružao otpor normativnoj poetici koja se od njega zahtijevala u poslijeratnom razdoblju. U kazališnim pismima ističe da se njegov praktični rad na sceni kosi sa *Sistemom* prema kojem je škola usmjerila umjetničko djelovanje. Zato u prosincu 1947. podnosi ostavku Ravnateljstvu Zemaljske glumačke škole na mjesto učitelja glume jer smatra „da bi bilo nezdravo za đake neprestano kolebanje između dvaju sistema izobrazbe”. (u: Lederer, 2003: 516) Štoviše, on već godinu dana prije u pismu Dragi Ivaniševiću iznosi drukčije iskustvo u radu s glumcima: „Potpuno shvaćam prednosti sistema Stanislavskog, ali ja ne bih htio ni mogao raditi isključivo i sputano njegovim dogmama, a za utvrđivanje jednog sistema, koji bi moju dugogodišnju praksu povezo s principima njegova sistema, potrebno mi je izvjesno vrijeme i, prije svega, samostalan rad u tom cilju.” (Ibid., 515–516) Naime, na temelju kazališnih predstava koje je imao prilike pogledati u Francuskoj i Engleskoj, razlikuje tri scenska stila: „tradicionalni klasični stil”, „moderni eksperimentalni stil” i „suvremeni realizam”. Prema njegovu mišljenju, za razliku od *Sistema* koji je „navukao na našu interpretaciju neku historijsku patinu”, hrvatsko kazalište treba najviše težiti „suvremenom realizmu”, koji se ponajprije očituje u izvođenju scenskog govora, odnosno njegove „ležerne deklamacije”. Taj stil obuhvaća suptilnu logiku govora, bogate varijacije intonacija, odnose prema partnerovu tekstu i precizno izražavanje misli „najprigušenijim izražajnim sredstvima” koja prožimaju glumca i omogućuju mu da ostvari ulogu bez patosa. Ukratko, „štednja u izrazu, a rasipnost u sadržaju” govora i u kretnjama. Kako bi se to ostvarilo, potreban je „rad na racionalnom sadržaju teksta” i prethodna temeljita „psihološka i emocionalna obrada teksta”. (Ibid., 312–314)

3.1.2.3. *Tri sestre* Studentskog kazališta *Ivan Goran Kovačić*

Ni godinu dana nakon hrvatske praizvedbe drame *Tri sestre* u Narodnom kazalištu u Splitu, 5. svibnja 1949. ista drama izvedena je u Zagrebu. Dramu je uprizorilo Studentsko kazalište *Ivan Goran Kovačić*,¹²⁹ a gostovalo je na tzv. Maloj sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (danas pozornici Gradskog dramskog kazališta *Gavella*) na Majskom festivalu. Režiju potpisuje Zdravko Randić (1925. – 2010.), koji je u predstavi glumio i ulogu Kuligina, a scenografiju Želimir / Željko Zagotta (1925. – 2011.).¹³⁰

U predstavi su glavne uloge sestara igrale Slavenka Čečuk (1924. – 2016.) – Olga, Ljerka Maksimović – Maša i Aleksandra Kasunić – Irina. Nataliju Ivanovnu utjelovila je Ljiljana Gener (1928. – 2010.), Andreja Prozorova Zlatko Martinović, Veršinjina Miro Marotti (1920. – 2009.), Tuzenbacha Josip Sudar (1923. – 2004.), Soljonija Ivan Lopac, Čebutikina Pero Baturić (1928. – 2010.), Fedotika Hadžiahmetović Dževad, Rodea Stjepan

¹²⁹ Kazalište je bilo dio studentskog Kulturno-umjetničkog društva (KUD-a) *Ivan Goran Kovačić*, koje je osnovano 23. listopada 1948., objedinjavanjem studentskog zbora, folklora i Centralnog studentskog kazališta, koje se otada zvalo Dramska sekcija KUD-a *Ivan Goran Kovačić*. Upravu Studentskog kazališta, umjetničko i organizacijsko vodstvo činili su Miro Marotti (predsjednik), Zdravko Randić (dopredsjednik), Borislav Mrkšić i Ljerka Maksimović (tajnici), Miroslav Vaupotić (dramaturg), Milan Čuić (scenograf) i Jože Šilc (tehnički rukovoditelj). Članovi redateljskog kolegija bili su Miro Marotti, Miroslav Vaupotić, Zdravko Randić, Bogdan Jerković i Borislav Mrkšić. Njihovo ishodište može se pronaći u Centralnom studentskom kazalištu (CSK-u), osnovanom u Zagrebu 1946. godine. Njegovi utemeljitelji bili su Vladimir Pogačić, Vlado Habunek, Zvezdana Ladika, Miro Marotti, Miroslav Vaupotić, Slavenka Čečuk, Josip Sudar i Milivoj Pulja. Predstave CSK-a već u prvim godinama svjedoče o tome da postoje dva oprečna stilska opredjeljenja, od kojih jedno opredjeljenje zagovara Vladimir Pogačić (realnost prikazivanja stvarnoga života), a drugo Vlado Habunek. Habunek međutim uskoro napušta kazalište, pridružuje se *Družini mladih* čiji je osnivač i predvodnik 1939., a kazalištu se priključuje Bogdan Jerković. (usp. Hećimović, 2002.; Marotti, 2003.)

Međimorec (2008: 135) i Marotti (2003: 19–20) ističu podatak da je drama *Tri sestre* odigrana 1947. u CSK-u te da je, uz partizanski program koji je bio na repertoaru, u „ideološki čistom” konceptu kazališta djelovala kao neko „drugo kazalište”. Pozivaju se na Flakera koji tu predstavu opisuje u *Vijencu*, u članku „Čitajmo Čehova”: „Nismo očekivali da će Čedo Prica zabilježiti amatersku studentsku predstavu. Pa ipak, izvedba *Triju sestara* oko 1947. koju su pripremili studenti Filozofskoga fakulteta imala je svoje značenje. Naime, nastajala je u ozračju priredbi na kojima se pjevalo Uz Tita i Staljina (...), partizanskih jednočinki. (...) U toj situaciji izbor *Triju sestara* (...) značio je glumljenje moguće, ali dopuštene (...) ideološke alternative.” (1997: 30) Postoji mogućnost da je došlo do zabune kod navođenja godine izvođenja drame. Taj podatak nismo uspjeli potvrditi u drugim izvorima. U *Repertoaru* također nije navedeno izvođenje drame *Tri sestre* 1947. godine. U *Ruskoj avangardi* Flaker navodi 1948. godinu kao godinu održavanja proba kazališne skupine Filozofskog fakulteta. (2009: 18)

¹³⁰ Želimir / Željko Zagotta u umjetničkom radu, napominje Međimorec, proslavio se je tzv. antinaturalističkim, antiiluzionističkim i poetskim scenografijama (svodenjem prostora na bitne prostorne oznake, njegovom redukcijom i stilizacijom), s redateljem Bogdanom Jerkovićem. (2008: 136) Petranović napominje da je, osim osmišljavanja scenskog prostora lišenog suvišnih detalja, Zagotta ujedno i autor stiliziranih i jednostavnih kostima. Promjene u tadašnjim kostimografskim rješenjima rezultat su mijena koje se događaju u likovnim umjetnostima. (2015: 315–316) Usto, s Ivom Penićem 1952. priređuje izložbu scenografija u Salonu Ulrich te nudi „apstrakciju kao obilježje nove likovnosti za radikalnu promjenu formativnih obilježja scenskoga prostora”. (Lederer, Petranović, 2019: 53)

Györi, Feraponta Milorad Radin i Anfisu Ljerka Kuntić (1923. – 1991.).¹³¹ (Marotti, 2003: 266) Reprize su, prema Marottiju, izvedene u današnjem Zagrebačkom gradskom kazalištu *Komedija*, međutim u *Repertoaru* (2002.) nisu zabilježeni podaci o tome.

Riječ je o još jednoj poslijeratnoj izvedbi drame u razdoblju kada je, s jedne strane, hrvatsko kazalište uvjetovano „strogo usmjeravanim dramskim stvaralaštvom” te „podređeno pragmatičnim potrebama” povijesnog i društvenog trenutka i kulturnoj sredini u kojoj se nalazi. (Frajnd, 1984: 339) Kao što smo već istaknuli, u to vrijeme velika pozornost posvećivala se kazalištu jer se smatralo da će kolektivna umjetnost kazališta, kao „popularno sastajalište naroda i stimulator osjećaja i raspoloženja među ljudima” pridonijeti kulturnoj, društvenoj i ideološkoj preobrazbi te konsolidaciji i stabilizaciji novoga političkog sustava. (Senker, 1987: 152) „Kazališna pozornica ponovno treba biti mjesto gdje se šibaju poroci, slave vrline i velikani, pokazuju dobri i loši primjeri, ,otvaraju vidici’; ona je ponovno školska katedra i politička tribina.” (Ibid., 153)

S druge strane, potkraj četrdesetih godina, unutar jugoslavenskoga socijalizma stvorio se raskid s Informbiroom, negirao se sovjetski staljinizam.¹³² Dolazi do napuštanja „strogih kanona tzv. socijalističkoga realizma, što je svoj vrhunac doseglo u znamenitom Krležinom referatu na Ljubljanskom kongresu Saveza književnika 1952.”, kojim je pisac zagovarao slobodu umjetničkoga izražavanja te koje je poslije „omogućilo pluralizam htijenja na području kulturnoga stvaralaštva”. (Batušić, 1978: 477) Flaker navodi da je „do napuštanja socrealizma kao doktrine”, kojoj je uzor bio sovjetski model, najprije došlo u Jugoslaviji i kako se „nije uspio razviti u zasebnu stilsku formaciju”, već je uglavnom „ostao u granicama dogme”. (1976: 309) Stoga „relativno se brzo napustio” ne samo „estetski normativizam” već „i upotreba pojma koji je uvođenju normativnoga sustava imao poslužiti, a i normativizam i sam pojam doživjeli su kritiku, ponajprije u Šegedinovu referatu na zagrebačkom Kongresu književnika 1949.” (Ibid., 310) Bez obzira na to, instrumentalizacija umjetnosti pridonijela je stvaranju restriktivne atmosfere koja je sprječavala slobodan zamah umjetničke kreativnosti. Razdoblje je to „oprezne destaljinizacije” jer su od 1949. do 1952. svi književnici bili

¹³¹ Kazališna cedulja: *Tri sestre* A. P. Čehova (1949.).

¹³² Kazalište se kao mjesto međunarodne i interkulture razmjene potkraj četrdesetih godina također promijenilo. Do 1948. bilo je otvoreno samo za ruske i sovjetske drame, 1949. za sva djela koja dolaze i s istoka i sa zapada, a od 1950. postupno je prihvatilo suvremenu američku, englesku, francusku, talijansku i njemačku dramsku književnost. (Senker, 2001: 21)

prisiljeni zauzeti vlastiti stav prema socrealizmu. (Lasić, 1971: 52)¹³³ Iako se može govoriti o relativnosti umjetničke slobode, u pedesetim godinama osjeća se i tzv. modernistički duh u kazalištu, i to u repertoarnoj politici, režiji, scenografiji i kostimografiji. (Petranović, 2015: 292) Štoviše, druga polovica pedesetih godina „postaje propulzivnijim prostorom kreativnih susreta brojnih eksperimentima sklonih neoavangardnih pravaca u dramskoj književnosti, glazbi, interdisciplinarno usmjerenom likovnoj umjetnosti i vizualnim komunikacijama te različitim medijima.” (Lederer, Petranović, 2019: 49)

Potkraj četrdesetih i početkom pedesetih godina studentsko kazalište kao okupljalište mladih intelektualaca, budućih umjetničkih, kulturnih i znanstvenih djelatnika svojim je repertoarnim usmjerenjem i kazališno-scenskom praksom nastojalo biti na razini profesionalnih kazališta. (Hećimović, 2002: 479–480) U kazališnoj sezoni 1948./1949. postavili su dvije drame: Čehovljeve *Tri sestre* i *Sluge* Ivana Cankara u režiji Bogdana Jerkovića. Druga je navedena predstava, za razliku od Čehovljeve premijere, prema Miri Marottiju, postigla velik javni uspjeh. (2003: 29) No bez obzira na to što *Tri sestre* nisu bile toliko „uspješne” kao *Sluge*, drama ostaje „zaštitnim znakom” jednog dijela glumaca u njihovu kasnijem djelovanju i polazište u budućim kazališnim ostvarenjima. Razlozi „lošijeg uspjeha” drame možda se jednim dijelom mogu pronaći u podatku da je uprava Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu studentskom kazalištu mogla osigurati samo jedan dan priprema za postavljanje drame na pozornicu najveće hrvatske nacionalne kazališne kuće, što

¹³³ Postoje tri orijentacije proizašle iz odnosa prema teoriji socrealizma: orijentacija „maksimalnog očuvanja” (umjetnost je u službi konkretne revolucionarne akcije), orijentacija „dezagregacije sinteze” (razbijanje sinteze umjetnosti i revolucije kao nužnog načina njihova postojanja i smisla, zagovaranje autonomije i integriteta umjetnosti) i orijentacija „očajničkog pokušaja da se spasi sinteza umjetnosti i revolucije” (umjetnost je bez revolucije besmislena, moguć je autentičan estetski socijalistički angažman). (Lasić, 1971: 52–54)

U tom kontekstu može se promatrati i tematski dvobroj (2–3) *Hrvatskog kola*, objavljen 1949., pod nazivom *Drama i problemi drame*, koji su uredili Joža Horvat, Slavko Kolar i Petar Šegedin. U dvobroju se posebice ističe tekst Ranka Marinkovića (ravnatelja Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu od 1946. do 1950.) naziva *O teoriji i praksi građanske dramaturgije*, koji u tadašnjoj jugoslavenskoj stvarnosti i novom pristupu umjetnosti preispituje neke temeljne probleme teorije i povijesti europske drame i kazališta, među ostalim i pitanje „građanske drame”: „Na velikoj magistrali svjetske dramaturgije, onamo od grčkih dramatičara, preko Shakespearea i Molièrea do Ibsena, Čehova, Gorkoga i Bernarda Shawa, gledamo u dramatičnim i živim odrazima, kako se čovjek raskida u nehumanim i tragičnim društvenim odnosima od antičkog robovlasništva, feudalizma do modernog kapitalizma, i u tom potresnom teatru ljudske prethistorije, takozvana ‚građanska drama’ predstavlja u stvari epizodnu i beznačajnu igru, sa sitnom dnevnim tematikom, u kojoj buržoazija voli sebe gledati kroz iluziju koju je sama o sebi stvorila. Kroz puno jedno i po stoljeće građanski je teatar, u najrazličitijim oblicima, živio od iluzije da prikazuje stvarnost. (...) Često je građanski teatar dizao pobune i najavljavao borbu ‚starog’ u ime nečega ‚novoga’, u ime ‚stvarnosti’ i ‚istine’, a ispod tog ‚starog’ i ‚novog’ tekla je društvena stvarnost svojim historijskim tokom. Nakon Marxovih otkrića zakona tih društveno-historijskih tokova, ‚stvarnost’ takozvane ‚građanske drame’ otkriva nam se kao nestvarna i iskrivljena slika građanske svijesti o svom vlastitom stanju (...).” (1949: 291–292)

je uključivalo postavljanje kulisa, tehnički pokus, generalnu probu i samu izvedbu. Prethodni pokusi predstave odvijali su se u maloj prostoriji studentskog kazališta na Jelačićevu trgu. (Ibid., 31)

Aleksandar Flaker navedenu predstavu ističe kao svoj prvi susret s inscenacijom drame *Tri sestre* na hrvatskoj pozornici, kojom je započelo djelovanje Studentskog eksperimentalnog kazališta (SEK-a). Pritom izdvaja i druga uprizorenja navedene drame u inozemstvu te gostovanje inozemnog ansambla na hrvatskoj pozornici s istom dramom, a povezuje ih zajedničkim motivom, neobičnim citatom liječnika Čebutikina: *Balzac se vjenčao u Berdičevu* (francuski književnik Honoré de Balzac zaista se tamo vjenčao 1850., podatak nije izmišljen). Flakerova uprizorenja uključivala su ponajprije predstavu *Trois soeurs* postavljenu u Parizu 1952. u „koncertnom” izdanju i režiji Sacha Pitoëffa¹³⁴, potom rusku inscenaciju drame *Tri sestre* izvedenu 1956. u Hrvatskoj (riječ je o još jednom gostovanju Hudožestvenog teatra u Zagrebu o kojem raspravljamo u nastavku teksta), koja nije postigla, prema njegovu mišljenju, onu scensku magiju o kojoj je Krleža pisao u dvadesetim godinama zbog toga što su glumci bili pod utjecajem ruskih društveno-političkih događaja onoga doba (samoubojstva jednog od partijskih književnih čelnika Aleksandra Fadejeva i sloma socijalističkog realizma u književnosti) te naposljetku izvedbu iste drame u Berlinu nakon pada Zida, u režiji Petera Steina.¹³⁵ Stein je tada u intervjuu pod naslovom *Theater ohne Revolte* tumačio privrženost Čehovu riječima: „Čehovljeve likove ne zanima je li voditelj Dnevnika šminkan smeđom ili zelenom bojom i jesu li ljudi u Ruandi u ovom času masakrirani. Oni pitaju svakog pojedinca kako se ponaša u svijetu u kojemu živi.” (Stein u: Flaker, 2009: 19) Navedene izvedbe Flaker izdvaja kako bi istaknuo činjenicu da su početak i kraj 20. stoljeća označeni Čehovljevim dramskim stvaralaštvom, odnosno dramom *Tri sestre*. (Ibid., 2009: 18-23) Štoviše, ta drama ima primat nad ostalim dramama u 20. stoljeću jer se

¹³⁴ O francuskoj predstavi piše: „Scena je bila plitka, ansambl se stiskao duž stola sa svijećama koje su osvjetljavale mimiku izrazito ruskih lica. Negdje su promakla dječja kolica, jedva se čula glazba, a replike sestara i časnika slijevale su se u ‚koncertno’ izvođenje drame. Čebutykinova se novinska ‚vijest’ o Balzacovoj ženidbi doimala kao nešto o čemu se govori povjerljivo: izgovorena je nedaleko od Rodinova spomenika!” (Flaker, 2009: 18–19)

¹³⁵ O njemačkoj izvedbi drame piše: „Iz Postdama sam stigao u Berlin koji se s mukom spajao. Shvatio sam tih dana da je DDR-ovsko smještavanje *Berliner Ensemblea* u građansku kutiju kraj Spreve zapravo ubijalo poetiku Brechtova politteatra. U Berlinu se tih dana govorilo o Čehovu: u kinu je igrao Malleov *Uncle Vanya*, a mene su odveli i na Lehniner-Platz gdje je Peter Stein režirao *Tri sestre*. Nisam odmah shvatio odakle golemo zanimanje publike za komad koji je na scenu postavljen 1986. I zašto je redatelj ispunjavao zavjete Stanislavskog u Berlinu, gdje su sada kraj Brandenburških vrata prodavali ‚matrjoške’. Očito, kazalište Stanislavskog nije više nikome prijeto.” (Flaker, 2009: 19)

zbivanje ne može nedvosmisleno povijesno odrediti (jedino kao *fin de siècle*), jer se ruga ruskoj književnoj tradiciji (realističkoj i romantičarskoj) i jer njezini likovi uvode tzv. poetiku besmisla (nagovješćuju teatar apsurd). (Ibid., 22)

Miro Marotti, koji je u predstavi studentskog kazališta tumačio Veršinjina, pak naglašava da je kazališna sezona 1948./1949. „bila najvažnija godina u djelovanju Studentskoga kazališta (barem u njegovoj početnoj fazi) u stvaralačkome i vrijednosnome smislu (godina koja će ostati u sjećanju kao ideal međuljudskih odnosa, kreativnoga entuzijazma i kazališne etike uopće)”. (2003: 27) No ansambl je glumi pristupao deklamacijom, oslanjajući se na oblikovanje riječi „prema načelima glazbeno-tonskih odnosa”. (Ibid., 28) Prisjećajući se sličnih „intonacija” iz vlastite kazališno-scenske prakse, glumci su ih prenosili u one zadane tekstom, a „mehaničkim vibriranjem glasovnog materijala postizali privid doživljavanja” pa su takvi odnosi postali jedini govorni sadržaj, zanemarujući smisao teksta i proživljavanje emocija. (Ibid., 28) Svjesni svojih početničkih glumačkih pothvata, u daljnjem radu na tekstu pokušavaju razumjeti i primijeniti *Sistem*. (Međimorec, 2008: 136)¹³⁶ U *Sistemu* međutim ne pronalaze čvrsta uporišta i formule koje su priželjkivali (jer takvo razumijevanje *Sistema* nije imalo sličnosti s glumom kakvu je zapravo nastojao sistematizirati ruski redatelj) pa se okreću kazališno-scenskoj praksi koja ih je, kako navodi Marotti, intuitivno dovela do načela „slike riječi”. Marotti pojašnjava:

Svi pokušaji na početnim pokusima bili su mučni i bezuspješni. Neprestano smo zapadali u klišeje i kočili svoju fizičku i psihičku prirodu, ne dopuštajući joj da zaživi istinskim životom. No, dosjetili smo se. Unijeli smo u svoje pokuse načelo koje ćemo poslije nazvati „slikom riječi”. (...) To je naprosto rezultat „otkrića” kako je nemoguće predstavu dovesti do „psihološke istine”, (...) kako je interpreta koji preuzima junakovu dušu nemoguće dovesti do tjelesne i duhovne istine, te kako nije moguće doći do osmišljene međusobne igre – kao jedine scenske istine, ukoliko nije kao podloga za takvu metodu svladana svaka rečenica u tekstu, odnosno – svaka riječ u rečenici, ukoliko nije otkrivena njezina slika. (2003: 29–30)

Posvećujući posebnu pozornost govornom izričaju, a napuštajući socrealistički kanon „psihološkog realizma” Stanislavskog, traže nove oblike kazališne kreativnosti. Njihovo načelo bilo je slično, Marotti naglašava, onome koje je on poslije sam usvojio kao Gavellin učenik na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti. Marotti navodi da je jedno od načela

¹³⁶ Iste godine objavljena su *Predavanja o režiji* Nikolaja M. Gorčakova iz kojih je kazališna kritika crpila terminološki repertoar o Stanislavskom. (Lederer, 2003: 278)

njegova učitelja bilo načelo „ideje riječi” koje je trebalo pomoći u ostvarivanju „cjelovitoga duhovnoga života na pozornici”. (2003: 36) Pritom treba uzeti u obzir da je od modernih začetaka hrvatskoga nacionalnoga glumišta riječ bila dominantna nad svim ostalim oblicima scenskoga izražavanja, pa tako i u Gavellinim kazališnim promišljanjima. (Foretić, 1984: 281) Govorilo se čistim, standardnim književnim jezikom, a Gavella je unio najvažnije inovacije obrativši pozornost najviše na „psihološku punoću govora”, iako je katkad na scenu postavljao i dramska djela dijalektalne književnosti. (Ibid., 281) Stoga je slaganjem „ideja riječi” nastala rečenica, a dešifriranje svake riječi u njezinoj unutarnjoj slikovitosti te njihovo ponovno spajanje rezultiralo je smislom rečenice pa potom i cijelog odlomka teksta. Time se je mogla ostvariti ideja autora. (Marotti, 2003: 44)

Riječ postaje „moja svojina”. Ona prestaje postojati kao pisana tvorevina i u mome se duhu pretvara u svoju drugu egzistenciju: u izgovorenu riječ, koja treba očitovati svoju sliku, svoju ideju. Naš je govorni mehanizam „prijenosnik” te ideje; riječ se naime stapa s mojom organskom prirodom u jedno biće. Tako stvoreni opći dojmovi oblikuju rečenicu, koja nosi svoj smisao, naravno – slijedeći ideju cjeline. Svi su drugi elementi dopunski (igra rekvizitima, kretnje, pokreti, način hodanja, radnje, maska, kostimi itd.) koji služe da kreiramo baš takav lik kakav želimo (dakako, prema autorovoj intenciji), što ne znači da mi kreiramo, odnosno da težimo kreiranju „unisonih likova”: pa to je nemoguće, jer se ljudi – interpreti razlikuju međusobno različitom psihofizičkom strukturom i sugestivnošću. (Gavella u: Marotti, 2003: 47–48)

Bez obzira na načelo „slike riječi”, predstava je, prema Marottiju, bila lišena „unutarnjega duhovnoga života, smisla i istinskih čuvstava”, koje glumci nisu uspjeli nadoknaditi drugim tehnikama te je bila povod Randićeva odlaska iz kazališne u filmsku režiju. (Ibid., 31) Razlog tomu pronalazi u činjenici da se tom metodom nisu služili na odgovarajući način, plašeći se da će im gluma prerasti u neprirodnu glumačku tehniku. (Ibid., 46) Poslije se njihovo scensko djelovanje odlikovalo upravo onime što im je u počecima nedostajalo, „traženjem repertoarnih novina i načina kazališnog predočavanja koji bi bili bliži senzibilitetu suvremenog gledatelja i omogućavali drugovrsnu komunikaciju na temelju drugačijeg shvaćanja kazališta”. (Hećimović, 2002: 479–480) Godine 1956. dio glumaca i redatelja, koje je predvodio Bogdan Jerković, u želji za svojom daljnjom profesionalizacijom i dugotrajnijim kazališnim djelovanjem (ne samo tijekom studentskih dana), 29. listopada iste godine

osnovalo je Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK).¹³⁷ Potkraj pedesetih i početkom šezdesetih godina, kada dolazi i do većeg otvaranja zemlje zapadnim umjetničkim utjecajima, SEK načinom rada i stilom ostvaruje brojne kazališne uspjehe te predstavlja fenomen među neinstitucionalnim kazalištima u europskom kontekstu i presudan i važan čimbenik u hrvatskim kazališnim kretanjima i događajima (Hećimović, 2002: 503), čije su avangardne postupke i načine uprizorenja poslije usvajala profesionalna kazališta. Na scenu postavlja i Čehovljeva djela.

¹³⁷ SEK-ovo kazališno djelovanje dijeli se na tri razdoblja: od 1956. do 1962., od 1962. do 1967. i od 1967. do 1969. godine. Prema Međimorcu, prvo i treće razdoblje obilježeni su najvažnijim predstavama i „probojima u novi izraz”, dok je drugo razdoblje predstavljalo „vrijeme sabiranja i pripreme”. U prvom razdoblju bili su pod utjecajem epskog kazališta Bertolta Brechta i komedije *dell'arte*, u drugom je razdoblju naglasak na poetskom kazalištu, groteski, farsi i apsurdu, dok su u trećem razdoblju vidljivi utjecaji Antonina Artauda i teatra okrutnosti, Jerzyja Grotowskog i siromašnog teatra, kazališnih istraživanja Judith Maline i Juliana Becka u Living Theatreu i projekta *Lamda* Petera Brooka i Charlesa Marowitza. (Međimorec, 2008: 136–146) Svojim predstavama SEK je bio prethodnica modernog kazališta, a na osnovi njegovih uspjeha u inozemstvu pokrenut je u Zadru 1961. IFSK (Internacionalni festival studentskih kazališta), koji se održavao u Zagrebu od 1962. do 1973., a koji je kao „mjesto susreta svih studentskih kazališnih pokreta u svijetu”, snažno utjecao ne samo na „drugo” hrvatsko kazalište, već na njegov cjelokupni razvoj. (Međimorec, 2008: 136–146; Hećimović, 2002: 503–504) „Naime, u velikim sveučilišnim centrima Europe okupljale su se družine kazališnih entuzijasta, koje su stvarale kazališne predstave, razmjenjivale ideje, predstave i gostovanja. U bogatijim sredinama osnivali su se studentski kazališni festivali (Parma, Erlanger, Nancy, Krakow, Istanbul, Wrocław, Leeds, San Sebastian, Zürich) koji su postali središta razmjene dramskih tekstova, ideja, metoda, izraza, novih načina izražavanja, tehnika i iskustava. S političkim otvaranjem Jugoslavije prema zapadu i hrvatska studentska kazališta uključila su se u ta događanja i počela postizati vrijedne uspjehe.” (Međimorec, 2008: 132)

3.1.2.4. *Ujak Vanja* i *Na glavnoj cesti* ADU-a Sveučilišta u Zagrebu

Drama *Ujak Vanja* uprizorena je 18. lipnja 1955. na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti (tadašnjoj Akademiji za kazališnu umjetnost), visokoškolskoj ustanovi koja je u tom razdoblju, napominje Batušić, predstavljala „završno poglavlje u borbi za posvemašnju afirmaciju glumačke i redateljske nastave”. (1978: 337) Režiju predstave potpisuje spomenuti Bogdan Jerković (1925. – 2009.), a prijevod Josip Badalić (1888. – 1985.). Izveli su je studenti druge godine glume. Prema monografiji ADU-a (1950. – 2000.), studenti koji su upisali studij glume 1953./1954. akademske godine bili su Desanka Begović, Pavle Bogdanović (1934. – 1993.), Ksenija Dedić (1935. – 2016.), Zvonimir Jurić (1932. – 1990.), Ljubomir Kapor (1932. – 2010.), Jovan Ličina (1930. – 2002.), Vesna Rajić, Neva Rošić (1935.), Vaselka Rubeša, Ivo Serdar (1933. – 1985.), Rasema Sokolović, Fabijan Šovagović (1932. – 2001.), Marika Tocinovski, Zijo Zagorčić i Svetislav Zamurović (Batušić; Puhovski; Zuppa, 2004: 396), no nisu sačuvani podaci tko je od njih sudjelovao u predstavi (i koju je ulogu tumačio) ili su pak svi sudjelovali.

Dva dana kasnije, 20. lipnja 1955. studenti treće godine glume prikazali su dramsku studiju u jednom činu *Na glavnoj cesti* (*Na bol'šoj doroge*). Prevoditelj i redatelj jednočinke bio je Borislav Mrkšić (1925. – 1994.). Studij glume 1952./1953. upisali su Martin Bahmec, Ivan / Vanja Drach (1932. – 2009.), Tereza Egreny, Ljiljana Gener (1928. – 2010.), Izet Hajdarhodžić (1929. – 2006.), Zlatko Hrbaček (1927. – 1972.), Pribislav Jelenić, Marija Kohn (1934. – 2018.), Zvezdana Ladika (1921. – 2004.), Aleksandra Langerholtz (1932. – 2023.), Branka Lončar, Zlatko Madunić (1930. – 1995.), Zora Mučić, Ivan / Ivo Rogulja (1931. – 2008.), Vlado Štefančić (1931. – 2017.), Krunoslav Valentić (1932. – 2000.), Smilja Vrsajkov, Krešimir Zidarić (1933. – 1998.) i Ljubica Wagner (1934.) (ibid., 396), no ponovno ne možemo sa sigurnošću konstatirati tko je od njih glumio u predstavi i koju je ulogu tumačio.

Marjan Varjačić, doduše, ističe da je predstava *Na glavnoj cesti* izvedena i u Varaždinu, i to 26. i 27. lipnja 1955. godine (s Goetheovom *Ifigenijom na Tauridi* u režiji Koste Spaića) te da je većina mladih glumaca koja je sudjelovala u tim inscenacijama nakon završene Akademije nastavila umjetničko djelovanje u varaždinskom kazalištu. (Varjačić, 2021.) Glumci Sanda Langerholz, Branka Lončar, Žuža Egreny, Ivan Rogulja i Martin Bahmec postali su članovi Drame varaždinskog kazališta početkom kazališne sezone

1956./1957., Martin Sagner angažiran je ranije, 1955., a Zvonimir Jurić i Ivo Serdar 1957. godine. Uz mlade redatelje Vladimira Gerića, Mladena Femana i Slavka Andresa, a na Gavellin poticaj za odlazak iz Zagreba u Varaždin, činili su najvažniju obnovu varaždinskog ansambla nakon Drugog svjetskog rata. (Ibid.) Neki od njih nastavili su se i dalje baviti Čehovljevim književnim opusom (više u nastavku teksta).

Sve do danas Čehovljeve izvedbe postaju dio redovitog ispitnog repertoara za evaluaciju studenata glume i režije na Akademiji, nastavljajući tradiciju započetu na Zemaljskoj glumačkoj školi.

3.1.3. *Medvjed* i *Prosidba* u Narodnom kazalištu *August Cesarec* u Varaždinu

Jednočinke *Medvjed* i *Prosidba* vraćaju se na hrvatsku kazališnu scenu 21. veljače 1947. i to na pozornicu Narodnog kazališta *August Cesarec* u Varaždinu,¹³⁸ za vrijeme dvogodišnje intendanture redatelja Mirka Perkovića (1945. – 1947.). O počecima rada kazališta (od otvorenja 10. listopada 1945. do 24. prosinca iste godine), koji su reprezentativni i za drugu kazališnu sezonu 1946./1947. kada se izvode spomenute jednočinke, Perković izdvaja:

Da se upravo kazališnoj aktivnosti posvećivala najveća pažnja, nije nikakvo čudo, kad se ima u vidu, da je kazališna umjetnost svojom živom riječju, neposrednim kontaktom s publikom i konciznim umjetničkim izražajem najpodesnija da svestrano rješava svaku problematiku i da je prenese u gledaoce, ne kao nakalamljeno izvana već kao klicu, koja je sama proključala iz vlastitog uzbuđenja i razmišljanja, na osnovu stvarno doživljenog kompleksa zbivanja. Pravo kazalište tj. ono kod kojeg razmak rampe ne može diferencirati intenzivnost proživljavanja dramske radnje između onih koji igraju i onih koji gledaju, može u kolektivnom formiranju rješenja neke problematike napraviti više u toku od dva do tri sata, koliko traje predstava, nego čitave hrpe novina, brošura i knjiga. (1945: 4)

Dakle, za intendantu Perkovića kazalište također predstavlja važan čimbenik koji utječe na obrazovanje jugoslavenskog naroda u prvim godinama nakon završetka Drugog svjetskog rata te ne smije služiti samo zabavi najprivilegiranih društvenih slojeva, već ima svoju didaktičku funkciju. Kulturni razvitak zemlje ponovno je važniji čak od njezine financijske obnove.

Čehovljeve jednočinke tom su prigodom izvedene sveukupno četiri puta. Redatelj *Medvjeda* bio je Milan Drašković, a redateljica *Prosidbe* Elena / Jelena Manjkovska, dok je scenografiju obiju jednočinki osmislio Juraj Mrazović. Interprete *Medvjeda* činili su Bogumila / Mila Nucić-Car – Jelena Ivanovna Popova, Eugen Franjković (1924. – 2016.) – Grigorij Stjepanovič Smirnov i Vlado / Vladimir Sušić – Luka, dok su uloge u *Prosidbi* tumačili Franjo Majetić (1923. – 1991.) – Stjepan Stjepanovič Čubukov, Jelka Strmac –

¹³⁸ Svečano otvorenje varaždinskog kazališta odvijalo se 10. listopada 1945. izvođenjem tragedije *Matija Gubec* Milana Begovića. Prvi dramski ansambl činili su bivši članovi Centralne kazališne družine *August Cesarec*, nekoliko članova zagrebačkoga kazališta i varaždinskih amatera. Zanimljivo je i istaknuti da Čehovljeve jednočinke nisu bile najavljene u kazališnom programu za sezonu 1946./1947., već su, može se pretpostaviti, naknadno uvrštene u kazališni repertoar, a sve u cilju „služenja kazališta najširim narodnim slojevima.” („Narodno kazalište *August Cesarec*”, 1946: 4)

Natalija Stjepanovna i Zvonko / Zvonimir Đukes (1921. – 1979.) – Ivan Vasiljevič Lomov.¹³⁹
Nema dostupnih kazališnih osvrti o predstavi.

3.1.4. *Na glavnoj cesti* u Narodnom kazalištu *Ivan Zajc* u Rijeci

Čehovljeva jednočinka *Na glavnoj cesti* (*Na bol'šoj doroge / Sulla via maestra – studio drammatico in un atto*, 1887.) inscenirana je 1. ožujka 1947. u Narodnom kazalištu *Ivan Zajc* u Rijeci (današnjem Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca Rijeka). U prvom profesionalnom riječkom kazalištu predstavu je izveo ansambl Talijanske drame za vrijeme intendanture Đure Rošića (1897. – 1986.). Osim premijere, održane su još tri reprize, treća od njih 19. ožujka 1947. godine. Režiju potpisuje ravnatelj Talijanske drame Tullio Fonda, a scenografiju Gianluigi L. Colombo.¹⁴⁰ Izvođače čine Sandro Bianchi – Tihon, Enzo Dall'Olio – Merik, Tullio Fonda – Borzov, Augusto Lofrinch – Fedja, Nino Bortolotti – Savva, Bruno Tardivelli – Kusma, Nereo Scaglia – Denis, Adele Gobbi – Nasarovna, Fanny Bančuga – Jefimovna i Gianna Intravaia – Maria. Jednočinka je izvedena s dramom *Dugi povratak kući* (*Un lungo viaggio di ritorno – dramma marino in un ato*) Eugenea O'Neill, u režiji Tullia Fonde i scenografiji Nerea Scaglie.¹⁴¹

Čehovljeva jednočinka uprizorena je na riječkoj kazališnoj sceni netom nakon završetka Drugog svjetskog rata, kada je riječko kazalište nakon formiranja 1946. godine s jedne strane bilo lišeno zaokupljenosti nacionalnim pitanjima, odnosno obranom i učvršćivanjem nacionalnih pozicija (izostala je tzv. jugoslavenska komponenta koja je karakterizirala ostala hrvatska kazališta) pa se moglo usredotočiti na oblikovanje vlastita

¹³⁹ Kazališna cedulja: *Medvjed i Prosidba* A. P. Čehova (1947.).

¹⁴⁰ Kazalište je osnovano dekretom Oblasnog narodnog odbora 4. siječnja 1946., a prva je sezona svečano otvorena 20. listopada 1946. izvedbom *Dubravke* Ivana Gundulića u režiji Marka Foteza. Talijanska premijera djela *Il burbero benefico* Carla Goldonija održana je 26. studenoga 1946., a uskoro je uslijedila i operna premijera *Nikola Šubić Zrinski* Ivana pl. Zajca. Počinju djelovati tri umjetničke grane, Drama (hrvatska i talijanska), Opera i Balet. One pokušavaju afirmirati umjetničke vrijednosti i kulturno značenje, ne samo u okviru Rijeke i njezine regije već i u cijeloj Hrvatskoj i Jugoslaviji. Dramski i operni ansambl pojačan je ponajprije zagrebačkim umjetnicima poput Marije Crnobori, Josipa Marottija, Marijana Lovrića, Anđelka Štimca, Viktora Starčića, Borisa Papandopula, Milana Pihlera, a poslije i Lovra Matačića i Veljka Maričića. Narodno kazalište mijenja naziv u Narodno kazalište *Ivan Zajc* 22. rujna 1953., prema prvom organizatoru opernog života u Hrvata. (Gašparović u: Hećimović, 1990: 695–696)

¹⁴¹ Kazališna cedulja: *Un lungo viaggio di ritorno* E. O'Neill i *Sulla via maestra* A. P. Čehova (1947.).

originalnog stila u okviru hrvatskoga glumišta.¹⁴² (Rosanda-Žigo, 2012: 85) S druge strane, takvo su oblikovanje u novonastalim političkim okolnostima sputavale političke vlasti zastupanjem određenih političko-ideoloških stavova te se u tom kontekstu Rijeka nije razlikovala od ostalih hrvatskih kazališnih središta. (Ibid., 85) Štoviše, „scenska su događanja tijekom prvih poslijeratnih sezona u principu bila svedena na (...) političku publicistiku, agitacijsku parolu i tendenciozni plakat”. (Ibid., 89) To potvrđuje i govor intendanta Rošića u povodu svečanog otvorenja riječkog kazališta: „Kazalište posjeduje sposobnost da upirući se na čuvstva gledalaca na najlakši, nenametljiv način širi među njima misli, da propagira među ljudima ideje. Širenjem ideja u toj emocionalnoj formi ukazuje se dakle kazalište kao umjetnost narodnih masa.” (Ibid., 88–89) Namjera riječkog kazališta, kao i u ostalim hrvatskim kazališnim sredinama, bio je „odgojiti” publiku. Usto, od početka djelovanja riječkoga kazališta, uz hrvatsku kazališnu grupu, osnovana je i ona talijanska (koja je ovom prigodom prva postavila Čehovljeva djela na riječku pozornicu), po čemu je kazalište jedinstveno u Hrvatskoj, jer je riječ o jedinom profesionalnom manjinskom kazališnom ansamblu na talijanskom jeziku u Hrvatskoj.¹⁴³ Prema tome, jedinstveno je i u pogledu izvedbi Čehovljevih drama jer je, uz rovinjsko kazalište, jedino hrvatsko kazalište koje je izvodilo piščeva djela na talijanskom jeziku.

Nadalje, može se pretpostaviti da je jednočinka *Na glavnoj cesti*, obilježena u prvim poslijeratnim godinama kao djelo ideološki prihvatljiva pisca aktualnoj političkoj strukturi, postavljena na riječku pozornicu u nastojanju što objektivnijeg odražavanja tadašnje društveno-političke stvarnosti.¹⁴⁴ Fondina režijska rješenja i Colombov scenografski pristup

¹⁴² Rošić napominje: „Mada je riječko kazalište smješteno u pokrajini, ono ne smije biti provincijsko, već treba pronaći vlastiti stil rada, pa da tako u kazališnom životu naše zemlje zauzme sasvim osebujno, a u isto vrijeme i artistički dovoljno istaknuto mjesto. S ovakvom namjenom ovo je kazalište i bilo osnovano nakon oslobođenja, pa ako su se prilike u nečemu izmijenile, one samo još oštrije ukazuju na potrebu da se riječkom kazalištu omogući što punija i sadržajnija djelatnost.” (1980: 23)

¹⁴³ „Riječ je o istovremenom infiltriranju hrvatske i talijanske kazališne grupe, pa je riječima Rošića, riječki teatar od samih početaka pretendirao postati nekom vrstom višenacionalne institucije”, no to u kazališno-scenskoj praksi nije zaživjelo. (Rosanda-Žigo, 2012: 85) Inzistiranje na zajedničkom djelovanju hrvatskog i talijanskog ansambla bilo je u cilju isključiva zastupanja političke ideje bratstva i jedinstva u kulturi: „(...) naše je kazalište primjerom kako se umjetnost ne da odijeliti od politike. Jer nema prave i napredne umjetnosti gdje nema i naprednog političkog stava.” (Ibid., 90–91)

¹⁴⁴ Pozivajući se na Erwina Piscatora i njegov pojam političkog kazališta, Rosanda Žigo tvrdi da je status glumčeve pozicije kao društvene funkcije u riječkom kazalištu bio površno shvaćen. (Ibid., 106) Naime, prema Piscatoru, glumac kao političko biće ima „značenje društvene funkcije”. (1985: 99) No, da bi se moglo govoriti o pravom „političkom kazalištu”, nije dovoljno samo preslikati realnost, bez kritičkog pristupa. „Zadatak revolucionarnog kazališta je da stvarnost uzme kao polazišnu točku, da društvenu diskrepanciju potencira kao element optužbe, prevrata i uspostavljanja novog poretka.” (Ibid., 99) To nije slučaj s riječkim (ali i hrvatskim)

bili su odraz kulturne politike koja je onemogućavala razvoj i modernizaciju riječkoga glumišta. Colombov scenografski pristup bio je uglavnom tradicionalno orijentiran, odnosno nije pokazivao težnju za prihvaćanjem novih i modernih scenografskih rješenja u opremanju riječke pozornice (Ibid., 131), a redatelji koji su djelovali u riječkom kazalištu do 1953. godine režijama su uglavnom ostajali u okvirima tadašnje normativne estetike te nerijetko stremili organizaciji modela koji bi na sceni pridonio „vjernom odrazu zbilje”, odnosno „vjernom prikazu dramske radnje” (Ibid., 104). Time su se približili naturalističkim redateljskim idejama Andréa Antoinea i teorijskim promišljanjima Émilea Zole.¹⁴⁵ No bez sačuvane teatrografske građe u riječkom kazalištu nemoguće je utvrditi elemente naturalističko-realističkog scenskog koda u navedenoj predstavi karakterističnog za riječko kazalište u spomenutom razdoblju.

kazalištem u navedenom razdoblju jer ono „nije bilo istinsko političko kazalište”, već mu je funkcija bila isključivo didaktičke naravi koja na pozornicu prenosi pojedine političke ideje. (Rosanda Žigo, 2012: 107) Takva je „politizacija umjetničkog čina od početka bila osuđena na propast”, posebice kada je riječ o kazalištu kao „jednom posebnom mehanizmu djelovanja koje pretendira transcendenciji preko postojećih i zadanih ograničenja (...), teži ugledanju na inozemne utjecaje estetske prirode i samim time aktivira sukob s evidentnom ideološko-političkom intonacijom”. (Ibid., 94)

¹⁴⁵ Zola je promatrao naturalizam kao „jedini pravi odraz” razdoblja druge polovice 19. stoljeća, razdoblja „metode, eksperimentalne znanosti” i „egzaktne analize”. (Senker, 1984: 62) Njemu je dramski junak predstavljao novog „fiziološkog čovjeka”, determiniranog sredinom u kojoj živi, a koju na sceni uprizoruju dekor, kostimi i rekviziti. Oni preuzimaju istu funkciju kao što to čini opis u realističkom romanu. Funkcija dekora međutim nije oponašanje stvarnosti na pozornici već njezino stvaranje, a između glumca (koji mora biti postavljen u središte novog kazališta), dekora, kostima, rekvizita, svjetla, zvukova i izgovorenih riječi uspostavlja se i vanjska i unutarnja veza, i fizička i „metafizička i afektivna” povezanost. (Ibid., 63–64) Usto, svaki dramski lik posjeduje vlastiti jezik koji publici mora biti predstavljen vlastitim načinom razmišljanja i izražavanja. Na takvim je teorijskim postavkama André Antoine tvorio pojedina redateljska načela. (Ibid., 65) Iako je nerijetko poricao vlastito naturalističko usmjerenje, njegovo se glumačko i redateljsko djelovanje povezuje s kazališnim naturalizmom. U režijama je nastojao dovesti „istinu i život” u kazalište pa se je granica između umjetnosti i života, koju je tradicionalno iluzionističko kazalište uvijek poštovalo, prekoračila. Svjestan da su određene kazališne konvencije ipak potrebne i u takvoj vrsti kazališta, zahtijeva da budu što nezatnije, jer je istina najveća estetska vrijednost u kazalištu. Posljedično, u scenografiji nestaje iluzionističko kazališno slikarstvo, a pojavljuje se scenska arhitektura, odnosno dolazi do posvemašnjeg stapanja prostora drame i scenskog prostora. Ukratko, u naturalističkom kazalištu „glumac se povlači pred dramskim likom (i redateljem), redatelj pred piscem a idealni naturalistički pisac pred životnim činjenicama”. (Ibid., 73)

3.1.5. *Medvjed* i *Prosidba* u Narodnom kazalištu u Zadru

Jednočinke *Medvjed* i *Prosidba* uprizorene su u prvom profesionalnom zadarskom kazalištu, Narodnom kazalištu u Zadru (1945. – 1974.) u razdoblju između 27. ožujka i 14. listopada 1945. godine. Ne zna se točan datum premijere, već se, prema *Repertoaru*, smatra da su jednočinke izvedene u razdoblju koje je omeđeno dvama događajima: s jedne strane kada je odlukom ZAVNOH-a (Zemaljskog antifašističkog vijeća narodnog oslobođenja Hrvatske – najvišeg tijela narodne vlasti u Hrvatskoj) kazalište svečano otvoreno u sklopu prvog Tjedna kulture¹⁴⁶, a s druge strane kada je premijerno izveden *Dundo Maroje* Marina Držića u režiji Marka Foteza, koji je prve kazališne sezone 1945./1946. postavljen za intendant zadarskog kazališta. Posljednja izvedba *Medvjeda* odigrana je 29. siječnja 1946. godine. (Maštrović, 1996: 23)

Režiju Čehovljevih jednočinki potpisuje Šime Dunatov (1907. – 1997.), redatelj koji je za vrijeme rata, djelujući u sklopu narodnooslobodilačke vojske, vodio glumački ansambl Okružnog kazališta Zadar, a tijekom prve kazališne sezone 1945./1946. bio aktivan član zadarskog kazališta, režirajući čak pet predstava od ukupno 12 premijera. (Vigato, 2012: 325) Scenografska rješenja u predstavi potpisuje Bruno Zuzzi. Prema Maštroviću, koji je rekonstruirao dio početnog repertoara zadarskog kazališta (do početka prve profesionalne kazališne sezone 1945./1946.) prema sjećanju Šime Dunatova, izvođači *Prosidbe* u naslovnim ulogama bili su Davor Marušić i Marija Butković-Borska, a *Medvjeda* Anita Rašić. Plakati prvih predstava, u koje spadaju i plakati Čehovljevih jednočinki, pisani rukom i prilijepljeni u staklenom kazališnom izlogu, nisu sačuvani pa je rekonstrukcija napravljena prema izjavama sudionika predstava. (1983: 344) Intendant kazališta prije dolaska Foteza, u vrijeme uprizorenja jednočinki, bio je Josip Relja, a repertoar se stalno nadopunjavao novim premijerama. Iako u glumački ansambl dolaze novi članovi iz raznih sredina, još nije dovršena profesionalizacija zadarskog kazališta. Zbog toga u Zadar iz Zagreba i Splita stiže

¹⁴⁶ U povodu svečanog otvorenja zadarskog kazališta novinar *Slobodne Dalmacije* izvješćuje: „Poslije dvadeset i više godina odjeknula je sada s pozornice kazališta u Zadru hrvatska riječ. Zauvijek je pokopano kazalište koje je odnarođivalo naš narod i na njegovim ruševinama podignuto je novo. Ono će njegovati umjetnost koja će biti u skladu s narodnim duhom.” („U Zadru je otvoreno Hrvatsko narodno kazalište”, 1945: 2) Maštrović ističe: „Dotadašnji diletantski rad kazališnih entuzijasta zamjenjuje se potpuno novom, profesionalnom organizacijom rada, družina se u cijelosti reorganizira, a pristupilo se i uređenju kazališne zgrade Meštrović (...) u Ulici Ive Lole Ribara.” (1984: 346)

grupa profesionalnih kazališnih djelatnika predvođena Fotezom. (Ibid., 344) O tadašnjim uvjetima kazališnog djelovanja redatelj Dunatov ističe:

Naše kazalište je zaista počelo raditi pod neobično teškim uvjetima. Od svega što mu je bilo potrebno za život imalo je samo glumački kadar, pa čak i on u prvoj sezoni nije bio potpun. Da bi prikazali svoju prvu premijeru (*Dundo Maroje*) morali smo se sami pobrinuti za pozornicu i dvoranu, a kako u početku nismo imali nikakvih sredstava ni za nabavku garderobe, bili smo prisiljeni da kazališno djelo prikazujemo u kostimima napravljenim od najobičnijih vreća. Za svjetlosne efekte koristili smo dva ulična lampiona, a stolove, stolice, posude i ostale rekvizite, koji su bili potrebni, skupljali su sami glumci po ruševinama ili pozajmljivali od privatnika. (u: Mihajlović, 1955: 4)

Može se pretpostaviti da se takvi uvjeti odnose i na premijerno uprizorenje Čehovljevih jednočinki prije dolaska Foteza.¹⁴⁷ Nema dostupnih kazališnih osvrti koji bi podastri detaljniji uvid u izvedbene pojedinosti uprizorenja *Medvjeda* i *Prosidbe*, odnosno koji bi detaljnije razotkrili koja je bila uloga Čehovljevih jednočinki na samom početku formiranja profesionalnog kazališta u Zadru, prije početka prve kazališne sezone te tijekom prve kazališne sezone kada su izvedene reprize.

¹⁴⁷ S dolaskom novog intendanta početkom prve profesionalne kazališne sezone zadaća zadarskog kazališta postaje dvostruka: „obnoviti hrvatski jezik i kulturu u zadarskom javnom životu jer je njihov kontinuitet bio prekinut nakon dvadesetogodišnje vladavine Talijana, s jedne strane, te promovirati duh novih ideja koje su u Hrvatsku i Jugoslaviju novog političkog predznaka pristizale većinom iz Sovjetskog Saveza, s druge strane.” (Vigato, 2012: 323) Prve su godine nakon Drugog svjetskog rata, štoviše, upravo „poletne (...) u stvaranju ansambla, publike i kritike”, dok potkraj četrdesetih i početkom pedesetih godina slijede krize u zadarskom kazalištu povezane uz repertoarne politike, financijske poteškoće, kazališne djelatnike (glumce, redatelje, kazališnu upravu) itd. (Ibid., 323–331) Rad zadarskog kazališta u tom se razdoblju također vezuje, kao i u ostalim hrvatskim kazalištima, uz nastanak i razvoj „suvremenog scenskog realizma” i propagandu proklamirane inačice *Sistema* Stanislavskog.

3.1.6. *Prosidba* u Narodnom kazalištu u Bjelovaru

Jednočinka *Prosidba* izvedena je i na pozornici Narodnog kazališta Bjelovar (1945. – 1959.), danas Bjelovarskog kazališta, i to 29. svibnja 1946. godine. Ne raspolažemo podacima o redatelju, izvođačima i drugim kazališnim djelatnicima, kao ni kazališnim kritikama predstave. Kao i u zadarskom primjeru, riječ je o samim počecima djelovanja bjelovarskog kazališta kada se tek stvara glumački ansambl, organizira kazališno djelovanje, razmišlja o interesima i afinitetima bjelovarske publike.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Kazalište je osnovano 2. listopada 1945. pod nazivom Okružno narodno kazalište Bjelovar, a započelo je s radom 2. prosinca iste godine kao poluprofesionalna ustanova. Već nakon šest mjeseci uprizorena je Čehovljeva jednočinka. Te prve kazališne sezone pokušava se urediti kazališna dvorana i garderobe, održavaju se teorijski tečajevi o glumi, režiji, jeziku i književnosti, pokušava se uspostaviti disciplina među umjetničkim osobljem, iako je financijsko stanje kazališta teško. Bez obzira na to, kazalište je u sezoni 1945./1946. uz 15 amaterskih glumaca održalo devet premijera s 41 predstavom u Bjelovaru i ostalim kotarskim centrima. No tek se u razdoblju od 1947. do 1951. može govoriti o znatnijem umjetničkom razvoju (kvalificiranom umjetničkom i tehničkom osoblju), uređenju pozornice, dodjeli novih prostorija za garderobe i radionice, povećanju broja profesionalnih glumaca, porastu broja gledatelja, adaptaciji nove kazališne zgrade koja je otvorena u studenome 1951. godine. (Marković, 2001: 3)

3.1.7. Karlovac

3.1.7.1. *Prosidba*

„Šala” u jednom činu *Prosidba* uprizorena je i u karlovačkom kazalištu¹⁴⁹ 3. veljače 1949. godine. Ukupno je izvedena šest puta, posljednji put 20. ožujka iste godine. Za režiju je odgovoran Tomo Miholjčan, za scenografiju Nikola Dragarić (1899. – 1981.),¹⁵⁰ a za prijevod S. Hranilović. Na drugoj izvedbi jednočinke uloge su tumačili Stjepan Štalter – Stjepan Stjepanović Čubukov, posjednik, Draga Prukmajer – Natalija Stjepanovna, njegova kći i Antun Strzalkowsky – Ivan Vasiljević Lomov, susjed Čbukova.¹⁵¹

3.1.7.2. *Jubilej*

Iste godine predstavljena je i „šala” u jednom činu *Jubilej*. Premijera je izvedena 3. veljače 1949., četvrta izvedba 13. veljače 1949., a posljednja (šesta) izvedba 20. veljače iste godine. (Hećimović, 1995: 128) Režiju potpisuje Marijan Štetić, scenografiju ponovno Nikola Dragarić, a prijevod Slavka Dimić-Piškin. Interpretatori uloga četvrte izvedbe jednočinke bili su Marijan Štetić – Šipučin, predsjednik banke, Darinka Vukić – Tatjana Aleksejevna, njegova žena, Branko Šantić – Hirin, knjigovođa banke, Blanka Vizner – Merčutkina i Antun Strzalkowsky – član banke.¹⁵²

¹⁴⁹ Nakon rata, prve predstave u Karlovcu izvodi Okružna kazališna družina koju vodi Leo Tomašić. Od premijere *Najezde* Leonida M. Leonova 20. prosinca 1945. započinje organizirani rad Narodnoga gradskog kazališta u Karlovcu koje 1954. mijenja naziv u Karlovačko kazalište. Djeluje sve do 31. kolovoza 1963. kada je ukinuto i rasformirano. U osamnaest godina poluprofesionalnog (1945. – 1948.) i profesionalnog djelovanja (1948. – 1963.) kazalište je izvelo gotovo tri tisuće predstava, a od toga preko tisuću predstava izvan Karlovca. Gostovalo je na području Gorskog kotara, Banije, Korduna i Like. Uz Čehovljeva djela, izvodilo je i dramska djela Carla Goldonija, Molièrea, Nikolaja V. Gogolja, Menandra, Bena Jonsona, Augusta Strindberga, Georgea B. Shawa, Marina Držića, Jovana S. Popovića, Ivana Cankara, Petra Kočića, Branislava Nušića, Miroslava Krležu, Miroslava Feldmana, Slavka Mihalića i Stanka Tomašića. Kao redatelji, stalno angažirani u ansamblu ili tek honorarno djelovali su Viktor Bek, Tito Strozzi, Josip Maričić, Ferde Delak, Vid Fijan, Bogdan Jerković, Borislav Mrkšić, Mirko Merle, Ivan Hetrich i Georgij Paro. (Hećimović, 1990: 675–676)

¹⁵⁰ Za Karlovačko kazalište, čiji je jedan od utemeljitelja, samouki slikar Nikola Dragarić ostvario je pedesetak scenografija na visokoj likovnoj razini. Sačuvan je samo dio njegovih scenografskih radova i mali broj fotografija koje mogu poslužiti za njihovu rekonstrukciju. (Hećimović, 1995: 209–212) Nisu pronađene one koje se bave Čehovljevim dramama u jednome činu.

¹⁵¹ Kazališna cedulja: *Veće šala: Prosidba, Jubilej* A. P. Čehova i *Zelena grana* V. Suhodoljskog (1949.).

¹⁵² Kazališna cedulja: *Veće šala: Prosidba, Jubilej* A. P. Čehova i *Zelena grana* V. Suhodoljskog (1949.).

3.1.7.3. *Medvjed*

Dvije godine poslije, 6. lipnja 1951., u Narodnom kazalištu Karlovac premijerno je izveden *Medvjed*, i to sa „šalom” u jednom činu *Analfabeta* Branislava Nušića (u režiji Alberta di Cecca) i komedijom u jednom činu *Kačiperke* Jean-Baptistea Molièrea (u režiji Vladimira Bošnjaka, prijevodu Ive Hergešića i scenografiji Nikole Dragarića), a pod zajedničkim nazivom *Male komedije*. Ukupno su prikazane četiri izvedbe *Medvjeda*, a posljednja 26. rujna iste godine. Režiju potpisuje Albert di Cecco, a scenografiju ponovno osmišljava Nikola Dragarić. Uloge tumače Lila Tomljanović-Stojanović – Jelena Ivanovna Popova, mlada udovica, Albert di Cecco – Grigorij Stjepanovič Smirnov, posjednik i Josip Grgurić – Luka, lakaj gospođe Popove, vrtlar i kočijaš.¹⁵³

3.1.7.4. *Na glavnoj cesti*

Tridesetog listopada 1957. godine na pozornici Karlovačkog kazališta izvedena je jednočinka *Na glavnoj cesti* (ili *Na bol'šoj doroge*) u prijevodu i režiji već spomenutog dramaturga i sveučilišnog profesora Borislava Mrkšića te scenografiji Save Simončića (1921. – 2008.). Osim premijere, održano je trinaest repriza jednočinke, posljednja od njih 8. prosinca 1957. godine. Jednočinka je izvođena s djelom *Napušteno vlasništvo* Tennesseeja Williamsa (također u prijevodu i režiji Borislava Mrkšića), a pod zajedničkim nazivom *Dvije balade o suvišnim ljudima*. Rasvjetna rješenja u predstavama potpisuje Maks Uršić. Uloge u Čehovljevoj jednočinki tumače Ivan Gorski – Tihon Jevstingnjejev, vlasnik krčme na staroj cesti, Zvonimir Jelačić (Bužimski) (1927. – 2020.) – Semjon Sergejevič Borcov, propali zemljoposjednik, Ljiljana Plavšić-Jelačić (1928.) – Marija Jerogovna, njegova žena, Stjepan Štalter – Sava, starac putnik, Zlata Pecotić – Nazorovna, bogomoljka, Luma Badalić – Jefimovna, bogomoljka, Stanko Gregurić – Feđa, tvornički radnik u skitnji, Dragan Šrempf –

¹⁵³ Kazališna cedulja: *Male komedije: Analfabeta* B. Nušića, *Medvjed* A. P. Čehova i *Kačiperke* J. B. Molièrea (1951.).

Kuzma, prolaznik, Stanko Burja – Jegor Merik, skitnica, Mato Jelić (1920. – 2015.) – kočijaš, Zvonko Zrnčić – gonič blaga i Anka Rahija – prolaznica.¹⁵⁴

Za navedene karlovačke izvedbe Čehovljevih jednočinki nisu pronađeni detaljniji teatrografski podaci. Jedino za izvedbu jednočinke *Na glavnoj cesti* raspoložemo crno-bijelim fotografijama preuzetim iz Arhiva karlovačkog kazališta. Na temelju fotografija može se pretpostaviti da se spomenuta inscenacija gradila naturalističkim režijskim postupkom u nastojanju ocrtavanja specifične ruske društvene sredine s kraja 19. stoljeća. Vjerodostojna kostimografska i scenografska rješenja rezultirala su detaljnom rekonstrukcijom sredine u kojoj se zbiva dramska radnja (prostor krčme), a koja posredno postaje i uporište za glumčev izričaj. Glumci se u naturalističkom kazalištu, napominje Mrkšić, ne guraju na rampu, već okreću leđa gledateljima. Otvor pozornice zamišljaju kao četvrti zid, odnosno ponašaju se kao da nisu na sceni, već proživljavaju svoju ulogu. (1971: 215) Četvrti zid nevidljiv je za gledatelje, ali zato glumcu predstavlja prepreku jer ga, u njegovu nastojanju da istinito prikaže stvarne događaje, sprječava da pozornost posveti emocijama koje pobuđuje kod gledatelja. (Ibid., 216) Gledatelju se određena sredina prikazuje kao stvarnost, odnosno umjetnički prostor se poistovjećuje s onim životnim, te se od njega traži da zaboravi da je u kazalištu. Naturalistička estetika pritom zahtijeva uvježbanog glumca i skladnu glumačku igru, no o tome je nemoguće govoriti u ovom konkretnom slučaju jer kazališne kritike, koje bi mogle posvjedočiti o izvedbenim pojedinostima, nisu pronađene. Može se samo pretpostaviti da je takva dramaturgija scenskoga prostora ograničavala puni raspon glumčevih kretnji i posredno glumčevo izražavanje dubokih psiholoških stanja. Također se može pretpostaviti da su Mrkšićeva redateljska nastojanja vjerojatno morala biti usklađena s dominantnim političkim tendencijama u Karlovcu te i ona težiti vjernom prikazu života na sceni, dok su dekor (kao prikaz ambijenta) i kostimi bili neophodna „dopuna” Čehovljevoj jednočinki.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Kazališna cedulja: *Dvije balade o suvišnim ljudima: Na glavnoj cesti* A. P. Čehova i *Napušteno vlasništvo* T. Williams (1957.).

¹⁵⁵ Jean Duvignaud upozorava kako naturalizam i realizam u drami nisu vodili umjetnosti koja vjerno preslikava život, već onoj koja prikazuje transponiran izraz života u određenoj ljudskoj sredini koja je dotad bila odvojena od takvog izraza. (1978: 679) Erwin Piscator smatra da objašnjenje naturalizma samo kao književne mode nije moguće. Naturalizam je nastupao s parolom „Istinu, samo istinu!”, što je značilo da je književnost otkrila četvrti stalež, proletarijat kao klasu. (1985: 24-25)

3.1.8. *Medvjed i Prosidba* Gradskog narodnog kazališta u Slavonskoj Požegi

Dvadesetog ožujka 1949. održana je premijera *Medvjeda i Prosidbe* pod zajedničkim nazivom *Aktovke* u izvedbi Gradskog narodnog kazališta u Slavonskoj Požegi¹⁵⁶ (1948. – 1957.), današnjeg Gradskog kazališta Požega. Redateljica je bila Lila Tomljanović, a scenograf Antun Potočnik. Čehovljeve jednočinke izvedene su s jednočinkama *Zelena grana* i *Budala* Volodimira Oleksijoviča Suhodoljskog, a bile su namijenjene omladini na gradilištu dionice autoceste Županja – Vinkovci. (Vlašić, 2016: 99) Osim jednočinki, glumački ansambl (koji se sastojao od šest glumaca) izveo je i nekoliko recitacija te održao predavanja o dramskoj umjetnosti. Predstave su izvodili na improviziranim pozornicama na gradilištu koje su napravili sami glumci. (Ibid., 99) Tom prilikom glumci zapisuju:

Rano smo se ustajali, spakirali našu garderobu i rekvizite i selili od logora do logora. Odmah po dolasku skupljali smo materijal i gradili pozornicu na kojoj ćemo poslijepodne i navečer nastupati. Popodne predstava, jedna, dvije već prema broju omladinaca i njihovom rasporedu rada (...). Premda smo bili zauzeti predstavama i radom na izgradnji pozornice, sve slobodno vrijeme smo provodili u nastavku vježbanja drame *Duboko korijenje*. Sjeli bi negdje u prirodi, na nekom šumskom proplanku, pored Bosuta ili na neku livadu i vježbali. (...) Poslije 15 dana boravka na autoputu rastali smo se od vrijednih omladinaca davši im 11 predstava pred preko 10.000 gledalaca, ponosni da smo mi među prvim kulturnim radnicima pridonijeli svoj udio ovom velebnom djelu naše omladine. (Ibid., 99–100)

Ponovno ne raspoložemo kritičkim osvrtima koji bi potencijalno svjedočili o izvedbenim pojedinostima požeške premijere Čehovljevih „šala” u jednom činu.

¹⁵⁶ Prvo profesionalno kazalište u Požegi osnovao je Gradski narodni odbor uz odobrenje Ministarstva prosvjete Jugoslavije, a svečano otvorenje odigralo se 28. ožujka 1948. dramom Mateja Bora *Odrpanci*. Od kraja četrdesetih godina pa do 1956. kazalište je izvelo osamdeset i tri premijere, odnosno devetsto predstava. Kao redatelji i glumci gostovali su Stjepan Dobrić, Vojmil Rabadan, Vid Fijan, Ivan Marton, Vesna Rajić i drugi. U raznolikom repertoaru izvodila su se i tadašnja najnovija djela hrvatskih i stranih autora. (Hećimović, 1990: 750) Kazalište se ugasio 1956. godine. Prvih pet godina djelovanja požeškog kazališta (1948. – 1953.), kada se izvode i Čehovljeve jednočinke, najplodnije je razdoblje kazališta zahvaljujući dobroj organizaciji umjetničkog djelovanja, uspješnom profesionalnom ansamblu i aktivnim amaterima te izostanku financijskih poteškoća. (Vlašić, 2016: 92, 95–96)

3.1.9. Jubilej i Labuđi pjev u Gradskom kazalištu Virovitica

Piščeve jednočinke *Jubilej* i *Labuđi pjev* (*Labudova pjesma* / *Lebedinaja pesnja*) izvodile su se i u amaterskom Gradskom kazalištu Virovitica¹⁵⁷ (današnjem Kazalištu Virovitica). U razdoblju od 1949. do 1980. (od osnutka do gašenja kazališta) virovitičko kazalište bilo je središte kulturno-umjetničkog života grada i ogledni primjer tzv. kolektivnog kazališta i kazališnog entuzijazma u Hrvatskoj. Premijera jednočinki održana je prve kazališne sezone 1948./1949., odnosno 29. travnja 1949., za vrijeme intendanture Vladimira Antoše. *Jubilej* je ukupno izveden triput, posljednji put 5. prosinca iste godine. Režiju potpisuju Aleksej Bjelousov i Vladimir Grigić, a scenografiju i kostimografiju Vladimir Grigić. *Labudova pjesma* imala je samo dvije izvedbe, druga je održana 4. lipnja 1949. godine. Redatelj je bio Tomislav Terzić, a scenograf i kostimograf ponovno Vladimir Grigić.¹⁵⁸ Navedeni scenski umjetnici bili su dio glumačko-redateljsko-scenografske jezgre prve generacije umjetnika dobrovoljaca koji su u to vrijeme priredili najveći broj predstava i gostovanja virovitičkog kazališta te predstavljali temelj za razvoj kasnijih generacija umjetnika.

Aleksej Bjelousov, pravnik po struci, u virovitičkom kazalištu bio je redatelj-amater, specijaliziran za ruski repertoar i jedan od najangažiranijih scenskih djelatnika koji je inscenirao sveukupno 23 predstave. Također je i prvi afirmirao virovitički kazališni amaterizam te poticao sustavni pedagoški rad s glumačkim ansamblom. U prvim godinama

¹⁵⁷ Put nastanka virovitičkog kazališta određen je sljedećim događajima: nakon Drugog svjetskog rata, u jesen 1945. u Virovitici počinje djelovati amaterska Kazališna grupa Narodnooslobodilačke fronte – Virovitica koja početkom kazališne sezone 1946./1947. prerasta u Kazališnu družinu Doma kulture, a 1948. dobiva naziv Gradsko kazalište Virovitica. Tada su angažirani prvi stalni članovi, a početkom pedesetih godina gostuju profesionalni redatelji iz većih kazališnih središta (Tomislav Tanhofer, Hinko Tomašić, Đure Puhovski, Rudolf Opolski, Ivan Marton, Kalman Mesarić, Vid Fijan, Borislav Mrkšić i drugi), čime se bitno oblikuje umjetnička fizionomija i repertoar kazališta. Za kasnije djelovanje bitna su gostovanja kazališta na bilogorsko-podravskom području i na području zapadne Slavonije. Kazalište u to vrijeme odlikuje i specifična kadrovska-organizacijska struktura: njegovi članovi obavljaju umjetničke, stručne, rukovodeće, administrativne, scensko-tehničke i druge zadatke. Uz profesionalne glumce, u predstavama sudjeluju i amaterski glumci, čime kazalište dobiva oznaku poluprofesionalnog kazališta. (Hećimović, 1990: 754)

¹⁵⁸ Stanislav Marjanović napominje da je 12. prosinca 1946. Čehovljevu dramu *Ujak Vanja* premijerno izvela Kazališna družina Doma kulture iz Virovitice (ili KDDK). Inscenirala je i jednočinku *Prosidba*. (1986: 459) Naime, Čehov je, uz Jovana Steriju Popovića, Branislava Nušića i Molièrea, činio okosnicu za svaku sljedeću kazališnu sezonu te družine, a predstava *Ujak Vanja* donijela je redatelju Bjelousovu prvu umjetničku afirmaciju izvan Virovitice, prve ozbiljne kazališne kritike i festivalske nastupe u Osijeku. (Ibid., 459) Dramaturginja i spisateljica Nives Madunić Barišić u osvrtu na kazalište u Virovitici također spominje predstavu *Ujak Vanja* koja je bila jedna od najzapaženijih predstava kazališne sezone 1946./1947. (2005: 75) U *Repertoaru* nisu navedene izvedbe tih predstava niti smo pronašli relevantnu teatrografsku građu, stoga nisu detaljnije uključene u ovaj pregled recepcije kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela u Hrvatskoj.

djelovanja kazališta s redateljem Martinom Balićem postavio je repertoar „s osloncem na poslijeratni ideologijsko-pedagoški usmjeren redateljski stil s obilježjem pojednostavljenog i novog, „uznositog realizma””. (Marjanović, 1986: 462) Može se pretpostaviti da su i Čehovljeve jednočinke izvođene u maniri „pojednostavljenog i uznositog realizma”, oslanjajući se na već spomenutu pojednostavljenu, doktrinarnu inačicu *Sistema*, odnosno da je i virovitičko kazalište slijedilo primjer većih kazališnih središta, poput onog zagrebačkog ili splitskog o kojima smo već prethodno pisali. Nismo pronašli kritičke osvrtne o izvedbama jednočinki kojima bismo tu pretpostavku i potvrdili.

3.1.10. *Višnjik* u Narodnom kazalištu u Rovinju

Komedija u četiri čina *Višnjik* (*Trešnjik / Višněvyj sad / Il giardino dei ciliegi – commedia in quattro atti*) imala je premijeru na talijanskom jeziku 1949. godine u Narodnom kazalištu u Rovinju¹⁵⁹ (Teatro del popolo, Rovigno) koje je djelovalo od 1949. do 1950. i od 1952. do 1954. godine. Redatelj je bio Franco De Simone, a kostimografkinja Giovanna Pirman. Ne raspoložemo podacima o izvođačima, broju izvedbi ni kazališnim osvrtima na predstavu.

¹⁵⁹ Franco De Simone, priučeni redatelj, glumac i dramski pisac, pokrenuo je rad kazališta 1949. i u kazalište uključio amaterske glumce, ponajprije svoju obitelj. Ansambl predstave glumio je na talijanskom jeziku, a od 1949. do 1950. ostvario sedam premijera. Godine 1952. zabilježen je pokušaj revitalizacije ansambla, kao i dvije godine poslije, u oba slučaja samo s jednom ostvarenom premijerom. Nakon 1954. na rovinjskoj pozornici sporadično se pojavljuju uglavnom gostujući ansambli i poneka amaterska družina. (Hećimović, 1990.)

3.2. Gostovanje hudožestvenika u Zagrebu 1956.

Prije nego što nastavimo analizu recepcije Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama potrebno je razmotriti još gostovanje hudožestvenika u Zagrebu u svibnju 1956. godine, jer je to gostovanje utjecalo na tadašnju hrvatsku kazališnu scenu, doduše, ne u tolikom razmjeru kao što je to bio slučaj 1922. godine. Riječ je o gostovanju sovjetskih umjetnika koje je ponovno bio jedan od velikih kazališnih događaja i doživljaja među hrvatskom publikom. Hudožestvenici koji su gostovali u Zagrebu gotovo dva desetljeća nakon svojeg posljednjeg nastupa u Europi (1937. u Parizu), a čije je kazalište tada nosilo ime Maksima Gorkog (uz Čehovljeva djela, hudožestvenici su među prvima uprizorili i drame Gorkoga, primjerice dramu *Na dnu* 1902.), hrvatska publika s nestrpljenjem je iščekivala jer se željela upoznati s njihovim najnovijim umjetničko-scenskim dostignućima. Za hrvatske gledatelje hudožestvenici su predstavljali kazališni kolektiv jedinstven po svojem načinu rada i značenju koje mu pripada u svjetskoj kazališnoj kulturi 20. stoljeća. Starija i mlađa generacija umjetnika (u ansambl od 82 člana uz već renomirane glumce ušla su i nova glumačka imena odgojena na tradicionalnim postavkama i u školi Stanislavskog i Nemirovič-Dančenka) održale su u Zagrebu sedam scenskih nastupa od 23. do 28. svibnja, a tijekom svibnja posjetile su i druge gradove (primjerice, Beograd, Ljubljanu, Sarajevo i Skoplje), sveukupno inscenirajući oko trideset predstava. („Dolaze hudožestvenici”, 1956: 10)

Posebnu pozornost hrvatskih kazališnih kritičara privukle su tri predstave: *Plodovi prosvjete / prosvijećenosti* Lava N. Tolstoja u režiji Vladimira Nemirovič-Dančenka (predstava je u Rusiji premijerno izvedena kazališne sezone 1941./1942.), *Kremaljski satovi* Nikolaja F. Pogodina u režiji Mihaila N. Kedrova (premijerno izvedena 1951.) i Čehovljeve *Tri sestre*, također u režiji Nemirovič-Dančenka. Drama *Tri sestre* bila je na repertoaru MHAT-a već petnaestu sezonu za redom i to s istim glumcima,¹⁶⁰ a režija je, prema

¹⁶⁰ Interpreti uloga u predstavi bili su sovjetski glumci Viktor J. Stanicin (Andrej Prozorov), Klaudija Jelanskaja (Olga), Ala Tarasova (Maša), Angelina Stepanova (Irina), A. P. Georgijevskaja (Natalija Ivanovna), V. A. Orlov (Kuligin), M. P. Bolduman (Veršinjin), P. V. Masaljski (Tusenbach), Boris N. Livanov (Soljonij), Aleksij N. Gribov (Čebutikin), V. V. Belokurov (Rode), V. A. Popov (Ferapont), M. I. Puzirjova (Anfisa) i N. P. Larin (Fedotik). (rekonstrukcija uloga prema: Josimović, 1956: 7; „Gostovanje Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra”, 1956; Matetić, 1956: 6) Tom prigodom A. Stepanova ističe: „Već trideset godina radim u MHAT-u. (...) I mislim da ću do kraja svog života ostati u istoj kući. Tumačim jednu od sestara, Irinu, od premijere, tj. od 1940. godine. Čehova jako volim. Uz Irinu jako volim Anju iz *Višnjika*”. (M. B., 1956: 6)

kazališnim kritičarima *Vjesnika* i *Borbe*, nastojala naglasiti piščevu „vjeru i ljubav u život”. („Dolaze hudožestvenici”, 1956: 10; Josimović, 1956: 7)¹⁶¹

Hudožestvenici napominju da je navedeni repertoar tada predstavljao njihovu „riznicu, (...) literarno i umjetnički najuspjelija djela”.¹⁶² („Dolaze hudožestvenici”, 1956: 10) Štoviše, drama *Tri sestre* postala je svjedokom, kako to naglašava kritičar *Narodnog lista*, nastanka Hudožestvenog teatra (Čehovljevi motiv galeba postao je jedan od njihovih simbola – op. S. M. Š.) te je bila poznata hrvatskoj publici još od početka dvadesetih godina. (N. T., 1956.) Tadašnji ravnatelj Hudožestvenog teatra Aleksandar V. Solodovnjikov (koji se deklarirao pobornikom realizma u umjetnosti i zagovornikom približavanja umjetnosti narodnim masama kako bi im se pružile „napredne ideje”) smatra da navedene tri drame u tom trenutku „najbolje odražavaju suvremeno iskustvo Hudožestvenog teatra”, koji želi razvijati interes za suvremene sovjetske teme u bliskoj suradnji s književnicima te pritom napominje: „*Tri sestre* od Čehova naše je nasljeđe, s *Plodovima prosvjete* nastupamo jer smo u tom komadu napravili jedan novi redateljski pokušaj, a *Kremaljski sat* svakako je interesantan historijski komad jer pokazuje pravu ulogu Lenjina u revoluciji”. (u: Stanković, 1956: 5) Također iznosi stav o Čehovljevoj dramaturgiji: „Ovaj teatar (...) prvi je postavio dramu Čehova (točnije bi bilo konstatirati, kao što je već poznata činjenica, da je prvi proslavio Čehovljevu dramaturgiju u kazališnoj Europi, iako je prvi u Rusiji uprizorio *Tri sestre* – op. S. M. Š.), otkrivajući velik talent ovoga pisca, njegovo nezadovoljstvo s ondašnjim poretkom i njegovu vjeru i stremljenja k novom životu. Takvim načinom Hudožestveni teatar otpočeo je svoju aktivnost s glavnim ciljem – da narodu priopćava napredne ideje. Takve linije Hudožestveni teatar držao se do revolucije god. 1905.” (Ibid., 5) Štoviše, ističe da s jedne strane Dančenkova režija drame otkriva novi način tumačenja *Triju sestara*, odnosno razotkriva Čehova kao optimističnog pisca koji traži i vjeruje u mogućnost novoga života, dok s druge strane takva režija negira njegovo dotadašnje određenje kao melankoličnog i nezadovoljnog

¹⁶¹ U isto vrijeme umjetnici Jugoslavenskog dramskog pozorišta iz Beograda gostuju u Sovjetskom Savezu s izvedbama drama *Dundo Maroje* Marina Držića u režiji Bojana Stupice i *Jegor Buličov* Maksima Gorkog u režiji Mate Miloševića. (Josimović, 1956: 7) Štoviše, tadašnji umjetnički ravnatelj i dramaturg MHAT-a Evgenij D. Surkov ističe da hudožestvenici žele svoj repertoar obogatiti pojedinim „jugoslavenskim” autorima, odajući time priznanje jugoslavenskoj kazališnoj kulturi. Naime, bili su oduševljeni boravkom u Jugoslaviji te su u povodu navedenog gostovanja u Moskvi objavili knjižicu na hrvatskom jeziku s impresijama Stanislavskog za vrijeme boravka u Zagrebu 1922. godine. (N. T., 1956.)

¹⁶² Osim navedenih predstava, hudožestvenici su zagrebačkoj publici prikazali još nekoliko odlomaka iz Gogoljevih *Mrtvih duša*, Tolstojeve *Ane Karenjine* i *Ljubov Jarovaje*. („Gostovanje Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra”, 1956.)

kritičara društvenog poretka svojega doba. Takav stav je međutim u kontradikciji s još jednom njegovom izjavom u kojoj tvrdi da su upravo hudožestvenici otkrili Čehovljevo nezadovoljstvo s društvenim uređenjem njegova doba. Usto, Hudožestveni teatar u uprizorenjima piščevih drama i dalje zastupa već poznatu koncepciju psiholoških obrada likova i tema. (Ibid., 5)

Iz navedenih novinskih članaka može se zaključiti da *Sistem* Stanislavskoga i njegovo kazalište i dalje uspostavljaju blizak odnos s aktualnim ruskim socrealizmom koji negira mogućnost drugačijeg tumačenja Čehovljevih drama. I sredinom pedesetih godina prošloga stoljeća (nakon smrti Josifa Staljina 1953.) svaka druga mogućnost modernističkog predznaka u interpretaciji Čehovljevih djela *a priori* se naziva „dekadentnom tendencijom” ili „nazadnom kreacijom”, iako se, barem deklarativno, proklamira da *Sistem* kao takav ne treba shvatiti kao dogmu koju ne treba mijenjati. Primjerice, Kedrov je, prema riječima Solodovnjikova, primijenio metodu psihofizičkog djelovanja u predstavi *Plodovi prosvijećenosti*, metodu koju Stanislavski navodno „nije razradio”. (Ibid., 5) No u ovom slučaju za hrvatsku publiku i kritičare nije riječ o originalnom, novom načinu tumačenja drame jer su upravo takve tendencije u interpretaciji Čehovljevih drama prisutne na hrvatskim pozornicama cijelo desetljeće nakon Drugog svjetskog rata. No ne treba zaboraviti kako u svakoj raspravi o inscenacijama Čehovljevih drama uvijek treba uzeti u obzir, izravno ili neizravno, i Čehovljev poseban i složen odnos prema književnosti i hudožestvenicima. Čehovljeve „zagonetke” nedvojbeno su pridonijele izgradnji navedenog sustava glume i ne mogu se odbaciti kad je riječ o uprizorenjima Čehovljevih drama bilo kojeg društveno-političkog naboja. Vladimir Gerić u svojoj analizi gostovanja hudožestvenika 1956., među ostalim, još jednom podsjeća kako Čehov pristupa književnim djelima i interpretacijama svojih drama koje izvode hudožestvenici:

Bio je to čovjek koji je ostao vječno mlad, začuđen prema životu, zaljubljen u jednostavnost, blag, dobar, neposredan u odnosu prema ljudima, životu i umjetnosti. (...) on je kao umjetnik i čovjek poslužio, nekad i neprimjetno, kao korektura uobičajenim pogledima na svijet i „velikim stvarima”. (...) Čehov nije govorio uobičajene primjedbe Hudožestvenicima, on bi pronašao neki detalj, u kojem se krio smisao onoga što je trebalo učiniti. Stanislavski je takve primjedbe nazivao „zagonetkama”. (1956.)

To ne znači, nastavlja Gerić, da osnovna obilježja njihove glume treba bezuvjetno prihvatiti, već ih je potrebno razumjeti kao sredstvo (ali ne i kao cilj – op. S. M. Š.) kojim se postiže umjetničko-etička kvaliteta predstave. (Ibid.)

Vlado Mađarević u *Vjesniku* progovara upravo o nerijetko pogrešnim ili površnim tumačenjima *Sistema* i scenskog realizma uopće u Hrvatskoj, a zbog kojih je u hrvatskim kazališnim krugovima stvoren svojevrsan otpor prema takvoj teoriji glume. O *Sistemu* navodi:

(...) bio je to zaista revolucionaran skok glume iz neprirodne šablone rutinskog „predstavljanja” u vjerodostojnost zanesenog i stvaralačkog „proživljavanja”. Težeći da gledaocu razotkrije istinu života i ljudskih osjećaja, gluma treba, prema riječima Stanislavskog, na sceni izgraditi unutrašnji život lica i čitavog komada, a ne nametljivo isticati vanjska obilježja nekog scenskog zbivanja. Samo takav „duševni realizam” može gledaocima magički dočarati „istinitost umjetničkog proživljavanja čuvstva”, a neuvjerljivu scensku igru sa životom transponirati u sugestivni život scenske igre. (1956: 4)

U daljnjim tumačenjima opet se vraća na već dobro poznatu sorealističku retoriku.

(...) Zbog toga je i MHAT mogao prvih godina poslije Oktobarske revolucije nadvladati različite proletkultske zablude, u oštroj borbi s pretjeranim i izopačenim konstruktivističkim stilizacijama futurista. Neobično osjetljivi za idejnu suštinu dramskog teksta, hudožestvenici su razvili, prema riječima Nemirovič-Dančenka, u najnovijem socijalističkom razdoblju, kao svoju osnovnu karakteristiku (...) hrabru prostodušnost. (Ibid., 4)

Mađarević također ističe da Čehovljeve „lirski teatar” uz Gorkijev („borbeni realizam”) i Tolstojev („klasične dramske freske historijske sredine i njenih tipova”) čini jedan od tri najvažnija dramaturška stupa MHAT-a, kojima ono postaje „totalno kazalište života, kazalište moralno-filozofskog tipa, umjetnost scenske spoznaje misaonih i osjećajnih reakcija čovjeka u društvu svoga vremena”. (Ibid., 4) Ipak, Čehovljeve *Tri sestre*, koje se u ovoj izvedbi hudožestvenika, prema njegovu mišljenju, temelje na „donekle novoj” režijskoj postavi Nemirovič-Dančenka te na Gorkijevoj definiciji drame kao „lirske komedije”, sa sadržajnog i stilskog aspekta manje su zanimljive od predstava *Plodovi prosvijećenosti* i *Kremaljski satovi*. (Ibid., 4) Doduše, ne navodi konkretne primjere u predstavama kojima bi takav stav i potkrijepio.

O režiji Čehovljeve drame pišu i kritičari *Glasa rada* koji je opet tumače tako da Čehova portretiraju kao „velikog pjesnika” koji želi prikazati ljubav prema životu i vjeru u

život, bez obzira na to što su ipak svjesni da je riječ o „tradicionalnoj” i „donekle starinskoj izvedbi”. („Gostovanje Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra”, 1956; Z. M., 1956.)

U prvi plan zato postavljaju recitaciju dramskoga teksta triju glavnih protagonistica, odnosno njihove izvanredne glumačke vokalne kvalitete uspoređujući ih s rasponom ženskog pjevačkog glasa:

U novoj režiji Vladimira Nemirovič-Dančenka (...) više su istaknute optimističke i aktivne crte ovog komada, koji se inače kao i ostale Čehovljeve drame, smatra prikazom bezizglednog i promašenog života u provincijskim prilikama stare Rusije. To naglašavanje optimističkog momenta je, međutim, na trenutke izgledalo ponešto nategnuto i forsirano. Predstava je u cjelini imala obilježje jedne tradicionalne i donekle već starinske izvedbe, što je dolazilo do izražaja i u dobi triju glumica koje su interpretirale tri sestre, Olgu, Mašu i Irinu. U tim okvirima i s tim ograničenjima, predstava je naročito u III. i IV. činu bila zaista jedno hudožestveno tumačenje ovog poznatog dramskog teksta. Osobito je uvjerljivo i uzbudljivo bila donesena uloga najmlađe sestre Irine, koja je na kraju imala prave suze u očima. U realističkom dekoru doma Prozorovih, s tipičnim Čehovljevim bijelim brezama u dvorištu, glumci su izrazili isto tako tipičnu poetičnost i životnu istinitost Čehovljeva djela najviše preko dijaloga, izvanrednom recitacijom teksta. Ta recitacija teksta pretvorila se u jedinstveni glasovni koncert, u kome se strasni duboki alt Irine skladno nadopunjavao finim, lakim sopranom Olge i ruskim mekanim i maznim mezzosopranom Maše, dok je u pozadini odjekivao višeglasni kor muških glasova. (Z. M., 1956.)

Pritom spomenuti kritičar ipak naglašava da se to gostovanje hudožestvenika kazališnim i umjetničkim doživljajem ne može mjeriti s onim doživljajima koje je izazvalo njihovo gostovanje dvadesetih godina u Zagrebu. (Ibid.) Takav stav zauzima i Flaker kada tvrdi da scenske magije o kojoj je Krleža pisao više nije moglo biti jer Dančenkova režija „nije značila kazališni proboj”. Hudožestvenici su u nastupima bili potreseni drugim povijesno-društvenim događajima u svojoj zemlji. (2009: 19)

Zlatko Matetić u *Vjesniku* također daje osvrt na dvije izvedbe drame *Tri sestre* 27. i 28. svibnja 1956. (kao posljednje u nizu koje su hudožestvenici tada prikazali zagrebačkim gledateljima) te napominje da je tadašnja popularnost Čehovljevih komada proizlazila iz duhovnog stanja srednjeg društvenog sloja Zapada (točnije, osjećaja besmislenosti i promašenosti njihova života, života koji bi opet mogao biti lijep ako ga uspiju izmijeniti), sličnog onome koji su osjećali intelektualni krugovi Rusije na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. O režiji piše slično kao i kritičari *Glasa rada*: „Zadržavajući osnovni ton prvobitne režije Stanislavskog, Nemirovič-Dančenko je u novoj postavi 1940. godine (...) jače istaknuo onaj prikriveni optimistički i aktivistički prizvuk u komadu, kao i njegove komične i vanjske

dramatične momente”. (1956: 6) Prema njegovu sudu, ova režija, koja čuva i prenosi baštinu ruskih klasičnih djela na pozornicu, nije riješila spor oko načina interpretacije piščevih drama, kao što to nisu uspjele ni recentne režije *Višnjika* Jeana Louisa Barraulta u Parizu ili *Triju sestara* Luchina Viscontija u Rimu (1952.). (Ibid., 6) S jedne strane, o režiji i scenografiji u maniri soerealizma izdvaja:

(...) uvedeno (je) više optimizma i komike, no u osnovi metodom vanjskog zahvata. Na taj način optimizam ne izvire kao prirodna reakcija sa dna patnje izmučenih, ali većinom nerezigniranih likova. Pjevanjem, plesom, pojavom maskara, komičnim gestama nastojalo se naročito oživjeti prvi i drugi čin, koji su ipak ostali znatno ispod trećeg i četvrtog. U ovima je pak taj optimizam na mahove dobivao programatski i deklarativni karakter, osobito u završnoj sceni, gdje je izostavljena posljednja replika u znaku pitanja, a vedrina sugerirana bučnim maršem. Na toj liniji su i neki likovi pomalo lakirani, tako nihilistički liječnik Čebutikin nije ispio toliko dešperatan ni ograničeni profesor Kuligin tako glup, kao što su u komadu. (...) Inscenacija V. V. Dimitrijeva, uvijek u masivnom realističkom maniru, bez ikakve stilizacije, ukusno je riješila čuvenu posljednju sliku u eksterijeru, s poslovičnim bijelim brezama, osim prospekta sa sladunjavim pejzažem u pozadini. (Ibid., 6)

S druge strane, pohvaljuje govor glumaca, uspoređujući ga s pravim glazbenim doživljajem, te mizanscenu predstave koja je pridonijela lirskom ugođaju prožetom komičnim i tragičnim elementima:

Orkestracija glasova triju sestara (...) bila je upotpunjena dionicama muškog zbora oficira, pretvarajući lirizam teksta u pravi muzički doživljaj. Tri plemenite sestre su pred nama iskreno proživljavale tople čežnje i promašene nade, venući usred tupog i grubog gubernijskog grada, sve do prave suze Irinine u završnom prizoru. Ali to je imalo svoju sjenku u poodmakloj dobi triju glumica, tumača triju sestara, kojima tekst u početku ne daje više od 20 (...) do 28 godina (...). Režijom, a posebno mizanscenom, suvereno je prenijeta na scenu vrlo složena kompozicija komada, u kojem četiri grupe, a gotovo i svaki lik vode samostalno svoju liniju unutarne radnje, bez klasičnog dramskog jedinstva. U osnovni lirski ton predstave interpolirani su, opet, elementi osebujne komike i tragične dramatike, dostižući u 3. i 4. činu, zajedno sa zvučnim i svjetlosnim efektima, punoću autentičnog života. (Ibid., 6)

Redatelj Davor Šošić (koji će prvi uprizoriti *Tri sestre* na pozornici zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta nekoliko godina poslije) također piše o njihovu gostovanju u *Vjesniku u srijedu*: „Željeli smo osjetiti živi duh onoga interpretatorskog stila koji je tako snažno utjecao na cjelokupni europski kazališni život u posljednjih pedesetak godina. I osjetili smo ga! Najjače u glumačkom izražavanju svih članova MHAT-a!” (1956: 6) U kritičkom osvrtu prednost daje predstavama *Kremaljski satovi* i *Plodovi prosvjete* te ponajviše izvedbi fragmenata *Mrtvih duša*, dok za Čehovljevu dramu samo svjedoči o uspješnim glumačkim

kreacijama dramskih likova Andreja i Čebutikina te o podmakloj dobi triju glavnih glumica koje su interpretirale uloge triju sestara. (Ibid., 6)

Božo Kukulja u *Narodnom listu* pak smatra da je Čehovljev dramski tekst teško uprizoriti samo jednim interpretacijskim stilom ili scenskom manirrom, a da se u tom procesu barem u jednom dijelu ne zanemari njegova bit, te napominje da Dančenkova režija uvodi mnogo više humorističkih elemenata i lake ironije nego što je to napravio Stanislavski u režiji 1901., odnosno da su hudožestvenici barem donekle promijenili prvobitni stav o tom dramskom tekstu. (1956.) Štoviše, ističe da su režija i scenografija predstave pokazale pravo „zrelo majstorstvo”, a „takav utisak proizlazi prije svega iz odlične igre glumaca i izvanredno preciznog ritma predstave, koji je Čehovljevu djelu dao savršenu harmoniju, povezavši simultane dijaloge i slike u jedan jedinstveni vizualni i auditivni dojam”. (Ibid.) Iako je u glumačkoj igri zamjetna određena doza sentimentalnosti (u tumačenjima triju sestara), nastavlja Kukulja, ona je bila posve opravdana i nije djelovala neprirodno. (Ibid.) Posebice pohvaljuje glumačku kreaciju lika Čebutikina koja je u realističkoj maniri ujedinila tri elementa Čehovljeva teatra: „lirski životni impuls, dobrodušnu ironiju i sjetan čehovljevski humor”. (Ibid.) Za njega je ruski pisac „jedan od onih rijetkih pisaca kojemu vrijeme dodaje uvijek nove dimenzije i koji sa svakom novom generacijom pobuđuje novi interes, uvlačeći se u dnevne utiske kao nešto veoma intimno i svakome prisno, što otkriva vlastitu bit nas samih”. (Ibid.) Iako se slažemo s mišlju kritičara o univerzalnosti i suvremenosti piščeve dramaturgije, Dančenkova režija piščeve drame, ako pomno iščitamo navedene kritičke osvrte, u velikom dijelu upravo „zanemaruje suštinu” Čehovljeva teatra i ostaje dosljedna ruskoj tradiciji njezine inscenacije. Iako je medijska popraćenost ponovnog gostovanja hudožestvenika u Zagrebu odavala dojam općeg oduševljenja njihovim umjetničkim djelovanjem, u kazališno-scenskoj praksi nije donijela ništa bitno novog što bi potom snažno utjecalo na uprizorenja Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama.

3.3. Slabljenje političkog utjecaja u strukturiranju kazališne predstave: Utjecaj poetskog realizma / antiiluzionizma u scenskim izvedbama Čehovljevih djela (1960. – 1967.)

3.3.1. Zagreb

3.3.1.1. *Tri sestre* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu

Šest godina nakon zagrebačkog gostovanja hudožestvenika, 23. svibnja 1962. drama *Tri sestre* postavlja se na pozornicu središnje nacionalne kazališne kuće, Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, i to u režiji spomenutog Davora Šošića. Ovog puta izvedena je u postavi profesionalnog dramskog ansambla, a ne više amaterske družine ili gostujućeg ruskog ansambla. Prema Aleksandru Reichingu, riječ je o „prvoj pravoj zagrebačkoj premijeri”¹⁶³ koja je ukupno imala 14 repriza.¹⁶⁴ Posljednja od njih odigrana je 10. travnja 1963. Interpreti su bili Mira Župan (1926. – 1993.) – Olga¹⁶⁵, Minja Nikolić (1929. – 2001.) – Maša, Marija Paro (1936.) – Irina, Zlatko Crnković (1936. – 2012.) – Andrej, Ivka Dabetić (1936.) – Natalija Ivanovna, Ljudevit Galic (1919. – 2007.) – Kuligin, Emil Kutijaro (1906. – 1979.) – Veršinjin, Vanja Drach (1932. – 2009.) – Tusenbach, Josip / Jozo Petričić (1904. – 1964.) – Čebutikin, Amand Alliger (1904. – 1990.) – Ferapont, Etta Bortolazzi (1926. – 2000.) – Anfisa, Petar Dobrić (1923. – 1992.) – Soljoni, Dragan Milivojević (1938. – 1993.) – Rode i Dragutin Klobučar (1939. – 2021.) – Fedotik.¹⁶⁶ Za prijevod teksta zaslužan je Pavao Cindrić (1929. – 1998.), glumac, prevoditelj i urednik kazališnih izdanja, za scenografiju Petar Pašić, gost beogradskog Jugoslavenskog dramskog pozorišta, dok je asistent režije Milan Rukavina.

¹⁶³ U analizi drame *Tri sestre* potkraj osamdesetih godina Čedo Prica spominje samo jedan pokušaj njezine inscenacije u skoro stoljetnoj povijesti kazališnog i književnog poznavanja Čehovljeve dramaturgije u Hrvatskoj. (1987: 50) Njegov stav odnosi se, možemo pretpostaviti, na zagrebačka profesionalna uprizorenja drame. Za *Tri sestre* napominje: „(...) nismo nikad imali odviše kazališne sreće sa Čehovom, uza sva literarna i dramska oduševljenja za njegov dramski opus, pa nitko i nije želio praviti rizik neuspjeha na tom kamenu temelju čehovske i nove dramaturgije uopće.” (Ibid., 51)

¹⁶⁴ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1962.).

¹⁶⁵ U ovoj glumačkoj postavi posebice treba istaknuti Miru Župan koja u predstavi imala jednu od glavnih uloga. Bila je jedna od važnijih glumica tzv. srednje generacije, a svojim ulogama obilježila je umjetničko djelovanje zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta, nadovezujući se na rad glumica Nine Vavre i Vike Podgorske. Odlikovala se odmjerenim, čak suzdržanim te pročišćenim glumačkim izrazom, a katkad i elementima jače tragičnosti. U svim njezinim ulogama bila je zamjetna određena distanciranost, ali i minuciozni glumački pristup kod obrade dramskih likova. (Ljubić, 2019: 244–245) O ljepoti glumačkog poziva često je govorila: „(...) obogaćivati svoj život tuđim životima, tuđim karakterima, tuđim rečenicama – i njihovom. A kad vam to ne daju, vi ste ništa. Nula. Glumac je najnesretnije biće ako ne radi”. (Ibid., 247–248)

¹⁶⁶ Kazališna cedulja: *Tri sestre* A. P. Čehova (1962.).

Kostime osmišljava jedna od najvažnijih predstavnica hrvatske poslijeratne kostimografije, Inga (Ingeborg, Inge) Kostinčer-Bregovac (1925. – 1973). Ona predstavlja prvu istaknutu i stalno angažiranu kostimografkinju u tom kazalištu, po kojoj je nazvana i hrvatska nagrada za kostimografiju koja se dodjeljuje od 1997. godine.¹⁶⁷

U vremenskom rasponu od 1949. do 1962. dolazi do određenih promjena i u scenskom životu središnje nacionalne kazališne kuće.¹⁶⁸ Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, u

¹⁶⁷Angažiranje Inge Kostinčer 1947. godine kao honorarne suradnice u zagrebačkom HNK-u na radnom mjestu „crtačice kostima” označilo je „početak konačnoga potvrđivanja kostimografije kao profesije koja će umjetničku potvrdu samosvojnosti u cijelosti dobiti (...) u pedesetima”. (Lederer, Petranović, 2019: 313) Ona je za povijest te struke napravila isto što i Ljubo Babić za hrvatsku kazališnu scenografiju, odnosno „uzdignula ju je na visoku profesionalnu i umjetničku razinu obilježivši epohu u kojoj je stvarala”. (Ibid., 313) Kostimografska rješenja ostvarila je i u predstavi *Ujak Vanja* u Narodnom pozorištu u Mostaru 1961. godine. (Petranović, 2015: 324) Bila je „cijenjena kazališna suradnica” koja je opremala velik dio tadašnje produkcije zagrebačkog HNK-a, kostime je prilagođavala osnovnoj ideji redatelja, scenografa, glumaca i ostalih sudionika u predstavi, a bavila se i pedagoškim radom. Započela je karijeru kao pomoćnica Vladimira I. Žedrinskog. (Ibid., 323–325) Žedrinski je bio sljedbenik ruske realističke scenografske škole umjetnika Leva S. Baksta i Aleksandra N. Benoisa koji je u svojim scenografskim rješenjima isticao moderniziranu i oplemenjenu varijantu iluzionizma poticanjem bogatstva kolorističkih i dekorativnih detalja. (Batušić, 2019: 368–369) Kostinčer-Bregovac posebice se odlikovala povijesnim kostimom za koji se oslanjala na razdoblje, sredinu ili pisca djela koje se postavlja na pozornicu, međutim ne kao doslovnim motivom njezina likovnog stvaralaštva, već kao putokazom. „U njenoj scenskoj odjeći nije bilo proizvoljnosti ni trenutnih hirova, već neke racionalne ljepote koja je čvrsto počivala na temeljnim intencijama stvaralaca predstave.” (Ibid., 373)

¹⁶⁸Pedesete godine, kada je hrvatski dramatičar i kritičar Marijan Matković imenovanom intendantom, obilježene su „popuštanjem strogih kritičko-ideologijskih stega”, što dovodi „do niza promjena u društvenom, političkom i kulturnom životu, dramskoj književnosti i organizaciji kazališne djelatnosti”, koje utječu na Dramu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. (Senker u: Batušić, 1985: 100; Batušić, 1978: 485) Hrvatski dramatičari (Slavko Kolar, Marijan Matković, Mirko Božić, Mile Budak, Drago Roksančić, Drago Gervais, kasnije i Ranko Marinković) bave se novim tematikama, a u scensku praksu, pod mentorstvom Branka Gavella, koji tada postavlja *Dubrovačku trilogiju* Ive Vojnovića (1950.), *Skup* Marina Držića (1950.), *Divlje patke* Henrika Ibsena (1951.), *Vučjaka* Miroslava Krležu (1951.) i Eshilova *Agamemnona* (1952.), ulaze nova redateljska imena poput Koste Spaića i Mladena Škiljana. Oni u svojim prvim režijama afirmiraju brojne inozemne pisce (Federica Garcíu Lorcu i Armanda Salacroua), dok s druge strane dolazi do konačnog potvrđivanja redatelja Vlade Habuneka u profesionalnom kazališnom ansamblu režijom *Trojanskoga rata neće biti* Jeana Giraudoux 1952. godine. (Batušić, 1985: 57; 1978: 485) Razdoblje je to i afirmacije novih scenografskih rješenja Boška Rašice i Kamila Tompe (dekor postaje vizualizacija unutrašnje dramske strukture, a ne više mimetički prikaz mjesta radnje). (Batušić, 1985: 57) Usto, „brojnost i raznolikost interpretacijskih registara glumaca” (poput onih iz starije generacije, Bele Krležu, Ervine Dragman, Josipa Petričića, Emila Kutijara, Mate Grkovića, ali i onih iz mlađe generacije, Mire Župan, Drage Krče, Svena Laste, Pere Kvirgića, Jurice Dijakovića) dovode do stvaranja „velikih ansambalskih predstava koje su imale presudne pedagoške posljedice na kasniji razvoj nacionalnoga glumišta” jer su u njima sudjelovali ne samoiskusni glumci i redatelji već i prvi put diplomanti Akademije za kazališnu umjetnost u Zagrebu. (Ibid., 57)

Odvajanjem mladog glumačkog i redateljskog naraštaja od matične kuće, koje u potrazi za novim stvaralačkim, istraživačkim i estetskim mogućnostima, a u oporbi prema ideološki izabranom repertoaru u duhu vladajućeg učenja socrealizma, 1953. godine osniva Zagrebačko dramsko kazalište u Frankopanskoj ulici broj 10, „započinje nova faza u kazališnome životu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.” Osnivanje novog kazališta postaje primjer „tadašnje opće liberalizacije naših svekolikih kulturnih prilika (...). Organska potreba za slobodnim dokazivanjem vlastitih stvaralačkih osobnosti, toliko vitalno sadržana u svakoj kazališnoj individualnosti, dobila je mogućnost izraza i samodokaza bez obveze stalne podređenosti jednom središtu.” (Batušić, 1978: 477) Njihovo suparništvo koje ima estetički različite stvaralačke zahtjeve unosi određenu živost u kazališne i književne događaje toga razdoblja. Hrvatsko narodno kazalište odgovara na zahtjeve novoga teatra

konkurentnom položaju sa Zagrebačkim dramskim kazalištem, prestaje biti jedinim sustavom vrijednosti za hrvatske dramatičare i njihova djela, kao što je to bilo gotovo jedno stoljeće. (Hećimović, 1987:17) Godine 1960. kazalište slavi svoju stotu godišnjicu i u toj sezoni planira program raskošnijeg i ambicioznijeg karaktera, i to domaćih drama (najviše pozornosti među gledateljima i kritičarima privukla je tragikomedija *Profesor Žic* Miroslava Feldmana), no ne uspijeva ga posve realizirati.

Iste godine, a u povodu stogodišnjice Čehovljeva rođenja, Gustav Krklec objavljuje *hommage* ruskom piscu – velikom majstoru kratke prozne forme (a ne dramske forme!). Poziva se na Thomasa Manna koji u eseju *Pokušaj o Čehovu* (1954.) odaje priznanje kratkoći i sažetosti njegovih novela koje „svojim ‚umjetničkim intenzitetom‘ dostižu epsku veličinu”, nazivajući ga najboljim predstavnikom takve vrste pripovjedačke umjetnosti u europskoj

angažiranjem slovenskoga redatelja i scenografa Bojana Stupice, koji 1954. napušta Jugoslavensko dramsko pozorište u Beogradu i od 1955. do 1957. s pomlađenim dramskim ansamblom i suprugom Mirom ostvaruje neke od svojih najvažnijih inscenacija (u kojima, za razliku od Branka Gavella, posebnu pozornost ponajprije pridaje pozoriškom prostoru, svjetlu i glumčevom tijelu u pokretu, a tek onda izgovorenoj dramskoj riječi). (Batušić, 1985: 57) Davor Šošić, Stupičin suradnik i asistent u nekoliko zagrebačkih predstava, ističe kako je Stupičin dolazak u Zagreb bio u punom smislu riječi „društveni događaj” onoga vremena zbog kojeg je „Drama HNK-a uspjela donekle parirati onome briljantnom početku Gavellina Zagrebačkog dramskog kazališta”. (1984: 222)

Godine 1957. otvara se i Komorna pozornica (izvedbom drame Jeana-Paula Sartrea *Iza zatvorenih vrata* u režiji Vlade Habuneka) „koja će u daljnjim razvojnim fazama (...) postati ozbiljnim dijelom repertoarne, pedagoške, ali i socijalne politike kazališta”. (Batušić, 1985: 57) Ostaje otvorena do 28. travnja 1963., a od 1965. do 1967. godine nasljeđuje ju Mala scena. (Batušić, 1978: 506)

Prema Frajnd, smjerovi i tendencije razvoja jugoslavenske drame u razdoblju od 1955. do 1975. podrazumijevaju otvaranje prema europskom kazalištu, odnosno „hvatanje koraka i ritma s onim što se događalo u zapadnoj dramskoj književnosti tih godina”. (1984: 339) Riječ je „o razdoblju u kojem je trebalo nadoknaditi ono izgubljeno u razvoju jugoslavenske drame u prvom poratnom desetljeću (1945. – 1955.)”, odnosno otkriti i primijeniti one novitete koji su u međuvremenu nastali i umnožavali se u europskim teatarskim promišljanjima. Riječ je o svojevrsnom prijelaznom razdoblju i prekretnici u razvoju hrvatske drame koja je osmišljeno odabirala one novitete, uzore i elemente u svjetskoj dramskoj književnosti koji su se najviše podudarali s domaćom situacijom kod kuće (povijesnim i kulturnim trenutkom i duhovnim potrebama i interesima domaće publike). (Ibid., 339) Za prva širenja kazališno-dramskih vidika zaslužni su američki dramatičari Tennessee Williams i Arthur Miller koji su „zadržali mnogo zajedničkih osobina s tradicionalnom dramaturgijom”. Iako su zanimanjem za „psihologiju pojedinca i međuljudske odnose” unijeli novine u samu dramsku strukturu, nastavlja Frajnd, zbog povezanosti s klasičnom dramaturgijom nisu činili radikalnije pomake pa su asimilirani u hrvatskoj sredini brzo i bezbolno. „Njihov je pristup drami najviše odgovarao potrebi naših dramatičara datog vremena da poslije shematiziranih i uopćenih prikazivanja crno-bijelih likova i standardnih, također crno-bijelo obojenih situacija u prethodnoj etapi razvoja hrvatske drame, poču u produbljivanje nijansi problema čovjekove jedinke i njenog odnosa prema svijetu.” (Ibid., 340) Međutim, psihologija pojedinca još se povezivala s društvenim i povijesnim kontekstom odvijanja dramske radnje. Senker upozorava kako „tekstovi zapadne provenijencije” nisu bili uzor domaćim piscima koji su „izravno i nasljeđovali jer raznovrsnost motiva, tema, dramskih žanrova, jezičnih, stilskih postupaka i ideja tijekom pedesetih i šezdesetih godina nije bilo moguće u potpunosti provesti u praksi.” (2001: 22) No u kazalištu se osjećao određeni napredak, moglo se je „sanjati i sanjariti, optuživati, prosvjedovati i sumnjati”. (Ibid., 23) To je „naposljetku rezultiralo dijalogom umjetnosti sučeljene politici i/ili ideologiji kojim se afirmira individualizam” i nastaje poslijeratna hrvatska dramska književnost. (Ibid., 23)

književnosti. Krklec ga smješta među tri glavna predstavnika novele novijeg vremena, uz bok Guyu de Maupassantu i Luigiju Pirandellu. O njegovu umjetničkom stvaralaštvu piše:

(on) nema ničeg od „literarnog grandseigneurstva”, on je običan, skroman čovjek, šaljivčina i melankolik, zagledan u stvarnost, vječno sa svojim pincenezom na uzici, sa svojim starinskim cvikerom i bradicom (...), ali (je) ujedno i zabrinuti liječnik ljudske duše i dijagnostičar svoga vremena, svoga relativno kratkog razdoblja. (...) Prema Aleksandru Flakeru on je pripadao generaciji ruskog „intelektualnog interregnuma”, jednom pokoljenju koje nije imalo svoje „opće ideje” ni programa, tražeći pod zastavom estetike i pesimizma način da prevlada tešku i u svojoj težini neshvatljivu stvarnost oko sebe. (...) Čehov je (...), uz maksimalnu ekonomiju umjetničkih sredstava, prikazivao prosječne, svakodnevnne, male i obične ljude, otuđene i ukalupljene u svoje „futrele”, željne sreće, pravde, slobode i bolje budućnosti, crtajući „tužno šarenilo” ruskog života krajem prošlog stoljeća, predstavnike njegovih klasa i društvenih slojeva. (...) Živim jezikom i biranim metaforama, pazeći uvijek na „unutrašnju mjeru”, Čehov je u tkivo ruske proze svoga vremena unosio mnoge inovacije i nove dimenzije, koje se ne manifestiraju samo u intenziviranju emocionalnosti, nego i u „unutrašnjoj ljepoti” njegova postupka. (...) Njegov duh je težio za „ozonom slobode”, za boljom stvarnošću i plemenitijim životom, pitajući se neprestance kako se može živjeti, kako se može živjeti, ako se ne zna zašto se živi. Nalazeći životni smisao u radu, Čehov je sve to više izoštravao, svoje osjećanje za društvene predrasude, lučeći svijet prošlosti i „suvišnih ljudi” od svijeta što je dolazio, svijet „sagrađen na ropstvu” od svijeta, koji još možda i ne zna što da se radi, ali već osjeća da je glavno „mijenjati život”, dok je sve ostalo promašenost i besmisao. (1960: 7)

Za sljedeću kazališnu sezonu 1961./1962. u zagrebačkom kazalištu najavljuje se repertoar koji se uglavnom sastoji od repriza zbog ograničenih financijskih sredstava, uz samo dvije realizirane premijere. U travnju 1962. umire Branko Gavella, što „ostavlja veliku prazninu u hrvatskome kazalištu” (Banović, 2002: 216), a mjesec dana nakon njegove smrti Davor Šošić postavlja *Tri sestre*, posljednju dramsku premijeru te kazališne sezone. Tada je prošlo već više od četiriju desetljeća od posljednjeg profesionalnog uprizorenja nekog Čehovljeva djela, drame *Ujak Vanja* u režiji Jakova Osipovića, na pozornici zagrebačkog kazališta. Aleksandar Reiching napominje da se među drugim klasicima ruske dramske riječi (poput Lava N. Tolstoja, Fjodora M. Dostojevskog, Nikolaja V. Gogolja, Aleksandra N. Ostrovskog, Maksima Gorkog), koji su nerijetko bilježili važne scenske realizacije na zagrebačkoj pozornici, Čehovljeve drame najrjeđe izvode. Uzroci se mogu tražiti, nastavlja Reiching, u teškoći interpretiranja pišćevih književnih predložaka, u nedovoljnom interesu publike ili čak u pukoj slučajnosti. Dotadašnje izvedbe Čehovljevih drama nisu nailazile na

veći odjek, iako su se u njima pojavljivala mnoga poznata lica iz hrvatske kazališne prošlosti.¹⁶⁹

Šošić ističe da su *Tri sestre* u posljednjim četirima desetljećima (1922. – 1962.) doživjele punu afirmaciju na svjetskim pozornicama i da mu je rad na predstavi dotad najteži redateljski zadatak. (u: H. K., 1962: 7) Pritom želi pronaći „odgovarajući scenski ugođaj u kojem bi se afirmirala suptilnost i aktualnost Čehovljeve poetske sadržajnosti”. (Ibid., 7) Pojašnjava:

Sadržajni svijet Čehovljevih drama, začuđujuće je jednostavan, promatramo li ga ili doživljavamo isključivo u geografskim i društvenim relacijama njegova vremena i ruske sredine koju opisuje. Oslobodimo li ga faktografske realnosti, otkrit će nam bujice poetskih asocijacija koje naviru i koje se potvrđuju kao istine neraskidivo povezane sa suštinom općeljudskog i sjevremenskog egzistiranja. Ključ Čehovljeve estetike treba tražiti u poetičnosti riječi i rečenica. Osnovni nam je stoga zadatak u izvedbi pobijediti prostor, onu golemu razdaljinu između pozornice i gledališta. Jer suptilne Čehovljeve rečenice ne smiju se natezati – vrlo se lako mogu pokidati. (Šošić u: A. R., 1962.)

O redateljevu pokušaju pronalaska „odgovarajućeg scenskog ugođaja” svjedoči i kazališna kritika Marije Grgičević iz 1962., koja smatra da predstava nije „savršena”, ali zato pogađa osnovni tužni ugođaj djela, oživljuje njegovu atmosferu i postupno prodire do najintimnijih osjećaja publike koja postaje njezin suigrač. Usto napominje da vizualno uspjela scenografija prvih dvaju činova predstave ne odgovara komornom ugođaju djela koji se posebice ističe u posljednjem činu („pod beskrajno dugom alejom golorukih stabala, koja se propinju uvis i savijaju poput ljudi, u slici koja neodoljivo asocira na pogreb, beznadno umire sve osim čežnje, a ona zvuči još dublje, još bolnije nego ikad”) te da glumci nerijetko pretjeruju u ekspresivnosti zbog mizanscenske raspoređenosti na preveliku udaljenost koja razbija cjelovitost njihove scenske igre.

O relevantnosti Čehovljevih „raspoloženja” piše i J. L. Styan u djelu *The Elements of Drama* 1960. godine: „Napisano je kako Čehov pruža nadomjestak za radnju i događaj, kako stvara raspoloženje ili atmosferu: naslućuje se da on stvaranjem dramskih tjesnaca snažno pritišće osjećanja gledateljstva, pa se to uzima kao njihova katarza.”¹⁷⁰ Godinu dana prije,

¹⁶⁹ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1962.).

¹⁷⁰ Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1976.).

Flaker, kao što smo već istaknuli, također govori o Čehovljevim dramama kao o dramama ugođaja ili raspoloženja, dramama slikovitih lirskih dojmova. Štoviše, takvo je čitanje s vremenom postalo jedno od općih mjesta u razmatranju Čehovljeve dramaturgije i u tom kontekstu treba promatrati i intenciju Šošićeve režije.

Kroz cijelu se dramu kao jedan od osnovnih popratnih motiva provlači mašta o sreći, koja će jednom nadoći, ali se taj motiv nikada do kraja ne može razviti. Lica govore o onome što neposredno pred sobom vide, i svojim riječima pridaju najdublje značenje, a njihove velike misli začas ispadaju vrlo banalnima. (...) Lica na sceni govore, a da se nekad uopće ne slušaju, pa ipak je jedinstvo scenskoga razgovora postignuto. Svaka od triju sestara u trećem činu govori za sebe, one plaču, prekidaju se, ali sve one izražavaju svoje raspoloženje, i ono ih dovodi do međusobnog srdačnog i dirljivog uzajamnog razumijevanja. (...) Još je značajniji finale ove drame, koji povezuje osnovne popratne motive u jednu cjelinu i stvara raspoloženje, što ga gledalac odnosi sa sobom iz gledališta. I mogu se zaboraviti, kao što se zaboravljaju, karakteri triju sestara, Veršinjina, Tuzenbacha i drugih, njihova imena i karakterne oznake, ali ovo raspoloženje ostaje. (...) Čehov je prenosio na čitaoca svoj osjećaj života, dojmove o životu, stvarao ugođaje i raspoloženja, i u tim je osjećajima, dojmovima, ugođajima i raspoloženjima ostvaren u krajnjoj liniji i njegov nazor osvjetu. (Flaker, 1959: 27, 30)

Stvaranju je lirskih ugođaja, nastavlja Flaker, podređen velik dio njegovih umjetničkih postupaka te ga se nerijetko uspoređuje s njegovim prijateljem, slikarom Isaacom Levitanom, koji se posvetio oblikovanju ugođaja ruskoga pejzaža, te sa skladateljem romantizma, Petrom I. Čajkovskim. (Ibid., 18) I Tolstoj je još potkraj 19. stoljeća Čehovljev umjetnički postupak uspoređivao s onim francuskih impresionističkih slikara jer se pisac u sažetim i konciznim opisima prirode služio izabranim riječima i usporedbama koje isprva djeluju neobično, ali ipak stvaraju skladnu i šaroliku cjelinu:

Čehov se kao umjetnik ne može čak ni usporediti s prijašnjim ruskim piscima – s Turgenjevom, Dostojevskim, pa čak ni sa mnom. Čehov ima svoju vlastitu formu, kao impresionisti. Gledaš – čovjek kao da bez ikakva razmišljanja maže boje, koje mu dolaze pod ruku, i kao da te mrlje nemaju između sebe nikakva odnosa, ali kad se udaljiš i pogledaš – u cjelini se dobiva čudan dojam: pred tobom je jasna, neodraziva slika. (Ibid., 22)

Umjetnička organizacija građe Čehovljevih drama dakle nerijetko je postavljena u suodnos sa strukturnim principima slikarstva, ali i glazbe. U njegovu jezičnom izričaju krije se određena težnja za ritmom i muzikalnošću. Ibrišimović-Šabić u djelu *Čehov u Sarajevu*, pozivajući se u analizi recepcije Čehovljevih djela na sarajevskim pozornicama na istraživanja ruske teatrologinje Galine Tamarli, naglašava kako je poetika glazbe, odnosno struktura sonata

(„ponavljanja, varijacije, razvijanje tonaliteta u određenom ritmu, sudaranje suprotnih emocionalnih polja”) snažno utjecala „na proces izgradnje dramskog lika, odnosno karaktera u Čehovljevim dramama, na žanrovsku fleksibilnost njegovih komada, kao i na sugestivnost karaktera”. (2019: 24) Smatra kako vokalna i instrumentalna glazba (prema Tamarlinoj podjeli glazbenih dionica) pomažu u stvaranju poetičnog raspoloženja u piščevim dramama (kretanje određenog poetičnog raspoloženja iz jedne dramske epizode u drugu pa u treću itd. povezuje dramu u cjelinu), a funkcija takve glazbe uspostavlja se u sljedećem:

Vokalna glazba (...), poput romansi koje pjevuše dramski likovi, stvara dubinsku perspektivu unutar dramske radnje, svojevrsni drugi plan, teško uhvatljiva raspoloženja u koja uranjaju likovi i Čehovljeva drama u cijelosti. Sadržaj vokalne glazbe upisan u dramski tekst pomaže dubljem pronicanju u tematski sadržaj, pomaže da se jasnije uoči struktura onih sižejskih linija koje su jedva primjetne na površini zbivanja, također pomaže da se u jedinstvenu cjelinu oblikuju neposredni realni i skriveni poetski plan djela. Uz pomoć vokalne glazbe ostvaruje se stvaralački kontakt autora sa gledaocem i čitaocem (...) što predstavlja jedan od elemenata tzv. intelektualnog teatra. (...) Instrumentalna glazba (...) doprinosi organizaciji emocionalne strukture djela, služi kao sredstvo razotkrivanja lika, njegovog duševnog stanja, vrši funkciju psihološke analize, unosi u sadržaj dodatne značenjske i smisaone nijanse, uvodi nove tematske motive i sižejske linije te predstavlja jedan od postupaka filozofskog uopćavanja umjetničkog materijala. (Ibid., 24–25)

Šošićev prethodno navedeni stav da „ključ Čehovljeve estetike treba promatrati u poetičnosti riječi i rečenica” podudaran je i s povjerenjem u „poetsko”, u „Riječ” i „Poeziju”, u „Imaginaciju” koje je šezdesetih godina 20. stoljeća i dalje aktualno u hrvatskoj umjetnosti i kulturi. O tome svjedoče kritike i eseji koje pišu Ivan Slamnig (*Pjesma kao faktor kolektivne svijesti*, 1956., objavljena u knjizi *Disciplina mašte*, 1965.) i Antun Šoljan (1957.). (Posavac: 1984: 92) Prve naznake tzv. poetskog kazališta kao specifičnog scenskog izraza u zapadnoeuropskom kazalištu naziru se već u avangardnoj scenskoj umjetnosti Alfreda Jarryja, a scenski izraz s tzv. poetskim elementima i dominacijom liričnosti u djelima Paula Claudela, Jeana Giraudouxa, Jeanna Cocteaua i Antonina Artauda. (Mihanović, 1984: 57) Potkraj pedesetih godina prevlast lirike pojavila se u cjelokupnom hrvatskom književnom stvaralaštvu pa tako i u drami te, posredno, u hrvatskom kazalištu. Mihanović ističe kako dramatičari poput Jure Kaštelana (drama *Pijesak i pjena*) i Vesne Parun (drama *Marija i mornar*) žele otkriti „iracionalna stanja čovjekova duha, iluziju njegovih nesvjesnih sila i najdubljih emocija, dok scena zahtijeva slobodan prostor, riječ traži oslobođenje od ideje. Sve je usmjereno protiv logike scene, jer smisao i sadržaj pozornice bivaju šokirani neobičnim sintagmama izražaja”. (Ibid., 58) Štoviše, „nastaje raskid s tradicionalnim kazališnim

konvencijama (konvencijama scenskoga realizma, socrealističkog predznaka – op. S. M. Š.), s tradicionalnom koncepcijom teatralnosti, zapleta, radnje, karaktera i psihološke zasnovane radnje”. (Ibid., 58) Radnju pokreću asocijacije, a ne više psihološka gradacija karakteristična za scenski realizam. „Psihologiju je zamijenila naivna poetska logika čuvstva i strasti. (...) Pozornica je prostor slobodne pjesničke imaginacije, otvoren svim iluzijama, fikcijama, snovima, utopijskom aktivizmu i humanizmu.” (Ibid., 58) Scenskim izrazom, upozorava Mihanović, postaju riječ, pokret i ritam, a dramskim junakom lirski junak drame, autor djela. Glavnu ulogu preuzima njegovo unutarnje iskustvo, dok razvoj radnje i unutarnjeg monologa proizlazi iz asocijacija njegovih ideja i slika. (Ibid., 65) Pritom je najvažnije emocionalno djelovanje drame na čitatelja i/ili gledatelja, izražavanje lirski čistih i jakih osjećaja. Emocionalno obojena riječ međutim „ne proizvodi traume, ne prelazi u strast i oganj karaktera, ona uglavnom zrači magičnu lirsku atmosferu”, njezina se dinamika iscrpljuje „u lirskoj imaginativnoj naraciji”. (Ibid., 65) Unutar takvih okvira Čehovljeva drama postaje primjer upravo lirske, poetske drame. „*Tri sestre* su, kako izgleda, od svih Čehovljevih drama najbliža teorijskom apsolutu lirske drame.” (Kusturica, 2011: 58) Flakerovim riječima, dramu određuje „slabljenje oštih dramskih napetosti i dramske dinamike te zamjena ovih postupaka lirikom i emocionalnom zasićenošću pojedinih situacija”. (1959: 29)

Nadalje, prema kritici Naska Frndića, u izvedbi Šošićevih *Triju sestara* u prvom planu nalazi se upravo emotivno produbljivanje likova. Frndić ističe kako je redatelj teškoće u tumačenju i postavljanju te Čehovljeve drame, u kojoj se „materijalno činjenična zbivanja” odvijaju izvan scene, a dramatika je usredotočena na likove (na sukob njihovih želja i mogućnosti, na nemogućnost ispunjenja snova i oskudnu radnju), pokušao prevladati naglašavanjem „meditativnih” i „emotivnih” slojeva drame. (1962: 7) Redatelju i iskusnom dramskom ansamblu (ne smije se zaboraviti kako su dio scenske postave primjerice činili glumci Josip Petričić i Emil Kutijaro) zamjera nedostatak snage i kontinuiteta da takvu ideju uspiju i ostvariti na pozornici. To se reflektira ne samo u scenografskim rješenjima (Pašićev je scenski okvir „hladan i papirnato poetiziran, s gotski izduženim naborima zastora na prozorima”), već i u glumačkoj igri. (Ibid., 7) Primjerice, samo je jedna od sestara, Maša (u tumačenju Minje Nikolić), nastavlja Frndić, uspjela uvjerljivo prikazati „čehovljansko biće s patinom neizlječive tuge u očima i gesti, s bolom žudnje u glasu u grču rastanka od Veršinjina”, dok ostale dvije sestre, koje interpretiraju Mira Župan (Olga) i Marija Paro (Irina), nisu uspostavile odgovarajući kontakt sa svojim ulogama. Usto, dok su s jedne strane

Zlatko Crnković (Andrej), Vanja Drach (Tuzenbach), Amand Alliger (Ferafont) i Eta Bortolazzi (Anfisa) uspješno realizirali uloge, podarivši im „čehovljansku mekoću i toplinu, dobru masku i slikovito detaljiziranje”, s druge strane Ivka Dabetić (Natalija Ivanovna) odlikuje se „prenaglašenim pretvaranjem i gazdovanjem”, Emil Kutijaro (Veršinjin) „nedovoljnom izražajnošću”, Josip Petričić (Čebutikin) posve je ostao „izvan čehovljanske dramaturgije”, Ljudevit Galic previše isticao komične elemente (Kuligin), a Petar Dobrić (Saljonij) odbojnost. (Ibid., 7) Prema Mihanoviću, „realistička uvjerljivost dramskog govora (u „poetskim dramama”, i shodno tome, „poetskome teatru” – op. S. M. Š.) nije bitna; bitno je samo da poetska stilizacija scenske riječi pobudi u nama iluziju stvarnosti”. (1984: 64) Iluzija stvarnosti, ako je suditi prema Frndiću, nije ostvarena. Poetski zamišljena struktura predstave nije do kraja prerasla u funkcionalan scenski govor glumaca.

S druge strane, može se naslutiti da je redatelj promatrao dramske likove unutar tadašnjih društveno-političkih okvira, propitujući položaj hrvatskoga čovjeka svojeg vremena. Njegov pokušaj aktualizacije drame nazire se u opisu likova Andreja i Čebutikina.

Andrej Prozorov godinama mašta o katedri na Moskovskom sveučilištu. Na toj katedri vide ga i njegove sestre. Međutim, provincija ga je progutala, uhvatila u koloplet karata i alkohola. Na prvi pogled obična sitnorealistička anegdota, ali odbacimo njeno faktografsko ruho i sjetimo se naših studentskih kolega, asociirajmo sve one osobne, obiteljske i društvene ambicije koje se svakodnevno lome i nestaju u borbi sa životom. Tada će se obična anegdota pretvoriti u razmišljanje o duboko tragičnim oscilacijama psihičkog života pojedinca.¹⁷¹

Šošić progovara o životu svojih suvremenika. To čini i citiranjem doktora Čebutikina¹⁷² koji u njegovim očima postaje simbol tragičnog provincijskog intelektualca: „Otkako sam otišao sa sveučilišta, nisam pročitao nijedne knjige, čitam samo novine. (...) znam iz novina da je postojao neki Dobroljubov, a što je pisao – ne znam.(...) Prekjučer neki razgovor u klubu! Govore o Shakespeareu, o Voltaireu (...) Nisam ih čitao, a pretvarao sam se kao da jesam. I

¹⁷¹ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1962.).

¹⁷² Treba istaknuti da je i Čehov pokušao aktualizirati problematiku ruske umjetnosti i života ljudi uopće u liku Čebutikina. Isticao je negativan odnos prema vremenu u kojem živi, posebice negativan stav prema ruskoj književnoj romantičarskoj tradiciji. (Flaker, 1959: 22) U pismu Suvorinu (3. V. 1888.) ističe: „Ljudi koji pišu, posebno umjetnici, trebaju već priznati kako se na ovom svijetu ništa ne može pojmiti, kao što je to nekoć priznavao Sokrat i kao što je priznavao Voltaire. Maša misli kako ona sve zna i razumije, i što je ona gluplja, to se širim čini njen horizont. Ako pak umjetnik, kojemu masa vjeruje, odluči izjaviti, kako ništa od onoga što vidi ne razumije, već će samo to predstavljati veliko znanje na području misli i veliki korak naprijed.” (Čehov u: Flaker, 1959: 31)

drugi su se pretvarali isto tako kao i ja.” (Ibid.) Njegova inscenacija drame pokušava interpretirati Čehovljeve dramske likove i njihove međusobne odnose na način koji će više predstavljati vrijeme u kojem redatelj djeluje, a ne nužno Rusiju s kraja 19. stoljeća.¹⁷³

No u svojoj inačici aktualizacije drame ne može se odmaknuti od „faktografske realnosti” kojom su se služili hudožestvenici u inscenacijama Čehovljevih drama. Bez obzira na redateljevo povjerenje u „poetsko”, ipak priznaje da se pri postavljanju drame na zagrebačkoj pozornici poslužio „faktografskom realnošću” hudožestvenika, vjerojatno pod time podrazumijevajući njihovu pogrešno shvaćenu težnju k oponašanju naturalističke rekonstrukcije prostorno-vremenskih isječaka drame.¹⁷⁴ Priznaje kako se služio

¹⁷³ Početkom šezdesetih godina socijalističko društvo Jugoslavije „odavalo je još uvijek dojam čvrste političke zajednice i nezamjenjivog društvenog modela socijalističkog samoupravljanja”, iako je nakon političkog i društvenog učvršćivanja vlasti, takvo društvo željelo Jugoslaviju „otvoriti svijetu i pokazati je kao mjesto umjetničke slobode i kulturne različitosti, kao uljuđenu europsku državu, a ne kao rigidnu komunističku diktaturu”. (Međimorec, 2008: 145) „Zbog toga su pokrenute brojne međunarodne političke, gospodarske i kulturne aktivnosti” koje bi navedeno dokazale u praksi. Štoviše, u vrijeme tzv. otopljanja ili detanta, od sredine šezdesetih do početka osamdesetih godina, „jugoslavenski političari željeli su kroz suradnju mladih prevladati posljedice Drugog svjetskog rata, završiti hladni rat, otvoriti granice, razmjenjivati robu, ljude i umjetničke ideje i pri tome zadržati nedirnut socijalistički sustav. (...) Htjeli su postati posrednici između dva dijela ideološki podijeljenog svijeta, most između njihovih kultura i povećati ugled socijalizma.” (Ibid., 145) Političari su vjerovali kako time neće biti ugrožena unutarnja stabilnost i sigurnost socijalizma. Stoga su šezdesete godine obilježene „prvim znakovima neposluha i odstupanja (u teatru), ne toliko od jednostranih ideoloških primisli (sorealizma), koliko je zapravo (teatar) ukazivao na potrebu za osamostaljivanjem, za vlastitim izričajem i komunikacijom kojom će se, napokon, aktualizirati problematika umjetnosti.” No „još uvijek ne možemo govoriti o radikalnim potezima koji podrazumijevaju eksplicitno angažirani scenski diskurz uperen protiv vladajuće političke strukture (...)”. (Rosanda Žigo, 2012: 191–192)

¹⁷⁴ U ovom kontekstu treba razmotriti različita tumačenja Čehovljeve dramaturgije koja promiču ili pak osporavaju piščevu sklonost k naturalizmu. Prema Christopheru Innesu, Čehov zagovara posebnu vrstu naturalizma, tzv. poetski naturalizam. Pisac je poznavao i cijenio naturalističke drame Henrika Ibsena. Njegova predanost „objektivizmu” slijedi osnovne postavke naturalizma, dok opis ponašanja ljudi u njihovu svakodnevnom životu zamjenjuje simbolističkom interpretacijom. (2000: 137–139) Prema Hristiću, stilski okviri naturalističkoga koncepta „miljea” kao sklopa povijesnih i društvenih čimbenika koji presudno utječu na junake drame i njihovu radnju zadobivaju nadgradnju u simbolističkim elementima koji ljudsku sudbinu dižu na višu razinu spoznaje od one uvjetovane psihologijom čovjeka ili društvom (ruskom provincijom s kraja 19. stoljeća) pa onda i u nagoviještenim elementima teatra apsurdna (u ironičnom raskoraku između onoga što dramski likovi govore i onoga što zapravo čine i što im se događa, u nemogućnosti da promijene životne sudbine itd.). Izdvajanjem samo jednog isječka njihova života, koji je istovremeno i tragičan i komičan, pisac svoj interes premješta na njihove unutarnje, dubinske slojeve i uzroke nemira i borbe u njima, jer „Čehov kao da je izveo krajnje posljedice iz činjenice kako je građanska realistička drama prije svega drama privatnog života”. (1981: 104)

Bratko Kreft pak ističe Čehovljev „poetski realizam”. „Život i čovjeka često voli oporo, ali je njegova ljubav prema životu beskrajna i najzad mu uz topao osmijeh oprašta sve njegove greške i prijestupe.” (1964: 221) Iako su ga mnogi proglašavali pesimističnim piscem, on je u stvari nježan liričar. „I pored toga što Čehov pokatkad iznosi najtamnije i najteže strane života, nikada ne zapada u surove naturalizme, jer je kod njega estetsko osjećanje veoma razvijeno i pomoglo mu je da u svojim djelima ljepotu i istinu dovede u ravnotežu.” (Ibid., 221, 250) Kreft ga s jedne strane imenuje pozitivističkim realističkim piscem (dramski su junaci svjesno ili nesvjesno determinirani društvom u kojem žive), koji je cijenio napredak prirodnih znanosti, dok s druge strane naglašava kako u njegovim posljednjim dramama „ima dosta plača i suza, pa i sentimentalnosti, mučnih osjećanja koja sačinjavaju čak i njihovu suštinu, ali im sve to nije jedino sredstvo dramskog i kazališnog efekta.” (Ibid., 255)

dokumentacijom predstava piščevih djela koje su hudožestvenici postavili na moskovsku scenu 1901. i 1940. godine, bez obzira na to što su njihovi načini uprizorenja predstavljali „veliki trenutak iskustva kazališne prošlosti kojeg ne bi bilo moguće, a i ne bi imalo smisla ponavljati”.¹⁷⁵ (u: H. K., 1962: 7) Dakle, s jedne strane Šošić poziva na oslobođenje od mimetičkog karaktera predstave, dok s druge strane, ako je suditi prema sačuvanim fotografijama redateljve inscenacije preuzetih iz Arhiva Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU-a u Zagrebu, ne uspijeva to ostvariti na sceni. Pobuna protiv realizma i naturalizma završila je tek njihovom obnovom. Tradicija i pokušaj inovacija dodiruju se unutar iste inscenacije, a to pokazuje i scenski prostor predstave.

Naime, scenografska rješenja Petra Pašića s jedne strane svjedoče o izvrsnom poznavanju scenskoga prostora ruskoga scenskog realizma i one tipične salonske atmosfere s kraja 19. stoljeća, dok se s druge strane taj isti prostor pozornice odlikuje i „poetičnim” elementima. Primjerice, u posljednjem činu ističe se motiv stiliziranih breza koje se savijaju u

Dramatici „lirizma” pisca (smijehu kroz suze, kreiranju tzv. raspoloženja ili štimunga onime što ostaje neizgovoreno u dijalozima likova, odnosno što čini njihov podton) pridodaje njegovu težnju k realističkom tonu koju Čehov izražava sljedećim mislima: „Traže da junak ili junakinja budu scenski funkcionalni. Ali, pogledajte – u životu se ne ubijaju i ne vješaju svake minute, i svake minute ne izražavaju ljubav. Također svaku minutu ne govore pametne stvari. Mnogo jedu i piju, vucaraju se i govore gluposti. I eto, treba da se to vidi i na pozornici. Treba napisati takvu dramu u kojoj bi ljudi dolazili, odlazili, objedovali, razgovarali o vremenu, ali ne zato što to ‚moraju’, već zato što se to događa u stvarnom životu. (...) Trebalo bi na pozornici sve biti onako zamršeno i onako jednostavno kao što je u životu. Ljudi objeduju i samo objeduju, ali se u to vrijeme skuplja njihova sreća i raspada njihov život.” (Čehov u: Kreft, 1964: 259)

Nadalje, „poetski realizam” zagovarao je i Laurence Olivier, na čije se stavove Šošić poziva u svojoj inscenaciji drame: „Svi mi smatramo njegova (Čehovljeva) djela važnom etapom u razvoju teatra, a njega samoga prorokom, vjesnikom one nove škole misaonosti koja je formirala naš životni nazor i samu suštinu suvremenog teatra. (...) Glumac koji je ma i jednom samo osjetio njegov zarazni poetski realizam, ni u jednom svom budućem radu neće se moći oteti njegovom moćnom utjecaju.” (Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1962.))

Interpretacijom Čehova kao naturalističkoga pisca ne slaže se i Peter Brook: „Lako se pogriješi smatrajući Čehova naturalističkim piscem: zapravo, mnogi razdvojeni i slabi komadi što se nazivaju ‚djelić života’ rado sebe smatraju čehovljanskim. Čehov nikada nije stvarao dio života tek tako – on bijaše liječnik koji je tako blago i brižljivo otkidao od života tisuće i tisuće nježnih mladica. Uzgajao ih je i potom slagao u izuzetno mudri, posve umjetni i smisleni red gdje dio mudrosti leži u tako prikrivenoj umješnosti da rezultat nalikuje pogledu kroz ključanicu, što nikada nije bio.” (Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1976.)) Brook upozorava da se Čehovljeve drame ne smiju čitati samo iz jedne točke gledišta jer pisac svakodnevn život svojih dramskih likova slaže na osebujan način, iz vlastite vizure liječnika, koji samo naizgled nalikuje „pogledu kroz ključanicu”. Drugim riječima, u naturalističkom opisu ne iscrpljuje se raspon važnosti piščevih drama, već samo nudi, Strehlerovim riječima, sadržaj „prve kineske kutije”. No upravo su realističko-naturalističke interpretacije Čehovljevih djela bile više pravilo nego iznimka na hrvatskim kazališnim pozornicama.

¹⁷⁵ Šošić već početkom 1963. godine napominje da je važnije etičko iskustvo Stanislavskog od estetskog jer je njegovo umjetničko stvaralaštvo kanonizirano i pretvoreno u priručni udžbenik neumjetničkim postupcima. Time je izgubilo na kvaliteti i vrijednosti, odnosno postavljeno je ili u dogmatske okvire ili pretvoreno u patološko psihologiziranje, što nema nikakve poveznice s redateljevim originalnim idejama i namjerama. (Šošić u: Puljizević, 1963.)

drvoredu, smještenom u dubini pozornice, kreirajući tzv. špalir dramskim likovima (napose vojnicima) koji kroz njega prolaze. Istim se motivom jesenje breze služio i scenograf Viktor A. Simov u inscenaciji drame *Tri sestre* u režiji Stanislavskog, tretirajući scenske prostore onako kako su ih Čehovljevi likovi vidjeli i doživljavali, a ne kakvi su oni bili sami po sebi, dok je unutarnja proturječnost njihove strukture reflektirala vidljive ili nevidljive suprotnosti koje postoje unutar samih likova. Njihova postava također je stremila „poetizaciji života, unutrašnjim dubinama zbivanja, otkrivanju nevidljivih tokova u ljudskog prirodi”. (Misailović, 1988: 212)

Boris Zingerman upozorava upravo na opasnost jednostavne stilizacije scenografskih rješenja Čehovljevih drama jer su životi piščevih dramskih likova neraskidivo povezani s prirodom koja je produljenje interijera u kojima obitavaju. „Likovi se pokazuju kao neodvojiv dio prirode, a priroda pokazuje projekciju njihovog duševnog života. Pejzaž poetizira i uzvisuje prozaični život likova, a sa svoje strane oni očovječuju zavičajnu prirodu, daju joj dušu, utoliko prije što je majurski pejzaž – vrt, park – napravljen rukom čovjeka i srazmjeran njemu.” (Zingerman u: Bašović, 2008: 39) Stanislavski i Simov vodili su se sličnim promišljanjima jer je za njih dekor predstavljao unutrašnji izraz stanja duše dramskih likova, odnosno dramski likovi više su postojali u imaginarnom prostoru koji su nosili u sebi, nego u stvarnom, životnom prostoru unutar drame. (Misailović, 1988: 211–212)

Nadalje, Šošićeva redateljska rješenja u ovoj predstavi pokazuju i određenu sličnost s nekim elementima djelovanja njegova učitelja, redatelja Bojana Stupice. Umjetnička osobnost Stupice, Batušić naglašava, „ugrađena je u ukupnost stilskih značajki tadanjega hrvatskog kazališta obličjem ostvarenih predstava”. (1978: 517) Prema Pleši (koji je bio na Stupičinu predavanju 1947. godine), pristupiti dramskome tekstu kao poeziji za slovenskoga redatelja podrazumijeva rastvoriti dramski predložak u poetske slike distancirane od bilo kakvog osobnog stava autora. „Iako samo ‚polovično konkretne‘, a već izložene interpretaciji (realizaciji), slike, mimetizirajući se već pri prvom ‚čitanju‘, trunu kao djetinjasta svijest, i utapaju se u lagodne iluzije. Tako još nedistancirana poetska slika ne može se, ni privremeno, proizvesti iz estetske svijesti.” (1985: 96) Mimetički okvir inscenacija, prema Stupici, treba u potpunosti zanemariti. Drugim riječima, on inzistira na „odbacivanju onih izražajnih sredstava

koja je upotrebljavao realizam 19. stoljeća”. (Hećimović, 2004: 251)¹⁷⁶ Također smatra da je „zadatak redatelja procijeniti koliko je historijska situacija djela sadašnjost historije, a ne završena prošlost” (Pleša, 1985: 96), odnosno prikazati dramski predložak u suvremenoj i aktualnoj interpretaciji. To nas podsjeća na Šošićevu, prethodno citiranu želju kako *u izvedbi treba pobijediti prostor*, odnosno približiti pozornicu gledateljima, izazvati u njima odgovarajuće emocionalne procese. Može se pretpostaviti da su Stupičina, a možda dijelom i Šošićeva, režijska promišljanja (iako u ovoj predstavi neostvorena u kazališno-scenskoj praksi) na tragu onih koja šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća prevladavaju u hrvatskome kazalištu, a kojima su novi oblici scenskoga prostora, u formi tzv. male komorne scene koja se karakterizira intimnošću i bliskošću publike, dominantni za određivanje kazališne ideje, one ideje na koju je utjecala nova dramaturgija teatra apsurda Samuela Becketta i Eugènea Ionesca. (Foretić, 1984: 272) Ta je dramaturgija prekomjerno naglašavala i relativizirala do apsurdnosti klasičnu građansku dramaturgiju te narušila tadašnji koherentni standard scenskog govora, zahtijevajući drukčiju govornu interpretaciju koja bi odgovarala začudnim, apsurdnim dramskim situacijama. (Foretić, 1984: 272) Drugim riječima, oduzimala je prvenstvo riječi i naglašavala vizualne elemente predstave.

Dakle, pitanje scenskoga prostora iznimno je bitno za uprizorenje Čehovljevih drama jer je prostorna odrednica drame, uz onu vremensku, oduvijek bila važna u razmatranju njihove slojevite višeznačnosti. Dramski prostor, Misailovićevim riječima, nerijetko je preuzeo na sebe i funkciju nevidljivog lika te sa dramskim protagonistima uspostavio uzajamni dijalektički odnos. (1988: 20–21) Almir Bašović također određuje bitnu ulogu dramskom prostoru u piščevim dramskim djelima, i to kao dramskom sredstvu i kao temi, za

¹⁷⁶ To ide u prilog njegovim oštrim istupima protiv literarnoga teatra, odnosno scenskog izričaja usredotočenog isključivo na dramski predložak. Dramskome predlošku pristupa samo kao potenciji koja je podjednako važna kao i ostali elementi koji sudjeluju u strukturiranju scenskoga čina. Zato u tekst nadograđuje, upozorava Berković, velik broj novih detalja, slikovita rješenja za mizanscenu i scenografiju ili pak duhovite karakterizacije glumaca. (1987: 44) Štoviše, njegova ideja „totalnog kazališta” (naglašavanje vizualnih slika u inscenacijama, suigra mnogih dekorativnih elemenata što podsjeća na konstruktivizam Mejerholjda, ravnopravno sudjelovanje riječi, tijela i glazbe) stvorila je njegov osebujan redateljski prosede koji nije mario za vjernost književno-dramaturškom predlošku, iako se pojmom „totalnoga kazališta” redatelj nije nikada zapravo koristio. (Batušić, 1978: 490–491) „Radeći pak s glumcem Stupica počinje, prema vlastitim riječima, od fizičkog djelovanja, od opravdanja, od odnosa prema vlastitim okolnostima, prema svemu što sa sobom nosi osoba koju se hoće oživjeti, a tek kad se postigne da glumac fizički osjeća ono što razmišlja, onda se počinje nadograđivati tekst. Stupica zazire od toga da se tekstem izražava ili čak glumi što se zbiva u osobi ili kakav je njezin život sve dok to doista nije usvojeno u predstavi. Funkciju redatelja pritom shvaća kao funkciju vodiča, pratioca i savjetodavca.” (Hećimović, 2004: 251)

gradnju sižea i za podcrtavanje odnosa među likovima koji se u sižeu objektiviraju te za razumijevanje radnje kao konstrukcijskog principa. (2008: 14)

Scenografska rješenja koja je osmislio Petar Pašić za Šošićevu režiju međutim i dalje su odraz scenskog poetskog realizma i iluzionizma. S time se slaže i kazališni kritičar Virgil Kurbel koji u *Vjesniku* navodi da je Pašić kreirao „u punom skladu s redateljevom zamisli realistički materijalni okvir građanske sredine, prostrane razmjere unutrašnjosti doma i snažno sugeriranu prozračnost brezova vrta za završetak”. (U: Kovačić, 1980: 111). Doduše, njegova scenografska rješenja ne iscrpljuju se samo u navedenom, pogotovo u posljednjem činu, u kojem je uočljiv odmak od realističkog podražavanja stvarnosti i „drame raspoloženja” i koji možda sugerira i neke nadrealističke elemente, ako je suditi prema kritici B. Delijanisa. Delijanis u *Telegramu* navodi podulji opis Pašićeve scenografije, posve oprečan Kurbelovu u *Vjesniku*:

Mjerena u odnosu prema samoj sebi, scenografija prvoga čina bila je vizualno neobično privlačna, pa nam i sada još trepere pred očima izvanredno profinjene nijanse pastelno nebeskoplavog na općoj pozadini bijelog i pastelno sivog, ali drugo je pitanje kompatibilnosti tog pravog likovnog doživljaja s onim što će na sceni biti rečeno. Scenografija posljednjeg čina djelovala je poput nekog kompromisa između Salvadora Dalija i Walta Disneya, a koliko karaktera takav vizualni „background” unosi u naše opće osjećanje atmosfere vidi se možda čak i po jednom relativno beznačajnom detalju – Andrej Prozorov koji s bebom u kolicima šeta na suženom komadu pozadine razvođenom drastično stiliziranim granjem breze, djelovao je poput nekog groteskno-morbidnog karaktera iz antiteatra, iz Pirandella. (...) Takva scenografska sugestija (...) hendikepirala je sve ostale oscilacije atmosfere. (Ibid., 111)

Potencijalno izazivanje nelagode ili čak šoka kod publike pojavom „groteskno-morbidnog” Andreja, koji podsjeća na dramske likove Luigija Pirandella, čini svojevrsni kontrapunkt poetskoj stilizaciji brezovog vrta kroz koji šeće s bebom u kolicima. Misailovićevim riječima, scenska umjetnost u nadrealističkom kazalištu „nije više u službi logičnog, nego alogičnog; umjesto da izražava realnost, ona izražava ono što je nadrealno; umjesto da poštuje načelo mjere, ona proklamira načelo pretjerivanja; da bi šokirala, odbacuje svakodnevnu stvarnost; da bi iznenadila, odbacuje svakodnevni razum (...)”. (1988: 183) Bez obzira na takve izolirane

postupke u samo jednom činu drame, izvedba je i dalje određena realističkom konvencijom tzv. scene-kutije, a ne formom male komorne pozornice.¹⁷⁷

Slični zaključci o predstavi mogu se donijeti i analizom kostimografskih rješenja u predstavi. Naime, za kostimografkinju Kostinčer pitanje izrade kazališnoga kostima pitanje je razumijevanja „dramaturgije dramskoga lika, djela i predstave”, odnosno ona priznaje samo podjelu kostima na one dramaturški funkcionalne i na one koji to nisu, a odbacuje dekorativno, revijalno i maskenbalsko shvaćanje kostima. (Petranović, 2015: 325) Štoviše,

¹⁷⁷ Dalibor Foretić razlog postojanju scene-kutije u Hrvatskoj nalazi manjim dijelom ukorijenjenim u tradiciji, a većim dijelom u svakodnevnoj praktičnosti i statičnosti arhitekture hrvatskih kazališnih kuća koje se tehnološkim inovacijama šezdesetih godina ipak donekle počinju mijenjati ili prilagođavati drugim prostorima, preoblikovati u male komorne pozornice. (1984: 271–272) Također ističe kako je do sredine sedamdesetih godina bilo nepojmljivo promotriti donekle avangardnu, odnosno novu, revolucionarnu predstavu u formi scene-kutije, a ako to i biva slučajem, takva se je forma pokušala izmijeniti, ili je postala komentar samoj sebi, ili se osporavala. Tada se morao promijeniti i sam način glume. Glumac na maloj komornoj ili otvorenoj sceni (koja je u poslijeratnom kazalištu predstavljala „prvi bunt protiv statičnosti i inertnosti kazališnoga mišljenja oličenog u grandioznosti scene-kutije) konačno je postao trodimenzionalno, punokrvo biće na sceni, (...) svjestan svakog držanja i pokreta. Jer publika ga gleda sa svih strana i za njega su ti novi scenski rasporedi brisani prostor, s kojega nema odstupnice. (...) Prepušten samome sebi (...), on zadobiva i novu scensku osviještenost, a (...) i profesionalniji odnos prema poslu”. (Ibid., 272–273) U novim prostorima nije više potrebna snažno izražajna gesta razvučena do grimase, jak glas, već nove izražajne mogućnosti uključuju i šapat i poluglas. (Ibid., 272) U prvi plan dolazi tzv. mikrogluma koja se razvila zbog češćih pojava glumaca u drugim medijima (na televiziji, filmu, radiju), a u prvi plan postavlja se prirodni gestovni jezik glumaca i (potpuna) identifikacija glumca s dramskim likom kojeg utjelovljuje. (Ibid., 273)

Étienne Souriau u tekstu *Kocka i kugla* takvom formom pozornice također označava konvenciju scenskoga realizma. Scenu-kutiju definira na sljedeći način: „ovaj maleni djelić svemira organiziran je iznutra, fizičkom organizacijom koja se odmah nametne svemu što će se do kraja dogoditi u kutiji”. (U: Sabljak, 1971: 133) Sve što je obuhvaćeno pozornicom u obliku kocke mora biti utjelovljeno ili konkretno predstavljeno publici. (Ibid., 133)

Almir Bašović takvu pozornicu definira kao „prostor oblikovan u skladu s logikom pravocrtnih odnosa među plohamama, kao iluziju neke sobe koja se jednom stranom, jednim nevidljivim zidom otvara prema gledalištu i stremlje prema njemu dinamikom u horizontalnom pravcu. Logika prostora koju nudi scena-kutija je logika geometrije, antropomorfnog logika.” (2008: 26) Takva pozornica međutim nije primjerena za uprizorenja Čehovljevih drama jer se, nastavlja Bašović, piščev dramski opus može tumačiti kao dokaz njegova nezadovoljstva oblikom pozornice koju je zatekao u ruskim kazalištima potkraj 19. stoljeća. (Ibid., 32) Zingerman naglašava kako se razlozi nezadovoljstva kriju u tome što pisac prostor iza scene opisuje detaljnije od onog koji se vidi na sceni i koji se opisuje u didaskalijama te se publika mora služiti sposobnošću zamišljanja, probuđenom dijalogom likova, za ono mjesto radnje koje nije uprizoreno na sceni. (U: Bašović, 2008: 32) Prema Bašoviću, Čehov „pokušava ‚otvoriti‘ prostor scene-kutije, čime bitno određuje buduće izvedbe svojih drama, odnosno iskazuje tendenciju prema kazalištu koje bi po Souriauu bilo zasnovano na principu kugle.” (Ibid., 32) Takvo kazalište kugle pretendira sljedećem: „Trijumf kazališne umjetnosti to je trenutak kada oko sitne arhitektoničke organizacije, najprije predstavljene licem prema nama, raste, širi se, i rasipa prisutnost sve šira, kozmička, koja na kraju obuhvati, osvoji, apsorbira poput vrtloga i vršitelje obreda i one koji mu prisustvuju, buduće stanovnike istog svemira, stvorenog i nametnutog magičnim aktom umjetnosti”. (U: Sabljak, 1971: 138)

Time se ponovno vraćamo Šošićevoj krilatici kako „u izvedbi treba pobijediti prostor”, odnosno kako se glumčevo umijeće manifestira u potpunom uklanjanju rampe. Svijet Čehovljevih drama treba postepeno širiti na prostor kojemu pripadaju recipijenti predstave, odnosno njezina publika s kojom glumac treba uspostaviti intimniji i posredniji odnos. Time bi se mogla otvoriti mogućnost približavanja Souriauuovom idealu kazališne umjetnosti koja u ovoj konkretnoj inscenaciji drame *Tri sestre* nije realizirana.

naglašavajući važnost (psihološke) studije svake uloge, njezini kostimi prepoznatljivi su „po vještoj karakterizaciji lika i iznošenju njegovog duhovnog i intelektualnog portreta” te su nerijetko dramaturški i stilski usklađeni „s osnovnom idejom i vizualnim identitetom predstave” na način da publika u njezinom kostimu može prepoznati odjeću određenog dramskog lika ili ideje pojedine kazališne predstave. (Ibid., 325) Također, uvijek je spremna ne samo na partnerski odnos s redateljem predstave, već i na usklađivanje likovnog i dramaturškog izričaja kostimografa i scenografa. (Ibid., 328-329) S obzirom na njezin smisao za dočaravanje lirskog i poetskog, za prenošenja ugođaja djela (Ibid., 331, 336), u ovoj je inscenaciji znalački pristupila rješavanju onih izazova koje je pred njom postavio kostim iz minulog književno-povijesnog razdoblja (kostim s kraja 19. stoljeća). Prema crno-bijelim fotografijama sačuvanih skica kostima i onih same predstave, može se pretpostaviti da je riječ o stiliziranoj povijesnoj odjeći, u prvom planu funkcionalnim, ali otmjenim ženskim monokromnim (?) haljinama triju sestara i muškim vojnim odorama strogog kroja kojima je kostimografkinja nastojala nadopuniti i produbiti Šošićev i Pašićev koncept, uz svoj karakteristični autorski pečat. Kostimi su prilagođeni pojedinim ulogama, odnosno njezinim scenskim tumačima i njihovim osobnostima. Uglavnom nisu suviše upadljivi ili nametljivi (primjer su haljine triju sestara) iako ih katkad krasi ornamentalni uzorci (gornji dio haljine Natalije Ivanovne vrvi pretjeranim dekorativnim detaljima) te vjerno pomažu oživljavanju atmosfere zadanoga razdoblja. S druge strane, može se govoriti i o pokušaju vremenske transpozicije drame u početak šezdesetih godina, i to ako se promatraju muška odijela, posebice kravate (primjerice Andrejevo odijelo), i spomenuta Natalijina haljina. Usto, nije uzgred napomenuti da su šminka i frizure ženskih tumača uloga primjerene navedenom desetljeću izvedbe drame. Drugim riječima, konstatacija Martine Petranović da je Kostinčer svakom kostimu pojedinog dramskog lika pristupala na studiozan i individualan način, minuciozno gradeći njegovu kazališnu priču (Ibid., 334), oprimjerena je i u ovoj predstavi.

3.3.1.2. *Galeb* u Zagrebačkom dramskom kazalištu

Otrprike mjesec dana prije Šošićeve režije *Triju sestara*, 11. travnja 1962., redatelj Mladen Škiljan (1921. – 2014.) postavlja *Galeba* na scenu Zagrebačkog dramskog kazališta, današnjeg Gradskog dramskog kazališta *Gavella*.¹⁷⁸ Dramu je preveo Kiril Taranovskij (1911. – 1993.), a redigirao Božidar Škritek (1933. – 1984.).¹⁷⁹ Za kostimografiju je bila zadužena Jasna Novak-Šubić (1932. – 2008.), a za scenografiju Kamilo Tompa (1903. – 1989.), kojemu je za to ostvarenje dodijeljena Nagrada grada Zagreba. Glazbu je odabrao Darko Mondekar, rasvjetu prilagodio Ivan Špišić, a maske oblikovao Jurica Gabriša. Glumačku postavu činili su Mia Oremović (1918. – 2010.) – Irina Nikolajevna Arkadina,¹⁸⁰ Božidar Smiljanić (1936. – 2018.) – Konstantin Gavrilovič Trepljov, Sven Lasta (1925. – 1996.) – Pjotr Nikolajevič Sorin, Ljubica Jović (1936.) – Nina Mihajlovna Zarečna, Ivo Fici (1927. – 1987.) – Ilja Afanasjevič Šamrajev, Nada Subotić (1931. – 2016.) – Polina Andrejevna, Vesna Starčević (1924. – 2019.) / Ljiljana Gener (1928. – 2010.) – Maša, Drago Krča (1923. – 1998.) – Boris Aleksejevič Trigorin, Ivan Šubić (1921. – 1968.) – Jevgenij Aleksejevič Dorn, Mato Ergović (1927. – 2013.) – Semjon Semjonovič Medvedenko, Julio / Julije Perlaki (1939. – 1994.) – Jakov (student Akademije za kazališnu umjetnost), Emil Hamar (1905. – 1980.) – kuhar i

¹⁷⁸ (Gradsko) dramsko kazalište *Gavella* ili Zagrebačko dramsko kazalište (taj naziv imalo je prvih sedamnaest godina djelovanja, do 1970.), kao jedno od najvažnijih kazališta u povijesti hrvatskoga glumišta, ujedno je prvo koje je potvrdilo mogućnost „drugačijeg” kazališta u Zagrebu. Prvi put je bilo dopušteno odvajanje jedne grupe kazališnih umjetnika od njezine cjeline u istome gradu, odnosno od Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Osnovano je 29. svibnja 1953. na inicijativu peticije tridesetorice potpisnika. Potpisnike su činili redatelji Mladen Škiljan i Kosta Spaić, glumci Nela Eržišnik, Drago Krča, Pero Kvirgić, Sven Lasta, Jelica Lovrić, Josip Marotti, Ljubica Mikuličić, Mia Oremović, Mladen Šerment, Duka Tadić i Vjera Žagar, pisci Mirko Božić, Ivan Dončević, Jure i Marin Franičević, Joža Horvat, Marijan Matković, Novak Simić, Augustin Stipčević, Petar Šegedin i likovni umjetnici Edo Murtić, Božidar Rašica i Kamilo Tompa. Neimenovani duhovni vođa bio je Branko Gavella. Početak rada u vlastitoj zgradi obilježen je 30. studenoga 1954. Gavellinom režijom *Golgote* Miroslava Krležje. Ansamblu se potom pridružuju i glumci starije generacije: Viktor Bek, Zvonimir Rogoz i Ivona Petri. Nakon Gavelline smrti, hrvatskim glumištem dominiraju četiri redatelja tzv. zagrebačkoga kartela: Kosta Spaić, Dino Radojević, Božidar Viočić i Georgij Paro. Oni nastavljaju i propituju svjetsku ostavštinu moderniteta Branka Gavella, ali njihov repertoar nije povezan „unutarnjim dramaturgijsko-stilskim ili kakvim drugim estetičkim obilježjima, niti je kao zajednički nazivnik izražavao možebitno povijesno-političko ishodište”. Djela koja su režirali bila su „rezultat vlastitih izbora i afiniteta”. (Batušić, 1978: 495) Njima valja pribrojiti i redatelje Ivicu Kunčevića, Želimira Mesarića, Petra Večeka, Marina Carića i Joška Juvančića. (*Repertoar*, 1990: 326–329; Batušić, 1978: 495; više o redateljima postgavellijanske generacije u: Senker, 1984: 232–254)

¹⁷⁹ Božidar Škritek je od 1958. do 1961. uredio i dijelom preveo *Sabrana djela A. P. Čehova*.

¹⁸⁰ U predstavi se Mia Oremović istaknula ulogom Irine te s vremenom razvila u izvrsnu karakternu glumicu. (Ljubić, 2019: 251)

Zlata Pečnik – sobarica.¹⁸¹ Nakon premijere održana je dvadeset i jedna repriza predstave, a posljednja 3. veljače 1963. godine.

Prema Senkeru, predstave Mladena Škiljana, istaknutog redatelja, dramaturga i teoretičara kazališta, odraz su detaljne analize teksta, potrage za njegovim najdubljim značenjem i „trajnom suvremenošću”, proučavanja odgovarajuće stručne literature, čestih dramaturških promjena teksta i promišljena izbora sustava scenskih znakova. (1984: 241) Predstava *Galeb* inscenirana na pozornici ZDK-a potvrđuje Senkerov stav jer u povodu njezina uprizorenja Škiljan nudi detaljne podatke o nastanku te Čehovljeve drame te podatke o njezinim ruskim i hrvatskim inscenacijama. Redatelj ističe kako su se Čehovljeva djela rijetko izvodila na zagrebačkoj pozornici posljednjih četrdesetak godina, ali da zahtjevi za postavljanjem njegovih djela kako na svjetskoj kazališnoj sceni¹⁸² tako i na zagrebačkoj pozornici postaju sve učestaliji jer se obilježava stogodišnjica piščeva rođenja (1860. – 1960.).¹⁸³ Usprkos postojanju Čehovljevih djela kao repertoarskih mogućnosti u programima hrvatskih profesionalnih kazališta, Škiljan pronalazi uzroke njihovih rijetkih uprizorenja ponajprije u iskazivanju velikog poštovanja prema piščevoj umjetnosti i težini takvih scenskih zadataka, a tek onda u mogućnosti aktualizacije Čehovljeve poetike na tadašnjoj kazališnoj sceni. Drugi se navedeni razlog ne može zanemariti jer je u prošlosti katkad bio važniji od same kvalitete djela. U oblicima u kojima su se inscenacije Čehovljevih djela javljale u tadašnjoj Jugoslaviji i u drugim zemljama pod sovjetskim utjecajem, nastavlja Škiljan, bile su uglavnom izraz (potencijalno nesvjesnog) povoda za stranim, nadasve ruskim uzorima, kako bi se očuvao tzv. čehovljanski stil scenskoga realizma koji su na pozornici prvotno razvili i proslavili hudožestvenici. Time se kreirao „standardni način igranja (i doživljavanja) Čehova, standardni oblici čehovljanske osjećajnosti i misaonosti, standardni tipovi čehovljanskih situacija, atmosfera, pejzaža, junaka i – čehovljanska publika”. (Ibid.) Dakle, Škiljan je u teorijskim promišljanjima o drami početkom šezdesetih godina svjestan ruskoga nasljeđa u hrvatskim režijama Čehovljevih djela i povijesti recepcije njegovih drama na hrvatskim pozornicama.

¹⁸¹ Kazališna cedulja: *Galeb* A. P. Čehova (1962.).

¹⁸² Primjerice, u Francuskoj, Italiji, Velikoj Britaniji i SAD-u piščeva djela čine dio „mode” vremena nakon što su u razdoblju između dvaju svjetskih ratova posve nestala s kazališnih repertoara, odnosno nakon što su ih pojedini ruski redatelji koji su tada boravili u tim zemljama samo povremeno uspješno postavili na kazališnu pozornicu. (U: programska knjižica predstave *Galeb*, 1962.)

¹⁸³ Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1962.).

Usto pomno razmatra zašto je Čehovljevi dramski opus, „kao jedan od najpunijih, najzbudljivijih, najplodonosnijih iskustava u cjelokupnoj svjetskoj dramaturškoj produkciji”, ponovno aktualan u zapadnoeuropskim i američkim kazalištima te koji su to elementi bliski njegovim suvremenicima. Je li riječ s jedne strane o istom revolucionarnom naboju kao u predrevolucionarnoj Rusiji oko 1900. godine, kada je „nježni, diskretni, prigušeni, nepogrešivo ekonomični ‚lirski‘ (i prividno ‚apolitični‘) teatar postao direktno ‚angažiran‘, pretvarao se u revolucionarnu akciju”, a koji se sada ponovno pojavljuje jer su neminovne skore korjenite promjene u društvu ili je s druge strane publika shvatila da „Čehovljeva pronicava, stroga, nemilosrdno istinita i beskrajno nježna osjećajnost vraća čovjeku povjerenje u korisnost ljudske tuge i ljubavi i zanosa?”¹⁸⁴ (Ibid.) Bez obzira na to koji je odgovor na postavljeno pitanje, redatelj upozorava hrvatsku publiku da mora pronaći vlastiti pristup Čehovljevim dramama ne samo zato što su Čehovljeva djela uvijek aktualna ili što otkrivaju „ironičnu zaljubljenost u ljepotu življenja” već zato što u njima postoji „posebna vrsta nemirne, pokretne uravnoteženosti” koja bi mogla prerasti u pokretački element u njihovim životima. (Ibid.)

Za Škiljana, kao i za Šošića, takav pristup uvelike se oslanja na „poetski teatar” koji pritom uključuje i originalno osuvremenjene klasične tekstove i moderni repertoar onoga vremena. (Hećimović, 1990: 327) Škiljan se svrstava u red začetnika tzv. poetskoga kazališta (baštinjenog još od vremena kada je bio član Družine mladih koja je bila u doticaju s francuskim „kartelskim” kazalištem), a među njegovim brojnim redateljskim ostvarenjima svjetskih klasika i domaće suvremene drame treba ubrojiti i ovu predstavu. Tu je predstavu posljednju režirao u ZDK-u jer već u listopadu 1962. s kazalištem raskida radni odnos i to zbog neslaganja s njihovom upravljačkom, organizacijskom i repertoarnom politikom. Od 1966. ponovno se vraća u zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište gdje će ponovno režirati Čehovljeve drame, nakon kratkog razdoblja provedenog u tom kazalištu od 1951. do 1953. kao asistent režije, koredatelj s Brankom Gavellom i samostalni redatelj.

Stavove prema kazališnoj umjetnosti¹⁸⁵, kao „ponajveći ideolog kulturne politike od svih naših redatelja – nasljednika Branka Gavelle” (Banović u: Škiljan, 2019: 10), Škiljan je

¹⁸⁴ Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (1962.).

¹⁸⁵ Cvjetković-Kurelec napominje da je Škiljan razradio teorijska, organizacijska i umjetnička načela kazališta pod utjecajem samoupravne teorije i prakse te razvoja tadašnjeg društva. Imajući povjerenje u privilegiranu

sažeo u „Obrazloženju programatske usmjerenosti Zagrebačkog dramskog kazališta”, objavljenom u *Telegramu* 1962. godine. Pojedine glavne odrednice iz poglavlja o „poetskoj usmjerenosti” tog kazališta uključuju sljedeće piščeve stavove:

Sa stajališta poetske usmjerenosti, živo je ono ostvarenje koje uključuje dramski tekst, njegovu scensku realizaciju (...) i doživljaj publike-učesnika u jedinstvenu, koherentnu cjelinu koja se kreće prema svojim vlastitim zakonitostima i koja (...) uzbuđuje i obogaćuje kolektiv gledališta i scene (nedjeljiv u tom času) saznanjima o razvojnim nužnostima i mogućnostima suvremenih društvenih struktura. (...) Kao književna djela, dramski tekstovi koji zbog svoje umjetničke cjelovitosti nadživljuju svoje vrijeme, trajno su suvremeni. Realizacija takvih tekstova na pozornici još je u mnogo direktnijem smislu suvremena, ako je prožeta težnjom za postizanjem umjetničke kvalitete. (...) jedna od glavnih društvenih funkcija poetskog teatra upravo je borba protiv raznovrsnih i često vješto prikrivanih ograničenosti od kojih boluje današnje kazalište. (...) Poetski teatar zahtijeva publiku-učesnika, a ne publiku-gledaoca. (...) prvenstveno je upućen na traženje suradnje s publikama koje su pripravne i koje se žele suočiti s mnogostrukim licem svojih društvenih drama. (...) Poetski je teatar, u tom smislu, sinonim za pučki teatar. (Škiljan u: Senker, 1987: 62; 2019: 106–108)

Dakle, uz načelo suvremenosti klasičnih dramskih tekstova (istraživanje komunikativnosti klasičnog dramskog teksta u suvremenosti), ističe se i potreba za asimilacijom i angažmanom nove publike (njegov teatar je i „teatar publike”, „pučki teatar”). Škiljan promatra publiku kao društvenu grupu koja je povezana zajedničkim interesima i uvjerenjima, grupu koja bi sudjelovala u kolektivnom scenskom činu s glumcem. U takvom kazalištu stvara se „raspoloženje u kojem svakog trenutka, svatko u gledalištu vjeruje da bi on imao što reći i da bi bio u stanju u tom trenutku i on biti na pozornici i to reći”. (Škiljan u: Vladović, 1995: 23) Za Škiljana je publika, uz ponajprije glumce i njihov položaj u kazališnoj umjetnosti, ali i društvu, te dramske pisce, bila temeljna motivacija pri stvaranju predstave i ravnopravni sudionik svake inscenacije.¹⁸⁶ Drugim riječima, on zastupa kolektivno načelo u kazalištu, za

poziciju kazališta u društvu, koja je bila potpomognuta teatralizacijom cjelokupnog javnog života, Škiljan je zapravo „od zajednice zahtijevao da neprestano aktivno vrednuje (kazališna) kretanja i ostvarivanja programskih usmjerenosti kazališnih kretanja”. (1984: 212) Osim društvene uloge kazališta, bila mu je važna i njegova estetsko-spoznajna uloga, odnosno ostvarenje kazališta u poetskom činu (ostvarenje poetskog dijaloga između gledatelja i kazališne scene) i poistovjećivanje kazališta s kazališnom umjetnošću. Na taj način „poetski čin uranja u konkretnu društvenu sredinu zato da bi je obuhvatio, uključio u postojanje, u velike opće tokove, i kad se ostvari, on ostaje doduše utkan u svoj društveni medij ali ujedno daleko prelazi njegove granice, on živi već u njegovoj budućnosti i istražuje tu budućnost (...)”. (Ibid., 213)

¹⁸⁶ Škiljan zagovara kazališni pokret koji će biti protiv komercijalizacije kazališta s odlikama poput pokretnosti i aktivnog odnosa prema kazalištu (odlazak u škole i na gradilišta, razgovori s publikom, autorske tribine). (Cvjetković-Kurelec, 1984: 213) U svojem shvaćanju kazališne predstave kao čina pripremljenog za narod, može se pretpostaviti da je Škiljanov uzor kazalište za narod čija se teorijska podloga može pronaći u umjetničkom

njega se režija uspijeva ostvariti jedino kao funkcija grupe, a glumački kolektiv zapravo djeluje kao grupni autor predstave. Ističe: „kolektiv mora neprekidno tražiti i primjenjivati organizacijske instrumente koji zadovoljavanje individualnih potreba i ambicija orijentiraju prema istovremenom zadovoljavanju kolektivnih interesa.” (Škiljan, 2019: 108) Kolektivnosti publike odgovara kolektivnost glumačkog ansambla koji ne bi bio vezan uz neku kazališnu zgradu, već zajedničkim stavovima prema scenskoj umjetnosti, čime bi se izgradio koncept glumačkog ansambla koji bi uvijek bio u istom sastavu te s vlastitom grupnom etikom i „stilom” međuljudskih odnosa. (Cvjetković-Kurelec, 1984: 213) Kazalište tako postaje komunikacijski čin, zajednička igra s neposrednim sudjelovanjem svih sudionika, a potencijalni pokušaj izdvajanja uloge režije u kreiranju scenskog čina „jedan od simptoma degradiranosti kazališne komunikacije u modernim razvijenim društvima”. (Škiljan u: Vladović, 1995: 21) Škiljanova potreba za asimilacijom nove publike bila je usvojena tek na teorijskoj razini (iako se pokušao distancirati od stvorene predodžbe o njemu kao vrsnom teoretičaru), ali znatno rjeđe u kazališno-scenskoj praksi. Senker ističe kako nerijetko nastaju lomovi između Škiljanovih redateljskih zamisli u postavljanju određenih dramskih tekstova na scenu i njihove kazališne realizacije (Ibid., 63), kao što je to prethodno bio slučaj i sa Šošićevom inscenacijom drame *Tri sestre*. Predstava bi mu se stoga mogla promatrati i kao „teatar nedosegnute poetike”. (Senker, 1984: 242) Škiljan će naime tek u kasnijim režijama postati prepoznatljiv po originalnim osuvremenjivanjima klasičnih dramskih djela, djela Molièrea i Shakespearea.

Kao jedan od njegovih najčešćih kazališnih suradnika, pa tako i u ovoj predstavi, ističe se scenograf Kamilo Tompa. Po profesiji također i slikar, grafičar i keramičar, „bitno je suoblikovao fizionomiju poslijeratnog teatra”, posebice Zagrebačkoga dramskog kazališta, Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Zagrebačkoga kazališta lutaka i Dubrovačkih ljetnih

djelovanju Jeana Vilara, osnivača pariškog kazališta TNP. Naime, pedesetih godina 20. stoljeća na europskoj pozornici, napominje Selem, javlja se „tzv. tendencija pročišćavanja ili redukcije koja je svoj estetički najkohherentniji iskaz” pronašla u režijama Jeana Vilara. Odbacuje se realizam konvencionalnog tipa, posebice u dekoru, maksimalno se pročišćuje pozornica, upotrebljavaju se jednostavni znakovi i simboli, a pozornički izraz se „svodi na intenzitet glumačkih osobnosti” te „na repertoar čistih i jasnih naznaka, uskraćujući sve lagodnosti sitničarskoga realizma”. Glumački izričaj je „gotovo bez preobrazbe, bez sitnih detalja, u igri oštrih ploha i volumena”. (Selem, 1984: 329) Glumac postaje središnje scensko izražajno sredstvo koji govorom i tijelom kreira određenu atmosferu na pozornici, s naglašenom funkcijom pauze; ukida se rampa, suvišni rekviziti i raskošni kostimi. (Finci u: Lazić, 1984: 106) Štoviše, Vilar „koristi riječ u svim njenim mogućim vidovima i intenzitetima, ona je za njega neposredan medij pomoću kojeg postiže punu scensku magiju djelovanja”. (Ibid., 106) Pripisuje mu se i uvođenje glumačke igre licem u lice, odstupanje od naturalističkih postupaka, odbacivanje iluzije te igranje za publiku. (Ibid., 104–107)

igara. (Petranović, 2017: 192). Njegova scenografska nakana bila je potaknuti metaforizaciju, apstrakciju i pročišćavanje scene od socrealističkih postulata „mimetičnosti, doslovnosti i dekorativnosti ka minimalnim i reduciranim izražajnim sredstvima: panoima, praktikablama, kosinama, stubama; bojom i svjetlom; naznakama i simbolima”. (Ibid., 192) Njegova paleta boja nerijetko je „zagasita i tamna”, ali i nadopunjena „upečatljivim i simboličnim kolorističkim akcentima” koji slijede postavke djela, njegovih prizora i u konačnici same predstave kako bi se ocrtala njihova opća atmosfera. (Ibid., 192) Za njega scenski prostor treba utjeloviti prostor, vrijeme, stil, duhovno stanje i dramaturgiju drame, potom redateljevu interpretaciju i glumačku igru, a naposljetku uvući i samog gledatelja u aktivnu kreaciju scenske slike. (Ibid., 192) U ZDK-u Tompa je ostvario „ne samo neke od svojih ponajboljih scenografija te prvih i kulturnih predstava toga kazališta, već i neka od zapaženih ostvarenja hrvatske scenografije pedesetih uopće”. (Ibid., 155) U tu skupinu pripada i ova predstava, iako je ostvarena ranih šezdesetih godina. B. Delijanis u kritičkom osvrtu na predstavu govori o redateljevoj interpretaciji drame kao djelu o umjetnosti i ulozi umjetnosti u životu, a posebice ističe Tompinu poetičnu scenografiju. Ona je „bila u najužoj vezi s glumačkom igrom i režijom, a harmonično je u sebi objedinila opći stil ‚fin de siècle’ i diskretne prizvuke suvremenosti”. (Ibid., 167) Još važnije od same analize scenografskih rješenja naglasak je koji kritičar Delijanis stavlja na motiv vremena u drami, na „specifično i vrlo izuzetno osjećanje trajanja” koje se ne smije naprasito prekinuti.

Čehovljeva scenska koncepcija vremena ne samo da je integralan dio procesa koji se odvija između nosioca dramskog događanja, nego se to vrijeme javlja kao faktor koji sugestivno u sebi integrira sve polifonijske elemente samog dramskog procesa. (...) A to materijalizirano trajanje prostire se pred gledaocem poput izvanredne profinjene svilenaste paučine koju tu i tamo zatrese poneki krupniji insekt – kada se glasan smijeh ili krik prostre Čehovljevom atmosferom tihih uzdaha, blagih osmijeha ili prigušenih suza – a sva je vještina možda u tome što tu paučinastu mrežu treba isplesti što tanje i što finije, pa ipak tako da se ne pokida pri prvom snažnijem trzanju na dramskim čvorištima. Sve ostalo – poezija, nostalgичnost jednog društva u izumiranju, karakteri, lokalna boja, ljubav i stradanja izronit će iz samog tog osjećanja trajanja – ako mu je data ta suptilna nijansa mjere. (1962: 7)

Upravo će taj dio osvrta, namijenjen pojašnjenju koncepta vremena kao „paučinaste mreže”, predstavljati jednu od temeljnih scenskih metafora na koju će se nerijetko pozivati drugi kazališni kritičari u analizama kazališnih uprizorenja Čehovljevih drama u Hrvatskoj, ali i redatelji u svojim inscenacijama.

Nadalje, Tompinoj poetičnoj scenografiji pridružuju se kostimografska rješenja Jasne Novak (Šubić, Saračević), dugogodišnje kostimografkinje ZDK-a koja je uspješno kreirala njegov vizualni identitet, posebice pedesetih i šezdesetih godina, odnosno umjetničke osobnosti koja je osmislila kostime za veći dio kazališnoga repertoara ZDK-a. (Petranović, 2015: 357) Među predstavnicima tadašnjeg novog redateljskog naraštaja uspješno je surađivala i sa Škiljanom, a svojim je kostimima znatno doprinijela postizanju „vitalnosti scenskih obrada svjetske i domaće klasike” (Ibid., 360), pa tako i *Galeba*. Prema dostupnim fotografijama kazališne predstave objavljenim u programskoj knjižici može se pretpostaviti da je za nju redateljska interpretacija drame bila nit vodilja, odnosno da je svoj rad prilagodila načinu rada na predstavi Škiljana i Tompe, pritom nastojeći podastri i svoju umjetničku viziju drame, odnosno književno-povijesnog razdoblja koje se prikazuje (prostora ruske provincije s kraja 19. stoljeća). Na prvi pogled nema većeg otklona od vjernog prenošenja faktografije u povijesni kostim koji je, prema Petranović, radije kreirala nego kostim iz suvremenoga života (2015: 362), međutim detaljnijom analizom može se uočiti njegova stilizacija i prilagođenost pojedinim dramskim osobama, odnosno njihovim scenskim tumačima. Sama je kostimografkinja „više puta isticala da dobar kostim mora pristajati ulozi i njezinome tumaču, kako njegovoj unutarnjoj, tako i njegovoj vanjskoj fizionomiji, što kod Jasne Novak nalazi odraz i na skicama na kojima je jasno vidljivo modeliranje kostima prema aktualnome glumačkom ansamblu”. (Ibid., 362) Također, provlačila je tadašnje suvremene odjevne parametre kroz povijesni kroj kostima, odnosno dijelove pojedinih kostima osuvremenila geometrijskim uzorcima, ponajviše prugama, što se može uočiti u haljini Arkadine Mie Oremović, odijelima Dorna Ivana Šubića i Trigorina Drage Krče. Na crno-bijelim fotografijama nemoguće je detektirati boje kojim se koristila u izradi kostima (iznimka je bijela / svjetla boja vjenčanice koju Nina nosi u prvome činu na pozornici, u teatru u teatru), a koje su kod nje, prema Petranović, nerijetko imale simbolično značenje i proizlazile iz samog ugođaja djela i redateljskih ideja. (Ibid., 362)

3.3.1.3. Satiričko kazalište *Jazavac*

Satiričko kazalište *Jazavac*¹⁸⁷ u Zagrebu (od 1994. Satiričko kazalište *Kerempuh*) 25. ožujka 1964. godine predstavilo je tzv. Satirični program Jazavca koji je, uz djela pisaca Stanislava Jerzyja Leca, Williama Shakespearea, Bore Oljačića, Fadila Hadžića, Vladimira Majakovskog, Branke Strmac, Jerzyja Baranowskog, Jańusza Oseku, Vlade Majera i Vlade Šimenca, uključivao i Čehovljeva djela, no bez podataka o kojim je pišćevim humorističnim djelima točno riječ. Pretpostavljamo da je riječ o jednočinkama kao jednim od osnovnih žanrova kabareta. Redatelj je bio Nikola Petrović, dok je scensku glazbu osmislio Milivoj Körbler. Izvođače su činili Boris Festini (1930. – 2013.), Ivo Kadić (1929.), Đurđa Ivezić (1936. – 2020.), Branka Strmac, Špiro Guberina (1933. – 2020.), Ivo Serdar (1933. – 1985.) i Boris Pavlenić (1937. – 2018.). Satirični program uključivao je satirički kolaž više pisaca, odnosno strane tekstove i prigodne domaće uratke većeg broja autora koje je redatelj povezao i sažeo u jednu cjelinu s namjerom da se prikažu na dvosmislen način, odnosno služeći se aforizmima za propitivanje tadašnjih aktualnih dnevnopolitičkih i društvenih tema socijalističkog sustava. (Hadžić u: Ivanković, 2014: 15) U prvim desetljećima nakon Drugog svjetskog rata, napominje Senker, očekivalo se da kazališta prihvate osnovne postulate socijalističkog sustava te da budu kritični prema svim vrstama „idejnog iskrivljavanja” i „formalističkog zastranjivanja”. (U: Ivanković, 2014: 45) No i u takvom političko-ideološkom ozračju stvoren je prostor za izražavanje komičnog/smiješnog. (Ibid., 45) Drugim riječima, izvedbe tzv. vodviljskog karaktera (a Čehov je svoje „šale” u jednome činu nazivao vodviljima) predstavljaju refleksiju na pojedine političko-društvene događaje jer uza svu bezazlenost i lepršavost nerijetko posjeduju i specifičnu dubinu pa se mogu shvatiti i kao

¹⁸⁷ Od 1966. godine izvode se cjelovita dramska ostvarenja Tadeusza Rożewicza i Slawomira Mrożeka te je nakon predstava uveden i Kerempuhov noćni klub na čelu s Dragom Bahunom, a na čijem se repertoaru našla dnevna politička satira. Godine 1970. kazalište mijenja lokaciju (Ilica br. 31) i udružuje se u jedinstvenu radnu organizaciju s Varijeteom. U početku su u dvorani postavljeni stolovi i stolice, ali poslije se preobražava u klasično gledalište s 500 mjesta. Noćna scena Jazavca otvara se 1976. u foajeu kazališta, s kapacitetom od 120 sjedala. Otvara se i treća scena pod nazivom *Vidra* s 400 sjedišta na kojoj se izvode djela isključivo domaćih autora. Od 1976. organizira se kazališni festival Dani satire (od 2012. Dani satire Fadila Hadžića) na kojem se izvode najbolje satiričke i komediografske predstave na razini cijele Jugoslavije i koji postaje najstariji kazališni festival natjecateljskog i međunarodnog karaktera, a koji danas ugošćuje predstave najšireg satiričkog i humornog spektra. Novi ravnatelj kazališta 1982. postaje Duško Ljuština koji dovodi renomirane redatelje i glumce. (*Repertoar*, 1990: 344–345; Batušić, 1978: 507–508; Ivanković, 2014.)

oblik uveseljavanja građana koji nisu uvijek posve svjesni koliko ih takav scenski izričaj zapravo razotkriva. (Misailović, 1984: 77)¹⁸⁸

Izvođenjem Čehovljevih djela u Jazavcu piščeva dramaturgija seli se na manju, intimniju pozornicu, improvizacijskog karaktera, koja se postavlja na jednom podiju, bez odgovarajućih kulisa (Ivanković, 2014: 67) i teži uklanjanju rampe. Time je predstavljen novi, alternativni oblik scenskog prostora koji pokušava uspostaviti neposredan i prislan odnos i suradnju s publikom te potencijalno pružiti otpor izvođenju piščevih djela na grandioznoj sceni-kutiji institucionalnih kazališta. U takvom se prostoru od glumca (koji je u kabaretu i pjevač, plesač, pantomimičar, a katkad i lutkar) zahtijevaju novi parametri izražajnosti, odnosno glumac mora postati svjestan svakog držanja, pokreta i geste jer ga publika u jednom neformalnom okruženju (uz hranu i piće) promatra sa svih strana.¹⁸⁹ Njegova gluma traži improvizaciju u tekstu i u načinu igre, njegove odlike postaju kratkoća i jezgrovitost, a kada glumac odjene kostim „čini to samo zato da alegorijom, parodijom, hiperbolom, basnom, simbolikom ili na neki drugi način” progovori o suvremenim društvenim problemima. (Mrkšić, 1971: 272–273)

¹⁸⁸ Njihov tadašnji umjetnički kredito, zapisan na programskoj cedulji za prvu predstavu, glasi: „Mi volimo socijalizam – zato volimo ismijavati ono što mu smeta.” (Hadžić u: Ivanković, 2014: 10) „Britkost i otvorenost” u satiričkom nastupu, napominje Hadžić, uvijek je bila „ispred tzv. demokratskog otvaranja društva” koje je nerijetko imalo samo prividni karakter. (Ibid., 10) Paro ističe da je Fadil Hadžić bio jedan od rijetkih hrabrih kritičkih glasova koji je u okvirima dopuštenoga progovarao o ondašnjem društvu, kazalištu i životu, tražeći prostore za umjetničku ekspresiju. (u: Vladović, 1996: 164) Hrabrom kritikom represivnog društva pokušao je nastaviti tradiciju građanskoga kabareta, no satirički programi nisu bili dugog vijeka pa se kazalište s vremenom okrenulo „cjelovečernjim” komičnim i satiričnim predstavama.

¹⁸⁹ U tom kontekstu treba istaknuti članak Milivoja Dežmana pod nazivom *Kazalište u baru* koji izlazi u listopadu 1921. u *Jutarnjem listu*, dakle četiri desetljeća prije osnutka Jazavca. U članku Dežman problematizira odnos kazališta i mase, odnosno tematizira „pojavu revolta ‚običnog građanina’ protiv ekskluzivnosti (tadašnjeg) modernog teatra”, zagovarajući tezu da treba poticati razvoj i djelovanje tzv. kazališta u baru, odnosno varijetetskog kazališta ili tzv. vedrog kazališta. U diskursu pritom uvodi i kazališnu praksu Stanislavskog i hudožestvenika kojom pokušava poduprijeti svoja razmišljanja. Napominje: „Kazalište više ne dostaje masi, ona traži utočišta u lokalima za umjetnost pučkije vrste i zabavlja se, sluša, uživa na svoj način. (...) Drama nije nikada bila umjetnina za izabrane. (...) Razlika između autora, režisera i glumca u historiji je drame mnogo manje oštra nego danas. (...) Ruski su Hudožestvenici već prije deset godina uočili ovu razliku između teatra velikog stila i naših normalnih kazališnih večeri. Stanislavski je mnogo razmišljao o tome, koja je vrst glume najbolje odgovarala onom velikom dojmu, kad su u teatar (...) hrlile mase i radovale kao djeca predstavi. On se odlučio za – operetu! (...) Ova koincidencija ideje Stanislavskog sa čitavim današnjim varijetetnim smjerom nije slučajna. (...) Malo kazalište ne samo zamjenjuje veliki teatar, nego ga svojom konkurencijom i oploduje. (...) Glumac je bliži publici, on na nju može djelovati, samo vlastitim sredstvima, individualitetom i talentom, bez pomagala, koja mu inače daje velika pozornica. Tu je sve otvoreno, jasno, iskreno. Nema skrivanja. (...) A to se kod kazališta u baru događa svako veče. Zašto ne bi ljudi mogli pažljivo slušati Čehova ili Averčenkina na pol sata? Zašto ne bi arija Puccinija ili makar Lehara smjela odjeknuti i sa tri koraka udaljenosti? (...) Puk traži svoje, dajmo mu. Vedra umjetnost ne samo da nije grijeh, nego nije ni pogreška – pa ni sa gledišta estetike (...).” (U: Horvat, 1962: 432–435) Međutim, do prve realizacije na sličan način zamišljenih izvedbi (Čehovljevih) djela trebat će pričekati do njihove izvedbe u Satiričkom kazalištu Jazavac u Zagrebu početkom šezdesetih godina.

U povodu prve predstave u Jazavcu Virgil Kurbel piše kritički osvrt u *Vjesniku* koji izrijekom ne spominje Čehova, ali zato podastire uvid u tekstove drugih autora koji su izvedeni (posebice tekstove Hadžića) te, prožet sumnjičavim tonom prema djelovanju novoosnovanog kazališta, posredno svjedoči o društveno-političkom i kulturalnom ozračju u kojem je kazalište stasalo:

Uz stihove Majakovskog i tekstove današnjih poljskih humorista prikazali su se satirički prilozi naših autora, prije svega oni Fadila Hadžića, kao najpogodniji za svrhu kojoj je namijenjen prvi restoran-teatar u Jugoslaviji. Satire Poljaka Leca, Oseke i Baranowskoga, premda potpuno afirmirane pred našom publikom, ipak zaostaju za neposrednom aktualnošću i specifičnim duhom kojim odišu domaći tekstovi. (...) Satire F. Hadžića, najbrojnije i najbolje, bile su okosnica jednosatne izvedbe koja je započela s lakrdijskom 'šmirom' u prikazu skraćene Smrti *Pirama i Tizbe* iz Shakespeareova *Sna ljetne noći*. Domaće satire zahvaćaju svojom oštricom u društveno-privrednu i kulturnu panoramu. (...) Milivoj Körbler, kompozitor satiričkih kupleta, nije u prvom programu došao do značajnijeg izražaja. Od tekstova... najbolje su se afirmirali Hadžićeva *Mačka u kanti za smeće* (*Misli Samuela Becketta*) i stihovi za šansonu *Piramida*, a od stranih *Suosjećanje* Baranowskoga. (...) Na prvoj večeri bio je kontakt izvodilaca i publike konvencionalan, kao 'preko rampe'. Temeljitiya tehnička priprema i smionost satiričkog repertoara, a isto tako originalni ambijent Jazavca nagovještavaju mogućnost novog vala satire i humora u Zagrebu. Koliko će taj val biti visok i neće li značiti početak jedne satiričke bure, treba se tek pokazati – u ovoj umjetnički riskantnoj simbiozi s ugostiteljstvom. (1964.)

Pri analizi te kritike treba uzeti u obzir Hadžićev stav da su predstave Jazavca uvijek bile podložnije strožim vrijednosnim kriterijima kazališnih kritičara jer je dio njih bio pod snažnim utjecajem predrasuda koje su postojale o političkom kabaretu te, sukladno tomu, kritičari nisu posvećivali toliku pozornost njihovim izvedbama kao što su to činili za predstave profesionalnih institucionalnih kazališta.¹⁹⁰(Hadžić u: Ivanković. 2014: 16) No sam naziv kazališta implicira da je usprkos svim izazovima, poteškoćama i zabranama u umjetničkom djelovanju kroz koja je godinama/desetljećima prolazio Jazavac i dalje ostao „tvrdoглаva i zubata životinja” koja živi po cijelom svijetu, bez svoje putovnice. (Ibid., 16)

¹⁹⁰ Iznimka je sljedeća kazališna kritika Joze Puljizevića objavljena u *Vjesniku*: „To što kritika ne prati kontinuirano rad Jazavca najblaže rečeno je neuljudno jer tamo (...) ljudi rade, smišljaju, fantaziraju i očekuju da čuju mišljenje kako to što oni rade izgleda i djeluje. (...) Interpretativni, kreativni nivo Jazavčevih predstava komunikativan je, u mnogim detaljima veoma dobar. Zacijelo u Jazavcu imamo dosad najkulturniji način prezentacije humora, jer ovdje se ne barata prizemnim efektima lakozabavljačkog poetiranja viceva. Od svoje ranije faze, kada su izvođači unosili u interpretaciju tek entuzijastički amaterizam, danas se u Jazavcu osjeća očigledno kultiviranje stila igre (...). Ali (...) sada iščekujemo korak dalje.” (1968: 6)

Nadalje, u kazališnoj sezoni 1964./1965. kazalište je na scenu postavilo predstavu pod nazivom *Spretna nova!* u kojoj je ponovno bio zastupljen Čehovljev dramski tekst. Doduše, bez datuma premijere, ali može se pretpostaviti da je riječ o prosincu 1964. zbog naziva predstave. Izuzev Čehovljeva humora, bili su uključeni i tekstovi drugih stranih i domaćih pisaca poput Georgea Bernarda Shawa, Bertolta Brechta, Fadila Hadžića, Vladimira Bulatovića Viba, Maje Zaninović, Ilije Popovskog i Miloša Nikolića. Režiju ponovno potpisuje Nikola Petrović, a za scensku glazbu bili su zaduženi skladatelji Silvio Foretić (1940.) i Janko Jezovšek (1945.). Izvodili su Olga Pivac (1941.), Maja Zaninović (1939. – 2000.), Bane / Branislav Petrović (1936. – 2019.), Dragutin / Drago Bahun (1933. – 1993.), Mladen Crnobrnja Gumbek (1939. – 2000.) i Ivica Gorjup. Nisu pronađeni kazališni osvrti o predstavi *Spretna nova!* koji bi podastrli detaljniji uvid u njezine izvedbene segmente.

3.3.2. *Ujak Vanja* u Narodnom kazalištu *August Cesarec* u Varaždinu

Osim na zagrebačkoj kazališnoj sceni, Čehovljeva djela u tom se razdoblju uprizoruju i u Varaždinu. U Narodnom kazalištu *August Cesarec* 29. listopada 1960. postavljen je *Ujak Vanja* (*Djadja Vanja*) i to u povodu već spomenute stogodišnjice piščeva rođenja. Prijevod, režiju i scenografiju potpisuje Vladimir Gerić, a sveukupno je održano trinaest izvedbi drame. Dekor i i kostimi izrađeni su u radionicama kazališta. Uloge su tumačili Dane Georgievski – Aleksandar Vladimirovič Serebrjakov, Ksenija Štagljar – Jelena Andrejevna, Božena Torjanac-Weiss – Sofija Aleksandrovna / Sonja, Elvira Levar – Marija Vasiljevna Vojnicka, Zvonko / Zvonimir Torjanac (1930. – 2014.) – Ivan Petrovič Vojnicki, Martin Sagner (1932. – 2019.) – Mihail Ljvovič Astrov, Martin Bahmec – Ilja Iljič Teljegin, Dubravka Deželić – Marina i Tomo Cvitanović – radnik.¹⁹¹

Vladimir Gerić (1928.) jedan je od najistaknutijih i najsvestranijih hrvatskih kazališnih umjetnika druge polovice 20. stoljeća koji je u dugogodišnjem umjetničkom djelovanju ostao posve vjeran i predan kazalištu, a u određenom segmentu i Čehovljevu književnom opusu. Na varaždinsku scenu (na kojoj djeluje od 1956. do 1963.) 1960. postavlja Čehovljevu dramu *Ujak Vanja*. (U: Vladović, 1996: 67–68) Tijekom karijere Čehovljevim djelima vraća se nekoliko puta, a u javnosti ostaje zapažena njegova režija *Ujaka Vanje* u Teatru u gostima 1978. koja je izvedena rekordnih 112 puta (više o njoj u nastavku rada).¹⁹² Pritom, riječ je o usklađivanju, a ne o nasilnom provođenju ideja između dramaturških zadanosti teksta i pojedinih režijskih rješenja.

¹⁹¹ Kazališna cedulja: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1960.).

¹⁹² Većina naslova koje Gerić postavlja na scenu pripadaju komedijama, odnosno na pozornici nerijetko promiče vedar vodviljski humor, dok se ono što je zajedničko njegovim predstavama očituje „u savršenosti dramskog mehanizma”, bez obzira na to koja je žanrovska odrednica teksta. (Vladović, 1996: 67) U središtu njegove redateljske poetike nalaze se pojedini gavelijanski postulati, ponajprije dramski tekst, odnosno detaljno tekstno istraživanje dramske baštine čije ideje pokušava uskladiti s kazališnom scenom. Poput Gavelle koji je ponajprije zagovarao kazalište u književnosti, odnosno „koji je za svako dramsko djelo pronalazio prvenstveno scenska sredstva koja su književno djelo posredstvom redateljske kreativne fantazije transponirala u „kazališno”” (Lešić, 1988: 162), Gerićeva kazališna strategija „očituje se (...) u mreži njegovih literarnih interesa te prosudbi scenskih vrijednosti i izazova”. (Vladović, 1996: 67–68)

Njegovo detaljno poznavanje renomiranih djela svjetske dramske baštine pokazuje i najava predstave *Ujak Vanja* u *Varaždinskim vijestima* dva dana prije premijere. Naime, kao proučavatelj Čehovljeva književnog opusa, Gerić u spomenutim novinama piše o kontekstu nastanka piščeve dramaturgije i njezinoj važnosti, o vremenu umjetničke krize kroz koju su prolazili rusko kazalište i ruska književnost druge polovice 19. stoljeća.

Kazališni je život bio u rukama trgovaca, poslovnih ljudi, državnih činovnika i oficira, kojih je jedini cilj bio stjecanje novca i onemogućivanje širenja bilo kakvih naprednih nastojanja i misli. Država je na štetu pisaca kao što je bio Gogolj favorizirala pisce tipa grofa Cicijanova, autora nazadnog *Novog revizora*, ili pisce kojih su nedaroviti komadi bili puni najniže komike, srceparateljnih scena, (...) ukratko svime što je čudno, nastrano, bučno, patetično – i prazno. (1960: 4)

Takvom narušenom stanju u književnosti pridružuje se ruska glumačka umjetnost koja se „sasvim degenerirala, ulila u šablone, površnosti, šuplju patetiku, cirkusijade bez repa i glave”. (Ibid., 4) Upravo je to Čehov želio promijeniti, odnosno u svojoj dramaturgiji, nastavlja Gerić, težio je uspostaviti životnu istinitost na pozornici tako da ne prikazuje jednoznačne junake, već „male ljude” koji obavljaju svakodnevne sitne poslove, bez motivacije ili uvjerenja. U drami *Ujak Vanja*, nadodaje Gerić, svi protagonisti osjećaju svoju promašenost i otuđenje i kao dio šireg društva i kao pojedinci, u čemu redatelj pronalazi sličnost s razdobljem u kojem živi, predstavljajući svoju režiju drame mogućnošću njezine aktualizacije. (Ibid., 4)

U svom razapinjanju između stvarnosti i želje, ni oni sami ne mogu i ne znaju pravo reći (...) što žele, svima se njima samo nešto „čini”, ali svaka je želja za ostvarenjem tih „činjenja”, tih prividnih uvjerenja jalova, prazna i smiješno groteskna, kao i pucanj ujaka Vanje. (...) U želji da se izraze, i u osjećanju nemoći da to učine istinski i potpuno, lica se svojim riječima i postupcima otuđuju i sama sebi (...). I sve se na kraju nalazi tamo, gdje se nalazilo i u početku – u neriješenosti, u promašenosti i bezizlaznosti u svijetu koji nije znao ni mogao omogućiti svojim ljudima puni, pravi razvitak i sagledavanje svojih vrednota. (Ibid., 4)

S druge strane, kazališni kritičari promatraju Gerićeve redateljske postupke u namjeri stvaranja „čehovljanske” atmosfere te kroz prizmu isticanja glumca kao najvažnijeg aktera u predstavi. U *Varaždinskim vijestima* Đorđe Šaula piše:

Atmosfera je stvar režije u bezbroj detalja: kako će osvjetliti scenu, kako će i kuda kretati glumce, kako će i u kom momentu unijeti neki simbolični i poetični ili čak i naturalistički detalj, što Vladimir Gerić zna postaviti uvijek na pravom mjestu, i u pravi čas i na pravi način (...) U ujednačenosti te grupe glumaca koja je igrala *Ujaka*

Vanju postignuta je ravnoteža, čak i u onome što je bilo slabije, manje plastično rečeno, ili odglumljeno tako da je svaki pojedinac imao i svoje pune rehabilitacije u onome što je bitno i važno. Kad se zaigrala ona prava drama u trećem činu, slična onim redovitijim dramama kakve se češće igraju, svi su zajedno i podjednako živnuli, tako da je čar atmosfere preplavio dvoranu i izazvao snažan odaziv publike. Pažnja nije popuštala, jer ako je i netko od glumaca imao prazno mjesto, onda je to netko drugi zakrio svojim punim izrazom, a iza svega je kao neka poetična i sumorna tužna pozadina lebdila realistička i profinjena atmosfera što ju je dočarala režija. (1960: 4)

Marjan Varjačić napominje da se redateljevo stvaralaštvo već u počecima odlikovalo svojevrsnim „darom za kreiranje atmosfere” koji podsjeća na Maxa Reinhardta te uvođenjem određenih novina u varaždinsko i hrvatsko glumište. (2021.) U tom kontekstu ističe Gerićevo nekonvencionalno tumačenje scenskog prostora: „Pristalica je principa reducirane bine, postupka prikazivanja u pojednostavljenom, reduciranom obliku, svođenju na najbitnije, bez previše pojedinosti. On slijedi u svojim scenografijama antimimetičko načelo i stvara nerealističku pozornicu, u vrijeme kada još u mnogim hrvatskim kazalištima vlada scenski iluzionizam.” (Ibid.) Naglašava njegovo odbacivanje „pretjeranog scenskog iluzionizma i pojednostavljene primjene sustava Stanislavskog u glumi”, koje suprotstavlja Brechtovu pristupu glumi („Verfremdung”). (Ibid.)

Gerić je protivnik „redateljskog kazališta”, ne slaže se da dramski tekst treba prilagoditi redateljevim inscenatorskim postupcima ili da vizualno-materijalni segment predstave treba biti važniji od individualnog stvaralaštva glumca. (Ibid.) Smatra da u kazalištu „ništa nije vrednije od glumca jer on je medij kazališta. Ako glumac zataji, onda je sve zatajilo (...). Publika ide vidjeti glumca, vidjeti njegovo oko, njegovo lice, čuti njegov glas. Glumac prenosi slojevitost teksta.” (Tunjić, 2010.) Poput Gavelle, naglašava važnost govora glumca, u čemu se i sastoji njegov „kazališni moto”. Izgovorena riječ preuzima središnju ulogu u njegovim predstavama. Pritom je i protivnik tzv. konceptualnog kazališta:

To je teatar koji hoće preodgajati, govoriti mi kako nešto moram gledati. Naši kazališni koncepcionari imaju prije koncepciju nego tekst u ruci, pa nasumce traže tekstove u koje bi mogli ugurati svoje koncepcije svake vrste (...) Pritom najviše stradavaju hrvatski i svjetski klasici, koji se ne mogu braniti. I gledateljstvo kojemu se koncepcija nabija na nos tako da ono jadno ne mora ništa ni misliti, ni osjećati. Tako smo dobili kazalište bez tajne. Kazalište glupana za glupane. (Ibid.)

Treba naglasiti da pojedini kazališni kritičari Gerićevu inscenaciju *Ujaka Vanje* promatraju samo u pojednostavljenoj primjeni *Sistema* Stanislavskog, a zatim izdvajaju da je redatelj vrlo

uspješno uprizorio Čehovljevu dramu, bez jasnog uvida u širu scensku sliku izvedbe putem pojedinih režijskih i glumačkih rješenja ili opisom scenografije i kostimografije. To je posebice uočljivo u osvrtima napisanim u povodu gostovanja varaždinskog kazališta u Puli. Pritom je nemoguće izvoditi zaključke o potencijalnoj recepciji brehtovskog teatra u Gerićevoj inscenaciji *Ujaka Vanje* jer ona vjerojatno nije realizirana u toj predstavi.

Predstava je gostovala u Puli početkom studenoga 1960. kao dio kazališne turneje koja se održala na relaciji Labin – Pula – Karlovac (od 4. do 7. studenoga) i činila dio uzvratnog gostovanja nakon predstave *Karolina riječka* pulskog kazališta u Varaždinu. Ako je suditi prema kritici, varaždinski ansambl na svojem je prvom pulskom gostovanju naišao na odobrenje gledatelja, a uprizoreno djelo interpretirano je kroz vizuru ruske realističke, a ne modernističke drame. („Povodom gostovanja varaždinskog kazališta u Puli”, 1960: 4) Kritičar *Varaždinskih vijesti* napominje da je Gerićeva režija u izvedbi „jednog od najboljih hrvatskih kazališta” predstavila mlađu generaciju jako talentiranih glumaca čije je uloge redatelj „majstorski riješio” (Ibid., 4), ali, dakako, bez pojedinosti kako je to napravljeno te bez određene doze samokritičnosti.

Iako političko-ideološki obojena, sljedeća kritika objavljena u istim novinama tjedan dana kasnije podastire više podataka o kazališno-kritičkoj recepciji *Ujaka Vanje*, objavivši dijelove kritičkih osvrti iz *Glasa Istre*, *Novog lista* i *Karlovačkog tjednika*. Primjerice, kritičar *Glasa Istre* V. Ujčić piše o početnoj sumnjičavosti pulske publike prema izvedbi varaždinskog ansambla koji je odlučio uprizoriti tako kompleksno djelo kao što je *Ujak Vanja*, ali koja se je ubrzo pokazala neosnovanom jer se „osjećala puna scenska koncentracija izvođača i težnja da se sačuva svim sredstvima karakteristika čehovljevske dramske djela”. (1989: 146). Nastavlja:

Lirska komedija *Ujak Vanja*, genijalno kazališno djelo velikog ruskog klasika Čehova predstavilo nam je interpretativne razmjere i domet varaždinskih kazališnih umjetnika. (...) Nijedno drugo prigodno slovo ne bi bilo snažnije, dramatskije, neposredno i istinitije progovorilo za taj Čehovljev jubilej – od naših gostiju koji su njegovo djelo tumačili s klasičnim srođavanjem s piscem i karakterom njegovog stvaralaštva. (...) (Predstava) je počela vanjskim i unutrašnjim znacima u sigurnom karakteriziranju i raspoloženju čehovskog teatra. Nigdje zastranjenja; nigdje eksperimenta; nigdje otiskivanje na puteve ustupaka nečem modernističkom ili idejno pretencioznom. Čuvalo se do krajnjih granica Čehova i stanislavsko-hudožestveni tip izvođenja. Podtekst drame, koji začuđujuće otkriva kod Čehova pravi karakter njegovih običnih ljudi, izbijao je u igri gostiju dominantnom snagom i stvarao zgnusnutu atmosferu čitavog niza sitnih drama u kojima imaju svi svoju karakterističnu

i životnu diferenciranu ulogu. Svaki se portret lika ili ideje u tim scenama iz seoskog života obrađivao s jednakom pažnjom, tako da je sav zračio jednom diskretnom ljepotom i toplinom. („Povodom gostovanja našeg kazališta u Puli, Karlovcu i Labinu”, 1960: 4; 1989: 145–146)

Inscenatorski postupci redatelja Gerića dakle uspoređuju se s proklamiranom inačicom *Sistema* te se osuđuje svaki pokušaj eksperimentiranja ili „ideološkog zastranjivanja” na pozornici. U prvi plan opet dolazi kreiranje odgovarajuće „čehovljanske” atmosfere.

Kritičar *Novog lista* R. Jambrošić na sličnome je tragu. I on spominje početnu zadržku publike prema mladom ansamblu varaždinskog kazališta koja se pokazala neopravdanom već od prvoga čina te ni on ne podastire pojedinosti o samoj izvedbi: „Ansambl je mahom sastavljen od mlađih glumaca, no oni su zato (...) svojom talentiranom igrom u majstorskom redateljevu rješenju to itekako nadoknadili. Dobro uigrana radnja postepenog dolaženja do sukoba u drami kao i postepeni smiraj na kraju, plod su profinjene kulturne glume svih aktera ovog djela.” („Povodom gostovanja našeg kazališta u Puli, Karlovcu i Labinu”, 1960: 4) Kritičar *Karlovačkog tjednika* također ističe kreiranje ugođaja „razapinjanja između stvarnosti i želja”, gdje su sva lica naglasila svoju osobnu i društvenu promašenost” te pohvaljuje glumačke kreacije Zvonka Torjanca, Dane Georgijevskog i Ksenije Štagljar. (Ibid., 4)

3.3.3. *Ujak Vanja* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku

Sljedeće godine 19. ožujka 1961. u 53. kazališnoj sezoni, dramu *Ujak Vanja* postavlja Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku nakon što na osječkoj pozornici trideset i osam godina (1923. – 1961.) nije postavljeno nijedno Čehovljevo djelo. Osim premijere, drama je izvedena još jedanaest puta, a posljednja izvedba bila je 24. travnja iste godine. Branko Mešeg (1919. – 2012.), tadašnji ravnatelj Drame osječkog kazališta od 1958. do 1964. godine, potpisuje režiju, Nikola Andrić autor je prijevoda drame, a Aurelija Branković (1903. – 1968.) osmišljava scenografiju i kostimografiju. Uloge tumače Aleksandar Gavrilović (1910. – 1986.) – Aleksandar Vladimirovič Serebrjakov, Gordana Vinokić (1934. – 2006.) – Jelena Andrejevnja, Ružica Lorković (1930. – 2002.) – Sofija Aleksandrovna / Sonja, Ana Kramarić (1914. – 1989.) – Marija Vasiljevna Vojnicka, Frano Krtić (1919. – ?) – Ivan Petrović Vojnicki, Ico / Ivan Tomljenović – Mihajl Ljvović Astrov, Luka Aparac (1920. – 1993.) – Ilja Iljič Teljegin, Eliza Dobrić (1921. – 2010.) – Marina i Dušan Vujnović (1926. – 1994.) – radnik.¹⁹³

Branko Mešeg nerijetko se opisuje kao ključni redatelj i intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku (1972. – 1981.) koji je uvelike utjecao na osječki scenski život od početka pedesetih do osamdesetih godina 20. stoljeća. (Bogner-Šaban, 2008: 165) Pridaje mu se i oznaka redatelja koji glumcu pruža dovoljno prostora da sam kreira dramski lik koji utjelovljuje na sceni tako da postaje njegov „nenametljiv suradnik i savjetnik” jer želi probuditi njegovu stvaralačku strast, ali i oznaka „pronicevog tumača teksta” koji stvara scenski ugođaj primjeren duhu dramskoga djela. (Ibid., 174) Kada je režirao predstavu *Ujak Vanja*, bio je na stvaralačkom vrhuncu i u tom je stvaralačkom razdoblju svoj interes za zastupanje književnosti u kazalištu (koja je karakteristična za njegovo prijašnje umjetničko djelovanje) postupno zamijenio scenskom raščlambom teme koja korespondira s tadašnjim suvremenim životom, odnosno na pozornicu dovodi egzistencijalističku dramatiku i dramatiku teatra apsurdna. (Ibid., 174) Intenzivno proučava međusobni odnos društva i čovjeka, nedostatak i gubitak međuljudske komunikacije kojima se odlikuje ne samo drama

¹⁹³ Kazališna cedulja: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1961.).

Ujak Vanja već i, primjerice, drama *Tko se boji Virginije Woolf?* američkog dramatičara Edwarda Albeeja iz 1962. godine.¹⁹⁴

S druge strane, o Čehovljevu dramskom tekstu, prema kojem osjeća veliko strahopoštovanje (svjestan ruske tradicije), Mešeg ističe:

Čehov je za svako kazalište velika svečanost. (...) Dubok i misaoni tekst pružio je priliku slavnim Hudožestvenicima da sagrade novo kazalište. To znači: mi svi ostali kada pristupamo tome tekstu nastojimo studirati Čehova tako da, pored toga što želimo dati što je moguće bolju predstavu, učinimo sve da nas taj tekst obogati i u našem daljnjem radu. To su želje i nastojanja. Budući da ni u jednom umjetničkom poslu nema konačnog suda bez sudjelovanja publike, moći ćemo rezultat našeg rada ocijeniti u direktnom kontaktu s publikom. Ukoliko gledalac bude mogao shvatiti i doživjeti svu bol Čehovljevih ličnosti, bezizlaznost njihovih životnih situacija, mi ćemo kao izvođači smatrati da je dio našeg umjetničkog posla izvršen. (u: T. Š., 1961.)

Publika ima važnu ulogu i u njegovu režijskom pristupu (pretpostavka o redateljevom uspjehu) i u teorijskom razmatranju kazališta, i to od najranijeg umjetničkog djelovanja pedesetih godina jer, prema redatelju, kazalište ima važnu ulogu u formiranju društvenoga mišljenja, što ga, dakako, ne razdvaja od tadašnjih popularnih stavova o pedagoškoj funkciji kazališta. Stoga kazališni repertoar „mora biti presjek kroz književno-dramsko stvaranje kod nas i u svijetu” (Mešeg: 1955: 6), odnosno „redateljeva je zadaća stalno aktualiziranje repertoara značajnim svjetskim i domaćim djelima zbog poticanja i održavanja interesa za kazališnu umjetnost”. (Bogner-Šaban, 2008: 174) Mešeg naglašava uprizorenja djela koja su rijetko ili uopće nisu izvođena na osječkoj pozornici, a *Ujak Vanja* upravo je primjer takve drame. U režiji se oslanja na tadašnje nositelje dramskoga repertoara osječkoga kazališta: Ružicu Lorković, Frana Kurtića, Icu Tomljenovića i Anu Kramarić. U predstavi se posebice ističe Ružica Lorković, „istaknuta interpretkinja zahtjevnih i slojevitih ženskih likova iz

¹⁹⁴ Mešeg režira dramu američkog dramatičara šest godina nakon Čehovljeve drame. Dvije navedene drame mogu se usporedno promotriti, posebice ako se obrati pozornost na redateljevu analizu obilježja tadašnje suvremene (američke) dramatike koja pokazuje određenu sličnost s Čehovljevom dramaturgijom.¹⁹⁴ Ističe: „Suvremena dramaturgija polazi od činjenice da su stanja neizmjenjiva, da između polarizacije dolazi samo do eksplozivnih pražnjenja. Iz toga proizlazi i onaj pesimizam. (...) Prema tome, na terenu suvremene dramaturgije nema više lijepih priča, zanosnih situacija jer su i njihovi autori u neku ruku razočarani ljudi. Ljude danas čini poetičnima jedino nada. Ako pažljivo proučimo većinu suvremenih dramskih tekstova, vidjet ćemo da je sva ljepota u njima sazdana na nečem nestvarnom, na nekoj nadi, iluziji, a da ono grozno i deprimirajuće proizlazi iz opisa svakodnevne stvarnosti. Slika života u suvremenim dramama je prilično ružna, a nada pokolebana.” (U: Koričančić, 1967: 22) Ta sličnost nije iznenađujuća ako se uzme u obzir podatak da je Albee bio jedan od prvih zagovornika teatra apsurdna u Americi (pod utjecajem S. Becketta i E. Ionesca) koji se nerijetko u djelima bavio temama otuđenja i izolacije čovjeka te interpersonalnim emocionalnim nasiljem.

stranog repertoara” (Ljubić, 2019: 264) koja je tom prigodom, napominje Žeravica, pokazala glumački talent i zrelost, a najveće domete u glumačkoj karijeri postigla surađujući upravo s redateljima Brankom Mešegom i Ivanom Martonom. (2018: 70, 74) Lorković o svojoj ulozi pak ističe da Čehov od glumca traži posvemašnju iskrenost u poistovjećivanju s likom koji se interpretira, odnosno potpuno i iskreno razumijevanje uloge te napominje da voli svoju ulogu Sonje jer ju, za razliku od drugih likova pesimističnog predznaka, privlači njezina poetičnost i snaga vjere u rad. (u: T. Š., 1961.) Za tu ulogu dobila je Nagradu grada Osijeka u povodu proslave godišnjice oslobođenja grada. (Žeravica, 2018: 71)

Scenografska i kostimografska rješenja u predstavi potpisuje akademska slikarica Aurelija Branković¹⁹⁵, koja je tako nadgledala cjelokupni vizualni identitet predstave kao jedinstvenu likovno-scensku viziju, što čini jedan od osnovnih preduvjeta homogenosti predstave. Prema nekoliko sačuvanih crno-bijelih fotografija predstave (preuzetih iz Arhiva osječkog Hrvatskog narodnog kazališta) može se pretpostaviti da je bila stručna u poznavanju povijesti odijevanja, odnosno duha i stila povijesnog razdoblja koji se uprizoruje na sceni, ali i mode svojeg vremena, što je razvidno u izradi haljina s mnoštvom detalja (nerijetko s volanima) za Gordanu Vinokić / Jelenu Andrejevnju i širokih kravata s razrađenim detaljima koje su nosili muški interpreti uloga, Aleksandar Gavrilović / Serebrjakov i Luka Aparac / Teljegin. U ovoj je predstavi ostala unutar okvira realističko-scenskih kostimografskih i scenografskih rješenja kojima se većim dijelom odlikuju i zagrebačke predstave Čehovljevih djela na početku šezdesetih godina, a nadovezujući se i zaokružujući Mešegovu redateljsku koncepciju koja, usprkos tendenciji da poveže Čehovljevu dramaturgiju i onu teatra apsurdna, nije izlazila izvan okvira realističkog scenskog koda.

¹⁹⁵ Aurelija Branković prva je stalna kostimografkinja osječkog kazališta (1957. – 1962.) i njegova stalna suradnica do smrti 1968. godine. Uz Vandu Pavelić Weinert jedna je od najstarijih kostimografkinja koje djeluju u poslijeratnim pedesetim godinama, a osim kostimografije, bavila se i scenografijom (za kazalište i film) i izradom kazališnih lutaka. (Petranović, 2015: 365) Djelovanjem u osječkom kazalištu „pridonijela je profiliranju likovnosti njegove scenske slike”, odnosno oblikovanju stila osječke kazališne sredine toga vremena. (Ibid., 365)

3.3.4. *Triptih* Narodnog kazališta u Zadru

Drugog ožujka 1963. godine inscenirane su tri piščeve jednočinke (*Jubilej*, *O štetnosti duhana* i *Labuđi pjev*) pod zajedničkim nazivom *Triptih* na pozornici Narodnog kazališta u Zadru. (Maštrović, 1985: 209–210) Za sve tri jednočinke prijevod je napisao Borislav Mrkšić, a scenografiju potpisao akademski slikar Zdenko Venturini (1922. – 2002.).¹⁹⁶ Redatelj *Jubileja* bio je Miro Marotti (1920. – 2009.), a *Labuđeg pjeva* (*Labudove pjesme / Lebedinaje pesnje*) i *O štetnosti duhana* (*O vrede tabaka*) Nikola Vončina (1934. – 2015.), dramaturg i redatelj Hrvatske radio-televizije. Osim premijere, jednočinke su izvedene još dvaput, drugi put 30. ožujka iste godine.¹⁹⁷

Početak pedesetih godina Miro Marotti (koji je netom diplomirao kazališnu režiju u klasi Branka Gavelle) stiže u Zadar, na mjesto ravnatelja zadarskog kazališta, a približno u isto vrijeme dolazi i Zdenko Venturini. (Vigato, 2020: 276) Te dvije umjetničke osobnosti sa zadarske kazališne scene započinju „uklanjati dilentizam, šablonizirane glumačke postupke i preživjelu scensku artificijelnost” koji su velikim dijelom obilježili prvo desetljeće djelovanja zadarskog kazališta. (Vigato, 2012: 323) Marotti inzistira na načelima glume i režije svojeg učitelja Gavelle (o čemu smo već pisali pri analizi izvedbe *Triju sestara* SK-a *Ivan Goran Kovačić*), koja stoje u opoziciji s tadašnjom proklamiranom inačicom *Sistema*

¹⁹⁶ Zdenko Venturini bio je scenograf u zadarskom kazalištu od 1954. do 1964. godine. Maštrović ga izdvaja kao najboljeg scenografa u povijesti navedenog kazališta. (1984: 350) „Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi Đure Tiljka, a od 1951. bio je član Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. Kao slikaru najčešći motivi bili su mu mrtva priroda, krajolici i figuralne kompozicije u maniri lirskog realizma”, dok svojim inovativnim i modernim scenografskim rješenjima ne predstavlja scenografa zanatliju, već scenografa umjetnika, tako da njegov rad ne zaostaje za scenografijama drugih hrvatskih kazališnih središta toga razdoblja. (Vigato, 2020: 276, 288)

¹⁹⁷ Početkom šezdesetih godina zadarsko kazalište proživljavalo je krizu: trpjelo je financijske probleme, imalo nedostatan broj glumaca koji bi mogli tumačiti ambicioznija djela, derutnu kazališnu zgradu i nedostatak suvremene scenske tehnike. Nadležni općinski organi 1962. zabranjuju daljnje korištenje kazališne dvorane. Predstave se, uključujući Čehovljeve jednočinke, izvode u dvorani Doma sindikata koja raspolaže sa samo 220 sjedišta, bez potrebne scenske tehnike, a kazališna sezona 1962./1963. posljednja je sezona zadarskoga profesionalnoga umjetničkog ansambla. Nakon toga organiziraju se samo gostovanja raznih ansambala koji ostvaruju predstave visoka dometa. Godine 1968. dovršena je rekonstrukcija kazališne zgrade i obnovljena velika kazališna dvorana (650 sjedećih mjesta) i višenamjenska mala dvorana. (*Repertoar*, 1990: 649; Batušić, 1978: 435; Maštrović, 1984: 351–352; 1996: 13, 16) Tek je u travnju 1992. Odlukom Skupštine općine Zadar konstituirana Hrvatska kazališna kuća Zadar (koja 2009. mijenja ime u Hrvatsko narodno kazalište Zadar) čiji je zadatak bio ponovni ustroj stalnog profesionalnog kazališnog ansambla. Kazališne sezone 1962./1963. u zadarskom kazalištu postavljeno je šest premijera. Maštrović ističe da se u kazalište želio privući što veći broj gledatelja, a da su neka djela (*Fizičari* Friedricha Dürrenmatta, *Maskerata* i *Adam i Eva* Miroslava Krležje), izabrana „nekonvencionalno i smiono”, bila pozitivno primljena i u kritici i kod publike. (1984: 352–353) No izriekom se ne spominje recepcija Čehovljevih jednočinki.

Stanislavskog.¹⁹⁸ Može se pretpostaviti da njegova režijska promišljanja pedesetih godina pokazuju naznake prekida s isključivim zastupanjem socrealističke estetike. Pritom se susreće i s problemom realizacije „vanjskog prostora na pozornici koji je u stanju izraziti unutarnju bit dramskog djela na što višoj estetskoj razini, pri čemu je važna suradnja scenografa s redateljem i čitavim ansamblom”. (Ibid., 66)

Kazališna scenografija postaje sve važnijim izražajnim čimbenikom u režiranju predstave i u zadarskom kazalištu. Pedesetih godina kazališnu scenografiju karakteriziraju „redukcionizam u konstruiranju i upotrebi elemenata prostornoga oblikovanja, upotreba novih materijala, rasvjeta kao formativni element likovnosti scenskoga prostora, pri čemu dolazi do kreativnoga preispitivanja odnosa boje, raznih materijala i svjetla te iskušavanje optičkih fenomena svjetla i pokreta (kinetizam) kao i odnosa izvođača i objekta”. (Lederer; Petranović, 2019: 99)¹⁹⁹ Venturinijevi scenski prostori dio su navedenih scenografskih ideja i načela. Njegova scena je „pročišćena, reducirana na bitne elemente”, oduhovljena (scenograf „mora duhovno srasti s djelom kako bi djelo duhovno oživjelo”), stilizirana (čime je „dovodi do

¹⁹⁸ Jednočinke su postavljene iste godine kada se obilježavala stota godišnjica rođenja Stanislavskog i četrdeseta obljetnica njegova gostovanja s hudožestvenicima u zagrebačkom kazalištu. U *Telegramu* Jozo Puljizević, svjestan načina kako je umjetnost Stanislavskog interpretirana nakon Drugog svjetskog rata i prema tome potrebe njegove revalorizacije, napominje vrijednost njegova rada (njegovu „modernost”) početkom šezdesetih godina. U prvi plan postavlja bitnu osnovu u poučavanju umjetničkog rada Stanislavskog, a to je iznošenje tzv. istinitih osjećanja na pozornicu kojima se motivira cjelokupna glumčeva ličnost. „Takva maksima jamstvo je aktualnosti etike i estetike i u našem vremenu.” (1963.) Slavko Batušić pak podsjeća hrvatsku kulturnu javnost o važnosti gostovanja hudožestvenika potkraj 1922. godine: „To gostovanje MHT-a, pogotovo neposredno doživljena moć ličnosti Stanislavskoga, ostavili su duboke tragove u razvoju hrvatske kazališne umjetnosti. Naši glumci, redatelji i đaci glumačke škole uočili su kakvi se visoki rezultati mogu postići unutarnjom umjetničkom disciplinom, potpunim podvrgavanjem čitavog sebe svome zadatku, stapanjem umjetnosti i čovječnosti i spoznajom o istinitosti najpoznatije maksime Stanislavskoga: „Danas Hamlet – sutra statist, no i u ulozi statista možeš biti umjetnik”. (1963: 7) Iako utjecaj hudožestvenika danas uglavnom promatramo kao neizostavnu povijesno-kulturološku činjenicu (naravno, neophodnu za temu ovoga rada), njihov utjecaj je i dalje znatan gotovo dva desetljeća nakon završetka Drugog svjetskog rata, bez obzira na to što sve više slabi i što je glumiti i režirati po *Sistemu* Stanislavskog tada bilo neostvarivo. S druge strane, Zahova napominje: „*Sistem* Stanislavskog daje redatelju znanje organskih zakona glumačkog stvaralaštva i odgovarajuće metode rada. *Sistem* kategorično odbacuje takvu metodu rada s glumcem, pri kojoj redatelj od samog početka zahtijeva od izvođača određeni rezultat, tj. određena osjećanja i uobličenu formu njihovog izražaja. Takva metoda dovodi do šablonizacije vanjskog prikazivanja osjećanja. Zadatak je redatelja pomoću glumca pronaći točan put do željenog rezultata, dajući mu ne osjećanja niti formu njihovog iskazivanja, već radnju. Izvođenje tih akcija na prirodni način dovodi izvođača do potrebnog osjećanja. Na taj način redatelj usmjerava glumca na put organskog stvaralaštva.” (1977: 95)

¹⁹⁹ Pedesete godine 20. stoljeća, uz dvadesete godine, označavaju „stilotvorno najvažnije razdoblje u povijesti hrvatske scenografije”. Uz kostimografiju, scenografija „brojnošću inovativnih transformacija scenskoga prostora (...) pridonosi umjetničkom identitetu epohe europskoga kasnog modernizma s nizom neoavangardnih pojava nastalih iz naslijeđa povijesne avangarde (...).” (Lederer; Petranović, 2019: 15–17) No, prema Selemu, takva vrsta scenografije nije se ostvarila u svojoj ukupnosti kao kazališni stil dramskoga kazališta. Razlozi su dvojaki: utjecaj Gavelle i sklonost hrvatskoga kazališta tzv. hipertrofiji teatralizacije. (Ibid., 103)

simbola”) i samo malim dodacima transformirana jer ne preferira slikarske iluzije. (Vigato, 2020: 278–279) U *Glasi Zadra* 1955. Venturini objavljuje manifest scenografije naziva „Za cjelovitu i stilski ujednačenu predstavu” koji obuhvaća sljedeća njegova promišljanja: „svako umjetničko djelo treba predstavljati čvrsto organiziranu cjelinu unutar koje vladaju red, ravnoteža, proporcija i ritam. Snaga umjetničkog djela može se postići jedino njezinim pojednostavljivanjem. Potrebno je pročistiti oblik, lišiti ga svega sporednoga, nevažnoga i izvanjskoga i tako se može doprijeti do njegove biti.” (Ibid., 280)²⁰⁰ Usto, u predgovoru kataloga svoje izložbe *Inscenacije* iz 1964. napominje da suvremena scenografska načela moraju uključivati i sljedeće odrednice: strogu funkcionalnost, neraskidivu vezu sa scenskom radnjom, „geometriziranu oblikovnost vremensko-prostorne scenske univerzalnosti i sposobnost simultanih izmjena vrijednosti”. (Ibid., 281) Pritom se njegove scenografije mogu podijeliti u nekoliko kategorija: scenografije neutralnog dekora, apstraktne scenografije, scenografije s arhitektonskim elementima i scenografije s realističnim detaljima. (Ibid., 282–287) Na temelju uvida u jednu crno-bijelu fotografiju predstave objavljenoj u knjizi *Pedeset godina Hrvatske kazališne kuće Zadar (1945. – 1995.)* autora Tihomila Maštrovića, može se uvjetno zaključiti da se u uprizorenjima jednočinki nazire Venturinijeva tendencija k pročišćenju kazališne scene, reduciranju detalja, stilizaciji scenskog prostora (s uvođenjem ponekog simbola koji svjedoči o tome da se radnja odvija potkraj 19. stoljeća), o cjelini unutar koje vladaju ravnoteža, proporcija i red.

²⁰⁰ Dio razmišljanja Venturini posvećuje i odnosu glumca prema kazalištu. Štoviše, u osvrtu objavljenom u časopisu *Teatar* iz 1955. obrazlaže tezu da glumci najviše uništavaju skladnu cjelinu predstave te da oni ne mogu djelovati kao pojedinci već moraju biti sastavni dio kolektiva kojima upravlja redatelj. (Vigato, 2020: 281) U tom segmentu Venturini se ne izdvaja od drugih kazališnih djelatnika (redatelja Škiljana, Spaića ili Mešega) koji su u tom povijesnom trenutku zagovarali kolektivno načelo u kazalištu.

3.3.5. *Prosidba* Narodnog kazališta *Ivan Zajc* u Rijeci

Čehovljeve jednočinke se šezdesetih godina 20. stoljeća izvode i na riječkoj pozornici. Osmog listopada 1965. godine²⁰¹ na pozornici Narodnog kazališta *Ivan Zajc* u Rijeci, ponovno u izvedbi ansambla Talijanske drame, a za vrijeme intendanture Vlade Olujića, izvedena je „šala” u jednome činu *Prosidba (Predloženie / Una domanda di matrimonio, commedia in un atto)*. Ukupno je održano pet izvedbi predstave, a posljednja od njih 16. listopada iste godine. Talijanski prijevod jednočinke napisala je Maura Simoni Malabosi, predstavu je režirao Nereo Scaglia (1921. – 1998.), a scenografiju osmislio Dorian Sokolić (1928. – 2005.). Uloge su interpretirali Glauco Verdirosi – Stjepan Stjepanović Čubukov, Maria Braico – Natalija Stjepanovna i Giulio Marini – Ivan Vasiljevič Lomov. *Prosidba* je izvedena s jednočinkama *Belvedere* i *Ordine e matrimonio* talijanskog dramatičara rumunjskog podrijetla Alda Nicolaja (1920. – 2004.), također u režiji Nerea Scaglie i scenografiji Doriana Sokolića.²⁰²

Glumca i redatelja Nerea Scagliu²⁰³ Hrovat opisuje kao „izvanrednog umjetnika, istinskog ,teatarskog čovjeka’, histriona koji je svojim životom i djelom (...) ,obuhvatio’ najrazličitije političke, socijalne i ,artističke’ mijene” riječkog kazališnog života u razdoblju najvećeg uspona riječke Talijanske drame. (U: Vladović, 1998: 13) Njegov glumački stil pokazivao je sklonost k psihološki utemeljenom realizmu te je bio skloniji komedijama i izgradnji manjih/sporednih uloga. (Ibid., 13–14) Njegova promišljanja o kazalištu uključivala

²⁰¹ „Prvu polovicu šezdesetih godina obilježavaju oslabjeli, no još uvijek prisutni odbljesci (...) svih onih političkih previranja svojstvenih prethodnom desetljeću te sačinjava prijelaznu fazu u povijesti riječkoga glumišta. Godine su to snažne disparatnosti što se očitovale, s jedne strane, u upravljanju kazalištem kojim su rukovodili tada još uvijek uvelike ideološko-politički kontaminirani pojedinci, dok, s druge strane, pak zapažamo postupno osvještavanje redateljske prakse kojom se ipak nastojalo utjecati na estetsko uobličavanje scenskoga čina.” (Rosanda Žigo, 2012: 194) No i dalje se svake kazališne sezone postavljao „veliki broj premijera”, kao što se i ljeti organiziralo „gostovanje po obližnjim mjestima i otocima, bez obzira na to što dramski ansambl brojčano nije bio na zavidnoj razini, pa bi svako očekivanje značajnijih pomaka u stilsko-estetskoj organizaciji scenskoga izričaja (...) bilo pretenciozno.” (Ibid., 200) Usto, razdoblje karakterizira i literarizacija kazališnog čina te nemogućnost i nespremnost tadašnjih riječkih redatelja da se oslone na aktualne europske kazališne trendove. (Ibid., 203)

²⁰² Kazališna cedulja: *Belvedere, Ordine e matrimonio* Alda Nicolaja i *Una domanda di matrimonio* A. P. Čehova (1965.).

²⁰³ Nereo Scaglia bio je jedan od istaknutijih predstavnika riječke kazališne scene druge polovice 20. stoljeća i stalni član Talijanske drame riječkog kazališta više od pedeset godina (od 1946.).

su kolektivno stvaralaštvo redatelja i glumaca u tumačenju komada koje se postavlja na scenu.²⁰⁴

S druge strane, scenografska rješenja u predstavi potpisuje Dorian Sokolić koji nije sklon psihološki utemeljenom realizmu.²⁰⁵ Bez sačuvanih fotografija predstave u Arhivu riječkog kazališta ili kazališnih osvrtu ne može se utvrditi je li predstava postavljena na riječku kazališnu scenu oslanjajući se na „realističke” režijske postupke Nerea Scaglie ili je Dorian Sokolić scenografskim rješenjima, koja se kreću u smjeru redukcionizma i ogoljele pozornice, već tada pokušao modernizirati i osuvremeniti kazališna uprizorenja Čehovljevih djela.

²⁰⁴ Scaglia napominje: „(...) interpret glavne uloge mora uvijek ostati dosljedan samome sebi, a meni se sviđalo mijenjati se, igrati uloge takoreći iz okolice. (...) Teatar ti daje mogućnost da nešto otvoriš, da nešto izraziš, da praktički postaneš netko drugi.” (Hrovat u: Vladović, 1998: 17) Režirao je 64 dramske i operne predstave, a kao uzore ističe talijanske redatelje Francesca Macedonia i Giuseppa Maffioli. (Ibid., 14, 22) O uzajamnom odnosu između glumaca i redatelja izdvaja: „Općenito, kad sam bio redatelj davao sam samome sebi vrlo male uloge, tek toliko da se opravdam, pred sobom i pred glumcima. (...) U praktičnom smislu imao sam prilike da kao redatelj učim od glumaca: ako je glumac dobar i zna što treba učiniti, on može dotaknuti sam duh, sam koncept redatelja. Da, sve to postaje jedno zajedništvo, jedno zajedničko tijelo. Redatelj postane tako blizak likovima.” (Ibid., 23)

²⁰⁵ Već od sredine pedesetih godina Sokolić uvodi znatne promjene u promišljanju scenskog prostora i u vizualnim rješenjima scenske igre u riječkom kazalištu, a katkad su njegova scenografska rješenja čak inventivnija u odnosu na glumačku igru, režijske koncepte ili dramski predložak pojedine predstave. (Rosanda-Žigo, 2012: 131–132) Sve do njegova dolaska u Rijeku 1954. godine scenografi riječkog kazališta „tradicionalno su orijentirani i ne pokazuju osobitih sklonosti novim pojavama u oblikovanju scene”, dok su scenografi poput prethodno spomenutog Gianluigija Colombe priučeni tom poslu. (Dubrović, 1998: 8)

3.4. Ponovna politizacija kazališnoga čina: Traženje novih načina scenskih uprizorenja Čehovljevih djela (1968. – 1975.)

3.4.1. Zagreb

3.4.1.1. *Višnjik* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu

Gotovo desetljeće nakon zagrebačkih izvedbi drama *Galeb* u Škiljanovoj režiji i *Tri sestre* u Šošićevoj režiji, 23. prosinca 1970.,²⁰⁶ na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u

²⁰⁶ Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina u hrvatskoj politici, društvu i kulturi obilježeni su burnim događajima. U lipnju 1968. dolazi do studentskih prosvjeda u Zagrebu, a početak sedmog desetljeća obilježen je zanosom pa potom i slomom Hrvatskog proljeća, što je, dakako, imalo utjecaja na djelovanje hrvatskih kazališta i njihovu repertoarnu politiku. Senker napominje: „Na Brijunskom plenumu održanom 1. srpnja 1966. višegodišnji unutarpartijski ideološki sukobi i podjednako duge borbe za vlast privremeno su završili uklanjanjem iz partijskoga i državnoga vrha čelnika tajnih služba Aleksandra Rankovića i deklarativnim opredjeljenjem pobjedničke struje protiv birokratizma, etatizma i centralizma, za samoupravljanje, demokraciju i federalizam. Bez obzira na sve moguće i vjerojatne uzroke tim sukobima i borbama, legitimitet im je, barem naknadno, osiguravao novi ‚kurs‘ decentralizacije, oprezne liberalizacije i političkog aktiviranja – uz nadzor s vrha vlasti, dakako, što većeg broja ljudi kroz osnaženi Socijalistički savez kao proširenu ‚bazu‘ Saveza komunista. Zavladao je nova ‚živost‘, rekli bi ‚krugovaši‘, ‚živost‘ političke i ideološke naravi. Matica hrvatska i Društvo književnika pripremaju *Deklaraciju o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika*, koju potpisuje niz kulturnih, umjetničkih i znanstvenih institucija i djelatnika. Objavljena je u *Telegramu*, 17. ožujka 1967. (...) Dva najvažnija konkurentna projekta (pre)uređenja našeg fragmenta zbilje – dvije utopije – ponudili su ‚studentska revolucija‘, 1968. i ‚hrvatsko proljeće‘, 1971.” (2001: 24)

Godina 1968. obilježena je u mnogim europskim zemljama, pa tako i u Hrvatskoj, potragom za akademskim, umjetničkim i političkim slobodama. (Čaldarović, 2008: 100) U tome su se posebice angažirali studenti. Njihovi zahtjevi poznati kao lipanjska događanja u Zagrebu odvijali su se u prostorima Studentskog centra koje je postalo mjesto odvijanja protesta, pojedinačnih zborova, sjednica i okupljanja pojedinih fakulteta. (Ibid., 100) Događaje u maloj dvorani Studentskog centra (koji su obuhvaćali inauguriranje eksperimentalnog kazališta, konceptualista itd.) te organiziranje tribina koje su se bavile novim humanističko-društvenim temama Čaldarović naziva ‚projektom suvremene modernizacije s elementima ‚postmodernizacije‘”. (Ibid., 104) Kultura, umjetnost i kazalište nisu više pripadali samo privilegiranom društvenom sloju, a studenti su porastom svoje političke svijesti počeli napuštati nepolitički humanizam (humanizam usmjeren prema vrijednostima pacifizma i antifašizma) te počeli izražavati svoje političko i estetsko nezadovoljstvo svojom okolinom. (Međimorec, 2008: 130–131) Međutim, prema Čaldaroviću, studenti nisu zaista nastupili protiv društvenog sustava, „nego su svojim protestnim radnjama nastojali potaknuti poboljšanje tog sustava, ubrzati promjene i zaustaviti negativne tokove događanja, u bilo kojoj sferi društvene djelatnosti”. (Ibid., 101) Studentski događaji nisu nastali kao reakcija (samo) na događaje koji su se odvijali u drugim gradovima (Parizu, Beogradu), već su postojali i drugi, unutarnji razlozi da se studenti pobune. (Ibid., 101) Drugim riječima, „u lipnju 1968. dio studenata i profesora zahtijeva ekonomsko oslobođenje radničke klase” koja je s marksističkom inteligencijom trebala postati „stvarni nosilac svih ključnih društveno-političkih odluka”; ukidanje „svih privilegija ličnog bogaćenja i ideološkog manipulizma”; pokretanje „pune slobode štampe, zborova, dogovora, manifestacije i demonstracije”. (Senker, 2001: 25) S druge strane, „liberalna struja u republičkom partijskom vrhu” želi promijeniti odnose u tadašnjoj jugoslavenskoj federaciji, a posebice u Hrvatskoj: „Konzekventna primjena u praksi ustavnog određenja republike kao ‚države zasnovane na suverenosti naroda‘ (...), gospodarska politika ‚čistih računa‘ (...), uvođenje tržišnih odnosa, posvemašnja kulturna samostalnost, povratak imena hrvatskog jezika, stvarna sloboda tiska, radija i televizije, pravo na okupljanje, udruživanje i javno izražavanje mišljenja, ukidanje ‚verbalnog delikta‘, pravo na više autonomije u vanjskim poslovima i, najposlije, uvođenje višestranačja i parlamentarne demokracije te stvaranje republičkih oružanih snaga – sve su to bili dijelovi nacionalnoga programa (...), koji je savezni partijski vrh oštro napao na svojoj sjednici u Karađorđevu te smijenio hrvatsko političko vodstvo, dakako uz punu podršku republičkih zagovornika ‚tvrde linije‘.” (Ibid., 25) Ta su zbivanja ponovno vratila u središte

Zagrebu inscenirana je posljednja Čehovljeva drama – komedija u četiri čina *Višnjik* (*Trešnjik / Višněvyj sad*). Ponovno je korišten prijevod Božidara Škriteka, kao redatelj ponovno se pojavljuje Mladen Škiljan,²⁰⁷ a scenografiju su zajedno osmislili Kamilo Tompa i njegova supruga Marta Ehrlich (1910. – 1980.). Kostimografska rješenja ponovno potpisuje Inge Kostinčer, kućna kostimografkinja. Predstava je sveukupno uprizorena petnaest puta, a posljednja izvedba odigrala se 7. travnja 1971. Uloge su tumačili Ervina Dragman (1908. – 1990.) – Ranjevska,²⁰⁸ Koraljka Hrs (1941.) – Anja, Ilija Džuvalekovski (1915. – 2004.) – Lopahin, Eliza Gerner (1920. – 2013.) – Šarlota Ivanovna, Melanija Dugandžić (1939. – 2023.) – Varja, Ivo Kadić (1929.) – Gajev, Uglješa Kojadinović (1936. – 1982.) – Trofimov, August-Viktor Bek / Beck (1888. – 1974.), koji nastupa na sceni nakon stanke od gotovo dva desetljeća, u ulozi Firsu²⁰⁹, Ljudevit Galic (1919. – 2007.) – Simeonov-Piščik, Dragan Knapić

pozornosti politički karakter kazališta, odnosno ponovno se može govoriti „o politizaciji dramske književnosti, kazališta i kazališne kritike kao dijelu – i to veoma važnom dijelu – politizacije svekolikoga javnog života u nas”. (Ibid., 24) Pritom, Zvonimir Mrkonjić u tekstu *Politički teatar danas i ovdje* obrazlaže dva tumačenja političkoga kazališta: „jedan nepoželjan – da se pisac počne baviti politikom shvativši nedostatak izvornog političkog čina i geste neke suvremenosti, ili bilo čega drugog što on razumijeva kao politiku – i drugi poželjan – da stvarajući kazalište mi ‚iznutra‘, iz samog kazališnog čina, kritički utjelovimo neke stvarnosne datosti, da se senzibiliziramo stvarnošću pa (...) i nekom politikom kao sistemom znakova što ima svoju određenu teatralnu vrijednost”. (Ibid., 26) U tu podjelu Senker svrstava i nastojanja u hrvatskom glumištu od sredine šezdesetih do polovice devedesetih godina 20. stoljeća, koja su se kretala čas u jednom, čas u drugom smjeru.

²⁰⁷ Mladen Škiljan u tom razdoblju obavlja i funkciju intendanta zagrebačkoga kazališta (od 1. prosinca 1970.), zamijenivši na tom položaju Josipa Kavura, čime postaje prvi intendant kojeg su izabrali članovi kazališta, a koji nije administrativno postavljen na tu dužnost. (Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1970.))

²⁰⁸ Ervina Dragman jedina je predstavница dramskog ansambla zagrebačkoga kazališta „iz najslavnijih dana njegova postojanja” koja u tom trenutku na zagrebačkoj kazališnoj sceni djeluje 45 godina. (Slavko Batušić u: Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1970: 10)) Zanimljivo je istaknuti njezino tumačenje glumačkoga rada u sedamdesetim godinama 20. stoljeća u odnosu na razdoblje prije Drugog svjetskog rata. Njezin je stav da je nov način rada, u usporedbi kada je surađivala s Josipom Bachom (Bach je režirao prvu hrvatsku izvedbu *Višnjika*), „nedovoljno temeljit i usredotočen” jer glumci, osim u kazalištu, glume i u drugim medijima, poput filma i televizije, pa ne posvećuju dovoljno pozornosti svojim kazališnim ulogama. (Ljubić, 2019: 207)

²⁰⁹ O Bekovu kazališnom djelovanju kao glumca Slavko Batušić ističe: „Studiozno izgrađujući svaku ulogu bez obzira na kvantitetu teksta, dao je ipak kreacije od posebnoga značenja u domeni oplemenjenoga scenskog realizma. Tu je dolazila do izražaja njegova toplina i istinska humanost u uživljanju u psihu maloga čovjeka kojemu je pored osjećajnosti umio dati i crte nenametljive komike”. (Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1970: 9)) Borislav Mrkšić za Beka napominje: „Iako je Bek u svojoj dugoj glumačkoj karijeri glumački ispit zrelosti polagao u nizu tzv. vrhunskih uloga, kao što su Raskoljnikov, Hljestakov, Jago i Hamlet, odigrao je i veliki broj malih, epizodnih uloga, u kojima se pokazao kao majstor svoje vrste.” (1956.) Iako Bek nije nikada formulirao razmišljanja o glumi u pojedina estetska ili metodološka načela, ipak priznaje da se svojim izražajnim mogućnostima glumca na pokusima koristi za unutarnju i vanjsku karakterizaciju lika koji utjelovljuje, dok dramski tekst uči kod kuće, nehotice potvrđujući da se najprije voli temeljito pripremiti za ulogu, a tek onda poslužiti improvizacijskim dosjetkama ili slučajnostima. Ulogu usavršuje tijekom cijelog glumačkog procesa: od prvih proba do posljednje izvedbe, a najbolje se snalazi u repertoaru realističkog predznaka. (Ibid.)

(1925.) – Epihodov, Dubravka Gall (1930. – 2008.) – Dunjaša, Dragan Milivojević (1938. – 1993.) – Saša i Kruno Valentić (1932. – 2000.) – prolaznik.²¹⁰

Kao što smo već istaknuli, Škiljanov redateljski prozede obilježava „bogata intelektualna erudicija i visokoestetizirana kazališna kultura”. (U: Vladović, 1995: 18) U povodu kazališnog uprizorenja *Višnjika* Škiljan ponovno podastire uvjerljivu i dobro argumentiranu teorijsku interpretaciju Čehovljeve drame kao dijela svjetske klasične dramske baštine čiji sadržaj želi aktualizirati na tadašnjoj zagrebačkoj kazališnoj sceni. Redatelj naglašava:

Čehov je zacijelo najmoderniji od klasika, iz njega je proistekla jedna od najplodotvornijih struktura suvremenoga kazališta, ona koja se u našim danima ostvarila u Beckettovim tragičkim poemama i u teatru apsurdna; a „Višnjik” je svakako najpotpunije Čehovljevo dramsko djelo, kristalno čisto u svojoj mnogoslojevitosti, paučinato i u isto vrijeme čvrsto, nerazrušivo u neumoljivoj konzistentnosti svog tkiva. (...) Naša bi realizacija htjela potražiti, provjeriti i potvrditi ona značenja tog djela koja nam se čine najmanje efemernima, a ujedno – upravo zbog toga – i najorganskije uraslima u ovaj današnji, kazališni, dakle, čovjekov trenutak. Priča o propasti čovjeka svakako govori, na određenoj razini, o komičnoj bespomoćnosti razvlašćenih, koju njihova istinska, unutrašnja, posvemašnja bijeda ispunjava neočekivanim ljudskim vrednotama; i o komičnoj moći novih vlasnika, koju njihova nehota, neprihvaćena ali neprijeporna ružnoća degradira, čini potpuno uzaludnom i praznom. To je dakle priča o otuđenjima i otuđenostima. (...) Ali naš bi *Višnjik* htio biti više od te priče. Ostvariti kontinuitet onog luka, onog lirskog napona koji (...) povezuje sve smiješne i bolne mikrosvjetove toga strogo, nimalo sentimentalnog čehovljevske svijeta, to nam se u ovom kazališnom i društvenom trenutku čini smionijim i značajnijim od svih drugih mogućih (...) usmjerenosti. (...) On je protest protiv teatra diskontinuiteta, i protiv koncepcija koje cjelovitost traže na samoj racionalnoj razini; protest protiv dajdžestiranja drame, koja se uvijek (...) otkriva jedino u potpunoj uzajamnoj uvjetovanosti globalne cjeline i svih parcijalnih cjelina. U tom smislu, naša realizacija *Višnjika* pokušava provjeriti i obraniti čitav jedan program – onaj za koji se Drama HNK u sadašnjim našim kazališnim (i ne samo kazališnim) kretanjima opredijelila.²¹¹

Škiljan ističe da se u višeslojnoj Čehovljevoj dramaturgiji mogu pronaći začeci teatra apsurdna (Beckett, Ionesco) te svojom inscenacijom *Višnjika* pokušava dramu približiti tadašnjoj publici. Tomu pristupa tako da društveno-političke odnose drame (propast i otuđenost čovjeka, odnos razvlašćenih i vlasti, društva i pojedinca) u razdoblju ponovne politizacije

²¹⁰ Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1970.).

²¹¹ Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1970: 6–7).

kazališnoga čina smješta u nadgradnju inscenatorskih postupaka²¹² dok se u njegovim temeljnim odrednicama i dalje nalaze poetski realizam te pokušaj uspostavljanja ravnoteže između komičnih i tragičnih elemenata u drami („lirski napon” koji povezuje tužno i komično „nimalo sentimentalnog čehovljevskeg svijeta”).²¹³

²¹² U ovom kontekstu potrebno je detaljnije razmotriti pojam „političkog kazališta” koji se nerijetko vezuje uz prijelazno razdoblje iz šezdesetih u sedamdesete godine 20. stoljeća, a koji odražava sve vidljiviji kritički angažman dramskog i kazališnog stvaralaštva na aktualnu društveno-političku situaciju u zemlji. Početke takvih novih strujanja Ivan Jidra povezuje uz časopis *Prolog*, koji se osniva 1968. godine, a čiji su oblik, kvalitetu i politiku uređivanja predstavljali glavni urednici, Slobodan Šnajder, Darko Gašparović i Mani Gotovac. Časopis je u to vrijeme „funkcionirao kao snažan pokretač hrvatskoga kazališnog života i hrvatske dramske književnosti”. (Senker, 2001: 27) Senker naglašava: „Ocijenivši u uvodnom tekstu prvoga broja manifestnog značaja pod naslovom *Zašto istupamo?* (D. Gašparović) da upravo naše vrijeme i naša društvena politička i kulturna situacija zahtijevaju, ukoliko se želi istinski djelovati, jasna, dosljedna i radikalna opredjeljenja’ – radikalna, dakako u smislu ‘studentske revolucije’ i zahtjeva iz *Proglasa revolucionarnih studenata* – kao i to da je ‘osnovna pretpostavka za pravi, zdrav i kreativan život bilo koje sredine postojanje domaće autohtone dramske riječi i njeno stalno kazališno prezentiranje gledaocu’, prvo uredništvo *Prologa* dolazi do zaključka, ujedno i naloga hrvatskim dramskim piscima: ‘Hrvatska se dramaturgija mora otvoriti prema odlučnom i beskompromisnom kritičkom angažmanu u bitnim presudnim etičkim, socijalnim, političkim, moralnim i egzistencijalnim pitanjima našega vremena i prostora’”. (Ibid., 27–28) Štoviše, prologovci su političkim kazalištem smatrali svako kazalište koje je pristupalo politici kao obliku vladavine nasilja nad čovjekom, a uzor im je bio Siegfried Melchinger i njegova promišljanja o političkom kazalištu. To je teatar što „uspostavlja situacije koje su važne mnogima, većini, možda svima” i „pokazuju moguće načine djelovanja u tim situacijama”, apelira na kritičnost gledatelja, uspostavlja javnost umjesto privatnosti i intimnog doživljaja – to je, neprijeporno, jedna od ponajvažnijih razlika između političkoga teatra s jedne, a poetskoga i filozofskoga teatra i teatra apsurdna s druge strane – sučeljava gledatelja s istinom, koja je javna i ne mora biti ugodna, te ne služi propagandi vlasti, nego njezinoj kritici. (Ibid., 28)

Naime, Melchinger je potkraj šezdesetih godina održao predavanja posvećena političkom kazalištu, 1971. godine objavio je djelo *Povijest političkoga teatra*, prevedeno na hrvatski jezik 1989. godine. U njemu naglašava: „(...) kazalište je bilo i jest objekt politike, kao što je politika bila i jest objekt kazališta: njegova tema. (...) U svakoj epohi postavlja se pitanje: koliko je kazalište bilo slobodno? (...) koliko kazalište kao javna i stoga društvena produktivnost uopće može biti slobodno? (...) koliko su se slobodno osjećali ili se osjećaju oni koji stvaraju kazalište, pogotovo političko kazalište?” (1989: 6–7) Političko kazalište za njega predstavlja kritičko kazalište, kazalište koje kritiku usmjerava kako prema vlasti tako i prema opoziciji, a u antitetičkim parovima riječi „vladari i podanici, viši i niži slojevi, mogućnici i bespomoćnici, izrabljivači i izrabljivani, izražava se napetost koja taj temeljni odnos u stanovito vrijeme aktualno dramatizira i na taj ga način čini temom kazališta”. (Ibid., 10–11) Lukićevim riječima, takvo kazalište podrazumijeva „politički angažiranog umjetnika koji je nužno i obavezno protiv establišmenta, ma kakav on bio”. Interakcija između kazališta i politike i njezine ideologije kompleksnog je karaktera, a „politička angažiranost samo je jedna razina komunikacije”, iako je u navedenom razdoblju dominantna. Ne postoji posebno „političko kazalište” jer je svako kazalište (svaka izvedbena praksa) „uvijek i nužno imanentno (i) političko”. (2010: 134–135)

²¹³ U Škiljanovu razmatranju funkcije režije također treba naglasiti njegovu tezu da osnovni predmet dramske režije nije isključivo drama (ili neki drugi literarni predložak) ni jednostavno njezino postavljanje na scenu. Strukturiranje kazališnog komunikacijskog čina proces je čiji je „podvodni dio mnogo prostraniji, dublji i značajniji od njegova manifestnog dijela, a aktivnost režije kudikamo je intenzivnija i za djelotvornost komuniciranja presudnija u tim skrovitim regijama”. (Škiljan u: Lazić, 1987: 104) Svako scensko ostvarenje kreira vlastiti sustav kazališnih znakova, „a režija se brine za koherentnost toga sustava (...). (...) režija je regulacija koja osigurava da ‚govor’ određenog kazališnog djela sav bude ostvarenje ‚jezika’ tog djela, a taj ‚jezik’ uvijek (...) idiosistem koji se konstituira tek u vlastitom ostvarivanju i u svladavanju različitih prepreka tom ostvarivanju.” (Ibid., 105)

O Škiljanovu kreiranju „poetičnog” ugođaja u predstavi najbolje svjedoče scenografska rješenja Kamila Tompe i Marte Ehrlich. Kostimografkinja Ljubica Wagner²¹⁴ piše:

Taj je *Višnjik* bio posebno uzbudljiv! Sav prozračan, fluidan, u nedefiniranom „sfumatu”, s ogromnim maglovitim crtežima u pozadini, koji su djelovali nedovršeno – na moje pitanje Tompa je odgovorio: „Pa svaki odlazak je zapravo nedovršen...” – „Jer uvijek tinja u nama tiha nada u povratak” – gotovo stidljivo dometnuo je Škiljan. U toj je predstavi vrlo intenzivno sudjelovala i Tompina supruga, tiha i suptilna slikarica Marta Ehrlich i ti veliki prospekti naslikani crno-sivim tonovima tuša, bili su njezin doprinos. A preko cijele pozornice rasprostrte beskrajne bijele plahte, kao da su najavljivale i Martin skori odlazak s kojeg se ona nažalost više nije vratila. (u: Petranović, 2017: 14–15)

Osnovna scenografska intonacija predstave, prema sačuvanim skicama, pripada Marti Ehrlich, odnosno njezinim tmurno srebrnkastim plohamu ruševnog zdanja. (Petranović, 2017: 170) Njezin suprug je, kao što smo već napomenuli, također preferirao tamne, prigušene i zagasite plohe u scenografiji, a s pomoću njih je iskazivao istančan smisao za stvaranje ugođaja u djelu i scenskog volumena. (Batušić, 2019: 370) Usto, povijesni kontekst djela (pa tako i povijesni kontekst *Višnjika* – op. S. M. Š.) nije promatrao kao doslovnu uvjetovanost, već kao temelj za stvaranje scenske vizije predstave, a kao „neprijeporna konstituenta hrvatskog novijeg kazališnog stila” u izgradnji vlastite poetike služio se ne samo slikarskim elementima (bio je prilagodljiv raznim materijalima i njihovim višestrukim namjenama) već i tehničkim elementima (kao sastavnici novog likovnog izričaja).²¹⁵ (Batušić, 1989: 17) Škiljan je nerijetko isticao njegove kvalitete kao scenografa:

poput vrsnog poznavanja zanata, proliferacije ponuđenih kreativnih rješenja, profesionalne i stvaralačke odgovornosti, srođenosti s redateljskim načinom razmišljanja, sugestivnosti i beskompromisnosti ali i nenametljivosti njegovih rješenja

²¹⁴ Ljubica Wagner diplomirala je na Odsjeku za scenografiju 1956. u klasi Kamila Tompe. Nerijetko ga ističe kao jednog od najvećih pedagoških uzora.

²¹⁵ Tompu je zanimala uloga umjetnosti u društvu, odbacivao je dekorativnu funkciju scenografije, a zagovarao promišljenu, gotovo samozatajnu funkcionalnost prostora na koji se suvremeno primjenjuju temeljni scenskotehnički postupci. (Batušić, 1989: 17) Tompa 1968. ističe: „Na suvremenoj pozornici scenografija ne može više opstojati kao pojam: kazališni dekor, dekoracija. Ona danas znači scenski prostor. A za scenografa našeg vremena bitno je: ne ponavljati se, biti iz predstave u predstavu uvijek nov, ali ipak sačuvati i utkivati u svaku od njih onu nit specifičnosti iz svoga vlastitog stila. No scenograf ne smije zaboraviti da nije, i ne može biti, naglašeno samostalan stvaralac u jednoj predstavi. Isto tako, kao što nije dobar onaj scenograf koji se nameće redatelju, nije dobar ni onaj redatelj koji se nameće scenografu. Plodovi se ubiru tek ako je ostvarena zajednička suradnja, pronađena sretna sinteza, međusobno prožimanje režije i scenografije.” (U: Petranović, 2017: 191)

te podređenosti mnogoznačnosti smisla svijeta koji sukreira, posebno je mjesto pridao Tompinu poimanju kazališta, njegovoj strastvenoj kazališnoj angažiranosti koja uvijek ostaje otvorena prema otkrivanju novih značenja Čina čijem ostvarenju služi.²¹⁶ (u: Petranović, 2017: 22)

Kazališni kritičar Jozo Puljizević prepoznaje da su scenografska rješenja bila u funkciji kreiranja odgovarajuće atmosfere naglasivši da je „živopisna scenografija (...) bila sva od neke morbidne težine tmurnog vremena urušenog zdanja”. (1970.) Također napominje da se inscenacijama Čehovljevih drama može pristupiti na tri načina: referiranjem o Čehovu na sceni, ulaženjem u polemiku s Čehovom na sceni ili ga se jednostavno može voljeti. Škiljan je izabrao posljednji način koji najviše odgovara tadašnjim domaćim i stranim scenskim strujanjima jer jamči da se Čehovu neće pristupiti samo kao nužnom dugu književnoj ostavštini. Redateljev izbor svjedoči o njegovim izvanrednim afinitetima, nastavlja kritičar, te mu čak oprašta „pogreške” u tumačenju Čehovljeve dramaturgije. (Ibid.) Dodaje:

Škiljan (...) Čehova osjeća i naslućuje negdje u samoj suštini današnjeg modernog teatra i usko povezuje sudbinu današnjeg čovjeka sa čehovljevim stanjima u njemu samome. U tom je smislu ova njegova predstava pokušaj otkrivanja onih „mogućnosti komičnog raskoraka između istine i zavaravanja” koje Hristić osjeća u Čehovu, a Škiljan prevodi u aktualnost prvog reda. Tako kroz Čehova (...) pokušava scenski pisati, izgovarati, stvarati i oživjeti suvremenu dramu o nama koji takvog lucidnog dramatičara kakav je bio Čehov još nažalost nemamo. (Ibid.)

Škiljanovu režiju promatra u okvirima Hristićeve teze²¹⁷ koja ističe da ruskog pisca ne zanima zastupanje određenih ideja u drami, već ističe dramske likove koji ih zagovaraju i o njima raspravljaju, s posebnom pozornošću usmjerenom k uspostavljanju ironičnog raskoraka između onoga što kažu i onoga što zapravo jesu. Primjerice, Trofimov će raspravljati o pojedinim revolucionarnim idejama, ali mu zato neće smetati da ugodno živi na račun onih osoba koje prezire. Pritom društveni odnosi i društvena uloga koje likovi imaju u drami samo su okvir unutar kojeg se razmatraju njihova egzistencijalna pitanja, „koja se ne mogu riješiti i koja će ostati nerješiva”, u usporedbi s onim društvenim pitanjima koja se uspiju riješiti odgovarajućim društvenim promjenama. Društvene poteškoće tako zapravo zaklanjaju dubinske koje govore o pravoj prirodi ljudskog postojanja. (1981: 59–62) Čehov je svjestan

²¹⁶ Mogući uzori koji su utjecali na oblikovanje Tompinih stavova o scenografiji bili su Max Reinhardt, Erwin Piscator i Oskar Schlemmer, a zanimanje za scenografski posao potaknulo je i gostovanje hudožestvenika u Zagrebu 1922. godine. (Petranović, 2017: 30)

²¹⁷ Budući da je Hristićeva knjiga o Čehovu objavljena tek 1981., pretpostavljamo da je autor studiju o ruskom piscu (u manjem opsegu) objavio prije, šezdesetih godina.

da bolji život zapravo ne postoji, da se sreća ne može postići, da se društveni uvjeti mogu znatno poboljšati, ali da će neovisno o tome čovjek uvijek biti nesretan jer razlozi njegove nesreće nisu društvene, već egzistencijalne prirode.²¹⁸ (Ibid., 148–149) Prema kritičaru, postizanje takve sreće redatelju je predstavljalo jedinu realnost kojoj je težio u predstavi, dok s druge strane Čehov zapravo prodire do najtamnijih područja ljudske psihe, tamo gdje se nalazi ono što ni čovjek sam sebi ne priznaje da postoji (Hrستیć, 1981: 70). Puljizević ističe:

Njegov je *Višnjik* na sceni HNK u mnogočemu bio odraz takve ljubavi za čehovljevske život u kome je san o sreći jedina konkretna realnost, a ako taj san u predstavi nije uvijek bio satkan od iskrene, pa makar i bespomoćne čežnje, pitanje je koje već ulazi u sferu glumačkih moći dramskog ansambla HNK, gdje ima glumaca dubokog instinkta i snažnog talenta ali slabe volje, ili (...) zanatlija sa malo fantazije. (1970.)

Također obrazlaže da se redateljevo najpotpunije viđenje Čehovljeve drame ostvarilo u drugom činu predstave (riječ je o sceni u šumi, u kojoj je „izvanredno pogođena atmosfera pretvorena u akciju“), a najslabije u prvom i četvrtom činu (gdje to nije slučaj), dok je glumački ansambl pokazao nejednake interpretatorske mogućnosti, u rasponu od nenadmašnog doajena Viktora Becka koji je „s izvanrednom plastičnošću“ utjelovio Firsa u 82. godini života, briljantne Ervine Dragman koja je „s puno izražajnosti i tankoćutnosti“ ostvarila ulogu Ranjevske, Koraljke Hrs kao Anje koja „pronijljivo prati i hvata svaku laž oko sebe, ali tako romantično naslonjenu na obmanu o životu kao svom jedinom spasu“, pa sve do Ive Kadića čiji je lik Gajeva bio „prilično neakomodiran na svojim dramatskim tonovima, a maksimalno razigran u komici“, Ilije Džuvalekovskog koji je Lopahina u pojedinim scenama interpretirao „suviše razulareno u onoj mjeri koja je bila dovoljna da glumac istrči iz cjelovite i jedinstvene scenske slike“ i Elize Gerner kao Šarlote Ivanovne koja je bila „pretjerano ekstravagantna“ itd. (Ibid.) Može se pretpostaviti da je inscenacijom *Višnjika* ponovno potvrđen Škiljanov „teatar nedosegnute poetike“, doduše, ovoga puta, ako je suditi prema kritici, dio potencijalnog „slabijeg uspjeha“ moguće je pripisati interpretatorski neujednačenim glumačkim kreacijama dramskog ansambla, a dio redateljevim tumačenjima drame.

²¹⁸ „Čehov je vidio život u svoj njegovoj složenosti, znao je njegove najskrivenije tajne i najzamršenije putove i znao je da na neka osnovna pitanja čovjekovog života i čovjekovog ponašanja konačnog odgovora nema, da se na pitanja koja nas najviše muče ne može jednom zauvijek odgovoriti teorijama, i da teorije, ustvari, upropašćuju život više nego što ga osvjetljavaju, da nam daju gotove odgovore koji možda zadovoljavaju naše želje i naše nade, ali koji suviše malo govore o činjenicama.“ (Hrستیć, 1981: 68)

3.4.1.2. *Drama bez naslova u Dramskom kazalištu Gavella*

Četrnaestog prosinca 1973. godine²¹⁹ *Drama bez naslova* (ili *Platonov*, nazvana prema glavnom junaku drame, napisana 1880./1881., a objavljena postumno 1923. u Moskvi) imala je prvu hrvatsku izvedbu u Dramskom kazalištu *Gavella*. Drama je Čehovljevo najranije i najopsežnije dramsko djelo (21 govorna uloga, 160 stranica teksta), pa se kao takvo na sceni treba prikazivati u skraćenom, adaptiranom obliku (ova izvedba trajala je nešto više od tri sata). U njoj su sadržana piščeva zrelija dramska djela, poput *Ujaka Vanje*, *Tri sestre* i *Višnjika*, odnosno u njoj se pisac koristi motivima koje će poslije razviti upravo u tim dramama. Drama nije izvedena za vrijeme Čehovljeva života, a prva hrvatska izvedba održana je tek pola stoljeća nakon objave djela, u režiji Koste Spaića.

Prijevod potpisuju Božidar Škritek i Borislav Mrkšić, a scenografski i kostimografski opremila ju je Inge Kostinčer, kojoj je ovo bila posljednja predstava u kojoj je sudjelovala (tom prigodom je organizirana i izložba njezinih kostimskih skica).²²⁰ Pomoćnik redatelja bio je Radovan Grahovac. Sveukupno je izvedena trideset i devet puta, posljednji put 24. veljače 1975. Drama je prikazana i na *Gavellinim večerima*, 9. lipnja 1974. godine. Interpreti uloga bili su Semka Sokolović (1935. – 2008.) – Ana Petrovna Vojniceva, Boris Miholjević (1938.) – Sergej Pavlovič Vojnec, Marija Kohn (1934. – 2018.) – Sofja Jegorovna, Ivo Fici (1927. – 1987.) – Porfirij Semjonovič Glagoljev 1., Ivo Rogulja (1931. – 2008.) – Kiril Porfirevič Glagoljev 2., Mladen Šerment (1920. – 1999.) – Gerasim Kuzmič Petrin, Mirko Vojković (1925. – 1988.) – Pavel Petrovič Ščerbuk, Zdenka Anušić (1936. – 2012.) – Marja Jefimovna

²¹⁹ Te je godine u Hrvatskoj ponovno gostovao ruski teatar. Otprilike mjesec dana prije premijere Spaićeve predstave u Zagrebu je, u znaku sovjetske i svjetske klasike, gostovao glasoviti moskovski teatar Državno akademsko kazalište *Evgenij Vahtangov*. Taj je teatar dobio ime po učeniku Stanislavskog, redatelju Vahtangovu, a na njegovim je estetskim principima tada djelovao više od pola stoljeća (1921. – 1973.). Foretić ističe da se ansambl odlikovao iznimnom tehničkom i fizičkom spremnošću u dvjema prikazanim predstavama (*Čovjek s puškom* Nikolaja Pogodina i *Antonije i Kleopatra* Williama Shakespearea) koje su ipak bile postavljene u duhu „socijalističkog realizma”, u režiji Evgenija Simonova. Kazalište se, prema riječima Jurija Gazieva (voditelja književnog odjela kazališta), zasnivalo na kombinaciji dubokog otkrivanja sadržaja komada i izrazite, svečane teatralne forme. (1973: 7) Dakle, i dalje se održavaju hrvatsko-ruske kazališne veze, no ne može se govoriti o znatnijem utjecaju tog ruskog teatra na hrvatsku kazališnu scenu, barem što se tiče ove izvedbe Čehovljeve drame.

²²⁰ Inge Kostinčer opremala je velik dio tadašnje produkcije Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Nerijetko je surađivala s redateljem Kostom Spaićem, koji je bio sklon rušenju konvencionalnih i tradicionalnih kostimografskih i scenografskih rješenja na pozornici, odnosno koji je već na početku umjetničkog djelovanja radikalno osmišljavao vizualnu stranu predstave. U njegovim je dramskim i opernim predstavama osmislila nekoliko izvanrednih, pa i antologijskih kostimografskih rješenja. Katkad je potpisivala i scenografska rješenja, kao u ovoj predstavi, nerijetko na nagovor samih redatelja, te smatrala da u predstavi treba postići „stilsko i tonsko jedinstvo” kostima i scenskog prostora. (Petranović, 2015: 324–325, 329, 432)

Greškova, Drago Krča (1923. – 1998.) – Ivan Ivanović Trilecki, Fahro Konjhođić (1931. – 1984.) – Abram Abramović Vengerović, Zlatko Vitez (1950.) – Isak Abramović, Vlatko Dulić (1943. – 2015.) – Mihailo Vasiljević Platonov (glavna uloga dodijeljena je mladom glumcu koji se prethodno istaknuo ulogom Pjevača u *Hölderlinu* Petera Weissa), Ingeborg Appelt (1943.) – Aleksandra Ivanovna, Zvonimir Lepetić (1928. – 1991.) – Osip, Zvonimir Ferencić (1925. – 1998.) – Marko, Miodrag Krivokapić (1949.) – Vasilije, Duško / Dušan Gojić (1953.) – Jakov i Nina Hladilo – Katja.

Redateljskim radom više od četiriju desetljeća (1951. – 1994.) Kosta Spaić (1923. – 1994.) označio je čitavo jedno razdoblje hrvatskoga suvremenoga kazališta pa tako i, u određenom segmentu, razdoblje recepcije scenskih izvedbi Čehovljevih drama u Hrvatskoj sedamdesetih godina. Pero Kvrđić govori o trima utjecajima na njegov redateljski rad: o utjecaju Vlade Habuneka (bio je amaterski glumac u njegovoj Družini mladih), Tita Strozija (utjecaj se očituje u dinamičnoj vanjskoj izražajnosti njegovih režija) i Branka Gavella (oboje poštuju književnost i autora, poetsku bit književnog djela). Asimilacijom pojedinih njihovih elemenata Spaić je stvorio vlastitu redateljsku osobnost. Tijekom inscenacije, nastavlja Kvrđić, tražio je strukture (prostorne strukture skrivene u dramskom tekstu, glazbene strukture, dramske situacije iz kojih se stvaraju likovi i prostorne strukture) i u tome je ležala njegova originalnost kao redatelja. Ako razmotrimo te odlike njegova redateljskog prosedea, potencijalno može biti jasnija Pricina tvrdnja da u ovoj predstavi prepoznaje „početak novoga pristupa Čehovu” na hrvatskim pozornicama. (U: Spaić, 2004: 79) Prica drži da Spaić predstavlja „prvi hrabri pristup Čehovu da se nadvlada inertna tradicija i da se malo drukčije situira Čehovljeva poetika prostora i likova, da se iz iskustva novog redateljskog senzibiliteta oslika „stari” Čehov”. (1987: 51) Možda se izvori te Pricine tvrdnje (koja nije pobliže objašnjena u izvornom tekstu) mogu pronaći upravo u redateljevu traženju dramskih situacija, u osmišljavanju scenskog prostora i u uvođenju glazbe u predstavu.

Prvo, njegovo traženje dramskih situacija iz kojih se stvaraju likovi i prostorne strukture podsjeća na filozofsku (egzistencijalističku) dramaturgiju koju zastupa Jean-Paul Sartre svojim „kazalištem situacija”, a koja postulatima odstupa od naturalističko-realističkog

scenskog koda.²²¹ Drugo, njegov pristup scenskom prostoru također se može povezati sa Sartreovim promišljanjem prostorne problematike.²²² Georgij Paro napominje da je Spaić surađujući sa scenografima težio redukciji elemenata koje bi oni predlagali jer je želio svesti likovne elemente na ogoljeli oblik, na znak i svjetlo koje bi nadopunio glumčevim pokretima tijela i glasom.²²³ (U: Bogner-Šaban, 2004: 125) Smatrao je da je u oblikovanju mizanscene neophodan pokret, a mizanscenu tumačio kao oblikovanje smisla različitih ljudskih pokreta, kao „izabiranje najznačajnijih, najizražajnijih za određene situacije i likove”. (Senker, 1987: 134) Međutim, na temelju samo dviju loše očuvanih crno-bijelih fotografija predstave (preuzetih iz Arhiva kazališta *Gavella*), a koje prikazuju glumce okupljene oko stola kao središnje fokalne točke na pozornici (na kojem dominira svjetiljka), odnosno dvoje glumaca koji vode raspravu dok sjede i igraju šah u zadimljenoj prostoriji, otežano je dobiti bolji uvid u Spaićevo režiju prostora koju je osmislio s Ingom Kostinčer. Treće, bitan je i utjecaj glazbe na Spaićevo umjetničko djelovanje. Osjećajući u tekstu upravo instinktivno poetski sadržaj, „redatelj otkriva one izvrsno nijansirane kontrapunktove koji neće rađati afekte i sukobe nego miris i ton atmosfere”. (Kvrgić u: Vladović, 1995: 47–48) Zlatko Vitez, koji je tumačio Abramovića u predstavi, pobliže svjedoči o važnoj ulozi glazbene dramaturgije u predstavi.

²²¹ Prema Sartreu, osnovna motivacija kazališnog komada nije karakter koji se iskazuje izabranim riječima, već je to isključivo dramska situacija. Umjesto proučavanja zadanih psiholoških osobina nekog karaktera, naglašava se situacija u kojoj se on nalazi. (1981: 389) Pritom, koncept slobode pojedinca nosi važnu ulogu. U svijetu bez Boga ne postoji druga alternativa nego donijeti odluku i u tom kontekstu stvoriti vlastite vrijednosti kojima čovjek kreira temeljna načela vlastita života, odnosno kreira sam sebe. Karakter dolazi poslije. Umjesto da se prati odnos dvaju različitih karaktera, prati se odnos njihovih prava te činova ostvarenih prema tim pravima. Kazalište može prikazati tijek razvoja karaktera, trenutak njegova izbora, slobodnu odluku koja potvrđuje njegov moralni kodeks i čitav svjetonazor. Da bi odluka bila u potpunosti humana i da bi proizvela na pozornici cjelovitog čovjeka, takav teatar mora stvoriti alternativne situacije od kojih jedna isključivo vodi u smrt. „Tako i sloboda dostiže točku u kojoj može biti i ukinuta ne bi li se iznova potvrdila. A ako kazalište postoji tek onda kad se postigne zajedništvo svih gledalaca, treba pronaći situacije toliko opće da mogu biti zajedničke svima.” (Ibid., 390) Pritom se situacije suvremenog kazališta odnose na probleme nasilja, odnosa pojedinca i društva, pojedinca i povijesnih determinanti itd. Zadatak je dramskog pisca odabrati jednu od njemu najbližih situacija i predstaviti je gledatelju kao pitanje koje se tiče slobode pojedinca, odnosno kao onu koja je za njega relevantna i kojom je zaokupljen. (Ibid., 390)

²²² Sartre zagovara i uspostavljanje određene distance (objektivnog odmaka) između gledatelja i glumaca jer glumčevo neposredno obraćanje gledatelju dovodi do nestanka imaginarnosti (uloge koja se tumači) i pojave realnog čovjeka na sceni – glumca. Rezultat te distance je i Sartreovo promišljanje o problematici scenskoga prostora. „Scenski prostor ima sposobnost preoblikovati predloškom zadanu situaciju u njezin vizualni ekvivalent.” U tu svrhu predlaže izradu stiliziranih, shematiziranih predmeta na pozornici (u sklopu koncepta „siromašnog kazališta”), dekora koji je samo naznačen, ali koji označava ljudsku prisutnost. Dekor, glumci i dijalog dio su zatvorene cjeline izvan koje se nalaze gledatelji. (1981: 391–393)

²²³ Spaić je neprestance naglašavao scenski govor kao umjetnički govor koji proizlazi iz dramske situacije i lika. Za njega loš scenski govor gotovo uvijek zaluta u dvije krajnosti: ili se u želji za prirodnošću na pozornici pretvori u govor privatnoga lica ili u želji za važnošću dobiva lažne dimenzije i postaje patetičan. „I u jednom i u drugom slučaju on se na neki način nađe izvan situacije te gubi vrijednost (...)” Za razliku od govora kao sredstva komunikacije, umjetnički govor nije ničiji posrednik, nikome ne služi kao sredstvo (...). (Grgičević u: Bogner-Šaban, 2004: 125)

Glazba, prema njegovu mišljenju, postaje sastavnim i ravnopravnim dijelom u razvoju scenske radnje *Platonova*.²²⁴

S druge strane, Marija Grgičević u ovoj izvedbi Čehovljeve drame nije pretjerano blagonaklona prema Spaićevoj režiji. *Dramu bez naslova* definira kao složeno psihološko-egzistencijalno djelo koje Čehov kao humoristični pisac lišava patetičnosti, razotkriva do esencije koju se ne može promatrati hladnokrvno jer, uz podrugljiv prizvuk, zrači toplim humorom. (1973.) Napominje: Čehov „pušta svoja lica koja se sastaju u dosadi i praznini da sa željom međusobnog približavanja počnu stvarati i slutiti dramu koja će se groteskno zaplesti i neočekivano završiti besmislenom nasilnom smrću, ostavljajući na kraju umjesto nostalgičnog ‚poetskog‘ ugođaja opći okus stida zbog nesposobnosti da se živi ljudskije, slobodnije.” (Ibid.) Tragična napetost drame nastaje u sukobljavanju sudbine i dramskih likova koji ne čine ništa kako bi ju promijenili, a u središtu pozornosti je Platonov, fascinantni mladić koji svoju darovitost trati na provincijska čavrljanja i zamršene ljubavne odnose s neželjenim posljedicama. Čehov mu svejedno ne sudi, a njegovi postupci nisu ništa manje strastveni ili ozbiljni bez obzira na to što pisac izražava i njihovu komičnu stranu. (Ibid.) Kritičarka smatra da su u predstavi „precizno naznačeni odnosi među licima, diskretno stimulirana njihova komična strana, no nije dosegnuta punoća, slojevitost, unutrašnja napetost, kakvu bismo dobili kad bi lica pokazujući dio sebe dala naslutiti mnogo veći ostatak

²²⁴ „(...) profesor Spaić je želio da u nekoliko scena svira živa glazba. Kako nije bilo novaca (kao i obično) da bi se platili profesionalni glazbenici, Kosta se dosjetio jadu i jednoga dana rekao: ‚A zakaj ne bi svirali Inga i ti?‘ Naravno, mislio je na Ingu Apelt, sjajnu glumicu. Inga je svirala klavir, a ja sam učio i zatim zanemario sviranje violine. Nismo baš bili oduševljeni tom Spaićevom idejom jer smo se htjeli posvetiti ulogama. Ja sam tek završio kazališnu akademiju, a Spaić mi je namijenio lijepu ulogu – Isaka Vengerovića. Inga je igrala moju sestru – Mašu. Od vježbanja i sviranja teškog instrumenta pobjegao sam već u gimnaziji. Ali za ljubav Kosti – pristali smo. Uvježbali smo Straussov ‚Na lijepom plavom Dunavu‘ i – čini mi se – neku poljsku mazurku. Došao je i dan našeg prvog glazbenog pokusa kad je naše amatersko muziciranje trebalo uklopiti u predstavu. Već nakon prvih taktova Kosta nas je prekinuo i nešto se nerazumljivo razgalamio. Inge i ja svirali smo izvan pozornice jer se glazba trebala čuti iz druge prostorije. Dok je Kosta dolazio k nama, čekali smo ga, protrnuli od straha i nelagode, misleći da taj ‚prokleti‘ valcer nismo dobro uvježbali. Kosta se obrušio na mene vičući: ‚Bedak jedan! Bedak jedan!‘ Uspio sam promucati: ‚Pa nismo još uvježbali, to nam je tek druga proba!‘ Kosta me zaprepašteno gledao i rekao: ‚Kaj govoriš gluposti! Da sam ja imal tak dobru desnu ruku kak je ti imaš, teatar me nikad ne bi videl!‘ Kao čovjek koji je neko vrijeme i živio od sviranja violine, Kosta je prepoznavao svoje i tuđe mogućnosti. Govorio je da se dobra desna ruka violiniste ne stječe vježbom i učenjem, nego je dana, a to se zove – talent.” (Vitez u: Bogner-Šaban, 2004: 175)

Za Spaića je „sklad glazbe, kao vrhovnoga načela reda, presudna za njegovu redateljsku maštu i kreativnost, ostvarujući se u njegovim režijama kao dubinsko pronicanje u estetske sastavnice samoga teksta, dakle govora, prostora (mjesta), glumčeva tijela, maske, kostima, kretanja i zvuka”. (Bogner-Šaban u: Spaić, 2004: 7) Zvonimir Mrkonjić također spominje auditivni karakter njegovih režija, naglašavajući kako je slika prvotno proizlazila iz zvuka. (1965.) Marija Grgičević također ističe da je Spaić čitao dramu slično kao što glazbenici čitaju partituru, a potom bi je s glumcima prilagodio pozornici „tako da je gledatelj osjeti kao kretanje nošeno ujednačenim ritmom, ispunjeno organskim razvitkom boje i intenziteta”. (U: Bogner-Šaban, 2004: 125)

nevidljivog, tajanstvenog, neodređenog”. (Ibid.) Štoviše, „igra (se) suviše izvanjski, površinski, bez dimenzije dubine”²²⁵ te se zbog toga „teatarska praznina i dosada mjestimice opasno pretvara u pravu prazninu i dosadu”. (Ibid.) Usto, mladi glumac Vlatko Dulić nije još dorastao glavnoj ulozi Platonova, za razliku od Semke Sokolović-Bertok, koja je uspjela prikazati besposlicu, ljutnju, nemoralno ponašanje kao čovjekovo tjeskobno stanje.²²⁶ Glumačko umijeće iskazale su i glumice Marija Kohn („zanimljiva patetična karikatura”) i Zdenka Anušić („zaokružena cjelovita epizoda”), a stariji glumci (Drago Krča, Ivo Fici, Mladen Šerment, Zvonimir Ferenčić) bili su uspješniji u tumačenju uloga od mlađih kolega. (Ibid.) Moguće je pretpostaviti da je u nekim glumačkim interpretacijama izostalo psihološko nijansiranje likova, što ne odstupa od Sartreove egzistencijalističke filozofije, čija jedna od postavki glasi da čovjeka definiraju njegovi postupci, a ne snažni emocionalni intenziteti. Prema tome, psihologizacija nije funkcija ili pokretač scenske događajnosti. Pritom treba uzeti u obzir i stav Rosande Žigo (koji se oslanja na Senkerov) da je Spaićeva poetika pretežito ostajala u okvirima konvencionalnih inscenatorskih postupaka iako je bila u središtu pozornosti brojnih kritičara i gledatelja. (2012: 345) Razlog vjerojatno leži u tome što su izvedbe „tekle polagano i čvrsto, bez (...) euforije, nekakvih naglih promjena tempa”. (Ibid., 345) Doduše, „nikad presporo, tako da ta postojanost i ujednačenost gibanja ostavlja dojam o prisutnosti neke neidentificirane više snage, nekog fatuma koji pokreće sve likove i upravlja svim zbivanjima”. (Senker, 1984: 244) Prema Batušiću, njegov redateljski postupak oslanja se na poetsku riječ i visoku kulturu scenskog govora koju glumci realiziraju u njegovim inscenacijama, odnosno, iako mnogi redatelji žele svoje publike iznenaditi neočekivanim i iznenađujućim interpretacijama dramskih tekstova, Spaić režijama želi „polučiti dojam da se

²²⁵ Njezin stav oprečan je stavu Bogner-Šaban koja napominje da se Spaić u režijama „kloni izvanjskih, ispraznih scenskih učinaka, a u korist unutarnje logike nametnute književnim predloškom, promišljajući u njegovu dramaturškom opsegu svoju stvaralačku slobodu”. (u: Bogner-Šaban, 2004: 7)

²²⁶ Njezina se kazališna kritika poprilično razlikuje od one koju je napisao Spaićev prijatelj, scenograf Hans Georg Schäfer kada je gledao redateljevo uprizorenje drame *Tri sestre* u kazalištu u Baselu (Basel Theater) iste godine. Naime, njemačka kazališna periodika pisala je izrazito pohvalno o njegovim režijama u Baselu. (Senker, 1984: 244) Schäfer ističe: „Čehov s Kostom Spaićem – kakvo je to zadovoljstvo bilo za mene! Do tada sam poznavao samo naše interpretacije Čehova s njemačkoga govornog područja, preelegične i ozbiljne, koje, s iznimkom izvrsne inscenacije Petera Steina u Berlinu, nisu bile baš uvjerljive. A sada sam imao priliku raditi s jednim Slavenom koji je po prirodi stvari bio blizak ruskom, ne samo jeziku, nego ponajprije mentalitetu, humoru i lakoći ovih komada koje sam Čehov nije vidio kao „drame” već kao „tragikomedije”. U jednom je pismu tako ovaj ruski autor napisao: ‚Kažete da ste na mojim kazališnim komadima plakali. Ali ja ih zato nisam napisao. Stanislavski je bio taj koji ih je učinio tako dirljivima.’ Toj dirljivosti u Kostinoj bazelskoj inscenaciji nije bilo ni traga, ali je zato tamo bilo puno ozbiljnosti spojene s finim humorom i prigušenom melankolijom – Čehovu bi se ona sigurno svidjela!” (U: Spaić, 2004:156–157)

sve odigrava upravo onako kako se i moralo odigrati, da drugog načina zapravo ni nema". (u: Senker, 1984: 244)

3.4.1.3. Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

Potkraj šezdesetih i početkom sedamdesetih godina režijom Čehovljevih djela na Akademiji bavili su se neki od najvažnijih hrvatskih redateljskih osobnosti druge polovice 20. stoljeća, ponajprije redatelji tzv. zagrebačkog kartela (Georgij Paro, Božidar Viočić, Kosta Spaić, Dino Radojević), zatim redatelji Vladimir Gerić, Izet Hajdarhodžić i Joško Juvančić te njihove makedonske kolege Ilija Džuvalekovski i Blagoje Damevski. Popis studenata koji su izvodili Čehovljeva djela nije sačuvan, a pojedini kazališni kritičari i/ili teatrolozi bavili su se njihovim ispitnim produkcijama samo ako su izvedbama izlazili izvan okvira uobičajenih studentskih predstava Akademije.

S obzirom na broj inscenacija Čehovljevih djela koje su sa studentima postavili redatelji tzv. zagrebačkog kartela na Akademiji (čak šest u razdoblju od 1968. do 1971.), potrebno je pobliže odrediti njihovu važnost i postanak u hrvatskom glumištu, iako su redateljski postupci nekih „članova” već detaljnije obrazloženi ili će to biti u nastavku rada. Naime, „kartel” je utemeljen u nastojanju da se zaštite pojedini osnovni postulati teorije i prakse Branka Gavella, zahvaljujući kojem je kazališna režija preuzela presudnu ulogu u hrvatskom profesionalnom glumištu, a „kazališni redatelj već po samoj prirodi svojeg posla stekao položaj estetskog ravnatelja u kompleksu kazališne „proizvodnje””. (Senker, 1984: 234) Gavellinom smrću međutim „postojala je opasnost da se u hrvatskom glumištu poljuljaju temeljni kriteriji redateljskog profesionalizma i da se time ugrozi značaj estetske funkcije redatelja”. (Ibid., 234) Stoga je okupljanje Gavellinih učenika i asistenata na Akademiji, prema Paru, bio rezultat njihova propitivanja „što i kuda u teatru?”, odnosno „što i kuda na Školi?”. (U: Mrkonjić, 1979: 89) Svaki od njih četvorice na sebi svojstven način sudjelovao je „u oblikovanju onoga segmenta hrvatske kazališne povijesti koji, više iz navike nego u želji da mu zaniječemo vlastitost, zovemo postgavellijanskim”. (Senker, 1984: 235) No oni su zapravo formirali sasvim različite redateljske poetike i u teoriji i u praksi, a prema Viočiću,

nisu imali zajedničkih osobina.²²⁷ Bez obzira na takav Violićev stav, njihov rad ipak je obilježen svojevrsnom polemikom ili dijalogom s Gavellinim kazališnim nasljeđem te je poslužio da se održi visoka estetska razina u promišljanju i realizaciji kazališnoga čina. Kazališno djelovanje Gavelle bilo je usko povezano i s njegovim radom na Akademiji. „Škola je osnova i nastavak Teatra. Teatar, pak, osnova i nastavak Školi. Sve je zamišljeno kao neprekidni proces uzajamnog djelovanja Škole i Teatra (...)” (Ibid., 89) Spaićevo i Parovo umjetničko djelovanje i pedagoški rad (Vioić i Radojević nisu režirali Čehovljeva djela izvan Akademije) treba i u tom kontekstu promatrati, posebice kad je riječ o uprizorenjima Čehovljevih djela na Akademiji i izvan nje, u profesionalnim kazališnim institucijama.

3.4.1.3.1. *O štetnosti duhana i Medvjed*

Na Akademiji dramske umjetnosti 22. lipnja 1968. prikazana je jednočinka *O štetnosti duhana (O vrede tabaka)*. Režiju potpisuju Georgij Paro (1934. – 2018.)²²⁸ i Božidar Vioić (1931. – 2020.).²²⁹

Tri dana poslije, 25. lipnja 1968. studenti Akademije uprizoruju *Medvjeda*, ponovno u režiji Georgija Para. Asistent redatelja bio je Ivica Kunčević (1945. – 2022.).²³⁰

²²⁷ „Svaki od četvorice redatelja je zadržao svoja individualna svojstva u istoj mjeri u kojoj ih je posjedovao izvan Kartela. Evidentne međusobne razlike nisu se udruživanjem poravnale, kao što ni eventualne sličnosti nisu rezultirale nikakvim estetskim amalgamiranjem. Kartel, prema tome, nije bio jedna estetika moderne režije. On, isto tako, nije bio ni nastavak Gavellinog redateljskog sistema, budući da Gavelle svjesno i namjerno nije imao nikakvoga definiranoga sistema.” (Vioić u: Lazić, 1987: 179) Također ističe da je kartel bio optužen da je privatni redateljski klan koji želi stvoriti monopol nad zagrebačkim kazalištima i uvesti diktaturu režije, što je iniciralo sukob s glumcima koji je trajao godinama. Pod zajedničkim imenom djelovali su nepunih godinu dana, nakon čega je svatko od njih razvijao dalje svoju profesionalnu karijeru. (Ibid., 180) Paro o sukobu s glumcima piše: „Kad smo mi preuzeli na sebe Gavelline obaveze, pomalo naivno, a i komotno, očekivali smo da će se glumci i studenti odnositi prema nama kao i prema njemu, tj. zadržati manje-više poslušno-podređeni stav. Međutim, u glumcima se nakon Gavelline smrti oslobodila izvjesna energija koja je bila potencijalno kazališno kreativna, ali mi smo je u jednom času osjetili i protumačili kao otpor. (...) nismo se bili družili ni na koji formalni način, sam naziv ‚kartel‘ bio nam je pridodat (...) i ubrzo nas je osamio među kolegama redateljima, a glumcima poslužio da se počnu opirati nekom fiktivnom redateljskom kazalištu (bez glumaca!?). Vrlo brzo smo se razišli i kao redatelji i kao ljudi, što je i normalno.” (U: Senker, 1984: 234)

²²⁸ Više o Paru i njegovim režijama Čehovljevih djela vidi u nastavku rada.

²²⁹ Božidar Vioić, učenik Branka Gavelle, Ranka Marinkovića, Bojana Stupice i Mihovila Kombola, od 1964. je honorarni, a od 1972. do 1979. stalni profesor režije na Akademiji. Sredinom sedamdesetih godina bio je gostujući nastavnik u Švedskoj, u Državnim glumačkim školama u Göteborgu i Malmöu. (Senker u: Vladović, 1996: 123)

²³⁰ Više o Kunčevićevim režijama Čehovljevih drama vidi u nastavku rada.

3.4.1.3.2. *Ujak Vanja i Na glavnoj cesti*

Drugog veljače 1969. godine uprizoren je *Ujak Vanja* u režiji Koste Spaića. Spaić je na Akademiji sveukupno djelovao dvadeset godina promovirajući u radu suvremena pedagoška načela: najprije kao Gavellin asistent, zatim kao dugogodišnji profesor, a poslije i kao rektor, odnosno dekan od 1962. do 1970. godine. Nikola Batušić ističe kako je Spaić na velikim tekstovima, poput ovog Čehovljeva, uspio postići rezultate sa studentima koji su premašili uobičajene domete ispitnih predstava Akademije. (U: Spaić, 2004: 28) „Otkrivao je nadarene početnike i postupno bi od njih gradio danas reprezentativne ličnosti hrvatskoga glumišta, uvodeći, uz nastavu na Akademiji, pojedince u profesionalnu kazališnu praksu, ali uvijek s mirnim pedagoškim oprezom i umjerenim doziranjem njihove tamošnje uloge.” (Ibid., 28) Svoju pedagošku metodu nije usustavio pisanim putem, ali se zato njegov rad mogao najbolje vidjeti u kazališno-scenskoj praksi kada su studenti izravno pokazivali glumačka i režijska postignuća.

Njegov je režijski postupak, kao što smo već istaknuli, usko povezan uz režiju scenskog prostora. O scenografiji u predstavi *Ujak Vanja* ističe: „Što je tu osim, dakako, glumaca još potrebno? Dogovor o prostornom odnosu gledalaca i glumaca, zatim nekoliko mogućnosti da glumci sjednu, nekoliko stolova (a možda i samo jedan), geografska karta Afrike, gitara, pribor za čaj i jedan revolver. Možda smo nešto zaboravili, ali to je uglavnom sve.” (Spaić u: Lazić, 1987: 126) Uz tendenciju osiromašenja dekora, ističe i jezični segment Čehovljeve drame, smatrajući da bi svaka generacija morala iznova prevoditi Čehova jer je govor živ organizam koji se stalno mijenja. (Ibid., 127)

Nekoliko mjeseci poslije, 17. lipnja 1969. studenti su izveli dramsku studiju u jednom činu – *Na glavnoj cesti* (*Na glavniot pat / Na bol'šoj doroge*), ali ovoga puta na makedonskom jeziku. Redatelji su bili Ilija Džuvalekovski (1915. – 2004.) i Blagoje Damevski. Studenti u makedonskoj klasi 1967./1968., prema monografiji ADU-a, bili su Nikola Aslimovski, Lazar Atanasov, Kostadin Drvarov, Slavica Nikolova, Vladimir Svetijoski i Emil Ruben, a sljedeće akademske godine studenti Aleksandar Đurovski, Živko Nikolevski, Nikola Stefanovski, Vasil Šumanovski i Kostadinka Velkovska. (Batušić, Puhovski, Zuppa, 2004: 402) Nije zabilježeno tko je od njih bio dio glumačke postave Čehovljeve jednočinke i koju su ulogu imali.

3.4.1.3.3. *Labuđi pjev*

Sljedeće godine, 26. lipnja 1970. insceniran je *Labuđi pjev* (*Labudova pjesma*), dramska studija u jednom činu. Režiju potpisuje Izet Hajdarhodžić (1929. – 2006.), a asistenti redatelja bili su Jovica Šego, Boško Zenić (1949.), Ljupčo Tozija (1947.) i Besim Sahatčiu (1935. – 2005.).

3.4.1.3.4. *Bespomoćno stvorenje, On je shvatio, Zločinac s predumišljajem i Drama bez naslova*

Drugog veljače 1971. izvedene su dramatizacije Čehovljevih proznih djela – novela *Bespomoćno stvorenje* (*Bezzaščitnoe suščestvo*, objavljena 1887.), *On je shvatio* (objavljena 1883.) i *Zločinac s predumišljajem* (*Zloumyšlennik*, objavljena 1887.). Režiju potpisuju Joško Juvančić (1936. – 2021.) i Dino Radojević (1927. – 1986.).

Dan poslije, trećeg veljače 1971. studenti Akademije izveli su pojedine prizore iz *Drame bez naslova* ili *Platonova* (*P'esa bez nazvanija*). Redatelj je bio Vladimir Gerić, a njegovi asistenti Besim Sahatčiu i Boško Zenić.

3.4.1.3.5. *Ujak Vanja i Galeb*

Dramu *Ujak Vanja* (pojedine scene iz drame) studenti su uprizorili 11. svibnja 1973., a dramu *Galeb* (*Čajka*, pojedine scene) 12. lipnja 1973. godine. Redatelj obiju predstava bio je Vladimir Gerić.

3.4.1.3.6. *Medvjed, Prosidba i O štetnosti duhana*

Četnaestog siječnja 1974. uprizorene su jednočinke *Medvjed* i *Prosidba*. Redatelj je bio Joško Juvančić. Uz Čehovljeve jednočinke, studenti su tumačili uloge i u dramama Luigija Pirandella (*Sicilijanski četruni*), Sir Petera Levina Schaffera (*Javno oko*), Georgesa

Neveuxa (*Zamord*), Calderona de la Barce (*Život je san*) i Thomasa Kyda (*Arden od Fevershama*), odnosno sudjelovali su u predstavama koje su činile spoj klasičnih i suvremenih dramskih tekstova. Dalibor Foretić u kritičkom osvrtu javne produkcije njihovih predstava hvali širinu repertoara koji su uspješno prikazali (istaknuvši da bi neka hrvatska kazališta mogla samo poželjeti takav repertoar), otkriva da su sve predstave bile jako dobro posjećene, ističe potrebu stvaranja tzv. akademske scene (na taj način predstave ne bi imale samo jednu javnu izvedbu) te napominje kako su dvije Čehovljeve jednočinke otkrile „svježeg, duhovitog, zanimljivog Čehova” (1974.), ali tvrdnju ne obrazlaže detaljnije.

Četrnaestog lipnja 1974. jednočinku *O štetnosti duhana* (*O vrede tabaka*) ponovno su izveli studenti Akademije, ali nisu sačuvani podaci o redatelju.

3.4.1.4. *Na glavnoj cesti* Studentskog eksperimentalnog kazališta

Dvadesetog veljače 1974. dramsku studiju u jednom činu *Na glavnoj cesti* uprizorilo je Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK) u Zagrebu, na pozornici Teatra &TD. Jednočinku je preveo Borislav Mrkšić, režirao Tomislav Svetić, a scenografiju i kostimografiju potpisala Stanislava Vohalski. Predstava je izvedena i 23. svibnja 1974. na pozornici Malog kazališta Trešnjevka u sklopu studentskog kazališnog festivala Dani mladog teatra u Zagrebu, koji se je održao u tzv. proljetnom bloku od 23. do 25. svibnja 1974. godine. Nisu pronađeni kazališni osvrti na predstavu ni popis izvođača, a predstava je izvedena u razdoblju kada, prema Hećimoviću, SEK već „polako gubi svoj stvaralački intenzitet i glasnoću” (nakon što se ugasio studentski pokret). (1990: 504) Iako se i dalje nižu nove predstave i redatelj Svetić postaje sve zastupljeniji u SEK-u brojem predstava koje režira, „udio kazališta u glumišnim, studentskim i društvenim krugovima ne može se više mjeriti s onim prethodnim, predvodničkim” godinama (drugom polovicom pedesetih godina i šezdesetim godinama) kada je njihov programski manifest glasio:

Publici se može prići temom, načinom igre i scenografskim rješenjima predstave. U čemu je eksperiment? Da li u posebnom načinu interpretacije? Originalnosti scenografskih rješenja? Odgovor je jedan: U otkrivanju snage misli i ljepote dramskog djela, a interpretacija, scenografija... samo su sredstva da se to postigne, SEK nema mogućnosti, a niti želje da uzgaja kazalište zbog kazališta. SEK u kazalištu i kazališnoj umjetnosti vidi ostvarenje autorove misli otkrivanjem njene vrijednosti. (...) Postoje misli i djela, koja nešto znače ili ne znače za sva društva i vremena. Otkriti ih, smjelo im prići, znači izvršiti eksperiment, čiji je rezultat korak naprijed u ljudskom životu. (Hećimović, 1990: 504)

3.4.2. Narodno kazalište *Ivan Zajc* u Rijeci

3.4.2.1. *Ujak Vanja*

U riječkom kazalištu 19. prosinca 1968. godine premijerno je izvedena drama *Ujak Vanja* (*Djadja Vanja / Zio Vànja, scene di vita di campagna in due tempi*), ponovno u izvedbi ansambla Talijanske drame, a za vrijeme intendanture Đorđa Bogdanovića. Riječ je o drugoj premijeri Talijanske drame kazališne sezone 1968./1969. Predstava je imala ukupno jedanaest izvedbi, a posljednja je izvedena 9. lipnja 1969. godine. Režiju, kao i u *Prosidbi*, potpisuje Nereo Scaglia. Uloge su interpretirali Raniero Brumini – Ivan Petrovič Vojnicki,²³¹ Gianna Depoli – Sonja / Sofija Aleksandrovna, Lucilla Flebus-Duca – Jelena Andrejevna, Ada Mascheroni – Marina, Bruno Petrali – Aleksandar Vladimirovič Serebrjakov, Glauco Verdirosi – Mihajl Ljvovič Astrov, Bruno Pischutta – Ilja Iljič Teljegin, Maria Braico-Stifanić – Marija Vasiljevna Vojnicka i Alessandro Damiani – dječak.²³²

Scenografska rješenja osmišljava Dorian Sokolić, dok kostimografiju potpisuje Ružica Nenadović-Sokolić (1933. – 2014.).²³³ Njihova stilska i konceptualna usklađenost kao umjetničkog (i bračnog) para, napominje Petranović, postaje jednim od osnovnih preduvjeta za homogenost tadašnjih riječkih predstava (pa tako i uprizorenja ove Čehovljeve drame – op. S. M. Š.) te vodi k njihovoj uspješnoj i kreativnoj suradnji. (2015: 316) Zajednički sustavno oblikuju likovno-scenske vizije riječkoga kazališta u razdoblju od nekoliko desetljeća (ibid., 366), a već se od sredine pedesetih godina služe brojnim suvremenim i složenim tehničkim efektima te pomažu u kreiranju novog ukusa kazališnih gledatelja (Dubrović, 1998: 5, 32).

Ružica Nenadović-Sokolić prva je stalna kostimografkinja riječkoga kazališta (u razdoblju od 1954. do 1990. izradila je kostime za oko 400 predstava) koja je u svojim najkreativnijim kostimografskim rješenjima glumcima dijelom nametnula i njihov scenski karakter, odnosno „odredila im stil i tip ponašanja” (Dubrović, 1998: 25). U radu se uvijek vodila istim načelom prema kojem se kazališnu scenu s dramskim likovima može usporediti „sa slikom koja bi mogla stajati na nekom zidu, za koju važe sva uobičajena pravila – o

²³¹ Raniero Brumini za ulogu ujaka Vanje dobio je Nagradu grada Rijeke. (Rosanda Žigo, 2012: 199)

²³² Kazališna cedulja: *Zio Vànja* A. P. Čehova (1968.).

²³³ Treba napomenuti i da je u kazališnoj sezoni 1970./1971. (3. prosinca 1970.) Srpsko narodno pozorište Novi Sad premijerno izvelo *Ujaka Vanju* u režiji Dejana Mijača, sa scenografskim rješenjima Doriana Sokolića i kostimima Ružice Nenadović-Sokolić. (Dubrović, 1998: 254)

kompoziciji, boji, odnosu valera itd. U teatru ta slika postaje pokretna, živa, pa režija, ali isto tako scenografija i kostimografija, moraju u svakom trenutku biti odgovorni za tu živu ‚teatarsku sliku‘, s tim što im se nameće još i važna nužnost funkcije i logičnog razvoja zbivanja na sceni.” (Ibid., 26)

Kazališni osvrti o predstavi svjedoče o redateljskim postupcima koji se oslanjaju na tzv. realistički scenski kod prožet poetskim elementima namijenjenima stvaranju kazališta ugodaja. Đuro Rošić u riječkim kazališnim zapisima napominje da je univerzalnost Čehovljeva teksta, koji nije razumljiv samo Rusima već i svakom čovjeku, potvrdu pronašla i u riječkoj izvedbi talijanskog predznaka. O talijanskom dramskom ansamblu piše: „Premda mu, naravno, slavenski repertoar, a napose klasični ruski ‚ne leži‘ onako kao što je to slučaj s djelima iz dramske književnosti romanskih naroda, u izvedbi drame *Ujak Vanja* gledalište je već od prvih replika bilo obuzeto prije svega majstorskim Čehovljevim tekstom, oformljenim discipliniranom i nadahnutom glumačkom igrom u sugestivne dijaloge i monologe.” (1980: 239) Ističe i redatelja Scagliu koji se u ovoj izvedbi Čehovljeva djela oslanjao na već poznati lirski/poetski realizam i to „prigušenim govorom, značajnim stankama, zvučnim efektima i lirski nastrojenim monolozima, ne opterećujući svoje suradnike uzaludnim nastojanjem da bi se dobila ‚autentična ruska atmosfera‘”. (Ibid., 239) Prema tome, glumačke interpretacije također su realizirane unutar okvira tzv. realističke glume, dok je Sokolićeva jednostavna scenografija bila „praktične naravi”, s obzirom na to da je riječ o dramskom ansamblu koji je većinu glumačkih uloga ostvarivao na gostovanjima. (Ibid., 239)²³⁴ Ako je suditi prema crno-

²³⁴ Zanimljivo je napomenuti da je iste kazališne sezone, 1968./1969., u Zagrebu gostovalo jedno od najistaknutijih kazališta toga vremena, praško kazalište Divadlo za branou sa suosnivačem, redateljem Otomarom Krejčom (1929. – 2009.). Pražani su tom prigodom uprizarili Čehovljeve *Tri sestre* (svoju sto pedesetu izvedbu predstave) te, Rošićevim riječima, pokazali „najvišu klasu suvremenoga europskoga teatra”. (1980: 417) Iako Rošić smatra neprimjerenim uspoređivati njihovu izvedbu s onom hudožestvenika u Zagrebu 1922. godine, riječki kazališni kritičar izdvaja: „Ako je Stanislavski svojom predstavom dao u neku ruku ‚autentičnijeg‘ Čehova, koji je i u *Tri sestre*, kao u izrazitoj psihološkoj drami, obuzet prikazujući stvarni život više raspoloženjima nego događajima, natapajući dramatičnu fakturu teksta bolnim lirizmom, Krejča je kod Čehova tražio materijal rezonantan na podražaje izazvane iskustvima današnjeg društva koje, kao i ono u vrijeme carističke Rusije, stoji još uvijek zbunjeno pred enigmom smisla svoje dosadašnje povijesne putanje.” Redatelji su dakle drukčije pristupili dramskome tekstu (kod češkog redatelja to je više bio „ironičan prizvuk poruge”, u odnosu na „elegični optimizam” koji je zastupao Stanislavski), no bez obzira na to, obojica su kreirala „samobitan umjetnički produkt”. (Ibid., 418) Krejča je, oživljavajući komički element, *Tri sestre* uprizario „kao surovu i modernu grotesku”. (Medenica, 2010: 18) Također, s obzirom na izvedbe Čehovljevih djela, češki redatelj odbacuje dvije krajnosti u teatru koje su u to vrijeme aktualne: s jedne strane riječ je o Artaudovu kazalištu tijela koje posve odbacuje pjesnikovu riječ te koje režiju smatra jedinim stvaralačkim elementom, a s druge strane riječ je o scenskom realizmu koji zanemaruje nužnost scenske uvjetovanosti. Krejča „uporno traži da pronade spoj između teksta i njegovog inkarniranja na pozornici, u najpunijoj konkurenciji svega što izvorni tekst pruža njegovoj svijesti i svijesti njegovih suradnika”. Od glumačkog ansambla zahtijeva „samo umjetnost,

bijelim fotografijama predstave preuzetim iz Arhiva riječkog kazališta, ne možemo se složiti da je riječ o Sokolićevoj „jednostavnoj” scenografiji. Redateljeva koncepcija tzv. realističkog scenskog prikaza preuzeta je i u scenografskim rješenjima, odnosno Sokolićev scenski dekor nije oslonjen na jednostavnost vizualnog dojma, već svjedoči o pomno izrađenom scenskom dekoru s mnogo detalja koji obuhvaća dijelove pokućstva (fotelje, sofu, posuđe, stol), bogato izrađene zavjese (koje podsjećaju na one iz Šošićeve inscenacije *Triju sestara* iz 1962.) i dekorativne slikarske panoje, uz poneki lirski i poetiziran element, prisutan primjerice u dizajnu vrtnih stolica i stola. Dakle, scenografija „nije utemeljena na jedinstvenom i dominantnom lirski apstraktnom znaku”, po uzoru na slikarske tehnike ranih šezdesetih godina koje su bile sklone „gestualnoj i kolorističkoj šari i mrljama (apstraktni ekspresionizam i tašizam)”, što je bio slučaj sa Sokolićevim inscenacijama *San ljetne noći* i *Giselle* iz 1964. godine (predstave su bile obilježene „plošnošću pozadine, dekorativnim i apstraktnim slikarskim panoima” kojima je pozornica prepuštena izvođačima i redatelju, odnosno u potpunosti ogoljena, po uzoru na Coupeauov goli podij). (Dubrović, 1998: 16) Iako je u pojedinim prizorima dio dekora smješten na stražnji dio pozornice kako bi prednji dio, može se pretpostaviti, mogao biti prepušten slobodnoj glumačkoj igri ansambla, ne može se govoriti o Coupeauovu golom podiju koji podrazumijeva pozornicu očišćenu od bogatog dekora, oblika i boja iluzionističkog kazališta te koji pokušava obnoviti izvornu, jednostavnu i čistu kazališnu pozornicu po uzoru na elizabetinsko kazalište i komediju *dell'arte*. (Misailović, 1988: 254–255) Realistički prikaz u predstavi, doduše, bio je „ublažen” stilizacijom pojedinih povijesnih oblika i znakova, sažetih simbola koji pridonose stvaranju atmosfere i koji rusku provinciju s kraja 19. stoljeća čine prepoznatljivom. Pritom, treba uzeti u obzir i Dubrovićevu konstataciju da bez obzira na to što je šezdesete godine karakterizirala neprestana izmjena stilova i što je svaki novi slikarski model poništavao starije stilske

odbacujući jednako rezolutno i takozvani angažirani teatar” (kazalište u službi propagande). (Ibid., 418) Kako bi to postigli, glumci su trebali održavati izvanrednu tjelesnu spremnost i kulturu scenskog govora te su često održavali pokuse iako su već nebrojeno puta izveli istu predstavu. Stoga je Krejčova režija nerijetko nazivana „režijom preciznosti” koja, doduše, nije ometala kreativan rad glumaca. (Ibid., 419–420) Scenografska rješenja u predstavi pak potpisuje Josef Svoboda, koji se tada smatrao „najoriginalnijim i najintencioznijim scenografom suvremenog teatra” i to zbog služenja različitim tehnikama i teorijama u opremanju scenskog prostora, ostavši na kraju ipak dosljedan dramskom tekstu koji se postavlja na pozornicu. (Ibid., 420) Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić bili su upoznati s tadašnjim češkim kazališnim trendovima. Puni dvadeset godina (1967. – 1987.) posjećivali su Praški quadriennale kazališnog oblikovanja i arhitekture, sajam scenografskih i kostimografskih izložbi te izložbi novih koncepcija arhitekture kazališnih prostora, scenske rasvjete i novih materijala za izradu scene i kostima. Prag u to vrijeme za njih postaje „mjesto promišljanja vlastitog rada i odmjeravanja s europskim i svjetskim scenografima i kostimografima”, a Svoboda je upravo vodeći praški scenograf s međunarodnim ugledom. (Dubrović, 1998: 11–12)

obrasce, svako je Sokolićevo scenografsko rješenje (pa i u ovoj predstavi – op. S. M. Š.) bilo „dosljedno stilski zaokruženo i jedinstveno, a svaka predstava u cjelini težila ka osmišljenoj harmoniji raznorodnih elemenata što se u njoj objedinjuju”. (Dubrović, 1998: 18–19)

„Harmoniji” u predstavi pridonijeli su i pomno izrađeni kostimi njegove supruge. Petranović naglašava da se kostimografkinja od početka djelovanja zalagala za odbacivanje realističko-scenskih načela u oblikovanju kostima i scenskog prostora, što je posebice vidljivo u nekoliko njezinih predstava iz šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća.²³⁵ (2015: 371) U tim predstavama služila se postupkom stilizacije kostima kako bi naglasila ideju dramskoga lika ili predstave u cjelini, eksperimentirala s novim i neistraženim ili manje istraženim tkaninama i tehnikama izrade kostima, odnosno nastojala je uspostaviti aktivnu suigru i suodnos sa scenom u cjelini. (Ibid., 372) Takav je pristup zamjetan i u ovoj predstavi, iako njezina dramaturgija kostima još nije posve napustila okvire tzv. realističkog scenskog koda.

S druge strane, kazališna kritičarka Anita Peresson, koja je pisala o predstavi u novinama *La Voce del Popolo*, nije se detaljnije bavila kostimima i scenskim prostorom. U prvoj kritici čitateljima nudi samo kratki sadržaj drame s glavnim osloncem postavljenim na sukob između skromnog ujaka Vanje koji se žrtvuje za druge i proslavljenog, ali sebičnog i taštog profesora Serebrjakova, sukob koji umalo završava tragično. (1968a: 9) U prvi plan postavlja tipičnu „čehovljsku” sretno-melankoličnu atmosferu te istovremenu jednostavnost i kompleksnost Čehovljevih dramskih likova, ali ne ističe specifične scenske odlike predstave ili odrednice redateljske poetike. (Ibid., 9) Može se pretpostaviti da je njezina namjera bila samo informirati publiku o kakvom je djelu posrijedi, s obzirom na to da je riječ o prvoj riječkoj premijeri *Galeba* i to na talijanskom jeziku. U drugoj kritici ipak nudi više podataka o predstavi te jednu crno-bijelu fotografiju drugoga čina koja prikazuje najistaknutije glumce u predstavi: Lucillu Flebus Ducu, Adu Mascheroni, Bruna Petralija, Giannu Depoli i Raniera Bruminija. (1968b: 5). Ističe da je izvedba *Ujaka Vanje* bila odraz velike predanosti talijanskog ansambla i njihove pažljive pripreme Čehovljeva teksta (koji samo naizgled djeluje jednostavno, a zapravo je iznimno zahtjevan za uprizorenje jer u sebi sadrži napetosti potencijalne tragedije, odnosno satkan je od brojnih insinuacija i aluzija koje se nalaze ispod

²³⁵ Riječ je o Sofoklovu *Kralju Edipu* (1963.), *Idemo u lov Georgesa Feydeaua* (1963.), *Banović Strahinji* Borislava Mihajlovića (1964.), *Čujete li svinje kako rođu u ljetnikovcu naših gospara?* Nedjeljka Fabrija (1970.) i Shakespeareovu *Životu i smrti kralja Johna* (1978.). (Petranović, 2015: 371)

površine teksta), što je rezultiralo hvalevrijednom predstavom. Osim ponovnog sažetog prikaza radnje, protagonista i njihovih međusobnih odnosa i sukoba, kritičarka ističe da glumci u predstavi trebaju kontinuirano raditi na ulozi kako bi njome u potpunosti ovladali, a iako nisu imali dovoljno vremena da to i ostvare, što je katkad vidljivo u njihovim pomalo nesigurnim scenskim nastupima, predstava je bila uspješna. Peresson se samo kratko referira i na uspješnu suradnju bračnog para Sokolić, posebice u drugom činu, koji je pridonio stvaranju odgovarajuće atmosfere u predstavi. Naglašava i glumačko umijeće Lucille Flebus Duce čija joj je uloga Jelene Andrejevne fizički odgovarala, a koja je građena na unutarnjim suprotnostima: između površnosti i dubinskog razumijevanja onoga što se oko nje događa, između hladnoće i ohrabrivanja drugih osoba oko sebe. Hvali i Raniera Bruminija, Giannu Depoli koja je zaslužna za neke od najboljih emocionalnih tonova predstave, Bruna Petralija koji je ulogom Serebrjakova odstupio od uobičajenih uloga mladića koje glumi u drugim predstavama, Glauca Verdirosija i Adu Mascheroni. Njihovim ulogama prikazana je tipična ruska sredina s kraja 19. stoljeća, postojeće klasne razlike, razlike između sela i grada, monotonija ruralnog života itd. (Ibid., 5)

3.4.2.2. Čehovijana

Jedanaestog travnja 1975., ponovno u izvedbi ansambla Talijanske drame, a za vrijeme intendanture Dorian Sokolića (1968. – 1980.), izvedena je *Čehovijana (Cechoviana ovvero 17 Svenimenti – spettacolo in due tempi)*. Uključivala je sljedeća piščeva djela: *Prosidbu (Una domanda di matrimonio)*, *Svadbu (Le nozze)*, *Tragičara po nevolji / Tragičara protiv volje (Tragico contro voglia)* i *Medvjeda (L'orso)*. Jednočinke je režirao, obradio i adaptirao gostujući talijanski redatelj Giuseppe Maffioli (1925. – 1985.), scenografiju ponovno potpisao Dorian Sokolić, kostimografska rješenja osmislila je Ksenija Jeričević (1930. – 2017.)²³⁶, a za odabir glazbe bio je zaslužan Livio Floris. Sveukupno je održano četrnaest izvedbi predstave, a posljednja 13. svibnja 1975. godine. Izvodili su: v. d. ravnatelj Talijanske drame Bruno Petrali – Aleksej Petrovič Fomič, voditelj glumačke družine

²³⁶ U umjetničkom radu Ksenija Jeričević istaknula se oblikovanjem stilskega kostima (bila je učenica austrijske kostimografkinje Elli Rolf) te je, osim u kazalištu, djelovala i na filmu i televiziji. (Petranović, 2015: 451) Dubrović pogrešno navodi Ružicu Nenadović-Sokolić kao autoricu kostimografskih rješenja u ovoj predstavi, umjesto Ksenije Jeričević (prema *Repertoaru*). (1998: 257)

/ Njunin, Gianna Depoli – Ksenija Petrovna Sonov, prva glumica / najprije Nataša Timofjevna, potom Natalija Stjepanovna, Elvia Malusà – Nadija Aleksandrovna Dinkova, mlada prva glumica / najprije Natalija Stjepanovna, potom Nataša Timofjevna, Nereo Scaglia – Paulo Sergejevič Šustov / Stjepan Stjepanovič Čubukov, Raniero Brumini – Ivan Ivanovič Puškin / Ivan Vasiljevič Lomov, Giulio Marini – Vladimir Petrovič Sečenov / Ivan Mihajlovič Jat, Angelo Benettelli – Vasilij Vasiljevič Svjetlovidov / Fjodor Jakovljevič Revunov / Luka, Glauco Verdirosi – Ivan Ivanovič Govorkov / Dimitrij Stjepanovič Misglovoj i Gregorij Petrovič Vaselovski / Grigorij Stjepanovič Smirnov, Ermanno Svara – Sergej Nikolajevič Vlunzov / Š. Spiridonič Dimba, Maria Braico – Marija Maloletkova / Ana Martinovna Smijukina, primalja, Ester Segalla – Vera Veliaminova, naivka / nijema sluškinja, Ada Mascheroni – M. Gregorevna Čebutikin / Anfisa, stara medicinska sestra i Olga Novak – Anastasija Vladimirovna Sarjento / gost.²³⁷

Kazališne osvrte o predstavi pisali su kritičari *Novog lista*, *La Voce del Popolo* i *Večernjeg lista*. *Čehovijana* je najprije izvedena na gostovanju u Istri kao dio desetodnevne turneje riječkoga kazališta (četvrte po redu turneje talijanskog ansambla u kazališnoj sezoni 1974./1975.). Nakon deset pretpremijernih izvedbi u školama u Novigradu, Taru, Galižani, Vodnjanu, Rovinju, Poreču, Bujama, Izoli, Labinu i Puli, predstava je izvedena 24. travnja 1975. u dvorani kina Neboder²³⁸ u Rijeci, pod nazivom *Čehovljevo veče* (još jedna riječka izvedba, posljednja u nizu, održana je 13. svibnja). Riječ je o kolažu četiriju Čehovljevih „šala” u jednome činu (okupljenih oko teme svadbe i braka) pretvorenih u posve novu predstavu koju je osmislio i režirao redatelj Maffioli. U povodu riječke premijere, v. d. ravnatelj Talijanske drame Bruno Petrali o Čehovljevim jednočinkama ističe: „Čehovljev

²³⁷ Prema kazališnoj cedulji predstave *Čehovijana* (1975.), prvi naziv odnosi se na imena glumaca u glumačkoj družini (*gli attori della compagnia*) jer tumači uloga glume glumce koji glume Čehovljeve likove, a drugi i treći naziv odnosi se na imena likova u Čehovljevim jednočinkama (*rispettivi roli*).

²³⁸ S obzirom na to da je od 1970. do 1981. godine trajala rekonstrukcija riječkoga kazališta, predstava je morala biti izvedena izvan matične zgrade, ovom prigodom u riječkom Neboderu. Usprkos tome, u navedenom razdoblju namjera kazališta i dalje je bila potvrditi potrebu postojanja umjetničkim dosezima i posjećenošću izvedbi. (*Repertoar*, 1990: 695) Riječka kazališna umjetnost u tom je razdoblju prolazila veliku krizu, njezini ansambli preferiraju gostovanja u okolici i odlaske na turneje jer je dvorana Hrvatskog kulturnog doma na Sušaku (tadašnji Neboder) bila neprimjerena za izvođenje predstava zbog tehničkih i prostornih uvjeta. Dvanaest godina zatvaranja kazališne zgrade rezultiralo je ozbiljnom ugrozom opstanka kazališne umjetnosti u Rijeci. Gašparović napominje da otkako je „od sredine pedesetih godina započelo zatvaranje kazališnih kuća od Požege, Bjelovara, Karlovca, preko Zadra i Šibenika do Pule 1971. godine, hrvatskim je kazališnim prostorom prošla svojevrsna bijela kuga, ostavivši pustoš koja se nije mogla ničim nadomjestiti, unatoč svim naporima da se u tim gradovima održi živi kazališni duh.” (1996: 195) U Rijeci se, doduše, pokušala očuvati jezgra glumišta pa su glumački, operni i baletni ansambli „ostali manje-više kompaktni, što je omogućilo održavanje programskoga kontinuiteta”. (Ibid., 195) Kazališna sezona u novoj zgradi započela je tek u jesen 1982. godine.

humor poznat je riječkoj publici i kazališnoj i čitalačkoj. Kolika je snaga tog humora najbolje govore činjenice da su mnogi kasniji autori ‚posuđivali‘ Čehova (...). Vjerujemo da će se ‚Čehovijana‘ dopasti i riječkoj publici. To više, što je ansambl (u predstavi sudjeluju svi članovi talijanskog ansambla – op. S. M. Š.) uložio mnogo truda i što je sada, poslije istarske turneje, predstava uhodanija.” (Cvijanović, 1975; Peresson, 1975a: 9; „Un Cechov riadatatto da Maffioli”, 1975: 13; N. L., 1975.) Sve četiri jednočinke sadrže likove koji se mogu povezati na temelju sličnih osobina, a njihove dramske situacije slijede sličnu razvojnu liniju koja se povezuje u zajedničku radnju. Redatelj smješta radnju u rusku provinciju s početka 20. stoljeća, točnije u 1911. godinu. Riječ je o eksperimentu „teatra u teatru”: svi likovi dio su glumačke družine (voditelj družine, glumci, tehničari) koja na sceni utjelovljuje likove iz jednočinki. (Peresson, 1975b: 9)

Redatelj Maffioli u intervjuu s Anitom Peresson napominje da je u režiranju Čehovljevih jednočinki (doduše, spominje samo tri jednočinke, ne uključuje *Tragičara protiv volje*) naglasio njihove komične elemente, odnosno u predstavi je zamislio rusku glumačku družinu s kojom zbija šale. (1975c: 5) U tome se s jedne strane može prepoznati utjecaj češkoga redatelja Otomara Krejče na Maffiolove redateljske postupke, odnosno na Sokolićeva scenografska rješenja (prisjetimo se da je Krejča uprizorio dramu *Tri sestre* kao modernu i surovu grotesku, a Sokolić je vjerojatno bio upoznat s češkim kazališnim trendovima). S druge strane, što potvrđuje i kazališna kritika, Maffioli se u režiji oslanja na iskustvo ruske avangarde s početka 20. stoljeća, ponajprije na kazališne predstave Mejerholjda, s bitnom razlikom što je talijanski redatelj sve piščeve jednočinke zajednički povezao u jednu šaljivu priču, dok ih je Mejerholjd u inscenaciji odvojio u više priča te umjesto *Svadbe* (uz *Prosidbu* i *Medvjeda*) uprizorio jednočinku *Jubilej*. (Ibid., 5) I sam Krejča bio je pod utjecajem Mejerholjdovih inscenatorskih načela, prije svega isticanjem važnosti glumčeva tijela i njegove koreografiranosti i stiliziranosti u predstavama.

Kritičar Alessandro Damiani²³⁹ također izdvaja poveznicu između redateljeva uprizorenja Čehovljevih jednočinki i onih koje su postavili redatelji Mejerholjd i Vahtangov, a kojima su se odmaknuli od tradicionalnih čitanja piščeve dramaturgije u MHAT-u. (1975: 5) Vahtangov se u umjetničkom djelovanju služio kombinacijom različitih kazališnih tehnika i

²³⁹ Pretpostavljamo da je riječ o istoj osobi koja je sudjelovala u inscenaciji *Ujaka Vanje* u riječkom kazalištu 1968. godine (uloga dječaka).

stilova, a u uprizorenju jednočinke *Svadba* glumci su postali „marionete”: „reducirani na ‚opruge’, na odjevne lutke koje su se kretale u skokovima, u trzajima, kao da imaju grčeve u želucu (...) (uprizoren je) delirijski galop propadanja buržoaske klaunerije”. (Ibid., 5, o. p. moj prijevod). Mejerholjd se također u scenskom prikazivanju jednočinki, kojim je zaokružio redateljsku karijeru, usredotočio na njihovo aktualiziranje, na isticanje inherentnih društvenih odnosa, prikazujući propadanje ruske buržoazije farsičnim elementima i iznimno brzim scenskim ritmom. Maffiolovo uprizorenje, prema spomenutim kritičarima, oslanja se velikim dijelom na njihove predstave. S jedne strane, ruska putujuća glumačka družina priprema izvedbu Čehovljevih komada. Redatelj želi publici omogućiti uvid u proces nastanka kazališne predstave pa u tekst umeće referencu na Pirandellovu dramu *Šest osoba traži autora* u kojoj primjerice glavna glumica u jednom trenutku kasni na probu predstave. S druge strane, redatelj podastire komentar o ruskim društvenim odnosima i povijesnom kontekstu početkom 20. stoljeća služeći se farsom i upozoravajući na skorbu propast buržoazije. Riječ je dakle o predstavi koja u sebi sadrži ne samo ironiju i grotesku već i društvenu kritiku. Izvedba riječkog talijanskog ansambla bila je dinamičnog karaktera, a posebno naglašava već spomenute marionetske elemente, kojima su pojedini glumci proširili raspon komičnih sposobnosti (što je vidljivo u nastupima Bruminija, Verdirosija i Depoli). Kritičar također hvali scenografska rješenja Sokolića, ali ne podastire detaljnije opise scenskog prostora. (Ibid., 5) Što se tiče kostima Ksenije Jeričević, na temelju crno-bijelih fotografija predstave preuzetih iz Arhiva riječkog kazališta može se uočiti tzv. ludički element. Element zaigranosti tkaninama, krojevima i detaljima odjeće uočljiv je primjerice u predimenzioniranim leptir-mašnjama muških likova i prslucima na pruge, prenaplašenim volanima i cvjetnim uzorcima na haljinama ženskih likova, što pridonosi cjelokupnom komičnom izgledu glumaca s njihovim prevelikim brkovima, neobičnim perikama i sl.

Može se pretpostaviti da se u predstavi inzistiralo na svojevrsnoj ludičkoj igri koja je posuđujući elemente farse, uspostavljajući dinamičan i brzi ritam na pozornici te negirajući psihologizaciju likova zadobila obrise „marionetskog kazališta”. Takva bi glumačka igra, u krajnjim posljedicama, bila bliska pojedinim Craigovim shvaćanjima Nadmarionete koja „ne posjeduje vlastite volje, nema svoga ‚JA’, prazna je, besadržajna, neoznačena, pa se ni ne odupire onim značenjima koja joj redatelj u kontekstu predstave nameće”. (Senker, 1984:

111)²⁴⁰ S druge strane, i Mejerholjd je posebnu pozornost posvećivao tjelesnom glumačkom izričaju te razvio biomehaniku: „sustav tjelesnih vježbi kojima glumac (...) spozna je svoje tijelo, sasvim ovladava njime da može voljno organizirati svaki pokret, gestu i grimasu i racionalno koristiti energiju te bez pretjeranog zamora postići maksimalan glumački učinak.”²⁴¹ (Senker, 1984: 159) Iako se, naravno, ne može govoriti o primjeni biomehaničkih principa u riječkoj scenskoj praksi, utjecaj Mejerholjda u nekim aspektima postaje sve važniji u hrvatskim kazališnim krugovima, što je za razvoj riječkoga glumišta možda čak i bilo konstruktivnije od pojednostavnjene socrealističke verzije *Sistema* Stanislavskog. Iako se zasad takav utjecaj odnosi na pojedine redatelje poput Giuseppea Maffiolija, koji svojom koncepcijom „teatra u teatru” odstupa od režijskih postupaka drugih redatelja koji su se bavili inscenacijama Čehovljevih djela u tom razdoblju, počinje se nazirati određeni smjer kojim će se u sljedećim godinama/desetljeću razvijati pojedine istaknutije interpretacije i uprizorenja Čehovljevih drama na hrvatskoj kazališnoj sceni.

²⁴⁰ Prema Craigu, „da bi postao Nadmarionetom, a time i uporabivom građom za kazališnu umjetnost, čovjek mora proći kroz proces depersonalizacije, mora odbaciti svoju građansku individualnost, poništiti vlastite želje i volju, osloboditi se štetne ‚bure svojih strasti’ i dovesti se u čisto, obezličeno stanje u kojemu će ga nesmetano prožeti i voditi neka viša inteligencija”. (Senker, 1984: 11–112) Takva je uloga glumca osmišljena kako bi glumac dosegao veći stupanj umjetničke depersonalizacije, a samim time redatelj veću umjetničku kontrolu nad njime. Craig nije bio zadovoljan tjelesnim, emocionalnim i interpretativnim sposobnostima glumaca u nastojanju da postigne idealnu viziju scenskog uprizorenja koja bi se oslanjala na apstraktniju, čišću i simboličku formu kazališta.

²⁴¹ Mejerholjd se služio biomehaničkom metodom obuke glumaca koja je „nudila glumcu pripreme vježbe. Očiti cilj takvog vježbanja bio je prilagoditi neuromišićne reakcije da dosegnu vrhunac učinkovitosti. Krajnja namjena bila je potaknuti drugu prirodu u tijelu.” (Roach, 2005: 261–262) U manifestu o biomehanici Mejerholjd izdvaja: „Sva psihološka stanja određuju specifični fiziološki procesi.” Njegova nova tehnika trebala se temeljiti na „glumčevu ‚nutarnju sposobnost podražaja živaca’”. (Ibid., 262)

3.4.3. *Medvjed* i *Prosidba* Dječjeg kazališta Titovi mornari iz Splita

Iste godine kada je u Rijeci izveden *Ujak Vanja* na splitskoj pozornici uprizorene su Čehovljeve jednočinke *Medvjed* i *Prosidba*. Devetog veljače 1968. godine Dječje kazalište Titovi mornari iz Splita (danas Gradsko kazalište mladih Split)²⁴² izvodi ih u Kinu *Split*. Osim premijere, održane su još dvadeset i četiri izvedbe, posljednja od njih 18. listopada 1974. Za režiju je bio zaslužan Milovan Alač (1930. – 2001.), a za scenografiju Ante Puhalović. Premijera je održana za Pedagošku gimnaziju *Marko Marulić* u Splitu. („Kazališta”, 1968: 10). U Arhivu kazališta nisu sačuvani kazališna cedulja, popis glumaca ni fotografije predstava.

²⁴² Društvo je osnovano 1943. godine u hrvatskom zbjegu El Shattu kao Dječje kulturno-umjetničko društvo *Titovi mornari*. Prvi javni nastup bio je u veljači 1944. i tada je utemeljeno jedino europsko kazalište osnovano na drugom kontinentu. Društvo je često gostovalo u Kairu, Aleksandriji i Suez. Osnivači i voditelji bili su Danica Nola, Ante Vulić, Josip Botica i Nikola Martinis. Okupljali su djecu iz različitih mjesta u Dalmaciji, a svrha djelovanja bili su kulturni i pedagoški odgoj mladih naraštaja. Krajem travnja 1945. voditelji i članovi društva vraćaju se u Split i nastavljaju izvoditi već uigrani repertoar, često gostujući i u drugim krajevima Hrvatske, pa čak i u inozemstvu. Dvadesetog siječnja 1953. mijenjaju naziv u Dječje kazalište *Titovi mornari* i imenuju prvog ravnatelja Nikolu Karninčića. Djeca su središnji izvođači predstave, podijeljeni u dramsku, baletnu i glazbenu grupu. Vode ih profesionalni redatelji-pedagozi, scenografi i kostimografi. Repertoar čine djela suvremenih dramatičara i adaptacije klasičnih bajki. Od 1965. u kazalištu djeluje prvi profesionalni glumački ansambl čiji su članovi bili Magda Matošić, Josip Genda, Željko Vičević i Marko Bralić. Tada se mijenja repertoar, ali i način realizacije predstava jer djeca uglavnom postaju dio publike. U tom društvu svoj put započeli su umjetnici poput Borisa Dvornika, Gertrude Munitić, Neve Bulić, Ivice Vidovića, Vlatka Perkovića, Richarda Simonellija, Zoje Odak, Mani Gotovac i dr. (Bogner-Šaban u: *Repertoar*, 1990: 485)

3.4.4. Dubrovnik

3.4.4.1. O štetnosti duhana na Dubrovačkim ljetnim igrama

Dvanaestog kolovoza 1969. jednočinku *O štetnosti duhana* uprizorilo je Američko nacionalno kazalište gluhih (*The National Theatre of the Deaf / NTD*) Zaklade Eugenea O’Neilla, osnovano 1967. sa sjedištem u Waterfordu, Connecticutu, koje je tom prigodom gostovalo na XX. Dubrovačkim ljetnim igrama.²⁴³ Predstava je prikazana u Tvrđavi Revelin u režiji Alvina Epsteina (1925. – 2018.) i kostimografiji Freda Voelpela (1927.).

²⁴³ Dubrovačke ljetne igre osnovane su 1950. godine u „Gradu teatra” čiji scenski prostori daju glavna obilježja fizionomiji Igara, odnosno omogućavaju istraživanje mogućnosti izvođenja na otvorenom i nova estetska vrednovanja ambijentalnosti. Osnovno obilježje upravo je ambijentalnost kojom se razbija stega scene-kutije i koja određuje repertoar. Marin Carić u članku „Tri prizora u prilog ambijentalnog kazališta” naglašava da „prostor oko nas postaje duhovnim prostorom u nama”. Štoviše, teatar koji pristupa prostoru kao sredstvu ilustracije ne može se nazvati ambijentalnim dok onaj koji mu pristupa s duhovnom komponentom, koji se služi njegovom metaforičnošću i koji ga doživljava kao „lice”, može se upravo tako nazvati. (Carić u: Ivanković, 2011: 238) Napominje: „Ambijentalno kazalište koje traži lijepi balkon za Juliju zamjenjuje kulisu kulisom i izlazi na otvoreno samo zato što u zatvorenom kazalištu nema klima-uređaja. To nije ambijentalno kazalište. Ali ono kazalište koje prostor doživljava kao partnera u zajedničkoj borbi traženja smisla, koje prostor doživljava kao lice drame, takvo kazalište možemo zvati ambijentalnim. Ili mu nađimo neko bolje ime.” (Ibid., 241) Otvorene scenske prostore Dubrovačkih ljetnih igara Foretić dijeli u tri faze: u prvoj fazi nisu predstavljali ništa više od kulise, u drugoj fazi funkcioniraju kao stvarni prostor, dok u trećoj fazi (od početka sedamdesetih godina) prevladava njihova metaforičnost. Svaka faza imala je i svoj način glume. (1984: 275)

Djela Marina Držića, Nikole Nalješkovića, Ivana Gundulića i Ive Vojnovića postaju okosnicom dramskog programa kojom se provjerava autentičnost dubrovačke dramske baštine u izvornom okruženju, a potom se otkrivaju posebnosti šireg hrvatskog dramskog nasljeđa te mogućnost ambijentalnog sažimanja klasičnih europskih dramskih djela s trgovima, palačama, tvrđavama i parkovima Dubrovnika. Tradicionalni karakter Igara odredila su ponajprije djela Williama Shakespearea, Carla Goldonija, grčkih tragičara, Molièrea, Pierrea Corneillea i Johanna Wolfganga von Goethea, dok se sedamdesetih godina teži pronalazenju novih oblika scenske djelatnosti i kretanju prema avangardnijim smjerovima teatra. Novi dramski tekstovi, redatelji i scenski prostori pridonose šarolikosti programa i udaljavanju od uvriježenih koncepcija Igara. U prvih trideset godina djelovanja ističu se redatelji Branko Gavella, Kosta Spaić, Bojan Stupica, Vlado Habunek, Joško Juvančić, Dino Radojević, Georgij Paro, Tomislav Radić, Ivica Kunčević i dr. Ambijent grada određivao je i organizaciju Igara, pa je većinu predstava izvodio Festivalski dramski ansambl sastavljen od ponajboljih hrvatskih glumaca, uz razna gostovanja inozemnih kazališta koja su pridonijela ekskluzivnosti Igara. Gostovali su, uz već spomenuti američki teatar, i Théâtre National Populaire iz Pariza, Piccolo Teatro iz Milana, Narodni divadlo iz Praga, Teatro Ca’ Foscari iz Venecije, Old Vic Theatre Company iz Londona, Stadttheater iz Basela, La Mama iz New Yorka itd. Uz dramski dio programa, izvodio se i glazbeno-scenski, koji su izvodili najistaknutiji operni i baletni ansambl u tadašnjoj Jugoslaviji i inozemstvu. (*Repertoar*, 1990: 808–810) Dubrovačke ljetne igre postaju mjesto izrazitoga stvaralačkog ambijenta u ostvarenjima brojnih glumaca i redatelja, svojevrсни kazališni eksperiment s posebnim stilskim odrednicama u svakoj fazi razvoja i čine organsku poveznicu s cjelokupnim hrvatskim, a posebice zagrebačkim kazališnim životom. (Batušić, 2019: 479–481)

Pritom treba istaknuti da pojam igara, prema Gavelli, treba razlikovati od pojma festivala. Crnojević-Carić u članku „Dubrovačke ambijentalne predstave i svijet spektakla” objašnjava razloge zašto je Gavella pokušao izbjeći tzv. festivalizaciju kazališta. Na taj bi se način izgubio „Teatar kao mjesto osobite slobode, prostor specifične, nemilosrdne i nepotkupljive (...) ,glumačke tjelesne, organske’ iskrenosti”. (2013: 233) Naime, Gavella tematizira četiri prostora koji istodobno supostoje u ambijentalnom kazalištu Dubrovnika („grada ravnoteže i harmonije približenih suprotnosti”), a uključuju unutarnji ili osobni prostor, izvanjski ili prostor prirode, socijalni prostor i prostor grada i države. U takvim prostorima glumac treba pronaći odgovarajuću

Kazalište je, osim Čehovljeve jednočinke, dubrovačkoj publici prikazalo još tri različite predstave (japansku no-dramu *Priča o Kasani*, izbor iz angloameričke poezije i adaptaciju opere *Gianni Schicchi* Giacoma Puccinija), a sve je predstave, prema Mariji Grgičević, odlikovala dobro opremljena scenografija, dekor, kostimografija i glazbeni instrumenti kipara François Basheta koji su, osim zvukovne vrijednosti, imali i skulptorsku ulogu. (1969.)

Grgičević pohvalno piše o američkom kazalištu i njegovoj umjetničkoj vrijednosti (posebice o adaptaciji Puccinijeve opere) jer je uspjelo pronaći „originalni način povezivanja jezika znakova (...) s jezikom govora uzdižući ta oba sredstva komunikacije do oblika umjetničke ekspresije.” (Ibid.) O iznimno važnoj ulozi glazbe u tom kazalištu pak izdvaja: „Ta moderna muzika veoma funkcionalno sudjeluje u igri, a ujedno pruža podršku izvođačima, koji i kad ne čuju osjećaju njene vibracije.” (Ibid.) U Čehovljevoj jednočinki recitator je govorio tekst, a glumac interpretirao tekst jezikom gluhih služeći se izražajnom mimikom i gestikulacijom. Riječ je dakle o kazalištu koji se u izvedbama služi sintezom elemenata slike, pokreta, glazbe i riječi te tako postiže vrijedna umjetnička ostvarenja, a jedno od njih bila je, ako je suditi prema kritici, i izvedba jednočinke *O štetnosti duhana*. Tako je Čehovljeva dramaturgija dobila novu i drukčiju formu scenskog prikazivanja te, može se pretpostaviti, donekle osvijestila potrebu uključivanja gluhih i nagluhih osoba u kazališnu umjetnost, odnosno neizravno promovirala potrebu veće dostupnosti kulturno-umjetničkih, a posebice kazališnih događaja zajednici gluhih i nagluhih osoba u Hrvatskoj i inozemstvu.

poziciju tijela i glasa koja ne uzmiče pred tzv. glumačkom iskrenošću i pritom uspostaviti blizak odnos s gledateljima, koje Gavella dijeli na dvije kategorije (Domaći i Stranci). Iako Strance (turiste) smatra važnim dijelom kazališnih publika, ograđuje se od stava da bi se Igre trebale prilagoditi njihovim potencijalnim željama te ustrajava na zadržavanju pozicije Igara (umjesto Festivala) kako bi se zadržala njihova autentičnost i kako bi zadržale obilježja europske kulturne manifestacije. (Ibid., 221–230)

3.4.4.2. *Tri sestre* u Kazalištu Marina Držića

Kazalište Marina Držića u Dubrovniku uprizorilo je dramu *Tri sestre* 11. siječnja 1975. godine. Osim premijere, održano je još deset repriza, posljednja od njih 21. travnja 1975. Režiju i prijevod potpisuje Vladimir Gerić, a scenografiju i kostimografiju Zvonimir / Zvonko Šuler (1927. – 1999.). U predstavi su glumili Milka Podrug Kokotović (1930.) – Olga, Miša Martinović (1926. – 2021.) – Veršinjin, Martin Bahmec – Čebutikin, Desa Begović – Natalija Ivanovna, Dubravka Kunčević – Irina, Branka Lončar – Maša, Krunoslav Šarić (1944.) – Tuzenbach, Vinko Prizmić, Niko Kovač i Miladin Krišković. (u: Grgičević, 1975b: 5)²⁴⁴

U osvrtu Gerićeve predstave Marija Grgičević ističe da se u predstavi tematizira propadanje i degradacija čovjeka koji tone u trivijalnost i pustoš jer gubi nadu. U osnovnom tonu prevladava ironija, a u glavnom je fokusu Vrijeme koje se odražava u svim dramskim osobama (koje su ravnopravno portretirane), simbolizirajući isprazno protjecanje u nepokretnosti i sivilu ruske provincije, koju prolazno uljepšavaju oficirske odore Zvonka Šulera. Kada oficiri otiđu, sivilo postaje još izraženije, „s dječjim kolicima u sredini poput crne točkice u vrtnji zatvorenog kruga”. (Ibid., 5)

Može se pretpostaviti da se Gerić u razmatranju Vremena (ali i drugih odrednica drame), kao glavne scenske metafore u svojoj inscenaciji, oslanja na Hristićeve teze o Čehovljevoj dramaturgiji. Vrijeme je, dakako, jedan od najvažnijih elemenata u drami. U *Trima sestrama* neprestance se govori o vremenu, o prošlim životima dramskih likova i o budućnosti koja nikad ne dolazi. Vrijeme se mjeri djecom Natalije Ivanovne koja rodi prvo dijete između prvog i drugog čina te drugo dijete između drugog i trećeg čina, što upućuje na prolaznost vremena i transformaciju koju prolaze dramski likovi. Time Čehov želi naglasiti da

²⁴⁴ U vrijeme održavanja ove izvedbe *Triju sestara* Kazalište Marina Držića traži izlaz iz tzv. institucionalnog mrtvila, odnosno neosmišljenosti, neorganiziranosti i konzervativnosti postojećeg dubrovačkog kazališnog modela te nudi novi model kazališnog upravljanja i organizacije. (Ahmetović, 1975.) Taj model podrazumijeva sljedeće: otvorenost kazališta prema umjetnicima, stvaranje nove, aktivne kazališne publike, udvostručenje broja premijera (u prvom planu nalazi se i dalje oživljavanje i predstavljanje djela dubrovačke dramaturgije), kazalište koje ima repertoarni karakter radionice kao najživljeg i najslobodnijeg oblika kazališnoga rada (kao mjesto namijenjeno za eksperimentalna istraživanja i razvoj projekata), povećanje jezgre glumačkog ansambla, ali i dolazak glumaca iz drugih jugoslavenskih kazališnih sredina te namjenske radionice (dječja i amaterska). (Ibid.) O istoj tematici progovara i Marija Grgičević u *Večernjem listu*, dodatno istaknuvši financijsku konstrukciju takvog pothvata koja će se realizirati petogodišnjim pretplatama sindikalnih i drugih organizacija na kazališne ulaznice. (1975a)

je vrijeme elementarna sila čijem se djelovanju ne može pobjeći te da se životi dramskih likova odvijaju i izvan pozornice. (Hrستیć, 1981: 130–132) Vrijeme postaje „dramski prostor u kojem sve što se zbiva dobiva svoj pravi smisao i gdje se ljudskim životima otkriva najdublje značenje”. (Ibid., 134–135) Drugim riječima, vrijeme služi piscu za osvjetljavanje ljudskih sudbina tako da se dramski protagonisti mijenjanju tijekom vremena koje se spominje u svakom činu. Pritom, Čehova ne zanimaju fizički znakovi starenja kao takvi već ih promatra kao indikatore psihičkih slomova svojih junaka. Vrijeme izmiče, a bitku s vremenom čovjek uvijek gubi. Želja triju sestara za što skorijim povratkom u Moskvu predstavlja neuspjeli pokušaj da se vrijeme zaustavi iako je zapravo njihova bitka s vremenom već unaprijed izgubljena s obzirom na to da njihova želja za odlaskom ostaje samo stalna sadašnjost. (Ibid., 135–140) U drami je vrijeme „važno kao kvalitet, a ne kao kvantitet, odnosno, Čehovu je važnije kako ličnosti u drami doživljavaju proticanje vremena, nego stvarni broj mjeseci i godina koje su protekle. A za njih vrijeme prolazi brže nego što u stvari prolazi (...)”. (Ibid., 141) U tom kontekstu posebice je važan posljednji, četvrti čin drame u kojem se mijenja perspektiva o vremenu jer se sva pozornost posvećuje budućnosti koja se nikada neće ostvariti jer budućnost ne postoji. Olgin vapaj na kraju drame („Da nam je znati, da nam je znati!”) kraj je priče, ali i života dramskih likova, nakon čega ostaje samo praznina trajanja. (Ibid., 141–142) „Budućnosti više nema, zato što je njihov život nepovratno istrošen i zbog toga se Čehovljeva drama ne nastavlja u vremenu poslije spuštanja zavjese, već se gubi u njemu.” (Ibid., 142)²⁴⁵

Nadalje, pravo iznenađenje u ovoj izvedbi *Triju sestara* predstavljaju likovi koji su nositelji izrazitih ironičnih motiva bez obzira na to što je život triju sestara i dalje u središtu Geričeve i Čehovljeve pozornosti. Njih utjelovljuju Miša Martinović (Veršinjin – „površan ljepotan i ljeporječiv kozer”), Desa Begović (Natalija kao „protuteža plemenitom svijetu sestara” koja publiku potiče na smijeh), Martin Bahmec (Čebutikin sa svojim „crnim cinizmom”) i Krunoslav Šarić (Tuzenbach „u svojoj decentnoj igri”). (Grgičević, 1975b: 5) U

²⁴⁵ U ovom kontekstu treba također napomenuti da se temom prolaznosti vremena slično bavi i egzistencijalistički filozof Albert Camus u knjizi eseja *Mit o Siziifu* (1942.), odnosno da je Čehov, uvjetno rečeno, bio preteča određenih aspekata egzistencijalističke filozofije 20. stoljeća. U promišljanjima o apsurdnoj ljudskoj egzistenciji i potrazi za značenjem i smislom života Camus problematizira i kategoriju vremena. Camus promatra vrijeme kao „prolaznost momenata, kao odmatanje onih ‘sad’ u beskonačnu prošlost’ i ujedno ‘namatanje iz beskonačne budućnosti’”. Vrijeme postaje „puko protjecanje, odnosno prolaženje koje ‘ne zna za zastoje’, kontinuitet onih ‘sada’ prihvaća se bez pogovora kao ‘neupitna neizvjesnost’: beskonačni slijed.” (Lučić u: Lučina, 2009: 96) Vrijeme je nazaustavljivo, a ljudsko postojanje se u indiferentnom svemiru, prema Camusu, čini beznačajnim i efemernim.

prvom planu kritičarka ističe svježja glumačka ostvarenja, a manje ravnotežu tragičnih i komičnih elemenata bitnih za samu dramu. (Ibid., 5) Ironijski diskurs pritom postaje jedno od obilježja Gerićeve inscenacije. Prisjetimo se da Veršinjin s jedne strane filozofira o „ljepšoj i svjetlijoj budućnosti koja ih očekuje”, dok s druge strane utjelovljuje vojnog časnika koji svoj posao obavlja u nekom zabačenom provincijskom mjestu, daleko od raskoši i sjaja glavnoga grada. Također, Tuzenbach nerijetko raspravlja o važnosti rada, a moguće je pretpostaviti da u životu nije nikada ozbiljnije ili teže radio. U središtu drame pisac zapravo detektira određene nerješive egzistencijalne poteškoće s kojima se čovjek njegova doba susreće, a koje govore o pravoj prirodi ljudskog postojanja. (Hrastić, 1981: 59–61) Drugim riječima, Gerićeve *Tri sestre* bave se pitanjima ljudskog postojanja: „što mi u stvari jesmo, a što mislimo o sebi, što očekujemo, a što nam se događa? Društvo u čijem se mrtvilu sve guši i tone postaje tako samo idealna sredina – bakteriolozi bi rekli: ‚kultura’ – u kojoj se takva pitanja mogu postavljati sa svom oštrinom koja je dramskom piscu potrebna”. (Ibid., 62) Bez dostupne programske knjižice i fotografija predstave (koji nisu sačuvani u Arhivu dubrovačkog kazališta) ili dodatnih kazališnih osvrta nemoguće je do kraja potvrditi tezu o Gerićevoj režiji usmjerenoj k aktualizaciji egzistencijalne problematike njegova doba.

3.4.4.3. *Medvjed Studentskog centra Lero*

Iste godine kada Gerić postavlja *Tri sestre* na dubrovačkoj sceni Kazališta Marina Držića, Studentski centar *Lero* (današnji Studentski teatar *Lero*) postavlja *Medvjeda* (*Medved*) na toj istoj pozornici (5. travnja 1975.). Prijevod je napisao Radovan Ivšić, redigirao Božidar Škritek, režirao Davor Mojaš (1952.), a scenografiju i kostimografiju potpisao Marin Gozze (1944.). Inspicijentica je bila Lidija Martinović, a za rasvjetu je bio zadužen Andrija Habazin. Interpretatore uloga bili su Brigita Masle – Popova, Trajan Kostov – Smirnov i Antun Pavešković (1957.) – Luka. Ukupno je održano šest izvedbi, posljednja od njih 22. travnja 1975., također na pozornici Kazališta Marina Držića u Dubrovniku.

Studentski teatar *Lero* danas je integralan dio hrvatske neprofesionalne, alternativne, izvaninstitucionalne i amaterske kazališne scene koji je od samih početaka djelovanja zadržao poziciju „drugog” i „drugačijeg”. „Dugi niz godina Lero je (...) bio jedina kontinuirano prisutna iregularna, alternativna pojava na dubrovačkoj kulturnoj sceni, a pogotovo u njenom kazališnom segmentu. Bio je i alternativa onome što se u hrvatskom i jugoslavenskom kazalištu sedamdesetih ili osamdesetih godina smatralo alternativom, bio je izvan aktualnih istraživačkih tijekova i pokreta, ostvarujući se u svojoj vlastitoj inačici dubrovačke inzularnosti.” (Ivanković u: Mojaš, 2013: 17)²⁴⁶ Prekretnica u njegovu djelovanju nastaje

²⁴⁶ Osnovao ga je potkraj 1968. godine komediograf i romanopisac Feđa Šehović, u razdoblju „studentskih nemira i globalne kontrarevolucije”, kada se je umjetnošću, kao što smo već istaknuli, pokušao promijeniti aktualni način života te tadašnja politička i duhovna klima, a teatar Lero je, prema svjedočenjima njegova osnivača, sudjelovao u takvim zbivanjima. (Ivanković u: Mojaš, 2013: 17) O okolnostima nastanka kazališta Šehović ističe: „Dogodilo se to u trenutku kada smo, možda prvi put, ozbiljnije shvatili da društvo koje gradimo sve manje odgovara proklamiranoj ljudskoj mjeri, da od čovjeka previše traži, a premalo mu daje, da mnogo obećava, a premalo ostvaruje, da raskorak između ideja i realnosti postaje sve veći i bolniji, da ideje ustvari idu u jednom, a zbiljski život u drugom pravcu i da je sve teže vjerovati u mogućnost njihova sjedinjavanja.” (U: Mojaš, 2013: 39) Drugim riječima, na osnutak Lera utjecale su društveno-političke i kazališno-estetske komponente. Filozofi okupljeni oko časopisa *Praxis* upozoravali su na krizu moralnih vrijednosti u društvu, a studentski nemiri bili su dio općeg pokreta koji je trebao voditi demokratizaciji društva i promoviranju individualnih i kolektivnih sloboda. (Ibid., 39–40) Međutim, na dubrovačkoj političkoj sceni jedva su se nazirale velike promjene koje su se tada odvijale u svijetu i u jugoslavenskim metropolama iako su pripadnici mlađih generacija željno iščekivali promjene. Dio tih promjena bilo je i osnivanje Lera kao pokušaj nastanka prvog alternativnog dubrovačkog kazališta s jasno utvrđenim programom koji je uključivao „ostvarivanje demokracije, protivljenje monopolu vlasti, totalitarnoj svijesti, ideološkoj zaslijepjenosti i isključivosti, pledirajući za civilizirano i humano društvo po mjeri čovjeka, a ne nekih apstraktnih ideja”. Osnovano je svojevrsno „političko” kazalište, a interes publike bio je velik. (Ibid., 40–41) Na samom početku ime kazališta vezuje se uz sintagme „studentsko kazalište” i „humoristično-satiričko kazalište”, dakle djeluje kao kazalište kabaretskog tipa, podsjećajući na Satiričko kazalište *Jazavac* u Zagrebu, o čemu svjedoče i prvi naslovi na njegovu repertoaru koji su se izvodili u Studentskom klubu u Pilama. Od *Jazavca* Lero se razlikovao stilom igre: naglasak nije na tekstnom predlošku, sve tadašnje kazališne konvencije su odbačene, a istican je „ludistički neobvezatan i razbarušeni način igre”. (Ibid., 41) Također, s vremenom se Lero sve više odlikovao „repertoarnim i estetskim

1974. godine kada u Lero dolazi Davor Mojaš, dubrovački književnik, novinar i mladi redatelj, koji s vremenom postaje ključna lerovska figura. „Snažna i potpuno specifična, neponovljiva redateljska osobnost, samozatajan i neumoran pokretač mnogih (...) kazališnih i umjetničkih događanja, dubrovačkih, hrvatskih, europskih i svjetskih, svjetotvornih dimenzija.” (Muhoberac u: Mojaš, 2013: 213) Kazalište se okreće od prvotnih političkih i ideoloških afiniteta i oslanja na ljubavne konotacije, što uostalom govori i sam naziv kazališta.²⁴⁷ Prva Mojaševa uloga u Leru ona je autora tekstova za songove (zapravo je asistent redatelja) u predstavi *Pseće srce*, koju režira Dubravko Sidor. Ta je uloga za njega važna jer je temelj njegovih prvih triju samostalnih režija u Leru koje se oslanjaju na jake umjetničke tekstove, a jedan od njih je i spomenuti Čehovljevič *Medvjed* uprizoren 1975. godine. U toj predstavi započinje i Mojaševa dugogodišnja suradnja sa scenografom Kazališta Marina Držića Marinom Gozzeom. Njegovim zamislima Gozze je davao „atraktivan i funkcionalan likovno-mizanscenski okvir (a kroz njega i djelić vlastite sklonosti neobičnom i bizarnom koja ih je vjerojatno i zbližila), ali i čvrstu izvanjsku formu, bez obzira o kakvoj se vrsti kazališnog propitivanja radilo”. (Ivanković u: Mojaš, 2013: 18) U režiranju predstava Mojaš se oslanjao na intuiciju i samoukost, neopterećen sviješću o kazališnoj tradiciji te, naglašavajući vlastiti senzibilitet, pronalazio začudna rješenja, dok se Gozze u scenografskim rješenjima oslanjao na postojeće kazališne prakse, stavljajući u fokus svoj umjetnički ukus i odgoj. Zajedničko im je bilo „namjerno izazivanje slučajnosti”, koje je postalo temelj Lerove poetike, te postizanje maksimalne funkcionalnosti pod siromašnim materijalnim i prostornim uvjetima. (Krušić u: Mojaš, 2013: 49–50)²⁴⁸

eklekticismom” koji ga je „više približavao svijetu tradicionalnog hrvatskog kazališnog amaterizma negoli propulzivnim kazališnim skupinama iz svijeta onodobnog studentskog i/ili alternativnog kazališta”. (Ivanković u: Mojaš, 2013: 17) U tom razdoblju režije u Leru potpisuju glumci iz Kazališta Marina Držića: Krunoslav Šarić (jedan od glumaca u Geričevim *Trima sestrama*), Ivo Dragojević i Dubravko Sidor.

²⁴⁷ Naziv Lero ima više značenja. Označava boga ljubavi koji se pojavljuje u Gundulićevoj *Dubravki*, ali i dubrovačkog bohema, „čovjeka koji govori sam sa sobom prohodeći dubrovačkim ulicama, koji se veseli, koji vidi više i drukčije od drugih premda izgleda kao da je zatvoren u sebe na svojim šetnjama Gradom, koji je (...) otkačenjak, osobenjak”. Dakle, postaje metafora za slobodan duh, individualca. (Muhoberac u: Mojaš, 2013: 23)

²⁴⁸ S njima surađuju budući profesionalni glumci Doris Šarić, Predrag Vušović, Izmira Čampara, Mia Begović, Ksenija i Stojan Glamočanin i Mirna Budeč, koji su domišljatim i razigranim glumačkim kreacijama, nastalim na temelju improvizacije, pridonijeli ludičkim elementima njihovih ranih predstava. (Ivanković u: Mojaš, 2013: 18) Pod vodstvom Mojaša i Gozzea, sredinom sedamdesetih godina, Lero postaje alternativa etabliranom dubrovačkom kazalištu – Kazalištu Marina Držića i Dubrovačkim ljetnim igrama. Pretvaraju ga u „poetsko kazalište s izrazitim metaforičnim intencijama, u kazalište koje je inventivnošću i nekonvencionalnošću, angažiranošću i vitalnošću, (...) intuicijom i naglašenim antiiluzionizmom izborilo pravo da bude drugačije, a ipak (...) blisko stanovitim pojavama i kretanjima znakovitim za kazališni modernizam”. (Hećimović u: *Repertoar*, 2002: 510) Postali su sami tvorci svojeg stila, a stilske formacije, pravce i trendove kojima su se

O njihovoj izvedbi jednočinke *Medvjed* svjedoče tri kazališna osvrta: jedan objavljen u *Dnevniku* Radija Dubrovnik, a dva u *Dubrovačkom vjesniku*. U prvom osvrtu Jovica Popović napominje da je Čehov napisao *Medvjeda* u nastojanju da nasmije čitatelje, a redatelj Mojaš to je uglavnom i ostvario na dubrovačkoj pozornici. (1975.) S obzirom na to da je riječ o djelu jednostavnijeg sadržaja koje se može postaviti na pozornicu s malim brojem izvođača i nezahtjevnim scenografskim rješenjima, ono odgovara amaterskim kazalištima, pa tako i teatru Lero. Izvođači i redatelji trebaju u predstavu unijeti talent i smisao za komiku kako bi se komična nit održala u cijeloj predstavi, a temelji se na sukobu između dvaju glavnih likova Popove i Smirnova. Kritičar međutim naglašava da je njihov sukob bio nedovoljno dinamičan i premalo intenzivan, što je naposljetku rezultiralo izostankom komičnosti u pojedinim situacijama. Iako pohvaljuje tumače uloga koji su svaki za sebe u predstavu unijeli vlastiti stil tumačenja, to je u cjelini dovelo do njihove neujednačenosti u izvođenju predstave. Kritičar zaključuje da teatar Lero posjeduje potencijal, ali ga treba razviti, te pronaći stil i tekstove kojima bi pokazao svoju kvalitetu. (Ibid.) U drugom kazališnom osvrtu Irena Šulić govori o *Medvjedu* kao o tipičnoj komediji „čehovljevske” raspoloženja u kojoj mlada udovica trči u zagrljaj prvome muškarcu koji se pojavljuje, okorjeli ženomrzac joj se ne može oduprijeti, a njihovu ljubavnom zapletu svjedoči Luka. (1975b) Predstava pritom pokušava u prvi plan postaviti mlade glumce i dati im priliku da se iskažu u glumačkim kreacijama. (Ibid.) U trećem osvrtu ponovno kritičarka Irena Šulić naglašava da je redatelj istaknuo određene elemente piščeve komike, u čemu mu je pomogla scenografija Marina Gozzea. Glumci su, na oduševljenje gledatelja, uvjerljivo interpretirali uloge, s pokojim psihološkim akcentom, pridavši piščevim likovima novu dimenziju koja ih je približila scenskoj karikaturi. (1975a) Pritom, ako je suditi prema šest crno-bijelih fotografija predstave objavljenima u *Lerovnici* (Mojaš, 2011: 75–76), Marin Gozze se u opremanju scenskog prostora odlučio na scenski redukcionizam. Pokazuje sklonost prema jednostavnosti vizualnog dojma i osiromašivanju prostora scenske radnje. Pozornicom dominira tek omanji stol i četiri stolice na sredini scene oko kojih se odvija glavnina radnje, dok kostimografska rješenja ipak podsjećaju na tipičnu rusku provinciju s kraja 19. stoljeća koja je već prikazana u prijašnjim kazališnim uprizorenjima Čehovljevih djela. Posebnu pozornost plijeni ogrlica s privjeskom koju nosi

katkad služili uvijek su bili samo poticaj, odnosno neposredno iskustvo rada na tekstu. (Krušić u: Mojaš, 2013: 51) Uz druge samostalne kazališne grupe poput *Rhinocerosa*, *Osamljenih srca*, *Histriona u počecima*, *Pozdrava* itd., Lero postaje jedno od rasadišta novih, avangardnih kazališnih ideja šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća. (Foretić, 1984: 270)

mlada udovica i revolver koji glumci upiru u publiku. Takva pozornica jedan je od preduvjeta za stvaranje psihološke motivacije u izričajima glumaca, što neizravno potvrđuje i kritičarka Šulić u trećem spomenutom osvrtu.

3.4.5. *Ujak Vanja* u Istarskom narodnom kazalištu Pula

Petog travnja 1969. godine Istarsko narodno kazalište Pula (danas Istarsko narodno kazalište – Gradsko kazalište Pula) također uprizoruje Čehovljevu dramu, i to *Ujaka Vanju* (dramu u tri čina). Prijevod potpisuje Josip Badalić (1888. – 1985.), a scenografska i kostimografska rješenja Zoran Šandorov. Drama je sveukupno inscenirana šest puta.²⁴⁹ Riječ je o prvoj izvedbi nekog Čehovljeva djela na pulskoj kazališnoj pozornici.

Predstavu režira slovenski redatelj, glumac i dramatičar Alojze/Lojze Štandeker (1911. – 1983.)²⁵⁰ koji, nakon mariborskog i banjalučkog kazališta, 1951. godine dolazi u Pulu. Štandeker predstavlja iznimno važnu osobu pulskog kazališnog života pedesetih i šezdesetih

²⁴⁹ Narodno kazalište Pula, s predstavama na hrvatskome jeziku, osnovano je 19. ožujka 1948., a svečano otvoreno 22. siječnja 1949. izvedbom *Dunda Maroja* Marina Držića u režiji Dujma Biluša. Gostovalo je u gotovo svim gradovima i mjestima Istre, što je odredilo njegov repertoar i način glume. Naziv mijenja u Istarsko narodno kazalište 1956. kada mu je pripojeno Narodno kazalište iz Buja, a ukinuto je 1971. godine, dvije godine nakon uprizorenja *Ujaka Vanje*. Tek 1994. počinje ponovno djelovati pod imenom Istarsko narodno kazalište – Kazališna kuća Pula. U dvadeset i dvije godine dotadašnjeg profesionalnog djelovanja (1949. – 1971.) uprizorilo je 213 premijera, 125 autora i izvelo 2050 predstava. (*Repertoar*, 1990: 773–774)

Kazalište je otpočetak bilo pogođeno mnogim poteškoćama, požarom 1952. i smanjenjem godišnjeg proračuna. Dolazi do hiperprodukcije predstava (postavlja se na scenu čak do 12 premijera godišnje) kako bi se dokazalo tadašnjoj vladajućoj političkoj strukturi da je potrebno održati kontinuitet kazališnoga života u Puli, što je rezultiralo lošim predstavama, neuvježbanim glumačkim ansamblom i smanjenjem broja gledatelja. (U: Mihovilović, 2011.) Bez obzira na to, E. Radetić napominje da je istarsko kazalište iznimno bitna kulturna institucija istarskom narodu jer čini dio njegova (kulturnog) identiteta. Živa riječ izgovorena na kazališnoj sceni neophodna je istarskom čovjeku. Stoga istarsko kazalište (koje nije samo pulsko jer se o njemu treba brinuti cijela Istra) treba pod svaku cijenu održati i ne dopustiti da se ugasi. (1967: 241–242.) S druge strane, Marko Zlatić izdvaja konkretne probleme financijske prirode s kojima se kazalište suočavalo šezdesetih godina te smatra da je u tom trenutku trebalo prerasti u snažan umjetnički i kulturno-zabavni centar. Kako bi to pokušalo ostvariti, kazalište je za kazališnu sezonu 1967./68. uz odabrani dramski repertoar započelo s organizacijom sljedećeg programa: „studija domaće drame” s namjerom promoviranja i unapređenja lokalnih pulskih i istarskih pisaca, „kazališnog sveučilišta” s ciljem promoviranja istarskih književnih, likovnih i glazbenih vrijednosti, „popularizacije istarskih ljudi” koji su kreirali djela iz znanstvene, kulturne i obrazovne djelatnosti ili su u tome još bili aktivni, „školskog mozaika”, tribine namijenjene učenicima na kojoj bi se upoznali s istarskom književnošću, posebice s čakavskom lirikom. (1967: 242–243.)

²⁵⁰ Martin Bizjak ga u djelu *Orel, Štandeker i Rotar u Puli* (2006.) opisuje sljedećim riječima: „Lojze Štandeker je kao tipičan kazališni čovjek čak i svojom vanjštinom odavao zanesenjačku privrženost Taliji. Bio je uočljive pojavnosti: nervoznog i nespretnog držanja tijela, nehotičnih trzaja glave, brza i grabežljiva koraka, a poprilična dioptrija njegovih naočala oslikavala je umjetnika i intelektualca. (...) Ukratko, bilo je vidljive podvojenosti između njegova sigurna verbalna istupa i vanjskog držanja. Doimao se neprestano rastresen, a njegova je pažnja gotovo uvijek bila usmjerena negdje drugdje.” (U: Mihovilović, 2011.) Njegovo umjetničko djelovanje u Puli obilježeno je uspjesima bez obzira na brojne propuste i nemogućnosti realizacije pojedinih umjetničkih ciljeva. Bio je urednik kazališnih novina, predlagatelj kazališnih projekata, dramaturg, član Umjetničkog savjeta i Upravnog odbora, kratko vrijeme i intendant kazališta (1963. – 1966.). (Ibid.) Za vrijeme boravka u Puli postavio je 53 predstave (od kojih se posebice ističu *Dundo Maroje* Marina Držića iz 1963. i *Vuk Bubalo* Branka Čopića) koje je kritičar *Glasa Istre* Vitomir Ujčić nerijetko hvalio. Prema glumačkom ansamblu bio je zahtjevan i strog, s jasnom vizijom koja je uloga kazališta u društvu. U povodu 35. godišnjice njegova umjetničkog rada, tadašnji intendant Marko Zlatić, u duhu socrealističke retorike, napominje: „Njegovo je ime najuže povezano sa razvitkom pulske kazališne kuće, njene kulturno-prosvjetne i umjetničke aktivnosti. (...) mnogo je pridonio da dramska umjetnost nađe u Puli i Istri najpogodnije tlo i da ta umjetnost u najvećoj mjeri pridonese širenju nacionalne i socijalističke kulture i materinjeg jezika u kraju koji je bio stoljećima odnarođivan.” (Ibid.)

godina 20. stoljeća (1951. – 1971.), zaslužnu što je Pula u to vrijeme postala jedno od važnijih tzv. pokrajinskih kazališnih središta Jugoslavije. No bez obzira na njegovu važnost za pulsko kazalište, u Arhivu kazališta nije sačuvana teatrografska građa o ovoj predstavi koja bi omogućila detaljniji uvid u kazališno-scenski rad pulskog glumačkog ansambla i redateljeve postupke.

No uvidom u kritički osvrt Vitomira Ujčića (*Glas Istre*) moguće je izvesti zaključak da predstava nije donijela ništa bitno novo u tadašnjim hrvatskim tumačenjima i inscenacijama Čehovljevih drama te da se drama *Ujak Vanja* i dalje tumači kroz vizuru scenskog realizma. Ujčić objavljuje kritički osvrt predstave u povodu tridesetogodišnjice umjetničkog rada dramskog prvaka pulskog kazališta Ive Ermana, koji je obljetnicu želio proslaviti upravo Čehovljevom dramom (tumačio je lik ujaka Vanje). Napominje da je izvedena u razdoblju kada „raspoložive snage ansambla ne pružaju veći izbor za tumačenje suptilno-lirskog Čehova na sceni”. (1989: 261) Redatelj Štandeker, nastavlja kritičar, u režiji se opredijelio za vlastitu koncepciju, bez prethodne studije Čehovljevih djela, kojom je pokušao udovoljiti zahtjevima Čehovljeve dramaturgije. Takva koncepcija rezultirala je sljedećim postupcima u režiji, scenografiji i glumi: pokušajem usklađivanja Čehovljeve drame s glumačkim i scenografskim sredstvima koja su tada bila dostupna pulskom kazalištu; dramatičnijim pristupom unutarnjim proživljavanjima dramskih likova („jačim tonovima i bojama, snažnijim sukobima, kontrastima i efektivnijim dramskim scenama”) iako pritom nije izbjegnuta „izrazita elegična nota o minulim vremenima”; scenografskim rješenjima „bez potrebnog daha i mirisa minulih vremena” (bez kreiranja odgovarajuće scenske atmosfere); marljivim pristupom glumačkog ansambla prema Čehovljevu djelu iako glumci nisu dosegli glumačku kvalitetu hudožestvenika i ne treba ih se tako tretirati; usmjerenjem redatelja k mizanscenskom rasporedu glumaca na pozornici, a ne k pronalaženju načina kako najbolje utjeloviti kompleksne psihološke živote dramskih likova. (1989: 261–262) Kritičar jedino izdvaja Ermana koji je pristupio ulozi „s puno razumijevanja, inteligentno. Čehov je rekao: „Ujak Vanja jeca, a Astrov zviždi.” Ivo Erman nije jecao, ali je duboko osjećajno i proživljeno, produhovljeno u spremi za žrtvu tumačio lik Vanje od filozofske poetične smirenosti i nježnosti do diskretnih ljubavnih zanosa i akcenata revoltiranosti i snažnih uzbuđenja. Štoviše, raznolikijim i bogatijim gestom mogao je liku Vanje još više i jače podvući njegov unutrašnji životno-psihički raspon.” (Ibid., 262)

3.4.6. *Ujak Vanja* u Gradskom narodnom kazalištu iz Slavonske Požege

Otprilike godinu dana nakon pulskog uprizorenja *Ujaka Vanje*, ista drama postavlja se na požešku kazališnu scenu. Uprizoruje ju Gradsko narodno kazalište iz Slavonske Požege²⁵¹ 2. listopada 1970. godine. Osim premijere, održano je još devet repriza, posljednja od njih 31. listopada iste godine. Režirao je Aleksej Bjelousov, scenografiju osmislio Vladimir Grigić, a kostimografiju Olga Grigić. Nisu pronađene fotografije predstave, kazališna cedulja, programska knjižica ni kazališne kritike kojima bismo mogli analizirati ovu inscenaciju Čehovljeve drame.

²⁵¹ U to vrijeme požeško kazalište brojilo je 12 glumaca i sedam članova administrativno-tehničkog osoblja, a u razdoblju od 1947. do 1975. izvelo 83 premijere i 900 repriza istih. (*Repertoar*, 1990: 750)

3.5. Pokušaj modernizacije scenskih izvedbi Čehovljevih djela (1976. – 1982.)

3.5.1. Zagreb

3.5.1.1. Dramsko kazalište *Gavella*

3.5.1.1.1. *Ujak Vanja*

Razdoblje druge polovice sedamdesetih godina prošloga stoljeća iznimno je plodno i važno za kazališna uprizorenja Čehovljevih djela u Hrvatskoj, a posebice za zagrebačku kazališnu scenu. Dramsko kazalište *Gavella* na pozornicu je postavilo dramu *Ujak Vanja* 5. veljače 1976. godine. Osim premijere, izvedene su još tri reprize, treća od njih 4. ožujka iste godine. Dramu je preveo Josip Badalić, redigirao Božidar Škritek, režirao Petar Veček²⁵² (1942. – 2010.), scenografiju osmislio Miše Račić (1921. – 1987.), a kostimografiju Ingrid Begović (1936.). Uloge su tumačili Fahro Konjhodžić (1931. – 1984.) – Serebrjakov, Vlasta Knezović (1948.) – Jelena Andrejevná, Zdenka Anušić (1936. – 2012.) – Sonja, Marija Kohn (1934. – 2018.) – Vojnicka, Ivo Fici (1927. – 1987.) – Vojnicki, Ratko Buljan (1943. – 1989.) – Astrov, Zvonimir Ferenčić (1925. – 1998.) – Teljegin, Vjera Žagar-Nardelli (1927. – 2011.) – Marina, Danko Ljuština (1952.) i Dušan Gojić (1953.) – radnici.

U umjetničkoj karijeri Petar Veček je na kazališnu scenu nerijetko postavljao Čehovljeva djela (*Ujaka Vanju*, *Galeba*, *Višnjika*)²⁵³ kojima je, uz Shakespeareova i Beckettova djela, pristupao „redateljski hrabro, nerijetko se namećući kao ‚totalni autor‘, adaptator, dramaturg, scenograf, kostimograf, čovjek sa smionim odnosom prema predlošku i istančanim osjećajem za likovno”. Štoviše, „bio je individualac hrvatskog kazališta, neki će reći – jedan od posljednjih gavellijanaca, a drugi – umjetnik koji je imao snage, nadahnuća i

²⁵² Petar Veček diplomirao je režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu 1971. godine. Na Akademiji je od 1972. do 1976. bio asistent na Odsjeku glume. Potom preuzima funkciju intendanta Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu od 1976. do 1983. i u DK *Gavella* od 1983. do 1986. Umjetnički je ravnatelj dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara 1985. i 1986. godine. Pripada generaciji hrvatskih redatelja čija afirmacija započinje sedamdesetih godina 20. stoljeća (uz Ivicu Kunčevića, Želimira Mesarića, Miroslava Međimorca, Marina Carića), a njegove važnije režije su *Gospoda Glembajevi* i *U agoniji* Miroslava Krleže, *Švejk u Drugom svjetskom ratu* Bertolta Brechta, *Dantonova smrt* Georga Büchnera, *Glorija* Ranka Marinkovića, *Mizantrop* Molièrea itd. Dobitnik je brojnih nagrada: od nagrade Sterijinog pozorja do Vjesnikove nagrade *Dubravko Dujšin*, Zlatnog lovora vijenca na sarajevskom MESS-u, Zlatnog smijeha, nagrada na Gavellinim večerima itd. (U: Varjačić, 2018: 136–145)

²⁵³ Više o pojedinim Večekovim režijama Čehovljevih djela u nastavku rada.

znanja neprestano obnavljati teatar i sebe, uvijek tražiti i propitivati suvremeno i aktualno u neprolaznom i univerzalnom”.²⁵⁴

Kostimografkinju Ingrid Begović²⁵⁵ s njegovim radom vezuje dugogodišnja umjetnička suradnja. Njezin kostimografski rad karakterizira pronalaženje odgovarajuće „tkanine, istraživanje materijala i eksperimentiranje s njegovim mogućnostima, ispitivanje teksture, suodnosa naboranih i mirnih površina, skulpturalnosti i plastičnosti te (...) njegovanje naglašene reljefnosti”. (Petranović, 2015: 411) Prepoznatljivost njezinih kostima očituje se i u „pristupu boji, čiji je odabir obično dramaturški ili psihološki motiviran”, a kostimi su nerijetko monokromni s namjerom isticanja tkanine i njezina reljefnog oblikovanja. (Ibid., 411) Taj pristup očituje se i u izradi kostima za ovu predstavu, u kojoj je boja prilagođena ugođaju, tematici, simboli pa i emocijama koje izaziva djelo, odnosno riječima Petranović, „melankolija provincije i nemoć njezinih žitelja” Begović „iskazuje dominacijom sive i sivih kostima” (Ibid., 412), što je prepoznatljivo u kostimima namijenjenima za Vlastu Knezović / Jelenu Andrejevnu, Zvonimira Ferenčića / Teljegina i Mariju Kohn / Vojnicku. Prema riječima same kostimografkinje, „niti jedan povijesni kostim ne može biti jednako shvaćen u dva različita kasnija vremena”, stoga Begović pokušava ruski kostim s kraja 19. stoljeća povezati i sa suvremenim trenutkom. (Ibid., 412) Pritom napominje da se „u predstavama realističkog prosedea kao i u salonskoj drami osjeća pomalo skučenom” te radije odabire glazbene predstave jer one nude veću kreativnost za nju kao kostimografa. (Ibid., 413) Nerijetko inzistira i na uskoj suradnji sa scenografom (u onim predstavama u kojima nije sama osmislila cjelokupni scenski prostor), u ovom slučaju s Mišom Račićem, kako bi se realiziralo jedinstvo njihovih likovno-scenskih vizija s redateljskom koncepcijom drame, te na suradnji s oblikovateljem svjetla, čiji identitet (ako i postoji) u ovoj predstavi nije poznat.

²⁵⁴ Veček, Petar (natuknica o redatelju). GDK *Gavella*. Pristup 14. svibnja 2019. na <https://www.gavella.hr/natuknice/vecek-petar>.

²⁵⁵ Od 1965. do umirovljenja 1992. kostimografkinja Ingrid Begović djeluje kao samostalna umjetnica u kazalištima i na kazališnim festivalima diljem Hrvatske. Osim navedene predstave *Ujak Vanja*, potpisuje kostimografska rješenja i za varaždinskog *Galeba* 1992. godine, dok u Gavelli kostimografski oprema još predstavu *Ribarske svađe* Carla Goldonija 1996. godine. (Petranović, 2015: 409)

3.5.1.1.2. *Ivanov*

U jesen 1887. Čehov je napisao dramu *Ivanov* koja je doživjela neuspjeh iste godine kada je praižvedena u Sankt Peterburgu. Od tog neuspjeha pisac se jedva oporavio izjavivši „da se dramski uspjeh brzo zaboravlja, a poraz trajno pamti, ostavljajući neizlječivi moralni ožiljak”. (U: Prica, 1987: 38)

U Hrvatskoj je drama prvi put izvedena 9. travnja 1978. godine na pozornici Dramskog kazališta *Gavella*. Osim premijere, izvedena je osamdeset i jedna repriza predstave, posljednja u nizu 21. listopada 1982. Režiju potpisuje Ivica Kunčević (1945. – 2022.), uz Petra Večeka najnadareniji Spaićev student na Akademiji, koji je u tom razdoblju u Gavelli već stekao popularnost režijom drame *Maškarate ispod kuplja* Ive Vojnovića premijerno izvedenoj 16. lipnja 1976. godine. Dramu *Ivanov* preveo je Borislav Mrkšić,²⁵⁶ a scenografiju osmislio slikar Zlatko Kauzlarić Atač (1945.). Kostimografiju potpisuje Jasna Novak (1932. – 2008.) (za koju je dobila Nagradu Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa), a koreografiju plesačica i pedagoginja Zagorka Živković (1947.). Za scensku glazbu zaslužan je skladatelj Neven Frangeš (1951.), a jezični suradnik bio je Bratoljub Klaić (1909. – 1983.). Predstava je gostovala na Gavellinim večerima u Zagrebu i to dvaput: 10. lipnja 1978. i 5. listopada 1980. Gostovala je i u Spomen-domu *Đuro Salaj* 11. listopada 1978. i u Kazališnoj zajednici Rijeka za vrijeme obilježavanja Dana Kazališne zajednice Rijeka, 8. travnja 1981. godine. Uloge su tumačili Božidar Boban (1938.) – Nikolaj Aleksejevič Ivanova, Helena Buljan (1941.) – Ana Petrovna, rođena Sara Abramson,²⁵⁷ Pero Kvirgić (1927. – 2020.) – Matvej Semjonovič Šabeljski, Josip Marotti (1922. – 2011.) – Pavel Kiriljič Lebedjev, Ljubica Mikuličić (1925. – 2006.) – Zinaida Savišna, Vlasta Knezović (1948.) – Saša, Drago Meštović (1943. – 2010.) – Jevgenij Konstantinovič Ljvov, Zdenka Heršak (1928. – 2020.) – Marfa Jegorovna Babakina,²⁵⁸ Ante Dulčić (1932. – 2008.) – Dmitrij Nikitič Kosih, Zorko Rajčić (1930. – 2011.) – Mihail Mihajlovič Borkin, Ingeborg

²⁵⁶ *Ivanova* je još početkom 20. stoljeća preveo G. Stojanović, za vrijeme intendanture Vladimira Treščeca Branjskog u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, no tada nije izveden na zagrebačkoj pozornici, već je ostao u arhivu kazališta. (Batušić u: Roksandić, Batušić, 1960: 324–325)

²⁵⁷ Hrvatsko društvo kazališnih kritičara proglasilo je Helenu Buljan glumicom godine za ulogu Ane Petrovne. Njezin glumački partner bio je Božidar Boban koji je tom prilikom izjavio: „U njezinim očima osjeća se samokontrola i lika kojeg tumači i kojeg vodi, ali i jedno osjećanje kolege. Ona inspirira, potiče glumca na još dublje razmišljanje, da stvarno povjerujete da se te uloge negdje nalaze, pretaču, zajedno prožimaju. Ona nevjerovatno osluškuje kolege oko sebe.” (U: Vladović, 1998: 258) Ivica Kunčević, s kojim je mnogo surađivala u tom razdoblju glumačke karijere pak napominje da „posjeduje vrlo istančan senzibilitet moderne glumice s vrlo velikim dijapazonom”. (Ibid., 257)

²⁵⁸ Prema Ljubić, uloga Babakine spada među zapaženija glumačka ostvarenja Zdenke Heršak u njezinu matičnom kazalištu. (2019: 238)

Appelt (1943.) – Avdotja Nazarovna, Mirko Vojković (1925. – 1988.) – Jegoruška, Marino Matota (1945.) – prvi gost, Stevo Krnjaić (1938. – 1997.) – drugi gost, Slavko Brankov (1951. – 2006.) – treći gost, Duško Valentić (1950.) – četvrti gost, Ivo Fici (1927. – 1987.) – Pjotr, Žarko Potočnjak (1946. – 2021.) – Gavrila, Biserka Ipša (1950.) – prva djevojka, Mirjana Majurec (1952.) – druga djevojka i Maja Šilić – mala dama. (u: „Čehov ponovno na našoj pozornici”, 1978: 11)

U redateljskom opusu Ivica Kunčevića, uz dubrovačku književnu baštinu i Shakespearea, posebno mjesto pripada Čehovljevim dramskim djelima kojima se redatelj više puta vraća u svojoj karijeri. Njegov odnos prema klasičnim djelima, pa tako i Čehovljevim dramama, tema je koju varira godinama, pa i desetljećima. Drugim riječima, predstavlja kazališnog redatelja koji je, prema Bogner-Šaban, „autorski raspoložen” (U: Vladović, 1998: 281), što je razvidno i na primjeru Čehovljevih tekstnih predložaka. U radu na predstavi oslanja se na „čvrst, književno utemeljen predložak kojem će izgrađenim sustavom suprotstaviti svoje poglede na literaturu i filozofiju, ali i suvremenu kazališnu praksu, pritom ne zanemarujući svojevrstu ljubav i odgovornost prema izvornoj estetici i razdoblju nastanka djela”. (Ibid., 281) Štoviše, „njegove redateljske intervencije nikada se potpuno ne udaljavaju od samoga autora, ali isto tako s naglašenom osobnošću pronalaze aktualnu korespondentnost sa svim onim sadržajima ili njihovim naznakama koje mogu biti poziv i izazov njegovim gledateljima”. (Ibid., 281) Kunčević, poput Gerića, Škiljana, Šošića, Spaića itd., pokušava aktualizirati Čehovljevu dramaturgiju (iako na prvi pogled realistička faktura u drami ne omogućava njezino slobodnije tumačenje) uzimajući u obzir piščevu poetiku i kontekst nastanka njegove dramaturgije. U drami, a iz vizure svoje svakodnevice, pokušava postaviti pojedina pitanja koja su i dalje prisutna u njegovoj svakodnevicu, ali oblik preuzimaju iz klasičnih djela. U tome se sastoji „koncept” njegovih režija koji služi kao posrednik između klasičnog i suvremenog. (Kunčević u: Vladović, 1998: 284) Pritom je sumnjičav prema samom izrazu „koncept” jer smatra da je u kazalištu neophodno uspostaviti dobru suradnju s glumcima i ostalim suradnicima u predstavi. Posebice poštuje i njeguje interpretacije glumaca te redateljski posao ne doživljava kao izdavanje naredbi glumcima, već redateljsku ideju promatra kao provokaciju upućenu suradnicima. Naglašava: „Precizno postavljeno pitanje redatelja provocira da teatar odgovori, da taj odgovor nije da i ne, taj odgovor je zamršen događaj koji onda zovemo predstavom.” (Ibid., 287)

Koliko je bio uspješan u režiranju drame *Ivanov* svjedoči Čedo Prica koji naglašava da je unutar tadašnjih scenskih okvira „započela doista radikalno nova i vrlo smiono ispisana stranica redateljskog rukopisa” Kunčevića koja je u svojoj biti podrazumijevala sljedeći izbor: „ili iznova živjeti s Čehovom ili ne ponavljati već davno proživljene oblike njegova dramskog djela”. (1989: 23) Štoviše, Kunčević je inovativnom inscenacijom *Ivanova*, nastavlja Prica, ponudio „usmjerenje prema novom znakovlju scenske poetike, studiju i psihološku i poetsku, otkrivanje novih simbola i unutarnjih dramskih sudara u nervoznom svijetu umnoženih *Ivanova*”. (Ibid., 23) Naime, u središtu pozornosti lik je *Ivanova* kojeg guši sredina u kojoj živi, a koji se sa svojih 33 godina nalazi na životnom raskršću (prijelazu iz mladenačke dobi u zreliju životnu fazu), gubi volju i snagu za životom, što na kraju završava njegovim samoubojstvom.²⁵⁹ *Ivanov* o sebi ističe:

Prije sam mnogo radio i mnogo mislio, ali se nikad nisam zamarao; sad ništa ne radim i ni o čemu ne mislim, a umoran sam i tijelom i dušom. Dan i noć grize me savjest, osjećam se mnogo kriv, ali u čemu je zapravo ta krivnja, ja ne shvaćam. A usto još ženina bolest, oskudica u novcu, neprestana peckanja, spletke, isprazni razgovori, glupi Borkin... Kuća mi je omrzla, a život u njoj gori je od mučenja. (...) Govorim kao pred bogom, ja ću sve podnijeti: i čamotinju, i psihopatiju, i materijalnu propast, i gubitak žene, i svoju preranu starost, i osamljenost, ali ne mogu podnijeti, ne mogu izdržati svoju vlastitu ironiju prema samome sebi. Umirem od stida pri pomisli da sam se ja zdrav, jak čovjek pretvorio u nekakvog Hamleta, u Manfreda, ili u nekog suvišnog čovjeka...neka sam vrag zna! Ima jadnika, kojima laska, kad ih nazivaju Hamletima ili suvišnim ljudima, ali za mene je to – sramota! To vrijeđa moj ponos, muči me stid i zato patim... (Čehov, 1988: 23–24)

Nadalje, Dalibor Foretić u kritičkom osvrtu predstave napominje da je Čehov duhovni prethodnik teatra apsurdna Eugènea Ionesca i Samuela Becketta te da ga se više ne može tumačiti kao izdanka stare realističke škole, već mu je potrebno podastrti suvremenu scensku

²⁵⁹ „*Ivanov*: Ja sam, vjerojatno, strašno kriv, ali moje misli su smućene, duša mi je okovana nekakvom lijenošću, i nisam u stanju da razumijem samog sebe. Ne razumijem ni ljude, ni sebe (...). Evo, vi kažete da će ona uskoro umrijeti, a ja ne osjećam ni ljubav, ni žalosti, samo nekakvu prazninu, umor.” (U: Čehov, 1988: 13) Dramu karakterizira i intelektualna učmalost tadašnje provincijalne Rusije (kao simbola poraza kulture, posvećenosti i ambicije) s čijom se inercijom bore piščevi idealisti rada (koji u radu vide spas), a u čemu Govedić pronalazi potencijalni ključ za otkrivanje popularnosti Čehovljevih drama u hrvatskim kazališnim krugovima. (2019: 221–222)

interpretaciju. (1978b: 6) Smatra kako je Kunčević to uspješno ostvario obrativši pozornost na inherentnu dvojnost drame koja postaje pokretačkom snagom predstave: riječ je o „prijelazu iz Čehovljevih ranih kratkih komedija, punih oštre satiričnosti i grube groteske u fazu njegova zrela dramskog stvaralaštva koju odlikuje izuzetno psihološko poniranje likova i bolećiva čeznutljivost”. (Ibid., 6) Drugim riječima, epizodne likove karakterizira groteskna karikaturalnost, a sama bit drame najavljuje onog „pravog” Čehova. (Ibid., 6) Čehov za *Ivanova* zapisuje:

Suvremeni dramski pisci počinju svoje komade isključivo anđelima, podlacima i budalama – hajde traži ove elemente po svoj Rusiji! Naći ćeš ih svakako, ali ne u tim krajnjim oblicima kakvi su potrebni dramskim piscima (...). Htio sam biti originalan: nisam izveo nijednoga lopova, nijednoga anđela (premda se nisam uspio suzdržati od budala), nikoga nisam optužio, nikoga opravdao (...). (U: Flaker, 1965: 197)

Ovaj citat jasno pokazuje da *Ivanov* predstavlja svojevrsnu prekretnicu u piščevu opusu i time najavljuje njegove najvažnije drame, odnosno da u tom djelu pisac dijelom razvija svoje dramske principe koje će poslije usavršiti. S jedne strane, napominje Flaker, on je protivnik jednoznačnih dramskih karaktera („lopova” i „anđela”) i njihova moralnog osuđivanja, a s druge strane, radnja je i dalje usredotočena na dva glavna protagonista, *Ivanova*, „razočaranog ruskog Hamleta osamdesetih godina”, i *Ljvova*, „epigona narodnjačke ruske generacije šezdesetih” (19. stoljeća) te se temelji na „tradicionalnim dramskim osnovama”, s brojnim monolozima „glavnog junaka”. (Ibid., 197) Drama se usto odlikuje nemotiviranošću postupaka pojedinih likova kao i dijalozima koji čine paralelne tematske nizove jer se protagonisti više međusobno ne slušaju već svaki od njih upada drugomu u riječ. (Ibid., 197)

Foretić također opisuje izgled kazališne pozornice Kunčevićeva *Ivanova*: „raskošno prazna bjelina pozornice ugodno ispunjena grozdovima stolica i asimetrično raspoređenim suncobranima” (dodali bismo, i velikim bijelim zastorima, što je razvidno na sačuvanim fotografijama predstave preuzetima iz Arhiva kazališta – op. S. M. Š.) s efektima scenske rasvjete postepeno zadobiva „kolorističke ugođaje”. (1978b: 6) Time se želi što jasnije istaknuti pakao (a ne primjerice njegova nevinost koju je okaljala društvena sredina) u kojem živi glavni protagonist drame koji na kraju počini samoubojstvo, dok se scenska radnja, na svojevrsnoj granici između stvarnosti i sna, odvija na sljedeći način:

već pri kraju prvog čina *Ivanova* će nenadano, izvan konteksta radnje, lagano okružiti svi ti ubitačno smiješni i dosadni ljudi, kojih se ne može osloboditi; kartaše u

salonskoj sceni drugog čina Kunčević će rasporediti tako da zapremaju čitavu pozornicu, omeđuju granice jednog svijeta (...); prijelaz iz drugog u treći čin bit će popraćen malom (...) olujom tijekom koje se odnose suncobrani, svi osim jednoga; a taj će krenuti na svoje putovanje na početku četvrtog čina, u grotesknom prizoru lažnog vjenčanja starog Šabeljskog i bogatašice Babakine, kao posljednji cvijet mladosti što se uklanja pred sumanutim, užasnim ludostima starosti. (Ibid., 6)

U predstavi se, osim Ionescove groteske i Beckettova „okamenjenog čovjeka”, nastavlja Foretić, mogu prepoznati i utjecaji poljskih autora, od Stanisłava Wyspiańskog do Sławomira Mrożeka. Bez obzira na to, redatelj zadržava autonomnost u insceniranju drame, koja je ostvarena iznimnim kreacijama glumačkog ansambla, od ženskog kvarteta (Zdenke Heršak, Ljubice Mikuličić, Helene Buljan i Vlaste Knežević) koji se odlikuje „profinjenom glumom, suptilnim ulaženjem u datosti lika”, do muških uloga (Zorka Rajčića, Ante Dulčića, Pere Kvirgića koji je „zaslužan za nekoliko najduhovitijih scena predstave”, Josipa Marottija, Drage Meštrovića i Božidara Bobana). Štoviše, sukob Meštrovića (Ljvova) i Bobana (Ivanova) „razrješava temeljni konflikt same drame. Ljvov od svoje vjere u istinu stvara fanatičnu životnu religiju koja u toj sredini, natopljena čamotinjom i dosadom, djeluje razarajuće. Nasuprot njemu, Ivanov je zgađen svijetom oko sebe, tim sivim mehaničkim ljudima, pa se čovjek na kraju pita što je ljudskija pobuna: Ljvovljeva vjera ili Ivanovo odbijanje?”. (Ibid., 6)

U tom kontekstu može se govoriti o tendenciji „kritičke režije” koja se javlja potkraj sedamdesetih godina u tzv. postavangardnoj fazi (uspjut rečeno, jedan od predstavnika takve režije je i ruski redatelj Anatolij V. Efros koji se proslavio upravo uprizorenjima Čehovljevih djela – op. S. M. Š.). (Selem, 1984: 330) Obilježava ju povratak klasičnom dramskom tekstu (u ovom slučaju Čehovljevu), tradicionalni prostor i odnos s gledateljima, ali povratak koji je „ispunjen nemirom” jer se želi pokazati da „ponovno pronađeni oblici više ne mogu biti oni isti” koju su bili nekoć (prisjetimo se izjave Čede Price o Kunčevićevoj režiji). Karakterizira ju „kritička napetost”, a redatelj preuzima ulogu kritičara. Tekst se dekonstruira (što je primjerice vidljivo u Kunčevićevoj uporabi bijele boje koja može imati višestruka značenja), pokušava se otkriti način kako lik djeluje, njegov unutarnji mehanizam da bi se kritički vrednovao te zatim tekst ponovno sastavio u novu cjelinu, predstavu. (Ibid., 330)

Bogner-Šaban ističe da Kunčević u predstavi naglašava bijeli ton, ton čehovljevske tišine i stanki, pokušavajući postići što veću ravnodušnost likova koji žive u okolini koja ih polako uništava. (U: Vladović, 1998: 23) U predstavi razabire tzv. bijelog Čehova kojim je

redatelj, uz pomoć scenografskih rješenja, „želio pokazati čistoću pulsirajućeg mjesta, a koje svojom statikom, koreografiranim glumačkim pokretom i usporenošću, slučajnošću riječi, dakle, analogijom unutarnjeg razdora i hladne udaljenosti, prikazuje ključne dramaturške odlike dvadesetog stoljeća i mentalna stanja modernog vremena”. (U: Vladović, 1998: 283)²⁶⁰ Dakle, redatelj stavlja poseban naglasak na psihološka stanja likova i likovni/scenografski izričaj koji osmišljava Zlatko Kauzlarić Atač. Iako se Atačeva scenografija nerijetko uspoređuje s karikaturama francuskog slikara, grafičara i kipara Honoréa Daumiera, jednog od vodećih umjetnika realizma, poznatog po oštroj kritici političko-društvenih događaja Francuske 19. stoljeća, u ovoj predstavi ne nazire se njegova angažirana umjetnost koja kritizira suvremene teme. Ne nazire se nemiran ekspresionistički izraz kojim se koristi za prikazivanje tijela u grču i grimasa, a koji se nadovezuje na naturalistička obilježja likovne skupine Biafre i njihovu koncepciju jezovitog i ružnog²⁶¹, već upravo suprotno. Riječ je o posebnom vizualnom ugođaju, odnosno scenografiji koja je obilježena naglašenim estetizirajućim elementima, s čistoćom i jasnoćom obrisa te samo ponekim detaljem koji pridonosi ukupnom dojmu predstave, a za koju Atač dobiva Nagradu Udruženja kazališnih kritičara za kazališnu sezonu 1977./1978. (Tomić, 2009.) O likovnoj komponenti predstave Kunčević napominje:

Kad sam (...) radio *Ivanova* s Kauzlarićem Atačom, onda je on u dogovoru sa mnom napravio scenu tako da je na praznu pozornicu postavio suncobrane, pa su mi neki prijatelji u šali rekli: ne događa se „Ivanov” na nekakvom kupalištu (aludirajući na Dubrovnik – op. S. M. Š.). No, srećom, publika nije imala takvih primjedbi i publika je apsolutno prihvatila takvog dubrovačkog (recimo u navodnicima) Čehova. Nije čak niti osjetila da je dubrovački, on je samo iz poticaja vjerojatno bio. Jer, vjerojatno je publika osjetila ono što je bitno, a to je da za Čehova trebamo naći prostor u kojem se vrijeme zaustavilo, prostor u kojem prividna radnja ne skriva onaj bitan izostanak, ono ništa koje je tragično u Čehova. U Čehovu ima možda samo jedna ozbiljna dramska situacija, a to je da čovjek nikad nije zadovoljan svojim godinama. (...) bitno je to da se čovjek nikako ne može pomiriti sa svojom prolaznošću i da nijedno stanje ne zadovoljava. Naći takvu metaforu u scenskom prostoru je, čini mi se, uvijek bilo nešto što me zaokupljalo u Čehova. I zato su ti Čehovljevi komadi izrazito likovni. (U: Vladović, 1998: 287)

²⁶⁰ Takav efekt postiže se i kostimima Jasne Novak koja se uz bijelu boju, kojom se primjerice koristi za kostim Lebedjeva (Josip Marotti), poigrava i nijansama zlatne, žute, narančaste i smeđe boje (u kombinaciji s bijelom) za kostime Ane Petrovne (Helena Buljan), Ivanova (Božidar Boban) i Saše (Vlasta Knezović), čime se također postiže koloristički ugođaj u predstavi.

²⁶¹ Zlatko Kauzlarić Atač je bio član hrvatske likovne skupine Biafra od 1970. do 1978., koja je zastupala ekspresivnu i angažiranu figuraciju i uvodila naturalističke postupke i izobličenja.

Ispod privida harmonije i mira nazire se atmosfera pritajene nesreće i nadolazeće smrti. Takvom scenskom pristupu Čehovljevoj drami Petar Brečić ipak pronalazi jednu zamjerku, odnosno izdaje jedno upozorenje. Za njega je Kunčevićeva predstava, u kojoj redatelj pronalazi odgovor na glasovito Heideggerovo pitanje „Što je, kad je Ništa?“, „možda vrhunac (hrvatskoga) teatra, ali vrhunac bez trijumfalnog dobitka (katarzičnog učinka – op. S. M. Š.): pozornica je bila moderni Kiteron odakle se junak ne može vratiti u historijski postupak. Nevolja je u tome što Kunčevića ne prati teorija pri njegovim prijevodima cijelog Kazališta na Čehova. Zato njegove predstave Čehovljevih drama nemaju izravnu uputu za upotrebu ni model diskurzivnog otkupa.” (1987: 8)

3.5.1.2. *Galeb* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu

Iste godine, 6. lipnja 1976., kada se u *Gavelli* izvodi Večekov *Ujak Vanja*, na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu postavlja se pretpremijera drame *Galeb* (*Čajka*) u gostujućoj režiji Jana Kačera (1936.), glumca i redatelja iz Praga.²⁶² Premijera je slijedila dan poslije, 7. lipnja 1976., a predstava je sveukupno izvedena dvadeset i jedan put. Posljednja izvedba uprizorena je 11. prosinca 1976. Dramu je preveo Kiril Taranovski (1911. – 1993.), redigirao Božidar Škritek, scenografiju osmislio gost zagrebačkog kazališta Otokar Schindler (1923. – 1998.), a kostimografiju Ika Škomrlj (1932.). Dramaturški suradnik je Predrag Jirsak (1941. – 2011.), a pomoćnik redatelja Radovan Grahovac. Kosta Spaić je u to vrijeme intendant kazališta (1975. – 1978.), a ravnatelj Drame Petar Šarčević (1970. – 1978.). Uloge su interpretirali Neva Rošić (1935.) – Arkadina, Amir Bukvić (1951.) – Trepljov, Zlatko Crnković (1936. – 2012.) – Sorin, Koraljka Hrs (1941.) – Nina, Franjo Štefulj (1922. – 2012.) – Šamrajev, Minja Nikolić (1929. – 2001.) – Polina Andrejevna, Branka Cvitković (1948.) – Maša, Boris Buzančić (1929. – 2014.) – Trigorin, Tonko Lonza (1930. – 2018.) – Dorn, Dragan Milivojević (1938. – 1993.) – Medvedenko, Duško Gojić (1953.) – Jakov) i Ivana Novak – sobarica.²⁶³

Riječ je o prvoj premijeri drame *Galeb* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, drame koja je, kako upozorava Mrduljaš, svojim naslovom „druga glasovita ptica dramske književnosti” (prva je ona Henrika Ibsena, *Divlja patka*) u kojoj ima „suptilne ironije” (lik Trepljova zagovara simbolizam) i „prigušene okrutnosti” (vidljive u odnosima Arkadina – Trepljov i Maša – Medvedenko). Štoviše, Čehovljeve drame, pa tako i *Galeb*, odlikuju se „neskrivenom trivijalnošću”, dramskim sukobom koji je „duboko zapreten ili ga uopće nema, likovima koji ne odgovaraju jedni drugima nego odslikavaju svoju trajnu zaokupljenost – ne nabrajamo li obilježja suvremene drame?”²⁶⁴ Time se ponovno ističe potreba aktualizacije Čehovljeve dramaturgije i njezino približavanje suvremenom čovjeku

²⁶² Prva velika kazališna uloga Jana Kačera pred praškom publikom (*Raskoljnikov* u *Zločinu i kazni* F. M. Dostojevskog) usmjerila je njegovo umjetničko djelovanje (u kazalištu i na televiziji) i njegov interes prema ruskoj dramskoj književnosti pa se njegovim najboljim režijama smatraju režije Gogoljeva *Revizora*, Čehovljeva *Višnjika*, *Ujaka Vanje*, *Galeba* i *Šumskog duha* te Gorkijevih drama *Djeca sunca* i *Na dnu*. (U: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu – premijerni program sezone 1974./1975. i 1975./1976.)

²⁶³ Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1976.).

²⁶⁴ Mrduljaš u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1976.).

koje, ako je suditi prema programskoj knjižici predstave, treba ponovno uzeti u obzir Mejerholjdova promišljanja o inscenacijama piščevih drama.

Naime, u redateljevom proslavu programske knjižice Jan Kačer obraća se budućoj zagrebačkoj publici i razmišlja o poruci koju joj želi poručiti, odnosno o unutarnjoj vezi, kako on to navodi, između njegova djetinjstva i osobnog iskustva te života zagrebačkih gledatelja, vezi između života i umjetnosti. U tome mu pomažu brojne poruke u drami univerzalne na svim jezicima pa on, kao češki redatelj, neće zvučati neobično domaćoj publici. Pritom, izdvaja one poruke koje govore o piščevu inzistiranju na prikazivanju života onakvim kakvim ga stvara ljudska mašta, a ne kakav on jest ili kakav bi trebao biti u stvarnosti,²⁶⁵ na ljubavi koja mora biti prisutna u svakom komadu, na isticanju jasnih i određenih misli u djelu, odnosno o zahtjevnoj profesiji pisca koji treba pisati, a da ne razmišlja o starim ili novim formama izražavanja. Može se pretpostaviti da Kačer takvim proslavom želi istaknuti koliko je važno razmotriti već spomenuti buran odnos pisca s hudožestvenicima, a posebice stav Mejerholjda prema Čehovu i MHAT-u, što je i u skladu s njegovom vjerom u timsko kazalište, u dramski ansambl sastavljen od glumaca koji se međusobno poštuju. Naime, Čehov svoj komad opisuje riječima: „Možete li zamisliti, pišem komad koji ću najvjerojatnije dovršiti tek koncem studenog. Ne pišem ga bez zadovoljstva, premda se silno ogrješujem o zahtjev pozornice. Komedija, tri ženske uloge, šest muških, četiri čina, krajolik (pogled na jezero), puno razgovora o književnosti, malo radnje, pet pudova ljubavi... (Iz pisma A. S. Suvorinu, 21. X. 1895.)”²⁶⁶ Glumcima MHAT-a daje savjete kako trebaju glumiti pojedinu ulogu, a Mejerholjdu (koji utjelovljuje ulogu Trepljova) posebnu uputu:

Pisao sam Mejerholjdu i uvjeravao ga da ne bude prenatravan u prikazbi uzrujana čovjeka. Ljudi su nervozni, većina njih pati, manji dio čuti žestok bol, ali gdje (na ulicama i u kućama). Vi vidite ljude kako jure, poskakuju, hvataju se za glavu? Patnju valja iskazivati onako kako se ona iskazuje u životu, ne dakle nogama i rukama, nego tonom, pogledom; ne gestikulacijom, već ljupkošću. Suptilna duševna stanja, primjerena inteligentnim ljudima, valja i vanjskim sredstvima iskazivati suptilno. Reći

²⁶⁵ Čehov je nerijetko mijenjao ili upotpunjavao svoje stavove o kazališnoj umjetnosti. Zato ne iznenađuje njegova reminiscencija o tome što se treba prikazivati na pozornici, koja je suprotna onoj upravo navedenoj: „Potrebno je da na pozornici sve bude jednako tako složeno i jednako tako jednostavno kao i u životu. Ljudi sjede i večeraju, i dok večeraju, moguće je da se odlučuje o njihovoj budućoj sreći, ili se pak njihovi životi nalaze nadomak velikom potresu. (iz pisma A. S. Suvorinu, 4. V. 1889.)” (U: programska knjižica predstave *Galeb*, 1976.)

²⁶⁶ Čehov u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1976.).

ćete mi: zahtjevi pozornice. Nikakvi zahtjevi ne dopuštaju laž. (iz pisma O. L. Knipper, 2. I. 1900.)²⁶⁷

Prema Milićević, uloga Trepljova je Mejerholjdu predstavljala ne samo osobni glumački uspjeh, već i znatno umjetničko zadovoljstvo koje je u njemu probudilo sklonost režiranju. Ubrzo je počeo shvaćati da su tadašnjem ruskom kazalištu potrebni novi oblici izražavanja, što će na kraju rezultirati njegovim odlaskom iz MHAT-a 1902. godine, a s njegovim će se kritičkim stavom prema hudožestvenicima slagati i Čehov (u pogledu uprizorenja njegovih dramskih djela).²⁶⁸ (1974: 11) Mejerholjd je, poput Čehova, kao što je već navedeno u ovom radu, nerijetko isticao negativne strane naturalističkog kazališta, a jedna od njih bila je sposobnost takvog kazališta da dosljedno i uporno otjera sa scene svaku tajnu ostavljenu gledatelju da je sam razotkrije. (Ibid., 66–68) U tom kontekstu govori i o dvjema inačicama uprizorenja *Galeba* na pozornici MHAT-a.²⁶⁹

Nadalje, Kačer pokazuje i tendenciju bavljenja metateatarskim aspektom drame u svojoj režiji koji pridonosi višeslojnom značenju drame, naglašava artificijelnost kazališnog iskustva te posredno potiče gledatelje na svjesnije i reflektivnije sudjelovanje u kazališnom činu. Oslanja se na sljedeću Fraserovu tezu:

Kazališno djelo u neliterarnoj konvenciji može sadržavati djeliće literature i tako učiniti publiku koja prati komad svjesnom svoje vlastite umjetnosti. Dobar primjer je

²⁶⁷ Čehov u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1976.).

²⁶⁸ U rujnu 1898. kada je Čehov drugi put došao na pokus *Galeba*, jedan od glumaca upozorava pisca da će se iza scene čuti kreketanje žaba, cvrčanje ptica i lavež pasa, dok Čehov nastavlja uporno tvrditi da je pozornica umjetnost, a ne realnost, da traži određenu uvjetnost jer nema četvrtog zida te da prikazuje bit života koju ne treba pretrpavati nepotrebnim stvarima. (U: Mejerholjd, 1976: 71–72)

²⁶⁹ „U prvom uprizorenju *Galeba* nije se vidjelo kuda odlaze osobe sa scene u prvom činu. Kad bi pretrčali mostić, nestajali bi u tami šume, nekud (onda scenograf još nije surađivao s modelarom); kad je ‚Galeb‘ obnovljen, svi kutovi pozornice bili su otkriveni: bila je sagrađena sjenica s kupolom i stupićima, a bila je tu i jaruga na pozornici i vidjelo se kako ljudi silaze u nju. U trećem činu prvoga postavljanja ‚Galeba‘ prozor je bio bočno, nije se vidio krajolik, i kad bi osobe ulazile u predvorje u kaljačama, otresajući šešire, skidajući šalove i rupce – čutila se jesen, kiša koja sipi, barice i gacanje po njima. U obnovljenoj predstavi, na tehnički savršenoj pozornici, postavljen je prozor naspram gledališta. Krajolik se vidi. Vaša mašta šuti i ma što osobe govore o krajoliku, vi im ne vjerujete, on nikada ne može biti takav kao što kažu: on je naran i vi ga vidite! I odlazak, i konji s praporcima (u finalu trećega čina), u prvoj varijanti sve se jedva naslućivalo izvan pozornice i gledateljeva mašta je to snažno dograđivala, a u drugoj varijanti, gledatelj hoće vidjeti i te konje s praporcima kad već vidi verandu preko koje ljudi odlaze.” (Mejerholjd u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1976.)) Također naglašava da je u predstavi *Galeba* (kada je on tumačio ulogu Trepljeva) postojala „skrivena poezija Čehovljeve proze koja je, zahvaljujući genijalnoj režiji Stanislavskog, postala kazalište”. (Ibid.) Objašnjava ulogu Stanislavskog: „prije Stanislavskog u Čehovljevim dramama igrali su sadržaj, a zaboravljali kako su u njega i udar kiše o prozorsko okno i magla nad jezerom i vjedro koje je palo, i rano jutro kroz prozorske kapke (...) neodvojivo vezani uz postupke ljudi. To je svojedobno bilo otkriće a naturalizam se pojavio kad je to postalo kalupom.” (Ibid.)

ulomak Trepljovljeva eksperimentalnog djela u prvom činu *Galeba*. Trepljov veli: „Život ne treba prikazivati onakvim kakav jest ili kakvim bi trebao biti, već kako ga vidimo u snovima”; suprotstavljen Trigorinovljevom gorkom opisu života pravog pisca u drugom činu: „Gledam tamo i vidim oblak u obliku velikog glasovira (...). Odmah pomislim da moram napisati neku priču – činjenicu da je oblak u obliku velikog glasovira proletio”.²⁷⁰

S druge strane, ako je suditi prema kostimografskim rješenjima, unutar zadanog okvira tzv. scenskog realizma nazire se određena tendencija k uvođenju simbola i stilizacije. Kostimografkinja Ika Škomrlj (nadimka „Ajki”)²⁷¹ već je prije surađivala s češkim redateljem u predstavi *Revizor* Nikolaja V. Gogolja (1975.). U objema predstavama, prema kazališnoj kritici, kreirala je kostime koji su bili „vjerni prikazanoj epohi” (njezini kostimi predstavljaju sliku u vremenu i prostoru), „primjereni dramskim likovima” (uvijek bira izraz, gestu, karakter kostima iznad same ljepote) „i u duhu djela koji se uprizoruje” (kostim označava stanje duha, a ne stanje tijela). (Petranović, 2014: 53) Prema sačuvanim skicama kostima Dorna Tonka Lonze i Sorina Zlatka Crnkovića (Ibid., 57), u ovoj je predstavi Škomrlj bila diskretna u uobičajenom koloritu jer je naglasak na zagasito zelenoj, bijeloj i plavoj boji (čime se simbolizira njihovo stanje duha i njihov karakter), a kostimi su u određenoj mjeri stilizirani²⁷² i estetizirani, ali vjerni razdoblju koje utjelovljuju (što dokazuju i fotografije predstave objavljene u programskoj knjižici predstave).

²⁷⁰ Fraser u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1978.).

²⁷¹ Najveći broj kostima Ika Škomrlj izradila je za dramska djela, pretežito u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu u kojem je bila kućna kostimografkinja. (Petranović, 2014: 53) Njezin pristup izradi kostima karakterizira svojevrsna dječja igra u kojoj beskrajno uživa. Uz realističan pristup djelu, njezine se kostimske kreacije odlikuju i vlastitim „autorskim rukopisom kroz odmak u kroju, izboru ili posebnoj doradi, odnosno oslikavanju materijala”. Majstorica je i kolorita (živih i jarkih boja), ali se uvijek zadržava unutar granice finoće, vješto odabire materijale, razne detalje, odnosno oblikovateljica je skulpturalnih kostima kojima pristupa kao njihov arhitekt. (Ibid., 7, 9, 122)

²⁷² Pritom treba izdvojiti Mejerholjdov stav prema pojmu stilizacije, nastao 1907. godine. „Pojam stilizacije je, po mom mišljenju, nerazdvojno vezan za osmišljavanje konvencije, generalizacije i simbola. Stilizirati jednu epohu ili jednu činjenicu znači napraviti svim izražajnim sredstvima unutarnju sintezu te epohe ili te činjenice, reproducirati skrivene specifične crte jednog unutrašnjeg djela.” (U: Dort, 1982: 24)

3.5.1.3. *Medvjed, Prosidba i O štetnosti duhana Kazališne radionice Pozdravi*

Na zagrebačkoj kazališnoj sceni u drugoj polovici sedamdesetih godina uprizoruju se i piščeve jednočinke. Sedmog svibnja 1978. Kazališna radionica *Pozdravi* iz Zagreba²⁷³ uprizoruje jednočinke *Medvjed (Medved)*, *Prosidba (Predloženje)* i *O štetnosti duhana (O vrede tabaka)*²⁷⁴ u Društvenom domu Trešnjevka. Skupni naziv predstave glasi *Play Čehov*, a verbalni tekst predstave, osim jednočinki, sadrži i dijelove Čehovljeva dnevnika. Osim premijere, održano je još trideset i osam repriza predstave, posljednja u nizu 17. kolovoza 1979. Dramu su preveli Borislav Mrkšić i Radovan Ivšić, režirala je i glazbu osmislila Ivica Boban (1942.), scenografiju postavio kipar, slikar i grafičar Zvonimir Lončarić (1927. – 2004.), a kostime izradila Marija Žarak (1938. – 2017.). Pomoćnik režije bio je Vlado / Vladimir Krušić, a na klavirskoj pratnji Manja Mikulić. Predstava je gostovala na Danima satire Jazavca u Zagrebu 29. svibnja 1978.²⁷⁵ („Dani satire”, 1978: 8) i na Susretima profesionalnih kazališta Hrvatske u Slavanskom Brodu, u Spomen-domu *Đuro Salaj* 18. listopada 1978. godine. Glavne uloge tumači troje mladih glumaca: Mladen Vasary (1954. – 2022.) (*O štetnosti duhana*), Željko Vukmirica (1953.) (*Medvjed*) i Ružica Đamić (1956. – 2006.) (*Medvjed i Prosidba*).

²⁷³ Kazališna radionica *Pozdravi* počinje službeno djelovati 1973. godine na tadašnjoj Akademiji za kazališnu i filmsku umjetnost, a nastaje iz zajedničkoga rada Ivica Boban, redateljice i koreografkinje, glumice, plesačice, gostujuće profesorice na Sveučilištu New York i kazališne pedagoginje (koja se 1969./1970. usavršavala u koreografiji i glumačkoj pedagogiji u Rusiji – u školi Boljšoj teatra i Državnom zavodu za kazališnu umjetnost u Moskvi te se tamo upoznala s ruskim kazališnim životom, posebice s Teatrom na Taganke i Jurijem Ljubimovim) i njezinih studenata glume u okviru kolegija Scenskoga pokreta. Ivica Boban time je povezala svoj pedagoški i stvaralački rad te ambicije pojedinih studenata koji su htjeli nadići konvencionalno obrazovanje glumaca na Akademiji. *Pozdravi* traju otprilike jedno desetljeće, sve do 1982. kada je premijerno izvedena njihova posljednja predstava *Hekuba* (koja se izvodila još četiri godine poslije), „iako njihov proizvodni okvir na neki način opstaje do danas”. (Kačić Rogošić, 2017: 130, 132) Njihovu jezgru činila je mlada generacija glumaca kojih je odlikovala „posvećenost, energičnost i kreativna kompatibilnost”, u prvom redu to su bili Mladen Vasary i Željko Vukmirica. Od 1973. do 1974. *Pozdravi* su djelovali unutar Akademije, od 1974. do 1977. produkcijski su se vezali uz Teatar &TD, a od 1978. uz Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine (CKD SSO). (Ibid., 131) Izveli su više od 600 predstava, gostovali u trinaest zemalja Europe, Srednje i Južne Amerike, nastupili na 45 renomiranih svjetskih festivala u zemlji i inozemstvu. Ivica Boban uspješno je surađivala s mnogim uglednim osobama iz kazališnog svijeta, poput Jerzyja Grotowskog, Eugenija Barbe, Eugènea Ionesca, Toma Stopparda, Cecily Berry i Jerzyja Menzela, a nerijetko su joj predstave nagrađene prestižnim nagradama. (Ostović u: Vladović, 1998: 247)

²⁷⁴ Kazališna radionica *Pozdravi* gostovala je i šalom/monologom u jednom činu *O štetnosti duhana (O vrede tabaka)* na Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu u lipnju 1980. Sveukupno je imala pedeset izvedbi. Režiju potpisuje Ivica Boban, scenografiju Zvonimir Lončarić, kostimografiju Marija Žarak, a izvodi ju Mladen Vasary.

²⁷⁵ Željka Turčinović ističe da se je festival Dani satire pokazao iznimno otvorenim za nekonvencionalne pa i eksperimentalne scenske izričaje kada je 1978. u program uvrstio dvije predstave Ivica Boban – *Play Čehov i Arlekin*. (U: Ivanković, 2014: 247)

Dalibor Foretić u *Vjesniku* uspoređuje uprizorenje Čehovljevih jednočinki na Danima satire u Jazavcu s njihovom izvedbom koju je postavila beogradska grupa Akt na Festivalu malih i eksperimentalnih scena u Sarajevu 1977., ističući kako obje kazališne grupe traže nove mogućnosti izvođenja ruskih klasičnih dramskih tekstova. (1978a: 6) Objе grupe okreću se nekonvencionalnim scenskim mogućnostima, posežu za manje izvođenim, najranijim dijelom piščeva opusa i, što je najzanimljivije, postižu gotovo identične scenske efekte koji „fizičkom ekspresijom razaraju dijalošku strukturu tih drama, realistički ugođaj, stvarajući novu metaforu koja tih nekoliko likova i situacija (...) pretvara u cjelinu svijeta samoživih ljudi, čije su mane i defektnosti izvedene do krajnjih konzekvenci”. (Ibid., 6) Foretić takvo uprizorenje Čehovljevih jednočinki smatra „ishitrenim” jer se takvi efekti u stilu tzv. fizičkog ili tjelesnog kazališta²⁷⁶ mogu primijeniti na bilo koje djelo kojemu je težište na dijalogu, a ne isključivo na Čehovljeve drame. No Ivica Boban, suosnivačica i umjetnička voditeljica Pozdrava (kazališna radionica naziv je dobila prema predstavi prvijencu *Pozdravi* Eugènea Ionesca), navodi da su svoju estetiku oblikovali iz „elementarnog, upravo fizičkog i kreativnog bijesa, iz potrebe i vjere da se dokaže da je drugačije moguće”.²⁷⁷ (U: Blažević, 2007: 161) Njihov se estetski otpor, prema Kačić Rogošić, uspostavlja dvojako: u odnosu na primat dramske riječi nad ostalim scenskim izražajnim sredstvima (ponajprije nad tijelom) inauguriranim kazališnom praksom Branka Gavelle i njegovih učenika (redatelja postgavelijanaca) i u odnosu na redatelja kao neprikosnovenog autoriteta u kreiranju predstave koji zapostavlja i/ili negira važnost glumca kao sukreatora predstave. (2017: 133) Njihova je glumačka obuka povezivala tijelo s govorom, a nadopunjavala se znanjem,

²⁷⁶ Foretić napominje da je potkraj šezdesetih i početkom sedamdesetih godina pod pojmom „fizičkog kazališta” u hrvatsko kazalište uvedena „najradikalnija (...) i najoformljenija kohorta kazališne avangarde”, čime se promijenio ne samo položaj glumca na pozornici već i temeljni scenski rasporedi. Kao dvije glavne karakteristike navedenog kazališta ističe scensko zajedništvo svih glumaca i njihov ludički element na sceni. Tako „fizičko kazalište” postaje tzv. korsko kazalište u kojem je igra pojedinca uvijek podređena cjelini ili je pojedinac samo dio cjeline. U tom kontekstu Foretić posebno ističe svojevrсни manifest kazališne avangarde u hrvatskom kazalištu, koji su u povodu uprizorenja predstava *Grbavica* i *Događaj u gradu Gogi* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu napisali Georgij Paro, Ivica Boban i Marin Carić. U tom manifestu bitna su dva načela. Prvo glasi: „U početku bijaše Zbor. Drugo glasi: U kazalištu mita govor jest tjelesan, a pokret duhovan. To znači da govor ima prostorne kvalitete a pokret melodijske. Zajedničke kvalitete su im dinamika i vrijeme.” (1984: 278–279) Dakle, u predstavama „fizičkog kazališta” ne dominira fizički izraz tijela, već je riječ o interakciji pokreta i govora, iako cjelinu spaja upravo fizički izraz. „Pokret je (...) onaj individualizirajući znak”, izraz spontanosti, dok je jezik „kodeks”. (Ibid., 280)

²⁷⁷ Selem ističe da se fizičnost u hrvatskom glumištu početkom sedamdesetih godina poistovjećivala s koreografijom, odnosno sama tjelesnost nije obuhvaćala cjeloviti glumčev iskaz već samo naučene pokrete. Zato se pokušaj „fizičkog kazališta” vezuje uz rad Kazališne radionice *Pozdravi* i njihovu voditeljicu, koreografkinju Ivicu Boban. Takva formulacija fizičnosti mogla je pronaći poveznicu „samo s tzv. drugom generacijom avangarde” u kojoj prevlast preuzimaju elementi klaunerije, a koju će u dijelu svoga umjetničkog djelovanja naglašavati Eugenio Barba. (1984: 334–335)

iskustvom i istraživačkim radom svih članova skupine (ibid., 138), afirmirajući novu paradigmu koja, riječima Crnojević-Carić, naglašava spajanje tijela i uma („tijeloum”) te tezu da je spoznaja tjelesne naravi. (2016: 46) Pritom, Ivica Boban ne preferira kad se Pozdravi određuju sintagmom „fizičko kazalište” jer u umjetničkom radu pokušavaju postići „tjelesnost duha i duhovnost tijela”.²⁷⁸ Tendencija „fizičkog kazališta”, ističe Selem, dominira šezdesetih i početkom sedamdesetih godina 20. stoljeća, a nastaje pod utjecajem interpretacija Antonina Artauda, predstava Jerzyja Grotowskog, Living Theatera i jedne faze djelovanja Petera Brooka. (1984: 330) U prvom planu nalazi se izraz glumačkog tijela, a „riječ gubi svoja semantička značenja, glas postaje više instrument krika ili vapaja, klasični dramaturški slijed posve se poništava”. Predstava nastaje kao „vlastita struktura znakova i značenja”, a negira se kako referencijalna stvarnost teksta, tako i ona životna. (Ibid., 330)

Foretić tvrdi da u središte pozornosti izvedbe *Play Čehov* redateljica postavlja likove koji bježe od realnosti i od vlastitih poriva, odnosno likove koji su zarobljeni u okovima gramzivosti i sivila svakodnevnog života te se pritom služi njihovom fizičkom, grotesknom ekspresijom kojom razotkriva temeljne osobine njihovih karaktera. Također, u svakoj jednočinki mogu se zamijetiti stilski pomaci: u *Medvjedu* „igra je svedena na gotovo čisto glumljenje stanja”, u *Prosidbi* je riječ o burleski (kojoj se kritičar najviše priklanja kao srednjem putu – op. S. M. Š.), a u *Štetnosti duhana* o krajnjoj karikaturalnosti. (1978a: 6) No zbog „dosljednosti” scenskog mišljenja na kojem je redateljica inzistirala u predstavi, gledateljima je, nastavlja Foretić, posve otkrivena „suština” Čehovljevih jednočinki (pravi uzroci i motivi radnje) pa ništa nije ostalo sakriveno što bi mogli sami dokučiti. (Ibid., 6) Također, kritičar smatra da je njihovo istraživanje verbalne ekspresije Čehovljevih tekstova, posebice intonacije, kao mogućnosti karakterizacije dramskog lika i dramske situacije, nedovoljno uspješno jer je rezultiralo scenskom izvještačenošću i neprirodnošću govora glumaca. (1984: 285) Bez obzira na pronađene zamjerke u predstavi, treba istaknuti da je Boban pristupila Čehovljevim djelima na drukčiji način od uobičajenog na koje je hrvatsko glumište bilo naviklo, odnosno pokušala je uspostaviti interaktivan i pulsirajući odnos djela ruskog pisca s vlastitom suvremenošću, služeći se drugačijim scenskim izričajem. U odnosu

²⁷⁸ Ostović ističe: „Ispitujući dojam, koji u kazalištu ostvaruju pokret, gesta, krik, jadikovka, maska, lutka, (Boban) uporno i opsesivno istražuje prostore duhovnog, one emotivne, snovite arhetipske pozornice ljudskog duha u realitetu koji ga određuje, omeđuje, pobuđuje ili uništava.” (U: Vladović, 1998: 246) Posebice ju zanima emocija, odnosno prolaženje emocijom iz kojeg se oslobađa snažna energija. (Boban u: Vladović, 1998: 250)

prema tradiciji (pa tako i prema svjetskim klasicima – op. S. M. Š.) smatra da treba uvijek razmišljati o tome što je u toj tradiciji i dalje aktualno, koja je to vrijednost „koja ima svoju energiju, živahnost, nužnost”. (U: Vladović, 1998: 252)

Marija Grgičević također drži da izvedba Čehovljevih jednočinki nije jedna od najuspjelijih predstava Kazališne radionice *Pozdravi* iako svjedoči o kontinuitetu njihova djelovanja, „homogene glumačke skupine koja sazrijeva u zajedničkom radu”. (1978.) Napominje kako bi se moglo pomisliti da glumci ulaze u svojevrsnu polemiku s glumačkim pedagogima na Akademiji za kazališnu umjetnost jer se navedeni Čehovljevi dramski tekstovi uglavnom pripremaju kao dio semestarskih ispita za studente glume i režije. Takvo razmišljanje kritičarke naime ima pokriće u stavu redateljice koja svjedoči o tadašnjoj sputanoj kreativnosti glumaca na Akademiji, o njihovim treninzima koji su bili temeljeni na govoru i strogoj odijeljenosti duha od tijela, dok se ona kao predavačica kolegija Scenskog pokreta nerijetko doživljavala kao manje važan član profesorskog kolektiva. (U: Kačić Rogošić, 2017: 133) Stoga članovi skupine naginju praksi kolektivnog stvaralaštva, tzv. kolektivne režije za koju asistent režije u predstavi Vlado Krušić kaže: „pojam kolektivnosti (...) prije svega znači demistifikaciju stvaralačkog procesa, ne u smislu odsutnosti onoga koji vodi i usmjerava (...) (Ivica Boban je i glumila u nekim njihovim predstavama – op. S. M. Š.), već se ništa ne skriva, počevši od namjera koje ga u poslu vode, preko vlastitog mišljenja o ostalim učesnicima, pa do vlastitih slabosti i dilema do kojih dolazi u toku zajedničkog rada”. (1974: 64) U usporedbi njihove izvedbe s onom već spomenute beogradske grupe Akt, Grgičević ističe da se hrvatska izvedba, za razliku od beogradske, nije mnogo odmaknula od razine što se postiže na uobičajenim ispitnim predstavama na Akademiji te da su novosti uglavnom imale samo izvanjski karakter. (1978.) U predstavi ipak pohvaljuje scenografiju Lončarića i kostimografiju Žarak koje su „zaigranošću dekora koji je sugerirao patinu vremena i neiscrpnu radost igre” pridonijeli uspostavljanju osnovnog raspoloženja predstave. (Ibid.)

Kostimografkinju Mariju Žarak naime krasi specifične metode rada u predstavi i osebujni autorski rukopis kostima. Bez unaprijed pripremljenih kostimskih skica, sama izrađuje kostime, neposredno u dodiru s raznovrsnim i manje istraženim tkaninama, s različitim tehnikama izvedbe i pojedinačno s glumcima. Šezdesetih i sedamdesetih godina, prema Petranović, sudjeluje u eksperimentalnim, neoavangardnim i gotovo prevratničkim predstavama (interpretativno i estetski) koje potpisuju ključni redatelji toga vremena (jedna

od njih je i Ivica Boban), a koje se odlikuju sučeljavanjem prema „okoštanim izvedbenim modelima” te teže „izvaninstitucionalnosti, kolektivnoj igri, (...) glumčevoj (tjelesnoj) ekspresiji, društveno-političkoj angažiranosti, ravnopravnosti svih sudionika, dakle onome što se može smatrati hrvatskom kazališnom alternativom”. (2015: 415)

Vještina Ivica Boban i njezinih glumaca slijedi neka od obilježja komedije dell’arte, karnevalskih svečanosti i klaunskih točaka te obilježja autohtonih pučkih svečanosti, što u konačnici rezultira „univerzalnom parodijom i kozmičkim smijehom” (što u svojoj biti asocira i na predstave Mejerholjda – op. S. M. Š.). (2017: 147) Stoga, može se zaključiti da su njihovim nastupom Čehovljeve jednočinke dobile posve novi kazališni izričaj, kao što je svojedobno i građanska drama s pojavom Čehova na književnoj pozornici stigla do krajnjih granica i dobila posve novu formu i sadržaj izražavanja. Selemovim riječima, „s Čehovom je građanska drama, ona ozbiljna (...), stigla do zasićenja, (...) do situacije u kojoj je unutrašnja ispunjenost jednog stanja podrila vlastitu strukturu. Ispunjenost kojom se završava. I rub, i novi kvalitet. Stanje u kojem je izrečena riječ zazvučala u svojoj posljednjoj konsekvenciji.” (1978: 230) Sličan zaključak može se donijeti i za ovu izvedbu Čehovljevih jednočinki koje su dobile svoj „novi kvalitet”.

Nadalje, Karolina Bognar također piše o spomenutoj predstavi, i to o njihovu brodomskom gostovanju na Petim susretima kazališta Hrvatske u listopadu 1978. godine. Naglašava da su nakon izvedbe izvođači spontano razgovarali s publikom kojoj se jako svidjela predstava (njezin „nekonvencionalni pristup” Čehovljevim tekstovima), bez obzira na to što joj je umjetničko djelovanje Pozdrava dotad bilo posve nepoznato. (1978: 4) Naime, treba istaknuti da se članovi Pozdrava publici obraćaju i obrazlaganjima svojih metoda i načina rada na raznim seminarima, kazališnim radionicama, predavanjima, kazališnim akcijama, susretima i radnim razmjenama iskustava s drugim kazalištarcima te razgovorima i anketama, zanemarujući uobičajeno strogo odvajanje prostora glumaca od onog namijenjenog publici. Tako se glumci i publika istovremeno i međusobno oblikuju jer su glumci otvoreni prema doprinosu koji publike mogu dati njihovu scenskom radu, odnosno kojima provjeravaju važnost svojega rada. (Kačić Rogošić, 2017: 144)

U povodu splitskog gostovanja predstave koje se odvijalo 3. studenoga 1979. u dvorani Doma brodogradilišta Split, u produkciji Centra za kulturnu djelatnost SSO Zagreb, kritičar Jakša Fiamengo navodi da su izvođači jednočinki *Medvjeda* i *Prosidbe*, komedija koje

povezuje „zajedničko sukobljavanje egoizma likova sa situacijama koje ih dovode u međusobnu vezu”, bili Ružica Đamić, Mladen Vasary, Željko Vukmirica i Danko Ljuština,²⁷⁹ dok su za klavirom svirale Manja Mikulić i Maja Mesić, a na citri Dragec Vrhovski. (Fiamengo, 1979b: 6; 1979a: 6) Ističe da navedena djela nisu tipični predstavnici Čehovljeva dramskog opusa, preferirajuće piščeve drame u četiri čina čiji su dramski elementi u službi kreiranja specifične lirске atmosfere i u kojima bitnu ulogu ima podtekst. O izvedbi jednočinki piše:

Pazeći da se ne izgubi njihova dramska suština, oni su, krateći pojedine pasaze, ove dvije komedije zaigrali s onom istom osobitošću koju su nam imali prilike nuditi u svojim ranijim scenskim projektima. Likovima koji su sami po sebi groteskni, oni su podvukli nakazno-komične osobine pa su, zanijeti igrom, u odnosu na uobičajeno prikazivanje ovih komada pomalo i pretjerali u ironiziranju pojedinih dramskih slojeva u nastojanju da pokretom i grimasom pojačaju utisak apsurdnih situacija u koja ih odvede tekst. No, od „Pozdrava” se nešto drugo i nije moglo očekivati, oni su naprosto Čehova preveli na svoj stil igre i pravi naziv predstave trebao bi biti „Igra Čehova na način kazališne radionice „Pozdravi” a naziv za koji su se odlučili *Play Čehov*, jasno ukazuje na intencije i takve igre i takvog „čitanja” Čehova. Nema, dakle, one mirnoće iz koje izvire „smiješnost” pojedinih Čehovljevih situacija. (...) silovitim tempom su nizali situacije a pojedine „mrtve” scene naprosto su „prebrisali” željom da uvijek „svoju igru” dovedu u prvi plan. Doduše, učinili su nam se u tom nastojanju suviše prepoznatljivi i nalik na uloge u kojima smo ih gledali u ranijim njihovim nastupima na sceni. (Fiamengo, 1979b: 6)

O interpretatorima uloge Fiamengo nadodaje: „(...) ponovno su nam se prikazali pravim majstorima scene koji zanosom improvizacije u svakom segmentu igre mogu oduševiti neočekivanim, a opet logičnim postupcima. No, u pojedinim je trenucima ipak bila prenaplašena gestika koja je pojedine karaktere odvlačila u sasvim neželjene asocijacije.” (Ibid., 6) Iako kritičar prepoznaje i donekle priznaje važnost novog kazališnog usmjerenja kao scenskog osvježenja na hrvatskim pozornicama, naglašava i izazove/poteškoće s kojima su se članovi te kazališne grupe susretali u inscenaciji specifične Čehovljeve dramaturgije. Bez obzira na to, ova izvedba Čehovljevih djela detaljnije je razotkrila potencijal tjelesnog izričaja, pokreta, gesta, improvizacijskih trikova, ali i humora, groteske i načela kolektivnosti u piščevim tekstovima te pružila novi, svježiji pečat hrvatskim kazališnim uprizorenjima piščevih drama.

²⁷⁹ U osvrtu objavljenom 9. XI. 1979. Fiamengo ističe Ljubu Zečevića, a ne Danka Ljuštinu kao četvrtog izvođača. Vjerojatno je došlo do pogreške kod navođenja imena glumca, no nismo uspjeli razaznati je li pogreška napravljena u prvom ili drugom članku. Pritom treba uzeti u obzir i moguću alternaciju uloge jer nije razvidno je li bila samo jedna ili čak dvije izvedbe predstave isti dan, 3. studenoga 1979. godine.

3.5.1.4. *Ujak Vanja* Teatra u gostima

Početak sedamdesetih godina neovisne glumačke družine, poput Teatra u gostima iz Zagreba, postaju prethodnici novih estetičkih strujanja u hrvatskome glumištu. U kazališni život unose mnogobrojne novine, a na scenu postavljaju i poznata imena svjetske književnosti (Batušić u Vladović, 1996: 89), među kojima i Čehovljeva djela. U Karlovcu 21. studenoga 1978. godine Teatar u gostima premijerno uprizoruje dramu *Ujak Vanja*. Predstava je prikazana rekordnih sto i dvanaest puta (riječ je o najvećem broju izvedbi *Ujaka Vanje* na hrvatskim pozornicama od 1897. do 2010.), a posljednja izvedba odvila se 9. travnja 1980. u Banjoj Luci. Za prijevod i režiju drame, kao što smo već istaknuli, bio je odgovoran Vladimir Gerić, dok su gosti iz Ljubljane, Niko Matul (1928. – 1988.) i Alenka Bartl (1930. – 2018.) bili zaduženi za scenografiju, odnosno kostimografiju. Jasna Mesarić / Jura Šaban preuzeli su ulogu asistenta redatelja,²⁸⁰ za zvučne efekte bio je zaslužan Branko Vodeničar, a za rasvjetu Livio / Olivije Marečić. Uloge je tumačila jezgra navedene kazališne grupe koju su činili Vanja Drach (1932. – 2009.) – Ivan Petrovič Vojnicki, Stjepan Bahert (1932.) – Ilja Iljič Teljegin, Relja Bašić (1930. – 2017.) – Mihail Ljvovič Astrov i Marija Danira (1915. – 1993.) – Marija Vasiljevna Vojnicka, potom novi članovi grupe Tonko Lonza (1930. – 2018.) – Aleksandar Vladimirovič Serebrjakov, Irena Kolesar (1925. – 2002.) – Marina, Hasija Borić (1953.) – Sofija Aleksandrovna / Sonja i Nataša Maričić-Frković – Jelena Andrejevna. Njima se pridružuju gostujući glumci iz drugih kazališta: Jelisaveta Seka Sablić (1942.) – Sofija Aleksandrovna / Sonja, Atelje 212, Helena Buljan (1941.) – Jelena Andrejevna, Dramsko kazalište *Gavella* i Branko Bonacci (1920. – 2000.) – Aleksandar Vladimirovič Serebrjakov, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.²⁸¹

Riječ je o kazalištu koje je organizacijskom koncepcijom i programskom orijentacijom predstavljalo „svojevrsan antipod uhodanim institucionaliziranim teatarskim kućama”. (Fantela Hlede, 1982: 14) U umjetničkom djelovanju njegovi osnivači polaze od premise da, u odnosu na institucionalne kazališne kuće, mogu postati iznimno propulzivno kazalište koje zadovoljava nekoliko bitnih preduvjeta: mobilnost, neopterećenost tehnikom i

²⁸⁰ Obje osobe navedene su kao asistenti redatelja (odvojeno su navedeni) pa nije jasno je li došlo do tiskarske pogreške u programskoj knjižici ili je predstava zaista imala dva asistenta.

²⁸¹ Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1978.).

administrativnim zahtjevima, mogućnost prodaje jeftinih ulaznica, dobro opremljene predstave s respektabilnim glumačkim ansamblom. (Bašić u: Vladović, 1996: 97).

O rado posjećenim izvedbama predstave *Ujak Vanja* koju su inscenirali u gradovima diljem bivše Jugoslavije u razdoblju od 1978. do 1980. izvješćuju brojne novine: *Večernji list*, *Vjesnik*, *Slobodna Dalmacija*, *Jedinstvo*, *Novi list*, *Borba*, *Dubrovački vjesnik*, kao i sarajevski *Ven*, beogradska *Mladost*, talijanski *La Voce del popolo*, banjalučki *Glas*, slovenski *Dnevnik*, *Delo*, *Večer* i *Mladina*.²⁸²

Redatelj i prevoditelj drame Vladimir Gerić (koji je još 1959. za istu dramu primio Nagradu Udruženja dramskih umjetnika Hrvatske) u intervjuu za *Večernji list* obrazlaže zašto je Teatar u gostima postavio Čehovljevu dramu na repertoar i to u svojoj jubilarnoj petoj kazališnoj sezoni. Prvo, riječ je o djelu koje je iznimno privlačno kazalištu i koje se veoma često uprizoruje, a vremenom nastanka i svojim mnogobrojnim značenjskim slojevima stoji u sredini piščeva dramskog stvaralaštva. Drugo, iako su Čehova čitatelji gotovo odmah prihvatili i iako je većina književnika cijenila njegov umjetnički rad (iznimka je primjerice Tolstoj koji je Čehova i Shakespearea smatrao lošim dramatičarima), kritika i kazalište mu se još moraju odužiti.

Kritika ga je prihvaćala sporo, uvijek za korak u zaostatku iza čitalaca i kazališnih gledalaca. A i onda kad ga je naoko prihvaćala, tumačila je njegove osobine sa stajališta poetike od koje se Čehov odlučno otkidao. Usudio bih se reći da Čehovljevo vrijeme u tom pogledu tek dolazi. (...) A i Kazalište (...) još uvijek traga za svojim „pravim“ Čehovom. Još uvijek ga provjerava i otkriva! Njegova je dramaturgija pravi kamen kušnje za sve kazališne generacije, za sve kazališne stvaraocce. (Gerić, 1979: 9)

Treće, važno je istaknuti i mogućnost aktualizacije Čehovljeve drame, odnosno njezino približavanje tadašnjoj publici s obzirom na to da je drama „možda (piščevo) najigranije i za kazališta najprivlačnije djelo”. (Ibid., 9) Čehovljevi dramski likovi nisu samo predstavnici ruskih društvenih slojeva na prijelazu stoljeća, već pojedinci koji su, prevladavši razne životne nedaće (materijalnu borbu za opstanak, sukob s društvom ili društvenim poretkom), ostali suočeni sami sa sobom, u traganju za vlastitim identitetom i privatnim i profesionalnim

²⁸² Slovenske osvrte na predstavu pisali su Jernej Novak u ljubljanskom *Dnevniku* („Gledališče v gosteh”, 20. X. 1979.), Andrej Inkret u ljubljanskom *Delu* („Brez jasnega koncepta”, 20. X. 1979.), Lojze Smasek u mariborskoj *Večeri* („Striček Vanja brez novih misli”, 20. X. 1979.) i Marko Juvan u ljubljanskoj *Mladini* („Pestra zgodovinska slikanica iz gledaliških gostovanj – Prizori iz kmečkega življenja”, 15. XI. 1979.).

(ne)ostvarenjima, mimo vremena i prostora. U tome Gerić pronalazi sličnost s „višestruko ‚standardiziranim‘ čovjekom” svojega doba koji je, poput Čehovljevih likova, suočen s komunikacijskim poteškoćama (sa samim sobom i s drugim osobama oko sebe). (Ibid., 9) Bez obzira na to što je u doticaju s raznim komunikacijskim sredstvima i što mu se pružaju brojne mogućnosti za uspostavljanje i održavanje komunikacije, on šuti i (p)ostaje nepokretan. Jednako piščevi dramski likovi mogu, uvjetno rečeno, međusobno komunicirati i prepoznaju sve suptilne znakove (ne)verbalne komunikacije, ali ne mogu prepoznati prazninu i ništavilo u sebi i među sobom, a „sve ih to čini onim što nisu: oni ne govore ono što jesu, nego postaju ono što govore”.²⁸³ Zbog toga je njihova „osamljenost (...) još teža, poraznija i apsurdnija”. (Ibid., 9) Štoviše, Gerić se slaže s Maksimom Gorkim koji o Čehovu zapisuje: „Pored sve te dosadne, sive gomile nemoćnih ljudi prošao je velik, pametan, prema svemu pažljiv čovjek, pogledao te žitelje svoje domovine i s otužnim osmijehom, tonom blagog, ali dubokog prijekora, s beznadnom tugom na licu i u grudima, lijepim iskrenim glasom rekao: - Naopako živite gospodo!”.²⁸⁴ Međutim, izrijeком napominje da njegova razmatranja o Čehovljevoj dramaturgiji ne daju naputke kako čitati i inscenirati piščeva djela jer takvi naputci srećom ne postoje. (Gerić, 1979: 9) Čehovljeve drame, dakako, otvaraju prostor za razna i bitno različita tumačenja i inscenacije na kazališnim pozornicama diljem svijeta, pa tako i u Hrvatskoj.

Glumac i redatelj Relja Bašić, jedan od osnivača i umjetnički voditelj prvog hrvatskog putujućeg kazališta (koje je djelovalo od 1974. do 2004.) pak govori o širem kontekstu nastanka predstave koja je za njih tada predstavljala ozbiljan zadatak.

Osjećamo da je naše djetinjstvo iza nas (osvrće se na prve godine djelovanja kazališta kada je u njihovu djelovanju, prema Bašićevim riječima, bilo više „ludosti” nego „metode” – op. S. M. Š.) i da smo sada spremni za još ozbiljnije zadatke. Uz mnogobrojne dosadašnje odgojitelje i pomagače ove smo sezone dobili još jednog: starog, dobrog, već pomalo zaboravljenog Ujaka – Vanju. Od njega smo pokušali naučiti kako se živi „od ljubavi i privrženosti koju dajemo i koju primamo od svojih prijatelja”. Vjerujemo da će nam on pomoći da ostvarimo san svog djetinjstva. Vjerujemo da ćemo nakon početnih traženja i kolebanja s *Ujakom Vanjom* postati sve ono što možda još nismo do kraja bili: hrabri, mudri, odrasli i

²⁸³ Treba napomenuti da se Gerić u navedenim promišljanjima oslanja na filozofiju jezika Ludwiga Wittgensteina, austrijsko-britanskog filozofa prve polovice 20. stoljeća, odnosno na jedno od sedam glavnih načela njegova prvog djela *Tractatus logicus-philosophicus* (objavljenog 1922. godine), a koje glasi: „O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti”.

²⁸⁴ Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1978.).

zreli. Ako to i jest san, nije li najveći pjesnik kazališta rekao: Mi smo ista tvar od koje snovi sazđani su. I to malo našeg života snom se zaokružuje?”²⁸⁵

U intervjuu za *Vjesnik* Bašić ističe da je drama jedno od najljepših i najtežih djela ruskoga pisca, stoga pravi izazov i, „ambiciozni pothvat” da se postavi na scenu, komad koji je „usprkos velike komunikativnosti sav satkan od vrlo suptilnih odnosa lica koji se u njemu pojavljuju”. (U: Šigir, 1978.) Usto, glumci su u procesu rada na predstavi bili zabrinuti hoće li ih publika dobro prihvatiti izvan velikih kazališnih središta (prethodnih godina prikazivali su predstave pretežito zabavnog karaktera), no pokazalo se da nema razlike između gradske i „provincijske” publike, iako im je publika iz manjih mjesta poslužila kao svojevrsni poligon za preispitivanje pojedinih scenskih postupaka, odnosno za korekciju nekih prizora prije zagrebačke premijere. (Ibid.) Zagrebačka premijera održana je u siječnju 1979. nakon više od 20 izvedbi predstave u drugim gradovima i, uz Kunčevićevu inscenaciju *Ivanova* u *Gavelli* u travnju 1978., bila druga premijera Čehovljevih dramskih djela na zagrebačkoj sceni unutar samo godinu dana. Bašić nastavlja:

Mislim da bi to trebalo smatrati velikim uspjehom hrvatskoga teatra, jer se radi o velikom ruskom piscu kroz kojeg se prelamaju sve vrijednosti jednog glumišta. Dokaz je i izuzetan prijem *Ivanova* u Dramskom kazalištu *Gavella*, kojeg su veoma dobro primili i zagrebačka publika i kritika, te publika na svim gostovanjima te predstave. Nadajmo se da će tako proći i naš *Ujak Vanja*, koga ćemo do zagrebačke premijere odigrati 24 puta u raznim gradovima naše republike. (Ibid.)

Kritičarka S. Fantela Hlede u *Večernjem listu* također piše o razlozima zašto je Teatar u gostima odabrao baš tu dramu te i ona napominje da *Ujak Vanja* označava odlučujući trenutak u piščevu stvaralačkom opusu jer čini poveznicu između njegovih ranijih djela napisanih u skladu s načelima tradicionalne dramaturgije i onog „pravog”, kasnijeg Čehova kojeg njegovi suvremenici nisu previše ni cijenili ni razumjeli. (1982: 14) Pritom je pitanje žanra drame ostalo nedefiniranim, podjela na prizore napuštena, stanka, za razliku od monologa, postaje važnim elementom radnje te se na sceni želi interpretirati stvarni život, a ne lažni kazališni likovi. (Ibid., 14) U predstavi posebice izdvaja ulogu Jelene Andrejevne za koju glumica Nataša Maričić-Frković kaže: „Pitate kako sam doživjela Jelenu. Pa, pošla sam od sebe. Zanimljivo je bilo da je većina uloga rađena u alternaciji jer, kao što je poznato,

²⁸⁵ Bašić u: Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1978.).

Teatar u gostima vrlo često putuje. Jelenu smo glumile Helena Buljan i ja – svaka je taj lik shvatila drukčije i radila ga različito, ali bilo je to zadovoljstvo.” (Ibid., 14)

Branka Malčić u *Vjesniku* pak izdvaja ulogu Sonje koju u zagrebačkom nastupu interpretira renomirana beogradska glumica Jelisaveta Sablić:

Jelisaveta Sablić izvanredna je glumica, to je nebrojeno puta potvrdila igrajući u predstavama beogradskog „Ateljea 212” ili na televiziji, a to je još jednom dokazala igrajući Sonju (...). Njezina gluma nije agresivna, napadna, nametljiva, ona glumi cijelim svojim bićem i kada šuti i kada je okrenuta leđima publici – dovoljno je uvjerljiva, dramski jasna i glumački potpuna. Jednom riječju, (...) ubraja se u one ne baš mnogobrojne glumce kojima publika sasvim vjeruje. (1979: 11)

Sablić opisuje svoju ulogu kao tipičan piščev lik, ali i kao „najsmjeliju i možda najiskreniju junakinju u drami koja je rezultat svega onoga što se događa u njezinoj okolini”. (Ibid., 11) Za nju je nesreća i tuga Čehovljeve Sonje i dalje aktualna potkraj sedamdesetih godina, ali s jednom bitnom razlikom: Sonja u vremenu u kojem ona živi ne bi na takav način propala i nestala u nekom provincijskom mjestu. (Ibid., 11) Pritom ističe uspješnu suradnju koju je uspostavila s ostalim glumcima u predstavi te smatra da se pri inscenaciji nekog djela od glumačkog ansambla zahtijevaju ponajprije inteligentna scenska rješenja, a tek onda dolaze do izražaja talenti glumaca koji ta rješenja ostvaruju na pozornici. No, da bi predstava zaista bila uspješna i usklađena među glumcima, mora se temeljiti na dugogodišnjoj suradnji glumačkog ansambla. (Ibid., 11) Time je glumica dala naslutiti potencijalnu zamjerku koja se može uputiti predstavi, a o kojoj piše, primjerice, J. Šmit u *Slobodnoj Dalmaciji*.

Iako J. Šmit ističe cjelovitu visoku vrijednost predstave koja je prikazana u Dalmaciji u veljači 1979., upućuje i na određene zamjerke koje pronalazi u nedostatku zajedništva u predstavi, u izostanku humoristične note (zbog koje je u prvi plan postavljen groteskni lik propalog vlastelina Teljegina) i u mjestimičnoj teatralnosti. (1979.) Izdvaja nastupe troje glumaca Vanje Dracha, Jelisavete Sablić i Irene Kolesar i podastire zanimljiv podatak da su rekviziti za predstavu autentičnog porijekla, odnosno da su za tu prigodu kupljeni u Sovjetskom Savezu (jedan od njih je i originalni samovar za čiju je kupnju bila potrebna posebna dozvola mjerodavnog sovjetskog ministarstva). (Ibid.) Dakle, u inscenaciji redatelj

posebnu pozornost posvećuje detaljima iz drame, ostajući unutar okvira realističkog tumačenja drame.²⁸⁶

S druge strane, navedenim osvrtima predstave pridružuje se Anatolij Kudrjavcev²⁸⁷, koji nije nimalo blagonaklon prema glasno najavljujućoj gostujućoj izvedbi *Ujaka Vanje* u Splitu, insceniranoj kao prvoj dramskoj novosti splitske kazališne sezone 1978./1979. Ističe da su velika očekivanja od predstave iznevjerila splitsku publiku:

Naišao je (...) taj renomirani zagrebački putujući teatar s Čehovljevim *Ujakom Vanjom*, komadom izuzetne snage ali vraški delikatnim i kompliciranim te isto tako vraški privlačnim i osebnim. Valjalo je dakle očekivati nešto iznimno, pogotovo kad se znalo kakva su teatarska imena uvedena u igru. Čarobnjak Čehov nudi i izvođačima i publici gotovo neizmjerne mogućnosti, pod uvjetom da ih se zna prihvatiti. Zagrebački umjetnici to kao da nisu znali, ili nisu htjeli znati, pa je publika dobila premalo, gotovo ništa. (1979: 7)

Kudrjavcev iznosi neke od glavnih obilježja drame koje su u ovoj izvedbi *Ujaka Vanje* izostale (u drami ne postoje vanjski elementi kojima bi se postigla scenska napetost u doslovnom smislu, radnja je oskudna, sve je više-manje statično i fiksirano u točki razvoja, strasti i ambicije likova trunu u ambijentu melankolične malograđanske Rusije, njihov mentalitet manifestira se u jedinstvenim psihološkim reakcijama, u ritmu neobičnih riječi i pokreta), a što je rezultiralo predstavom bez Čehovljeva autohtonog konteksta i bez prodiranja u autentičnu psihološku mrežu odnosa likova, određenu specifičnim prostorom i vremenom. (Ibid., 7) Kritičar ne smatra da zasluga za takvu izvedbu drame pripada isključivo redatelju „hladna i razmrvljena” mizanscena, „bez ostvarenog ugođaja, mrtvilo prostora u kojem lica nikad ne nalaze svoja mjesta”, izostanak „unutarnjega intenziteta zbivanja što se pretvara u površni (...) verbalizam s akcentuacijama na nebitnim mjestima”, gluma koja je prepuštena „invenciji interpretatora” koji se onda oslanjaju na uobičajena interpretacijska sredstva), već je odgovornost i na drugim suradnicima u predstavi. Iznosi svoj negativan stav i o glumačkim izričajima, scenografskim i kostimografskim rješenjima te o glazbi i rasvjeti u predstavi:

²⁸⁶ O splitskom gostovanju navedenog kazališta 23., 24. i 25. veljače 1979. u dvorani Doma brodogradilišta „Split” također piše kritičar *Slobodne Dalmacije*. (B. B., 1979: 7)

²⁸⁷ Kudrjavcev je bio jedan od najdugovječnijih pratitelja kazališnih zbivanja u Splitu, po mišljenju mnogih „nepotkupljivi kritičar njegovih umjetničkih postignuća” (Bošković, 2016: 117), novinar najbliži američkom profilu kritičara koji ponajprije pripada svojim novinama i njegovim čitateljima (Lederer, 2016: 552).

Kao da nitko od interpretatora nije ni poželio biti svjesnim iznimne čehovljevske situacije: one strahovite i do tragičnosti kobne unutarnje napetosti, ozbiljnosti koja se prema vani postepeno širi u nedoumicu, u zbunjenost i u zdvojnost što nenamjerno poprimaju neodoljivo komične nijanse. (...) U igri zagrebačkih glumaca kao da je sve to funkcioniralo obrnutim redom. Svi su likovi uglavnom djelovali izvana čvrsto i samosvjesno, nasmijani na svoj račun, ponekad i rugajući se sebi samima. A to je siguran simptom unutarnje ravnoteže, što je u Čehovljevom slučaju nezamislivo. (...) O scenografiji Nike Matula bilo bi najbolje ne govoriti. Činila se naprosto mrtvom i praznom, ne sugerirajući ništa ni u sebi ni iza sebe. Kao da je (...) Alenka Bartl bila lišena vremenske predodžbe, odana čudnom zahtjevu da izazove gomilu tonskih kontrapunkta i sudara. Što se tiče tehničke strane izvedbe, posebno kada je riječ o nespretnoj rasvjeti koja se ponašala krajnje samovoljno, i o glazbi, neprimjerenom komadu po motivima i po duhu, o svemu tome ne da se izmisliti ništa što bi zvučalo pohvalno bez straha od pretjeranosti. (Ibid., 7)

Takvoj vrsti kritike, ali u suptilnijem obliku, pridružuje se i kritički osvrt Dalibora Foretića koji piše o izvedbi predstave u Dramskom kazalištu *Gavella* 12. siječnja 1979. godine. Uspoređuje ju s dagerotipijom, i to na vizualnom i strukturnom planu predstave. O strukturi predstave izdvaja:

Mizanscenski raspored kao da je stvaran poput dugog upijanja svjetlosti u fotografsku ploču: svaki lik ili grupa likova kao da su dorađeni dugotrajnim pauziranjem i napetošću koje ono stvara. Na prvi pogled izgleda oslikana svaka bora (i pora), ali malo dubljim razgledavanjem otkrijete da ispod savršene ocrtanosti lika zjapi posvemašnja praznina. (...) iz ove predstave gledaju vas neki ljudi, savršeno strani vašem vremenu i savršeno imanentni svome. Toliko savršeno da ih ne ozračuje ni njegov duh.(...) (Drama) je oslikavana od slike do slike, od prizora do prizora. I kada drama na kraju trećeg čina eksplodira, raznoseći ljudske egzistencije poput krhotina, ostaje jedno veliko čuđenje: što se dogodilo sa svim tim dobrim ljudima? „Ujak Vanja” je u ovoj predstavi sveden na mala ogovaranja, sitne ljudske slabosti i zablude, na neznatnu porodičnu svađu. (1979: 7)

Marija Grgičević također piše o „izostanku čuda” na pozornici *Gavella*, u vremenu kada su djela ruskoga pisca pravi kamen kušnje i nedugo nakon što je redatelj postavio „po intencijama vrlo modernu i zanimljivu”, ali „premalom zapaženu” predstavu *Tri sestre* u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku. (1979: 11) Riječ je o dotad najambicioznijoj predstavi Teatra u gostima koja, doduše, nije uspjela ostvariti svoje ambicije u kazališnoscenskoj praksi. Nedostaci predstave, prema Grgičević, očituju se u sljedećim elementima: „Unutrašnji rasap u svakom pojedinom sudioniku drame i svima njima zajedno naznačen je na više mogućih razina ali ni jedna nije razvijena do punije izražajnosti. Otklonjena je opasnost od sentimentalnosti, no nije dovoljno otvoren put nepotkupljivo pronicljivom humoru koji bi odrazio svu složenost situacije, a koji zablista samo u nekoliko lucidnih

detalja.” (Ibid., 11) Tim elementima treba pridodati krizu zajedništva među glumcima i glumaca s redateljem, bez koje nema radosti u kreiranju uloga, te uglavnom neuklapanje pojedinih prizora drame u širi kontekst u kojem zvukovi prirode nemaju samo dekorativnu funkciju već su elementi prema kojima radnja dramskih protagonista dobiva smisao u vremenu. (Ibid., 11) Usto, promišljajući o scenskom prostoru u predstavi, Grgičević napominje da je riječ o „suviše estetizirajućoj scenografiji” koja namjerom rekonstrukcije iluzionističke scene s oslikanim panoima pridonosi dojmu patvorenosti i reprodukcije koji se stvara kod gledatelja. (Ibid.) S druge strane, hvali ulogu Sonje beogradske glumice, koju je glumica već prije glumila i za koju je bila nagrađena, a koja je u ovoj izvedbi „zaista izvanredna, jednostavna, iskrena, djetinje bezazlena i istinski snažna”. (Ibid., 11)

U sudu o predstavi sumnjičav je i Nasko Frndić, koji ističe da je Teatar u gostima, nakon uprizorenja mnogih djela namijenjenih širokom krugu gledatelja, konačno inscenirao umjetnički vrijedan tekst, ali i tekst koji od glumačkog ansambla traži zrele glumačke kreacije. (1979: 12) Čehovljeva drama, napominje Frndić, odlikuje se inherentnim suprotnostima: s jedne strane sadržava kritički odnos pisca prema dramskim protagonistima te naglašava njihove osjećaje ispraznosti, promašenosti i otuđenosti, dok je s druge strane odraz njihovih želja i stremljenja za toplinom zajedničkog življenja, prigušenom ljubavlju, ljudskom snošljivošću i međusobnim razumijevanjem. Također, može se govoriti o egoističkim težnjama dramskih protagonista da se njihove želje i stremljenja ispune, ali i potrebi da se suoče s realnošću kakva ona zapravo jest. (Ibid., 12) Te suprotnosti, prema Frndiću, redatelj nije uspio povezati u skladnu cjelinu tako da izazove „čudo”, čime predstava nije napustila okvire „osrednjosti”, a i upitno je hoće li takvu izvedbu razumjeti i prihvatiti publika. (Ibid., 12) Treba istaknuti da je predstava izvedena 112 puta, što je iznimno velik broj za Čehovljeva djela bez obzira na to što predstavu izvodi putujuće kazalište. Jedino se *Prosidba* izvedena na partizanskim pozornicama donekle približila tom broju izvedbi. Daljnji nedostatak u izvedbi drame Frndić također prepoznaje u nedovoljnom angažmanu redatelja na zajedničkom scenskom izrazu glumaca jer su u predstavi uočljivi posve oprečni glumački stilovi i glumačke interpretacije ansambla sastavljenog od različitih generacija pa i različitih glumačkih škola (zagrebačke i beogradske). Primjerice, „Jelisaveta Sablić (...) i Irena Kolesar (...) gradile su svoje likove na emocionalnoj osnovi s manje škrtosti u gesti, dok su Helena Buljan (...) i Marija Danira (...) išle u racionalnu stilizaciju s blagom parodijom koja je bila poželjna u cjelini interpretacije „Ujaka Vanje”, drame s prizvukom komedije.” (Ibid., 12)

Dakle, i za Frndića je riječ o predstavi koja ne nudi nova ili napose zanimljiva rješenja, već ostaje unutar okvira realističke fakture. To potvrđuje i scenografija koja „na starinski način oslikava šumu i oblake u pejzažu”. (Ibid., 12)

Slično razmišlja i J. Podnar kada piše o gostovanju Teatra u gostima u Sisku koje je dvaput izvelo *Ujaka Vanju* u dvorani Društvenog doma INE – Rafinerije nafte Sisak. Podnar ističe da je kazalište već prijašnjih godina gostovalo u Sisku (čak pet puta) i da je publika nagradila glumce velikim pljeskom na kraju predstave zbog dotadašnjih gostovanja na kojima su izvodili komedije hrvatskih ili stranih pisaca. (1979.) No u ovoj izvedbi *Ujaka Vanje*, drame koja i dalje „zrači izuzetnim i posve specifičnim scenskim postupcima i dramaturškim novinama”, redatelj ju nije dovoljno prilagodio publici. (Ibid.) Zamjera mu što psihološki sukobi dramskih likova i njihovi unutrašnji razdori nisu postavljeni u prvi plan, a samo su glumci, ne i Gerićeva redateljska koncepcija, uspjeli dočarati publici posvemašnju životnu promašenost i otuđenost od smisla postojanja i vanjskih događaja dramskih protagonista. (Ibid.) Iluziji dramskog zbivanja, nastavlja Podnar, nisu pogodovala ni scenografska („suviše koloritno naglašeni panoi”) ni kostimografska rješenja („upadljiva kostimografija”) slovenskih gostiju. (Ibid.)

Biancastella Zanini piše o pulskom gostovanju predstave i donekle je na sličnom tragu kao i Podnar. Svoja promišljanja izlaže u nešto pozitivnijem tonu: redatelj je u prvi plan, prema kritičarki, postavio fabulu drame (vanjske događaje) koja je postala važnijom od unutarnjih refleksija junaka, a pritom nisu poštovane stanke neophodne za razumijevanje Čehovljeve dramaturgije, kao ni psihički sukobi protagonista u svojoj punini. U predstavi se izvedbom, nastavlja Zanini, jedino izdvajaju Jelisaveta Sablić i Vanja Drach te scenografija Nike Matule i kostimografija Alenke Bartl, međutim publika je bez obzira na to zadovoljna izvedbom drame u cjelini. (1979: 9)

Jelena Lužina-Sladonja za riječki *Novi list* piše o izvedbama *Ujaka Vanje* na sceni pulskog Doma JNA te na pozornicama u Opatiji, Umagu, Labinu i Poreču. Riječ je o izvedbama koje su se, prema riječima kritičarke, pretvorile u samu suprotnost od onoga što Čehov svojim dramama predstavlja u povijesti svjetske dramaturgije. Predstava *Ujak Vanja* „nategnute je akcije i površnog dojma” te „nije pretjerano odmakla od puke informacije o Čehovljevom tekstu”, dok je izostao onaj Čehov koji „govori neprekidno u pola glasa”, u tišinama/stankama „u kojima se produbljeno analizira ona svakidašnja tuga, sadržaj koji je

prije u neizgovorenem nego u onome o čemu se govori”; onaj Čehov u kojem se „neprekidno razgovara mimo stvari, sugerira umjesto da se imenuje (...) jer se onaj drugi i stvarni život valja iza scene.” (1979: 8) Pritom tvrdi da je redatelj zasigurno imao dobru namjeru i da je ta namjera kojim slučajem bila dosljedno i sustavno provedena, rezultirala bi „predstavom koja bi bila dobra na svoj način”. (Ibid., 8)

U povodu dubrovačkog gostovanja Teatra u gostima M(ato) Jerinić napominje da je predstava bila „osrednje kvalitete” i da nije ni oduševila ni razočarala dubrovačku publiku koja se rado odazvala njihovom nastupu zbog prijašnjih uspješnih gostovanja. (1979a; 1979b)²⁸⁸ Kritičar naglašava tri bitna pitanja koja redatelj treba sebi postaviti kada uprizoruje Čehovljeva djela, a ona glase: „Kako dramski tekst jednog velikog klasika prezentirati u današnje vrijeme da bude blizak suvremenom čovjeku? Kako scenski realizirati tekst u kojemu nije primarna radnja nego psihološko stanje likova? Kako ‚dati’ brojne sukobe koji proizlaze iz tih stanja?.” (Ibid.) Gerić je u svojoj inscenaciji prvih dvaju činova, nastavlja Jerinić, izabrao „klasični” put koji podrazumijeva neprikosnovenost i prednost dramskoga teksta nad inventivnim režijskim čitanjima, vjerno prenošenje tipičnih ruskih likova i ruske atmosfere s kraja 19. stoljeća te predstavljanje brojnih dijaloga, bez stanki. Ponovno se konstatira i u toj kritici da su time zanemarena psihološka stanja, odnosno unutarnji svijet dramskih protagonista, bez kojih Čehov nije Čehov. Time je ruski pisac, metaforički govoreno, postao Čehov iz skupocjene vitrine, predstavljen „uz upozorenje: vrijedno i krhko – ne dirati!” (Ibid.) No u trećem i četvrtom činu, nastavlja Jerinić, taj dojam je poništen: „Na sceni je progovorila svijest i podsvijest u prikladnom tempu. Javili su se sukobi i unutrašnje eksplozije. (...) Prepoznali smo osnovnu poruku A. P. Čehova: u životu najčešće ne pobjeđuje istinska ljepota i dobrota, nego banalnost, sebičnost i ostala ‚svakodnevnost’”. (Ibid.) Kritičar usto hvali scenografiju i kostime koji su se, prema njegovu mišljenju, uklopili u redateljevu koncepciju i dočarali prostor i vrijeme u kojem je djelovao ruski pisac. (Ibid.)

Iz navedenih kazališnih osvrtā²⁸⁹ može se zaključiti da usprkos namjeri redatelja i glumaca da predstave „modernu” inačicu Čehovljeve drame, predstava nije donijela ništa

²⁸⁸ Obje kritike veoma su sličnog sadržaja.

²⁸⁹ Navedenim kazališnim kritikama pridružuju se i osvrti Šukala u *Glasi*, kritičara u *Međimurju*, kritičara u *Venu* i Brkovića u *Mladosti*, no oni u većoj ili manjoj mjeri ponavljaju već rečeno o Geričevoj predstavi. Pišući o drugom gostovanju Teatra u gostima u Banjaluci, M(laden) Šukalo u novinama *Glas* također smatra da predstava nije donijela ništa novo u tumačenju Čehovljeve drame, ali je zato uspostavila dobar odnos s

„revolucionarno” u njezinu tumačenju i uprizorenju. Usprkos činjenici da je Teatar u gostima u najplodnijim godinama djelovanja (kada je i izveden *Ujak Vanja*) pokrivaio skoro cijeli prostor bivše Jugoslavije, presudno utječući na regionalizaciju hrvatskoga glumišta (Gašparović u: Lužina, 2009: 107), te usprkos dobro razrađenom Gerićevu teorijskom konceptu, izvedba predstave uglavnom je ostala unutar okvira scenskog realizma. Redatelj je pridao većinu pozornosti dramskome tekstu, a ne inventivnim inscenatorskim postupcima koji bi joj na pozornici pružili središnje mjesto koje ona zauzima u piščevu dramskom rukopisu.

publikom. (1980.) Riječ je, prema kritičaru, o homogenoj predstavi u kojoj glumci ne teže stvaranju zasebnih cjelina, već se međusobno podupiru; predstavi koja je realistička u načinu izražavanja, koja naglašava odnose među dramskim licima, u kojoj isključivo glumci vladaju scenskim prostorom, a scenografija zadobiva aktivnu ulogu jer im pomaže u ostvarivanju njihovih uloga. (Ibid.) Šukalo napominje: „Gerić se nije bavio traganjem za Čehovom u Čehovu (...). On je težio uokviriti klasiku i prilagoditi je ansamblu, stvoriti predstavu koja će plijeniti svojim pojednostavljenim iskazom, predstavu koja će s podjednakom pažnjom biti primljena i u kazališnim i u nekazališnim sredinama.” (Ibid.)

Čakovečki list *Međimurje* (I. J., 1979) također svjedoči o jednoj od izvedbi Čehovljeve drame, i to u listopadu 1979. godine na Tribini „Čakovec četvrtkom”, u povodu njezine jubilarne, desete sezone (obilježene znatnom financijskom potporom Republičke Samoupravne interesne zajednice (SIZ-a) za kulturu). Predstava se održala u čakovečkom Kinu *Dom*. Kritičar/ka u prvi plan postavlja glumicu Irenu Kolesar (pretpostavljamo kako bi privukla publiku na predstavu – op. S. M. Š.) koja je možda i veću popularnost od one kazališne stekla 1972. godine debitirajući u prvom jugoslavenskom poslijeratnom filmu *Slavica* Vjekoslava Afrića kao prva hrvatska filmska glumačka zvijezda, u ulozi partizanke Slavice.

Kritičar sarajevskog *Vena* („Ujak Vanja”, 1982.) također obrazlaže iznimnu vrijednost same drame i njezin položaj u piščevu dramskom opusu, tumačeći piščeve postupke (neujednačen tijek misli, miješanje važnog i sporednog, simbole, slučajnost ili nemotiviranost fabule, izostanak radnje i postavljanje pitanja bez odgovora) kao novu poetiku drame kojom Čehov postaje preteča i začetnik nove moderne svjetske dramaturgije. Također iznosi podatak da je za TV realizaciju predstave bio zaslužan Vladimir Gerić, za njezinu scenografiju Željko Senečić, za kostimografiju Alenka Bartl, dok je mjesto urednika preuzeo Nikola Vončina. Jednu izvedbu predstave snimila je Televizija Zagreb pa je tako prvi put zabilježeno da postoji videosnimka neke Čehovljeve predstave. Više o videosnimci *Ujaka Vanje* vidi članak u *Večernjem listu* pod nazivom „Dokle hibridi” autora Vladimira Stojšavljevića, objavljenog 9. IX. 1982. godine. Također Branka Malčić u *Vjesniku* spominje snimanje *Ujaka Vanje* na zagrebačkoj televiziji, i to u listopadu 1982. (1981: 7)

Lale Brković u osvrtu predstave u beogradskom listu *Mladost* govori o „vješto građenoj predstavi, sa znalački razrađenom mizanscenom”, koja ipak nije ispunila visoka očekivanja s obzirom na renomiranu glumačku postavu te zbog toga pohvaljuje samo ulogu ujaka Vanje glumca Vanje Dracha, koji, doduše, nije mogao sam uzdignuti predstavu iznad onih već viđenih. (1979: 12) Napominje: „Vanja Drach je veoma nadahnuto tumačio lik ujaka Vanje, što je i najbolje ostvarenje ove, pa i ne samo ove, predstave. On je bijes, srdžbu, gnjev svoj i nepomirljivost s lažnim vrijednostima razvijao do eksplozivnosti, ali je sva ta erupcija ostajala u njemu samom, da bi i dostizanjem kulminacije, kada Vanja poseže pištolj na A. V. Serebrjakova (Tonko Lonza), muža svoje pokojne sestre, znao naći pravu mjeru da i ta gesta više bude obrana vlastitih prava i ugrožene osobne egzistencije, nego što je napad na tuđu slobodu. Vanja Drach je zaista ostvario lik ujaka Vanje koji ćemo dugo pamtit, a rekli bismo i da je to jedan od najživotnijih ujaka Vanja osmišljenih na jugoslavenskim pozornicama.” (Ibid., 12) Pritom treba napomenuti da primjerice Mani Gotovac već 1963. godine u *Telegramu* piše kritički osvrt o Vanji Drachu kao glumcu koji intelektualno pristupa svakom dramskom liku i koji zauzima kritički stav prema njemu, odnosno glumcu koji detaljno proučava osobnost, događaje i način života lika kojeg utjelovljuje. „I zbog toga se njegova igra čini sasvim precizno izrađenom partituroom u kojoj nijedan ton ne može zazvučati ‚falš’. (...) I mi se možemo slagati ili ne slagati s koncepcijom Drachovih likova, ali njima scenski dorečenim treba vjerovati. (...) Toliko su naime čvrsti i sigurni u svakom svom detalju.” (1963: 10)

3.5.1.5. ADU Sveučilišta u Zagrebu

3.5.1.5.1. *Ujak Vanja, Konjsko prezime, Dugi jezik, Zagonetna priroda i Kneginja*

Iste godine, 1978. na Akademiji dramske umjetnosti (tadašnjoj Akademiji za kazalište, film i televiziju) izvedeno je više Čehovljevih djela. Dvadeset i četvrtog siječnja 1978. studenti su izveli dramu *Ujak Vanja (Djadja Vanja)* u režiji Joška Juvančića, a 31. ožujka 1978. inscenirali dramatizacije novela *Konjsko prezime (Lošadinaja familija)*, *Dugi jezik (Dlinnyj Jazyk)*, *Zagonetna priroda (Zagadočnaja natura)* i *Kneginja (Knjaginja)*. Režiju potpisuje Izet Hajdarhodžić.

3.5.1.5.2. *Ujak Vanja, Humoreska, Prosidba i Medvjed*

Jedanaestog lipnja 1980. ponovno je izvedena drama *Ujak Vanja (Djadja Vanja)*, odnosno prizori iz seoskog života u četiri čina. Redatelj je bio Izet Hajdarhodžić, a treći čin je postavila i režirala Sandra Sekulić.

Studenti Akademije također su izvodili šale u jednome činu, *Humoresku (Jumoresku)*, *Prosidbu* i *Medvjeda*, u prijevodu Božidara Škriteka. *Humoresku* je režirao Dubravko Torjanac (1957.), *Medvjeda* i *Prosidbu* Izet Hajdarhodžić. Premijera triju jednočinki održana je u akademskoj godini 1980./1981., prije 23. lipnja 1981., no nije sačuvan podatak o datumu izvedbe ni popis izvođača.

3.5.2. Split

3.5.2.1. *Tuga Jelene Ivanovne, Medvjed i Ivan Prišibejev* Dječjeg kazališta *Titovi mornari*

Potkraj sedamdesetih godina Čehovljeva djela izvodila su se i na splitskim pozornicama, i to u izvedbi Dječjeg kazališta *Titovi mornari* i Hrvatskog narodnog kazališta Split. U Domu JNA 22. studenoga 1977. Dječje kazalište *Titovi mornari* izvelo je *Tugu Jelene Ivanovne*, adaptaciju „šale” u jednom činu, *Medvjeda*, „šalu u jednom činu” i *Ivana Prišibejeva* (*Unter Prišibejev*, 1885.), dramaturgiju i adaptaciju „šale” u jednom činu. Sveukupno je održano šesnaest izvedbi predstava, posljednja 11. veljače 1979. u Sinju. Milovan Alač (1930. – 2001.) bio je redatelj i autor adaptacija i dramaturgija, scenografiju je postavio Zdravko Duplančić, a scensku glazbu odabrao Dragan Smiljan. Nije sačuvana teatrografska građa u Arhivu kazališta niti su pronađeni relevantni kazališni osvrti o predstavama.

3.5.2.2. *Višnjik* Hrvatskog narodnog kazališta Split

Trećeg ožujka 1978. Hrvatsko narodno kazalište Split postavilo je *Višnjika* (*Trešnjik / Višněvy sad*) u dvorani Doma Brodogradilišta Split. Čehovljevu dramu u Splitu dotad su izvodili samo hudožestvenici (u Splitu su gostovali u svibnju 1924. godine) tako da su je ovom prigodom prvi put izveli članovi dramskog ansambla splitskog kazališta. („Sutra u splitskoj Drami”, 1978: 6) Predstava je sveukupno izvedena šest puta, posljednji put 12. travnja 1978. godine. Dramu je preveo Božidar Škritek, a režirao Vanča Kljaković (1930. – 2010.), gostujući redatelj iz Zagreba, rodom iz Splita. Kostime je izradila gostujuća zagrebačka kostimografkinja, scenografkinja i tekstilna umjetnica Vida Tučan (1938. – 2014.), koreografiju osmislio baletni plesač, pedagog i redatelj Miljenko Štambuk (1930. – 1991.), a scensku glazbu odabrao dirigent i skladatelj Sandro Zaninović (1934. – 2018.). Za scenografsku ideju zaslužan je sam redatelj, a za scenografsku realizaciju Arsen Beg. Pomoćnik redatelja bio je Vasja Kovačić (1947. – 1995.), a maske su izradili tzv. portretisti živih slika, Duje Duplančić i Juraj Papić (1928. – 2013.). Uloge su tumačili Darinka Vukić (1926.) – Ljubov Andrejevna Ranjevska, Nada Gačešić, gostujuća glumica iz Zagreba (1951.) – Anja, Neva Bulić (1942. – 1998.) – Varja, Josip Genda (1943. – 2006.) – Leonid Andrejevič Gajev, Miloš Tripković – Jermolaj Aleksejevič Lopahin, Aleksandar Čakić – Pjotr Sergejevič

Trofimov, Bogdan Buljan (1923. – 1986.) – Boris Borisovič Simeonov-Piščik, Zoja Odak (1947. – 2020.) – Charlotta Ivanovna, Ratko Glavina (1941.) – Semjon Pantelejevič Epihodov, Jasna Utrobičić (1944.) – Dunjaša, Vlatko Perković (1936.) – Firs, Vasja Kovačić – Jaša i Pero Vrca (1929. – 2016.) – prolaznik. U predstavi su sudjelovali i Zvonko / Zvonimir Stipičić, Duško Mucalo, Rade Medan, Mladen Bauk (1953. – 2021.) i dječak Ante Perković (1973. – 2017.).²⁹⁰

Vanča Kljaković, redatelj, glumac (diplomirao je u klasi Branka Gavella), dramski pisac i scenarist, prema Jasenu Boku, bio je poznat po radu s glumcima.²⁹¹ Glumci su voljeli s njim surađivati jer nije ulazio u izravne sukobe. Bio je uvaženi autoritet, ali i redatelj koji je otvoren raznim idejama i prijedlozima, koji ima sluh za karakterizaciju likova i razradu njihovih odnosa, odnosno koji nije zahtijevao da se glumi prema njegovim naputcima, već je scenska rješenja uvijek pronalazio zajedno s glumcima. (2010: 2) Takav stav ponavlja i Anatolij Kudrjavcev koji izdvaja njegove iznimne sposobnosti u komunikaciji s glumačkim ansamblom, odnosno sposobnost da redateljske ideje ostvari u dogovoru s glumcima. Štoviše, Kljaković „besprijeckorno i znalački vodi igru, ali se njegov učinak ne raspoznaje kao površnost”. (U: Vladović, 1996: 103) On je redatelj praktičar koji se ne vodi isključivo teorijskim postulatima, što na pozornici rezultira konkretnim i neposrednim scenskim pojedinostima i intenzitetom glumačkih kreacija. Zapaža najsitnije mizanscenske pojedinosti i suvereno vlada scenskim prostorom, dok iza njegova sustava režiranja „stoji čvrstina svjetonazora i zrači duboka ljudska toplina koja funkcionira kao radost i kao vjera”. (Ibid., 103) To potvrđuje i glumica Nada Gaćešić u intervjuu s Jakšom Fiamengom 1978. u kojem progovara o ulozi Anje u predstavi, o svojoj prvoj ulozi u Čehovljevim dramama. (1978: 7)

S druge strane, Branko Ježić u kritičkom osvrtu predstave *Višnjik* objavljenom u *Vjesniku* govori o izostanku pomno razrađene koncepcije splitskog kazališta i nedostatku imaginacije zagrebačkog redatelja pri uprizorenju ove Čehovljeve drame, koja je usto

²⁹⁰ Kazališna cedulja: *Višnjik* A. P. Čehova (1978.) i programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1978.).

²⁹¹ Prvo razdoblje redateljeve umjetničke karijere, od 1955. do 1970./1971., vezano je uz djelovanje u Dramskom kazalištu *Gavella*, nakon čega odlazi u slobodne umjetnike. Potom je od 1971. do 1995. nizom uspješnih predstava obilježio repertoar splitske nacionalne kuće, a režirao je i u Gradskom kazalištu mladih i Gradskom kazalištu lutaka u Splitu. (Boko, 2010: 2.) Šezdesetih godina bio je sklon alternativnom, nerijetko avangardnom kazalištu, dok se desetljeće poslije okreće pučkom kazalištu. Mediteranski repertoar i adaptacija klasičnih komedija i melodrama u splitsku čakavštinu dominirat će njegovim radom do kraja života. (Ibid.) Zvonimir Mrkonjić ističe kako je riječ o umjetniku „širokog raspona, djelotvorne metode i prilagodljivog različitim povodima i medijima, a svim njegovim predstavama zajednička je mediteranska radost stvaranja”. (2010: 65)

izvedena na „neadekvatnoj” splitskoj pozornici. (1978: 7) Naime, prema kritičaru, riječ je o drami koju je bilo potrebno pozorno realizirati kako bi se prikazao niz vrijednosti koja ona kao takva sadrži te kako bi se istaknuo poseban način glumačke igre u kojoj piščev „poetski odnos prelazi u melankoliju i životnu rezignaciju koje daju pečat vremena”. (Ibid., 7) Prema Ježiću, redatelj je „na već viđenu i poznatu scenografsku ideju bijelih prostora,²⁹² bjeline koja dakako ima poetsku funkciju i simbolizira agoniju nesvjesnog doba, što znači i gospodskog Višnjika, postavio predstavu koja naizgled ima sve potrebne komponente za realizaciju Čehova, samo što se one tijekom predstave ne iskazuju onako kao što bismo to očekivali”, posebice u prvom dijelu. (Ibid.) Kritičar zamjera redatelju „nedostatak unutrašnje snage, napora da se govori iz sebe i u sebe, (...) stvarajući onaj imaginativni Čehovljev svijet koji jest i ostaje u svojoj osnovi poetska inspiracija”.²⁹³ To je redatelj uspio postići tek u drugom dijelu

²⁹² Godine 1974. Giorgio Strehler postavlja drugo uprizorenje *Višnjika* u milanskom kazalištu Piccolo Teatro di Milano (prvo uprizorenje je inscenirano 1955.), a prikazano je i na talijanskoj televiziji. Medenica smatra da to uprizorenje Čehovljeve drame možda spada u najvažnija scenska ostvarenja *Višnjika* u drugoj polovici 20. stoljeća te da je u tom trenutku predstavljalo i vrhunac i razgradnju tzv. sintetizirajuće tendencije u redateljskim tumačenjima Čehovljeve dramaturgije koja se oslanjala na izdvajanje „globalne metafore” djela, a koja je započeta nakon završetka Drugog svjetskog rata. (2010: 15) Naglasak u Strehlerovoj inscenaciji je na motivu vremena (biološkog i povijesnog) koje neumitno prolazi, kojeg dramski protagonisti nisu svjesni, odnosno kojemu se ne mogu ili ne žele suprotstaviti, a koje se opredmećuje pojedinim scenskim metaforama. Posebno se obrađuje pitanje djetinjstva, igračaka Ranjevske i njezina brata Gajeva. Igračke predstavljaju simbol ne samo bezbrižnosti djetinjstva već i nemoći likova da ostave prošlost za sobom kako bi se posvetili obnovi svojeg imanja koje propada i obnovi svojih života. (Ibid., 15) Također, scenom uglavnom prevladava bijela boja u scenografskim i kostimografskim rješenjima, simbolizirajući djetinjstvo, ali i smrt (život u prošlosti izjednačuje se sa smrću). Primjerice, golemi bijeli veo glumice Monice Guerritore, u ulozi Anje, u prizoru u prvom činu diže se s pozornice prema publici, a simbolizira višnjik. Luciano Damiani autor je scenografije. (U: Madera, 1978: 8) Medenica međutim napominje da navedene odlike Strehlerove inscenacije vode i k tzv. dekonstrukciji klasike jer istovremeno otvaraju mogućnosti za druga, različita tumačenja drame. Primjerice, bijela boja može evocirati i nostalgične osjećaje i suosjećanje s dramskim protagonistima. (2010: 16)

Zanimljivo je razmotriti i stavove Pije Kleber prema Strehlerovoj redateljskoj poetici. Redatelj mora osloboditi pisca kojeg postavlja na scenu od uvjetovanosti doba u kojem redatelj djeluje. Treba izdvojiti određeni povijesni trenutak, a to je trenutak prisustvovanja gledatelja kazališnome činu kada redatelj s njima uspostavlja zajednički kulturni kôd. Tada se gledatelje treba potaknuti da preuzmu određeni društveni identitet i političku perspektivu. (1999: 579–580)

U tom kontekstu jasnije je i zašto kritičar Madera u osvrtu na Strehlerov *Višnjik* naglašava povezivanje Čehova i Oktobarske revolucije 1917. godine o kojima Stanislavski piše u djelu *Moj život u umjetnosti*. Napominje: „Kazališna se snaga Čehova očitovala u predstavi koju smo dali gotovo uoči oktobarskog državnog udara (1917.). Te su se večeri vršile misteriozne pripreme: neki su bataljoni krenuli prema Kremlju, tiha se gomila uputila tko zna kuda. Neke su ulice bile potpuno prazne, svjetla su bila ugušena, policija nevidljiva. Ali u teatar Solodovnikov došli su mnogi gledaoci vidjeti *Višnjik*, koji je predstavljao život upravo onih protiv kojih se spremao ustanak. Bučni i nervozni parter bio je pun skoro isključivo pučke publike. S ove i s one strane pozornice bilo je uznemirenosti. ‚Neće nas pustiti dovršiti’, mislili smo, ‚protjerat će nas s bine’. Ništa se nije dogodilo. Rijetko je kada pažnja gledalaca bila intenzivnija. Reklo bi se da se oni žele zadržati još trenutak u tom poetskom ambijentu, otpraviti zauvijek jednu prošlost koja, pored sve svoje ljepote, zahtijeva pokajničku žrtvu. Predstava je završila oduševljenim ovacijama. I bio je to uistinu jedan kraj. Gledaoci su izlazili u tišini. Možda su se neki među njima spremali za borbu za novi život (...).” (1978: 8)

²⁹³ Treba istaknuti da se redatelj u svojoj koncepciji drame oslanjao i na stavove Francisa Fergussona o *Višnjiku* koji napominje da se „drama ne obraća racionalnom umu, već poetskoj i glumačkoj senzibilnosti”. (1970: 215)

inscenacije elementima pokreta, plesa i glazbe, demistificirajući unutrašnji svijet piščevih likova koji žive sami u sebi i za sebe. Pohvaljuje samo glumačke kreacije Vasja Kovačića, Ratka Glavine i Zoje Odak.

Nadalje, i sam Kudrjavcev u *Slobodnoj Dalmaciji* podastire negativnu kritiku *Višnjika*, druge dramske premijere u splitskom kazalištu te sezone. Pojašnjava:

Komedija koju uglavnom optužuju zbog odsutnosti motiva zapleta, a veličaju radi neobične, gotovo nepojmljive dramaturške prepletenosti likova oko jedne jedine pokretačke ideje, nije ipak trebala predstavljati tako golem i neprobavljiv zalogaj za domaću Dramu i za znalca Vanču Kljakovića. Ta tragikomedija ljudske nemoći suprotstavljanja neminovnosti promjene, uza sav svoj filozofski kontekst, nije nerješiv teatarski zadatak i ne plovi nekim izuzetno delikatnim tokovima kroz psihološke tjesnace. (...) Ono što Čehov opisuje u svojem *Višnjiku* (...) ograničeno je prostorom i (nešto manje) vremenom, kao neotuđiva ekskluzivnost i sustav zatvoren u sebi pa ne trpi falsificiranje ni otuđenje. Proniknuti u taj svijet znači odgonetati tajnu Čehovljeve poruke lišene kategoričnosti teze, shvatiti njegove melankolične ekskurzije u psihotičke prostore jedinstvenog fenomena nacionalnog ruskog. Upustivši se u tu avanturu bez posebnog afiniteta, redatelj (...) je počinio naprosto jedan uobičajeni delikt. (1978: 7)

Fergusson tvrdi kako se Čehovljeva radnja u *Višnjiku* sastoji od patosa (drama je „kazališna poema o patnjama promjene“) i neposrednog opažanja promjene, ali i da je potpuna. Čehov u njoj ne ističe ni jednu tezu (a pritom uspijeva prikazati radnju kao cjelinu), ne pretvara je u revolucionarnu raspravu ili obranu starog režima jer radnja ne dokazuje, već samo prikazuje trenutke u životu likova u kojima oni najizravnije osjećaju svoj položaj i sudbinu. Obraća se „poetskoj i glumačkoj senzibilnosti“ (jer se njegova šutljiva objektivnost teško može analizirati riječima), a ne „racionalnom umu“ (ne želi prikazati racionalnu sliku društvene promjene) i u tome se može pronaći savršenstvo njegove umjetnosti modernog realizma. (Ibid., 215–216) Oblik drame u cijelosti čini unutarnja „poezija“ u najširem smislu riječi koja se „nalazi iza naturalističkih površina“: ostvaruje se kao „sklad konkretnih elemenata kompozicije“. (Ibid., 219–220) Pisac zaplete gradi promišljeno i svjesno tako da čine tzv. poeziju kazališta (iako tekst, kada se doslovno čita, to nije). (Fergusson se time oslanja na interpretaciju Starka Younga koji u predgovoru svojeg prijevoda drame *Galeb* iz 1947. govori o Čehovljevoj metodi: piščeva je namjera preuzeti stvarni materijal iz svakodnevnog života i s njim postupati na način da se pojave unutarnja značenja. Vanjski život u njegovim dramskim djelima je prirodan, ostvariv, a katkad i sasvim običan. (Ibid., 220)) Elementi kompozicije se, doduše, smatraju objektivno realnim, ali se ne mogu svesti na jednu emociju ili jednu misao (Ibid., 226–227), dok se drama može opisati strukturom grčke tragedije (prolog, agon, patos i epifaniju): „Prvi čin je prolog: to je trenutak kada se Ljubov Andrejevna vraća iz Pariza da pokuša nastaviti svoj stari život. Kroz njezine oči i oči njezine kćeri Anje, kao i kroz viđenja Lopahina i Trofimova koja ih nadopunjuju, vidimo imanje u cijelosti, sa svim njegovim posebnim značenjima. Drugi čin odgovara agonu: u ovom činu postajemo svjesni različitih i neskladnih vrijednosti svih ličnosti i napora koje one čine (izvan pozornice) da spase svaka svoj višnjik. Treći čin odgovara patosu i preokretu tradicionalne tragične forme. Prilika za to je luckasto primanje koje Ljubov Andrejevna priređuje dok se njezino imanje prodaje na dražbi u susjednom gradu. On se završava izjavom Lopahina, danom s ponosom i gorčinom krivca, da je on kupio imanje. Posljednji čin je epifanija: radnju, sada zaokruženu, vidimo u novoj i ironičnoj svjetlosti. To je odlazak obitelji: prozori se zakivaju daskama, pokućstvo se gomila u kutove, pakiraju se torbe. Sve ličnosti osjećaju, a publika to vidi na tisuću načina, da se želja da se višnjik spasi svela, u stvari, na njegovo razaranje, okupljanje njegovih stanovnika na razdvajanje, a povratak na odlazak. Ali radnja je završena i poema o pretrpljivanju promjene završava se novom i konačnom spoznajom, odzvanjajući dubokom notom osjećaja.“ (Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1978.))

Redatelj je, nastavlja Kudrjavcev, u predstavi ponudio samo već unaprijed poznata opća rješenja. Naglasak je na tragičnim, ali ne i na komičnim elementima drame, dok su dramski protagonisti postali psihološke funkcije podređene tuđem (ruskom) sustavu funkcionalnosti. Dramaturgija je uspostavljena oko univerzalne, stereotipne logike drame, oko traženja neke općenite sustavnosti odnosa među likovima pa su se glumci morali odreći autentične osobnosti kako bi to postigli. Predstava je ponudila samo skice likova koji podsjećaju na ibsenovski logičnu dramaturgiju. Masovne scene pridonijele su pak hladnim i površnim efektima koji samo simuliraju čehovljevsu atmosferu. Redatelj nije uspostavio jedinstvenu mjeru, oscilirao je između znatne redukcije scenografije i pedantnog gomilanja detalja na pozornici kako bi zadovoljio načelo vjerodostojnosti. (Ibid., 7) Ako je suditi prema trima crno-bijelim fotografijama predstave preuzetim iz Arhiva splitskog kazališta, može se uočiti redukcija scenografskih rješenja u prikazivanju višnjika (stiliziranog bijelog vrta) te kontrastni odnos između bijelih i tamnih kostima, kostima čistih i ravnih linija i onih koji su minuciozno izrađeni s mnoštvom uzoraka (kocke, pruge, volani), no nije zamjetno pretjerano gomilanje rekvizita na sceni, osim pokojeg komada pokućstva.²⁹⁴ Kudrjavcev također ističe da se „gluma pokazala nemoćnom da ispuni ispražnjene prostore i da artizmom riječi i stereotipnim šablonima nadomjesti izvornu bit Čehovljevih junaka što samim svojim pojedinačnim paradoksalnostima izgrađuju opću dramaturšku tenziju”. (Ibid., 7) Donekle pohvaljuje kreaciju Lopahina Miloša Tripkovića za kojeg navodi da se „možda najviše približio psihološkoj funkcionalnosti (...) najaktivnijeg Čehovljeva lika, vješto izrazivši njegove sentimentalne slabosti i njegovu surovu snagu, znatno sugestivniji u psihološkim cjelinama nego u minijaturnim, trivijalnim replikama”. (Ibid., 7) Ukratko, redatelj je iz ove predstave izuzeo sredstva koja bi mu poslužila za izražavanje verbalnog bogatstva i dalekosežne

²⁹⁴Fergusson također smatra da treba samo prividno poštovati obrazac fotografskog realizma kada se takva drama postavlja na scenu, a da pozornicu ne treba pretrpavati rekvizitima, već je opremiti što je moguće jednostavnije kako bi glumci mogli slobodno tumačiti svoje uloge. Ambijentu treba podariti fleksibilnost uz pomoć promjenjivih osjećaja koje dramski likovi gaje prema svojoj okolini, a ne putem poezije riječi, te se pritom koristiti glazbom, odnosno raznim zvukovima. (1970: 222–223) „Čehov ima uho za akciju koja se može usporediti sa osjetljivošću uha obrazovanog glazbenika”. (Ibid., 228) Stoga Fergussona ne čudi što „Čehov otkriva tako mnogo zato što kaže tako malo (...). Prihvaćajući neposrednost i nerazumnost modernog realizma tako potpuno, on na izvjestan način nadilazi njegova ograničenja i priprema put kasnijim pojavama u modernom kazalištu.” (Ibid., 227) On postaje „pisac pantomime, virtuoz pozornice (...) koji je svjesno reducirao dramsku umjetnost (...)”. (Ibid., 233)

višeznačnosti piščeve fraze. (U: Vladović, 1996: 102) Prevoditelj Škritek ponudio je „neprimjeren” prijevod drame, čime se izgubilo bogatstvo riječi i višeznačnost piščevih rečenica. Kudrjavcev nema visoko mišljenje ni o scenografskim rješenjima (koji su „više efektni nego logični ili funkcionalni”), kostimima (kostimografkinja je „općenito udovoljila načelima kauzalnosti, a ponegdje kao da se ogriješila o logiku trenutka”), glazbi („prilično neinventivna”) pa ni o koreografiji (bez mogućnosti „za podvig, čak ni za dopadljivost”). (1978: 7)

3.5.3. Narodno kazalište *August Cesarec* u Varaždinu

3.5.3.1. *Galeb*

Osim u Zagrebu i Splitu, Čehovljeva djela izvode se i na varaždinskoj pozornici. Dvanaestog svibnja 1978. Narodno kazalište *August Cesarec* u Varaždinu postavilo je *Galeba* pod redateljskom palicom Petra Večeka, tadašnjeg ravnatelja i umjetničkog voditelja kazališta (od 1. rujna 1976. do 13. siječnja 1983.), koji je samo dvije godine prije postavio *Ujaka Vanju* u Gavelli.²⁹⁵ Scenograf je bio Marin Gozze (1944.),²⁹⁶ kostimografkinja Ingrid Begović (1936.), a pomoćnik redatelja Jagoda Novak. Glazbena suradnja dodijeljena je Dragutinu Novakoviću (1950. – 2015.), a rasvjeta Tomislavu Sekelju. Dekor i kostimi izrađeni su u radionicama kazališta pod vodstvom Zdenke Jagotić, Andrije Dravca i Božidara Kranjca. Osim premijere, održano je još dvanaest repriza, dvanaesta se odvila 7. svibnja 1979. godine. Uloge u predstavi utjelovili su Marija Geml (1938.) – Arkadina, Darko Ćurdo (1944. – 2003.) – Trepļjov, Ljudevit Gerovac (1917. – 1986.) – Sorin, Biserka Fatur (1951.) – Nina, Dušan Džakula – Šamrajev, Marija Ivezić – Polina, Jagoda Novak – Maša, Ivica Plovanić (1938.) – Trigorin, Tomislav Lipljin (1937. – 2008.) – Dorn, Nikolaj Popović (1937. – 2006.) – Medvedenko i Velimir Čokljat (1958.) – radnik.²⁹⁷

Predstava je postavljena u razdoblju kada varaždinsko kazalište, prema Foretiću, među svim hrvatskim kazalištima trpi najveće posljedice nakon Hrvatskog proljeća (reformnog razdoblja u hrvatskoj politici, društvu i kulturi od druge polovice šezdesetih do ranih

²⁹⁵ Dolaskom Večeka u varaždinsko kazalište ono postaje žarištem kulturnog života u gradu i u sjeverozapadnoj Hrvatskoj te predvodnikom novih teatarskih strujanja u hrvatskom kazalištu. Ta su strujanja potaknuta Studentskim eksperimentalnim kazalištem i Internacionalnim festivalom studentskih kazališta u Zagrebu šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, kao reakcija na zbivanja koja su se odvijala na europskoj kazališnoj sceni (utjecaj Jerzyja Grotowskog, Antonina Artauda, Petera Brooka). Štoviše, 1974. godine Veček utemeljuje Kazališni laboratorij *Rhinocerus*, iz kojeg godinu dana poslije nastaje Glumačka družina *Histrion* pod vodstvom Zlatka Viteza. Dalibor Foretić napominje kako tzv. hrvatska kazališna alternativa zapravo započinje 12. veljače 1974. kada je *Rhinocerus* u Zagrebu prouzveo dramu *Pričaj mi o Augusti* Luke Paljetka. (Hećimović, 2002: 515–516) Također, zanimljivo je istaknuti da za vrijeme Večekove uprave u Varaždinu gostuje mađarsko kazalište iz Kaposvára koje vodi redatelj Tamás Ascher, a koji na varaždinsku scenu postavlja Čehovljevu dramu *Ivanov*. (Varjačić, 2018: 141) (Više o mađarskom redatelju u nastavku rada.) Uz Večeka, u tom razdoblju režiraju i redatelji Miro Međimorec, Radovan Grahovac, Dunja Tot, Ranka Mesarić, Srećko Capar, Darko Tralić te poznati engleski redatelj Dennis Carrey. (Foretić u: Vladović, 1998: 269)

²⁹⁶ Marin Gozze u intervjuu za *Večernji list* 2002. napominje kako nije sklon sudjelovanju u inscenacijama Čehovljevih i Pirandellovih drama (iako je u karijeri sudjelovao u njima, prisjetimo se *Medvjeda* u izvedbi Studentskog teatra *Lero*) jer je u njima sve rečeno (posebice u didaskalijama) pa ne ostaje prostora za teatarske kreacije. (U: Derk, 2002.)

²⁹⁷ Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (1978.).

sedamdesetih godina). Dotadašnji ravnatelj kazališta Vid Flaker smijenjen je „zbog nacionalno usmjerenog i izazovnog repertoara”, broj članova ansambla naglo je smanjen i provincijaliziran pod vodstvom novog ravnatelja, čija je funkcija u potpunosti politički determinirana. (Foretić u: Vladović, 1998: 268–269) S druge strane, Čehov kao dramski pisac na varaždinskoj pozornici u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata gotovo i ne postoji. Dolaskom Večeka na mjesto ravnatelja 1976. dolazi do preporoda kazališnog repertoara pa tako i „preporoda” uprizorenja Čehovljevih djela. Tom prigodom riječ je o prvom kazališnom uprizorenju *Galeba* na varaždinskim kazališnim daskama, odnosno o tek trećem uprizorenju Čehovljevih dramskih djela u poslijeratnoj varaždinskoj dramskoj produkciji.

U programskoj knjižici predstave ponovno se navodi kako s jedne strane Čehovljeva dramaturgija može pronaći sljedbenike u 20. stoljeću među predstavnicima teatra apsurdna, dok joj se s druge strane pridaje uobičajeni atribut lirskog realizma koji „sadrži u sebi nekoliko slojeva kroz koje se provlače sudbine njegovih lica”. Drugim riječima, glavne odrednice Čehovljeva dramskog svijeta čine „usamljenost i gorak osjećaj promašenosti života, provincijski junaci i junakinje, ljubavni zapleti na granici komičnog, tišine i krikovi”. Takvo određenje Čehovljeve dramaturgije u skladu je s proklamiranim redateljevim umjetničkim kredom koji preuzima „različite dimenzije i dosege usamljenosti ljudi” kao početnu etapu kojom kreće u režiranje predstave, a Čehov je jedan od redateljevih najdražih pisaca upravo zbog spomenute usamljenosti, njegovih tišina i stanki. (Veček u: Vladović, 1998: 278)

Ako je suditi prema Zvonimiru Mrkonjiću, predstava je postigla uspjeh, kao i izvedba *Višnjika* 1982., također u Večekovoj režiji. (2010: 67) Naime, za vrijeme svojeg varaždinskog ravnateljstva, tijekom kojeg se kazalište približava tadašnjim aktualnim europskim strujanjima i oslobađa „provincijskog kompleksa”, Veček postavlja ukupno 15 predstava, a dvije od njih odnose se na izvedbe Čehovljevih djela. Marijan Varjačić smatra da u tim predstavama, usprkos redateljevoj bliskoj suradnji s Mirom Međimorcem (koji u predstavama u prvi plan postavlja element tjelesnosti), namjera nije pretjerano naglašavanje tijela, pozivanjem na Antonina Artauda, Jerzyja Grotowskog ili Petera Brooka, već redatelj želi da se te inscenacije ostvare ponajprije redateljsko-glumačkom interpretacijom. (2018: 138) Napominje:

(...) njegova je opsesija bila otkrivanje ljudskih strasti, a za ono „kako” u konkurenciji su sva kazališna sredstva koja vode do tog cilja (govorom ili tijelom, auditivnim ili vizualnim elementima – op. S. M. Š.); unaprijed se ne preferira nijedno. Večekove su predstave uvijek bile aktualne, to jest, „primjerene vremenu”, u prvom redu po tome što otkrivaju vječno ljudsko, a tzv. angažman bio je posljedica takvog pristupa režiji i kazalištu. (...) U osnovi, Veček je više slijedio liniju građanskog teatra. (Ibid., 138–139)

Kritičar *Varaždinskih vijesti* također izvješćuje o uspješnom uprizorenju *Galeba* na kojem je, uzgred rečeno, bilo oko tristo gledatelja koji su predstavu popratili dugim pljeskom odobravanja.²⁹⁸ (ml. p., 1978.) Riječ je o jednoj od boljih predstava varaždinskog kazališta u kazališnoj sezoni 1977./1978. u kojoj kritičar pohvaljuje interprete uloga (Darka Čurda, Ljudevita Gerovca, Nikolaja Popovića, Biserku Fatur, Dušana Džakulu, Tomislava Lipljina i dr.). U sudu se poziva na kritički osvrt Branka Jezića koji u prvi plan postavlja dobru organizaciju scene podijeljene na dva dijela prozirnim paravanom. To je glumcima omogućilo da predstavu izvode na dvije razine: iza paravana (koji podsjeća na muzej voštanih figura) i ispred paravana (gdje likovi ispunjavaju životnu marionetsku ulogu). Tako Veček „kreira nedoumice na sceni, atmosferu melankolije i nostalgčnosti, ali ih i dozira u potrebnoj mjeri i ne pretjeruje, omogućujući glumcu u potpunosti da se razigra i u pojedinim pasażima (...) pokaže svoje sposobnosti”. (Ibid.) U prvi plan dolazi njihov glumački izričaj na kojem Veček inzistira ne samo u ovoj predstavi već i tijekom cijelog varaždinskog ravnateljstva. U varaždinsko kazalište uvodi praksu angažiranja mladih i neafirmiranih zagrebačkih glumaca, osniva dramski studio odakle se formiraju budući vrsni glumci poput Jagode Kralj-Novak, Eda Vujića i Ljubomira Kerekeša. (Foretić u: Vladović, 1998: 269) S druge strane, kao redatelj promiče snažne i ekspresivne scenske vizualizacije (u većini predstava, doduše ne i u *Galebu*, potpisuje i scenografska rješenja) iako ne odstupa od žanrovskih zadanosti teksta; preferira scenske metafore koje se temelje na „začudnostima i bizarnostima koje gotovo redovito imaju dramaturško i scensko opravdanje”; nerijetko prekraja dramske tekstove koje uprizoruje modernim i inovativnim scenskim sredstvima i pristupima, a među njima se izdvajaju i Čehovljeva djela (posebice *Galeb* koji uprizoruje 1991. u Gavelli, o kojemu će biti riječi u nastavku rada). (Ibid., 270)

²⁹⁸ Veček napominje da je za vrijeme ravnateljstva imao potpunu slobodu da varaždinskim kazalištem upravlja onako kako želi jer je smatrao da se kazalište estetski može voditi samo ako jedan čovjek vodi cijeli teatar. Sukladno tomu, i varaždinska publika počela se na drukčiji način odnositi prema predstavama koje može pogledati u gradu, odnosno cijeliti ono što se nudi na varaždinskoj kazališnoj sceni. Tada se i povećao broj gledatelja koji je odlazio u kazalište. (U: Vladović, 1998: 274)

Nadalje, Mrkonjić govori o Večekovoj nagonskoj pripadnosti političkom kazalištu i varaždinskom repertoarnom usmjerenju u duhu takvog kazališta u razdoblju njegova ravnateljstva (razdoblju najvećeg kazališnog uspjeha Večeka kao redatelja, organizatora i pedagoga), što nije iznenađujuće ako se uzme u obzir da su sedamdesete godine 20. stoljeća obilježene nizom represivnih mjera tadašnje vlasti. (2010: 66) Foretić napominje da je Veček svojim „zagorskim” načinom razmišljanja (koji podrazumijeva pobunu i osjećanje nepravednog i okrutnog svijeta kojim je okružen) „uvijek protiv struje, u buntu protiv egzistentne stvarnosti, protiv drugih, a često i protiv samoga sebe u nezadovoljstvu s onim što je napravio” te se nerijetko u njegovim predstavama u pozadini može osjetiti „mrak duboke, upijajuće šutnje” na kojoj se „ostvaruje bizarna i groteskna ljudska komedija sadašnjosti”. (U: Vladović, 1998: 267) Pritom je Veček u radu najviše prenosio segmente buntovnog kazališta šezdesetih godina u kojima se razvio kao umjetnik te je tijekom studija režije na Akademiji djelovao i kao redatelj u Studentskom eksperimentalnom kazalištu koje je tada doživljavalo umjetnički procvat. (Ibid., 267) Veček je uvijek tražio vlastita usmjerenja i istraživanja, odnosno nije se uklapao u institucionalne modele kazališnih promišljanja koji su tada djelovali, pa tako ni kao ravnatelj varaždinskog kazališta. (Ibid., 268) Ta se teza proteže i na njegova uprizorenja Čehovljevih drama *Galeb* i *Višnjik*.

Mrkonjić spominje i njegovu djelomičnu pripadnost kazališnom modelu Bertolta Brechta i metodi očuđenja, odnosno izdvaja njegov nedostatak suosjećanja s glumcem: „redatelj s glumcem nije volio psihologizirati oko uloge, nego ga je pokretao kao figuru na šahovskoj ploči ili kao lutku unutar dramaturgijskog koncepta”. (2010: 67) Kada je režirao predstavu, Veček je običavao stvoriti napetost između glumačkog ansambla koji je izabrao za inscenaciju i onoga koji je ostao izvan predstave, kako bi potencirao negativnu energiju u ansamblu, a koju bi pak povratno iskoristio za kreiranje uspješnih glumačkih uloga u predstavi. (Ibid., 66) Mrkonjić također ističe da „on označava kraj razdoblja gavelijanskih redatelja, u prvom redu zagrebačkog redateljskog kartela” (uzor mu je bio njegov mentor s Akademije Kosta Spaić, iako s njim nije bio u prijateljskim odnosima kada je bio umjetnički ravnatelj dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara 1984., a Spaić predsjednik Vijeća (Veček u: Vladović, 1998: 276–277)), „i nastup doba kada će (...) makjavelistički svrsishodna ljepota biti grčevita ili je neće biti”. (Ibid., 67)

Ante Armanini, dramaturg varaždinskog kazališta u spomenutom razdoblju, također pojašnjava Večekovu ideju režije. On tvrdi da Čehovljeva djela ne treba čitati isključivo kao

lirske ili sentimentalne drame, drame ugođaja, psihologije ili stanja, jer suvremeni Čehov pobija onog prijašnjeg (referirajući se na prijepore između Stanislavskog i Čehova – op. S. M. Š.). U njegovoj interpretaciji autorovih djela „valja zamisliti Čehova kao nemilosrdnog egzekutora nad svojim junacima, čak i onda kad mu lice zastire maska samilosti. Čehov je okrutan iz sentimentalnosti i sentimentalno iz okrutnosti.”²⁹⁹ Piščev jezik emocija ispod vanjštine zapravo je jezik okrutnosti kojim ne upravlja Čehov književnik, već Čehov liječnik.³⁰⁰ Armanini dalje obrazlaže stav i ističe ograničenost popularne kartezijske teze „mislim, dakle jesam”, koju pretvara u „mislim, dakle mene nema”.

Čehov secira svoje junake na kirurškom stolu svog pisanja: secira ih kao žabe s fantomskim obrisima „ljudskih sudbina”. Njegova logika je radikalna logika kirurškog noža. Kakva je to logika? Je li ta logika „lirska”, „emotivna”, „humana”, „topla”? Jest, ali onoliko koliko kirurški nož može biti lirska sredstvo. Lirska dijagnoza vodi neminovno do preciznosti: do nemilosrdne kirurške terapije. (...) Čehovu je njegova „slavenska osjetljivost” samo izlika za jednu nečuvenu okrutnost: on hvata svoje junake na međ svoje osjetljivosti, svoje ljudske „samilosti”, a onda ih nemilosrdno promatra kao najobičnije muhe, secira ih kao muhe, gnječi ih kao muhe, uništava ih kao muhe na sceni. (...) To što mi nazivamo „osjetljivošću” samo je maska naše ravnodušnosti. A to što smo nazvali okrutnošću samo je istinski jezik pobijedenih.³⁰¹

Takvo je čitanje Čehova posve oprečno s tumačenjem Flakera koji zastupa Čehovljevu humanistički nazor o svijetu. Flaker tvrdi: „Nije nam Čehov blizak samo po tome, što je utro puteve velikom dijelu svjetske književnosti kao njen preteča ili izravni učitelj, već i po svom, premda vrlo često neodređenom i nedefiniranom, humanističkom nazoru o svijetu, što ga je u svojim književnim oblicima stvarao.”³⁰² Iako u djelima Čehov nerijetko zagovara potrebu

²⁹⁹ Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (1978.).

³⁰⁰ Čehov je studirao na Medicinskom fakultetu u Moskvi i 1884. stekao zvanje kotarskog liječnika, iako zbog nedovršena diplomskog rada nikada nije dobio liječničku titulu.

³⁰¹ Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (1978.).

³⁰² Programska knjižica: *Tri sestre A. P. Čehova* (2006.).

John Osborne također govori o Čehovljevu humanizmu, humoru i duhovnoj toplini. „On je volio ljude, svakoga pojedinačno i sve zajedno i duboko je proučio one među njima koje su obično mnogi skloni ubrajati među nesretnike koji ‚nemaju sreće’, koji nisu sposobni da bilo što postignu u životu.” (u: Programska knjižica: *Tri sestre A. P. Čehova*, 1962.) Taj humanistički nazor Prica definira kao otvorenost prema svemu što predstavlja život, odnosno kao zatvorenost prema ideologijama, dogmama ili naredbama koje određuju kako treba živjeti. (Ibid.) Treba se prisjetiti kako se to odnosi ne samo na Čehovljevu književni rad, već i na njegov privatni život. U vrijeme Dreyfusove afere Čehov prekida prijateljstvo s A. S. Suvorinom zbog antisemitskog stava ruskog lista *Novo vrijeme* koji je uređivao njegov prijatelj, potom se s književnikom Vladimirom G. Koroljenkom odriče članstva u ruskoj Akademiji znanosti jer je car poništio izbor za članstvo Maksimu Gorkom. Također obilazi otok Sahalin kako bi ispitao uvjete pod kojima žive kažnjenici (na temelju tog iskustva nastaje njegovo publicističko djelo *Otok Sahalin*, 1983./1894.), organizira pomoć siromašnim seljacima i radnicima, osuđuje korupciju, protekcionizam i zloupotrebu vlasti, lijenost činovnika i jalovost intelektualaca.

objektivnog, kritičkog portretiranja likova, to ne znači da se u inscenacijama njegovih djela treba usredotočiti na posvemašnju odsutnost emocija kod glumaca, na čemu Armanini inzistira u ovom, ali i u sljedećem uprizorenju Čehovljevih drama u Večekovoj režiji. Pritom također treba uzeti u obzir Flakerov stav da je Čehov s jedne strane jedan od najizvođenijih i najsuvremenijih pisaca koji je kritičan prema vremenu neosjetljivom za čovjeka, za njegove osjećaje, a s druge strane aideološkičan te se u 20. stoljeću nerijetko pojavljuje upravo onda kada bi se Europa zasitila ideoloških poruka i kada bi umjesto Brechtova kazališta odabrala Čehovljevo kazalište. (2009: 23)

3.5.3.2. *Višnjik*

Na varaždinskoj kazališnoj pozornici 19. veljače 1982. godine izveden je *Višnjik* (*Trešnjik / Višņevy sad*), komedija u četiri čina. Riječ je o drugoj varaždinskoj premijeri Čehovljevih drama u režiji Petra Večeka.³⁰³ Osim premijere, izvedeno je još pet repriza, posljednja od njih 2. lipnja 1982. Scenografiju također potpisuje Veček, a kostimografiju Veček i Zdenka Jagetić. Pomoćnik redatelja ponovno je Jagoda Kralj Novak (1953.), majstor rasvjete također Tomislav Sekelj, a dekor i kostimi izrađeni su u radionicama kazališta pod vodstvom Zdenke Jagetić, Alojza Labaša i Božidara Kranjca. Uloge su tumačili Ljiljana Plavšić-Jelačić (1928.) – Ljubov Andrejevna Ranjevaska, Mladena Dervenkar – Anja, Jagoda Kralj Novak – Varja, Vinko Lisjak (1928. – 2011.) – Leonid Andrejevič Gajev, Tomislav Lipljin (1937. – 2008.) – Jermolaj Aleksejevič Lopahin, Čedomir Vujić (1950.) – Pjotr Sergejevič Trifomov, Nikolaj Popović (1937. – 2006.) – Boris Borisavljevič Simeonov-Piščik, Vesna Stilinović (1945.) – Charlotta Ivanovna, Ranko Stojić (1952. – 2021.) – Semjon Pantelejevič Epihodov, Mirjana Sinožić-Bolković (1957.) – Dunjaša, Zvonimir Jelačić (1927. – 2020.) – Firs³⁰⁴ i Ljubomir Kerekeša (1960.) – Jaša i Prolaznik.³⁰⁵

U ovoj izvedbi Čehovljeve drame dramaturg Ante Armanini u prvi plan postavlja polemiku oko žanrovskog određenja drame koje posljedično utječe na različite načine njezinih

³⁰³ Iste godine Veček dobiva Nagradu *Dubravko Dujšin* za cjelokupni doprinos kazališnoj umjetnosti i to na Gavellinim večerima u Zagrebu. (Varjačić, 2018: 141)

³⁰⁴ Zvonimir Jelačić se već 1963. godine istaknuo ulogom Serebrjakova u *Ujaku Vanji* u kazalištu u Titovu Užicu.

³⁰⁵ Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1982.).

tumačenja i scenskih uprizorenja. Napominje da rasprava oko žanra potječe još od Stanislavskog i predstava hudožestvenika s početka 20. stoljeća. Kao što smo već istaknuli, Stanislavski je uporno tvrdio kako je pisac napisao tragediju,³⁰⁶ dok je za Čehova *Višnjik* predstavljao isključivo komediju. Armanini nastavlja, Stanislavski je kao neosporni autoritet u kazališnom svijetu postao „matematički istoznačna vrijednost apsolutne istine o Čehovu”, a Čehov kao da se nije htio previše upletati u kazališne izvedbe svojih drama, iako su neke njegove primjedbe barem službeno saslušane u MHAT-u, a onda zaboravljene.³⁰⁷ Iako se *Višnjik* sastoji i od tragičkih elemenata (likovi gotovo nalikuju na likove iz antičkih tragedija, u svakom su trenutku stvarni i žive stvarni život koji je osuđen na propast te zato zaslužuju samilost i sućut glumaca i gledatelja), u svojoj je biti farsa, i to farsa koju ne treba shvatiti kao „komedijašenje (...), nego kao groteskno pretjerivanje s nekim inače stvarnim situacijama i ‚pravim emocijama’, koje prate te situacije”.³⁰⁸ U tom kontekstu dramaturg drži da pisac u djelima odbija „sentimentalističko poistovjećivanje sa svojim likovima, čak traži neku vrst otmjene distance, ili čak (...) kritičnosti i u igri glumaca i u pogledu kojih publika prati kretanje njegovih junaka. ‚Kretanje’ ili kretanje? Doista, tu je riječ o nedostatku prave djelatnosti.” Štoviše, „svi ili većina Čehovljevih junaka zna da se višnjik prodaje, ali samo nekakav trgovac – Lopahin – prividno najinferiorniji – pokušava nešto učiniti. Svi ostali pate, govore i najčešće glume prave osjećaje. Nema u njih pravih osjećaja, a situacije koje ih guraju jedne drugima u naručje okrutno su istinite.”³⁰⁹ Tako se u ovoj režiji brišu gotovo sve osjećajne konotacije u piščevu tekstu te se inzistira na golom činu u predstavi, što je upravo suprotno onom što je primjerice redatelj Peter Brook želio ostvariti u svojoj inscenaciji iste drame početkom osamdesetih godina (1981.) u Parizu. Stoga je zanimljivo ukratko razmotriti Brookovu predstavu jer posredno svjedoči o tome da zanemarivanje osjećaja nije nužno ono

³⁰⁶ „*Višnjik* je po meni najbolji vaš komad. Zavolio sam ga čak više od dragog *Galeba*. To nije komedija, nije farsa, kako ste vi pisali – to je tragedija, ma koliko da u posljednjem činu pokazujete izraz u bolji život. (...) U njemu ima više poezije i lirike, scenskog; sve uloge, ne isključujući prolaznika – sjajne su. Kad bi mi netko predložio da izaberem za sebe ulogu po svom ukusu, ja bih se zburnio, toliko svaka od njih privlači. (...) Čujem kako kažete: ‚Dozvolite, pa to je farsa (...)’. ‚Ne, za običnog čovjeka ovo je tragedija’, završava Stanislavski.” (U: Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1982.))

³⁰⁷ Armanini u: Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1982.).

Čehov ističe: „Zašto se na plakatima i novinskim obavijestima moj komad tako uporno naziva dramom? Nemirovič i Aleksejev u mom komadu stvarno ne vide ono, što sam napisao, i ja sam spreman da se bilo kako zakunem, da oni obojica ni jedanput nisu pažljivo pročitali moga komada. O scenografskim rješenjima pak piše: Ako se vlak može dati bez buke, bez ijednog zvuka, onda – naprijed!” (U: Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (2014.)) Raskid s takvom tradicijom, valja se prisjetiti, napravio je Otomar Krejča uprizorenjem *Triju sestara* šezdesetih godina, oživljujući komički/groteskni element drame. (Medenica, 2012: 18)

³⁰⁸ Armanini u: Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1982.).

³⁰⁹ Armanini u: Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1982.).

čime se aktualizira piščeva drama u spomenutom razdoblju. Naime, Brook je u uprizorenju *Višnjika* odbacio svoja prethodna inscenatorska načela kojima se služio, primjerice, u predstavama *Tit Andronik* ili *Kralj Lear* te se posvetio izražavanju tzv. nove osjećajnosti. Brookovi glumci „pri svakom susretu izmjenjuju poljupce, zagrljaje, nježno se hvataju za ruke, miluju se dodirima, ali i pogledom i riječima, a stanje promjene, prijelaza, krize u kojem se nalaze kao da potencira potrebu za čuvstvom, kao da tek u čuvstvu nalaze makar i efemerni oslonac”. (Selem, 1985: 143) Ta se osjećajnost uprizorila „bez emocionalnog komentiranja, bez samosažaljenja” jer je predstavljala tek način da čovjek preživi u svijetu velikih promjena. (Ibid., 144–145) Takav pristup drami, nastavlja Selem, ne podrazumijeva da se Brookovo kazališno uprizorenje može smatrati „staromodnim” već upravo suprotno, kreirano je nešto radikalno novo. (Ibid., 144)³¹⁰ Selem u tome prepoznaje početak novog pristupa kazališnoj režiji te ističe: „Između Čehova Petera Brooka i onog hudožestvenog Čehova, što smo ga gledali u Zagrebu 1956., protekla je cijela jedna epoha i prividne sličnosti ne smiju obmanuti. Škola nesmiljenog teatra, teatra okrutnosti³¹¹ posljednjih desetljeća kao da je bila potrebna da bismo se mogli opet prikloniti osjećajnosti koja će biti živa i sadašnja. Kako bismo mogli, živeći promjenu, ući i u novi segment vremena.” (Ibid., 147)

S druge strane, Armaninijev pristup drami potpomognut je tadašnjim otkrićem sadržaja Čehovljevih pisama koje je pisac izmjenjivao sa suprugom Olgom Knipper i sa Stanislavskim. Doduše, njihov je sukob, prema mišljenju Medenice, preuveličan jer je njihova

³¹⁰ Uz „osjećajnu” komponentu, predstava se odlikuje i time što je odbacila uobičajene konvencije o prikazivanju vremena u drami, temeljene na predstavama hudožestvenika. Selem napominje: „Nema tu traga onom sporom, lijenom vremenu u koje likovi sporo, tromo i lijeno tonu, tekst se izgovara brzo, dinamično, kretanja su pretežno ubrzana i nemaju oslonca, fotelja, kanapea, naslonjač u kojima bi mogli tavoriti. Gola scena pokrivena je tek velikim sagom pod kojim poneki praktikabl stvara neznatan reljef, nešto na što se na trenutak može sjesti (...), ali svaka je udobnost uskraćena, a tijelo glumca upućeno pokretu. U takvom položaju likovi uopće ne ispadaju iz vremena (...), nego, naprotiv, oni svi žive svoje vrijeme, (...) u gotovo slijepom predavanju njegovoj brzini.” (1985: 144)

³¹¹ Ovdje nije riječ o teatru okrutnosti Antonina Artauda jer njegovo kazalište ne govori o fizičkoj okrutnosti već o onoj okrutnosti koja je potrebna kako bi se kazališnoj publici otvorile oči. Okrutnost označava postupak kojim bi se kazalište trebalo koristiti kako bi kod publike uništilo lažnu stvarnost u kojoj živi te kako bi im pokazalo istinu svijeta koji ih okružuje. Također podrazumijeva i stav koji ističe da glumci trebaju biti dovoljno snažni kako bi se nosili i s neugodnim emocijama koje mogu nastati. Artaud piše o „afektivnom atletizmu” koji promatra glumca kao „atletu srca” (2000:119) te smatra neverbalan, „fizički jezik” (jezik plesa i pantomime), mnogo prikladnijim jezikom za kazalište. Također ističe kako taj pristup ima direktan prilaz srcima i podsvijesti publike. (Crnojević – Carić, 2008:102)

suradnja bila jednom od najplodonosnijih u povijesti ruskog kazališta i književnosti. Medenica smatra da s jedne strane u inscenacijama Stanislavskog nije bilo toliko plača već se nazirala i komika, čak i bulevarski elementi, dok s druge strane Čehovljeve optužbe nisu bile ozbiljne, već su činile dio njegove ironije. Time je želio prikriti vlastitu emocionalnu ranjivost jer je sam bio svjestan da njegove drame imaju melodramatski ili komični potencijal. (2012: 19) Bez obzira na to, Armanini u programskoj knjižici naglašava sljedeća obilježja drame:

(u ovoj drami) želja za oslobođenjem prenijela se s jedinke na čitavu grupu, ali je istodobno postala nemoćna, kastrirana, jalova, sitničava (...) i zato postala (...) sredstvo autodestrukcije većine članova te grupe. (...) To je ono što ovom komadu oduzima strašnu snagu tragedije, u kojoj se junak bori i biva pogođen nepravednom sudbinom. (...) većina lica zamišlja sebe kao idealne junake, ponašaju se kao autentične ličnosti iz neke tragedije, ali njihovo djelovanje je sitničavo, (...) ukratko, to je farsično djelovanje bez pokrića u stvarnom djelovanju, u stvarnom riziku. Čitava svijest Čehovljevih junaka sabire se u idealnim slikama, koje ti ljudi imaju o sebi. Što su prazniji, to su puniji, veći i tragičniji u svojim očima.(...) Gledajući izvana, sva lica (...) žele promjenu, i zato su tragična (...), ali u isto vrijeme većina u biti ne vjeruje da je promjena moguća – i tu počinje povijesni sud nad samima njima (...). (...) Utoliko, nije u „Višnjiku” riječ o ekologiji – slici uništenja prirode – nego je riječ o rasprodaji nas samih, o (...) sumraku ljudi koji nemaju snage da se ostvare u bitku (vremenu) jer nisu djelovanje, borba, rad. Čovjek, to „aktivno ništavilo u bitku”, prema Hegelu, osuđen je na ništavilo ako nije pokušaj, nabačaj stvarne borbe i stvarnog rada. Oni su osuđeni na ništavilo, jer nikome ne mogu pomoći i jer im nitko ne može pomoći (...).

Takav pristup drami djelomice se oslanja, može se pretpostaviti, na utjecajan esej Geoga Hegela o gospodaru i slugi objavljenom u *Fenomenologiji duha* (1807.). U tom eseju njemački filozof prikazuje gospodara kao besperspektivnu osobu, za razliku od perspektivnosti sluge koji pronalazi sam sebe, koji stječe samosvijest. Iako je gospodar uspio u životu, a sluga nije, gospodar je ovisniji od sluge jer ovisi o stvarima koje je samo sluga sposoban proizvesti (sluga je posrednik u okolini za njega). (Švrgulja, 2010: 402) S takvim filozofskim konceptom povezan je i pojam rada jer sluga preuzima prevlast nad gospodarom samo svojim radom, djelovanjem, borbom. Na osnovu tih ideja lako se prisjetiti imperativa rada kao najvažnije ljudske/dramske vrline u kazališno-kritičkim osvrtima kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela u prvom desetljeću nakon Drugog svjetskog rata, a određeni oblik takvih zahtjeva prisutan je i u ovom teorijskom obrazloženju *Višnjika*.³¹²

³¹² Usto, zanimljivo je razmotriti i Hegelov stav o tragediji, komediji i tragikomediji iznesen u njegovoj *Estetici*. Za Hegela se pokretač tragične radnje, napominje Sonja Novak, ne nalazi u tragičnom liku, već u tragičnom

Osim Armaninijeva teorijskog tumačenja drame, treba razmotriti i kazališnu kritiku o predstavi objavljenoj u *Varaždinskim vijestima*. U najavi predstave kritičar napominje da u njezinoj realizaciji sudjeluje cjelokupni glumački ansambl varaždinskog kazališta te priželjkuje da uprizorenje Čehovljeve drame privuče veliki broj gledatelja u varaždinsko kazalište zbog aktualnosti i pogodnosti za scensko uprizorenje. („Premijera *Višnjik* A. P. Čehova”, 1982.) Nakon premijernog uprizorenja (isti?) kritičar *Varaždinskih vijesti* nije više blagonaklon prema njezinu izvođenju jer predstava nije zadovoljila, prema njegovu sudu, ni gledatelje ni struku. („Nakon premijere: *Višnjik* – nije komedija?”, 1982.) Iako su redatelj i glumački ansambl uložili veliki napor da kompleksan sadržaj Čehovljeve drame uklope u dvaipolsatnu predstavu te su tome podredili i scenografska rješenja s vizualnim i zvučnim efektima, rizik koji su preuzeli kada su odlučili postaviti tako zahtjevno djelo na varaždinsku pozornicu nije im se isplatio jer su gledatelji bili „razočarani monotonošću, opskurnim scenama, nerazumljivom ozbiljnošću i sustegnutošću, umjesto dinamičnosti i razigranosti kakva je uobičajena za komediju”. Gledatelji su očekivali komediju, ali većina njih nije bila prethodno upoznata s književnim odlikama Čehovljeve drame koje, među ostalim, podrazumijevaju smisao za prikriven humor i perfidnu ironiju. (Ibid.) Pitanje žanra drame ponovno je postavljeno u prvi plan.

sukobu dviju suprotstavljenih strana koje su u pravu i čiji su motivi jednako ravnopravni, što posljedično dovodi do njihova neizbježnog sukoba koji završava pomirenjem. (2013: 29–31) U komediji pak dominira pobjeda subjektivnosti, odnosno čovjek je gospodar svega što po njegovu mišljenju čini važan sadržaj, a komičnost se zasniva na proturječnim sukobima koji završavaju raspletom koji ne poništava ni subjektivnost ni supstancijalnost čovjeka. „Polazište komedije čini ono čime tragedija može završiti: u sebi apsolutna pomirenost i vedra duhovnost, koja čak ni kada razori svoje htijenje svojim vlastitim sredstvima i propadne zato što je postigla svoj cilj suprotan cilju koji je sebi postavila, ona ipak ni tada ne gubi svoju dobru volju.” (Ibid., 31–32) Između tih dviju kategorija Hegel smješta „tragikomediju u kojoj se na komičan način” objašnjava tragična radnja. Teži se njihovom poravnanju: „Umjesto da djeluje u komičnoj izopačenosti, subjektivnost se ispunjava ozbiljnošću supstancijalnih odnosa i postojanih karaktera, dok tragična čvrstina volje omekšava, a dubina sukoba se poravnava, i to u toj mjeri da pomirenje interesa i harmonično ujedinjenje ciljeva i individua postaju mogući.” (Ibid., 32)

3.5.4. *Labuđi pjev* Teatra veterana u Osijeku

Teatar veterana iz Osijeka uprizoruje jednočinku *Labuđi pjev* (*Labudova pjesma / Lebedinaja pesnja*). Riječ je o drami u dva dijela, a adaptaciju je napisala redateljica i književnica Mirjana Ojdanić (1951.), koja je jednočinku proširila dijelovima piščevih pripovijedaka. Sveukupno je izvedena dvadeset i šest puta, posljednji put 6. lipnja 1980. Režiju, scenografiju, kostimografiju i scensku glazbu također je osmislila Mirjana Ojdanić. Izvođači su bili Ljubo Ojdanić i Frano Krtić. Predstava je izvedena na pozornici Dječjeg kazališta *Ognjen Prica* (s čijim je ravnateljem Ivanom Balogom Krtić nerijetko surađivao), a na kojoj je izvedena većina predstava Teatra veterana. Do sredine osamdesetih godina kazalište je imalo najviše uspjeha na osječkoj pozornici upravo s navedenom predstavom (uz scenske izvedbe drame Ivana Raosa *Dvije kristalne čaše* i komedije *Lude godine*). (Marjanović, 1986: 449)

Teatar veterana osnovali su 1978. godine umirovljeni profesionalni kazališni djelatnici Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku na inicijativu Frana Krtića, smatrajući da uvijek i na svakom mjestu mogu postaviti predstavu jer je za nju potreban samo glumac i gledatelj. Njihov credo postaje: „Glumac nikada ne stari, glumac nikada ne može biti umirovljen i odlazi u mjesta ,gdje nikad nije kročila ljudska noga“”. (Marjanović, 1986: 449) Njihovo djelovanje definira se na sljedeći način: „Teatar veterana je udruženje kazališnih umjetnika i kazališnih ljubitelja zainteresiranih za aktivan rad i stalno unapređivanje kazališne djelatnosti van postojećih institucija kazališnih djelatnika“. Njihov repertoar čine dramski, glazbeni, plesni i drugi oblici scenskog stvaralaštva, a izvode ih dramski umjetnici u mirovini kao dio njihova produljenog umjetničkog stvaralaštva. (Horvat, 2015: 28) Pritom se dramski program uglavnom sastojao od monodrama ili igara za dvoje ili troje glumaca kako bi se predstave prilagodile čestim gostovanjima teatra u okolici Osijeka. (Bogner-Šaban u: Hećimović, 2002: 98) Teatar je imao važnu ulogu u proširenju kazališne kulture, odnosno predstavljao je alternativnu kazališnu scenu u Osijeku koja je pridonijela razvitku kulturno-umjetničke scene grada te izvedbom Čehovljeve jednočinke, može se pretpostaviti, pokušao ponuditi samosvojnije tumačenje Čehovljeve dramaturgije, drukčije od onog koje je nudilo osječko Hrvatsko narodno kazalište kao profesionalna kazališna institucija. Riječ je o predstavi komornog tipa, međutim nisu sačuvani detaljniji izvedbeni podaci koji bi podastrli uvid u neposrednu kazališno-scensku praksu.

3.6. Utjecaj egzistencijalističke filozofije / teatra apsurda u scenskim izvedbama Čehovljevih djela (1982. – 1990.)

3.6.1. *Višnjik* u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku

Godinu dana poslije, 16. lipnja 1983. *Višnjik* je izveden i na dubrovačkoj kazališnoj sceni, u Kazalištu Marina Držića, i to kao zadnja premijerna predstava dubrovačkog kazališta kazališne sezone 1982./1983.³¹³ Osim premijere, izvedeno je sedamnaest repriza, a posljednja od njih 10. travnja 1984. u Zenici. Režiju potpisuje Ivica Kunčević, prijevod Božidar Škritek, scenografiju Dinka Jeričević, kostimografiju Ranka Gregorić, koreografiju Miljenko Vikić, a scensku glazbu Neven Frangeš. Redatelj režira *Višnjika* sa svojim uhodanim timom, s D. Jeričević i Frangešom. (Bogner-Šaban u: Vladović, 1998: 284) Komedijska je gostovala na Dubrovačkim ljetnim igrama u tvrđavi Revelin 18. i 20. kolovoza 1983., na Gavellinim večerima u Dramskom kazalištu *Gavella* 13. listopada 1983. te na Susretima profesionalnih kazališta Hrvatske u Slavonskom brodu 15. listopada 1983. godine. Uloge tumači gotovo cjelokupni dramski ansambl dubrovačkog kazališta: Milka Podrug-Kokotović (1930.) – Ljubov Andrejevna Ranjevaska, Miše Martinović (1926. – 2021.) – Leonid Andrejevič Gajev, Jasna Ančić (1950.) – Varja, Nina Hladilo – Anja, Martin Bahmec – Firs, Doris Šarić (1960.) – Dunjaša, Žuža Egrenyi (1932. – 2019.) – Charlotte Ivanovna, Vinko Prizmić – Boris Borisovič Simeonov-Piščik, Vojin Kajganić (1949.) – Semjon Pantelejevič Epihodov, Zdenko Jelčić (1946.) – Jermolaj Aleksejevič Lopahin, Niko Kovač (1947. – 2009.) – Jaša, Andrija Tunjić – Petr Sergejevič Trofimov, Miladin Krišković – Prolaznik, Stojan Glamočanin – šef stanice i Mirko Šatalić – poštanski činovnik. (u: Kudrjavcev, 1983: 3)

U povodu uprizorenja *Višnjika* Kunčević u razgovoru s Matom Jerinićem progovara o povratku u dubrovačko kazalište, u kojem je režirao od 1969. do 1977. godine. (Jerinić, 1983: 3) Jedan od razloga postavljanja Čehovljevih djela na dubrovačku pozornicu pronalazi u konstataciji da je riječ o predstavniku vrhunske dramske književnosti koji piše drame koje se mogu inscenirati s grupom od maksimalno 15 glumaca, a svaki od tih glumaca mora biti izvrstan interpret uloge. Dubrovački ansambl u tom razdoblju, prema redatelju, nudi upravo manji broj glumaca, ali izvrsne interprete. Drugi razlog pronalazi u podatku da su Čehovljeva

³¹³ Zanimljivo je istaknuti da je predstava dobila i televizijsku ekranizaciju. Prikazana je 3. svibnja 1984. na Drugom programu, u večernjem terminu, u rubrici „Umjetničko veče” u trajanju od dva sata. (*Slobodna Dalmacija*, 1984: 10)

djela ponovno iznimno popularna na svjetskim kazališnim pozornicama (više nego na hrvatskim) nudeći njihova nova tumačenja, iako veći dio gledatelja i dalje povezuje inscenacije Čehovljevih drama s onima koje su uprizzorili Stanislavski i hudožestvenici. Kunčević napominje: „Srećom, riječ je o autoru koji je imao dovoljno talenta i u svojim djelima snage i energije da nas ponovno isprovocira na novi i drugačiji način”. (Ibid., 3) U pristupu režiji, kao i u *Ivanovu*, dovoljan mu je „čvrst” i kvalitetan dramski predložak kojemu će se suprotstaviti, odnosno njegove intervencije u dramaturško tkivo teksta napravljene su s osjećajem poštovanja prema talentu tog pisca. Pritom *Višnjika* ne namjerava režirati kao društvenu dramu propadanja plemstva pred nadolazećim kapitalizmom, već kao dramu koja prikazuje propadanje čovjeka. (Ibid., 3) Dakle, usredotočuje se na Strehlerovu „treću kutiju”. Štoviše, traga za apsurdnim, modernim Čehovom koji se oslanja na teatar apsurdna Samuela Becketta i na njegovo propitivanje smisla i značenja ljudskog života, uvijek u iščekivanju neke promjene. Kunčević ističe: „Suvremena kazališna istraživanja traže u njegovom (Čehovljevu) realizmu apsurdno osjećanje svijeta, ono isto osjećanje koje je poslije rata najbolje formulirao Beckett i čitava grupa pisaca oko njega.” (M. Z – M.,1983.)

U razgovoru s Gojkom Berićem redatelj također ističe da se Čehovljeva djela više ne mogu tumačiti u okvirima tzv. scenskog realizma te da treba posebnu pozornost posvetiti elementu Tišine. U svijetu njegove svakodnevice koju karakterizira buka (politički programi, parole, govori) potrebna je piščeva Tišina kao simbol stanke tijekom koje čovjek može ponovno naslutiti smisao vlastite egzistencije. Stoga se njegovo kazalište, uvjetno rečeno, može nazvati angažiranim kazalištem, ali samo u smislu da redatelj, tražeći neki važan trenutak u Tišini, neizravno sumnja u djelotvornost pojedinih političkih programa ili parola. (Berić, 1983)

S druge strane, Anatolij Kudrjavcev u osvrtu na predstavu u svojem specifičnom stilu podastire negativnije tumačenje Kunčevićeve režije *Višnjika* smatrajući da posjeduje određene iznimne vrijednosti, ali je zapravo tek na tragu velikih piščevih poruka. (1983: 3) Nakon uvodnog obrazloženja važnosti Čehovljeva *Višnjika* u povijesti svjetske dramaturgije (koju sažima rečenicom: „To što veliki Čehov najavljuje u suludom panoptikumu svojega

„Višnjevog sada’, zacijelo je vrhunska čarolija kazališne literature uopće”³¹⁴), piše o „srazovima” u Kunčevićevoj režiji koji su nastali jer je redatelj želio postići „univerzalne konotacije” drame. (Ibid., 3) Kritičar napominje da su se „srazovi” „događali redovito kad su mu glumci forsirali napetosti iz nekih neprimjerenih, tuđih dramaturških sustava, uvodeći psihološke nijanse za koje nema razloga u prirodi teksta, reagirajući na replike drugih vehemencijom bez osnove upravo u smislu (...) novog psihološkog omjera snaga”. (Ibid., 3) To je rezultiralo napetostima u njihovim odnosima koje nisu prisutne u samome dramskom tekstu te je dovelo do glasovnih oscilacija glumaca. (Ibid., 3) Usto, Kudrjavcev spominje i izostanak „vizualnih tipičnosti” koje bi gledatelju otkrile povijesnu i prostornu lociranost drame, kompromisna rješenja kojima se redatelj morao zadovoljiti u dubrovačkom kazalištu zbog financijskih, organizacijskih i umjetničkih poteškoća s kojima se kazalište tada suočavalo, a ponajviše izdvaja odsutnost plemenitog ali plačljivog piščeva humora iz posljednjeg prizora predstave. S druge strane, ipak pohvaljuje određene elemente u predstavi, posebice u prvim dvama činovima: jasnu razgradnju rasporeda fizičkih kontakata i odnosa glumaca, interferiranje grupnog u pojedinačno i brze izmjene situacija kojima je uspostavljena unutarnja dinamika. U završnom prizoru pohvaljuje uvođenje ormara kada on „guta sve te metafizičke lutke koje su otplesale sjetni menuet svojih neostvarenih želja a potom nestale” (Ibid., 3), što nas ponovno podsjeća na Strehlerovu inscenaciju *Višnjika* u kojoj je posebna pozornost posvećena motivu ormara. Prisjetimo se da se Kunčević već oslanjao na Strehlerova inscenatorska načela uporabom bijele boje u scenografskim i kostimografskim rješenjima *Ivanova* 1978. godine. Nadalje, Kudrjavcev nije poštedito ni glumačke izraze dubrovačkog dramskog ansambla koje naziva „glavnim incidentom u predstavi”. (Ibid., 3) U manjoj mjeri pohvaljuje, odnosno izdvaja jedino tri glumačke kreacije, i to kreacije Milke Podrug-Kokotović, Miše Martinovića i Jasne Ančić o kojima redom piše:

³¹⁴ Kudrjavcev smatra da je Čehov u drami ostvario „osebujnu scensku formu lirskih vrijednosti, koja se odrekla klasičnog dramskog zapleta te junaka s psihološkim portretima i s osobnim pretpovijestima. Ni dijalog u Čehovljevoj dramaturgiji nije čvrsto tkivo međusobno povezanih replika. U tome dramskom sustavu naprosto prestaju funkcionirati zakoni praktične psihologije, pa se događa niz ispovjednih monologa koji se prepleću u grotesknu fugu sveopćeg egzistencijalnog apsurdna, pri čemu se lica međusobno ne osluškaju. Suze i smijeh samo su suprotne reakcije na isti povod, vanjske oznake osciliranja jednoga te istog razboljelog senzibiliteta. Čehovljeva šala gorka je, ironična ograda pred neminovnostima, blago ciničan rekvijem nad čovjekom koji nije saznao tko je ni što hoće, ali je u svome škrtom trajanju ipak odslutio neku zvijezdu koja svjetluca u neizvjesnosti budućega kao vrhunski razlog. Njegove su priče ‚obasjane smijehom srca koje voli’, rekao je Gorki, pogađajući bit te čudne, suzdržljive osjećajnosti.” (1985: 9) Detaljnije o njegovim stavovima o Čehovljevu književnom radu (dramatici i novelistici) vidi spomenut članak.

(...) bilo je slavnih mjesta u bogatoj egzaltaciji Ljubov Andrejevne (...), u njezinoj patološkoj hirovitosti i raznježenosti, u brzim afektivnim kontrastima; bilo je dirljive sugestivnosti u smetenoj sentimentalnosti Gajeva (...) i složenih nijansi u replikama Varje (...). Međutim, prva je sebi dopustila neke lucidne oštrine neprimjerene sudbonosnoj mekoputnosti lika, drugi je djelovao odveć emancipirano i dostojanstveno u odnosu na svoj status gotovo bolesno ukorijenjenoga, a treća se nepotrebno zamrsila u mrežu napetih odnosa prema perifernim okolnostima, osudivši se na konstantnu grčevitost. (Ibid., 3)

Kritiku nastavlja prikazom scenografskih, kostimografskih, glazbenih i rasvjetnih rješenja, a jedino scenografiju („vizualna atrakcija maštovite i misaone stiliziranosti”) i glazbu („profinjeno diskretna”) promatra kao vrijednosti u predstavi. O scenografiji također ističe: „Sivilo sveobuhvatnih žaluzija što su propuštale čedne vrtke svjetlosti u ugašenost strmog prostora koji je simbolizirao pad i odlazak u nepovrat, bilo je melankolični zorni refren raspada pred zovom neke vječne vanjske životnosti.” (Ibid., 3) Drugim riječima, i u ovoj predstavi Kunčević je zaokupljen likovnim izričajem i izražavanjem unutarnjih strujanja Čehovljeva tekstnog predloška, a to postiže usporenim pokretima likova, čime naglasak stavlja na njihov nestanak te na nestanak njihova porijekla. (Bogner-Šaban u Vladović, 1998: 283)

3.6.2. Zagreb

3.6.2.1. *Tri sestre* u Dramskom kazalištu *Gavella*

Dvadeset i petog travnja 1984. Kunčević premijerno uprizoruje još jednu Čehovljevu dramu. Drama *Tri sestre* (*Tri sestry*) izvodi se na pozornici Dramskog kazališta *Gavella*. Osim premijere, izvedeno je još četrnaest repriza, posljednja od njih 17. siječnja 1985. Dramaturgiju potpisuje Zvonimir Mrkonjić, prijevod Čedo Prica,³¹⁵ scenografiju Dinka Jeričević (1947.), a kostimografiju Diana Kosec-Bourek (1937.). Asistent kostimografa je Darja Hlavka, jezična suradnica Đurđa Škavić, suradnik za pokret i asistent redatelja Miljenko Vikić (1931. – 2020.), a skladatelj Neven Frangeš. Uloge tumače Željko Vukmirica (1953.) – Andrej Sergejevič Prozorov, Vlasta Knezović (1948.) – Natalija Ivanovna, Helena Buljan (1941.) – Olga, Ingeborg Appelt (1943.) – Maša, Biserka Ipša (1950.) – Irina, Emil Glad (1929. – 2009.) – Fjodor Iljič Kuligin, Božidar Boban (1938.) – Aleksandar Ignjatjevič Veršinin, Drago Meštović (1943. – 2010.) – Nikolaj Ljvovič Tusenbach, Slobodan Milovanović – Vasilij Vasiljevič Saljonij, Ljubomir Kapor (1932. – 2010.) – Ivan Romanovič Čebutikin, Zoran Gogić (1955.) – Aleksej Petrovič Fedotik, Slavko Brankov (1951. – 2006.) – Vladimir Karlovič Rode, Ivo Fici (1927. – 1987.) – Ferapont, Ljubica Mikuličić (1925. –

³¹⁵ O svojem prijevodu drame *Tri sestre* za Kunčevićevu predstavu u Gavelli, za kazališnu sezonu 1982./1983. (koja se naposljetku nije realizirala te sezone već sljedeće), Prica napominje: „S radošću, ali i odgovornošću, prihvatio sam suradnju i da kao prevodilac sudjelujem u ostvarivanju Kunčevićeve kazališne radionice *Tri sestre* na sceni DK *Gavella*. (...) Zato sam i svoje prevođenje razumio ne kao rutinsko obavljanje ugovorena posla, već kao nužnu zamjenu za izvornik djela, ali i kao pokušaj da se nadvlada rutina, koju osobno kao prevodilac i u ovom slučaju na sreću i nemam, a da se iz izvornika prenese u duh hrvatskog scenskog govora suština dramskog jezika i Čehovljeva osebujna scenska poetika. Time dakako ne činim ovaj prijevod boljim ili gorim od ostalih, već vršim prijenos iz originala na osobnu razinu stvaralačke jezične kulture suvremenog scenskog govorenja. Dakako da je pri svemu tome bilo najvažnije: duhovno prijateljstvo s glumišnom tradicijom DK *Gavella*, puno povjerenje u Kunčevićev redateljski, istraživački i hrabri duh propitivanja dramskog djela kao scenske vrijednosti. Pa i Čehovljeva. Jer mi smo uglavnom Čehova obnavljali i ponavljali, vjerujući da je to dovoljno i da će korektan pristup Čehovu uvijek posvojiti i osvojiti svijet teatra. A s njim se obično događalo suprotno očekivanju: Čehov je kazališno uvijek padao kad se s njim računalo sa sigurnošću.” (1987: 51–52) U korpusu svjetske dramske književnosti i Čehovljevu opusu posebno mjesto dodjeljuje upravo toj drami te još jednom podsjeća kako je njezina ruska praizvedba 31. siječnja 1901. (prvog mjeseca prve godine prošlog stoljeća) u doslovnom i prenesenom značenju napustila naturalističke i simbolističke tradicije dramaturgije 19. stoljeća i nagovijestila avangardne ideje za novo kazalište s novim dramaturškim slobodama. Izdvaja: „*Tri sestre* su udarac konvencionalnom duhu prizora, lažnoj dramatici i shematiziranim rasporedima protagonističkog teatra. One su rastvorile sam život, veličanstvenu sliku samo naizgled teško pomičnih lica i karaktera. One su iz dubine ljudske tjeskobe ozračile svijet dramskom maštom, vrativši kazalištu prizor kojeg dotad zauzima i ispunjava skrivana stvarnost i zanemareni oblici ljudske zapitanosti pred tjeskobama življenja. Napokon *Tri sestre* dovršavaju svjetski portret Čehova kao dramatičara koji na scenu dovodi lica prozних i beletrističkih profila, koja su u ruskoj i europskoj književnosti pripadala isključivo pripovjedačkoj vrsti književnosti, i na taj način demokratizirala dramski prostor, vraća dramaturgiji životinji i bogatiji izbor sudbina i karaktera.” (Ibid., 36)

2006.) – Anfisa i Ankica Dobrić (1959.) / Liljana Bogojević (1962.) – sobarica. Predstava je gostovala na 12. Gavellinim večerima³¹⁶ 15. listopada 1984. godine.³¹⁷

Redatelj je u to vrijeme već „provjereni” znalac Čehovljeve dramaturgije³¹⁸ koji u povodu uprizorenja *Triju sestara* naglašava iste stavove koje je isticao u povodu uprizorenja *Višnjika*:

Živimo očito u vremenu koje nema vremena, u kojem je mnogo buke, zasipaju nas svakodnevno novim informacijama i tako se sami zavaravamo da to naše postojanje ima razloga i smisla. Zgražajući se, ili reagirajući, ili sudjelujući u svim stvarnim i mnogim izmišljenim potresima suvremenog svijeta, stvaramo sebi savršen alibi za apsolutnu egzistencijalnu prazninu. Ukratko, buka koja nas okružuje, spašava nas da ne čujemo prazninu u sebi. Čehov je jedan od onih genija koji se usudio postaviti

³¹⁶ Kazališna smotra Gavelline večeri osnovana je 1973. godine u sklopu Dramskog kazališta *Gavella* 20 godina nakon osnutka kazališta kao jedina smotra takve vrste u Zagrebu, ali i u drugim tadašnjim jugoslavenskim kazališnim središtima, čiji je cilj bio predstavljanje jednogodišnjeg programa umjetničkoga rada pred kazališnom publikom, kao zajednički rezultat svih članova kazališnoga ansambla i vanjskih suradnika. Najviše se pozornosti posvećivalo publici, njezinim sklonostima i opredjeljenjima, a umjetnički čin je služio kao društvena potvrda smotre. Od 1975., zbog popularizacije produkcije tog kazališta, na smotri gostuju i ansambli drugih kazališta iz Zagreba i Jugoslavije, zadržavajući odrednicu da se kazališna predstava treba igrati pred što većim brojem gledatelja. Konceptija smotre postajala je kvalitativno sve zahtjevnijom. Osnovana je uskoro i Kazališna komuna čiji su članovi bili predstavnici matičnoga kazališta i pojedinih organizacija koje su materijalno podržavale smotru. (Antonija Bogner-Šaban u: Hećimović, 1990.) Potkraj osamdesetih godina dolazi do određenih novina u koncepciji i opsegu smotre zbog nedostatka financijskih sredstava pa se smotra više usmjeruje prema vlastitim predstavama i gostovanjima hrvatskih kazališta. Bez obzira na to, „Gavelline večeri ostaju jednom od rijetkih zagrebačkih kulturnih prigoda što omogućuju uvid u postignuća pojedinih kazališta, te u zastupljenost autora, ideja i žanrova kao odraza općih društvenih okolnosti”. (Ibid., 254) Nagrade i priznanja pod pokroviteljstvom *Studija* i *Večernjeg lista* dodjeljuju se za tekst, najbolju predstavu u cjelini, režiju, scenografiju, kostimografiju, glazbu, glumca i glumicu te najboljeg mladog glumca i to u obliku novčane nagrade, Zlatne lepeze, Zlatne maske, Nagrade Ivo Hergešić i Nagrade Fahro Konjhodžić. (Ibid., 254)

³¹⁷ Programska knjižica: 12. Gavelline večeri (1984.).

³¹⁸ Kunčević također uprizoruje *Ujaka Vanju* 1987. godine i to u Narodnom pozorištu u Beogradu. Petar Brečić u kritičkom osvrtu na predstavu objašnjava zašto su nastali nesporazumi oko navedene inscenacije, odnosno koje su glavne odlike Kunčevićevih scenskih uprizorenja Čehovljevih djela. (1987: 8) Naime, Čehovljevi dramski opus postaje Kunčevićeva umjetnička opsesija i to u tolikoj mjeri da redatelj neke druge predstave (Shakespeareove i starogrčke drame) režira imajući na umu pitanja/teme kojima se Čehov bavi u svojoj dramaturgiji. Brečić napominje da „buku i bijes Shakespeareova govora on čuje kao ludilo tišine, a u velikim i zaštitničkim figurama starogrčke dramaturgije predosjeća život kao paranoju materije”. (Ibid., 8) Beogradsko uprizorenje *Ujaka Vanje* uvelo je, prema mišljenju kritičara, dvije novine u scenska uprizorenja te drame. Prvo, redatelj promatra Čehovljeve protagoniste kao „putnike na jedinom putu koji je već prevaljen i na kome više nema nikoga” te je stoga svaki njihov govor izraz tišine ili pak tišina koja se izražava (za razliku od inscenacija koje su odabrale boravak s junacima kao svoju uporišnu točku, odnosno otvorile mogućnost nade te bolje i nove budućnosti). (Ibid., 8) Štoviše, položaj njegovih protagonista može se promatrati posredstvom redateljske perspektive: „on je s njima na mjestu odakle se vidi svijet bez njih, čak bez ikoga. I kao teški pritisak, u razlogu govora, osjeća se samo kako teži Materija.” (Ibid., 8) Drugo, redatelj ne uvodi protagoniste u središte nesretnih događaja jer se tako nudi nada u bolju budućnost, odnosno ne dovodi ih u priliku da dožive katarzu. Glumci to postižu tako što redatelj „ugrađuje dvije transmisije izraza ljudske situacije. Petar Kralj igra tako ujaka Vanju koji igra ujaka Vanju. Predrag Ejodus je Astrov koji glumi Astrova. To je, dakle, igra kao govor govora, koji drži na razmaku – pri nesreći, ali ne u njenom središtu (...). To je gluma kojoj je jedini cilj da se vrati tamo odakle je potekla, to će reći u Čehova i da nestane onako kao što nestaje voda u vodi.” (Ibid., 8)

prava i nezaobilazna pitanja čovjeku. Čehov zna da prije svih socioloških sistema i rješenja, da prije svakog podruštvljavanja postoji čovjek kao takav. I on piše drame o golom čovjeku, njegov sud o tom golom čovjeku je najblaže rečeno sumnjičav. Usudim se reći da Čehov govori o tome kako je čovjek napravljen od sumnjivog materijala. Ako se na tom novom materijalu mogu izgraditi sistemi, novi svjetovi, Čehov im jasno, kao humanist, želi sve najbolje, ali kao umjetnik ima pravo na svoju sumnju. Zato upravo radim Čehova. (Kunčević u: Malčić, 1984: 6)

U prvom planu nalazi se redateljstvo egzistencijalističko razmišljanje o piščevoj drami, „goli čovjek” i njegova izrazita tjeskoba te osjećaj praznine i usamljenosti koji ga pritišću u besmislenome svijetu. Takvo je razmišljanje, kao što smo već izdvojili, na tragu Beckettove dramaturgije apsurdna.³¹⁹ U tom tonu piše i Mrkonjić, naglašavajući iznimno važan element Vremena u drami. Napominje da Čehovljevi junaci samo podnose vrijeme, za razliku od „klasičnih” junaka koji ga svojim djelovanjem oblikuju. Pritom se vrijeme ne očituje samo u fizičkim znakovima starenja već i u njihovom duhu, odnosno doživljaj Vremena postaje egzistencijalan.³²⁰

S druge strane, Branka Malčić se u kritičkom osvrtu na predstavu oslanja na Brookova promišljanja o Čehovljevoj dramaturgiji. Osim što se Brook nije slagao s tretiranjem Čehova kao naturalističkog pisca, tvrdio je da se njegove drame mogu usporediti s vodviljima francuskoga komediografa Georgea Feydeaua:

Svaka stranica *Tri sestre* odaje dojam života koji se odmotava nalik okretanju magnetofona. Pogledamo li pažljivije vidjet ćemo da je komad građen na slučajnostima jednakim onima u Feydeaua – vaza s cvijećem koja se prevrne, lokomotiva koja prođe baš u pravom trenutku, riječ, stanka, zvuk klavira – korak po korak stvara se jezikom iluzije, sveopća iluzija dijela života. Ovaj niz dojmova također je niz začudnosti: svaki je prijelom suptilni izazov i poziv na razmišljanje. (1984: 6)

³¹⁹ O poveznici Beckettovih i Čehovljevih djela piše i Misailović koji naglašava odnos likova i prostora u njihovim dramama. Uspoređujući drame *Tri sestre* i *Čekajući Godota*, napominje da tri sestre žele napustiti provinciju i otputovati u glavni grad kako bi promijenile svoju sudbinu, međutim toliko su usredotočene na san o promjeni životnog prostora da zanemaruju prostor u kojem trenutačno žive, odnosno ne pronalaze dovoljno snage da ga promijene. Slično se događa i u Beckettovoj drami: Vladimir i Estragon stalno čekaju Godota koji nikada ne dolazi. (1988: 366)

³²⁰ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1984.).

„Njegovi su junaci, po riječima jednog filozofa, „bačeni” u vrijeme koje je prazno koliko je beskrajn prostor ruske pokrajine gdje žive. Ali dogodi se povremeno nešto što pobudi nadu da se može pobjeći beskrajnosti vremena/prostora, tj. da je u praznom vremenu ipak moguće ispuniti se. To je najčešće dolazak ljudi koji će biti samo privremeno tu, pa ipak dosta dugo da pobude nadu u spas. Možda je to ljubav, mogućnost da se nekamo zauvijek ode ili da se nešto radi? Odjednom egzistencija (...) stječe imaginarnu produžetku te joj se čini da može zaboraviti na vrijeme. Ali Čehov ne daje nadi prostora ništa više nego mu to dopušta strogost njegova poimanja realnog, pa vraća svoje osobe u stvarne dimenzije njihova opstanka nastojeći da im nanese što manju bol.” (Mrkonjić u: Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1984.).

Prema mišljenju kritičarke, riječ je o kompaktnom i iskusnom glumačkom ansamblu koji uloge igra opušteno, razigrano, „čehovljevski”, a iako je redatelj gotovo opsjednut predstavom, tražeći da se svaki dan održe čak dvije probe, na kraju je ipak zadovoljan rezultatom. Pritom se posebice ističu prva dva čina u predstavi kojima vlada „prava čehovljanska atmosfera”: „kuća puna smijeha, muzike, cvijeća, mudrovanja, sjete i snova o odlasku, o bijegu od svega toga”. (Ibid., 6) No tijekom drugih dvaju činova, prevlada „nervoza, koncentracija nije više kako treba, glumci su umorni, likovi su manje životni” itd., a jedan od razloga vjerojatno se može pronaći u izvankazališnim okolnostima: primjerice, odsutnosti pojedinih glumica s kazališnih proba (Vlasta Knezović odlazi na krojačku probu, dok Inga Appelt istodobno sudjeluje i u kazališnom uprizorenju djela *Oslobođenje Skoplja* Dušana Jovanovića). (Ibid., 6)

Dalibor Foretić pak smatra da redatelj nije uspješno režirao ovu predstavu (za razliku od predstava *Ivanov* ili *Višnjik*), i to ponajprije zbog odluke da se usredotoči na vodviljske elemente³²¹ dramske strukture *Triju sestara*, što je rezultiralo time da se Vrijeme (glavni junak u drami) „ne osjeća”. (1984.) Napominje:

Činilo mi se na trenutke, štoviše, da ga je Kunčević svjesno zaustavio. No, potom on i njegovi suradnici povlače neke poteze da i to osjećanje opovrgnu. Najprije Frangeš izvrsnom muzičkom kulisom kojoj je osnova neumitan hod metronoma. Potom, osobito u drugom dijelu, Dinka Jeričević koja u scenografskom rješenju salonski namještaj postupno pretvara u velike kovčege za putovanje, što jedan po jedan nestaju s pozornice, navješćujući velik odlazak do kojeg nikako da dođe. (Ibid.)

Može se pretpostaviti da je postavljanje velikih kovčega na pozornicu kao dio scenografije trebalo kod gledatelja evocirati pojedine karakteristike Beckettove dramaturgije (prisutne primjerice u dramama *Svršetak igre* i *Posljednja vrpca*) koja se njima služi kao metaforom ljudskog stanja i psiholoških života likova. Dakle, nije riječ samo o scenskim rekvizitima *per se* već Kunčevićevi kovčezi simboliziraju egzistencijalističku tjeskobu i izolaciju likova s jedne strane, a mogućnost putovanja i promjene njihovih života (koja se nikada ne ostvaruje) s druge strane. Usto, vodviljski način igre u predstavi, nastavlja Foretić, podrazumijevao je

³²¹ Ibrišimović Sabić napominje da je Čehov uživao u žanru vodvilja i da je smatrao da vodvilj posjeduje umjetnički potencijal koji treba ispitati i iskoristiti. Štoviše, vodvilji i vesele teatarske šale bili su njegovi omiljeni žanrovi. Pritom autorica njegove „šale” u jednom činu imenuje vodviljima. (2019: 57)

određene elemente farse u stilu glumačke igre, a u toj su farsičnosti pretjerali Božidar Boban kao Veršinjin i Slobodan Milovanović kao Saljonij, za razliku od glumaca Vlaste Knezović, Emila Glada i Drage Meštrovića koji su zbog svoje inherentne farsičnosti uspješno odigrali uloge. (Ibid.)

3.6.2.2. ADU Sveučilišta u Zagrebu

3.6.2.2.1. *Tri sestre i Humoreske*

Osamdesetih i devedesetih godina prošloga stoljeća studenti Akademije ponovno uprizoruju Čehovljeva djela za potrebe semestarskih ispita, no nisu sačuvani podaci o imenima studenata koji su u tim inscenacijama sudjelovali. Dvadesetog siječnja 1982. godine studenti uprizoruju pojedine scene iz drame *Tri sestre (Tri sestry)* u režiji Damira Munitića (1953. – 2011.) i prijevodu Vladimira Gerića. *Humoreske (Jumoreske)* pak izvode 27. prosinca 1984., pod redateljskom palicom Drage Krče (1923. – 1998.).

3.6.2.2.2. *Galeb, Humoreska, Medvjed i Zagonetna priroda*

Drama *Galeb* (određene scene iz drame) uprizorena je 29. siječnja 1985. u režiji Neve Rošić i prijevodu Kirila Taranovskog. Dva dana poslije, 31. siječnja 1985. postavljaju se *Humoreske, Medvjed i Zagonetna priroda*. Za prijevod *Humoreska i Zagonetne prirode* zaslužan je Božidar Škritek, za prijevod *Medvjeda* Božidar Škritek i Radovan Ivšić, dok Izet Hajdarhodžić režira sva tri djela.

3.6.2.2.3. *Ujak Vanja, Medvjed, Prosidba i O štetnosti duhana*

Dvadeset i devetog prosinca 1986. obnovljena je drama *Ujak Vanja (Djadja Vanja, scene iz seoskog života u četiri čina)*. Redatelji su Tomislav Durbešić (1928. – 2001.) i Angel Palašev (1942.). Dvadeset i drugog siječnja 1988. izvedene su jednočinke *Medvjed, Prosidba i O štetnosti duhana*, ponovno u režiji Izeta Hajdarhodžića.

3.6.2.2.4. *Jubilej i Labuđi pjev*

Osmog siječnja 1990. studenti četvrte godine dislociranog studija Glume u Rijeci, u klasi nastavnika Drage Krče i Matka Sršana (1947.), uprizoruju „šale” u jednom činu, *Jubilej i Labuđi pjev (Labudova pjesma / Lebedinaja pesnja)* u foajeu riječkog Narodnoga kazališta

Ivan Zajc. Labuđi pjev preveo je Božidar Škritek, a *Jubilej* Borislav Mrkšić. Kostimografiju *Jubileja* je osmislila Ksenija Jeričević. Uloge u *Labuđem pjevu* tumačili su Alen Liverić (1967.) – V. V. Svjetlovidov i Predrag Sikimić (1960.), a u *Jubileju* Denis Brižić (1961.) – A. A. Šipučin, Andrea Blagojević (1967. – 2015.) – Tatjana Aleksejevna, Dražen Mikulić (1964.) – K. N. Hirin, Elis Lovrić – N. F. Merčutkina, Predrag Sikimić – činovnik i Alen Liverić (1967.) – vratar.

3.6.2.3. *O štetnosti duhana i Prosidba Kazališta Trešnja*

U drugoj polovici osamdesetih godina na hrvatskoj kazališnoj sceni pojavljuju se i lutkarske predstave Čehovljevih djela, i to tek četiri desetljeća nakon što ih je prvi put izvela zagrebačka Družina mladih. Kazalište *Trešnja*³²² 17. prosinca 1987. uprizoruje jednočinke *O štetnosti duhana (O vrede tabaka)* i *Prosidbu (Predloženie)*, za vrijeme ravnateljstva Hrvoja Hitreca (1985. – 1990.). Osim premijere, održano je još šest izvedbi predstave, a posljednja 17. veljače 1988. godine. Zlatko Bourek (1929. – 2018.) adaptirao je i režirao jednočinke te osmislio scenografiju i izradio lutke. Songove i glazbu je napisao Arsen Dedić (1938. – 2015.), dok kostimografska rješenja potpisuje Bourekova supruga Diana Kosec Bourek (1937.).

Bourekov teatar, kako autor sam naglašava, predstavlja teatar figura (s glumcima i s figurama/lutkama), a ne lutkarsko kazalište ili kazalište za djecu. Bourek se služi vrstom japanske tehnike bunraku prilagođene hrvatskom kazalištu. Njegove figure su „zločesti, rugalački, sardonični likovi koji govore o sadašnjosti i prošlosti na kritičan način”, a usko su povezani s njegovim likovnim stvaralaštvom. (U: Hribar, 2013.)

Bourek nerijetko napominje da je njegovo kazalište brehtijansko, ekspresionističko, ali i pučko kazalište koje se ruga samome sebi. (Ibid.) Drži da je najljepša odlika lutkarskog kazališta ona koja minimalnim, siromašnim sredstvima postiže maksimalni užitek rada te napominje da želi raditi sa što manje glumaca i na što manjoj pozornici, kako bi mala drvena figura preuzela najvažniju ulogu. (U: Vidović, 1998: 64) Prema Petranović, oznake njegova stila čine „sklonost teatralnoj i karnavalesknoj slici svijeta; pučkome i uličnome humoru; sarkazmu, poruzi, farsu, groteski i karikaturi; izobličavanju; nadrealnome, fantastičnome, izokrenutom ili pomaknutom prikazu realnosti; hiperboliziranju, pretjerivanju, gomilanju, hipertrofiji detalja, aluzivnosti, naglašenom erotizmu, lascivnosti, putenosti pa i balansiranju na rubu vulgarnosti; skulpturalnosti, kolorizmu i agresivnoj vizualnoj simbolici.”³²³ (2015:

³²² Osamdesetih godina djelovanje Kazališta *Trešnja* obilježile su dvije jake umjetničke osobnosti: glumac Zlatko Madunić i književnik i scenarist Hrvoje Hitrec. Kao ravnatelj kazališta, Hitrec pozornost usmjerava na obogaćenje kazališnog repertoara i izgradnju kazališne zgrade. U kazalištu gostuju brojni uvaženi redatelji, scenografi, kostimografi, koreografi i glazbeni suradnici koji s glumačkim ansamblom utječu na podizanje razine kvalitete predstava. (Hećimović, 2002: 68)

³²³ U tom kontekstu zanimljivo je razmotriti Mejerholjdova teorijska promišljanja o maski, kojom želi pomiriti tradiciju i inovativnost. Masku promatra kroz tri perspektive: filozofsku, fizičku i teatralnu. S filozofske

381) Takvom vrstom kazališta Bourek otvara novo poglavlje modernog kazališnog stvaralaštva u Hrvatskoj (Lederer, Petranović, 2019: 401), ali i novo poglavlje u razmatranju hrvatske recepcije Čehovljevih jednočinki.

Lutkama se služi kako bi obradio poznata djela (pa tako i Čehovljeve jednočinke – op. S. M. Š.), a izrađuje ih tako da odražavaju glavne osobine protagonista, ali prema vlastitoj interpretaciji njihovih uloga, pritom stvarajući jasne i čitljive tipologije dramskih junaka i univerzalno razumljiv jezik za gledatelje svojih predstava. (Petranović, 2015: 386) Uspostavlja poseban odnos prema tijelu lutaka jer među njegovim lutkama dominiraju „tzv. grdači naglašenih oblina i falusoidnih noseva”. (Ibid., 386) Uočljiva je njihova fizička deformacija, izobličenje ili modifikacija kako bi se izazvalo očuđenje kod gledatelja. (Ibid., 385–386) Petranović naglašava njegovo specifično, ali zato inovativno tumačenje lutkarskog kazališta u kojem je (kao i u ovom primjeru – op. S. M. Š.) nerijetko i kreator lutka, i scenograf i redatelj, odnosno njegovo „autorsko” viđenje predstava u cjelini u kojima sudjeluje u jednoj od navedenih uloga ili u njihovoj kombinaciji. (Ibid., 389)

Za Boureka je svijet „kretanje tijela u prostoru i vremenu”, a lutkama projicira vlastiti cinični pogled na svijet tako da se doima „kao da je zaljubljen u dražesno ruganje koje se zove čovjek”. „Njegove su lutke toliko ružne da postaju lijepe, osobito kad ih u ruke uzme pravi glumac”, a lica lutaka modelira prema vlastitu licu. (Ciglar u: Vladović, 1998: 60) Lutkarske predstave kreira polazeći od slike koju smješta u određeno vrijeme te joj nadodaje glazbene elemente i riječi. Uzore pronalazi u slikarima/scenografima Ljubi Babiću, Kamilu Tompi i Berislavu Deželiću. (Ibid., 60)

perspektive, maska je prepuna suprotnosti, dio je i prošlosti i sadašnjosti, u jednakoj mjeri i određuje i oslobađa. Kao primjer navodi lika Arlecchina iz komedije *dell'arte* koji predstavlja i veselog slugu i zločestog čarobnjaka, dvije dijametralno suprotne osobnosti, te koji ima sposobnost sjedinjenja i prošlosti i sadašnjosti, što je posebno intrigantno gledateljima. S fizičke perspektive, maska potiče spontanost, oslobađa glumčevu ekspresiju, zahtijeva tjelesni pristup izgradnji lika, jasnoću geste i izraza, povećava gledateljevu svijest o neprirodnim gestama. S perspektive teatralnosti, maska u stiliziranom obliku potiče maštu gledatelja, kreira odmak između glumca i uloge koju tumači, maska se pritom može i promijeniti ili transformirati, može pokazati različita gledišta istog lika. Uporaba maske sve je samo ne odraz upotrebe naturalističkih scenskih postupaka na pozornici. Ukratko, način na koji Mejerholjd pristupa maski usko je povezan s njegovim razumijevanjem izgradnje lika/uloge koja se tumači. Nadalje, Mejerholjd se služi i pojmom groteske, žanrom iznenađenja. Odbacuje sve ono što je predvidljivo u kazalištu jer ono dovodi do opuštenosti koja se uskoro pretvori u dosadu, a koja naposljetku dovodi do smrti kazališnog čina. Za njega je groteska kazališni stil koji se poigrava oštrim suprotnostima i kreira stalnu promjenu u percepciji. Njezine odlike uključuju: prožimanje suprotnosti (tragedije i komedije, života i smrti, ljepote i ružnoće), slavljenje neskladnosti, nestašnost, čak i satiričnost, dijaboličnost, sposobnost da prirodno postane neprirodno ili stilizirano, transformira objekte, likove, krajolike i ugođaje, uživa u misterioznom i izmišljenom. (U: Pitches, 2003: 57–62)

U kazalištu nerijetko surađuje sa suprugom koja se kazališnom kostimografijom bavi od kraja pedesetih godina, a u radu se ističe „besprijekornošću krojeva i odabira materijala u kreiranju stilskoga kostima”, sposobnošću da bojama, stilom i konceptom kostima nadopuni i zaokruži likovno-scensku viziju predstave koja je u skladu s idejama redatelja i dramaturškom funkcijom dramskih junaka. (Petranović. 2015: 389–393) Može se pretpostaviti da je u ovoj predstavi svojim kostimima zaokružila i nadopunila konceptualno snažno obilježen lutkarski projekt Zlatka Boureka posvećen ruskome piscu.

3.6.2.4. *Labuđi pjev* i *O štetnosti duhana* Video teatra ZS 100

Video teatar ZS 100 iz Zagreba³²⁴ izveo je jednočinke *Labuđi pjev* (*Labudova pjesma / Lebedinaja pesnja*) i *O štetnosti duhana* (*O vrede tabaka*) 23. ožujka 1988. godine. Sveukupno je izvedeno četrdeset i sedam izvedbi predstave. Glumili su Damir Mejovšek (1933. – 2006.) i Vanja Drach (1932. – 2009.). Nema podataka o redatelju jednočinki te nisu pronađeni kritički osvrti. U najavi programa kazališta isticala se uporaba napredne tehnike: veliki videoekrani, kasetofoni, mikser zvuka, projekcijski uređaj za TV sliku, pojačala, monitori itd. (U: Hećimović, 2002: 98)

³²⁴ Video teatar ZS 100 iz Zagreba otvoren je 8. prosinca 1984., a djelovao je od 1985. do 1990. (U: Hećimović, 2002: 98)

3.6.3. Split

3.6.3.1. Dječje kazalište *Titovi mornari*

3.6.3.1.1. *Benefis*

Potkraj osamdesetih godina Čehovljeva djela izvode se i na splitskoj dječjoj kazališnoj pozornici. Dječje kazalište *Titovi mornari* 25. lipnja 1987. insceniralo je predstavu *Benefis* prema „komedijama” u jednom činu *Prosidbi* i *Jubileju*. Tekst je adaptirao i režirao Milovan Alač, scenografiju i kostimografiju osmislio Igor Gudić, a scensku glazbu odabrao Dragan Smiljan (1938. – 2020.). Predstava je izvedena u dvorani Doma *Brodosplit*, imala je sveukupno dvadeset izvedbi, a posljednja se održala 8. travnja 1988. godine. U predstavi nastupaju Franko Strmotić (1944. – 2011.) – Stjepan Stjepanović Čubukov (*Prosidba*) i Vasilij Vasiljič Svjetlovidov (*Labuđi pjev*), Jasna Jukić (1968.) – Natalija Stjepanovna (*Prosidba*), Filip Radoš (1958.) – Ivan Vasiljevič Lomov (*Prosidba*), Trpimir Jurkić (1963.) – Fomič, A. P. Čehov i Stjepan Ivčević.³²⁵ (u: Mirković, 1987: 10)³²⁶

U objašnjenju naziva predstave redatelj Milovan Alač napominje da je Čehov nerijetko upotrebljavao pojam „benefis” u svojim pripovijestima te njime označavao proslavu glumačkog jubileja, odnosno glumčev oprostaj od kazališne pozornice najdražom ili najuspješnijom ulogom u karijeri. Predstava je podijeljena na tri dijela. Prvi dio odnosi se na vodvilj *Prosidbu*, drugi dio na san Vasiljeva, glavnog junaka predstave, a treći dio posvećen je njegovoj uzaludnoj borbi sa surovom stvarnošću koja ga okružuje, tijekom koje postaje simbol stradanja. Drugi i treći dio, nastavlja redatelj, predstavljaju određenu vrstu dramaturške parafraze *Kalhasa komičara* i *Labuđeg pjeva* u kojoj je naglasak na uzaludnoj borbi čovjeka s onime što ga u svakodnevicu ugrožava. (u: A. K., 1987: 11)

U osvrtu na predstavu Mirković iznosi stav o Čehovljevim vodviljima i podastire negativnu kritiku inscenacije sastavljene, kako on to navodi, od Čehovljeve *Prosidbe* i kolaža tekstova nazvanih *Vasiljič*. Čehovljevu *Prosidbu* interpretira kao jednoznačan tekst zasnovan

³²⁵ Popis uloga sastavljen je prema navedenom novinskom članku, međutim podaci nisu potpuni jer u kazalištu nije sačuvana relevantna teatrografska građa predstave koja bi te podatke potvrdila i upotpunila.

³²⁶ Prema *Repertoaru*, predstava je nastala obradom komedija *Prosidbe* i *Jubileja*, međutim iščitavanjem kritičkih osvrta o predstavi razvidno je da je adaptacija Čehovljevih tekstova u ovom slučaju ipak ponešto složenija. U adaptaciju su uključena i djela *Labuđi pjev* i *Kalhas komičar*. Također, neki kritičari drugi dio predstave promatraju kao kolaž tekstova naziva *Vasiljič*, prema glavnom junaku.

na dramaturškom stereotipu (apsurdni nesporazumi među ljudima dovode do nestanka njihovih želja i potreba) te napominje da redatelj pretjerano naglašava vodviljski sloj jednočinke u kojoj su karakteri nerazrađeni, a dramski zaplet i naracija nepostojeći.³²⁷ (1987: 10) Ističe i da je redatelj pokušao nadvladati navedene „nedostatke” jednočinke tako što je ustrajao na mizanscenskom pokretu, naglašavao prenemaganja glumaca (primjer je „smrt” prosca Lomova) i uveo motiv hlača (koji podsjeća na dramu *Politeia* Ranka Marinkovića ili vodvilje Georges Feydeaua). Potom je dodao drugi dio predstave koji je temom „više nasilno nego prirodno” spojen s prvim dijelom, odnosno koji je tragičnim epilogom nesrazmjerno povezan s komičnim elementima *Prosidbe*. Taj drugi dio, koji je redatelj previše i vremenski oduljio, trebao mu je poslužiti da pokaže kako Vasilij Vasiljič Svjetlovidov u košmarskom snu proživljava glumački jubilej i doživljava razna snoviđenja (čak susrete s duhom Hamletova oca i samim Čehovom). Time je redatelj želio „evocirati glumačku višeslojnu prirodu u kojoj se lome vlastitost i odbljesci odglumljenih likova, u kojoj je njemu samom teško lučiti fikciju od stvarnosti. Pri tome glumac jubilarac još doživljava moralni prepad, teroriziran od jedne birokratske teatarske figure”. (Ibid., 10)³²⁸

Na temelju navedenog osvrta može se zaključiti kako ovom adaptacijom i izvedbom piščevih djela redatelj Alač pokazuje tendenciju splitskog kazališta k autorefleksiji, odnosno problematiziranju statusa prividne kazališne realnosti, što nas dovodi do pojma postdramskog kazališta Hansa Thiesa Lehmann,³²⁹ pojma kojim se njemački teatrolog koristi za označavanje kazališno-scenske prakse od sedamdesetih godina 20. stoljeća naovamo, iako napominje da se postdramski diskurs razvija već od kraja 19. stoljeća u etapama „autorefleksije, dekompozicije i odvajanja elemenata dramskog kazališta”. (u: Rosanda-Žigo, 2006: 137)

³²⁷ Ne možemo se složiti s takvim stavovima kritičara o Čehovljevim vodviljima jer se Čehov smatra inovatorom kratkih proznih i dramskih oblika koji je ozbiljno pristupao tehnici pisanja tih žanrova. Ibrišimović-Šabić u eseju *O interpretacijama komičnog* navodi: „Vodvilj jest lagani žanr, dinamičan, služi za razonodu i zabavu, međutim, Čehovljev vodvilj, u svojoj tekstualnoj varijanti, otvoren je i za ‚elastična’ i za ‚duhovita’ čitanja, a koliko će toga dospjeti do gledatelja (dodali bismo, i do kritičara – op. S. M. Š.) – stvar je realizacije i aktualizacije potencijala koji sadrži izvornik. Istovremeno, koliko god komičan i smiješan, na kraju postavlja i vrlo važno gogoljevsko pitanje: čemu se smijete?.” (2013.) Dakle, pisac se ne služi elementima vodvilja samo zato jer smatra da su ti elementi najsceničniji i da će privući najviše gledatelja u kazalište već pokazuje i tendenciju k dekanonizaciji dramskog žanra. (Ibid.)

³²⁸ Usto, redateljeva namjera bila je i odati počast umjetničkom djelovanju Franka Strmotića, veteranu spomenutog kazališta.

³²⁹ Postdramsko kazalište naime označava „kazalište koje je ponukano djelovati s one strane drame, u vremenu nakon njene dominantnosti i prevlasti dramske riječi u kazalištu” te mu Lehmann određuje primat nad tekstem. (Rosanda Žigo, 2006: 136) To ne znači da se uloga dramskoga teksta zanemaruje ili osporava, već se izjednačava s ostalim elementima u predstavi, odnosno i dalje egzistira postojeća veza između teksta i scenske prakse. (Ibid., 137)

Postupkom autorefleksije kazalište se okreće od vanjskih događaja (političko-ideoloških i društvenih zbivanja) te pruža pogled iznutra, prema vlastitim umjetničkim oblicima i kazališnim konvencijama te potiče samosvijest glumaca, redatelja i gledatelja o artifičnosti njihova kazališnog iskustva.

3.6.3.1.2. *Vanjka*

Godinu dana poslije, 29. prosinca 1988. isto kazalište uprizoruje predstavu *Vanjka*, nastalu prema Čehovljevu proznom predlošku, u dvorani Doma *Brodosplit*. Djelo je dramaturgizirao (prema kratkoj priči *Vanjka*) i režirao također Milovan Alač. Njegov asistent bio je Marko Bralić. Scenografiju potpisuje Ante Puhalo, kostimografiju Lila Foretić-Vuko, a scensku glazbu odabrao je Pavle Kolarov. Osim premijere, održano je još dvadeset izvedbi predstave, a posljednja 18. ožujka 1989. godine. U predstavi uloge tumače Franko Strmotić – Djed, Filip Radoš – Asesor, nadzornik na imanju, Danijel Dujmović (alternativno Tomislav Baus i Marko Bralić) – Vanjka, Marko Bralić – Vjetar, Milan Zdravković – Aljahin, gazda, Trpimir Jurkić – Petar, šegrt, Jasna Jukić – Glas i Željko Vičević – Poštar. (u: Fiamengo, 1988: 12)

Redatelj predstave ističe da je riječ o prvoj hrvatskoj izvedbi ove dramaturgizirane Čehovljeve kratke priče. Svjestan pothvata koji predstavlja postavljanje bilo kojeg Čehovljeva djela na scenu, njegov moto glasi: „Čehov se ne može igrati, on se može samo živjeti.” Pritom podastire svoju viziju Čehova pripovjedača koji „čitav život može staviti u ljusku od oraha”: „On je psiholog, liričar, gorko humoran pripovjedač, čija suvremenost traje dok postoji čovjek sa svim svojim vrlinama, manama, uzletima i padovima. (...) Znamo i to da su mnoge moderne prezentacije dehumaniziranog življenja prisutne i u njegovu djelu, pa je upravo stoga Čehov vrlo suvremen i moderan pisac.” (U: Fiamengo, 1988: 12) Naglašava da je Čehovljevo književno stvaralaštvo usmjereno prema „životnim sitnicama”, veličini ugroženog i malenog čovjeka koji se bori sa svakodnevicom u dehumaniziranom svijetu, a scensko uprizorenje takvih tema upravo je jedan od zadataka njegove režije. (Ibid., 12) Slično kao i kod Kunčevića, Alačeva razmišljanja o Čehovljevoj dramaturgiji imaju snažan oslonac u egzistencijalističkoj filozofiji i teatru apsurdna 20. stoljeća.

3.6.3.2. *Drama bez naslova* u Hrvatskom narodnom kazalištu Split

Osim na pozornici dječjeg kazališta, Čehovljeva djela izvode se i u Hrvatskom narodnom kazalištu Split. *Drama bez naslova* (*Platonov / P'esa bez nazvanija*) inscenirana je 3. ožujka 1989. godine. Dramu su preveli Božidar Škritek i Borislav Mrkšić. Režiju i kostimografiju potpisuje talijanski redatelj Paolo Magelli (1947.), scenografiju Marina Čturić (1956. – 2011.), koreografiju Višnja Đorđević (1938. – 2017.), a dramaturgiju Vjeran Zuppa (1940.). Majstor svjetla je Zoran Mihanović, a scensku glazbu je odabrao Ljupčo Konstantinov (1946.). Osim premijere, održano je još dvadeset i sedam repriza predstave, posljednja od njih 11. travnja 1990. godine. Glumačku postavu čine Mustafa Nadarević (1943. – 2020.) – Mihajlo Vasiljevič Platonov, Veronika Drolic (1963.) – Aleksandra Ivanovna / Saša, Zdravka Krstulović (1940. – 2003.) – Ana Petrovna Vojniceva,³³⁰ Nenad Srdelić (1961.) – Sergej Pavlovič Vojnec, Zoja Odak (1947. – 2020.) – Sofja Jegorovna, Aleksandar Čakić (1937. – 2000.) – Porfirij Semjonovič Glagoljev, Nikola Ivošević (1960.) – Kiril Porfirevič Glagoljev, Natali Kovačić (1967. – 2021.) – Marja Jefimovna Grekova, Josip Genda (1943. – 2006.) – Trilecki, Vlatko Perković (1936.) – Abram Abramovič, Mirko Kraljev (1939.) – Isak Abramovič, Boris Dvornik (1939. – 2008.) – Osip, Marija Danira (1915. – 1993.) – Katja, Pero Vrca (1929. – 2016.) – Jakov i Andrej Čakić – Koljka. (u: Kudrjavcev, 1989: 6)

Paolo Magelli, redatelj koji je, uzgred rečeno, na početku umjetničke karijere u Italiji bio asistent Giorgia Strehlera, u intervjuu s Jakšom Fiamengom progovara o svojem pristupu režiji drame *Platonov*, drame koju smatra „stablom života” Čehovljeva opusa. (Fiamengo, 1989: 19) Pozornost u režiji usmjerava k prikazivanju surovosti koja se treba ekstrahirati iz djela i dovesti do potpunog i scenski čistog izraza (za razliku od kreiranja uobičajenog čehovljanskog lirskog ugođaja), a glavni lik Platonova prikazati kao slavenskog Don Juana. Naglasak je na propadanju pojedinca (a ne mase) i njegovih etičkih, estetskih i drugih vrijednosti potkraj 20. stoljeća (temom „fin de sièclea” redatelj se u tom razdoblju bavi već

³³⁰ Zdravka Krstulović je za ulogu Vojniceve u *Drami bez naslova* dobiila nagradu na Festivalu malih scena MESS u Sarajevu. Napominje: „Dosta sam je tražila (ulogu), dosta sam išla u neke pritoke, pa se vraćala, pa smo se svađali Magelli i ja zbog sitnica koje on dotjeruje, ali to je bilo kreativno. Lupale su se čaše, i razbijale su se flaše. Iz nekih razloga (...) ja sam se osjećala jako doma u tom svijetu, i tamo je puno likova između kojih luta usamljena žena, koja se drži, koja hoće sačuvati sebe, sebe samu, a zapravo joj se sve ruši. Ima u tome sve ono nešto prikriveno što živi u čovjeku, što ga čini i strastvenim i jadnim, i oholim i sputanim, to mi je zanimljivo.” (U: Vladović, 1996: 269)

nekoliko godina).³³¹ Pritom se zalaže za „teatar koji je matematika duha”, koji ne dopušta izigravanje glumaca na sceni jer glumac nema pravo na unutarnje opuštanje i privatno ponašanje na sceni, već uvijek mora ostati u ulozi, poštujući dramsku cjelovitost i točnost. (Ibid., 19) Smatra da se njegova tehnika u režiranju može primijeniti na bilo koji dramski žanr te da nije isključivo riječ o sklonosti naturalističkim postupcima. U njegovu radu osjeća se i određena doza tjeskobe i straha pred uništenjem civilizacijskih vrijednosti te melankolije, a sve se njegove režije komedija odlikuju iznenadnim tužnim završetkom jer tvrdi da je nada u bolju budućnost zauvijek izgubljena. Štoviše, strahuje da će Europa izgubiti identitet zbog sve veće prisutnosti otuđenja čovjeka i nedostatka tzv. slavenske ludosti i utopije koja nedostaje zapadnoj kulturi. (Ibid., 19) Svoje kazalište definira slično putovanju koje se zove život, odnosno, njegova životna iskustva odredila su njegova kazališna iskustva i obrnuto. Sebe smatra apatridom jer kazališno putovanje osjeća u sebi (dotad je živio u Italiji pa u Beogradu, Zagrebu i Splitu). Za njega kazalište živi u čovjeku. Pritom uspostavlja čvrstu vezu između kazališta i religije/duhovnosti jer je kazalište jedino mjesto gdje se čovjek može ispovjediti, „očistiti dušu”, povratiti vlastitu duhovnost. Umjetnost je za Magellija ponajprije metafizička, a tek onda fizička kategorija. (Ibid., 19) Dakle, kazalište postaje mjesto u kojem redatelj zanemaruje kazališni zabavljački karakter te se okreće metafizičkoj dimenziji: promišljanju o naravi stvarnosti (odnosu svakodnevnog života i kazališne umjetnosti, izostanku oštih razgraničenja između stvarnosti i iluzije), ljudskom postojanju i identitetu, kazalištu kao ritualu, odnosno medijatoru između ovozemaljskog i transcendentalnog, u potrazi za dubljim značenjem. Takva promišljanja Magellija povezuju s Artaudom i kazalištem kao ritualom, odnosno kazalištem okrutnosti,³³² ali svjedoče i o njegovim redateljskim postupcima usmjerenim k aktualizaciji egzistencijalne problematike.

³³¹ Magelli napominje: „To je stoga što sam svjestan da je razvoj mehanike imao svoje granice, a razvoj elektronike je ulazak u beskonačnost i to me uznemirava i čini nesretnim. Zato mi se čini da teatar 21. stoljeća mora biti onaj koji mora maksimalno valorizirati glumce. Ljude. Napustiti tehniku, odustati možda čak i od same zgrade teatra i vratiti se izvornim grčkim vrijednostima.” (U: Fiamengo, 1989: 19)

³³² Kako bi zapadno kazalište nadvladalo krizu koja je nastala početkom 20. stoljeća (jer se previše oslanjalo na racionalizam, individualizam i logocentizam), Artaud zagovara njegovu reteatralizaciju. Zagovara povratak na magijski ritual, povratak „svojim predlozičkim, predracionalnim i preindividualističkim izvorima” (Fischer-Lichte, 2011: 154), a koje je francuski redatelj prepoznao „u obredima, crnačkim maskama, kostimima, glazbi i pokretima balijskih plesača, meksičkim skulpturama, građevinama i mitovima” (Senker, 1984: 233). Međutim, njegova reteatralizacija nije usmjerena na djelovanje kazališta prema glumcu, već prema gledatelju. Kako bi gledatelj doživio kataraktičan učinak, treba ga „dovesti u „stanje transa”” koje će mu olakšati njegov „izravan kontakt sa svojim nesvjesnim”, odnosno dovesti ga do njegove revitalizacije koja je neophodna za čovjeka koji je otuđen od samoga sebe. (Fischer-Lichte, 2011: 154, 156) Artaud napominje da se to može postići na dva

U tom kontekstu treba razmotriti kritički osvrt Anatolija Kudrjavceva objavljen u *Slobodnoj Dalmaciji*. Kritičar u pozitivnom tonu ističe glavne odrednice predstave koje se u velikoj mjeri poklapaju s netom iznesenim redateljevim idejama. (1989: 6) Naime, dramaturg Zuppa je za predstavu skratio i adaptirao tekst *Platonova* te smanjio broj likova, a da se nije narušila integrativna cjelina drame (u Čehovljevu djelu razabire se 21 govorna uloga pa se drama uglavnom postavlja na scenu u adaptiranim inačicama). Magelli u režiji zagovara središnju temu „apsurdnog ruskog donžuanstva u papučama koje mora izdržati teret tradicionalnog fatalizma, prokletstvo junaka našega, tj. njihova vremena”. (Ibid., 6) Pritom prešućuje elemente smijeha prisutne u drami jer smatra da ne postoji nada u bolju budućnost i spas za čovjeka. Poriče razloge ljubavi, prijateljstva i nježnosti među ljudima. Poput Večeka, zagovara Čehova koji je nemilosrdan prema svojim junacima, a kao izlaz iz takve situacije predstavlja sveopće ludilo. Kritičar napominje: „(...) luđaci su postali nosioci kriterija. I to je najdublji mogući pad univerzalnog smisla, odustajanje od svih obećanja lakovjernima koji uzaludno slute neko metafizičko spasenje.” (Ibid., 6) Nadalje, Kudrjavcev proglašava glumu u predstavi „vrhunskim scenskim ritualom”, koji je prethodno postignut i u splitskoj inscenaciji Euripidove *Elektre*, uz jednu zamjerku: na nekim mjestima je „autentična neobaveznost zamijenjena pritiskom psihološkog razloga” koji je „konačno zanijukan u završnoj eskalaciji općeg ludila”. (Ibid., 6) U većoj ili manjoj mjeri pohvaljuje gotovo sve interprete uloga. Posebnu pozornost posvećuje Mustafi Nadareviću (Platonovu) kojeg proglašava „majstorom suptilnog kontrasta i minucioznih, munjevutih kretnji”, Veroniki Drolc (Aleksandri Ivanovnoj) koja „djeluje gotovo scenski transcendentno, kao nekakvo sladostrasno oličenje nesreće” te Zdravki Krstulović (Vojnicevoj) koja se „opet vratila onoj reskoj koncentraciji koja štiti riječ

načina: promjenom stroge podjele kazališta na pozornicu i gledalište (gledatelj sjedi na sredini prostora okružen scenskom izvedbom oko sebe, čime izravno postaje sudionik scenskog događaja) te uvođenjem posebnog kazališnog „jezika znakova” koji se sastoji od „glasova, krikova, gesta, držanja tijela i znakova”. (Ibid., 155) Štoviše, njegovo kazalište postaje okrutno kazalište, „u smislu želje za životom, kozmičke strogosti i neutažive potrebe u gnostičkom smislu životnog vrtloga koji razdire tmine”. (Ibid., 155) Okrutno kazalište „skida maske, razodjeva laž, mlitavost, podlost, prijetvornost (ljudi); zbacuje zagušujuću tromost stvari što zahvaća i najjasnije osjete, te, otkrivajući kolektivima njihovu mračnu moć, njihovu skrivenu snagu, poziva ih da pred licem sudbine zauzmu junački i nadmoćan stav koji bez toga nikada ne bi stekli”. (Senker, 1984: 234) S druge strane, njegov odnos prema glumcu podrazumijeva sljedeće pretpostavke: Artaud želi rabiti „ljudsko tijelo’ poput ,hijeroglifa’. Glumac na pozornici ne bi prikazivao novi model ,totalnog čovjeka’, već bi agirao poput ,oživljenog hijeroglifa’ koji djeluje izravno na gledateljevo nesvjesno. Na taj bi način kazalište bilo sposobno gledatelju pružiti ,vjerojatne taloge snova, gdje će se izliti njegovo sklonoće k zločinu, spolna opsjednutost, njegovo divljaštvo, utvare, utopijsko osjećanje života i stvari, čak njegovo ljudožerstvo, i to na unutarnjem planu, a ne na predpostavljenom i obmaniteljskom planu”’. (Artaud u: Fischer-Lichte, 2011: 156) Doduše, kazalište okrutnosti Artaud nije nikada uspio ostvariti u kazališno-scenskoj praksi te su njegove ideje ostvarene tek potkraj 20. stoljeća u „siromašnom kazalištu’ Jerzyja Grotowskog, u Living Theatreu Juliana Becka i Judith Maline te u ,kazalištu slika’ Roberta Wilsona. (Fischer-Lichte, 2011: 158)

od prejakih čuvstava bez prave potpore, te se suvereno nametnula kao fokus”. (Ibid., 6) Za scenografiju pak piše da je bila „likovno nadahnutu i izvanredno funkcionalna”, a za kostime, koje je napravio sam redatelj, napominje da su u takvom ambijentu došli u prvi plan kao „bitni sastojci vizualne dinamike”. (Ibid., 6) Četiri sačuvane crno-bijele fotografije predstave preuzete iz Arhiva splitskog kazališta svjedoče upravo o vizualnoj dinamici i funkcionalnosti scenskog prostora i kostima. Riječ je o modernim, elegantnim, estetiziranim kostimima: profinjenim odijelima/smokinzima za muške protagoniste i svilenkasto-lepršavim, senzualnim haljinama ili elegantnim odijelima za ženske. Scenski prostor Marine Čturilo (po profesiji arhitektice) također je bio inovativan i estetiziran, s naglaskom na igri svjetla i sjene koja se pokušala ostvariti ugrađenim svjetlarnikom, fokalnom točkom scenskog prostora (staklenim krovom išaranim geometrijskim oblicima kroz koji je svjetlo prodiralo u unutrašnji prostor).

3.6.4. *Tri sestre* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku

Dvadeset i šestog travnja 1988. drama *Tri sestre* (*Tri sestry*) igrana je na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku kao posljednja dramska premijera kazališne sezone 1987./1988., a tijekom koje se obilježavao jubilej umjetničkog djelovanja druge hrvatske kazališne pozornice (80 godina postojanja). Riječ je o prvoj izvedbi navedene drame u osamdesetogodišnjoj povijesti osječkog kazališta, iako kazalište u međuvremenu bilježi izvedbe drugih Čehovljevih djela na kazališnim daskama. Osim premijere, izvedeno je još dvadeset repriza predstave, a posljednja od njih bila je 22. travnja 1989. Prijevod je napisao Čedo Prica, dok režiju potpisuje redateljica i književnica, gošća iz Beograda, Vida Ognjenović (1941.), koja je tom prigodom prvi put surađivala s osječkim ansamblom, ali i koja je dramu *Tri sestre* režirala već za vrijeme studija. U predstavi su sudjelovali istaknuti umjetnici: scenografiju je osmislio Boris Maksimović, kostimografiju Liljana Dragović (1934.), koreografiju Dragana Ivanji, a za scensku glazbu je bila zadužena Ivana Stefanović (1948.). Tekst je lektorirala Radmila Vidak (1929. – 2010.). Mladi glumački ansambl činili su Velimir Čokljat (1958.) – Andrej S. Prozorov, Anita Šmit (1960.) – Natalija Ivanovna, Ljiljana Krička (1961.) – Olga, Vlasta Ramljak (1960.) – Maša, Mira Katić – Irina, organizator Dramskog programa Milenko Ognjenović (1946.) – F. I. Kuligin, Ivan Brkić (1960. – 2015.) – A. I. Veršinjin, Damir Lončar (1961.) – N. Lj. Tusenbach, Darko Milas (1959.) – V. V. Saljonij, Zdravko Pavlović – I. R. Čebutikin, Davor Panić (1961.) – Fedotik, Nenad Tudaković (1966.) – Rode, Stjepko Janković (1921. – 1993.) – Ferapont, Elizabeta Špicmiler – Anfisa, Ivan Peko – Protopopov, Filip Svetina – trgovački pomoćnik, Ivan Cebić / Dominik Gombarović – Bobik, Fadila Manzin (1942. – 2020.), Zlatko Šarac, Vuk Ognjenović, Eleonora Lehner, Ivana Krešić, Natalija Manojlović (1978.), Maja Marijanović i Martina Martinović – putujuća obiteljska trupa i Vuk Ognjenović – novi čovjek.³³³

Ljubomir Stanojević, pomoćnik intendanta Zvonimira Ivkovića od 1984. do 1990., napominje da je to predstava „za nježne i ozbiljne, koji od života traže (očekuju) više nego što mogu dobiti, koji iskazuju svoju nemoć i tugu nad onim što imaju”.³³⁴ U središtu interesa redateljice Vide Ognjenović (koja je u tom razdoblju već bila poznata osječkoj publici predstavama *Seoba* Miloša Crnjanskog i *U agoniji* Miroslava Krležje) nalazi se Čehovljeva

³³³ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1988.)

³³⁴ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1988.)

„metafora sna o lijepom, o idealu i njegovoj nedostižnosti”, odnosno, posredno, autorov motiv „sažalijevanja kroz porugu” i njegovo „sjetno razumijevanje za svoje likove”. (Špišić, 1988c) Pritom navodi da Čehovljevu dramu smatra remek-djelom te da bi samo nju mogla uvijek iznova režirati, bez obzira na to što ju je teško postaviti na scenu. Naglasak je na pojedincu, na osobi koja strada zbog bezimenog ali zlobnog kolektiva, smatrajući da i ona sama živi u Natašinu svijetu (Nataša postaje simbolom političara postčehovljevskog svijeta Jugoslavije). Time politički trenutak zauzima posebno mjesto u njezinoj režiji, u kojoj Nataša i Andrej simboliziraju diktatora i poslušnika, a tri sestre razočarane i nemoćne intelektualke nedostižnih ideala. Napominje da se kazalište treba vratiti umjetnicima kako bi prestalo biti talac političko-društvenog uređenja i kako bi scenska umjetnost povratila svoju vrijednost. Opire se dovođenju kolektiva na predstavu i izražavanju „kolektivnih osjećaja” u predstavi jer se u tim trenucima kazališna umjetnost ponižava. Čehovljevim tekstovima, nastavlja Ognjenović, treba prilaziti s različitih redateljskih polazišta jer ne postoji i ne treba postojati uopćeni odnos prema klasičnim djelima. Namjera predstave nije predstaviti piščevu ideju, već braniti vlastiti pristup drami. (Ibid.)

Kazališni kritičari koji su pisali o osječkoj izvedbi drame *Tri sestre* nisu uvijek bili u potpunosti suglasni s njezinim namjerama. S jedne strane, kritičar D. Bađun u osvrtu u *Glasi Slavonije* izdvaja stavove dviju glumica o njihovim glavnim ulogama koji se oslanjaju na kreiranje sjetnog raspoloženja u predstavi. Za Miru Katić (Irina) tri sestre su, „slikovito ću reći, tri bijele ptice zatvorene u krletku svog doma. U njemu su im krila oslabila za daleke letove, ponajviše zbog nemoćnog udaranja o rešetke krletke. Irina je žrtva provincijske životne sheme, ona je svojevrsna sjetna pjesma.” (1988.) Vlasti Ramljak uloga Maše također predstavlja sjetnu protagonistkinju: „Ona je jedina udana, ali je tužna, nezadovoljna životom i ljudima koji je okružuju. Zaljubljuje se u Veršinjina, ali to je kratko i prolazno. (...) Sretna sam što sam se srela (...) s lijepom dramskom klasikom, koja je izazov za svaku glumicu, iako traži kompletnu glumačku ličnost.” (Ibid.)

S druge strane, prema Davoru Špišiću predstava pokušava uspostaviti sličnost čehovljanskog svijeta sa životom u Jugoslaviji, pokušavajući započeti „dijalog” s dramskim predloškom i publici predstaviti suvremenost tog svijeta. (1988a: 13; 1988b) No iako redateljica u biti ima takvu ideju, ona nije uspješno realizirana na sceni. Završni čin predstave, u odnosu na „prilično loš” prvi čin koji se oslanja na scenski realizam (koji dosljedno slijedi i poštuje dramski tekst), scenski je najbolje doraden u nakani redateljice da nagovijesti propast

„nadrealnog, nedodirljivog budućeg vremena”. (1988a: 13) Taj je nagovještaj izražen Olginim posljednjim vapajem: „Da nam je znati, da nam je znati!”. Posljednji čin, nastavlja kritičar, podsjeća na okupljalište nekolicine luđaka i rezultira njihovom autodestrukcijom, odnosno katarzom poraza i nadrealnim elementima straha:

Andrej urla i zavija dozivajući imena svojih sestara suđenica koje od njegova života otkinuše onoliko koliko i Nataša. Kuligin (...) je u dubini pozornice i nekakvom suludom komikom traži, doziva Mašu. Saljonij prska parfemom svoje ruke „koje zaudaraju na lešinu”(…). Veršinin (...) vuče po snijegu ludilom izmrcvareno Mašino truplo. (...) Na sceni je Nataša, vulgarna pobjednica, locirana u pozadini odakle nijemo upravlja tim rastopljenim tijelima. (Ibid., 13)

Redateljica međutim ne staje na dehumaniziranoj inačici Nataše koja se u predstavi provlači kao lajtmotiv i kao simbol tiranije, moći i vlasti koji vodi od pojedinačnog k općem, već prikazuje i njezina sina s pištoljem u ruci, usmjerenog prema publici: „Praćen ekspresivnom, zaglušnom zvučnom kulisom iz dječjih kolica izlazi Natašin porod i mecima zasipa traljava pitanja tih ljudskih ruina”. (Ibid., 13) Osim radnje, Špišić opisuje i izrazito uspješne kostime Ljiljane Dragović koji izražavaju pojedine karaktere likova te scenografiju Borisa Maksimovića. Riječ je o stiliziranim drvenim elementima ruskog interijera koji su izrazito efektni u posljednjem činu drame iako taj dojam, prema kritičaru, narušava lijevi kut scene na kojem se mizanscena raspada. Pohvaljuje i interpretaciju lika Maše, a potom i glumu ostalih interpretata: Ljiljane Kričko, Darka Milasa, Damira Lončara, Zdravka Pavlovića, Ivana Brkića i Milenka Ognjenovića. (Ibid., 13) S druge strane, element vremena, dakako, iznimno važan za razumijevanje Čehovljeve dramaturgije, nije uspješno insceniran jer ne postoji pravi osjećaj o njegovu protjecanju. Dječja glazbena trupa (djeca su često prisutan simbol u njezinoj režiji, kao posljedice, uzroci, svjedoci ili prijetnja) nepotrebno povezuje činove, čime je poništen inače polagan i mučan utjecaj vremena na tijelo i dušu protagonista drame. (Ibid., 13)

Kazališna kritika Marije Grgičević također ističe pozitivne i negativne strane ovog uprizorenja *Triju sestara*. U prvi plan, poput Špišića, postavlja dvije suprotne namjere koje je redateljica uspjela ostvariti u predstavi, a kojim predstava postaje „ambiciozni repertoarski potez” neujednačenog „mladog glumačkog ansambla” koji ipak „zaslužuje poštovanje i priznanje” (pohvaljuju se glumačke kreacije Vlaste Ramljak (Maša), Milenka Ognjenovića (Kuligin), Velimira Čokljata (Andrej) i Stjepka Jankovića (Ferapont)). (1988: 12) Drugim riječima, redateljica s jedne strane uprizoruje klasično dramsko djelo onako kako je to uglavnom bila praksa u hrvatskim kazališnim uprizorenjima Čehovljevih djela koja se nisu

odlikovala većom redateljskom autentičnošću, odnosno koja su se oslanjala na kreiranje tzv. drame ugođaja poduprte vjernim etnografskim detaljima ruske provincije s kraja 19. stoljeća (ako je suditi prema fotografijama preuzetim iz Arhiva osječkog kazališta, riječ je o bidermajerskom stilu uređenja unutrašnjeg scenskog prostora – op. S. M. Š.). S druge strane, redateljica dodaje određene motive i prizore u vlastitoj inačici interpretacije drame. Na predstavi su primjerice surađivali RO *Slavonska šuma*, od koje potječe drvena građa kuće obitelji Prozorov i breze obiteljskog vrta, te Vatrogasni centar Osijek, koji je zaslužan za vatrogasnu pjenu u ulozi snijega u posljednjem činu. U tom činu jesen je doslovce pretvoren u zimsko godišnje doba (u pojedinim prizorima nazire se kako iza stražnjeg prozirnog zida padaju pahulje), a u prenesenom značenju zavladała je ledena atmosfera koja se ponajprije simbolizira motivom Natašine djece. Pritom je pravu tragediju, Tusenbachovo ubojstvo, „potisnula i poremetila ideologija i briga o snježnoj dekorativnosti”. (Ibid., 12) Dakle, redateljica u scenskoj realizaciji pridaje iznimno važnu ulogu prirodi u funkciji dočaravanja stanja uma Čehovljevih likova, odnosno projekcije njihova psihičkog života. „Zahvaljujući svojim mislima i osjećanjima, a prije svega tjelesnom kontaktu, ličnosti su uključene u kružni tijek prirode. Izložene su kretanjima godišnjeg i dnevnog ciklusa.” (Klotz u: Bašović, 2008: 40)³³⁵

³³⁵ Isto naglašava Stanojević kad citira razmišljanja Maksima Gorkog iz 1905. o Čehovljevim pripovijetkama: „Kad čitaš pripovijetke Antona Čehova, osjećaš se kao u tužan dan kasne jeseni, kad je zrak tako prozračan da se u njemu oštro ocrta golo drveće, tijesne kuće, bezbojni ljudi. Sve je tako čudno – usamljeno, nepokretno i nemoćno. Duboke, modre daljine – puste su i, slijevajući se s blijedim nebom, zapahnjuju sumornom studeni zemlju pokrivenu smrznutim blatom. Um autora, kao jesensko sunce, sa svirepom jasnoćom, osvjetljava izlokane puteve, krive ulice, tijesne i prljave kuće u kojima se guše od dosade i lijenosti sićušni, kukavni ljudi, ispunjujući svoje kuće bezglavom i polusnenom žurbom.” (U: Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1988.))

3.6.5. *Višnjik* u Narodnom kazalištu *Ivan Zajc* u Rijeci

Komedija u četiri čina *Višnjik*³³⁶ postavljena je na scenu Narodnog kazališta *Ivan Zajc* u Rijeci 25. listopada 1990. godine za vrijeme intendanture Drage Crnčevića (1934. – 2022.). Sveukupno je održano pet izvedbi predstave, a posljednja od njih 23. studenoga 1990. u Zagrebu. Dramu je preveo Vladimir Gerić, režiju potpisao talijanski redatelj i tadašnji umjetnički ravnatelj Talijanske drame Nino Mangano, scenografiju Dalibor Laginja (1954.), a kostimografiju Danica Dedijer (1948.).³³⁷ Autor glazbe je Zoran Juranić, lektorica Vera Badurina, jezični savjetnici Aleksandra Kitarović i Anamarija Kirinić, a za zvučne efekte je bio zadužen Mladen Lenac. Uz članove riječkog glumačkog ansambla, Andreju Blagojević (1967. – 2015.) – Anja, Oliveru Baljak (1956.) – Varja, Slavka Šestaka (1929. – 2017.) – Leonid Andrejevič Gajev, Galliana Pahora (1955. – 2008.) – Jermolaj Aleksejevič Lopahin, Predraga Sikimića (1960.) – Pjotr Sergejevič Trofimov, Živomira Ličanina (1944. – 2022.) – Boris Borisovič Simeonov-Piščik, Marije Geml (1938.) – Charlotta Ivanovna, Zdenka Botića (1946.) – Semjon Pantelejevič Jepihodov, Elis Lovrić – Dunjaša, Asima Bukve (1932. – 2008.) – Firs, Davora Jureška (1957.) – Jaša, Denisa Brižića (1961.) – prolaznik, Nenada Vukelića – šef stanice, Bojana Lakoša – poštanski činovnik, Alojza Usenika, Meha Sulića, Nikole Milete – sluga, Fedore Corel – stara služavka i Elizabete Rudić – mlada služavka, u

³³⁶ Zanimljivo je istaknuti da je renomirana izvedba *Višnjika* u režiji Anatolija V. Efrosa gostovala pet godina prije (1985.) na 19. BITEF-u (Beogradskom internacionalnom teatarskom festivalu). Izvelo ju je moskovsko kazalište Taganka. Anatolij Kudrjavcev piše iznimno pozitivan kritički osvrt o predstavi koju je režirao jedan od najznačajnijih ruskih redatelja toga razdoblja, ujedno redatelj koji se proslavio politički provokativnim inscenacijama Čehovljevih djela. Glavnu ulogu Ranjevske igrala je Alla Demidova, a Efros je dobio nagradu najboljeg redatelja festivala. Kritičar napominje: „Mnogi su rekli da je Čehovljev *Višnjik* najbolja drama što ju je napisala ljudska ruka, ali još nitko nije utvrdio zašto. Međutim, reklo bi se da je Anatolij Efros to otkrio i dokazao svojom postavkom čudesnoga djela (...)” (1985a: 27; 1985b: 8) Naziva ju i „predstavom za cijeli život”, a njezin uspjeh pripisuje poistovjećivanju tragičnih i komičnih elemenata u drami te likovima koji su izgubili svoju privatnost, ali zadržali pretpostavke vlastitih drama koje su težile k apstraktnom. Primjerice, „Ljubov Andrejevna postala je dostojanstveni heroizam pada jedne fikcije koja je samu sebe besmisleno potrošila ne naslutivši svoju svrhu, Anja je ostala cvijetom lakovjerne nježnosti od kojega se vazda prave snovi, (...) Gajev vječna suvišnost čija se sudbina zbiva mimo nje” itd. (1985b: 8) Usto, Efros prikazuje Rusiju piščeva razdoblja, ali i Rusiju duhovnog naslijeđa koje ga tišti, na način da s njom uspostavlja svojevrsni dijalog. Svi likovi su odjeveni u bijele kostime (sačuvali su svoju nevinost usprkos svojim grijesima), osim Firs koji nosi crni kostim jer postaje simbolom, nastavlja kritičar, pokorne Rusije „što se klanja i križa skrivivši milenijsku nesreću”. (Ibid., 8) O reakciji publike na predstavu pak izdvaja: „Ta je predstava naprosto morala završiti dugotrajnim, nijemim, kontemplativnim suočenjem glumaca i gledališta nakon čuda što se zbilo, čuda koje je čin ponovno uspostavljene vjere u teatar.” (Ibid., 8)

³³⁷ Danica Dedijer jedna je od triju kostimografkinja (uz Doris Kristić i Rutu Knežević) koje su „opsegom i osebnosti svojih kostimografskih ostvarenja bitno suoblikovale kostimografsku sliku suvremenoga hrvatskoga kazališta”. (Petranović, 2015: 453) Česta je autorica kostima u klasičnim i modernim dramama (među kojima se ističu upravo riječki *Višnjik* i zagrebačke *Tri sestre* izvedene 2006. u režiji Ivice Kunčevića) i operama, a posebice je važna njezina kazališna suradnja s Ivicom Kunčevićem i Nenni Delmestre. (Ibid., 460)

predstavi je gostovala i gošća iz Zagreba, rodom iz Rijeke, glumica Neva Rošić (1935.) u ulozi Ljubov Andrejevne Ranjevske. Članove Židovskog orkestra činili su Slavka Jurić (flauta), Edi Mendiković (violina), Boris Šatorić (viola) i Jadran Matešin (violončelo). Predstava je pozvana na Gavelline večeri 23. listopada 1990., dva dana prije same premijere u Rijeci.³³⁸ Tom je prigodom prvi put u 45 godina djelovanja riječkog kazališta izvedeno Čehovljevo djelo na hrvatskom jeziku, u produkciji Hrvatske drame (umjetnički voditelj je bio Darko Gašparović). S obzirom na to da je Čehovljeva djela dotad izvodio samo ansambl Talijanske drame, predstava je pobudila veliki interes, među glumcima, kazališnom publikom i kritičarima.

U riječkoj kazališnoj kritici ranih devedesetih godina Čehovljeva dramaturgija se promatra dvojako: manjim dijelom kroz vizuru realističke književnosti (Čehov se smatra nastavljacem Gogoljeva realizma), a većim dijelom kroz vizuru modernističke drame (Čehov postaje vjesnik teatra apsurdna / antidrame koji se bavi tematikom životnog apsurdna, besmisla i tjeskobe, otuđenošću ljudske egzistencije, pesimističnom vizijom svijeta itd.).

Kritičarka Tatjana Oluić-Musić u najavi predstave za Radio Rijeku 26. listopada 1990. napominje da je *Višnjik* u riječkom kazalištu izveden nedugo nakon uspješne scenske realizacije Gogoljeva *Revizora* te da je Čehov „razvio Gogoljev realizam do uzvišenog zanosa, sublimirane emocije i bajkovitosti”. S jedne strane, kritičarka postavlja njegova djela u suodnos s Gogoljevim dramskim opusom te ga neizravno proglašava realističkim piscem dok s druge strane njegova djela uspoređuje s modernističkim dramama Luigija Pirandella, naglasivši da je Čehov prvi napisao antidramu. Štoviše, antidrama *Višnjik* predstavlja tzv. fresko-sliku u kojoj se stvarni život umjetničkim sredstvima preobražava u estetsku opoziciju. Dramska radnja je ukinuta, stvoren je dojam da je vrijeme stalo kako bi do izražaja mogla doći raspoloženja dramskih likova; scenske stanke i šutnje podjednako su važne kao i izgovorene riječi, a pisac u drami ne nudi nikakve odgovore (to prepušta kazalištu), već samo postavlja odgovarajuća pitanja. (Ibid.) No u ovoj izvedbi *Višnjika*, nastavlja kritičarka, redatelj se „previše trudio da dočara atmosferu ispraznosti vanjskim efektima”, čemu je pridonijela i scenografija Dalibora Laginje obilježena sivom bojom, iako je upitno odgovara li uopće ta boja piščevoj ravnodušnosti. Pritom pohvaljuje jedino rasvjetna rješenja Rina

³³⁸ Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1990.); Vrgoč, 1990a: 3.

Škorića koji je uspio „Čehovljevu realizam uzvisiti do bajkovitosti”. (Ibid.) Kritičarka također smatra da glumci, izuzev Asima Bukvića u ulozi Firsu, nisu uspjeli kreirati „dramatičnu Čehovljevu fugu, sublimaciju čistih emocija sreće, tuge, radosti i smijeha” jer je izostala njihova prirodnost na pozornici i minuciozni rad na ulozi, što je rezultiralo predugim trajanjem predstave. (Ibid.)

Stavove s Oluić-Musić djelomično dijeli Branko Vukšić u osvrtu objavljenom u *Večernjem listu*. Vukšić povezuje Čehovljevu dramu s Beckettovom dramom *U očekivanju Godota*. Napominje:

Nedostajalo je atmosfere toga čarobnog „višnjeva vrta” starih navada bogatih koji tonu u siromaštvo, u beznade, žalosno ne shvaćajući prolaznost i stvarnost, utopijski vjerujući u Godota koji će sve staviti na svoje mjesto. Nedostajalo je toga mirisa i okusa ustajalog, davno prošlog vremena u kojem se još uvijek nastoji „biti”. Besciljnost i osjećaj apsurdne ispraznosti raspada jednog starog vremena, obitelji, načina života, tek djelomično dopire do gledališta, za što uzroke treba naći u režiji Nina Mangana, ali i u stilski neujednačenom ansamblu. (...) I scenografija Dalibora Laginje pripomogla je razbijanju doživljaja inzistiranjem na isuviše modernim linijama ili, u drugom dijelu, na bezličnosti koja je više podsjećala na socrealistički Dom kulture no staru zgradu u Višnji. (1990: 20)

S druge strane, pohvaljuje glumu Asima Bukvića i Marije Geml, kostimografska rješenja Danice Dedijer i Gerićev prijevod drame, ali bez uvida u pojedinosti kostimografskih detalja ili obrazloženja pojedinih prijevodnih rješenja drame. (Ibid., 20)

Čehovljeva „dramaturgija ne-događanja” koja je dovedena „do njezina paroksizma” prisutna je i u kazališnoj kritici Davora Špišića. Kritičar tvrdi da su u njoj djelovanja „posve atrofirala. Ciljevi, ako i postoje, oborivi su i često skriveni razgorenim simbolima. Bez formalne smrti bilo kojeg protagonista (...), tek likvidacijom Vrta kao oboda besmisla, u ovom je Čehovljevu komadu možda najviše prisutno osjećanje Smrti. Trpljenje se raspada u nedefiniranom stanju Ogdode.” (1990: 13) Kritičar tvrdi da je žrtvovanje vrta i doma Ranjevske već gotov čin za redatelja, ostvaren izvan drame. Sve ostalo samo je održavanje privida, čak i privida patosa jer su razlozi zašto pojedini likovi izražavaju patnju odavno zaboravljeni. To naglašavaju i scenografska rješenja (višnjik i dom su „rastjelovljeni u hladnoći okomitih ploha”) i pojedini glumački izričaji. Primjerice, Neva Rošić u ulozi Ranjevske na tragu je „dječje hirovitosti” te tako „dosiže apsurdnu razinu nemogućnosti tragičnog razrješenja. (...) Otvara brbljave, djetinjaste, naivne vrutke u kojima pretjeruje u

opsesivnoj vezanosti za nešto što je odavna razoreno, zajedno s Gajevim (...)” (Ibid., 13) No glumačkom igrom nije u potpunosti sačuvana piščeva karakteristična atmosfera jer naglasak nije na stanjima unutarnjih tjeskoba likova, već je zasićena pretjeranim ljubavnim iskazima i dodirima nježnosti.

(Štoviše), gotovo je cijeli prvi čin protekao u postavljanju pravog omjera privida komedije (...) i nedosegnača tragedije. Stanje stvari postignuto je tek u drugom činu, kada se svijet *Višnjika* kupa u iluziji predvečerja. Zbivanja koja slijede nalik su grozničavoj i luckastoj veselici, ali uzdahom već se pronosi vonj posjećenih stabala / života. Redatelj, služeći se posebnim likovnim ozračjem (...) uspijeva istrgnuti lica iz njihova vremena i prisposodobiti ih našem konkretnom oponašanju. (Ibid., 13)

Nenad Hlača pak ističe da izvedba *Višnjika* predstavlja svojevrstan otklon od tzv. spektakularnih izvedbi koje su obilježile prethodnu riječku kazališnu sezonu (1989./1990.), poput Shakespeareova *Kralja Leara* i Fabrijeva *Vježbanja života*. (1990: 12) Dramu također promatra kao vjesnika teatra apsurda 20. stoljeća koja posebnu pozornost stavlja na pasivnost ruske građanske klase čija je filozofija djelovanja utemeljena na antidjelovanju. Napominje: „Pasivno sudjelovanje u svijetu postaje dramskom temom onda kada apsurd njegova postojanja postaje svijetom za sebe, svijetom sa svojim odrednicama izvan kojih je nemoguće izaći, svijetom koji unutar sebe postavlja naizgled djelatne zakonitosti (...)” (Ibid., 12) Za takav svijet izrađena je scenografija u sivim, tamnim nijansama koje obuhvaćaju i interijer i eksterijer drame. Likovi se dobro snalaze u takvom scenskom prostoru, gotovo se stapajući s njime. (Ibid., 12) Od glumačkih interpretacija Hladić posebice izdvaja tumačenje Firsa u izvedbi Asima Bukvića (stvorio je dojmljiv lik koji je „živio za gospodare, dapače, koji je i živio njihove živote, tako da će na svom nesumnjivom skončanju ustvrditi – život je prohujao kao da nisam ni živio”), potom ulogu Lopahina u tumačenju Galliana Pahora („okruženog atrofijom, njegova aktivnost učinit će ga nepripadajućeg ponuđenom mu svijetu”), uloge Trofimova (Predrag Sikimić) i Jepihodova (Zdenko Botić). Za ulogu Ranjevske Neve Rošić ističe da nije uspjela pronaći odgovarajuću nit kojom bi prepoznatljivo kreirala ulogu i povezala ostale uloge u jednu skladnu cjelinu, odnosno smatra da svojom izvedbom Rošić nije ni „duboko potresla”, ali „nije ostavila ni ravnodušnim”. (Ibid., 12) Usprkos tome, Čehovljeva ugođaj je uspješno prenesen na pozornici, iako je sama predstava predugo trajala.

Kritičar/ka *Telefaksa* također povezuje Čehovljevo djelo s izvorištem teatra apsurda, ali i s „besciljnim čovjekom” Alberta Camusa i „relativnom istinom” Luigija Pirandella.

(„Vrijeme između: Premijera *Višnjika* A. P. Čehova”, 1990.) Tema drame obuhvaća „vrijeme između”, razdoblje mijena (prijelaz stoljeća), a glavno pitanje koje se postavlja u drami (Hoće li se višnjik prodati?) posve je irelevantno, kao što je irelevantan i Godotov (ne)dolazak, zato što je bitan samo proces čekanja. Svaki je dramski protagonist „na svoj način paraliziran i bespomoćan. Doputovali su i otputovali; ništa od Čehovljeve topline nije probilo ledenu spoznaju prolaznosti, svijesti da je život prošao kao da ga i nije bilo. Okrutna komedija!” (Ibid.) Usprkos zahtjevnosti postavljanja takvog teksta na pozornicu, redatelj Mangano je za kritičara / kritičarku uspješno uprizorio Čehovljevu dramu, pažljivo analizirajući dramski tekst i na primjeren način organizirajući scensku radnju. (Ibid.)

Dubravka Vrgoč piše o gostovanju predstave na 18. Gavellinim večerima u Zagrebu te napominje da je na scenu prenesena Čehovljeva atmosfera „nedogađanja”, monotonija „ispraznih” razgovora i vrijeme što nikako ne prolazi”. (1990b: 9) To je ujedno njezin nedostatak jer je previše vremena utrošeno na traženje detalja koji trebaju pomoći u dočaravanju takve atmosfere, što je rezultiralo povišenim tonovima i ispraznim diskusijama među likovima. Doduše, smisao življenja se ipak pokušao pronaći „između pričanja, snivanja o sreći i prevelikog tereta svega toga”. Manganova režija je i iznimno precizna („geometrijskom točnošću raspoređuje zbivanja”), scenografska i kostimografska rješenja dosljedno su provedena, a predstavu temeljno karakterizira spori ritam odvijanja radnje, rezignacija dramskih likova, mjesec na platnu i tumačenje uloge Firsu u izvedbi Asima Bukvića. (Ibid., 9)

Laura Marchig pak govori o hrabrosti koja je potrebna da se u tadašnjem svijetu užurbanog ritma Čehovljevo djelo, koje inzistira na unutarnjoj, a ne na vanjskoj radnji, postavi na riječku pozornicu. (1990: 3) Iako je predstava mogla biti kraća (stanke su preduge), glumci su pokazali zavidno znanje i mudrost u tumačenju uloga. Također izdvaja interpretaciju Firsu Asima Bukvić, dok se Neva Rošić, od koje se očekivalo da će ulogom Ranjevske briljirati, nije izdignula iznad okvira prosječnosti. (Ibid., 3)

3.7. Scenske izvedbe Čehovljevih djela u novoj ratnoj realnosti i poraću (1991. – 2001.)

3.7.1. Zagreb

3.7.1.1. Gradsko dramsko kazalište *Gavella*

3.7.1.1.1. *Galeb*

Na pozornici GDK-a *Gavella* 13. travnja 1991. godine uprizorena je drama *Galeb* (*Čajka*). Osim premijere, predstava je izvedena još dvadeset i devet puta, posljednji put 29. travnja 1992. Režiju i scenografiju potpisuje Petar Veček, kostimografiju Jasna Novak, dok je pomoćnik scenografa Gordana Svilar. Za prijevod je ponovno bio zaslužan Čedo Prica, za izbor pjesama Vesna Šir, dok je Luka Kunčević bio skladatelj, a Đurđa Škavić jezična savjetnica. Izvođače su činili Dubravka Miletić (1947.) – Irina Nikolajevna Arkadina, udata Trepljov, Marko Torjanac (1967.) – Konstantin Gavrilovič Trepljov, Emil Glad (1929. – 2009.) – Pjotr Nikolajevič Sorin, Dafne Jemeršić (1965.) – Nina Mihajlova Zarječnaja, Stevo Krnjaić (1938. – 1997.) – Ilja Afanasjevič Šamrajev, Zdenka Heršak (1928. – 2020.) – Polina Andrejevna, Mirna Miličić – Maša, Boris Svrtan (1964.) – Boris Aleksejevič Trigorin, Drago Meštović (1943. – 2010.) – Evgenij Sergejevič Dorn, Slavko Brankov (1951. – 2006.) – Semjon Semjonovič Medvjedenko, Dražen Kühn (1965.) – Jakov, Ljiljana Gener (1928. – 2010.) – sobarica i Josip Marotti (1922. – 2011.) – kuhar. Predstava je gostovala i na Gavellinim večerima 21. listopada 1991. godine.

Dubravka Vrgoč u *Vjesniku* problematizira žanrovsko određenje drame te mogućnost njezine aktualizacije početkom devedesetih godina.³³⁹ (1991a: 19). Piše o podvojenosti drame kao komedije (nizu duhovitih situacija koje se u drami pojavljuju zbog neostvarenih ladanjskih ljubavi) i kao tragedije (tragičnom životu likova) te o univerzalnosti pitanja koja

³³⁹ Pritom treba istaknuti da je premijera *Galeba* izvedena samo dva mjeseca prije službenog početka Domovinskog rata u Hrvatskoj (25. lipnja 1991. – 12. studenoga 1995.).³³⁹ O djelovanju hrvatskih kazališta prije i tijekom Domovinskog rata Gašparović ističe: „U burnome vremenu koje je prethodilo krvavom raspadu Jugoslavije, kao i u godinama hrvatskoga domovinskog rata protiv velikosrpske agresije kazalište nije ni na jedan čas prestalo djelovati. Hrvatska je rijetko viđenom umjetničkom praksom i u najtežim časovima agresije i okupacije skoro trećine svog teritorija čudesno demantirala drevnu latinsku poslovicu – „Inter arma silent Musae”. Stalna kazališta ni na tren nisu prekinula rad (...)” (2009: 107) Sukladno tomu, nisu prekinuta ni kazališna uprizorenja Čehovljevih djela u hrvatskim kazalištima.

drama postavlja čitateljima/gledateljima: o sudbini kazališta³⁴⁰ i o sudbini poraženih dramskih likova na ruskom provincijskom imanju. Univerzalnost drame pronalazi u potrebi pisca da pokuša odgovoriti na pitanja čiji se odgovori ne mogu pronaći u „osjećajnosti samodopadna i tjeskobna vremena”. (Ibid., 19) *Galeb* u Večekovoj režiji ne traga za „nostalgičnim prisjećanjem i sjetnim šarmom” 19. stoljeća, nego ga redatelj interpretira u njegovoj „hamletovskoj upitnosti, koju diskretno nosi otvarajući nimalo sjetne tragedijske rasplete”. (1991b: 15) Štoviše, redatelj pristupa drami ponajprije kao tragediji koju stvaraju gotovo neprimjetne tjeskobe i strahovi, detaljno razvijajući one elemente koji su tek usputno naznačeni kako bi se razotkrila sama bit ljudskog postojanja. Poseban naglasak stavlja na glumačke duete (Marko Torjanac i Dubravka Miletić, Marko Torjanac i Mirna Miličić, Mirna Miličić i Slavko Brankov, Zdenka Heršak i Drago Meštrović, Drago Meštrović i Emil Glad), dok se u uprizorenjima monologa izdvajaju Drago Meštrović, Slavko Brankov i Stevo Krnjaić. Pravo „otkriće” ove inscenacije je Marko Torjanac koji izbjegava uobičajene standarde interpretiranja uloge Trepljova. (Ibid., 15) Vrgoč također napominje da su prva tri čina predstave stilski i zanatski inscenirana mnogo uspješnije nego posljednji čin (u kojem je napuštena redateljeva koncepcija) iz nekoliko razloga: navedenih glumačkih dueta i monologa, prevladavajućih bijelih tonova kao koloritne značajke Čehovljeve dramaturgije (za razliku od crnih tonova četvrtog čina koji se oslanja na Kostjino samoubojstvo kao ideju, a ne kao događaj), redateljevih „preciznih doziranja, osjetljivih prijelaza i razložnih povezivanja” koja pridonose originalnosti tih činova, razrađenih odnosom između onoga što dramski likovi osjećaju i onoga što ne mogu izraziti. (Ibid., 15) Štoviše, pojedinim scenskim rješenjima i prizorima ova izvedba *Galeba*, prema mišljenju kritičarke, otvara nove scenske mogućnosti u Gavelli, usprkos nepovezanosti predstave u cjelini. Tomu pogoduju i scenografija, kostimografija i glazba: „Suprotno prijašnjim viđenjima Čehovljevih komada scenografija pomalo neobično sa slikom u pozadini, no funkcionalno i efektno opisuje zadani prostor, kostime Jasne Novak decentno oblače lica kao što glazba Luke Kunčevića iznimnom točnošću pogađa atmosferu.” (Ibid., 15)

³⁴⁰ O sudbini i vrijednosti hrvatskog kazališta u ratu Nikčević izdvaja: „Pitanje je: zašto su kazališni umjetnici radili predstave, a publika išla u kazalište u ratu? (...) Koliko god volim kazalište, tek sam za vrijeme rata shvatila da ono ima veću važnost i značenje od zabave ili pouke, ali i od bilo koje estetske kategorije koja mu se može pripisati. Shvatila sam da kazalište ima neku životnu važnost.” (2015b) U tom kontekstu može se pretpostaviti da je pitanje sudbine kazališta koje Čehov tematizira u svojoj drami ponovno postalo aktualno u hrvatskim režijama pišćevih djela i njihovim relevantnim kritičkim osvrtima.

Drugim riječima, novost ove inscenacije *Galeba* je tendencija povezivanja Čehovljeve dramaturgije sa Shakespeareovom dramom *Hamlet*, tendencija koja će posebice doći do izražaja u Parovim scenskim izvedbama piščevih djela u drugoj polovici devedesetih godina na Splitskome ljetu. Iako su u drami *Hamlet* zastupljene brojne teme koje Shakespeare problematizira (od politike koja se suprotstavlja etičnosti, rasprava o krajnjoj svrsi ljudskog života, preko tragedije ljubavi i obiteljske drame, pa sve do metafizičkih i eshatoloških pitanja (Kott u: Shakespeare, 2005: 264)), u usporedbi s dramom *Galeb*, u prvi plan se postavljaju sljedeće karakteristike: scena teatra u teatru, egzistencijalističke teme, (ne)mogućnost uspostavljanja obiteljskih veza i odnosa, motiv psihičkog zdravlja/ludila (Ofelija – Nina), uporaba simbola (galeb – duh Hamletova oca), odnos umjetnosti, umjetničkih htijenja i stvarnosti. Može se pretpostaviti da je takva tendencija odraz utjecaja društveno-političke sfere na umjetničku u specifičnom povijesnom trenutku, odnosno da su burni politički i društveni događaji koji su obilježili hrvatsku, ali i europsku stvarnost u posljednjem desetljeću 20. stoljeća (kraj hladnog rata, pad berlinskog zida, raspad Sovjetskog Saveza, Domovinski rat u Hrvatskoj) bitno utjecali na hrvatsku kazališno-scensku praksu, pa tako i na kazališna uprizorenja Čehovljevih djela.

3.7.1.1.2. *Višnjik*

Početkom prosinca 1994. u produkciji Teatra *Garage* premijerno je izvedena drama *Višnjik* i to u atriju Dramskog kazališta *Gavella*, dok je prvi put drama izvedena na velikoj sceni obnovljenog kazališta sljedeće kazališne sezone 1995./1996., 27. siječnja 1996. godine. Izvodila se do 21. svibnja iste godine.³⁴¹ Režiju potpisuje Paolo Magelli, njegov asistent je Dražen Ferenčina, dramaturgiju osmišljava Željka Udovičić, scenografiju Miljenko Sekulić, kostimografiju Đurđa Janeš, a glazbu je skladao Ljupče Konstatinov. Majstor maske je Veno Mach. Interprete uloga su činili Anja Šovagović Despot (1963.) – Ljubov Andrejevna Ranjevska, Ksenija Pajić-Vukov (1961.) – Anja, Branka Trlin-Matula (1963.) – Varja, Barbara Živković-Nola (1968.) – Dunjaša, Galliano Pahor (1955.) – Leonid Andrejevič Gajev, Filip Šovagović (1966.) – Jermolaj Aleksejevič Lopahin, Goran Navojec (1970.) –

³⁴¹ Prema riječima dramaturginje, predstava se kratko igrala zbog financijskih poteškoća Teatra *Garage*. (Udovičić u: Ciglar, 1999.)

Pjotr Sergejevič Trofimov, Boris Festini (1930. – 2013.) – Boris Borisovič Simeonov-Piščik, Lili Štokalo (1965.) – Charlota Ivanovna, Goran Grgić (1965.) – Semjon Pantelejevič Epihodov, Vlatko Dulić (1943. – 2015.) – Firs i Nenad Cvetko (1969.) – Jaša.³⁴²

Magelli ovom predstavom otvara svoj „ruski ciklus” koji uz *Višnjika* čine *Ujak Vanja* i *Tri sestre*, Gogoljev *Revizor* i Turgenjevljev *Mjesec dana na selu*, a koji vrhunac ima u *Ujaku Vanji*, premijerno izvedenom 1997. godine. (Vrgoč, 1999b: 13) Vrgoč napominje da je ova izvedba *Višnjika* inscenirana u „histerično doba raspada ideologija i gubitka nada” (1996: 38), u doba ratnog sukoba koji je ostavio brojne posljedice i u svakodnevnoj organizaciji i djelovanju kazališta Gavella.

O tadašnjim ratnim uvjetima, pod kojima je djelovao glumački ansambl, izravno progovara Anja Šovagović Despot u autobiografskoj knjizi *Divlja sloboda*. Glumica uspostavlja poseban odnos s redateljem, a o procesu nastanka *Višnjika* i njezine uloge Ranjevske izdvaja:

Višnjik smo radili zimi, 94. godine. Rat je trajao. (...) Bili smo u nekim čudnim stanjima, u cijeloj zemlji. Staro je prestajalo, novo je nastajalo. Nešto se rušilo, a nešto se drugo stvaralo. (...) Dani panike i dani ushita. (...) Probali smo u nezamislivo hladnom foajeu kazališta, bez grijanja, u zimskim kaputima, kapama, šalovima. Kada smo izgovarali rečenice, para nam je izlazila iz usta. Presvlačili smo se u ledenim zahodima s čijih je zidova otpadala šuta. Stojećki smo se šminkali. Bez ogledala. Teatar se gradio, zapravo je bio zatvoren i nekako smo se osjećali kao ilegalci koji u razrušenom kazalištu, smrznuti, sami na svijetu, usred rata, vježbaju Čehova. Dramu o raspadu svijeta. O prodaji višnjika. O prodaji duše. O tragediji ljudskih putovanja. O ljubavi. O patnji. O nemiru. Taj je foaje (...) postao naša metafora za ono što nas je okruživalo u životu, kao i za ono o čemu je govorio Čehov. Što će biti sutra? Kada će doći to – sutra? Kako ćemo preživjeti ovo danas? (2003: 50, 52)

Dok sam igrala Ranjevsku, ja sam istodobno njome bila i fascinirana. Divila sam se toj ženi koja uspravno hoda po toj nemilosrdnoj i ubitačnoj cesti života. I gubitak djeteta i gubitak muža i gubitak ljubavnika i gubitak višnjika ne slamaju je trajno. Ona se uvijek uspravlja, briše suze, ne pokazuje bol (ili je pokazuje samo kada to želi). Čak sam ekshibicionistički uživala u njezinim monolozima. Ona me neprestano iznenađivala. I gestom i glasom i postupkom. Čudila sam se toj ženi i puštala da me nosi njezina energija i njezina volja, njezin nerv. Nisam je htjela objašnjavati, ni sebi ni drugima, glumila sam predano i s velikim zadovoljstvom nečije tuđe godine, nečije tuđe nepromišljenosti, nečije tuđe definicije, nečije tuđe ludosti. Uživala sam jer je

³⁴² Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1994.).

Paolo uživao i zajedno smo se smijali njezinoj divnoj dekadenciji i njezinoj beskrajnoj toleranciji, možda i njezinoj površnosti. (Ibid., 50)

Utjecaj rata vidljiv je i u dramaturškoj obradi Čehovljeva teksta Željke Udovičić. Dramaturginja definira dramu kao „mjesto okupljanja, vrijeme okupljanja, dramu mimoilaženja”. (U: I. L., 1996.) Pojašnjava:

mjesto (okupljanja) – jer osudom na prodaju (višnjika) osigurava sastanak svih aktera drame; vrijeme – jer taj trenutak čini mogućim susret onih koji su zaboravili umrijeti i onih koji su se tamo zatekli prerano. Stoga ih to i takvo vrijeme tjera da postanu suvišnima (...). Tako *Višnjik* biva modus susreta prošlosti i budućnosti (...) Upravo prostor između te prošlosti koje više nema i budućnosti koja nikako da stigne – dramski je prostor ovoga komada. Metafizičku tugu ruševina koje egzistiraju u iščekivanju novog, to ozračje koje u Čehova postaje i postoji kao aktivni čimbenik raspoloženja i agon postupaka junaka *Višnjika*, produbljujući im svojim djelovanjem nesklad između stvarnog i zamišljenog, otvarajući im prostor iznevjerenih očekivanja kao kategoriju tragičnog. (Ibid.)

Tako povlači paralelu između stvarnih, opipljivih ruševina i potresnih slika njezina svijeta te onih prisutnih u Čehovljevu tekstu, nadajući se da će se u stvarnom životu na kraju uspostaviti ravnoteža između zla i uništenja s jedne strane i dobrote, ljepote i istine s druge. Nastavlja: „Upravo ta vaga koja naturalizmu (u Čehovljevoj drami) suprotstavlja lirsko-impresionističke i filozofsko-simboličke elemente, svjedoči o tome da je mirenje svih junaka (...) sa situacijom samo privid, da lažna lakoća doživljavanja stvarnosti njima međusobno skriva, ali zato nama pokazuje unutrašnju dramatičnu muku, koja zapravo predstavlja dramatičnost trenutka (...)” (Ibid.)

3.7.1.1.3. *Višnjik*

Paolo Magelli obnavlja dramu *Višnjik* 21. svibnja 1999., nakon koje je uslijedilo pet repriza, a posljednja od njih 21. lipnja iste godine. Dramaturginja je i ovoga puta bila Željka Udovičić, prijevod potpisuje Božidar Škritek, scenografska rješenja Miljenko Sekulić, kostimografiju Đurđa Janeš, savjetnik za mađioničarke trikove je Luka Vidović, dok je scensku glazbu odabrao Ljupče Konstantinov. Izvođače su i dalje predstavljali Anja Šovagović Despot – Ranjevska, Ksenija Pajić Vukov – Anja, Branka Trlin Matula – Varja, Barbara Živković Nola – Dunjaša, Filip Šovagović – Lopahin, Goran Navojec – Trofimov, Boris Festini – Simeonov-Pišćik, Goran Grgić – Epihodov, Vlatko Dulić – Firs i Nenad

Cvetko – Jaša, dok je u obnovljenoj inačici drame Livio Badurina preuzeo ulogu Gajeva, a Lucija Šerbedžija ulogu Charlotte Ivanovne. Za oblikovanje rasvjete bio je zadužen Olivije Marečić, koji je u kazališnoj sezoni 1998./1999. dobio Nagradu hrvatskoga glumišta za najbolje kazališno oblikovanje svjetla.³⁴³

Dramaturginja Udovičić ističe da su autorski tim i glumci, koji su tada većinom bili zaposleni u Gavelli, odlučili pokloniti ovu predstavu kazalištu jer je u to vrijeme bilo nemoguće postaviti produkciju nove predstave zbog financijskih poteškoća s kojima je kazalište bilo suočeno. Stoga su aktualnost Čehovljeve drame prilagodili novoj pozornici i krenuli dalje u svojim teatarskim istraživanjima u odnosu na produkciju *Višnjika* iz 1994. godine. Udovičić također navodi da je predstava održana zahvaljujući njezinoj majci koja je na tavanu tri godine besplatno čuvala kostime i scenske rekvizite te autorskom timu koji je predstavu pripremao besplatno, kao što je to, uostalom, bio slučaj i s izvedbom *Višnjika* 1994. (U: Ciglar, 1999b: 48)³⁴⁴

Želimir Ciglar u kritičkom osvrtu ističe razlike između dvaju Magellijevih *Višnjika*. U *Višnjiku* 1999. „uloge su razrađenije, Šerbedžija i Badurina su bitno promijenili odnose, Anja Šovagović se na neobično žustar i energičan način razigrala, a Filip Šovagović je svoju prijašnju dobroćudnu ulogu razvio do neslučenih granica cinizma i autoironije”. (1999a: 33) Štoviše, svi se likovi obnovljenog *Višnjika* metamorfiziraju u groteskne karaktere, što je posebice vidljivo u glumačkim kreacijama Lucije Šerbedžije („nemogući izobličen smijeh i strahotna vlasulja na glavi”) i Livija Badurine („bolećiva preslika kreature bonvivana”). (Ibid., 33) Također drži da redatelj ovom režijom, ali i drugim režijama te kazališne sezone (primjerice izvedbom *Cigle* Filipa Šovagovića u Splitu), žali za raspadom (malo)građanskog društva, onog istog društva koji je nerijetko ismijavao i problematizirao u ranijim predstavama, odnosno dovodi ga u neposrednu vezu s riječima dramaturginje o svijetu *Višnjika*: „Staro je nestalo, a novo još nije nastalo. Sada postoji tek kao međuprostor”. (Ibid., 33) Naglasak je pritom uspješno stavljen na obiteljskim, osobnim odnosima, dok su društvene interakcije ostale u drugome planu. Predstava se na taj način uklopila u Magellijevu

³⁴³ Dobio je skupnu nagradu za sljedeće predstave: *Closer*, *Garaže*, *Od jutra do ponoći*, *Višnjik*, *Mjesec dana na selu*, *Ospice*, *Zapadno pristanište*, *Zimska priča* i *Opera za tri groša*.

³⁴⁴ Glumica Anja Šovagović Despot u intervjuu za *Večernji list* opovrgnula je novinske natpise da glumcima nisu isplaćeni honorari za tu predstavu jer ju je kao dio ansambla Gavelle izvodila za plaću, ali i iz vlastita zadovoljstva. (u: mmmr, 1999: 24)

suvremenost, u „međuprostor koji još traje”. (Ibid., 33) Usto, Ciglar komentira i stvarni „međuprostor” u kojem se tada nalazilo hrvatsko kazalište.³⁴⁵

Dubravka Vrgoč u kritici također uspoređuje navedene izvedbe *Višnjika* te, za razliku od Ciglara, favorizira prvu produkciju u kojoj su redatelj i dramaturginja prikazali „napuklu sliku beznadnog svijeta koji sa strepnjom očekuje novo tisućljeće, odnosno u kojoj su istaknuli međuprostor što se javlja na smjenama dviju epoha”. (1999b: 13) Hvali redateljsku ideju koja je sažetak pronašla „u zavodljivoj kazališnoj histeriji civilizacijskih odlazaka”, koja je uspješno balansirala na granici između komičnog i tragičnog te koja je prikazala povijesne promjene „kroz nerotična iščekivanja Čehovljevih likova” koji su zauvijek napustili svoj „potrošeni i promašeni svijet”. (Ibid., 13) Za razliku od takvog *Višnjika*, obnovljena verzija Čehovljeve drame, prema mišljenju kritičarke, „nasilno razara strukturu drame, tako da se ni jedna scena ne uspijeva izdvojiti, ni održati”. (Ibid., 13) U namjeri da predstavu približi kraju 20. stoljeća, da je ispreplete eklektičnim elementima i tako „pomiče prema rubovima svijeta i teatra”, redatelj je izostavio središnji motiv koji bi povezao predstavu u koherentnu cjelinu.

³⁴⁵ Nakon premijere, v. d. kazališta Krešimir Dolenčić obratio se publici i zamolio pripadnike medija, gospodarstvenike i političare da podupru napore hrvatskog glumišta, odnosno rad kazališta kako se ne bi ugasila redovna produkcija. Također zahvaljuje redatelju i ansamblu što su besplatno obnovili *Višnjik*. (Dolenčić otjerao Čuturu?!, 1999: 33)

Kada je riječ o položaju i statusu hrvatskih kazališta potkraj 20. stoljeća zanimljivo je napomenuti da se slične rasprave vode i u europskim krugovima. Naime, iste godine (1999.) izlazi članak Georgesa Banua, francuskog pisca i kazališnog kritičara rumunjskog podrijetla pod nazivom *Kazalište i Višnjik – dvije zajedničke sudbine?* u kojem uspoređuje Čehovljevu dramu s položajem i ulogom kazališta u suvremenom društvu na kraju drugog tisućljeća. (1999: 92–96.) Naime, djelo *Višnjik*, kojim započinje 20. stoljeće, kao parabola krize (višnjik je ugrožen dolaskom željezničke pruge i vlakom) može se premjestiti i na područje kazališta. Primjerice, početkom 20. stoljeća uloga kazališta kao mjesta zabave i rasonode suočava se s krizom (pojavljuje se film) i polako se zamjenjuje tzv. umjetničkim kazalištem. Pjavljaju se „vlak i kino – dva čimbenika moderne uljudbe koji stavljaju i voćnjak i kazalište u ozračje krize”. (Ibid., 92) Višnjik, dakle, zadobiva parabolichnu dimenziju i Banu ga uspoređuje s kazalištem svojega doba, kazalištem kraja 20. stoljeća koje je pod pritiskom prodora modernih tehnologija. U toj usporedbi obrazlaže nekoliko „argumenata optužbe” i nekoliko „argumenata obrane”. Argumenti optužbe protiv kazališta i višnjika ekonomska su slabost (postojanje kazališta, kao i višnjika, dovodi se u pitanje zbog nedovoljne kapitalističke učinkovitosti), ubrzanje ritmova (lakoća emitiranja karakteristična za film i televiziju nedostupna je za kazalište koje njeguje vrlinu sporosti, kao što to čini i višnjik dok se ne pojavi vlak koji smanjuje razdaljinu imanja od grada) i demokratizacija (kazalište ne može postići toliki brzi uspjeh kao što to može postići film i TV koji brzo prodiru do publika, do mase; kazalište ostaje namijenjeno manjem broju gledatelja, na isti način kao što je uživanje u višnjiku ograničeno na krug vlasnika i njihovih bližnjih). S druge strane, argumenti obrane kazališta i višnjika su kulturni prestiž (kazalište postoji od antike, pripada pamćenju civilizacija, na isti način kao što se višnjik spominje u Enciklopedijskom rječniku, odnosno postaje dio nacionalne baštine), identifikacijska uloga (kazalište čuva partikularizme svih jezika, odnosno čuvar je identiteta u procesima globalizacije, dok kazališna zgrada djeluje kao topografska oznaka u ustroju nekog grada, kao što i višnjik postaje identifikator određenog teritorija, a njegovom sjećom teritorij pada u anonimnost) i prolazna ljepota (kazalište temelji svoj identitet na prolaznosti kao što je i višnjik obilježen prolaznom ljepotom koju treba sačuvati u sjećanju). Kazalište i višnjik neraskidivo su povezani, i jedan i drugi suočeni su s nerješivim problemom jer se njihova pozicija nalazi negdje između simboličkog i ekonomskog pa se rješenje na njihov status ne može pronaći na jednostavan način. (Ibid. 94–96)

Štoviše, redatelj se poigrava prostornim rješenjima, radnja se smješta u hodnike i na balkon kazališta, pokušava se naglasiti rasap i beznađe u scenskim slikama koji su, doduše, uspješnije ostvareni u prvom, nego u drugom dijelu predstave, koji pak karakterizira usporeni ritam likova kojima nedostaje okosnica. Bez obzira na to, Vrgoč izdvaja uspješne glumačke kreacije Lopahina Filipa Šovagovića („ocrtao je vjerno portret trgovca čiji primarni impulsi ucrtavaju smjernice drame”), Epihodova Gorana Grgića i Jaše Nenada Cvetka. (Ibid., 13)³⁴⁶

Prva produkcija *Višnjika* također je draža glumici Šovagović Despot i to iz sljedećih razloga:

(U drugoj izvedbi) nestalo je intime, nestalo je čudne atmosfere, nestalo je zajedništva među likovima koje je bilo potaknuto, između ostaloga, i blazinom daha, blazinom tijela. Nestalo je onog voajerskog gledanja publike koja nam je sjedila preblizu, ali to preblizu bilo je tako poticajno za igru, za ekshibiciju. Nestalo je čarolije koja me prenijela u Čehovljev svijet. Na velikoj sceni najednom sam stajala sama u svom svijetu koji više nije bio baš previše inspirativan za neku kreaciju koja se trebala ponoviti. (...) Odsutnost inspiracije, uvjeti idealni, ali dosadni, režiser je i dalje pametan, ali nemoćan, glumci prazni i preglumljeni, scenograf je napravio istu scenu, ali drugi je prostor, druge su dimenzije. (...) Ovdje sam, na velikoj sceni, bila samo glumica koja glumi jednu ulogu, a tamo sam, u foajeu, bila ta uloga. (2003: 55–56)

³⁴⁶ U sljedećem članku objavljenom dan kasnije u *Vjesniku*, Vrgoč raspravlja o Dolenčićevu istupu na premijeri predstave, propitujući mogućnost hoće li njegov čin pokrenuti konstruktivne rasprave o tadašnjoj krizi u zagrebačkim kazalištima koja sve manje mogu realizirati repertoarne planove zbog smanjenja gradskog, ali i državnog proračuna za kulturu te podignuti razinu svijesti o kulturi u Hrvata, ili će samo ostati u monološkoj formi, bez sugovornika, bez konkretnog rješenja. (1999a) Međutim, izazovi financijske prirode nisu jedini izazovi pred kojima stoje hrvatska kazališta potkraj 20. stoljeća, napominje Vrgoč, jer kazalištima nerijetko nedostaju vizije i jasno određeni planovi i programi djelovanja za ciljane publike. Rijetka su i gostovanja stranih kazališta u Hrvatskoj i hrvatskih kazališta u inozemstvu, dok brojni hrvatski kazališni festivali samo pridonose stvaranju pogrešne slike bogatstva kazališnih zbivanja. Usto, stvarni događaji nerijetko postaju zanimljiviji od onih na kazališnim daskama, a sve manje se može uočiti razlika između umjetnosti i života. (Ibid.)

3.7.1.2. Zagrebačko kazalište mladih

3.7.1.2.1. *Ujak Vanja i Tri sestre*

Četrnaestog ožujka 1997. u Zagrebačkom kazalištu mladih (u dvorani Istra) uprizorena je drama *Ujak Vanja* u režiji Paolo Magellija. Sveukupno je održano šesnaest izvedbi, a posljednja od 31. prosinca 1998. Prema prijevodu Josipa Badalića tekst je redigirala Željka Udovičić, koja potpisuje i dramaturgiju. Pomoćnica redatelja i dramaturginje bila je Anita Jelić, scenografska rješenja osmišljava Miljenko Sekulić, a kostimografiju Doris Kristić.³⁴⁷ Za scensku glazbu bio je zadužen Ljupče Konstantinov, a izvodili su je Miroslav Barač, Srećko Zubak i Zoran Jašek. Oblikovatelj svjetla bio je Aleksandar Mondecar, a jezična savjetnica Đurđa Škavić. Uloge su interpretirali Vanja Drach – Serebrjakov, Anja Šovagović Despot – Jelena, Katarina Bistrović Darvaš – Sonja, Nada Subotić – Vojnicka, Zlatko Vitez³⁴⁸ – Vojnicki, Filip Nola / Goran Navojec – Astrov, Branko Supek – Teljegin, Zdenka Marunčić – Marina i Kristijan Ugrina – radnik. Predstava je postavljena pod ravnateljstvom Lea Katunarića.³⁴⁹ Dobitnica je Nagrade hrvatskoga glumišta u kazališnoj sezoni 1996./1997. za najbolje redateljsko ostvarenje i za glavnu mušku ulogu (Zlatko Vitez za ulogu Vojnickog).

Dan nakon premijere *Ujaka Vanje*, 15. ožujka 1997. na istoj kazališnoj pozornici Magelli je postavio dramu *Tri sestre*. Obje drame tematski i estetski čine jednu cjelinu³⁵⁰ te s *Višnjikom* predstavljaju tzv. Magellijevu Čehovljevu trilogiju. (Vrgoč, 1997c: 21) Predstava se izvodila sve do 21. veljače 2000., a 1998. gostovala je na jednom od najvećih svjetskih kazališnih festivala, šestom Južnoameričkom kazališnom festivalu u Kolumbiji, Bogoti. (Vrgoč, 1999d: 27; 1999e: 23) *Tri sestre* su sveukupno izvedene čak šezdeset i devet puta.

³⁴⁷ Doris Kristić zaposlena je kao kućna kostimografkinja ZKM-a od 1989. godine, a osim kazališnih kostima, kreirala je i kostime za televiziju i film. (Petranović, 2015: 454) Nerijetko ističe da se samo kostimi koje publika ne osjeti mogu proglasiti dobrim kostimima jer kostim mora biti „u službi predstave, što upotpunjava predodžbu o dramskome liku koji ga odijeva, ugodan glumcu koji ga nosi na sceni i koji mu pomaže u oblikovanju lika, koji se uklapa u zahtjeve dramskoga teksta i redateljske koncepcije i koji nije suviše primjetljiv, upadljiv i nametljiv već ponajprije funkcionalan”. (Ibid., 459) Kostimi su u ovoj predstavi, ako je suditi prema kritici Dubravke Vrgoč, bili uklopljeni u redateljevu koncepciju, odnosno povezivali su svršetak 20. stoljeća s njegovim početkom. (1997a: 17)

³⁴⁸ Zlatko Vitez u to vrijeme obnaša i dužnost savjetnika za kulturu predsjednika Republike Hrvatske.

³⁴⁹ Programska knjižica: *Ujak Vanja i Tri sestre* A. P. Čehova (1997.).

³⁵⁰ Može se pretpostaviti da se redatelj oslanjao na Čehovljevu stav o dramama. Stanislavskom piše: „Naravno, tisuću puta ste u pravu, Tuzenbachovo tijelo ne treba uopće pokazivati; ja sam to i sam osjećao dok sam pisao i govorio sam Vam o tome, ako se sjećate. To što će kraj ‚Tri sestre‘ podsjećati na ‚Ujaka Vanju‘ – nije strašno. Pa ‚Ujak Vanja‘ nije tuđa nego moja drama, a kada pisac podsjeća na samog sebe obično se kaže da tako i treba biti.” (U: Programska knjižica: *Ujak Vanja i Tri sestre* A. P. Čehova (1997.).)

Drama je uprizorena prema prijevodu Milana Bogdanovića,³⁵¹ a tekst je redigirala Željka Udovičić. Udovičić je ponovno bila i dramaturginja, Anita Jelić pomoćnica redatelja i dramaturginje, a Miljenko Sekulić scenograf. Za oblikovanje rasvjete zaslužan je Aleksandar Mondecar, za kostimografiju Leo Kulaš³⁵² i Svetlana Visintin, a pomoćnica im je bila Draženka Burić. Scensku glazbu i u ovoj izvedbi osmislio je Ljupče Konstantinov, a koreografiju Snježana Abramović. Jezična savjetnica bila je Đurđa Škavić, a asistentica kostimografa Draženka Burić. U predstavi su uloge interpretirali Filip Nola – Andrej S. Prozorov, Lili Štokalo / Nađa Perišić Nola – Natalija Ivanovna, Urša Raukar – Olga, Anja Šovagović Despot / Ksenija Ugrina – Maša, Suzana Nikolić – Irina, Branko Supek – Kuligin, Sreten Mokrović – Veršinjin, Pjer Meničanin – Tusenbach, Maro Martinović – Saljonij, Davor Borčić – Čebutikin, Zoran Čubrilo / Edvin Liverić – Fedotik, Kristijan Ugrina – Rode, Rajko Bundalo – Ferapont, Zdenka Marunčić – Anfisa i Dora Polić / Katarina Bistровić Darvaš – služavka. Predstava je gostovala na Danima satire Satiričkog kazališta *Kerempuh* 15. lipnja 1997.³⁵³

Potkraj devedesetih godina navedene predstave potaknule su velik interes hrvatske kulturne javnosti te pokušale proslaviti ZKM kao kazalište koje prati svjetske kazališne događaje i trendove toga doba, a čija je tadašnja krilatica („Danas upravo povratak klasicima svjetske literature znači biti – avangarda”) u skladu s Magellijevim „estetski novim čitanjem” piščevih drama. (U: *Zekaem News* 2, 1997.)³⁵⁴ Razmišljanja o piscu redatelj obrazlaže stavom: „Mi danas živimo u svijetu nadljudi. Na kraju stoljeća ljudi su povjerovali u spotove i reklame, vjeruju da samo drugi umiru, da su drugi nesretni, da smrt ne pripada sudbini. Društvo stoljeća u kojem živimo uspjelo je ubiti smrt, ljubav i ranjivost. A Čehov nas podsjeća da nije baš tako.” (U: Vrgoč, 1997c: 21) Iako se obje drame povezuju u jednu cjelinu, u jedan diskurs, napominje Magelli, riječ je o dvama različitim dramskim svjetovima.

³⁵¹ U programskoj knjižici predstave N. Bogdanović navodi se kao prevoditelj. Pretpostavljamo da je riječ o tiskarskoj pogrešci, odnosno da je prevoditelj M. Bogdanović.

³⁵² Leo Kulaš kao kostimograf počeo je djelovati osamdesetih godina prošloga stoljeća, a ostvario je brojna kostimografska rješenja u dramskim, opernim i baletnim predstavama u Hrvatskoj i inozemstvu, među kojima se u Hrvatskoj ističu i *Tri sestre*. (Petranović, 2015: 487) U prvom razdoblju umjetničkog djelovanja nerijetko surađuje sa Svetlanom Vizintin, a odlikuje se ekstravagantnim kostimima u suradnji s Paolom Magellijem, Tomažem Pandurom, Eduardom Milerom i Larryjem Zappijom. (Ibid., 487)

³⁵³ Programska knjižica: *Ujak Vanja* i *Tri sestre* A. P. Čehova (1997.).

³⁵⁴ U tom razdoblju u New Yorku nekoliko renomiranih kazališta, uz postojanje velikog interesa istaknutih redateljskih i glumačkih imena (poput Vanesse Redgrave), uprizoruje Čehovljeve drame, čime se još jednom utvrđuje univerzalnost i aktualnost složenih piščevih priča o ljudskim životima, priča koje uvijek djeluju „poticajno za estetske inovacije i nova kazališna autorska promišljanja”. (U: *Zekaem News* 2, 1997.)

Iako se govori o istim egzistencijalnim pitanjima, ona su bitno drugačija: u *Ujaku Vanji* bez ljubavi, koja se nigdje ne nalazi, nema života, dok u *Trima sestrama* u prvom planu nije ljubav, već sreća. (Ibid., 21) Usto, piščev senzibilitet, nastavlja redatelj, svezremenske je naravi jer on „vivisekira vlastito tijelo i dušu i nudi ih drugima”, dok drugi pisci „analiziraju samo druge i zato će uvijek ostati pristojni, mali pisci”. (Ibid., 21) Redatelj svoje predstave ne pokušava nužno uklopiti u suvremenost, već razmišlja da se kazalište treba obratiti prostoru duha, a ne određenom razdoblju. Za njega se kazalište budućnosti treba osloboditi „plastifikacije i elektronike” te svoje napore usmjeriti k ponovnom pronalasku vlastite etičnosti, kreativnosti, sakralnosti i naposljetku ekskluzivnosti. (Ibid., 21)

O uspješnosti Magellijevih režija progovaraju i kazališni kritičari. S jedne strane, Dubravka Vrgoč podastire pozitivnu kritiku o izvedbi *Ujaka Vanje* u ZKM-u i predstavlja ju kao predstavu „o žudnji i očaju, nepreglednom vremenu i usputnom prostoru, s kojom je publika bila oduševljena”. (1997b: 14) Naime, u redateljjevoj koncepciji se na simboličan način, smatra Vrgoč, povezuju Čehovljevi „fin de siècle” s onim 20. stoljeća, podastire se svojevrsna „reciklirana slika svijeta” prožeta već spomenutim redateljevim cinizmom koji odgovara njegovu dobu. „Kaotično vrijeme smjena epoha” upravo je ono što je redatelja i dramaturginju potaknulo da se posvete ovoj Čehovljevoj drami (Ibid., 14) jer Magelli smatra kako se Čehov kao vampir pojavljuje na kraju stoljeća ili onda kada je stoljeće u krizi.³⁵⁵ Kritičarka ističe i kako je ova osuvremenjena predstava o ljubavi (o očajnoj potrebi za ljubavlju koja ostaje neostvarenom) interpretirana na tragu različitih kodova koji su u nju upisani, a redatelj se pritom služi pojedinim „scenskim otklonima, prijevajima, raskoracima, preraspoređivanjima, rasutostima i sabiranjima”. (Ibid., 14) Štoviše, neki su prizori u predstavi (oproštaj Jelene Andrejevne s Astrovom, ludilo Vojnickog ili svađa Jelene Andrejevne i Sonje), obilježeni „povišenim tonovima, ironičnim upadicama, histeričnim i

³⁵⁵ O ruskom piscu Magelli izdvaja: „Čehova sam otkrivao kao najvećeg pisca kraja stoljeća u njemačkom gradu Wuppertalu postavljajući *Galeba*. Nakon zagrebačke premijere *Višnjika* s Petrom Brečićem sam proveo cijeli dan razgovarajući o Čehovu u jednom od onih zabitih zagrebačkih dvorišta koje je on obožavao. (u: Vrgoč, 1997c: 21).

nemoćnim smijehom”, upravo antologijski. (Ibid., 14) Posebno pohvaljuje glumačke kreacije Zlatka Viteza koji je dokinuo jednostrana tumačenja uloge, interpretacije Katarine Bistrović Darvaš, Anje Šovagović Despot, Vanje Dracha, Filipa Nole i Nade Subotić. O scenografskim rješenjima pak ističe sljedeće: scenski prostor u predstavi produljena je bijela pozornica na čijoj se pozadini nalaze biljke koje simboliziraju vrt, a na njoj se nalazi i velika ljuljačka (stilizirani oblik ljuljačke o koju je oslonjen čovjek (Vojnicki u interpretaciji Zlatka Viteza), a koji simbolično podsjeća na robota, nalazi se i na naslovnoj stranici programske knjižice predstave – op. S. M. Š.). Na ljuljački će primjerice Astrov pokušati poljubiti Jelenu Andrejevnu, a Serebrjakov obznaniti da prodaje imanje. Usto, „prazan prostor (u prednjem dijelu pozornice – op. S. M. Š.) sugerira prazninu (ili očaj) u dramskom predlošku što se razara pod pritiskom izostanka figure koja bi napokon dopisala smisao i stvarnost učinila snošljivijom”. (Ibid., 14)

S druge strane, njezin je stav o *Trima sestrama* kao predstavi „o tjeskobnoj stvarnosti usputnih junaka svake suvremenosti” posve oprečan onom posvećenom *Ujaku Vanji*. (Vrgoč, 1997a: 17) Redateljovo uprizorenje Čehovljeve drame Vrgoč iščitava iz sljedećih misli baruna Tusenbacha: „Poslije nas letjet će na uzdušnim lađama, promijenit će se kaputi, možda će otkriti i razviti šesto čulo, no život će ostati isti, život težak, pun tajni, sretan. I za tisuću godina čovjek će se isto tako kao sada bojati smrti i neće je željeti.” (Ibid., 17) Magelli poništava simboličko značenje Moskve i ono što ona predstavlja za dramske junake te, kao dio scenografije, na prašnjavom i ogoljelom podu pozornice, gledateljima nudi scenske rekvizite poput ljestava, velikog praznog okvira za sliku, biljarskog stola, stolica i golemog blještavog lusteru. Kritičarka nastavlja da u predstavi redatelj „nije uspio do kraja na pozornici predstaviti razlike i tragove u drami koja govori o uzaludnoj potrazi za srećom. Efektno zamišljen okvir zbroja osobnih tragedija dovodi do očekivane praznine što se izvodi iz propasti svih životnih motiva. Pritom, ipak nedostaje neki razlog više, neki motiv koji bi istaknuo cjelinu i pomoću cinizma (...) ili izravne identifikacije praznog mjesta smisla intenzivirao zbivanje.” (Ibid., 17) Bez obzira na takav stav, Vrgoč ipak pohvaljuje kostimografska i scenografska rješenja u predstavi, Mondecarovu uporabu svjetla te glumačke kreacije triju sestara. (Ibid.)

Marija Grgičević u *Večernjem listu* oštra je stava prema *Trima sestrama*, postavljajući pitanje zašto je ZKM inscenirao dvije Čehovljeve drame odjedanput, ironično ustvrdivši: „kao da je moguće dugotrajno ignoriranje klasika nadoknaditi takvim potezom”. (1997: 14)

Kritičarka predstavu karakterizira kao „potonuće u doslovnu pustoš i dosadu” koje se, za razliku od *Ujaka Vanje*, oslanja na posvemašnje ukidanje iluzija protagonista, na nihilizam i na prikazivanje općih, a ne pojedinačnih stanja likova, te time postaje „prosječna” predstava bez obzira na vanjske atrakcije poput penjanja Čebutikina na kristalni luster ili nadopisanog silovanja. Ipak, pohvaljuje izbor glazbe i plesove koji su preuzeli ulogu popunjavanja općih mjesta u predstavi, dok su, nastavlja Grgičević, glumci „ostvarili više ili manje uspjele skice za osobe”, gubeći se na ogoljenoj pozornici koja označava ništavilo. (Ibid., 14)

S druge strane, Vladimir Stojsavljević u *Vjesniku* pohvalno piše o novoj produkciji ZKM-a te ističe da su u dvjema večerima predstavljene dvije „možda najigranije i najglasovitije” piščeve drame u novom čitanju Paola Magellija, i to *Ujak Vanja* kao „tužnosmiješna dogodovština u ruskoj provinciji koja nastaje zbog posjeta uvaženog rođaka iz grada, Serebrjakova” te *Tri sestre* kao „jednako napeta priča po kombinaciji komičnog i stravičnog u kojoj tri sestre snatreći o boljem životu, propuštaju da taj njihov loš ili nikakav život poprimi bilo kakav oblik ili smisao”. (1997.) Kritičar napominje da iako na kraju 20. stoljeća miješanje elemenata komičnog i tragičnog u Čehovljevim dramama više ne izaziva osjećaj čuđenja i ne predstavlja novost kazališnim publikama, potkraj 19. stoljeća piščeva dramska struktura bila je doista drukčija jer pisac „usred komedije podmeće tragediju”. Dakle, u osvrtu na predstavu Stojsavljević poseban naglasak postavlja na duhovite, ali i cinične elemente *Ujaka Vanje* koji se realiziraju između pojedinih dramskih likova, a manifestiraju u njihovim promašenim željama i ostvarenjima tih želja. Također, u drami *Tri sestre* kritičar naglašava nade triju protagonistkinja o boljem životu i budućnosti koje ih priječe da budu proaktivne, a koje definira kao „parafrazu Hamletova umovanja o tome ‚kako razmišljanja o budućnosti slabe volju koja je srž bića’”. (Ibid.) Redatelj čitanje temelji na povezivanju dvaju naizgled različitih dramskih tekstova³⁵⁶ i njihovu osuvremenjivanju, postavljanju u kontekst ondašnjih aktualnih društvenih događaja, kratko napomenuvši: „Donedavno svijet oficirske tiranije, Zagreb prepun budućih uvaženih znanstvenika sa sumnjivim doktoratima koje uzdržavaju rođaci sa sela, građani koji stidljivo psuju vlast ali uredno prekapaju kante za smeće dvojeći o vlastitim mogućnostima da izmjene socijalnu nepravdu.” (Ibid.) Kako bi to

³⁵⁶ Sam pisac smatrao je da se te dvije drame mogu povezati: „Naravno, tisuću puta ste u pravu, Tuzenbachovo tijelo ne treba uopće pokazivati: ja sam to i sam osjećao dok sam pisao i govorio sam Vam o tome, ako se sjećate. To što će kraj *Tri sestre* podsjećati na *Ujaka Vanju* – nije strašno. Pa *Ujak Vanja* nije tuđa, nego moja drama, a kada pisac podsjeća na samog sebe obično se kaže da tako i treba biti. (Čehov – Stanislavskom)” (U: Programska knjižica: *Ujak Vanja* i *Tri sestre* A. P. Čehova (1997.).)

postigao, redatelj ogolićuje glumce do biti u praznom scenskom prostoru te od njih traži da uloge nadopune vlastitim umjetničkim komentarima o svojem životu, naglašavajući premisu da nema bolje budućnosti bez rada i sadašnjosti.³⁵⁷

3.7.1.2.2. *Tri sestre i Tri sestre: Čehov, Beckett, Brecht*

Zagrebačko kazalište mladih, za vrijeme intendanture Mladena Ivekovića, 8. svibnja 1992. uprizoruje dramu *Tri sestre* u dvorani Istra u sklopu Omladinskog kulturnog centra. Osim premijere, održano je još dvadeset i šest repriza predstave, a posljednja u nizu 18. lipnja 2000. godine. Predstava je gostovala na kazališnom festivalu Eurokaz 28. lipnja 1992. Autor koncepcije i režije bio je Branko Brezovec (1955.), prevoditelj Vladimir Gerić (1928.), dramaturginja Gordana Vnuk, koreografinja Jasna Knez, scenograf Tihomir Milovac (1956.), kostimografinja Barbara Stupica (1962.), a pomoćnica kostimografkinje Mirjana Zagorec (1965.). Za scensku glazbu bili su zaduženi Dario Bulić i Brina Jež-Brezavšček, za video Zoran Pezo, Plavi film i Gama studio, za montažu videa Vladimir Petek & Favit, za fotografiju Mio Vesović / Mo, za oblikovanje svjetla Olivije Marečić i za oblikovanje zvuka Franjo Vlahović. Uloge su utjelovili Damir Šaban (1958.) – Andrej S. Prozorov, Doris Šarić Kukuljica (1960.) – Natalija Ivanovna, Marica Vidušić (1957.) – Olga, Branka Cvitković (1948.) – Maša, Ksenija Marinković (1966.) – Irina, Davor Borčić (1940. – 2010.) – F. I. Kuligin, Sreten Mokrović (1957.) – A. I. Veršinjin, Branko Meničanin (1964.) – N. L. Tuzenbach i V. V. Saljonij, Đuro Utješanović (1940. – 2013.) – I. R. Čebutikin, Ferapont i

³⁵⁷ Uz kritičke sudove o predstavama, treba napomenuti i nekoliko zanimljivosti povezanih uz tijek izvođenja Čehovljevih drama. Prema Z. Radiću koji piše o ponovnoj izvedbi *Triju sestara* u Zagrebu nakon gostovanja ZKM-a u Bogoti 1998., u manjem opsegu mijenja se glumačka postava (za ulogu Nataše (Lili Štokalo – Nađa Nola) i služavke (Katarina Bistrović Darvaš – Dora Polić)), dok se predstava ipak ne održava u jedinom prostoru koji je redatelj naveo kao potencijalnu zamjenu za veliku dvoranu ZKM-a (koja se dulje obnavljala), OTV domu u Zagrebu, zbog poteškoća s dijelovima pozorišne opreme. (1999.) Također, iako su dogovorena gostovanja predstave na drugim kazališnim festivalima (u Njemačkoj, Nizozemskoj, Brazilu, SAD-u, Japanu i Rusiji), tada još nisu realizirana zbog organizacijskih i upravljačkih izazova. Za razliku od *Triju sestara*, *Ujak Vanja* uopće nije gostovao u Bogoti zbog nesuglasica između redatelja i Zlatka Viteza koji je igrao glavnu ulogu, kao što u tom trenutku nije bilo sigurno hoće li se predstava ponovno igrati u ZKM-u (to se, doduše, nije ostvarilo jer je posljednja izvedba odigrana u prosincu 1998. – op. S. M.Š.). (Ibid.)

dadilja Anfisa, Anastazija Debelli, Siniša Vodopija, Daniela Levan, Damir Stolnik i Zdravko Stolnik – radnici.³⁵⁸

Nakon svibanjske premijere *Triju sestara*, isto kazalište je 29. lipnja 1992. ugostilo Slovensko mladinsko gledališče iz Ljubljane koje je također izvelo *Tri sestre*, ali u drukčijoj dramaturškoj formi i pod nazivom *Tri sestre: Čehov, Beckett, Brecht (mala slikovnica dvadesetog stoljeća)*. Redatelj je ponovno bio Branko Brezovec, dramaturginja Gordana Vnuk, scenograf Tihomir Milovac, kostimografkinja Barbara Stupica, a scensku glazbu osmislila je Brina Jež-Brezavšček. Tekst je lektorirala Mateja Dermelj. Uloge u predstavi tumačili su Niko Goršič (1943.) – Andrej S. Prozorov, Olga Grad (1950.) – Natalija Ivanovna, Olga Kacjan (1952.) – Irina, Marinka Štern (1947.) – Olga, Metka Trdin (1972.) – Maša, Uroš Maček (1960.) – Vasilij V. Saljonij, Nikolaj Tuzenbach i Ivan R. Čebutikin, Pavle Ravnohrib (1956.) – Fjodor I. Kuligin i Ivan Rupnik (1956.) – Aleksandar I. Veršinjin. Predstava je također prikazana na kazališnom festivalu Eurokaz 1992. godine.

Navedene dvije predstave, zagrebačka i ljubljanska izvedba *Triju sestara* međusobno su povezane jer čine dio većeg, trodijelnog projekta, a koji je konceptijski još uključivao dramu *Baal* Bertolta Brechta, izvedenoj u Albanskoj drami u Skoplju, i dramu *U očekivanju Godota* Samuela Becketta. Prema dramaturginji Vnuk, riječ je o „koprodukciji koja slijedi suvremene modele kazališne proizvodnje, a mogla bi se unedogled umnažati, po širini (geografskoj) i po dužini (uzimajući kao predloške bilo koji broj tekstova svjetskog kazališnog nasljeđa)”.³⁵⁹ Štoviše, „sva tri dijela odnose se međusobno kao komentari, začuđuju jedni druge, preklapaju se na neočekivanim mjestima, donose različite pristupe istom dramskom tkivu, različite stilove glume, naglašavaju različitost konteksta u kojem su nastali (Ljubljana, Zagreb, Skoplje)”. Pritom izdvaja da se u zagrebačkoj izvedbi drame u prvi plan postavljaju tri elementa: histerija (potiskivana moć kod žene postaje djelotvornija kad ostane bez imaginarnog, potencijalnog ljubavnika pa se njezin histerični zanos transformira u smrtonosnu zavjeru), nasilje potiskivanja („klasičnim” Freudovim pristupom želi se ukloniti potiskivanje te svijest upoznati s nesvjesnim) i vrijeme (drama se ne nastavlja nakon spuštanja

³⁵⁸ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1992.).

³⁵⁹ Vnuk u: Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1992.).

zastora, već se nepovratno gubi u njemu, nema budućnosti za protagoniste jer dramski likovi nestaju, svatko u mraku svoje nesreće).³⁶⁰

Mišljenja kazališnih kritičara o predstavi bila su podijeljena. U *Delu* Andrej Inkret (slovenski teatrolog, dramaturg i esejist) izrazito negativno valorizira ljubljansku izvedbu drame. Ističe:

Problem – bar za mene – nije u tome da zagrebački redatelj postupava s Čehovom kao svinja s koritom (druga dva navedena autora, Beckett i Brecht, nazočna su usputno i bog zna zašto). Istina jest da je drama o trima sestrama, po Čehovu složeno precizno i promišljeno napisana, ovdje rastresena u potpuno krhki niz ogrizaka bez repa i bez glave i bez veze s bilo čime; da je zanimljiva priča razdijeljena do nerazumljivosti i do razine pojedinih – uglavnom retoričkih – pasaža pa od nje ne ostaje ništa. (...) Imamo posla, ukratko, sa samozvancem, koji si umišlja da je na ovom svijetu sve na raspolaganju njegovoj samovolji. Problem je u tome da je to što se da iskopati iz Brezovčeve ideologije (odnosno „estetike“) zastrašujuće konfuzno i klaustrofobično prazno. (...) Glavni Brezovčev adut protiv Čehova je naravno video i njegova – kako kaže sam – „juxtapozicija“ živoj scenskoj igri. Stvarno, na pol tuceta ekrana gledamo snimke svih mogućih stvari i pojava iz realnosti i fikcije u punom elektronskom sjaju i glatkoći digitalnih manipulacija, ali je učinak te sofisticirane mašinerije prije kao i kasnije samo entropičan, bez veze sa samom stvari ili bilo kakvim smislom. Kakvu vezu ima npr. čehovljansko lirično zazivanje nedostižne Moskve sa slikama ruševina i čovječjih trupla u Vukovaru? Gdje je veza između hrvatsko-srpskog rata, koji naravno dominira na ekranima svom svojom grozotom, i trima ruskim sestrama koje muče svoju ubogu seksualnost u guberniji bogu za leđima, nesretno ljubeći garnizonske oficire, želeći otputovati u Moskvu? A nenadano pak moraju po redateljevu diktatu izvoditi nekakve fizičke vježbe, najvjerojatnije za opuštanje? (1992.)

Dramaturginja Vnuk³⁶¹ jasno napominje kako između triju navedenih pisaca nema tematske poveznice, odnosno, kako je njihov izbor slučajno forsiran jer se u prvi plan postavlja „odnos dramskoga teksta i njegove scenske realizacije, lessingovski Laokoon problem, problem ikonoklazma“.³⁶² U zagrebačkoj izvedbi želi se istaknuti vojni kontekst odvijanja radnje pa se pojačavaju dramski znakovi (prisutnost vojnih časnika u drami aktualizira se Domovinskim

³⁶⁰ Vnuk u: Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1992.).

³⁶¹ Gordana Vnuk je pokretačica i ravnateljica Eurokaza od 1987. do 2001., festivala novog europskog kazališta kojim Zagreb postaje jedan od svjetski važnih kazališnih središta.

³⁶² Vnuk u: Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1992.).

Lessingovski „Laokoon problem“ može se primijeniti na odnos dramskog teksta i njegove scenske izvedbe. Riječ je o različitim umjetničkim oblicima, a svaki od njih ima svoje prednosti i nedostatke. Dramski tekst nudi literarnu komponentu, dok scenska izvedba obuhvaća i vizualne i prostorne elemente priče. Glumci ekspresijom lica i tijela pridonose izražavanju emocionalne potke priče, upotpunjujući dijaloge i monologe u drami i kreirajući odgovarajuću atmosferu, dok na gledatelje utječu i dramski tekst i njegovo vizualno predstavljanje.

ratom u Hrvatskoj), dok se u ljubljanskoj izvedbi pokušava „literarizirati stvarnost jukstaponiranjem Čehova (koji podaruje priču i odnose), Becketta (preko kojeg se govori o kraju ideologija dvadesetog stoljeća) i Brechta (koji je zaslužan za provedbeni plan predstave, odnosno metodu)”. Ljubljanska izvedba usredotočena je na načine suradnje triju pisaca u jednom kazališnom uprizorenju, dok zagrebačka izvedba uspostavlja jaču poveznicu s ondašnjom aktualnom ratnom svakodnevicom, u nastojanju razvoja, ističe Vnuk, tadašnje nove dramaturgije u Europi i Americi koja povezuje pojedine grupe umjetnika, poput Discordije, Roberta Lepagea, Grupe Wooster, Ivana Staneva, Jana Lauwersa i Johna Jesuruna. Oni interes usmjeravaju k istraživanju dramaturških odnosa između dramskog teksta i scenske izvedbe. (Ibid.) „Radikalnim odnosom prema dramskom predlošku i samoj priči ispituje se kako destrukcijom doći do ontoloških pretpostavki drame. (...) Priča (pisac) se opire uništavanju svojim najjačim dijelovima, i u toj napetosti nastaje oblik predstave. (...) Štoviše, širenjem referentnih polja, ponekad u potpuno neočekivanim pravcima, umnožavaju se značenja oko teksta u korist međuprostora koji – što prostraniji – više stimuliraju gledateljevu imaginaciju i intelekt.”³⁶³

Georgij Paro također piše o slovenskom gostovanju *Triju sestara* te napominje da su i publika i kazališni kritičari bili zadovoljni izvedbom Čehovljeve drame. (1999: 128) Slovenska interpretacija oslanjala se na „beznadnost (triju sestara) utopljenu u alkohol”:

Ljudi banče i opijaju se jer nemaju vjere u nadu. Veršinjin isprazno govori o tome kako će za dvjesto-tristo godina život biti bolji, ljepši i smisleniji, ne vjerujući ni sam u ono što govori. Irina, Maša i Olga (...) ne nadaju se da će ikada otputovati u Moskvu. Dakako da mi znamo da neće, ali one to ne žele i ne mogu prihvatiti, one se beznadno ipak nadaju. I nakon svih brodoloma one vjeruju u život. Tako je lako biti pametniji od Čehovljevih likova. Pitanje je, međutim, koliko smo u stanju doživjeti njihovu emotivnost. (1999: 128–129)

Ivica Buljan se u kritičkom osvrtu posvećuje i zagrebačkim i ljubljanskim „sestrama”, istaknuvši: „Brezovec je osluškiavao razlike primjenjujući gotovo isti redateljski postupak s oba ansambla. Nijanse su se pokazale odlučujućima i malo koji gledatelj bi uspoređujući dvije produkcije došao do zaključka da je riječ o istoj stvari.” (1992: 29) S jedne strane, ljubljanska izvedba oslanja se na dekonstrukcijski pristup tekstu koji je rastavljen do neprepoznatljivih dijelova, a potom prožet elementima Beckettova i Brechtova djela. Temeljni tekst je

³⁶³ Vnuk u: Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (1992.).

Čehovljevi, predstava je prožeta čehovljanskom čežnjom i izgubljenom nadom u budući život (kad vojnici otiđu iz ruske provincije, svaki od dramskih protagonista nestaje u „crnoj rupi vlastite nesreće“). (Ibid., 29) Redatelj se pritom oslanja na teorije o tzv. kraju povijesti američkog politologa Francis Fukuyame³⁶⁴ i talijanskog mislitelja Giannija Vattima,³⁶⁵ nastale potkraj 20. stoljeća prožetog valovima fizičkog i psihičkog nasilja. Zato u Čehovljeve junake redatelj uvodi nove likove poput Godota i Baala. Tako [se] „Andrej Sergejevič pretvara u Godota, ostaje gotovo do samog kraja skriven u dvadesetostoljetnoj tragediji antijunaka, a Veršinjin se transformira u Baala, golemu falusnu ideju koja oko sebe isijava moć i služi se nasiljem“. (Ibid., 29) Moskva u *Trima sestrama* postaje Berlin te na kraju stoljeća „u sudaru i raspadu ideologija od nje ostaje Vukovar“. (Ibid., 29) Buljan napominje da je „provedbeni postupak (...) brehtijanski“, što rezultira s „više referenci i više otvorenih polja za iščitavanje značenja“, dok je „gluma spoj različitih tehnika, a igra s videom mnogo je bliža Jesurunu (američkom redatelju koji je poznat po svojem „kinematografskom kazalištu“ – op. S. M. Š.) nego u zagrebačkoj izvedbi“. (Ibid., 29) S druge strane, zagrebačka izvedba odlikuje se manje „radikalnim“ elementima jer podražava Stanislavskog (njegovo tumačenje drame), ima prepoznatljiv slijed događaja Čehovljeve drame u koji su, doduše, interpolirane strahote Domovinskog rata. Te strahote više nisu „estetski ohlađene“ (kao u ljubljanskoj predstavi) „jer gotovo svaka rečenica priziva užas, ženska shizofrenija ovdje raste progresivno sa svakom slikom, a kulminira u umrtvljenju i bespomoći“. (Ibid., 29)

³⁶⁴ Francis Fukuyama objavljuje knjigu *Kraj povijesti i posljednji čovjek* (1992.) u kojoj progovara protiv tzv. povijesti sa svrhom, odnosno protiv povijesti koja se definira kao „ostvarenje neke velike metafizičke sheme (što zastupaju Hegel s mišlju da je povijest proces ostvarivanja „svjetskog duha“ i Marx za kojeg povijest predstavlja „klasnu borbu koja mora završiti u „diktaturi proletarijata““). Fukuyama drži da je uzrok ratova, revolucija itd. predanost ideji „povijesti sa svrhom“ te da je nakon raspada SSSR-a pružena mogućnost da se ta ideja odbaci i da čovjek živi u liberalno-demokratskom društvenom uređenju. (U: Sim, 2001: 64)

³⁶⁵ Djelovanje Giannija Vattima povezuje se s pokretom u filozofiji pod nazivom „slaba misao“ ili „slaba ontologija“ koje osporava tradicionalno poimanje metafizike, a nerijetko se dovodi u vezu s raspravama o kraju moderne epohe i postmoderne. Jedno od njegovih najvažnijih djela je *Kraj moderne* u kojem izlaže tezu da je u modernoj epohi došlo do poništenja vjere u apsolutne istine, razum i univerzalne vrijednosti te je ono zamijenjeno pluralističkim, fragmentiranim i relativističkim pogledom na svijet. (Usp. Vattimo, 2000.)

3.7.1.3. ADU Sveučilišta u Zagrebu

3.7.1.3.1. *Humoreske*

Devedesetih godina prošlog stoljeća Čehovljeva djela nastavljaju se izvoditi na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti. *Humoreske (Jumoreske)* u prijevodu Božidara Škriteka, Tomislava Prpića, Krunoslava Pranjića i Ivana Kušana inscenirane su 15. siječnja 1991. Predstava je izvedena pod mentorstvom Zlatka Crnkovića i Matka Sršena, dok su izvođači bili Dražen Čečuk, Vanda Vujanić Šušnjar, Ivana Boban, Goran Navojec, Nenad Cvetko, Edvin Liverić, Robert Liverić, Matilda Žorž, Ana Kragić, Zvonko Zečević i Mila Elegović.

3.7.1.3.2. *Višnjik, Galeb i Ivanov*

Dvije godine poslije, 1. veljače 1993. uprizorena je drama *Višnjik* u prijevodu Čede Price. Glumili su Nina Violić – Ranjevska, Mirej Stanić – Anja, Ivana Buljan – Varja, Saša Buneta – Gajev, Alen Šalinović – Lopahin, Hrvoje Handl – Trofimov, Katarina Bistrotić-Darvaš – Charlotta, Davor Svedružić – Epihodov, Lucija Šerbedžija – Dunjaša, Tarik Filipović – Firs i Rene Bitorajac – Jaša. Čehovljevu dramu izveli su pod mentorstvom Neve Rošić i Koraljke Hrs. Asistent nastavnicima bio je Krešimir Dolenčić, student režije René Maurin (prva godina studija), a suradnica Zinka Kiseljak (treća godina studija).

Samo dan nakon izvedbe *Višnjika*, 2. veljače 1993. postavljen je *Galeb* u prijevodu Kirila Taranovskog, a iste večeri i *Ivanov* u prijevodu Borislava Mrkšića i pod mentorstvom Neve Rošić i Koraljke Hrs. Asistent nastavnicima također je bio Krešimir Dolenčić, student režije René Maurin, a suradnica Zinka Kiseljak. Uloge u *Galebu* tumačili su Ivana Buljan – Arkadina, Davor Svedružić – Trepljov, Alen Šalinović – Sorin, Nina Violić – Nina, Goran Višnjić – Šamrajev, Mirej Stanić – Maša, Tarik Filipović – Trigorin, Samir Vujčić – Dorn i Saša Buneta – Medvedenko. Uloge u *Ivanovu* tumačili su Goran Višnjić – Ivanov, Katarina Bistrotić-Darvaš – Ana Petrovna, Hrvoje Handl – Šabeljski, Lucija Šerbedžija – Saša, René Bitorajac – Lvov i Samir Vujčić – Borkin.

3.7.1.3.3. *Prosidba i Medvjed*

Iste godine, 28. lipnja 1993. izvedene su jednočinke *Prosidba i Medvjed* u prijevodu Radovana Ivšića i Božidara Škriteka, a pod mentorstvom Matka Sršena. Asistentica Matka Sršena bila je studentica prve godine kazališne režije Nora Krstulović, a suradnik za scenu Ljudevit Fekeža. Interpreti u *Prosidbi* bili su Hrvoje Handl (druga godina studija glume) – Stjepan S. Čubukov, Ana Kvirgić (treća godina studija glume) – Natalija Stepanovna i Zvonko Zečević (treća godina studija glume) – Ivan V. Lomov. U *Medvjedu* su uloge tumačili Jasna Palić (četvrta godina studija glume) – Jelena I. Popova, Goran Višnjic (druga godina studija glume) – Grigorij S. Smirnov i Hrvoje Handl (druga godina studija glume) – Luka.

3.7.1.3.4. *Jubilej i Humoreske*

Tridesetog siječnja 1995. ponovno su inscenirane *Humoreske (Jumoreske)*. Uprizorili su ih studenti prve godine studija glume, pod mentorstvom Damira Munitića i Drage Krče. Studentica režije prve godine bila je Franka Perković Gamulin. Izvodili su Anamarija Bokor, Jakša Borić, Dražen Bratulić, Nataša Dangubić, Krunoslav Klabučar, Hrvoje Klobučar, Maja Nekić, Ivica Pucar, Hrvoje Sebastijan i Enes Vejzović. Prijevod *Humoreski* potpisuju Maja Mulić, Božidar Škritek, Krunoslav Pranjić, Ivan Kušan i Tomislav Prpić.

Jedanaestog veljače 1995. uprizoren je *Jubilej* u prijevodu Borislava Mrkšića, u klasi nastavnika Matka Sršena. Glavni suradnik bio je Bogdan Gagić, a ostali suradnici Matko Obrul, Đurđa Janeš i Mare Sesardić. Uloge su tumačili Dražen Šivak (treća godina studija glume) – Andrej Andrejevič, Nerma Kreso (treća godina studija glume) – Tatjana Aleksejeva, Davor Svedružić (četvrta godina studija glume) – Kuzma Nikolajević Hirin, Tvrtko Jurić (treća godina studija glume) – Nastasja Fjodorovna Merčutkinja), Rene Bitorajac (četvrta godina studija glume) – prvi član banke, Goran Višnjic (četvrta godina studija glume) – drugi član banke, Dario Balog (treća godina studija glume) – vratar, Dražen Bratulić, Ivica Pucar, Jakša Borić, Krunoslav Klabučar, Hrvoje Klobučar i Hrvoje Sebastijan (prva godina studija glume) – činovnici, Lucija Šerbedžija (četvrta godina studija glume) – poslužiteljica, Tarik Filipović (četvrta godina studija glume) – treći član banke i Nikša Kušelj (druga godina studija glume) – četvrti član banke.

3.7.1.3.5. *Dijalozi, Monolozi, Medvjed, Prosidba, Lovac, Zlomišljenik i Kneginja*

Dijalozi iz dramskih djela pisaca A. P. Čehova, Dubilharda, Tadeusza Różewicza, Eliasa Canettija, Molièrea, Miroslava Krleže, Alana Ayckbourn, Ferenc Molnara, Tennesseeja Williamsa, Ivice Ivanca, Williama Shakespearea i Harolda Pintera uprizoreni su 25. siječnja 1997. pod mentorstvom Neve Rošić i Koraljke Hrs. Njihovi asistenti bili su Zinka Kiselj i Sven Medvešek. Uloge su tumačili Jakša Borić, Blanka Bukač, Franjo Dijak, Natalija Đorđević, Tamara Garbajs, Adam Končić, Danijel Ljuboja, Anita Matić, Damir Orlić, Janko Rakoš, Rakan Rushaidat, Daria Saltagić, Hrvoje Sebestijan i Robert Ugrina. Studentica režije u inscenaciji bila je Tea Gjergjizi.

Nekoliko dana poslije, 29. siječnja 1997. izvedeni su monološki i dijaloški ulomci iz djela pisaca A. P. Čehova, Bachwala, Amurija i Marka Uvodića, u klasi nastavnika Joška Juvančića i njegovih asistenata Joška Ševe i Damira Lončara. Student režije bio je Borna Armanini. Uloge su tumačili Hrvoje Kečkeš, Bojan Navojec, Ronald Žlabur, Ivan Ivanko, Slaven Vidović, Srđan Šimunović, Ivana Bolanča, Dora Lipovčan, Ivana Jelić, Robert Kurbaša, Nikša Marinović, Borna Armanini, Daria Knez, Robert Žarak Bošković i Hana Hegedušić.

Iste godine, 27. svibnja 1997. postavljeni su *Medvjed, Prosidba, Lovac, Zlomišljenik i Kneginja* u klasi nastavnika Izeta Hajdarhodžića. Asistentica je bila Dubravka Crnojević-Carić. Studenti režije bili su Ivan Leo Lemo (druga godina) i Morana Foretić (prva godina), a za scensku glazbu je bio zadužen Zvonimir Dusper. Izvođači u *Medvjedu* su bili Dora Polić, četvrta godina studija glume (Jelena Ivanovna Popova), Leon Lučev, četvrta godina studija glume (Grigorij Stjepanovič Smirnov) i Vid Balog, treća godina studija glume (Luka). Izvođače u *Prosidbi* činili su Krunoslav Klabučar, treća godina studija glume (Stjepan Stjepanovič Čubukov), Ana Marija Bokor, treća godina studija glume (Natalija Stjepanovna) i Goran Malus, četvrta godina studija glume (Ivan Vasiljevič Lomov). U *Lovcu* su uloge tumačili Ana Marija Bokor (Pelageja) i Nikša Kušelj, treća godina studija glume (Jegor Vlasič), a u *Zlomišljeniku* Krunoslav Klabučar (Denis Grigorjev), Goran Malus (istražni sudac) i Leon Lučev (Semjon). U *Kneginji* su pak interpreti bili Dora Polić (Vera Gavrilovna), Nikša Krušelj, četvrta godina studija glume (Mihail Ivanovič) i Vid Balog (Arhimandrit).

3.7.1.3.6. *Ujak Vanja*

Sljedeće godine, 30. siječnja 1998. postavljen je *Ujak Vanja* u prijevodu Čede Price. Tekst je priredio i režirao Matko Sršen, dok je student prve godine režije bio Mario Kovač. Kostimografiju je osmislila Diana Bourek-Kosec, a scensku glazbu Bogdan Gagić. Uloge su tumačili Robert Kurbaša – Aleksandar V. Serebrjakov, Ivana Bolanča – Jelena Andrejevna, Daria Knez – Sofija Aleksandrovna / Sonja, Srđana Šimunović – Marija Vasiljevna Vojnicka, Ronald Žlabur – Ivan P. Vojnicki, Nikša Marinović – Mihail L. Astrov, Ivan Ivanko – I. I. Teljegin, Ivana Jelić – Marina Timofejevna i Hrvoje Kečkeš – Jefin.

3.7.1.3.7. *Bez kazališta se ne može, Prosidba i Galeb*

Dvadeset i šestog lipnja 1999. postavljena je predstava *Bez kazališta se ne može*. Riječ je o scenama iz dramskih djela Čehova (*Galeb*), Aleksandra Ostrovskog (*Šuma*), Mihaila Bulgakova (*Gospodin Molière*), Čede Price (*Ostavka*), Ronalda Harwooda (*Garderobijera*), Petera Tersona (*Kako napisati komad*), Luigija Pirandella (*Naći se*), Grahama Greena (*Da i ne*) i Davida Harea (*Amyino gledište*), u klasi profesorice Neve Rošić. Uz Nevu Rošić, nastavnica je bila i Koraljka Hrs. Asistenti su bili Zinka Kiseljak i Livio Badurina, gostujuća suradnica Alma Prica, a student prve godine režije Tomislav Pavković. Uloge su tumačili Ana Begić, Vicko Bilandžić, Ines Bojanić, Žana Bumber, Nikša Butijer, Ivan Horvat, Sanja Hrenar, Maja Nekić, Anđelko Petric, Kristijan Potočki, Barbara Prpić, Danijel Radečić i Luka Vidović.

Dva dana poslije, 28. lipnja 1999. inscenirani su *Prosidba i Galeb* u klasi nastavnika Borne Baletića. Njegov suradnik je bio Dražen Šivak. Scenografiju je osmislio Sven Stilinović, a kostimografiju Barbara Bourek. Izvođači u *Prosidbi*: Jasmin Telalović – Ivan V. Lomov i Leona Paraminski – Natalija Stjepanova, a u *Galebu* Zrinka Cvitešić – Irina N. Arkadina udana Trepljov, Luka Dragić – Konstantin G. Trepljov, Jasmin Telalović – Petar N. Sorin, Mare Škaričić – Nina M. Zarječnaja, Leona Paraminski – Maša, Dušan Bućan – Boris A. Trigorin i Bojan Navojec – E. S. Dorn.

3.7.2. *Trinaest prizora u Kazalištu Virovitica*

Virovitičko kazalište također sudjeluje u izvođenju Čehovljevih djela devedesetih godina prošloga stoljeća. U 50. jubilarnoj kazališnoj sezoni, 5. svibnja 1995. godine izvedeno je šest jednočinki pod nazivom *Trinaest prizora: O štetnosti duhana, Guvernanta, Pjevačica, Medvjed, Prosidba i Labuđi pjev*. Režiju i dramaturgiju potpisuje Damir Mađarić (1959.), scenografiju Josip Strmečki i Mađarić, a kostimografiju Vanda Štrk. Za scensku glazbu bio je zadužen Nenad Koržinek, a za rasvjetu Damir Gvojić. Izvodili su Draško Zidar (1961.) – Gospodin, Nikolaj Petrovič Kolpakov, Grigorij Stepanovič Smirnov, Stjepan Stjepanovič Čubukov i Vasilij Vasiljič Svjetlovidov, Blanka Bart (1957.) – Paša, Jelena Ivanovna Popova i Natalija Stepanovna, Mijo Pavelko (1958.) – Ivan Ivanovič Njuhin, Luka, Ivan Vasiljevič Lomov i Nikita Ivanič te Vlasta Golub (1966.) – Julija Vasiljevna i Žena.³⁶⁶ Jednočinke su izvedene sveukupno dvadeset i pet puta, posljednji put 20. ožujka 1995. Predstava je gostovala na Festivalu glumca 14. svibnja 1996. u dvorani Kristal u Županji i 15. svibnja 1996. u Kinu – kazalištu u Vinkovcima te na Danima satire Satiričkog kazališta *Kerempuh* 15. lipnja 1996. godine. Draško Zidar za uloge je nominiran za Nagradu hrvatskog glumišta, a Mijo Pavelko nagrađen Zlatnim smijehom na Danima satire 1996. godine.

O jednočinkama Mađarić ističe: u prvoj inscenaciji, onaj jednočinke *O štetnosti duhana* pojavljuje se lik Njuhin „koji nas vodi kroz svoj svijet likova i događanja, svijet tužan i smiješan, (...) lud, blesav, jadan, šarolik i nepredvidiv, a nadasve apsurdan i iznenađujuć, kakav već život zna biti”.³⁶⁷ U drugoj i trećoj inscenaciji obrađene su humoreske *Guvernanta* i *Pjevačica* koje govore „o ženama i ljudskim sudbinama i karakterima”, a nakon njih slijede *Medvjed* i *Prosidba*. *Prosidba* priča o „pomalo čudnim i neobičnim ljudima, ljudima koji žive negdje u provinciji i imaju svoje navike, norme ponašanja, koji su obuzeti sitnicama i kojima te sitnice čine život i zbog tih sitnica zaborave zbog čega su došli, zašto su negdje, te se prepuste vrtlogu beznačajnih ‚sitnica’ koje se obično izrode u svađu, prepirku i dugogodišnje neprijateljstvo.” Na kraju se prikazuje *Labuđi pjev*:

tu pada zastor i nema više, život je otišao nekamo, ne zna se kamo, ostaje samo prazna rupa, noć, tama i mrak. Iz neke rupe ponovno proviri (...) Njuhin i svemu je kraj (...), zastor pada kako za njega, tako i za nas kao gledaoce, (...) ostaje samo tuga, (...) suza i

³⁶⁶ Programska knjižica: *Trinaest prizora* A. P. Čehova (1995.).

³⁶⁷ Mađarić u: Programska knjižica: *Trinaest prizora* A. P. Čehova (1995.).

gorčina nad promašenim životom i misao da je sve moglo biti drugačije i bolje, a da li je moglo? Ne zna se, niti će se ikada saznati na sreću!³⁶⁸

Nisu pronađeni kazališnokritički osvrti koji bi podastrli detaljniji uvid u Mađarićeve redateljske postupke, pojedine glumačke kreacije ili pak scenografska i kostimografska rješenja u predstavi.

³⁶⁸ Mađarić u: Programska knjižica: *Trinaest prizora* A. P. Čehova (1995.).

3.7.3. Split – Splitsko ljeto

3.7.3.1. *Medvjed, O štetnosti duhana, Višnjik, Galeb i Dama sa psetancem*

Na 42. Splitskom ljetu (od 20. srpnja do 5. kolovoza 1996.), festivalu opernih, dramskih, koncertnih i plesnih izvedbi u ambijentalnim prostorima stare jezgre Splita i bliže okolice, s ugledom međunarodne kulturne manifestacije, održan je posebni kazališni projekt, Međunarodna kazališna radionica '96 (International Workshop '96).³⁶⁹ Glumačke vježbe vodio je Sean Dillon (američki redatelj, glumac, pisac i profesor sa Sveučilišta *La Verne* u Kaliforniji te bivši učenik Georgija Para), a kratke scene pojedinih djela režirali su Georgij Paro³⁷⁰ i Sean Dillon. Radionica se pripremala dvije godine, a nastala je kao odjek Parova

³⁶⁹ U kolovozu 1996. njemački redatelj i glumac Peter Stein u intervjuu s Jasenom Bokom za *Slobodnu Dalmaciju* (u prvom njegovom intervjuu uopće za hrvatske novine) iznosi svoje tumačenje Čehovljeve dramaturgije i razloge njezine važnosti za kazalište 20. stoljeća. (Boko, 1996b: 25) Naime, Čehov je jedna od trajnih preokupacija i fascinacija za redatelja Steina kojemu se vraća nekoliko puta u karijeri, a posebice osamdesetih i devedesetih godina u predstavama *Tri sestre*, *Višnjik* i *Ujak Vanja*. Za njega je ruski pisac, uz grčke tragedije i Shakespearea, treći veliki stup na kojem počiva europsko kazalište, dramski pisac koji je izmislio dvadesetostoljetno kazalište u smislu da se u njegovoj dramaturgiji pronalaze elementi koji će poslije biti prisutni u djelima u rasponu od Beckettovih drama pa sve do onih Petera Handkea ili realističke američke drame. (Ibid., 25) Glumcima koji ga interpretiraju njegova djela predstavljaju svojevrsnu provjeru njihove umjetnosti, prigodu za dokazivanje, ali i potrebu za posvemašnje ulaganje u sebe. Stein dodaje: „Čehov ostavlja otvorene prostore i omogućuje vam da se osjećate da ste i vi sukreator, a ne samo netko tko prenosi dramski tekst na scenu. Ta potraga za istinom i ljudskim osjećajima jest velika prigoda, ali istovremeno i velik zahtjev. Čehov je kompliciran, inteligentan i iskusan. On je temeljni kamen kazališnog iskustva”. (Ibid., 25)

Jasen Boko piše i kritički osvrt na Steinovu režiju *Ujaka Vanje*, izvedenog s talijanskim glumačkim ansamblom na Međunarodnom kazališnom festivalu u Edinburghu u ljeto 1996. godine. Riječ je o režiji koja nastavlja uspješan ciklus Steinovih uprizorenja Čehovljevih djela (*Triju sestara* i *Višnjika*). Predstava je izvedena u koprodukciji kazališta Teatro di Roma i parmskog Teatro di Stabile. O predstavi piše: „(...) ma kako nekazališno zvučalo, *Ujak Vanja* ostaje kao Čehov za pet s glumcima za tri! Što je potpuno kontraindicirana kritička kazališna misao, ali i potpuno jasna činjenica svima koji su gledali ovaj paneuropski izljev ruske duše s talijanskim srcem.” (Boko, 1996a: 11.) Naime, kritičar smatra da je Stein inscenirao „besprijekornoga Čehova”, prepustivši talijanskim glumcima piščevu riječ, a gledateljima piščeve pauze. Međutim, talijanski glumci sa svojim specifičnim glumačkim stilom nisu se uklopili u Čehovljevu dramaturgiju iako je primjerice redatelj s njima proveo tri tjedna u ruskoj provinciji kako bi se upoznali s ruskom kulturom i načinom života. Bez obzira na brojna poznata talijanska glumačka imena u predstavi (poput Maddalene Crippe kao Jelene (od 1999. Steinove supruge), Roberta Herlitzka kao Vanje, Rema Gironea kao Astrova), jedino je glumica Elisabetta Pozzi (Sonja) bila iznimka i ostvarila ulogu koja je pokazala odvojenost od pojedine regije, države ili povijesnog razdoblja koji zastupa. (Ibid., 11) Nadalje, naglasak je u inscenaciji na motivu vremena, na njegovu protoku i tragu koji za sobom ostavlja, ali i na potrebi neprestanog vraćanja na piščeva djela, ne samo kao „razboritog repertoarnog poteza” već i zato što Čehov u drami prikazuje univerzalne elemente ljudskosti, nepromjenjive u bilo kojem stoljeću. (Ibid., 11)

³⁷⁰ Georgij Paro, pripadnik postgavellijanskog naraštaja redatelja i tzv. kartela, u redateljskom se radu još početkom sedamdesetih godina odlikuje odbacivanjem tradicije („građanskog”, „gavelijanskog”, „mrtvačkog kazališta”) i zalaganjem za osvajanje novih scenskih prostora (što je posebice vidljivo u predstavi *Grbavica* Stjepana Mihalića izvedenoj u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu u siječnju 1972., s Ivicom Boban i Marinom Carićem, kojom su predstavili 29 artaudovskih „Radnih načela” te zagovarali tzv. mitsko kazalište). Njegove predstave u tom desetljeću odlikuje otklon od „razgovjetno i školski izgovorene riječi kao temeljne sastavnice scenskog govora i ishodišta svake glumačke akcije” te tendencija prema grupnim autorskim,

američkog iskustva (dugogodišnjeg rada na američkim sveučilištima,³⁷¹ posebice rada na Sveučilištu *La Verne* na kojem je redovito surađivao od 1987.) s ambicijom da s vremenom postane samoodrživa međunarodna kazališna ljetna škola.³⁷² Osim pojedinih djela autora Drage Ivaniševića (pet pjesama – izvođač: Domagoj Delić), Ranka Marinkovića (*Glorija* – izvođač: Luka Delongo (Don Jere)) i Davida Ivesa (*The Philadelphia* – izvođači: Snježana Sinovčić-Šiškov (*waitress*/konobarica), Erik Johnson (Al) i Sean Dillon (Mark)), uvježbane su i određene scene Čehovljevih djela: jednočinki *Medvjed* i *O štetnosti duhana* te drama u četiri čina *Višnjik* i *Galeb*. Izvođač u *Medvjedu* bio je Branimir Rakić utjelovivši ulogu Smirnova, u jednočinki *O štetnosti duhana* Nebojša Paunović uprizorio je Njuhina, a u drami *Višnjik* Mladen Vulić Astrova. Održane su dvije izvedbe *Galeba*. U prvoj izvedbi Judith Amsenga je tumačila Ninu, a u drugoj izvedbi Arijana Čulina Ninu, a Elvis Bošnjak Trepljeva. U kazališni projekt bili su uključeni i hrvatski i američki izvođači (sa spomenutog sveučilišta), odnosno sudionici raznolika sastava: od potencijalnih glumaca do iskusnih profesionalaca i studenata zagrebačke dramske akademije. Otvoreni pokus izvedbi bio je 5. kolovoza 1996. u Gradskom kazalištu lutaka u Splitu.

Istoga dana³⁷³ premijerno su izveli i Čehovljevu *Damu sa psetancem / Damu sa psićem*, etidu adaptiranu prema istoimenoj noveli koja je prvi put objavljena 1899. u časopisu *Ruska misao*.³⁷⁴ Adaptaciju je napisao Georgij Paro, a prijevod Dobriša Cesarić. Izvedena je u

glumačkim, redateljskim i gledateljskim eksperimentima koji imaju nepredvidljive rezultate. (Senker, 1984: 250–252) Takav odnos prema kazališnim eksperimentima vidljiv je i u ovom uprizorenju Čehovljevih djela koje režira sa Seanom Dillonom.

³⁷¹ Sveučilišna kazališta su profesionalna kazališta na razini pojedine kazališne škole, jedina postojana kazališta u Americi jer imaju više-manje stalne glumačke ansamble s ozbiljnim repertoarima, posvećuju se nekomercijalnim projektima (istraživačkom kazalištu), a s njima nerijetko surađuju renomirani kazališni znalci poput redatelja Williama Gaskina, Jerzyja Grotowskog, Andreja Šerbana ili Roberta Wilsona ili pak scenografi poput Ming Cho Leea i Roberta Izraela. Rad u takvim kazalištima Paro promatra kao priliku da ostvari određeni odmak od samoga sebe i hrvatskog kazališta jer za teatar nije dobra trajna uronjenost u uvijek iste ljude, prostor ili materijal. (U: Vladović, 1996: 165)

³⁷² Bez obzira na Parovu želju da ta radionica bude začetak jedne uspješne suradnje sa Splitskim ljetom, nije nikada zaživjela do kraja u kazališno-scenskoj praksi.

³⁷³ Georgij Paro navodi drugi datum: 7. kolovoza 1996. (vjerojatno je došlo do tiskarske ili redateljeve pogreške). (1999: 235)

³⁷⁴ Flaker ističe da novela tematizira tajnu ljubav između dvoje likova (ljubavnika Ane Sergejevne i Gurova) koja se razvila iz banalnog udvaranja, a upravo kada likovi postaju svjesni prepreka na njihovu putu da ostvare u potpunosti svoju ljubav (jer već su u braku), pisac završava novelu. „Sadržaj je izrečen bez fabularnih napetosti”, ali su zato karakteri kreirani, doduše bez njihove detaljne analize, a ugođaj ostvaren. Čitatelj/gledatelj mora sam rekonstruirati ono što je samo naznačeno. (1965: 193–194) Tatjana Lvovna Ščepkina-Kupernik o Čehovljevoj noveli izdvaja: „Njegove male pripovijesti vrijede više od mnogosveščanih djela. Uzmimo samo *Damu s psićem* – Turgenjevu bi, primjerice, ova tema bila dovoljna za cijeli roman. Čehov ju je sažeo u par desetaka stranica.” (U: Flaker, 2009: 16)

Hrvatskom veslačkom klubu *Gusar* u koprodukciji s Gradskim kazalištem lutaka Split i Hrvatskim narodnim kazalištem u Splitu. Režiju supotpisuju Georgij Paro i Sean Dillon, scenografiju osmišljava Dinka Jeričević, kostimografiju Marija Žarak, a svira glazba skladatelja Aleksandra Vertinskog i Petra I. Čajkovskog. Izvođači etide bili su Ecija Ojdanić / Isela Griffith – Ana Sergejevna von Dideric, Milivoj Beder / Eric Mulholland – Dmitrij Dmitrič Gurov i Natali Geber / Erik Johnson – pripovjedačica, a suizvođači Ivica Bojčić, Domagoj Delić, Nebojša Paunović, Branimir Rakić, Alen Šalinović i Iva Štrlić.

Prema riječima izvođača, kazališna radionica, svojevrsni pilot-projekt za buduću međunarodnu kazališnu školu, bila je za njih odlično iskustvo jer je jezikom kazališta uspjela povezati grupu ljudi različitih tradicija, mentaliteta, kultura i kazališnog iskustva u jednu skladnu cjelinu, nagovješćujući tzv. otvoreni teatar i prenoseći na hrvatsku pozornicu iskustva američke škole glume. (Benić, 1996: 9) Paro tom prigodom napominje: „Splitsko ljeto (...) učinilo mi se otvorenom koncepcijom, primjerenim terenom na kojemu se može iskušati ovakav projekt. Iskustvo američkoga stila rada i odnosa prema glumi na dramskom odjelu škole La Verne potaklo me na promišljanje – što se može dogoditi kada se tako neposredno susretnu tako različite kulture, mentalitet, jezik i kako razlike pretvoriti u kazališno bogatstvo.” (Ibid., 9) Pritom ističe i razlike u američkom i hrvatskom pristupu glumi: američki pristup oslanja se na neverbalnu ekspresiju, odnosno na mogućnosti glasa, pokreta i osobine duha. Ne teži se savršenstvu u izvedbi, već se izvođače priprema za „glumačko postojanje”. Izvođači blisko surađuju, potiče se njihova kreativnost, razgovori i osobno usavršavanje, bez mnogih intervencija redatelja. Gluma je proces u kojem dobrovoljno sudjeluju, a ne njihov posao. (Ibid., 9) Takav pristup, nastavlja Paro, potiče se i u insceniranju Čehovljevih djela na Splitskom ljetu. Čehovljeva djela izabrana su zato što sam pisac „ne trpi kazališnu laž”. (Ibid., 9) Čehovu se može pristupiti samo iskreno i emotivno, a inscenacija spomenute etide služi se američkim kazališnim modelom koji inaugurira Joseph Chaikin i njegova eksperimentalna kazališna skupina Open Theater (1964. – 1974., New York). Paro

Maksim Gorki pak zapisuje: „Čitao sam Vašu *Damu*. Zna li što radite? Ubijate realizam. I ubit ćete ga uskoro – do smrti, za dugo. Taj je oblik preživio svoje vrijeme – fakat! Nitko ne može dalje od Vas ići tom stazom, nitko ne može pisati tako jednostavno o tako jednostavnim stvarima kao što Vi umijete. Poslije svake Vaše pripovijesti – sve izgleda grubo, kao da nije pisano perom nego kladom. Da, eto tako, realizam ćete dotući. Jako se tome radujem. Dosta je! Neka ga vrag nosi!” (Ibid., 13) Čehovljeva novelistika, a posebice spomenuto djelo, zadalo je smrtonosni udarac ruskome realizmu i najavilo kraj dominacije realističkog ruskog romana u ruskoj književnosti, ali i u Europi, „relativizirajući ili travestijski se poigravajući s temeljnim značajkama (djela piščevih) prethodnika” (primjerice s Tolstojevim romanom *Ana Karenjina*). (Ibid., 13–15) To je još jedan od načina na koji je Čehov otvorio 20. stoljeće i najavio novi pristup kratkim proznim vrstama.

ističe: „Tu je osmišljena metoda koja uzdiže mogućnosti individue bez zahtjeva kazališne tradicije, trendova ili vrste kazališne produkcije. Takav način rada vrlo je različit od onog koji se prakticira na zagrebačkoj glumačkoj akademiji gdje se stvaraju ‚modeli‘ za već postojeće repertoarno kazalište.” (Ibid., 9) Zbog toga Paro uprizorenje Čehovljeve *Dame sa psetancem* ne naziva predstavom, već tzv. otvorenim pokusom kojim će se prezentirati način „kazališnoga postojanja” i koji glumca postavlja u središte same izvedbe. (Ibid., 9)

S druge strane, iako ga Čehov kao dramatičar jako privlači, Paro priznaje kako često dvoji želi li ga postaviti na pozornicu jer smatra da mu vrijeme u kojem živi ne pogoduje.³⁷⁵ Tadašnji gledatelj/čitatelj više ne može otkriti ruskoga pisca u sebi jer je okružen prevelikom bukom i ispraznim senzacionalizmom, a Čehov nudi tzv. sizifovsko tumačenje života (čovjek treba izdržati svoju egzistenciju).

Živimo u eri jakih podražaja: povijesnih razmeđa, društvenih lomova. Sve se to očituje u medijskoj agresiji. Novine su pune senzacionalističkih naslova, jedva da se odlučujemo čitati ono što, tiskano malim slovima, slijedi ispod njih. Kao da smo izgubili interes i smisao za detalj, nijansu. A Čehov je sav satkan od naznaka. Treptaja duše. U nedostatku koncentracije za čehovljevske stišano, suptilno i teško uhvatljivo, prilazimo mu oklopljeni svojim znanjem i predrasudama o životu i kazalištu. (...) Polazimo od sebe prema Čehovu umjesto da pokušamo otkriti Čehova, u sebi. (...) Čehov, liječnik, ulijeva čovjeku vjeru u život, ma kakav taj život bio. Nina u *Galebu* kaže kako je smisao života u tome da se izdrži. Kakvo veličanstveno, sizifovsko shvaćanje života. Kakva himna životu! Kakva divna podrška slabima i posustalima, koji također imaju pravo na život. Koliko razumijevanja i ljubavi za čovjeka i njegovu patnju. Na kraju smo stoljeća. Čitajmo Čehova, pisca kraja stoljeća, čitajmo ga pomno. Ne budimo tašti, oholi i sveznajući. (1999: 128)

Njegovo je razmišljanje na tragu onoga koje zastupa Vladan Švacov u *Temeljima dramaturgije* kada spominje Čehovljevu dramaturgiju kao jedno od ishodišta moderne drame. Naime, za Švacova je Čehov „oblikovao upravo egzistencijalnu napetost koja uvijek dovodi i do samospoznaje, do tegobnog, i u isto vrijeme olakšavajućeg uvida u smisao postojanja njegovih junaka”. (2018: 66) Njegovi dramski likovi (jedan ili dva lika u svakoj drami) postaju tzv. egzistencije suočene s nekim zbivanjem koje im narušuje njihov svakodnevni mir i „postepeno dolaze do samospoznaje svog unutarnjeg opredjeljenja”, dok ostali likovi ostaju

³⁷⁵ Paro ističe: „(...) našli smo se u ozračju velikih povijesnih događaja, ratnih događanja, magistralnih pomaka, zbivanja, stvaranja države, gdje se naš kazališni svijet našao u situaciji da traži svoje mjesto: je li to mjesto u apologetici ili je to mjesto u kritici ili u pukom profesionalizmu, dakle, zabavljanju ljudi tako da ugodno potroše dva sata? Osobno mislim da je mjesto uvijek jedno te isto, da je kazalište mjesto na kojem čovjek stupa da se izrazi u svoje ime energijom i zalaganjem svoga bića, da iskaže svoju istinu (...)” (U: Vladović, 1996: 166)

izvan vlastite samospoznaje i vraćaju se staroj svakodnevici, ustrajni u svojem sljepilu. (Ibid., 163)

3.7.3.2. *Galeb*

Na 44. Splitskom ljetu (14. srpnja – 14. kolovoza 1998.) Hrvatsko narodno kazalište Split 21. srpnja 1998. uprizoruje prvu dramsku premijeru, Čehovljeva *Galeba*.³⁷⁶ Izvedena je u Multimedijalnom kulturnom centru, ponovno pod redateljskom palicom Georgija Para, tadašnjeg intendanta zagrebačkog Hrvatskog narodnog kazališta (1992. – 2002.). Sveukupno je održano šest izvedbi predstave. Prve četiri izvedbe igrane su u Hrvatskom narodnom kazalištu Split, četvrta od njih 25. srpnja 1998., a šesta je igrana 23. listopada 1998. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Dramu je preveo Anatolij Kudrjavcev. Za scenografiju i oblikovanje svjetla bila je zadužena Dinka Jeričević (1947.), za kostimografiju Marija Žarak (1938. – 2017.), a za izbor scenske glazbe Joško Koludrović. Interpreti su bili Zoja Odak (1947. – 2020.) – Irina N. Arkadina, Elvis Bošnjak (1971.) – K. G. Trepļjov, Zlatko Crnković (1931. – 2013.) – P. N. Sorin, Andrijana Vicković (1971.) – Nina M. Zarječnaja, Josip Zovko (1970. – 2019.) – I. A. Šamrajev, Snježana Sinovčić-Šiškov (1964.) – Polina Andrejevna, Bruna Bebić Tudor (1964.) – Maša, Milan Štrljić (1952.) – B. A. Trigorin, Slavko Juraga (1959.) – J. S. Dorn, Milivoj Beader (1964.) – S. S. Medvjedenko, Branimir Rakić – Jakov, Zlata Kovačić – sobarica, Vedran Glavan – djelatnik i Davor Generalić – kuhar.

³⁷⁶ Georgij Paro je 13. svibnja 1993. prvi put scenski uprizorio *Galeba* (*The Seagull*), i to u SAD-u (*ULV Theatre, Sveučilište La Verne, Južna Kalifornija*). U to je vrijeme na spomenutom sveučilištu držao seminare iz klasične ruske dramaturgije i sa studentima postavio spomenuto djelo. Scenograf predstave bio je David Flaten, kostimografkinja Maria Wortham, a za izbor glazbe bila je zadužena Jane Dibbel. (Paro, 2010: 170) Ulogu Konstantina igrao je Paul Thomas, a ulogu Nine Kim Townley. (Paro, 1999: 188) Paro ističe: „Prvi i drugi čin igrali smo na otvorenom prostoru, treći i četvrti u kazalištu. Bio je to moj prvi Čehov, već u podmakloj redateljskoj dobi. (...) David Flaten (...) predlaže da na prijelazu iz drugog u treći čin publika prođe kroz ‚Čehovljevu sobu‘, koju će on osmisliti.” (Ibid., 128, 182) U američkom dnevniku, a u povodu posljednjeg generalnog pokusa drame, također izdvaja: „Bolju predstavu ne bih napravio ni s našim najboljim glumcima. Nenadoknadiva je mladenačka iskrenost, neposrednost, pa čak i glumačka naivnost kojom mladi američki glumci izražavaju melankolični Čehovljev humor i njegov bolni patos.” (Ibid., 188) Izvedba je održana dok se u Hrvatskoj i Bosni odvijao rat pa su sama sjećanja redatelja na predstavu obilježena ratnim reminiscencijama i paralelno američkom reakcijom na taj rat (njihovom službenom politikom, medijskim praćenjem rata ali i razmišljanjima običnih američkih građana). Pet dana kasnije, 18. svibnja 1993., na njegov posljednji dan u Kaliforniji, Parovi studenti na Sveučilištu također uprizoruju scene iz ruskih drama Gogolja, Ostrovskog, Čehova, Bulgakova i Švarca. (Ibid., 189)

U intervjuu s Nedjeljkom Fabriom 1995. godine Georgij Paro naglašava da se nalazi u poziciji da u djelima koja postavlja na scenu traži smisao svojeg postojanja. Kao redatelja zanima ga stati pred dramaturški savršeno djelo koje je zaokružena cjelina i koje mu služi da putem njega spozna vlastiti život i svijet koji ga okružuje. (U: Vladović, 1996: 164) Takva promišljanja, možemo pretpostaviti, poslužila su i kao osnova na kojoj je temeljio inscenatorske postupke za dramu *Galeb* tri godine poslije, djelo koje tematizira položaj umjetnika i umjetnosti u društvu.

Paro također ističe da se u *Galebu* Čehov oslanja na svoja dva književna uzora Shakespearea i Turgenjeva: „Turgenjev ga je nadahnuo čudesnom ladanjskom atmosferom svog remek djela *Mjesec dana na selu*, specifičnim ritmom ljeta koji upravlja postupcima ljudi na odmoru, a Shakespeare mu je dao hamletovski dramaturški raspored, a to je Čehovu omogućilo da turgenjevsku raspričanost i razlivenost uobličiti u koherentnu dramaturšku cjelinu.” (1999: 74) Štoviše, naglašava da bi se delikatnu „psihološku iznijansiranost” njegovih dramskih likova moglo interpretirati samo u okvirima psihološkog realizma da oni nisu postavljeni u „hamletovsku mrežu odnosa” koja im je predodredila njihov scenski život. (Ibid., 74) Također povezuje dramske likove u *Hamletu* i *Galebu* (Kralja i Trigorina, Horacija i Dorna, Polonija i Šamrajeva, Ofeliju i Ninu) te napominje da u Čehovljevu djelu postoji i scena „mišolovke”, uz bitnu razliku što Čehov svoja humoristična djela ne posvećuje političkim intrigama, već svakodnevnom banalnom životu. (Ibid., 74)

Uronjeni u banalnost življenja, Čehovljevi likovi uzaludno nastoje biti ono što bi željeli biti a nisu. Međutim, što više truda i energije ulažu kako bi se othrali banalnosti koja ih guši, to dublje u nju tonu. Budući da nisu ono što jesu, ne mogu biti sretni. Sreća je tamo gdje njih nema, gdje bi oni htjeli biti. Kako su osuđeni na banalnost, to su im i snovi o drugačijem životu banalni. U raskoraku sa samima sobom nesretni su. Nisu osviješteni za svoju situaciju. Upravo ih nedostatak te svijesti čini više smiješnima nego tragičnima, kakvi u biti jesu. Pa ipak, kad ih gledamo i doživljavamo na pozornici, izazvat će u nama prije tugaljivi osmijeh nego vedri smijeh. Osmijeh kakvim ćemo se i sami ugledati i prepoznati u čehovljevskom zrcalu. (Ibid., 74–75)

Pritom, citat iz četvrtog čina drame postaje njegov moto, svojevrsna okosnica predstave: „Da, ja sve više dolazim do zaključka da stvar nije ni u novim ni u starim formama nego u tome da čovjek piše stoga što mu se to slobodno izljuje iz duše”. (Ibid., 74) Uz citat stoji njegova napomena: riječi „čovjek piše” zamijeniti riječima „čovjek režira”, odnosno „čovjek glumi”. (Ibid., 75) Paro tako preispituje u kojim je segmentima Čehov njegov suvremenik, što još

novo može reći gledateljima njegova doba, odnosno je li sve u životu pa onda i na sceni prožeto politikom i, prema tome, komu su onda namijenjene njegove predstave. Smatra da je politika povezana sa svakodnevnim životom, a svakodnevni život s kazalištem, no kazalište ne može podastri odgovore na sva životna pitanja, ono nije život sam.

Kazalište je (...) zrcalo života. To magično i otrježnjujuće zrcalo kritički odražava naše vrijeme i događaje u svjetlu temeljnih ljudskih, a to prvenstveno znači etičkih načela pohranjenih u riznici svekolikog čovjekovog povijesnog pa i kazališnog iskustva. U (...) odrazu tog šekspirovskog zrcala individualni čin ogleda se u kolektivnom iskustvu, a politika u sudbini. To nam omogućuje suočenje sa samima sobom, svojom sviješću i saviješću, kao i s vremenom u kojem živimo i djelujemo. (Ibid., 93)

U kritičkim osvrtima predstave Želimir Ciglar također povezuje djelo ruskoga pisca s *Hamletom*, odnosno spaja njihove čuvene replike „Ja sam Galeb” i „Biti ili ne biti”. (1998b: 37) O važnosti Čehovljeve replike i o izazovima glumačkog poziva u Čehovljevoj drami govori i interpretkinja Nine u predstavi Andrijana Vicković, koja navodi da nikada prije nije priželjkivala izgovaranje takvih replika na sceni zbog njihove zahtjevnosti, ali se tom prigodom veseli ulozi i suradnji s Parom, bez obzira na to što ju mora glumiti u neposrednom, čak intimnom odnosu s publikom zbog odabranog prostora izvedbe. (Ibid., 37) Prostor izvedbe dvorište je Muzeja revolucije (prostor nekadašnje Stare bolnice), a prema glumici, Čehovljev tekst treba glumiti u odnosu prema čovjeku, a ne prema nekom specifičnom prostoru. (Ibid., 37) Ciglar hvali izbor prostora jer je bolnica preuzela dvostruku ulogu (ulogu bolnice i ladanja) (1998a: 30). Glumica Zoja Odak (koja je već tumačila Čehovljeve uloge, i to ulogu Charlotte Ivanovne u *Višnjiku* u režiji Vanče Kljakovića 1978.) također govori o ulozi Arkadine i suradnji s Parom: „(...) u toj se ulozi osjećam kao u vlastitoj koži iako je riječ o drukčijem karakteru od mojeg. Svijet Čehovljevih junaka u kojem se događa nedogađanje bolno ćutim i izvan scene i na sceni, a rad s Georgijem Parom vrijedi za ove glumce koji stasaju koliko i nekoliko godina studija.” (1998b: 37)

U intervjuu sa Želimirom Ciglarom Paro progovara o nedavno oživljenom interesu prema Čehovljevim dramskim tekstovima: o etidi *Dama sa psićem* te o izvrsnom glumačkom ansamblu koji postavlja *Galeba*³⁷⁷ na splitsku pozornicu, o izabranim kostimima Marije Žarak

³⁷⁷ Iako Ciglar u kritikama navodi da Paro tom prigodom prvi put u životu postavlja Čehovljevu dramu na scenu i to čini sa zavidnom lakoćom, taj podatak nije posve točan jer je, kao što smo već istaknuli, početkom

(„povijesni su i prikladni za suvremenu šetnju plažom”, odnosno vjerni su i Čehovljevim i njegovim suvremenicima, a usto predstavljaju i svojevrsne citate i parafraze recentnih domaćih predstava *Galeba*) i scenografiji Dinke Jeričević, koja je na zanimljiv način spojila prva dva čina koja se zbivaju na otvorenom prostoru s drugim dvama činovima koji se odvijaju u zatvorenom prostoru, posluživši se elementom svjetla i prikladnim namještajem. (1998a: 30; 1998b: 37) Ciglar također napominje da je u predstavi prisutan snažan redateljev autorski potpis, koji se možda najbolje očituje u jednom scenskom rekvizitu (mreži za odmor), koji postaje metaforom cjelokupnih odnosa dramskih protagonista, ili pak kad redatelj oko stola poslaže sve dramske likove poput kompozicije poznate fotografije koja prikazuje čitanje Čehovljeve drame u MHAT-u. (1998a: 30). Dakle, može se pretpostaviti da je riječ o svojevrsnom dekonstrukcijskom pristupu Čehovljevu tekstu, njegovu razaranju kako bi se prodrlo do njegova pročišćena oblika: „Paro dubinski čita tekst i rastvara ga svim mogućim značenjima naočigled gledatelja, a pritom ne paradira svojom obrazovanošću i iskustvom već se time služi kao sredstvom.” (Ibid., 30)

S druge strane, Dubravka Vrgoč u *Vjesniku* podastire negativniji osvrt o Parovoj režiji imenujući pojedine prizore „razlomljenim prizorima odgođene kazališne strasti” koji nisu uspjeli približiti Čehova suvremenoj publici „slijedeći psihološki realizam u oertavanju ladanjske atmosfere i suodnose između likova”. (1998: 11) Štoviše, redatelj je u pokušaju naglašavanja komičnih elemenata pojedinih scena i dramskih protagonista prikazao Čehovljevu dramu „u rasutosti scenskih događanja, u odgađanju i kroz prekide u kojima se gube motivi, a time i gravitacijska moć okupljanja zbivanja. Čini se kao da svaki lik dolazi iz neke druge drame zatvarajući krug akcije na mjestu gdje bi se ona trebala otvoriti”. (Ibid., 11) Pritom se ne slaže ni s izborom prostora izvedbe. Napominje da bez obzira na atraktivnost, mediteransko ozračje vrta u Multimedijalnom kulturnom centru (ispod palmi odvijaju se scene s ruskog imanja) nije adekvatan scenski prostor za vruće ljetne noći (više bi odgovarao Pirandellovim dramama). „Na Mediteranu, tijekom ljeta, Čehovu bi zasigurno trebalo pripisati neki drugačiji scenski predznak, iščitati ga iz specifičnog osjećaja krajolika, u dodirima različitosti i raskoracima uvijek istih nesreća i nemogućnosti.” (Ibid., 11) Također ističe pojedine kostimografske kreacije koje su trebale evocirati scenske interpretacije *Galeba*

devedesetih godina uprizorio *Galeba* sa studentima u SAD-u. Dakako, nije riječ o izvedbi profesionalnog dramskog ansambla, već o studentskoj, sveučilišnoj izvedbi igranoj izvan Hrvatske.

iz osamdesetih godina, no nije razvidno o kojim je predstavama riječ, s obzirom na to da se je *Galeb* toga desetljeća, prema *Repertoaru*, izvodio samo kao dio semestarskih ispita na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti.

3.7.4. *Višnjik* na Hrvatskom festivalu malih scena u Rijeci

Na Hrvatskom festivalu malih scena u Rijeci u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku 4. svibnja 1999. gostovalo je mađarsko kazalište iz Budimpešte *Mozgó Ház Társulás*, a riječkoj publici je prikazana drama *Višnjik* u režiji Lászla Hudija. Za odabir scenske glazbe bio je zadužen Simon Gevaia, a skladbu su napisali i izveli Julija Barsany, Krisztina Birtalan, Adrien Dell, Reka Gevai, Zsolt Maninger, Fruszina Nagy, Erika Pereszlenyi, Elzbieta Sulyko, Lászlo Szabo, Ivan Tabeira i Balasz Vajna. Svjetlo je oblikovao György Arvai koji je tom prigodom u Rijeci dobio Nagradu *Veljko Maričić*. Isto je kazalište sljedeći dan izvelo još jednu predstavu naziva *Beckett – Songs*, ponovno u režiji Lászla Hudija, te na Festivalu dobilo Nagradu *Veljko Maričić* za scensku glazbu.

Izbornik programa Festivala 1999. godine bio je Jasen Boko koji na tom mjestu zamjenjuje Dalibora Foretića. Foretić je, uz Nenada Šegvića, u prvih pet godina postojanja Festivala postavio čvrste temelje na kojima je kazališna manifestacija djelovala, a na tim je temeljima Boko dalje izgrađivao festivalske koncepcije sljedeće tri godine, od 1999. do 2001. godine. Boko napominje: „U duhu brookovskoga ‚praznoga prostora‘ ovogodišnji Festival postaje upravo kazalište u osvajanju toga praznoga, nepoznatoga prostora.”³⁷⁸

Višnjik je prva predstava na festivalu koja se izvela na velikoj sceni za velik broj gledatelja. Gašparović ističe da je riječ o produkcijama nezavisnog mađarskog kazališta, u to vrijeme sve poznatijem na europskoj kazališnoj sceni, koje je svojim predstavama izazvalo velik interes te čak oduševljenje hrvatskih kritičara i gledatelja zbog drugačijeg promišljanja o kazališnome činu. Predstavljalo je vrhunac festivala te godine, odnosno u slučaju predstave *Beckett – Songs* (nastaloj prema *Svršetku igre*, a definiranoj kao *zvučni performans*) postalo jedno od najintragantnijih scenskih izvedbi u cijeloj povijesti Festivala. (U: Ivanković, 2009:

³⁷⁸ Boko u: Programska knjižica: *Hrvatski festival malih scena* (1999.).

Matko Botić ističe da su Boku zanimala nove tendencije koje se tada javljaju u europskom kazalištu, a koje su od sredine devedesetih godina okupljene u naziv tzv. dramaturgije krvi i sperme (*in-yer-face-theatre*) te da je novi izbornik zatekao kazališni festival „s razrađenim sustavom financiranja i vjernom publikom, s mogućnošću dovođenja atraktivnih regionalnih, ali i europskih imena”. (2018: 154) Ivan Trojan spomenutu vrstu kazališta definira na sljedeći način: „In-yer-face theatre’ je britanski kazališni fenomen iz sredine devedesetih godina prošloga stoljeća koji je svojom neskrivenom brutalnošću uzburkao i, rjeđe, uzburkuje mnoga suvremena europska kazališna zbivanja, a njegove utjecaje i odjeke na naše kazališne repertoare pronalazimo čak i danas.” (2006: 144–149) Međutim, riječ je o predstavama koje su se na Festivalu prikazivale 2001. godine kada je manifestacija bila posvećena pojavi tzv. nove europske drame, a na sceni se prikazivao incest, sadomazohizam, psihičko i fizičko zlostavljanje itd. (Vidi detaljnije u Ivanković, 2009: 82–83.)

70–71) Mađarski pristup tekstnim predlošcima predstava uključivao je dekonstrukcijski proces, odnosno nastojali su „uhvatiti određene emocije, stanja, misli, odjek koji krhotine izazivaju u njima samima”. Pritom „pojedinaac i kolektiv u neprekidnom su prožimanju”. (Ibid., 70) O predstavi *Višnjik* redatelj napominje: „Za mene je *Višnjik* jedna slika, ne predstava nego slika, svatko tko je vidi doživljava tu sliku na drukčiji način, ona ima osjećajnu vrijednosti koju je teško racionalizirati”. (Ibid., 70) Ta predstava, nastavlja Gašparović, zapravo čini varijaciju slike gubitka jednog svijeta u kojem su njezini protagonisti bili zaštićeni, a kad se taj svijet, ta slika razbije, ostaje samo njihova posvemašnja izgubljenost, samoća i ogoljenost. Zanimljivo je također napomenuti da je takva koncepcija predstave neke kritičare podsjetila na kazalište Branka Brezovca ili kazalište nadrealnih slika Tadeusza Kantora, a bliska je i Beckettovim dramama. (Ibid., 71) Prikazana je u tzv. trostrukoj vremenskoj vizuri:

u vremenu čiste prošlosti koja je netaknuta sadašnjošću (obiteljske fotografije iz prošlih vremena projicirane u pozadini scene), zatim u vremenu te iste prošlosti, ali promatrano očima sadašnjosti koje se odigrava u središnjem scenskom prostoru (to je vrijeme Čehovljeve dramske radnje), i u vremenu nakon rušenja višnjika kad su se dramska lica razišla, životi im se promijenili, a od prošlosti su ostala samo pojedinačna sjećanja što ih glumci dokumentaristički izgovaraju putem malih ekrana postavljenih na prosceniju. (Ibid., 70)

3.7.5. *Tri sestre* na Eurokazu

U sklopu 15. međunarodnog Festivala novoga kazališta *Eurokaz* (2001.)³⁷⁹, koji se 1987. do 2013. svake godine održava u drugoj polovici lipnja (21. – 29. lipnja), a koji je te godine ponudio revijalni program raznovrsnih kazališnih i plesnih estetika i žanrova, prikazana je drama *Tri sestre* u izvedbi Novoga dramskog kazališta *Suza i smijeh* iz Bugarske (Sofije). Režiju potpisuje Julian Tabakov.

U svojoj inačici *Triju sestara* mladi bugarski redatelj dramu pristupa iz nove vizure, dekonstrukcijski, odnosno razaranjem i ponovnim sklapanjem dramske strukture na svoj osebujan način. Dubravka Vrgoč govori upravo o takvoj dekonstrukcijskoj raščlambi *Triju sestara*, odnosno o svojevrsnoj teatarskoj dosjetci, napomenuvši: „Na početku predstave tri sestre djevojčice su u sivim krinolinama, koje se igraju krpenim lutkama, potom ih zamjenjuju tri mladića, pa tri djevojke koje promatraju svijet iza zamućenih stakala, na kraju tri stare gospođe koje se kartaju fotografijama i sabiru sjećanja”. (2001: 13) U tom procesu redatelj „dramatizira prijepore i osjećanja što proizlaze iz drame. Sjetna atmosfera (...) i naše „izvedbene” predodžbe (...) s otpalim lišćem, stablima breza i nesnošljivim žudnjama kontrapunktirana je u bugarskoj izvedbi ubrzanim ritmom i efektno kontroliranim scenskim kaosom.” (Ibid., 13)

³⁷⁹ Osim bugarskog kazališta, na Eurokazu te godine nastupaju i sljedeća kazališta: Goat Island iz Chicaga, SAD-a s predstavom *U mom je srcu potres*, Julian Maynard Smith / De Daders iz Velike Britanije i Nizozemske (*Terenski vodič za zamišljeno ponašanje*), De Daders iz Nizozemske (*Često*), Cie. François Verret iz Francuske (*Kaspar Koncert*), Jérôme Bel / Deutsches Schauspielhaus in Hamburg iz Francuske i Njemačke (*The show must go on!*), Branko Brezovec / Narodni teatar Kumanovo iz Hrvatske i Makedonije (*Raskol*), Damir Bartol Indoš iz Hrvatske (*Njihanje*), Let 3 iz Hrvatske (koncert) i Željko Zorica iz Hrvatske.

3.8. Čehov na početku novog tisućljeća (2002. – 2010.)

3.8.1. *Ujak Vanja* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku

U 96. kazališnoj sezoni, 25. listopada 2002. godine, za vrijeme intendanture Željka Čagalja, osječko kazalište premijerno je uprizorilo dramu *Ujak Vanja* u režiji i scenografiji Petra Večeka. Prijevod potpisuje Vladimir Gerić, kostimografiju Željko Nosić (1959.),³⁸⁰ koreografiju Antun Marinić (1936. – 2012.), a glazbu Igor Valeri. Interpreti uloga: naslovna uloga Ivana Petroviča Vojnickog pripada Davoru Paniću, Sofiju Aleksandrovnu utjelovljuje Tatjana Bertok-Zupković (1971.), Mihaila Ljvoviča Astrova Velimir Čokljat (1958.), Aleksandra Vladimiroviča Serebrjakova Milenko Ognjenović (1946.), Jelenu Andrejevnu Sandra Lončarić (1974.), Mariju Vasiljevnu Vojnicku Ana Stanojević (1947.), Marinu Radoslava Mrkšić (1951.), Ilju Iljiča Teljegina Dorđe Bosanac (1948. – 2006.), Jefimova Augustin Halas (1945. – 2009.), asistent redatelja, a sluškinju Ljiljana Krička (1961.).³⁸¹

Velimir Čokljat, tadašnji ravnatelj osječke Drame, ističe da se kazalište odlučilo na uprizorenje ovog djela zato što se *Ujak Vanja* nije izvodio na osječkoj pozornici od početka šezdesetih godina (točnije, od 1961. u režiji Branka Mešega, dok je posljednja Čehovljeva predstava na osječkoj pozornici, drama *Tri sestre*, izvedena 1988. – S. M. Š.), ali i zato da bi se ponovno vratilo klasicima koji mogu zadovoljiti i glumce i gledatelje. (u: Tomasović, 2002: 18; u: Gajin, 2002: 13) Prema Čokljatu, time se ne isključuje kazališno eksperimentiranje na osječkom repertoaru niti se implicira da treba isključivo podilaziti željama gledatelja pri izboru djela. Napominje i kako je riječ o vjerojatno stvaralački i interpretativno najzahtjevnijoj predstavi te kazališne sezone te kako se prva izvodi na kazališnom repertoaru jer su, među ostalim, jesen i zima, odnosno njihovi ugođaji, u poetičnom smislu, posvećeni upravo Čehovu, a glumci na početku sezone ispunjeni pozitivnom i kreativnom energijom za uprizorenje takve predstave. (U: Tomasović, 2002: 18) Također, za njega je redatelj Veček odličan izbor jer najbolje poznaje pisca s obzirom na to da je već stekao veliko iskustvo s inscenacijama piščevih djela koja zahtijevaju dobru podjelu

³⁸⁰ Kostimografa Željka Nosića posebice zanima „doslovno shvaćena izrada kostima ili, kako on to kaže, „manufaktura”, a primjer takvog razmišljanja njegovi su „minuciozno izvedeni kostimi”. (Petranović, 2015: 479)

³⁸¹ Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (2002.).

uloga. (Ibid., 18) Kao što smo već istaknuli, Veček je prije osječke predstave već dvaput režirao *Ujaka Vanju* i *Galeba* te jednom *Višnjika*.

Veček, koji se u osječko kazalište vratio nakon dvanaest godina (posljednji put je 1990. na osječkoj pozornici postavio Shakespeareova *Hamleta*, „predvidjevši” nadolazeći Domovinski rat), napominje kako mu je Čehovljeva predstava jedna od deset najboljih koje je dotad postavio na scenu (režirao ih je oko sto i pedeset). Također naglašava požrtvovan, talentiran, zanosan i energičan rad osječkog glumačkog ansambla. Za njega u predstavi „nema malih uloga jer uloga ne ovisi o količini teksta, nego o živosti na sceni”. (U: Bošnjak, 2002c: 18³⁸²) Priznaje da od glumaca zahtijeva angažiran i predan rad, koautorstvo s redateljem, piscem i ostalim sudionicima na sceni te s dramskim tekstom, a ne njihovu čistu reprodukciju teksta. Na svakoj probi traži da ona bude kreativan i aktivan čin, poštujući proces nastanka uloge za svakog glumca pojedinačno. (U: Bošnjak, 2002b: 68) Riječima Davora Špišića, „on traži nultu situaciju. (...) Traži golog neobranjivog čovjeka. Vanja, Sonja, Jelena, Serebrjakov, Astrov... samo su katalizatori, mala nacerena podsjećajna zrcala – smještena u stražnjem džepu svakoga od nas. Veček nalaže da ih stalno potežemo, ta zrcala, grozničavo provjeravajući svoje stanje na smotri životnih gubitaka.”³⁸³ Uz režiju, Veček osmišljava i scenografiju koja mu, kako sam kaže, nije veća poteškoća jer je prije Akademije završio i srednju tehničku školu arhitektonskog smjera. Štoviše, jako je zadovoljan svojom inscenacijom drame s obzirom na kratko vrijeme koje je posvećeno njezinu nastajanju te s obzirom na činjenicu da većina glumaca u ansamblu prije te predstave nije izvodila Čehovljeva djela pa nije ni znala kako im pristupiti. (Bošnjak, 2002b: 68) S druge strane, kritički progovara o nedavnim predstavama osječkog kazališta koje je imao prilike pogledati, smatrajući kako je kazalište loše odabiralo i tekstove i redatelje. „Dugo je bilo zapostavljano, omalovažavano i minorizirano.” (U: Bošnjak, 2002c: 18) Također se ne slaže s hrvatskim kazališnim kritičarima i teatrolozima koji tvrde da nije više „moderno” postavljati Čehova na scenu. Njegovu suvremenost, odnosno sjevremenost pronalazi u dvama elementima: u usamljenosti čovjeka koja se još više produbila u posljednjih sto godina i u promašenosti ljudskog života u učmaloj provinciji (pritom misli na provinciju kao geografski pojam, ali i na

³⁸² Narcisa Bošnjak govori i o glumačkom salonu u osječkom kazalištu koji je vrata otvorio isti dan kada je izvedena i premijera predstave, a u kojem se okupljaju umjetnici prije predstave. U salonu se druže, vode diskusije, primaju goste itd., a kritičarka ih je tamo i intervjuirala prije njihova nastupa. (2002a: 1)

³⁸³ Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (2002.).

provinciju u glavi pojedinca). (U: Bošnjak, 2002b: 68) S takvim se razmišljanjima slaže i ravnatelj osječke Drame koji u piščevim likovima vidi njegovu „besmrtnost”. „Čehov oslobađa svoje frustracije preko tih likova te na površinu iznosi veliku istinu koja, htjeli mi to ili ne, uvijek boli. I to će svaki gledatelj osjetiti. Čehovljevi likovi nisu puki karakteri, to su čitavi svjetovi, i u tome je njegova besmrtnost.” (U: Gajin, 2002: 13)

Kazališni kritičari, dakako, imaju različite stavove o predstavi. S jedne strane, Milovan Tatarin piše poprilično oštru kritiku predstave u *Glasi Slavonije* (2002: 28). Za njega je režija ostvarena u realističkoj maniri, bez „osuvremenjivanja”, vjerno poštujući dramski predložak koji se samo mjestimice skraćuje (predstava traje puna tri sata), pritom nepotrebno uvodeći novi lik Sluškinje. Odlikuje se presporim ritmom, mnogobrojnim stankama koje sugeriraju stagnaciju, dosadu i ništavilo života likova na ruskom imanju, čime se gubi pozornost gledatelja. Kritičar jedva pronalazi sličnost života Čehovljevih likova s onima suvremenoga čovjeka, odnosno smatra da redatelj nije uspješno scenski iznio univerzalnost Čehovljeve drame. Ne slaže se ni sa scenografskom postavom predstave koja je, prema njegovu mišljenju, u mnogočemu nedorečena: rekviziti ne pridonose stvaranju kazališne iluzije na kojoj redatelj inzistira, istrošeni su i stilski neusklađeni.

U stražnjem planu (posve ispražnjenom od bilo kakvih simboličkih konotacija), oblikovanom po uzoru na dvorišne sjenice ili zastakljene vrtove, gotovo se ništa ne događa, glumci kroz njega samo prolaze, a gledatelji uopće ne mogu vidjeti što se tamo nalazi. U prednjem planu, koji jedanput „glumi” terasu, a drugi put salon, doslovno je sve nabacano. Nekako je, ipak, neprikladno staviti tri raznobojne i stilski nepodudarne fotelje, a usput nanizati stolce koji iluziju salona ne samo da ne podržavaju nego je upravo očigledno ruše jer su pohabani, iz nekog drugog vremena, neke druge predstave. Nadalje, lijepo se razabire da se radnja zbiva u jesen pa je valjda zbog toga na sceni sve „suho”. No, čemu snoplje kukuruzovine? (...) Možda zato što smo u Slavoniji? Čemu dvije velike grane koje nadsvođuju „sjenicu” koja oponaša sobu? (...) njihova bi se jedina uloga mogla vidjeti u razbijanju vertikalnoga prostora, no to se moglo napraviti i drukčije. I onda, u tom sveopćem scenografskom sivilu, posve nefunkcionalnom, pojavi se ujak Vanja (...) s buketom kultiviranih ruža jarkih boja, k tomu okruženih svježim i mekim zelenilom! (...) Za nekoga tko je htio „čistoga” Čehova to je ipak propust! (Ibid., 28)

Ne hvali ni izbor glazbe (zvukova), odnosno nije mu uvjerljiva dosjetka sa zujanjem muha jer i ona pridonosi doslovnosti predstave i ispunjavanju tzv. scenskih praznina. No najveći mu problem predstavlja veći dio glumačkih interpretacija (uz iznimku S. Lončarić i T. Bertok-Zupković koje su bile „glumački uvjerljive”) jer se gluma činila „ukočenom, sputanom, zadanom”, a ključne scene „neuvjerljivo izrežirane”. (Ibid., 28) Usto, glumica Ana Stanojević

je tom prigodom obilježila trideset godina svojeg umjetničkog djelovanja (1972. – 2002.) pa je kritičaru neoprostivo da u povodu takvog jubileja nije imala naslovnu ulogu, već samo manju ulogu Vojnicke.

Na tragu takve kritike je i Tomislav Prgomet koji ističe da je režija napravljena na način primjeren pedesetim godinama 20. stoljeća i da je pejorativno prikazan rasap ruskoga plemstva s kraja 19. stoljeća koji je „stvorio prilično nečehovljevsku predstavu”. (2020: 20) U prilog režiji ne ide ni scenografija koja scenu pretvara u nedefinirani prostor (primjerice ne razlikuje se salon od vanjskog prostora), ni neuspješna kostimografija ili nezamijećena koreografija. (Ibid., 20)

S druge strane, Draganić hvali glumačke kreacije Davora Panića i Tatjane Bertok-Zupković te spominje oduševljenost publike takvom izvedbom, publike koja je jedva dočekala izvođenje klasika na osječkim kazališnim daskama. (2002: 13) S takvim se stavom slaže i Helena Braut. Za nju je predstava „osvježavajući repertoarski potez”, a uspjeh se ponajprije očituje u ostvarenim glumačkim kreacijama, posebice u onoj Davora Panića čija „uloga koketira s laganom klaunerijom”:

Nakon niza predstava, čini se da su glumci upravo ovdje izašli iz okoštalosti svojih obrazaca u kojima smo ih mogli gledati u nekoliko sezona (...) i uspostavili ne samo kvalitetne pojedinačne kreacije, već i nove međusobne odnose. (...) To je svakako velik korak za njih i možda početak vraćanja osječkog kazališta u okrilje respektabilnih hrvatskih teatar. (Braut, 2002: 33)

Štoviše, Braut naglašava kako je upotrebom vizualnih i auditivnih elemenata (scenografijom, kostimima, glazbom) uspješno stvoren okvir za prikazivanje sudbine protagonista ističući njihov „pritajeni mazohizam”, a pritom nisu zanemarene ni njihove seksualne frustracije: „(...) oni su nesretni na gotovo svečani način, njihova (...) postumnost utočište je od svijeta za kojeg nisu spremni. Čehov se događa u tišinama, u međuprostorima, u neizgovorenem, a u tome su osječki glumci našli mjeru.” (Ibid., 33)

„Uravnoteženiju” interpretaciju Večekove predstave predlaže Kristina Peternai. Pred redateljem je, ističe kritičarka, bio težak izazov rekonstruirati tzv. čehovljevski ugođaj. *Ujak Vanja* kao „lirska drama” naglašava stvaranje ugođaja određenih fragmentarnih događaja, ukorijenjenih u stvarnosti, koji nalikuju umjetničkoj slici punoj boja, mirisa i zvukova.

Najpoznatiji u rekonstrukciji takve atmosfere bio je Stanislavski, a Veček je upravo na tragu njegovih inscenacija, uz neke svoje posebnosti:

uz brižljivo kreiran ugođaj protkan zvukovima i bojama, u njegovoj je režiji pak naglašena sudbina dvaju likova, umornog razočaranog intelektualca Vojnickoga (...) i njegove nećakinje, strpljive, samozatajne i pametne Sonje (...), i to tako da njihove likove glumci ističu vidljivo „glumeći”, krećući se pritom na tankoj liniji koja dijeli glumu od preglumljivanja. (...) Promašenih ostvarenja nema, zamjeriti je tek povremen gubitak koncentracije. (...) Da bi što vjernije predočio atmosferu, Veček je naglasak stavio na akustične i vizualne detalje: brojne glazbene sekvence, do nesnosnosti iritantan zuj muha, škripa samovara, krckanje suhoga kruha pod Sonjinim zubima...a ugođaj bi zbilja bio potpun da nije izostao zvuk nadolazeće oluje ili barem kapi kiše. Kolorit pak upotpunjuje bogata scenografija (...) kao i kostimografija koja nas stilom vraća u prošlost, a prepuna je brižljivo odabranih detalja koji jasno stavljaju do znanja tko je gdje na društvenoj ljestvici. (Peternai, 2002: 33)

O Večekovu pristupu Čehovljevim tišinama progovara i Davor Špišić. On tvrdi da redatelj zna slušati i čuti buku piščeve tišine, odnosno da posebnu pozornost posvećuje upravo auditivnim elementima. „Večekove upute u najjačim gluhoćama prizora glase ovako: ‚Tempo! Intenzitet! Tempo!’ Nadomjestak sudbina sprešanih u škripcu pršti u čitavom jednom paralelnom tonalitetu. Od zvrndanja dosadnih muha, pištanja samovara, krckanja dvopeka i odjeka odbačene čaše do škrife pletenih naslonjača i Vanjinog hrkanja. Ovaj Čehov počiva na grmljavini obrnute stvarnosti.”³⁸⁴

³⁸⁴ Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (2002.).

3.8.2. O štetnosti duhana u Hrvatskom narodnom kazalištu u Varaždinu

U varaždinskom kazalištu 5. travnja 2003. izvedena je Čehovljeva jednočinka *O štetnosti duhana* (1902.). Monodramu je izveo glumac Nikolaj Popović Kolja (1937. – 2006.), dugogodišnji član ansambla Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu, u povodu obilježavanja 45. obljetnice svojeg kazališnog rada. Predstavu *O štetnosti duhana* već je postavio na scenu 1974. godine s Dragutinom Novakovićem Šarlijem, pod mentorstvom Luje Gerovca. Predstava 1974. imala je čak 50 izvedbi, od toga trideset u Varaždinu, a dvadeset na raznim gostovanjima. Kolja i Šarli bili su prvi glumci koji su u tom razdoblju u Varaždinu uveli izvođenje predstava za radnike pa su Čehovljevom jednočinkom gostovali u raznim tvornicama, s pozitivnim reakcijama publike.³⁸⁵ (Peričić, 2003: 14) O izvedbi Čehovljeve jednočinke iz 2003., obnovljenoj inačici, koja je inscenirana pod mentorstvom Ivice Plovanića, Kolja napominje da je želi igrati iz „staračkog habitusa” (dakle, na temelju svojeg životnog i glumačkog iskustva koje je u međuvremenu stekao). Uz predstavu, Kolja jubilej obilježava i pjesničkim stvaralaštvom, usko povezanim s njegovim scenskim radom. Naime, na Festivalu glumca u Vinkovcima redovito recitira svoje stihove s drugim glumcima pjesnicima (poput Enes Kišević, Nade Klašterke i Nikole Otržana), a u povodu jubileja izdaje i zbirku pjesama naziva *Neke pijane pjesme* (taj naziv se naknadno mijenja u *Jednostavno pjesme* – op. S. M. Š.). (Ibid., 14)

O predstavljanju njegove zbirke pjesama *Jednostavno pjesme* piše Robertino Bartolec, koji u osvrtu na knjigu u prvi plan postavlja poveznice između Koljine pjesničke i glumačke osobnosti. (2004: 34–35) Promocija knjige, održana u proljeće 2004. u varaždinskom klubu Europa Media, koncepcijski podsjeća na glumčevu izvedbu Čehovljeva djela, koja je, u povodu izdavanja knjige, ponovno izvedena na varaždinskoj Sceni *Zvonimir Rogoz*. Bartolec ističe: „Oba povoda imaju neupitno jednak oblik propitivanja kroz ‚govornika’ od kojeg se traži sposobnost modeliranja situacije, mjestimice persiflažom hvatajući poetiku osobnog iskustva kako bi se izvukao maksimum u korist auditorija.” Štoviše, Kolja je u knjizi i scenskom nastupu „znao notirati karakteristične pojedinosti te ih transformirati i defigurirati sve do sitnoslikarski preciznog manifesta vlastite osobnosti sa svojim pozitivnim i negativnim

³⁸⁵ U *Repertoaru* nije zabilježena navedena inscenacija Čehovljeve jednočinke iz 1974. pa, bez dodatnih podataka o njezinoj izvedbi potkrijepljenih iz drugih izvora (izuzev spomenute novinske kritike), nije detaljnije uključena u cjelokupni pregled recepcije Čehovljevih djela u Hrvatskoj, već ovom prilikom samo spomenuta.

stranama (...)" (Ibid., 34) Kritičar dakle pronalazi jednaka obilježja u zbirci pjesama (koja sadrži mnoge Čehovljeve refleksije o umjetnosti) i scenskoj kabaretskoj izvedbi jednočinke, a one, među ostalim, podrazumijevaju Koljinu „senzitivnost i sposobnost niveliranja individualnih preokupacija. (...) Spadaju u iste habitate, imaju istu opstojnost." (Ibid., 34) On ih povezuje s vlastitim životom i iskustvom, spomenutim „staračkim habitusom”.

Bartolec također ističe da se izvedba monodrame može svrstati u „suvremenu kabaretsku stand up atrakciju” koja se oslanja na izvedbe *stand up* komičara poput Lennyja Brucea i Billa Hicksa (na njihovu „britku verbalnu duhovitost i neurotičnu fizičku pokretljivost”). Ulogu Njuhina u izvedbi Kolje, koju svojim glazbenim (akustičnim) interludijem na scenu uvodi i zaključuje Dragutin Novaković Šarli, kritičar slikovito opisuje na sljedeći način:

Naklonivši gornji dio tijela tako duboko da se moralo pretpostaviti kako je to mišljeno s ironijom, poručuje se da šansonijerska sjeta s početka nije isprazan splin, nego sve ima opipljive razloge. I zato je poticajno satirično i oprobano cinično Njuhino lice – kojemu su godine darovale otmjenost koja u isti mah ulijeva sažaljenje – tijekom deklamiranja razloga zašto ima održati predavanje (...). U početku zbunjujuće introvertan, postaje žustar i naposljetku grozničav. Jasna je „čehovska” fiksacija sukoba u intimnom svijetu junaka, koji svojim govorom vodi dramsku akciju i mislima stvara dramske situacije. Troši se energija da bi se prerezalo ustaljeno, ali opća nemoć tupi nadu u formiranje drukčijeg te se postaje sanjar, Parsifal. (...) reflektor je usmjeren na pojedinca zastupljenog procesom produbljivanja svijesti o vlastitoj umrtvljenosti. (...) Njegov je Njuhina ono što jedino i može biti (dakle, Kolja) (...). Ali bitno je registrirati, nimbus bravuroznih oscilacija raspoloženja u samo nekoliko replika daje mu garanciju snažno funkcionirati u oba okruženja (bilo da je riječ o provincijskom klubu ili klasičnoj kazališnoj dvorani – op. S. M. Š.). Više od suvremenosti, daje mu univerzalnost. (Ibid., 34–35)

Ako je suditi prema Bartolecu, Kolja sam određuje kako će kreirati dramsku osobu i to bez obzira na to u kojem (scenskom) prostoru ju izvodi, a pritom je svojevrstni zabavljač na sceni, koji je prije svega odan vlastitoj glumačkoj osobnosti. (Ibid., 35) Kritičar nastavlja:

Odjeven u ofucani frak, ali ne bez izvjesne dostojanstvene koketerije, značaj rečenice pratio mu je, uza svu elegantnu nehajnost, ljupko prazan osmijeh, ali i izraz patnje na sljepoočnicama. (...) Znao je biti dobar ili prost, bahat ili nježan, osoran ili skrhan, sasvim onako kako je repertoar i ambijent tražio. (...) Monologe je dao s uzorno spretnom gradacijom, ali on ih nije samo dao – prisustvovala je „glazba” i težina, ljepota kao i očaj; moglo se osjetiti što je promišljeno, a što propaćeno prije nego što su te riječi bile izgovorene; i osjećanja i spoznaje oplemenjivali su taj govor, uz obazrivu lamentaciju i mrgodna mala tužaljka mužeka u naporu da se svidi. (...) iznimnom je izvedbom izvukao jedva zamjetljivo, neupadno, te istančano jakom glumom kroz kozmički filter predstavio psihološki snop u „predavača” desperadosa.

(...) Njuhin – čovjek bez svojstava, čovjek od dima. Duhan kao metafora rasplinute osobnosti. I nije upitno što je kod Kolje najviše ganulo: preciznost kojom je vlastiti delirij stilizirao u umjetničko djelo. (Ibid., 35)

Takav se Koljin performans odvija upravo u razdoblju kada univerzalnost Čehovljeva dramskog rukopisa, prema Bartolecu, ponovno dolazi u prvi plan na europskoj kazališnoj sceni početkom 21. stoljeća (o tome primjerice svjedoče uspješne realizacije *Galeba* u režiji Árpáda Schillinga, *Triju sestara* u režiji Michaela Blakemorea u londonskom kazalištu Playhouse). (Ibid., 35) Te se izvedbe Čehovljevih djela, prema kritičaru, postavljaju na scenu u vrijeme kada je čovjek svakodnevno suočen s ozbiljnom tjeskobom, krizom ljudskih vrijednosti i sloboda, krizom u kojoj gubi životnu orijentaciju, odlučnost i hrabrost djelovanja, a postaje konfuzan i obuzet strahom. Čehov, s druge strane, pokazuje ljubav prema svakom pojedinom čovjeku i čovjeku kao dijelu grupe te im u svojim djelima pridaje *neobičnu životnost*. (Ibid., 34–35) Riječi koje je pisac izgovorio Tatjani Ščepkin-Kupernik prije smrti („proći će izvjesno vrijeme i ponovo će me početi čitati, a tada će me čitati zaista dugo!”) ponovno postaju aktualne, bez obzira na to što je svojedobno Antonin Artaud u pismu Rogeru Vitracu izjavio: „Ne volim Čehova i ne vjerujem da je Čehov kazalište, ne bar ono koje se očekuje, ka kojem se teži.” (Ibid., 35) Čehov je preteča modernom teatru 20. stoljeća i dramatičarima poput Brechta (njegovi likovi na sličan način iskazuju svoje postupke), Becketta (postoji poveznica između Godota i Protopopova, dvaju likova čije nepojavljivanje pokreće radnju) i Ionesca (predstavnik tzv. antidrame ili antiteatra). (Ibid., 35)

3.8.3. Split

3.8.3.1. *Ujak Vanja* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu

U Hrvatskom narodnom kazalištu Split 28. listopada 2006. izveden je *Ujak Vanja* u režiji slovenske redateljice Mateje Kolečnik, poznate u to vrijeme na kazališnoj sceni po uprizorenjima suvremenih europskih i svjetskih komada. Tom prigodom Kolečnik prvi put gostuje u Splitu kao jedna od redateljica mlađe generacije koja je u Sloveniji 2001. već dobila Prešernovu nagradu za *Noževe u kokošima* Davida Harrovera i *Proslavu* T. Winterberga, M. Rukova i B. Hansena te Boršnikovu nagradu također za *Noževe u kokošima*.³⁸⁶ Prijevod *Ujaka Vanje* napisao je Josip Badalić, a adaptirala ga je Lada Kaštelan (1961.) koja potpisuje i dramaturgiju. Scenografiju je osmislio Ivo Knezović (1971.), kostime Mirjana Zagorec (1965.),³⁸⁷ svjetla je oblikovao Zoran Mihanović, glazbu izabrala sama redateljica, a Jagoda Granić bila je lektorica. Predstava je gostovala u Istarskom narodnom kazalištu – Gradskom kazalištu Pula 28. travnja 2007. i na Gavellinim večerima u Zagrebu 18. listopada 2007. U predstavi su igrali Ante Čedo Martinić (1960. – 2011.) – Aleksandar Velimirović Serebrjakov, Nataša Janjić (1981.) – Jelena Andrejevná, Dijana Vidušin (1982.) – Sonja, Jasna Malec (1944.) – Marija Vasiljevna Vojnickaja, Trpimir Jurkić (1963.) – Ivan Petrović Vojnicki, Elvis Bošnjak (1971.) – Mihail Ljvovič Astrov, Ratko Glavina (1941.) – Ilja Iljič Teljegin i Dara Vukić (1926.) – Marina. Osim premijere, održano je još šesnaest izvedbi predstave, posljednja od njih 17. prosinca 2008. godine.³⁸⁸

Za redateljicu Kolečnik *Ujak Vanja* je „drama obiteljskih tragedija i patologija” (Jurković, 2006: 66) i kao takva uklapa se u tadašnji dramski repertoar splitskog kazališta koji propitkuje obiteljske odnose. Štoviše, „Čehov je arhetipski točan u opisu malih, nesretnih i neostvarenih života te svih gadosti, tuga i ljepota koje proizlaze iz stanja jada. (...) u njegovoj drami nema izrazitih pozitivaca i negativaca, dobrih i loših dečki, ne postoji utjelovljeno

³⁸⁶ Usput rečeno, u studenome 2018. Kolečnik je dobila i prestižnu austrijsku Nestroyevu nagradu za režiju Čehovljeva *Ivanova*, dok je kao asistentica redateljice Mete Hočever 1995. sudjelovala u inscenaciji *Triju sestara* u Slovenskom narodnom kazalištu u Ljubljani, a 2010. režirala, tekst adaptirala i osmislila scenografiju za predstavu *Ujak Vanja* u Slovenskom narodnom kazalištu u Novoj Gorici.

³⁸⁷ Kostimografkinja Mirjana Zagorec izradila je brojne kostime u dramskim i glazbenim predstavama za Zagrebačko kazalište mladih, Hrvatsko narodno kazalište u Rijeci, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Hrvatsko narodno kazalištu u Splitu, Kazalište Marina Držića i druga kazališta, a surađuje i sa zagrebačkim kazalištem Komedija te djeluje i kao kostimografkinja dječjih i plesnih predstava. Nerijetko je kostimografkinja u predstavama čiji je redatelj Ivan Leo Lemo. (Petranović, 2015: 478)

³⁸⁸ Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (2006.).

dobro ili zlo. Likovi su neostvoreni onoliko koliko su ružni i zločesti. Svi su masni, životni, od krvi i mesa.” (Ibid., 66) Predstava je postavljena na sljedeći način: „Prvi čin je ekspozicija kroz koju promatramo tko koga u obitelji mrzi, a tko se voli, nakon čega dolazi sparna južna noć u kojoj se likovi opijaju, te izgovaraju i rade stvari poslije kojih nema povratka.” (Ibid., 66) Prema njezinim riječima, inscenirala ju je s velikim olakšanjem jer je u splitskom kazalištu mogla raditi na tekstu sa samo jednom scenom, u kojemu su dopuštene stanke i logični psihološki lukovi, bez brze glume, pomičnih scenografija, kadriranja, montaža i sličnih postupaka karakterističnih za filmske scenarije, a kojima se bavila u prethodnim režijama. (Ibid., 66)³⁸⁹

O životnosti pišćevih likova piše i dramaturginja Lada Kaštelan koja napominje da je „Čehovljev mikrokozmos svačiji mikrokozmos i kad odstranimo društvene, povijesne i političke okolnosti, u nama ostaje Čehov. Pruža nam prigodu da govorimo o onome što uistinu jesmo – samo ljudi. ‚Ujak Vanja‘ jedna je od najsajnijih Čehovljevih studija čovjeka, u kojoj se prepleću posve jednostavne ljudske težnje: nada, beznadnost, ljubav, sapetost, oslobođenje...”³⁹⁰

³⁸⁹ Redateljica Kolečnik u razgovoru s Mirom Jurković ističe nekoliko bitnih elemenata pri postavljanju ove Čehovljeve drame na splitsku pozornicu: približavanje glumaca publici i njihovo raspoređivanje na sceni (postavljena je terasa veličine četiri puta četiri metra kako bi glumci izvodili na velikoj pozornici, ali maloj sceni), odbacivanje impozantnih gesta i impostacija u glasu glumaca, rad s malim brojem glumaca s kojima je izgrađen odnos povjerenja, skraćivanje dramskoga teksta kako bi predstava trajala sat i pol, istraživanje poveznica između govora, svijesti i psihičkih stanja dramskih likova (primjerice stanja bola, bijesa, razdražljivosti ili ljubavi), istraživanje njihovih (prikrivenih) seksualnih frustracija i nezadovoljstva te projekcija nezadovoljstva na okolinu, smještanje drame u 20. stoljeće bez bližeg određivanja o kojem je desetljeću riječ. (Jurković, 2006: 66)

³⁹⁰ Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (2002.).

3.8.4. Rijeka

3.8.4.1. Međunarodni festival malih scena

3.8.4.1.1. *Tri sestre*

Na devetom Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci koji se održao od 3. do 12. svibnja 2002. godine³⁹¹ gostovalo je Slovensko mladinsko gledališče iz Ljubljane s predstavom *Tri sestre*. Predstavu je režirao Tomi Janežič (1972.), a izvedena je u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku 7. svibnja 2002. Tom prigodom glumica Romana Šalehar dobila je Nagradu *Mediterran Novog lista* za ulogu Maše.

U kritičkom osvrtu predstava Tajana Gašparović ističe kako je Festival bio obilježen „suvremenim propitivanjem književnih klasika” kao rezultatom koncepcije novog izbornika Darka Lukića, koncepcije koja se nastavlja na promišljanja Jasena Boke o dramskome tekstu iz 2000. i 2001. godine.³⁹² (2002: 38–45) S tako osmišljenim konceptom Festival se susreo s

³⁹¹ Na Festivalu, koji se je u to vrijeme počeo uspoređivati sa sarajevskim MESS-om, prikazane su predstave iz čak devet zemalja: Hrvatske, Slovenije, Srbije, Crne Gore, Mađarske, Poljske, Švicarske, Italije i SAD-a. Osim navedene Čehovljeve drame, riječ je o sljedećim predstavama: John Milton – *Izgubljeni raj* (Dell'Arte Company, Blu Lake, SAD, režija: Giulio Cesare Perrone); Radovan Ivšić – *Akvarij* (HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka, režija: Mario Kovač); Euripid – *Bakhe* (Kazalište József Katona, Budimpešta, Mađarska, režija: Sandor Zsoter); Miroslav Krleža: *Adam i Eva* (Kazališna družina KUFER, Zagreb, režija: Franka Perković); Janko Polić Kamov: *Tragedija mozgova* (Kazališna družina KUFER, Zagreb, režija: Dora Ruždjak Podolski); Adam Mickiewicz: *Ponoć* (Studium Teatralne, Varšava, Poljska, režija: Piotr Borowski); William Shakespeare, Patrizia Barbuiani i Markus Zohner: *Ha! Hamlet* (Markus Zohner Theater, Lugano, Švicarska, režija: Patrizia Barbuiani i Markus Zohner); Heiner Müller: *Quartett* (HKD teatar, Rijeka, režija: Samo M. Strelec); Jean Genet: *Sluškinje* (GDK Gavella, Zagreb, režija: Damir Zlatar Frey); Maksim Gorki: *Malograđani* (Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, režija: Paolo Magelli); Carlo Gozzi: *Zaljubljen u tri naranče* (Teatroimmagine, Venezia, Italija, režija: Pino Costalunga); *Diderotov nećak ili krv nije voda* (Teatar &TD, Zagreb & BADco., Zagreb, režija: Goran Sergej Pristaš); Seneka: *Edip* (HNK Split, režija: Ivica Buljan); Miroslav Krleža: *Leda* (Atelje 212, Beograd, režija: Dejan Mijač). Osim petnaest predstava, održana je i promocija zbirke kazališnih kritika Dalibora Foretića (koji je preminuo krajem 2001., a bio je jedan od izbornika Festivala) pod nazivom *Iluzija nije opsjena*, otvorena je izložba posvećena riječkom glumcu Veljku Maričiću te održana Radionica kulturalne konfrontacije pod vodstvom Nataše Govedić i Vilima Matule. (U: Gašparović, 2002: 38–45; Ivanković, 2009: 143)

³⁹² Lukić napominje: „Što su nama danas Euripid, Seneka, Milton, Čehov, pa i Genet i Müller? I Krleža je već odavno sve samo ne suvremeno dramsko pismo. Očito, povod da u vezi s njima nešto kažemo o sebi, da se nad njihovim davno ispisanim pitanjima zamislimo pitajući se o sebi danas, i da pomoću njih uobličimo kazališni izričaj iz našeg vlastitog trenutka. Nakon što smo prošle godine radoznalo pogledali kamo to smjera kazalište potaknuto živim žamorom najsuvremenijih dramskih tekstova, pogledajmo jednako radoznalo kako u istoj toj današnjici izgleda kazalište potaknuto jekom iz dubokoga zdenca klasične baštine. Usporedbe mogu biti korisne u razmišljanju o tome što suvremeno kazalište danas jest i na koje sve načine to može biti. U isto vrijeme, preispitivanje starog i naizgled općepoznatog na potpuno nove načine može nam govoriti i o prošlosti i o sadašnjosti.” (2002.) Botić tvrdi da nakon Jasena Boke, Darko Lukić, „dramaturg i teatrolog širokog uvida i istančanog ukusa” uvodi Festival u „postdramsko 21. stoljeće”. (2018: 154) Prvi put te godine gostuje mađarski redatelj Árpád Schilling (više o njemu u nastavku rada).

velikim izazovom jer su se klasici uglavnom tradicionalno predstavljali, odnosno samo je djelomice ponuđen uvid u njihova suvremena čitanja, koja je, usto, bilo gotovo nemoguće jednoznačno definirati. Stoga se postavlja pitanje: „Što je danas suvremeno i radikalno, odnosno, može li, naizgled, klasična predstava značiti subverzivniji iskorak od onoga u uočljivo suvremenom pristupu klasici?” (Gašparović u: Ivanković, 2009: 86) Naime, u predstavama su više došli do izražaja iznimno bogati glumački izričaji u različitim žanrovima nego što je bilo zanimljivih i uspješnih suvremenih čitanja klasika. Što se tiče predstave *Tri sestre*, kritičarka izdvaja da je, ovisno o kutu gledanja, riječ s jedne strane o četverosatnoj predstavi koja je u potpunosti poštovala piščev tekst i atmosferu proizašlu iz njega te je u tom smislu klasična predstava. S druge strane, predstava je bila spora, prigušena i u tom smislu „subverzivna”. Janežičev rad karakterizira psihološki verizam i bliskost s metodom Stanislavskog, što u kazališno-scenskoj praksi uključuje dugotrajan rad s glumačkim ansamblom, ogoljeni fizički izričaj glumca i građenje uloge iz vlastite unutrašnjosti (2002: 39) Gašparović pojašnjava: „Polazeći od relaksacije koja dovodi do pročišćenog osjećanja samoga sebe, glumcima je cilj izrasti u dramski lik koji tumače do te mjere da intuitivno mogu osjećati kako bi lik reagirao i u nekim situacijama neprisutnima u ispisanom drami”. (Ibid., 39–40) Predstava se također odlikuje odsutnošću klišeja ili vanjskih efekata, odsutnošću uloga koje se izdvajaju jer je naglasak na osjećajima grupe i na njihovu djelovanju kao cjeline, gestama koje su prigušene, prizorima i mizansceni koji su osmišljeni realistički do najmanjih detalja, govorom glumaca koji se mjestimice stišava do nečujnosti, čime u prvi plan dolazi Čehovljevo kazalište definirano kao kazalište tišine, potom jednoličnim trajanjem/postojanjem likova koje je pretvoreno u njihovu fizički bolnu prisutnost, likovima koji ne vide izlaz iz situacija i čija je nada za odlaskom u Moskvu posve uništena. Međutim, Gašparović ipak zaključuje osvrtno mišlju: „Dolazeći do granica realnosti, (*Tri sestre*) dotiču prostor onkraj, gdje klasično postaje suvremeno i gdje realizam transcendiraju na neku višu razinu stvarnosti”. (Ibid., 40) U tom smislu, Janežič režijom *Triju sestara* najavljuje nove načine tumačenja Čehovljeve dramaturgije.

3.8.4.1.2. *Galeb*

Tri godine poslije, na 12. Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci od 2. do 10. svibnja 2005. godine gostovalo je mađarsko Kazalište *Krétakör* iz Budimpešte. Predstava *Galeb* u režiji Árpáda Schillinga (1974.) izvedena je 3. svibnja 2005. u Filodrammatici. Dramaturgiju potpisuje Anna Veress, scenografiju Márton Ágh i Tamás Bányai. Uloge tumače: Ester Csákányi – Arkadina, József Gyabronka – Sorin, Zsolt Nagy – Trepljov, Annamária Láng – Nina Zarečna, Tilo Werner – Trigorin, Sándor Terhes – Dorn, Péter Scherer – Šamrajev, Borbála Péterfy – Polina Andrejevna, Lilla Sárosdi – Maša i Lászlo Katona – Medvedenko. Predstava je dobila tri nagrade: Nagradu *Veljko Maričić* za najbolju predstavu u cjelini, Nagradu *Andelko Štimac* za najbolju režiju i Nagradu *Veljko Maričić* za najbolju glavnu žensku ulogu (glumica Annamária Láng za ulogu Nine Zarečne). (U: Ivanković, 2009: 145–146, 149)

Árpád Schilling mađarski je redatelj mlađe generacije koji je od ranih dvijetisućitih godina iznimno popularan i cijenjen u europskim kazališnim krugovima (gostovao je na brojnim kazališnim festivalima), posebice režijom Čehovljeva *Galeba*. Osnivač je neovisnog Kazališta *Krétakör* 1995. godine (u prijevodu Krug kredom, a u značenju malog označenog prostora u kojem se odvija nešto bitno i uzbuđujuće), kazališta koje je posebice obilježilo europske pozornice upravo 2005. godine, a čiji su članovi i mladi glumci amateri iiskusni kazališni profesionalci. Hrvatskoj publici u to je vrijeme postao prepoznatljiv po dvjema predstavama: uz *Galeba*, na prvom gostovanju u Hrvatskoj režirao je predstavu *W-radnički cirkus*.³⁹³ (Boko, 2005: 54) Igor Ružić napominje da se jedan od razloga Schillingove popularnosti može pronaći u „promišljenoj primjeni postupaka koje je institucionalno kazalište već zaboravilo, kvalitetnom dramaturškom slaganju materijala i energiji posvećenih izvođača”. (2003.) Čehovljev *Galeb* u Schillingovoj režiji gostovao je 2005. na europskim festivalima u Edinburghu i Beču (Wiener Festwochen). (Boko, 2005: 54) Shillingovu redateljsku osobnost, prema Boki, karakteriziraju originalni, uvijek novi i neočekivani pristupi režijama klasičnih i suvremenih djela ili obrada proznih predložaka, a ne vođenje

³⁹³ Predstava je izvedena po motivima drame *Woyzeck* Georga Büchnera i poezije Jozsefa Attila na riječkom Festivalu 2003. godine. (U: Ivanković, 2009: 91)

aktualnim kazališnim trendovima ili imitiranje starih modela. (Ibid., 55) O svojem redateljskom pristupu Shilling izdvaja:

Nema univerzalnih kazališnih putova koji bi se mogli patentirati ili reklamirati kao recept. Za svaki pojedinačni scenski problem tražim i pojedinačno rješenje, bez zadanih odgovora. Kazalište mi – trebao bih reći nama, kao kazališnoj grupi koja zajedno radi – ne služi kako bismo eksperimentirali, nego nam je medij kroz koji možemo izraziti ono za čim imamo potrebu. Kazalište vidim kao najdublju potrebu za iskazivanjem nekih problema koji nas muče, a progovorimo li o tom problemu kako treba, naći ćemo na njega i odgovor. Kako svaki problem o kojem govorimo traži i različito rješenje, tako se i kazališne forme govora o tome bitno razlikuju od predstave do predstave Krétaköra. Traženje odgovarajuće kazališne forme, drukčijeg, novog puta, nije nikad eksperiment zbog eksperimenta niti je riječ o planiranom sustavu koji bi se razvijao kroz nekoliko godina. Nemam pojma što ću raditi i što će me zanimati za godinu ili dvije, svjetska kretanja i promjene, političke i sve druge, bitno utječu na promišljanje našega kazališta, a time i forme kojom će se ono izražavati. Kuda ćemo ili kuda će moja redateljska estetika ići dalje, nemoguće mi je znati i predvidjeti niti to imam namjeru nagađati. (Ibid., 54–55)

Dakle, riječ je o redateljevoj neposrednosti u kazališnom djelovanju, istraživanju različitih kazališnih formi i književnih žanrova te potencijalnom utjecaju društveno-političke ili kulturne situacije u Mađarskoj (i šire) na kazališne projekte kojima se u određenom trenutku bavi. Štoviše, njegove produkcije, nastavlja Boko, nisu uvijek pratile dramski tekst (iako Shilling poštuje dramski predložak), već je tekst katkad osuvremenjen intervencijama ili interpolacijama, ako je to redatelj smatrao neophodnim. Međutim, Čehovljeva *Galeba* ostavio je u više-manje nedorađenoj inačici teksta. (Ibid., 55) Usto, Shillingov rad obilježen je i detaljnim radom s glumačkim ansamblom i korištenjem različitih metoda i postupaka (primjerice u postavljanju *Galeba*, smatra Boko, služi se metodom na tragu one Stanislavskoga) jer su njegovi kazališni počeci povezani s glumom (koju napušta kada osniva Krétakör i upisuje redateljsku školu); posebnim odnosom prema glazbi koja preuzima dramaturšku ulogu, a koja se na pozornici izvodi uživo;³⁹⁴ „hrabrošću” koju on i svi članovi njegova kazališta unose u svaki kazališni projekt;³⁹⁵ društvenim, ali ne nužno i političkim

³⁹⁴ Shilling ističe: „Glazba stoji u začetku teatra, upisana je u samom njegovom temelju i kazališta bez glazbe nema. Za mene je kazalište bez glazbe nemoguće, a kako bi prevara bila puštati glazbu sa snimljene vrpce, uvijek koristim isključivo živu glazbu. Živa glazba na sceni meni je jednako prirodna kao i živi glumac na sceni. Još je viši stupanj scenske istinitosti kad sami glumci sviraju i to je čest slučaj u mojim predstavama.” (U: Boko, 2005: 55–56)

³⁹⁵ „Hrabrost jednog kazališta ovisi o hrabrosti ljudi koji ga rade, a rekao bih da je ta hrabrost najpotrebnija glumcima. Glumci s kojima radim potpuno su predani kazalištu i radu u njemu i ako treba skaču naglavce u nove projekte i nova istraživanja. Ne obaziremo se puno na to što netko izvani misli o tome, radimo kazalište koje

predznakom predstava (propitivanjem određenih aktualnih društvenih pitanja);³⁹⁶neovisnošću o mađarskom institucionalnom kazalištu (financijski ovisi o režijama u inozemstvu, ponajviše u Njemačkoj, Francuskoj i Italiji); umjetničkim stvaralaštvom u sadašnjem trenutku („ovdje i sada”), bez velikih umjetničkih ciljeva³⁹⁷. (Ibid., 55–57)

Predstava se izvodi u malim kružnim scenskim prostorima i s malim brojem gledatelja, odlikuje se glumačkim tehnikama zasnovanim na međusobnoj iskrenosti, odsutnošću scenografije, partnerstvom i neposrednom komunikacijom s gledateljima i smjelim suočavanjem s važnim aktualnim političkim pitanjima.³⁹⁸ (Zozoli, 2008: 17)

Hrvoje Ivanković, izbornik Festivala 2005. godine, pak napominje da izabrane predstave (pa tako i Schillingova reinterpretacija *Galeba*) ulaze u živi dijalog s tezama Georgea Steinera o tzv. krizi moderne tragedije jer bit tragičkoga može biti sadržana samo u mitskoj slici svijeta (s čime se Ivanković ne slaže). Drugim riječima, predstave se bave

volimo, a koje, čini se, voli i naša publika, koja sigurno nije isključivo mađarska. Neovisni smo i kao umjetnici i kao kazalište, ne ovisimo ni od koga i ne radimo ni za koga pa možemo sasvim slobodno raditi ono što volimo. Ne trudimo se s tendencioznom namjerom biti hrabri i alternativni, ali, eto, ljudi kažu da jesmo.” (Ibid., 56)

³⁹⁶ „Ako bih morao definirati svoje kazalište, onda ono jest društveno angažirano. Mislim da svaki teatar ima zadatak pokazati izvjestan društveni angažman, reagirati na razdoblje u kojem živi. Kako smo svjesni da ne možemo planirati puno unaprijed, bavimo se aktualnim temama, a svaka suvremenost i bavljenje njom jest društveni angažman. Eskapizam i zabava kao kazališna svrha me ne zanimaju, onda mi jedino preostaje angažman. U osnovi, dakle, moje kazalište nije političko, ali se neke teme ne može tretirati bez političkog angažmana. Nastojimo u našim predstavama ne spominjati politiku, ali kad je koncepcija takva, ne možemo je izbjeći.” (Ibid., 56)

³⁹⁷ „Mislim da jednostavno teatar mora i može govoriti samo o sadašnjosti, o društvenom trenutku u kojem postoji i samo predstavom koju upravo igra. Govoreći o ovom sad i ovdje, kazalište zapravo govori sve. Nikad ne postavljam sebi velike umjetničke ciljeve. Ono što znamo svi mi u Krétaköru jest da želimo raditi zajedno još nekoliko godina, a što ćemo raditi – još nismo odlučili. Bez velikih ciljeva, znači. Uvjeren sam da kazalište ne može mijenjati svijet, ali ako ga ne može promijeniti, može ga barem uzdrmati. Želim gledatelju omogućiti da vidi stvari koje sam možda ne smije ili ne zna izgovoriti, stvari koje će ga možda uzdrmati, natjerati ga da malo razmisli. Kazalište mora reći ono o čemu gledatelj razmišlja, ali iz nekog razloga ne govori. Gledatelj bi trebao osjetiti radost jer netko umjesto njega izgovara te teške, tvrde riječi koje nije lako izgovoriti. Mislim da kazalište, kroz različite predstave, nekad donosi tjeskobu, a nekad pak olakšanje. Eto, to bi bilo ono što ja tražim u kazalištu.” (Ibid., 57)

³⁹⁸ Mađarski redatelj Tamaš Ascher u razgovoru s Lidijom Zozoli za *Vijenac* 2008. godine navodi da su s predstavom *Galeb* mađarsko kazalište i redatelj Shilling stekli svjetsku slavu. Također navodi da je družina nedavno raspuštena, a da njezin osnivač i voditelj želi voditi projekte u kojima nema potrebe da se angažira glumački ansambl. (Zozoli, 2008: 17)

različitim vrstama tragičkog iskustva i načinima njihove kazališne produkcije radi identifikacije svojstava suvremene tragedije.³⁹⁹ (2005: 34–35) Kritičar izdvaja:

S jedne strane imamo suvremene reinterpretacije i obrade klasičnih književnih djela i motiva, raspoređenih u najširem povijesno-civilizacijskom luku – od *Elektre* i *Antigone*, preko *Hamleta*, do Čehovljeva *Galeba* i drame *Puši, vjetriću!*, djela najvećeg letonskog klasika Rainisa. Sve te predstave, s izuzetkom *Galeba*, karakterizira dramaturška reorganizacija klasičnog predloška te ritualna/obredna izvedbena struktura, a za najmanje dvije među njima (*Elektra*, *Puši, vjetriću!*) mogli bismo čak reći da su iščitane u etnoantropološkom ključu. Čehov je i kod Steinera međaš; „istraživač unutarnjeg prostora, predjela društvenih i psihičkih bura nasred puta između polova tragičkog i komičkog”, na terenu „najprikladnijem za suh i skrovit značaj moderne patnje”. U jednoj od, slažu se brojni europski kritičari, najfascinantnijih scenskih interpretacija *Galeba*, Árpád Schilling nas dovodi u samo središte te „moderne patnje”, u epicentar bespuća u kojem Steiner ne nalazi „onu vrstu mitologije koja je potrebna da bi se unutrašnji krajobraz uredio za tragički izraz”. (Ibid., 34)

Dakle, svojim književnim stvaralaštvom koje se nalazi „između komedije i tragedije”, Čehov čitateljima/gledateljima nudi „skrovit značaj moderne patnje” te u tom kontekstu pojedini redatelji istražuju piščevo prekretničko značenje u kazalištu 20. i 21. stoljeća.

Željka Turčinović u osvrtu o predstavama te godine na Festivalu također govori o modelima prezentacije tragičkog iskustva, i to različitih kazališnih poetika, koje okuplja u tri skupine, a svaka od njih tvori „kazališno moćne svjetove ljudskih upitanosti o tragičnosti života”. (2005: 36–43) Prvu skupinu čine „dokumentarističko i istraživačko kazalište”,⁴⁰⁰ u drugu spadaju „reinterpretacije klasika ili suvremeno ritualno kazalište”, a u treću „tragika postojanja u suvremenosti ili moderna patnja”. (Ibid., 36) Riječ je o predstavama koje uspostavljaju blizak odnos sa svojim publikama (bez rampe) i „vrlo su visoke izvedbene razine”. (Ibid., 36–37) To se posebice odnosi na scenske izvedbe *Galeba*, *Bilježnice* i *Dokaza*,

³⁹⁹ Ostale teme koje se pojavljuju te godine na Festivalu uključuju „brisanje oštih granica u odnosu stvarnost=istina/iluzija=laž (...); razni oblici sjećanja, između ostalog i pitanja o objektivnosti/subjektivnosti sjećanja koja su usko povezana s pitanjima o uvriježenosti poimanja zbilje kao istine i iluzije kao laži; gubljenje identiteta (...); (ne)mogućnost opstanka ideala i preživljavanja njegovih nositelja (...) unutar kodiranoga sustava svijeta.” (U: Ivanković, 2009: 96–97.)

⁴⁰⁰ U prvu skupinu spadaju Schillingov *Galeb* i predstave *Bilježnica* i *Dokaz* belgijske kazališne skupine De Onderneming, koje su pobudile najveći interes publike i struke. Belgijska kazališna skupina De Onderneming izbjegavala je teatralizaciju i patetičnost, a težila dokumentarističkim i minimalističkim elementima, pojednostavnjenom govoru, ogoljenoj sceni i glumačkom izričaju te ironiji i humoru.

koje su predstavljale „ponajbolje primjere istraživačko-dokumentarnoga kazališta koje stvara posebnu kazališnu začudnost”, iako su svaka na sebi svojstven način dekodirale tekstne predloške koje pripremaju za pozornicu. (Ibid., 42) Mađarsko kazalište Krétakör u istraživačkom postupku je izbjegavalo teatralizaciju, oslanjalo se na minimalizam scene (reducirana je scenografija, kostimografija, uporaba svjetla) i glumačkog izričaja te nije, poput drugih predstava iz tzv. tranzicijskih zemalja, tragalo za interpretacijom vlastite baštine i gradilo ono što Turčinović naziva „moderni etnoritualni teatar”. (Ibid., 37, 42–43) Kritičarka naglašava:

Ono što čini ovu predstavu posebnom i začudnom jest Schillingova ideja čitanja Čehovljeva *Galeba* koja prodire u bit kazališta namjerno izbjegavajući tradicionalnu predodžbu o kazalištu kao teatralizaciji života. Igrajući bez kostima, pod radnim svjetlom, bez scenografije, s tek pokojim rekvizitom (ptica galeb u najlonskoj vrećici) koji više slični našim svakodnevnim uporabnim predmetima nego kazališnom rekvizitariju, glumci čine živote dramskih likova tako realističnim kao da gledamo televizijski reality show. Ekvilibriraju između dramskih likova i svoje privatnosti i tako postaju naši suvremenici, a granica između ta dva svijeta kao da i ne postoji. Na kraju je kazališna predstava reducirana do minimuma: to su ljudi koji žive svoje živote, vole krive osobe, lažu sebi i drugima živeći „rutinu” duboko svjesni svoje nesreće. Mi smo „šampioni rutine” kaže Arkadina, a zar to nismo u našim životima i mi sami?! Prije sto godina su, Čehov svojim dramama, a Stanislavski svojom metodom glume, započeli revoluciju u kazalištu, danas to s Čehovom čini mladi Schilling dokidajući važeću kazališnu konvenciju. (Ibid., 43–44)

Tajana Gašparović sličnih je promišljanja o Schillingovoj predstavi. Predstava kombinira dvije, nerijetko suprotstavljene, kazališne poetike: poetiku Stanislavskog i poetiku Brechta. (U: Ivanković, 2009: 97) Pojašnjava da je glumački izričaj s jedne strane pod utjecajem tzv. novog realizma, gdje je granica između uloge koju glumci tumače na pozornici i njih kao privatnih osoba djelomice poništena (glumci izvode predstavu u vlastitoj odjeći, među gledateljima, pod svjetlima reflektora, a njihov je izričaj blizak filmskom). S druge strane, predstava se odlikuje i elementima odmaka od mimetičkog izraza, razbijanjem iluzije te teatralizacijom. Vrhunac takvog pristupa glumi očituje se u Nininu završnom monologu kada dolazi do posvemašnjeg poistovjećivanja dramske osobe Nine i glumice Annamárie Lang, dok istodobno Nina progovara o sebi kao glumici i to na podignutoj pozornici (za razliku od ostalih prizora koji se zbivaju u gledalištu). Štoviše, nakon njezina monologa Trepljov ne počinu samoubojstvo, već razbija violinu na kojoj svira kad se osjeća tužno. Takav završetak predstave, prema Gašparović, bliži je tragediji tzv. malog čovjeka u suvremenome svijetu koji karakterizira puko trajanje/bivanje. (Ibid., 97)

Takvom sudu pridružuje se i Matko Botić, koji promatra Schillingov *Galeb* kao najvažniji događaj na festivalu. I on napominje kako je njegova reinterpretacija klasičnog predloška posve drugačija jer je inscenirana bez scene i kostima, a predstavlja komorni teatar u kojem su u prvom planu odnosi među likovima kreirani kontinuiranim laboratorijskim radom glumaca, stalnih članova ansambla. (2008: 61)

Dakle, ako je suditi prema kritikama napisanima za Shillingov *Galeb*, opravdano je razmišljati o riječkom Festivalu te godine kao jednom od najuspješnijih i konceptualno najosmišljenijih izdanja u dotadašnjih dvanaest godina njegova postojanja. Riječ je o vrlo visokoj izvedbenoj razini Festivala 2005., a to je prepoznala i tadašnja publika koja je svih jedanaest predstava (od dvanaest) držala izrazito uspješnima. (Gašparović u: Ivanković, 2009: 96) Posebna uloga, dakako, pripada Shillingovu *Galebu* koji je, kako to navodi Medenica, izveden u duhu „postdramskog kazališta”. Iako je izričaj mađarskih glumaca na prvi pogled slijedio realističku tradiciju hudožestvenika, izostali su glavni preduvjeti za scensku igru koju je početkom 20. stoljeća zastupao Stanislavski. Naime, bez obzira na snažan emocionalni učinak glumaca na gledatelje, gledatelji nisu ništa uspjeli saznati o psihološkim ili društvenim uzrocima njihovih emocija. (2010: 20) Drugim riječima, glumci su u tom stvaralačkom procesu otvoreno, ogoljeno govorili o sebi te se stapali s gledateljima u jednu zajednicu kako bi evocirali najdublje ljudske duhovne sadržaje. Jedina veza gledatelja s Čehovljevim dramskim predloškom postala je sama glumačka interpretacija. Tako odnos glumaca prema tekstu predstavlja „više prezentacija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija” (Lehmann u: Medenica, 2010: 21–22). U takvom procesu Schillingova pozicija redatelja se „gotovo samoukida” jer on postaje ravnopravnim sudionikom s glumcima u predstavi, a predstavu čini „jedan jedinstveni govorni čin, jedna prisna i snažna energetsko-emocionalna razmjena između publike i izvođača”. (Ibid., 20)

3.8.4.1.3. *Rotšildova violina*

Na 13. Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci koji se održao od 3. do 10. svibnja 2006. godine gostovalo je rusko kazalište Teatar mladoga gledatelja iz Moskve. *Rotšildova violina*, prema dramatizaciji Čehovljeve novele objavljene 1894., izvedena je 7. svibnja 2006. u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku u režiji poznatog ruskog redatelja Kame Ginkasa (1941.). Za scenografska rješenja bio je zadužen Sergej Barkhin, za glazbu Leonid Desatnikov, za oblikovanje svjetla Gleb Filhtinsky, dok su uloga interpretirali Igor Jasulovič – Rotšild, Valerij Barinov – Jakov i Irina Nesterova – Marfa. Predstava je na ruskom kazališnom festivalu Zlatna maska, kao jednom od najprestižnijih europskih kazališnih zbivanja, dvije godine prije (2004.) dobila Nagradu za najbolju dramsku predstavu, a na riječkom festivalu Nagradu *Andjelko Štimac* za najbolju režiju, Nagradu *Veljko Maričić* za najbolju epizodnu ulogu (Irina Nesterova za ulogu Marfe)⁴⁰¹ i Nagradu *Veljko Maričić* za najbolje oblikovanje svjetla (Gleb Filhtinsky). (U: Ivanković, 2009: 147)

Botić ističe da je Festival 2006. obilježen temom psihologije malih zatvorenih i izoliranih sredina,⁴⁰² predstavama povezanim mikrosvjetovima koji u određenom obliku postoje već stoljećima ili su pak umjetno kreirani. (2008: 60–65) Predstava *Rotšildova violina* oprimjeruje upravo takav mikrosvijet, a ruski redatelj u svojoj interpretaciji djela stvara „gustu mrežu simbola u izrazito narativnoj konstrukciji, u prvi plan stavljajući kontrastni odnos (...)” između dvaju likova, „Židova Rotšilda (...) te vehementnog i srčanog Jakova”. (Ibid., 62) Također dodaje da je riječ o narativnoj konstrukciji „modernističkog predznaka, stilski potpuno drugačijim od postmoderne plesne melankolije nekoliko generacija mlađeg Dočolomanskog (referira se na predstavu *Sclavi – emigrantova pjesma* praškog Kazališnog studija Farma u pećini, koju režira Viliam Dočolomanski, predstavu koja je osvojila i kazališne kritičare i publiku te godine – op. S. M. Š.), pokazujući tako svu širinu estetske prosudbe selektora Hrvoja Ivankovića.” (2018: 158)

⁴⁰¹ Nagrada je podijeljena s *Predstavom Hamleta u selu Mrduša Donja* HKD teatra (Edita Karađole za ulogu učiteljice). (Ivanković, 2009: 147)

⁴⁰² „Većina tih predstava govori (...) o raznim oblicima agresije i manipulacije, o problematičnim međuljudskim odnosima unutar zatvorenih i izoliranih mikrosvjetova, o srazu pojedinca s pojedincem i/ili povijesnim i društvenim procesima što postupno ali neumoljivo razaraju njegov identitet.” (Ivanković u: Botić, 2018: 156) Ivanković je bio izbornik Festivala od 2004. do 2008. i to se razdoblje smatra zlatnim dobom Malih scena. (Ibid., 157) Male scene 2008. postaju „hibridni festival najboljeg (istočno)europskog teatra, na kojem uz komorni dramski teatar ravnopravno sudjeluju i skupno osmišljeni autorski projekti, performansu srodni križanci plesnog i dramskog izraza, postdramski scenski pejzaži i poneka velika dramska ansambl predstava”. (Ibid., 159)

Tajana Gašparović u *Vijencu* piše o ponovnom potvrđivanju visoke kvalitete i osmišljenosti riječkoga festivala pod vodstvom umjetničkog ravnatelja Nenada Šegvića, usprkos skromnoj financijskoj potpori koja je Festivalu te godine dodijeljena. (2006.) Osim već navedene psihologije i patologije malih izoliranih sredina kojima se u prvi plan postavlja tema usamljenosti i otuđenosti čovjeka, a koja je usko povezana s pojedinim segmentima Festivala 2004. godine, Festival se može tematski okarakterizirati, nastavlja kritičarka, i propitivanjem estradizacije i utjecaja medija u društvu, utjecaja vlasti i manipulacije društva na pojedinca te pitanjem identiteta pojedinca. Česte su predstave i s većim udjelom plesa i fizičkog kazališta te predstave, poput *Rotšildove violine*, koje se bave propitivanjem zbilje ili književne klasike „naglašeno estetiziranim kazališnim postupcima”. (Ibid.) Gašparović pojašnjava stavove metaforom lijesa i barke prisutne u Ginkasovoj predstavi:

Način na koji Ginkas uspostavlja odnos života i umjetnosti zamjetan je već u scenografiji: sva u drvu, prepuna lijesova koje izrađuje glavni lik priče, ona na prvi pogled djeluje gotovo realistički. Nalazimo se, naime, u radionici izrađivača lijesova. No, kad pomnije promotrimo što se sve tu nalazi, shvaćamo da nas Ginkas nenametljivo uvodi u svijet simbola i metafizike. Osim lijesova, koji odveć sličje barkama da bi to bilo slučajno, tu je i veliki drveni sat i drvena crkva. A dramske će osobe predstave položajima tijela povremeno asociirati na cjepanice. Postaje jasno da Ginkas suptilno provedenim izjednačavanjem dramskih osoba i cjepanica progovara o odnosu materije i duha unutar nas samih, odnosno o mogućnosti čovjekova oduhovljenja i samoosvještenja (koje ponajprije počiva na spoznaji ljubavi), čiji je ekvivalent u predstavi izražen oblikovanjem drva u drvene predmete. Ginkas kao da se posve oslanja na Aristotelovu tezu koja kazuje da je u svakom kamenu u mogućnosti sadržana statua Hermesa. „Čovjek je duša i tijelo: duša je oblik tijela, njegova svrha. Prijelaz iz tvari u oblik, iz mogućnosti u ostvarenje, jest kretanje.” Odnos statične tvari (smrti–u–životu) i kretanja prisutan je u znakovitom elementu scenografije: lijesu–barki. Drvo može postati lijes ili može postati barka. Mnogi su od nas samo lijesovi, odsječene cjepanice. Baš kao i glavni lik Čehovljeve pripovijetke, koji tek na kraju, nakon smrti supruge kojoj desetljećima nije pružio ni jedan topli pogled, shvaća da je promašio smisao života, jer prekasno je spoznao ljubav. Ginkas na specifičan način tretira Čehovljev tekst ne drammatizirajući ga, nego se njime koristeći u obliku pričanja priče. No, nema u glumcima distance u odnosu na likove koje tumače, upravo suprotno — „storytelling” iznose na način blizak glumačkoj metodi Stanislavskog, ulazeći u suptilnu psihologizaciju dramskih lica. Također, Ginkas ingeniozno iznalazi način da jedan od središnjih motiva pripovijetke (svirku na violini) teatralizira: ne upada u doslovnost sviranja na violini, nego se za svirku koristi pilom koja ispušta batrljke zvukova (ponovno poigravanje /ne/realiziranom mogućnošću). (Ibid.)

S druge strane, Nataša Govedić u *Zarezu* piše negativniju kritiku *Rotšildove violine* te ju uspoređuje s predstavom *Ivanov* u režiji Nenni Delmestre izvedenoj u Gavelli. Napominje: „U kazalištu je gubitak uvijek najveći kad se pretvaramo da ne postoji tragična spoznaja.

Kako god je odredili, svima je jasno da Jakov (...) i Ivanov nisu jednostavno ‚promašeni‘ ili ‚smiješni‘ u svojoj nemoći.” (2006: 31) Naime, lik Jakova podijeljen je u predstavi na prvo i treće lice jednine, na lik i pripovjedača. Valerij Barinov igra ga kao „naprasitog, grubog čovjeka, konstantno namrštenog i spremnog na svađu, stisnutih pesnica. Violina je možda posljednji trag ‚finijih žica‘ ovog čovjeka, ali i ona je nalik na svirku koja zagušuje, a ne oslobađa emocije.” (Ibid., 31) Njegova žena Marfa je pak „tanka poput trske, poslušna poput psa”, a do njezine smrti on ju uopće ne primjećuje. Njezina smrt postaje njegovom psihozom „u kojoj se protagonist s mukom nalik hipnotičkom transu ili teturanju tijekom teškog pijanstva dosjeća zaboravljenih, potisnutih i cenzuriranih momenata svojih životnih ‚dobitaka‘”. (Ibid., 31) Tijekom žalovanja, grobovi (drveni lijesovi) koji su natrpani na pozornici polako se transformiraju u drveća, no Jakov se i dalje ne miri sa smrću žene, bez obzira na to što ga i dalje zaokuplja ekonomska strana njegova posla (*Jedan grob, dvije rublje. Slava budi Bogu na visinama*). Ginkas, uzgred rečeno učenik Georgija A. Tovstonogova (redatelja i ravnatelja Velikoga dramskoga kazališta *Gorki* u Sankt Peterburgu, 1992. godine preimenovanog u Tovstonogov teatar), prema kritičarki, pristupio je doslovnoj interpretaciji Čehovljeve novele koja se u predstavi manifestirala na sljedeći način:

Glumci pokazuju (gotovo „ilustriraju”) ili ponavljaju tekst, s vrlo malim udaljavanjima od novelističkog predloška. Igranje pripovjedačkoga glasa gura ih natrag u ulogu, umjesto da proces samonadziranja izvedbe pretvori u jaki refleksivni prostor. Sakraliziranje Čehovljevih rečenica stvara određenu „krutost” izvedbe (...) zbog čega je karakterizacija često ispadala naivna, svedena na „tipične” geste, stripovske namrštenosti, karikaturalna pojednostavljenja (...). Umjesto glumačke preciznosti, uglavnom smo gledali zajapurenost. (Ibid., 31)

O *Rotšildovoj violini* piše i Hrvoje Ivanković, i to prije hrvatskog gostovanja, još 2005. godine u povodu njezine izvedbe na poljskom kazališnom festivalu u Torunju na kojem je dobila treću nagradu u kategoriji najbolje dramske predstave, te ju naslovljuje „melankoličnim poetskim purgatorijem”. (2005: 57) Predstava je nastala kao završni dio Ginkasove trilogije posvećene Čehovu, a izvodi ju kazalište s kojim redatelj tada surađuje skoro dvadeset godina (od 1988.). Ivanković ističe:

Na temelju desetak stranica Čehovljeve priče o Jakovu, izrađivaču mrtvačkih kovčega i čovjeku posve lišenom emocija, Ginkas ovdje stvara čudesno arhetipsko kazalište metafizičkih dosega. Jakovljev dom, baš kao i svijet njegovog malog provincijskog mjesta, scenograf Sergej Barkhin dočarava služeći se sredstvima Jakovljeva umjetonstva. Rekviziti i scenografija izrađeni su od sirovog, još mirišljavog drva: uspravljani mrtvački kovčezi predstavljaju kuće, a velika drvena pila simbolizira

ljubomorno čuvanu Jakovljevu violinu. Ljudi koje Ginkas portretira također su prije simboli i naznake negoli dovršeni i oformljeni karakteri. Osobito se to odnosi na Jakova (...) čvrsto zatvorenog u svoj autistični, nedodirljivi svijet, u kojem nema mjesta čak ni za sjećanje na njegove najbliže. Ginkas dosljedno provodi svoju igru naznaka i nedovršenosti, tjerajući gledatelja da gotovo fizički osjeti tegobu uskrate i življenja u takvom svijetu. Židov Rotšild, čovjek kojeg Jakov nagonski mrzi, ali kojemu na kraju oporučno ostavlja svoju violinu, poznat je po svojoj sposobnosti da i najveselije melodije svira beskrajno tužno. Kod Ginkasa se pojavljuje kao prikaza, u kratkim, naglo prekinutim prizorima, djelujući više kroz asocijacije koje njegova neobična pojava izaziva negoli kroz ono što radi na sceni. Ali Ginkas mu ipak daje jednu upečatljivu karakteristiku: nekoliko usporenih pokreta hasidskoga plesa, praćenih omamljujućom glazbom Leonida Desatnikova. Tim pokretima Rotšild (...) pokušava iskazati radost, ali Ginkas mu ne dopušta da svoj ples izvede do kraja. Radije ga „posprema” u svijest gledatelja, gdje nastavlja djelovati nekom neobičnom, magijskom snagom. Ono što također oduševljava u Ginkasovoj predstavi jest i način na koji isključivo kroz građenje atmosfere uspijeva stvoriti tenziju i osjećaj stalnog sukoba. Dijaloška forma u njegovom je kazalištu, naime, samo „nužno zlo”: glumci se koriste narativnim diskursom, opisujući ne samo ono što im se događa nego i ono što misle, osjećaju i doživljavaju. Ginkas se, međutim, ne boji katkad i doslovno ilustrirati njihovo govorenje. Njegovo hipersenzibilno poetsko kazalište računa, naime, na određenu količinu naivnosti (pa i duhovitosti), što tinja kao trag svjetlosti u tom mračnom purgatoriju. (Ibid., 57–58)

Drugim riječima, Ginkasovo kazalište u izvedbi *Rotšildove violine* oslanja se na nekoliko ključnih elemenata: na narativnu strukturu (*storytelling*), propitivanje identiteta čovjeka i psihologije zatvorenih i izoliranih sredina, odnos ljudskog duha i tijela, svijet simbola (uvođenjem metafore lijesa i barke), elemente fizičkog kazališta (plesa) itd.

3.8.4.2. *Galeb* u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci

Osim spomenutih izvedbi piščevih djela na MFMS-u, Čehov se izvodi i na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci. Komedijska u četiri čina *Galeb* premijerno je izvedena 9. travnja 2005. godine, za vrijeme intendanture Mani Gotovac i u režiji Jagoša Markovića,⁴⁰³ a u povodu pedeset godina profesionalnog umjetničkog rada dramske prvakinja Neve Rošić (1955. – 2005.) i 145. obljetnice piščeva rođenja. Osim premijere koja se nestrpljivo iščekivala u riječkoj kulturnoj javnosti (treba napomenuti da se *Galeb* rijetko izvodio u riječkom kazalištu), održano je još jedanaest repriza, posljednja od njih 10. svibnja 2006. godine. Prijevod potpisuje Čedo Prica, a kostimografiju Leo Kulaš. Za oblikovanje svjetla bio je zadužen Deni Šesnić, za govor tijela Marija Momirov, za izbor glazbe i scenografsku ideju Jagoš Marković, za tlocrt i realizaciju Nikica Mišljenović i tehnika HNK-a. Skladatelj je Igor Savin, scenografski aranžer Arsen Bosnić, lektorice Vera i Lada Badurina, studijski dramaturg Matko Botić, asistent redatelja Marin Lukanović i asistent kostimografa Sandra Dekanić. Uloge interpretiraju: Neva Rošić – Irina Nikolajevna Arkadina, udana Trepljov (koja je istu ulogu igrala u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1976. u režiji Jana Kačera), Alen Liverić – Konstantin Gavrilovič Trepljov, Zdenko Botić – Petar Nikolajevič Sorin, Leonora Surian – Nina Mihajlovna Zarečna, Adnan Palangić – Ilija Afanasjevič Šamrajev, Olivera Baljak – Polina Andrejevna, Biljana Torić – Maša, Žarko Radić – Boris Aleksejevič Trigorin, Predrag Sikimić – Evgenij Sergejevič Dorn, Denis Brižić – Semjon Semjonovič Medvedenko i Dragana Tomšić – Marina.⁴⁰⁴ Na dodjeli Nagrada Hrvatskoga glumišta za kazališnu sezonu 2004./2005. Neva Rošić dobila je Nagradu za svekoliko umjetničko djelovanje.

Dramaturg u predstavi Matko Botić ističe kako je temeljno pitanje koje redatelj Marković⁴⁰⁵ postavlja glumcima pitanje o istini („Tko je vlasnik istine?“). Redatelj pokušava

⁴⁰³ U riječkom kazalištu beogradski redatelj Jagoš Marković tada je već režirao Bizetovu operu *Carmen* te višestruko nagrađivanu predstavu *Filumena Marturano* Eduarda de Filippa. (U: programska knjižica predstave *Galeb*, 2005.)

⁴⁰⁴ Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2005.).

⁴⁰⁵ Bez namjere da gledateljima unaprijed nameće svoje viđenje predstave, redatelj Marković umjesto toga nudi svoj najdraži Shakespeareov citat koji glasi: „Sit svega toga vapim smrt smirenja // Jer gledam vrijednost k'o bokče rođenu, // I ništavnost u ruhu uzvišenja, // I tvrdu vjeru sramno pogaženu, // I umjetnost od vlasti zauzdanu, // I djevičansku krepost prokurvanu, // I ropče dobro gdje dvori silnika, // I ludost kako nadzire umnika, // Sit svega toga, napustio sve bih // Kad smrću ljubav izgubio ne bih.“ (U: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2005.).

napustiti opća mjesta, uobičajene predodžbe u inscenacijama Čehovljevih djela kao što su ruska tuga, suze kroz smijeh i melodrama te, pozivajući se na Raymonda Williama, razotkriti „strast za istinom u isključivo ljudskim i suvremenim okvirima”. Međutim, nastavlja Botić, pravog odgovora na to pitanje nema jer razumjeti Čehovljev tekst podrazumijeva „razmišljati o pitanju na koje tekst ne želi dati odgovor”.⁴⁰⁶ Drugim riječima, Čehov ne zastupa samo jednu ideju ili jedno mišljenje već čitateljima/gledateljima nudi brojne perspektive. Glumci koji sudjeluju u predstavi pristupaju Čehovljevom tekstu u tzv. koncentričnim krugovima bliskosti: u prvome krugu kreću od sebe, a svaki sljedeći krug obuhvaća uspostavljanje i slaganje odnosa s ostalim likovima, od najvažnijih nadalje, iz pozicije uloge koju interpretiraju (čime se uspostavlja sličnost s krugovima pozornosti Stanislavskog – op. S. M. Š.). Tako se naglašava kreiranje mreže međusobnih odnosa likova, stvaranje „emocionalnog električnog polja koje svoj naboj ne crpi iz sukoba karaktera već iz međugre emocija skrivenih u svakom liku”. U kreiranju tih odnosa najvažniji je dijalog koji pripada svakom pojedinom liku i kojim se likovi služe kako bi predstavili svoju inačicu istine. Pritom, trebaju pronaći i komične elemente u svojoj ulozi, koja proizlazi iz humora prisutnog u svakodnevnim životnim situacijama. U takvom procesu stvaranja uloge Botić posebice ističe lik Arkadine koju tumači Neva Rošić: „Arkadina je gotovo uvijek ‚uobražena i škrtka provincijska primadona’, nesposobna za ljubav, kako prema sinu, tako i prema ljubavniku. Ne udaljavajući se od Čehova, kroz probe se stvara slika o nekoj novoj Arkadini, duhovitoj i punokrvnoj osobi, ženi koja ‚élan vitalom’ želi zaboraviti vlastite životne nedaće”. Na taj način „ruši ‚vodviljsku’ konstelaciju snaga u predstavi, električno polje su-odnosa se mijenja i zahtijeva prilagodbu ostalih likova”.⁴⁰⁷ Novi odnos prema likovima vidljiv je i u tumačenju uloge Nine Zarečne (Leonora Surian) jer joj redatelj ne pristupa iz pozicije netaleantirane glumice, već ju izjednačuje sa samim životom. Ona jedina uspije kročiti u novi, nepoznati svijet i živjeti svoj život, unatoč brojnim poteškoćama, odnosno drugim likovima (a ne njoj osobno) prepušta usporedbu s galebom, mrtvom pticom. Ona i ostali likovi u drami postaju „moderni tragični junaci koji ne djeluju u interesu etičke potvrde uistinu bitnih tvrdnji, već iz jednostavnog razloga da su onakvi kakvi jesu”. Njihova je tragičnost unutrašnje motivirana, oni zastupaju samo svoje interese i želje, što ovu verziju *Galeba*, prema Botiću, dovodi u vezu sa suvremenim svijetom. Riječ je o čovjeku koji se osjeća usamljeno iako je uvijek okružen

⁴⁰⁶ Botić u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2005.).

⁴⁰⁷ Botić u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2005.).

drugim ljudima. Usto, Čehovljeva drama posvećena je kazalištu i njegovim brojnim oblicima i poetikama pa ne čudi što je ova izvedba zauzela gotovo cijelo riječko kazalište: Sorinovo imanje rasprostire se ne samo na pozornici već i u parteru i ložama. Predstava se igra među publikom, čime postaje poliperspektivna, u potrazi za vlastitim inačicama istine.⁴⁰⁸

Međutim, u predstavi je ipak najviše pozornosti posvećeno proslavi zlatnoga jubileja Neve Rošić, redateljice, dramske pedagoginje i sveučilišne profesorice glume na zagrebačkoj akademiji,⁴⁰⁹ koja je obilježila hrvatsko glumište druge polovice 20. stoljeća s više od sedamdeset odigranih uloga u najraznovrsnijem dramskom repertoaru. Darko Gašparović napominje da je riječ o totalnom Glumcu koji u sebi ujedinjuje tzv. muški i ženski princip te čini jedinstvenu pojavu u riječkom, hrvatskom pa i svjetskom glumištu.⁴¹⁰

Želimir Ciglar u osvrtu također piše „hommage” Nevi Rošić, koja nakon stanke od petnaest godina ponovno na sceni tumači veću ulogu te napominje da se u njezinoj glumi otkriva glumica koja svoj odnos prema kazalištu shvaća kao onaj ljubavnički (uostalom kao što je to činio i Čehov koji je kazalište smatrao ljubavnicom, a medicinu svojom zakonitom suprugom – op. S. M. Š.). (2005: 51) Kritičar također napominje da su u predstavi scenografija, kostimografija i izbor glazbe posve neprimjereno odabrani i realizirani, a da se redatelj trebao posvetiti samo glumcima, a ne i scenografskoj ideji u predstavi. (Ibid., 51)

Kim Cuculić ističe da se Rošić u predstavi potpuno identificira s ulogom pa je katkad teško razlučiti gdje prestaje glumica Arkadina, a počinje glumica Neva Rošić, i obrnuto. (2005a: 16-17) Međutim, ona svoj glumački poziv ismijava, a njezin glumački talent pokušava pomiriti različite aspekte Arkadinina karaktera: „ona je (...) u jednom trenutku hirovita, egocentrična i tašta glumica, da bi se već u sljedećem prizoru transformirala u zaigranu djevojčicu koja ljude oko sebe doživljava kao obične igračke za zabavu.” (Ibid., 16-17) Usto, u predstavi redatelj propituje nemogućnost uspostavljanja istinske komunikacije i pokazivanja osjećaja, što likove dovodi do otvorenih sukoba. Sukob je jedan od glavnih odrednica Markovićeve *Galeba*, a na prvoj razini uspostavlja se sukob generacijskog

⁴⁰⁸ Botić u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2005.).

⁴⁰⁹ Neva Rošić je s generacijama studenata inscenirala brojna djela iz korpusa svjetske i hrvatske dramske književnosti (među njima su i već spomenuta Čehovljeva djela) koja su joj poslužila kao izvor pedagoškog nadahnuća za metodologiju poučavanja i kao važno inspirativno ishodište za mlade umjetnike. Njezina umjetnička pedagogija dio je njezine glumačke osobnosti. (U: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2005.).

⁴¹⁰ Gašparović u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2005.).

karaktera, najuočljiviji između Arkadine i Trepljova. Kritičarka pritom drži ključnim prizorom onaj koji se odnosi na postavljanje kazališne predstave u predstavi, a kojim se otvaraju važna poetička pitanja u kazalištu Čehovljeva vremena te koji naposljetku dovodi do tragičnog završetka drame (prožet osjećajem besmisla i suvišnosti, poput egzistencijalističkih junaka,⁴¹¹ Trepljov počinu samoubojstvo). Arkadina utječe i na Ninu Zarječnu koja doživljava najveću unutrašnju preobrazbu. „Slobodu koju je dopustila sebi, Arkadina neće dopustiti i ostalim ljudima oko sebe, koji se u nemogućnosti da žive slobodnim i punim životom pretvaraju u preparirane galebove koji se prepuštaju besmislenom protjecanju života.” (Ibid., 16-17) Pritom Cuculić naglašava važnost emocija koje se protežu od depresije do euforije, od tragike do komike, a sve to pridonosi stvaranju predstave koja se ne odlikuje „radikalnijim zahvatima” u Čehovljevo dramsko tkivo, već se predstava pokušava iščitati iz vizure piščeva razdoblja. To pokazuju i decentni kostimi prošarani motivima mode s kraja 19. stoljeća, poetika praznoga scenskog prostora, njegovo proširenje u gledalište, rasvjeta koja naglašava emotivna stanja likova i izbor popularnih ruskih popijevki. (Ibid., 16-17)

Hrvoje Ivanković pak podsjeća da se u Markovićevoj *Galebu* može nazreti nešto od „magellijevske atmosfere” Čehovljevih inscenacija iz devedesetih godina, što uključuje „beznade i pustoš sugerirane prazninom scenskog prostora po kojemu su naoko nemarno razbacani razni predmeti i komadi namještaja”, a potom i „egzaltiranost likova, čija su činjenja i emotivna pražnjenja uvijek na rubu hipertrofiranosti, a svi međusobni kontakti – uključujući i nježnosti – potencijalni izvor sukoba”. (2005: 48-49) Kritičar također uspoređuje predstavu s još dvama recentnim scenskim uprizorenjima *Galeba*: jedno u režiji Árpáda Schillinga i mađarskog kazališta (već predstavljeno u ovom radu) koje polazi od maksime Stanislavskog „biti, a ne predstavljati” te rezultira dokumentarizmom koji gotovo pa briše granice između imaginarnog i realnog, dok je drugo Falka Richtera u izvedbi njemačkog kazališta Schaubühne u Berlinu temeljeno na radikalnim osuvremenjivanjima oblikovano u tzv. multimedijalnu predstavu. Za razliku od mađarskog i njemačkog uprizorenja, redatelj

⁴¹¹ Ponovno se naglašava poveznica između pojedinih Čehovljevih dramskih likova i egzistencijalizma kao „posljednjeg pravca u svjetskoj književnosti koji se može raspoznati u složenim zbivanjima nakon II. svjetskog rata kao relativno utvrđiva i jasno određena književno-filozofska orijentacija na širem, međunarodnom prostoru”. (Solar, 1997: 212) Teze koje egzistencijalizam potencira, a koje su prisutne i u *Galebu*, uključuju poteškoće osamljenog pojedinca koji ne može komunicirati s drugim ljudima oko sebe, probleme suočavanja s vlastitom smrtnošću koja predstavlja „konačnu zbilju s kojom se pojedinac nužno susreće”, izazove posvemašnje slobode izbora koja rezultira osjećajem užasa apsolutne odgovornosti te probleme osporavanja tradicionalnih postavki života, nasuprot onim egzistencijalističkim. (Ibid., 215)

riječke predstave *Galeba* ističe kreiranje melankolične atmosfere i strasti među likovima, bez vremenskog određenja (vrijeme njegove predstave unutrašnje je kazališno vrijeme). Markovićeva predstava se stoga s jedne strane odlikuje elementima teatralnosti, egzaltiranosti, eksplicitnosti, jakim emocijama, a u tome mu pomaže i glazba: „ruske popijevke koje iz zvučne kulise nekoliko puta prelaze u živu izvedbu, dajući šlagvort za najupečatljivije pa i najduhovitije prizore”. (Ibid., 48-49) S druge strane, napetost u pojedinim prizorima umanjena je, kao i dublje psihološko poniranje glumaca u ulogu, kompozicija je donekle umjetna, a životnost njihova svijeta dijelom oduzeta. U takvoj predstavi, prema Ivankoviću, najbolje se snašao Alen Liverić čija je uloga Trepljova nosila sa sobom i određenu slutnju ili strah, a posebice je u drugom dijelu predstave oscilirala „od prepuštenosti trajnom očaju, preko ushita i nade do konačnog sloma”. (Ibid., 48-49) Rošić je pak ulogom Arkadine inzistirala na kreiranju lika utemeljenog na nagonima, koji se ponaša poput djeteta otrgnutog od realnog života, a živi u svijetu kazališne iluzije i teatralnosti. Drugim riječima, ova izvedba *Galeba*, prema kritičaru, ne nudi nikakve radikalno nove tonove u tumačenjima Čehovljevih djela.

Anatolij Kudrjavcev u svojem kritičkom osvrtu ističe da prema takvom djelu kao što je *Galeb* treba ponajprije iskazati strahopoštovanje jer je riječ o „velikoj svečanosti umjetnosti i izuzetno dirljivom scenskom izazovu”: u tekstu nema suvišnih riječi, a svaka izjava zahtjeva posebnu sklonost glumaca, ali i gledatelja prema takvoj vrsti dramskog rukopisa. „Izvoditi Čehova, znači letjeti iznad duge.” (2005: 51) U predstavi se nadalje manifestira svojevrsni sukob „iluzija čovječnosti s vječnim kaosom” (zlom) koji su scenski predstavili na prijelazu iz 19. stoljeća u 20. stoljeće pisci poput Alfreda Jarryja i Guillaumea Apollinairea svojim dramskim apsurdima *Kraj Ubu* (1896.) i *Tiresijine dojke* (1917.). Redatelj se stoga ne bavi unaprijed zadanim faktografskim činjenicama drame, već započinje „igru primisli i predosjećaja”, što je vidljivo i u njegovoj scenografskoj ideji koja se ne želi služiti postavljenim dimenzijama scenskoga prostora (pozornica je produljena do prvih nekoliko redova partera, a dio publike smješten je na pozornicu). Aludirajući na „nadrealističke” elemente u predstavi, kritičar napominje da se ozbiljne situacije u kojima se nalaze likovi pokušavaju rasplnuti zvukom/glazbom i glumačkim kreacijama, a u tome se posebice ističe Neva Rošić koja uporište u glumi pronalazi u gotovo znanstvenom pristupu ulozi (istraživanju i otkrivanju novih pojedinosti). Usto, njezina „karikaturalna perika”, koja bitno mijenja njezin fizički izgled, postaje „sredstvo osobnog povlačenja i elegantnoga prodiranja u labirinte

protejskoga". (Ibid., 51) Za ostale glumce Kudrjavcev napominje da nisu pokazali odgovarajuću ujednačenost u predstavi koja je zahtijevala distanciranost, odnosno prividnu uživljenost njihovih uloga. Izdvaja samo Adnana Palangića (Šamrajev) i Žarka Radića (Trigorin). S druge strane, pohvaljuje Kulaševa kostimografska rješenja koja su, po njegovu mišljenju, bitno pridonijela likovnoj duhovitosti predstave. (Ibid., 51)

Helena Braut u svojem osvrtu također potencira važnost iskazanih emocija u predstavi. Primjerice, samo jedna izjava sobarice Marine o ljudskoj osjećajnosti („Svi smo mi Bogu na teret”) čini okosnicu Čehovljeva dramskog tkiva i komentira sve nevolje dramskih likova. (2005a: 18) Tako cijeli raspon osjećaja postaje *punopravni dramski lik* jer se na Markovićevoj sceni igraju Ljubav, Srdžba, Mržnja, Ljubomora, Radost, Strast, Požuda, Tuga itd. Te se emocije onda prenose i među gledateljima kojima Čehovljevi dramski likovi postaju „punokrvni ‚moderni’ pojedinci” s određenom vizijom svoje budućnosti (bez obzira na to kakva ona bila). (Ibid., 18) Štoviše, ova inačica *Galeba* ne odlikuje se pretjeranim vanjskim efektima (scenski prostor krajnje je pojednostavnjen, sa samo nekoliko stolica i scenskih rekvizita) jer redatelj materijal čine osjećaji koje usmjerava Marija Momirov, stručnjakinja za govor tijela. Ona „ublažava velike geste glumaca i cizelira ih u trenutcima kad oni ne bi na točan način pratili osjećaj. Ili, pak, njihove pulsirajuće egzaltacije pretvara u pomahnitali ples, bolan i sretan u isto vrijeme (...).” (Ibid., 18) Pritom, kritičarka izdvaja i dramaturgiju glazbe: mnoge poznate ruske pjesme, gotovo na rubu klišeja, koje je izabrao redatelj, uz skladatelja Igora Savina postaju ravnopravni dramski element u predstavi, koji određuje i rasvjetna, kostimografska i dramaturška rješenja. (Ibid., 18)

Gianfranco Miksa pak piše o Markovićevoj predstavi kao o dramskom činu uprizorenom u stilu Jerzyja Grotowskog (oskudna, minimalistička scenografska rješenja s proširenim scenskim prostorom u gledalište, predstava posvećena glumcima), posve različitoj od inscenacija Čehovljevih drama Stanislavskog (gomilanja scenskih detalja, precizne rekonstrukcije drame itd.). (2005: 10) U svojoj kritici posebno pohvaljuje tumačenje uloge Nine Leonore Surian. (Ibid., 10)

3.8.4.3. *Ujak Vanja* u Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku

U Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku 9. siječnja 2008. premijerno je izvedena drama *Ujak Vanja*, kojom je otvorena petnaesta sezona umjetničkog djelovanja kazališta. Riječ je o prvoj izvedbi nekog Čehovljeva djela u tom kazalištu. Režiju i dramaturgiju potpisuje dugogodišnji suradnik kazališta Lary Zappia, prevoditelj je Vladimir Gerić, scenografkinja Ljerka Hribar, kostimografkinja Danica Dedijer, asistentica kostimografkinje Sanja Jureško, skladatelj Duško Rapotec Ute, a oblikovatelj svjetla Deni Šesnić. U predstavi glume Nenad Šegvić – Serebrjakov, Andreja Blagojević – Jelena, Tanja Smoje – Sonja, Edita Karađole – Vojnicka, Damir Orlić – Vojnicki, Denis Brižić – Astrov, Alex Đaković – Teljegin i Zrinka Kolak Fabijan – Marina. (U: Ivanković, 2009.)

Ljiljana Mamić Pandža u *Vjesniku* piše kako je za redatelja Zappiu Čehov nemilosrdan, ali mudar pisac koji ne želi zabavljati čitatelje i priznaje besmisao okoline koja ga okružuje. Pojašnjava: u drami *Ujak Vanja* „osmero sitih ljudi nalazi se u dobrovoljnoj izolaciji, negdje usred beskrajnoga ruskog prostranstva, usred nekoć lijepa krajolika koji sada nezaustavljivo nestaje pred samoživim razaranjem onih gladnih, obespravljenih i siromašnih. (...) U toj pustoši preostaje im samo sjećanje na bivši, optimizmom pamćenja uljepšani život. I kajanje zbog uzaludnosti ovog sadašnjega.” (2008: 29) U toj izolaciji, nastavlja kritičarka, junaci drame pokušavaju vratiti izgublenu ljudskost, svjesni kako im ni rodbinske ni ljubavne veze u tome više ne mogu pomoći, kao ni vjera ili odavanje porocima (alkoholizam). Bez obzira na to, „nitko od njih ne urla, a morao bi, nitko od njih ne diže ruku na sebe, a samo bi to imalo smisla”. (Ibid., 29) Štoviše, nakon tromjesečnoga rada na predstavi redatelj priznaje kako u nastojanju da pokuša s glumcima što više razumjeti djelo koje postavlja na scenu, ono postaje sve iracionalnije, dok Nenad Šegvić ističe da je namjera HKD teatra predstaviti drugačije kazalište, s klasicima koji još nisu bili inscenirani. (Ibid., 29)

Kritički sud Tajane Gašparović s druge strane mnogo je oštriji: „U cjelini gledajući, *Ujak Vanja* ostaje nedorečenom predstavom prilično apstraktnih, a time i neuvjerljivih odnosa među nekima od dramskih likova, što je pri uprizorenju Čehova nenadoknativ manjak.” (2008.) Kritičarka smatra da je predstava mnogo bolje dramaturški zamišljena (skraćena je na sat vremena i petnaest minuta) nego redateljski ostvarena na pozornici; neke uloge su netipično podijeljene i naposljetku nisu bile redateljski opravdane jer je predstava zamišljena u kodu postdramskog kazališta (glumac postaje izvođač, nositelj stanja, emocije ili dramske

funkcije, odnosno fizička ekspresija, spol i dob glumca nisu više bitni u mimetičkom smislu), a ostvarena mnogo bliže psihološkoj glumi koja se uglavnom vezuje uz Stanislavskog i tradicionalna čitanja Čehova. (Ibid.) Gašparović pojašnjava pojedini izbor glumaca:

(S jedne strane,) izbor glumački vrlo solidna, no tjelesno neprimjerena Denisa Brižića za ulogu Astrova, može se pokušati opravdati činjenicom da je Zappia uprizorio Čehova u kojem su, između ostalog, „i erotski naboji između spolova splasnuli”, dakle – Čehova u kojem se naklonost ljepotice Jelene Andrejevine prema debeljuškastom Astrovu može tumačiti kao narcisoidna naklonost prema žudnji koju joj, u takvu ishlapjelu svijetu, Astrov iskazuje. No, to je samo teorijska pretpostavka jer u suigri Andreje Blagojević (čija umiljato koketna Jelena Andrejevna ostaje prilično psihološki neodređena) i Brižića nema naznaka ni takvu, ni nekom drugom mogućem tumačenju. Problematičan je i izbor naslovne uloge – iako se Damir Orlić glumački solidno nosio s nemalom zadaćom, ipak njegova mlađahnost ne može ni na izvanjskoj, a još manje na unutarnjoj razini uvjerljivo iznijeti osjećanje uzaludnosti života koje je duboko zaposjelo ostarjelu dušu ujaka Vanje. (Ibid.)

S druge strane, hvali ulogu Sonje Tanje Smoje „koja je najdublje uronila u tipično čehovljevske osjećanje života, u minimalističku filmsku glumu gdje je važna i igra očiju i okrajak smiješka na rubu usana”. (Ibid.) Njezin je monolog u posljednjem prizoru najbolji u predstavi jer se njezine riječi „Odmorit ćemo se” transformiraju u „tihu molitvu koja rastvara prostor težnje za vjerovanjem, a samim time i prostor sakralnoga”. (Ibid.) Izgovara ga dok sjedi na vrhu spiralnog stubišta (glavnom scenografskom elementu) koje nikamo ne vodi, a koje u predstavi postaje simbol težnje „za ponovnim uspostavljanjem prekinute spone između zemaljskog i nebeskog” dok na pozornici stvara fizički jaz u dijalozima između glavnog lika i drugih protagonista. Kritičarka nadodaje da se glumci na kraju predstave s pravom ne poklanjaju publici i da predstava završava u tišini. (Ibid.) Usto, pohvaljuje decentna kostimografska rješenja, suptilni izbor glazbe, oblikovanje svjetla te jednostavna i kružna scenografska rješenja (svijeće i piljevina na podu) koja pridonose stvaranju intimnog čehovljevske ugođaja na pozornici. (Ibid.)

O „nedorečenosti” ove izvedbe *Ujaka Vanje* piše i Darko Gašparović, uspoređujući ju s predstavom *Mačka na vrućem limenom krovu* Tennesseeja Williamsa, premijerno izvedene 17. studenog 2006., također u režiji Zappie, a koja, prema mišljenju spomenutog teatrologa, također nije bila uspješna. (U: Ivanković, 2009: 42–43) Gašparović napominje da Zappia repertoar uglavnom temelji na uspješnoj scenskoj interpretaciji recentne američke drame i autorskoj reinterpretaciji klasika europske avangarde, međutim dvije navedene predstave svojevrsne su iznimke u njegovu režijskom opusu. Usto, autorski tim obiju predstava bio je

isti, redatelj se služio istom metodom u dramaturškoj obradi teksta kao i kod Williamsa, iako ne u toliko radikalnom opsegu, jer je u sažimanjima teksta poštovao strukturu izvornog Čehovljeva teksta pa je rezultat bio bolji. (Ibid., 43) Gašparović također ističe da je u *Ujaku Vanji* „ostvareno čehovljevsko ozračje s okusom suvremenosti”, s jednom bitnom razlikom: „nije napravljen onaj presudni korak prema komediji i ironiji života, što je sam Čehov toliko naglašavao (...)”. (Ibid., 43) Od glumaca posebno izdvaja tadašnju novu glumicu u riječkom glumištu Tanju Smoje, koja „u izvrsno zamišljenom i realiziranom finalu zauzima Vanjino mjesto na vrhu stubišta koje ne vodi nikamo te izgovara savršeno empatijski smirenu i rezigniranu ‚summu čehovianu’ pred bezizlazjem i besmisлом života,” kojom je, doduše, napravljen odmak od poetike „ništavila” koju redatelj zagovara u predstavi. (Ibid., 43)

Prema Ivankoviću, Zappia dosljedno, ali spontano režira predstavu *Ujak Vanja* služeći se upravo optičko-akustičkim elementima koje stapa s glumčevim govorom i tijelom u jednu organsku cjelinu. Djelo „dekonstruira’ i ponovno sastavlja od rasutih fragmenata replika, situacija i karaktera”. (2009: 50, 52) Sa suradnicima u predstavama stvara svoju inačicu tzv. totalnog teatra u dvama značenjima: prvo značenje obuhvaća „uspostavljanje organske cjeline između svjetla, prostora, površine, pokreta, zvuka i ljudskog bića”, a drugo značenje podrazumijeva „kazalište gotovo znanstvene analize i kritičke objektivnosti u kojem se od publike traži da zauzme stav, a ne da uživa u predstavi”. (Ibid., 54) Također inzistira na pronalaženju onih mogućnosti scenskog bivanja na pozornici koje odudara od uobičajenih zahtjeva repertoarnog kazališta i potiče ukidanje glumačke rutine i stereotipa. (Ibid., 54)⁴¹²

⁴¹² Treba istaknuti da je redatelj Zappia snažno obilježio kazališni repertoar i poetiku HKD-a: u prvih petnaest godina djelovanja kazališta režirao je 13 od ukupno 19 predstava. Njegov redateljski prosede Hrvoje Ivanković opisuje odrednicama „beskrajne čistoće, bistrine i točnosti” u stilskim, poetičkim, izvedbenim i dramaturškim komponentama njegovih predstava, koje se ne odlikuju umjetnošću radi umjetnosti same, već uvijek pronalaze oslonac u određenom problemu i stavu koji se raščlanjuje, „pretočene na vrlo konzekventan i transparentan način u zavodljivi mehanizam kazališne igre. (...) One su gotovo uvijek otvorena bojišnica, borba iskrivljenim zrcalima, očajnički vapaj za spoznajom.” (Ibid., 2009: 49) Redatelj nerijetko zamjenjuje perspektive autora, protagonista i gledatelja, odnosno ulazi u polemičku raspravu s piscem i njegovim tezama koje zastupa u pojedinom književnom djelu. Pronalazi „tzv. idealnu nultu točku”, polazište odakle kreće u otvorenu i transparentnu komunikaciju s gledateljima, dok njegov dramaturški esejistički postupak obuhvaća detaljnu analizu svih problemskih i strukturno-dramaturških elemenata djela. Služi se snažnim dramaturškim intervencijama u sam korpus teksta (inverzije, interpolacije, skraćivanje, izbacivanje ključnih scena) te uvođenjem videoprojekcija, dijapozitiva, dokumentarističkih zvučnih snimaka itd. koje kombinira s „osviještenom i iznijansiranim igrom” glumačkog ansambla. (Ibid., 50)

3.8.5. Zagreb

3.8.5.1. *Prosidba* Kazališne grupe „Lectirum”

Čehovljeva djela se u spomenutom razdoblju nerijetko izvode i na zagrebačkim pozornicama. Jednočinka *Prosidba* u režiji i scenografiji Vladimira Gerića i izvedbi Kazališne grupe *Lectirum* (koja djeluje od srpnja 2003. u produkciji Mladena Čuture) premijerno je postavljena 7. veljače 2004. godine u Društvenom domu Trešnjevka u Zagrebu. Riječ je o prvoj premijeri navedene umjetničke organizacije, postavljene pola godina nakon osnutka. Kostime izrađuje Ruta Knežević.⁴¹³ Uloge su tumačili Sreten Mokrović – Ivan Vasiljević Lomov, Otokar Levaj – Stjepan Stjepanović Čubukov i Ksenija Pajić – Natalia Stjepanovna.⁴¹⁴ (Kolega, 2004: 15; Ciglar, 2004: 42) Predstava je gostovala u Gradskom kazalištu „Zorin dom” u Karlovcu 2004. pod pokroviteljstvom Hrvatsko-ruskog društva prijateljstva Karlovac.

Katarina Kolega u svojem kritičkom osvrtu na predstavu piše o Čehovu komičaru koji u *Prosidbi* ostvaruje humor „neprestanim obratima i iznevjerenim očekivanjima” publike, a kroz određene detalje moguće je iščitati komične karaktere u drami na granici karikature, potom određene društvene (ruske) pojave i međuljudske odnose koji pridonose komični situacije. (2004: 15) O Gerićevoj inscenaciji podastire poprilično opći sud: „Početak predstave dinamikom i glumom nije bio obećavajući, no kako su se dijalozi razvijali, karakteri su bili sve jači i rezultirali su sjajnim krajem.” (Ibid., 15) Pohvaljuje troje glumaca u predstavi te kostime Rute Knežević koji su bojama i linijama razvijali komičnost i živost scene. Međutim, ne slaže se s izborom scenografije koja je trebala prikazivati dnevni boravak obitelji Čubukov jer je nepotrebno gušila pozornicu zbog svoje loše tehničke dorade. (Ibid., 15)

⁴¹³ Ruta Knežević, kostimografkinja i slikarica koja je kostimografsku karijeru, većim dijelom u dramskim predstavama, obilježila i slikarskom komponentom/nadgradnjom. Skicama kostima prilazi kao slikama kostima, odnosno uvijek radi sliku, ili na platnu ili na pozornici, u koju potom dodaje različite detalje. (Petranović, 2015: 466) Njezine su kostimografije osobito zanimljive u grupnim scenama, a usko surađuje i sa scenografom kako bi se uskladila likovno-scenska ideja predstave. Mnogo pozornosti pridaje bojama kostima, zahtjevima redatelja i figuri izvođača kojeg odijeva. (Ibid., 466) Ako je suditi prema fotografijama predstave preuzetih iz Arhiva ove kazališne grupe, takav je pristup vidljiv i u ovoj predstavi.

⁴¹⁴ Programska knjižica: *Prosidba* A. P. Čehova (2004.).

Želimir Ciglar ističe da je predstava „podsjetila na neka zaboravljena, a dragocjena izražajna i živa sredstva” kazališta 20. stoljeća te da je redatelj „klasičnim sredstvima, oslikanom scenografijom (...) upozorio na duhovitog pisca – liječnika koji je podjednako dobro poznao ljudsku dušu i tijelo”. (2004: 42) Takav komentar nije iznenađujući ako se uzmu u obzir prethodno analizirane Geričeve inscenacije Čehovljevih djela, odnosno njegova teorijska promišljanja o Čehovljevoj dramaturgiji o kojima smo već pisali.

3.8.5.2. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

3.8.5.2.1. *Prosidba ili Ne zov' vraga*

U koprodukciji Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, Scene *Habunek* i Bourekova Kazališta figura 20. travnja 2005. godine izvedena je lutkarska predstava *Prosidba ili Ne zov' vraga*, i to u režiji / adaptaciji Zlatka Boureka, koji je slovio kao „najveći (hrvatski) promotor lutkarskih predstava za odrasle” (Rudman, 2017: 206), odnosno kao tvorac „autohtone hrvatske lutke” (Ciglar u: Vladović, 1998: 60). Predstava u trajanju 50 minuta izvedena je prema prijevodu Božidara Škriteka, sa šokadiziranim dijalozima glumca Dušana Gojića. U izvedbi su sudjelovali Dušan Gojić (1953.) – Gazda Stevo, Tomislav Stojković (1949.) – Šaco (mladi gazda, momak) i Radnik te Ivan Jončić (1962.) – Gospojica Kata (gazdina kći) i Vrag.⁴¹⁵

Zlatko Bourek je već potkraj osamdesetih godina režirao Čehovljeva djela, i to u Hrvatskoj (jednočinke *O štetnosti duhana* i *Prosidbu* uprizorio je 1987. u Kazalištu *Trešnja*) i u inozemstvu. Od 1988. godine stalni je član njemačkog lutkarskog kazališta Hans Wurst Nachfahren u Berlinu gdje je 1994. s velikim uspjehom postavio lutkarsku predstavu *Čehov*, sastavljenu od jednočinki *Medvjed*, *Prosidba* i *O štetnosti duhana*. O njemačkoj predstavi Slobodan Šnajder zapisao je: „Lutke su grotesknih crta, potcrtane spolnosti, istodobno demonski gargantuovski vesele.” (U: Vladović, 1990: 60)

Marija Grgičević u osvrtu na predstavu iz 2005. iznimno hvali Bourekovo ostvarenje nazivajući ga „trijumfalnim povratkom” svestranog umjetnika na zagrebačku kazališnu scenu.

⁴¹⁵ Programska knjižica: *Prosidba ili ne zov' vraga* A. P. Čehova (2005.).

(2005: 24) Ističe kako je riječ „o velikom događaju ne samo za hrvatsko lutkarstvo već i za hrvatsko kazalište uopće”. Pritom napominje: „Za publiku koja bi rado ostala u kazališnom gledalištu koliko i u kinu, predstava se doima prekratkom, za one koji od figura (maski, lutaka) očekuju više akcije, a manje divana, mjestimice odveć statičnom, no njezina je likovna eksplozija vitalnosti tako silna da sve moguće prigovore čini sitničavim”. (Ibid., 24) Likovna komponenta predstave postavlja se u prvi plan. Kritičarka također navodi kako u predstavi, osim same okosnice radnje, nema mnogo poveznica s djelom ruskoga pisca, ali se zato naglašava Šokadija Bourekova djetinjstva (Požega i Osijek), s njezinim figurama, a koja živi u njegovoj mašti.

Figure su troje bourekovski ružnih, nosatih, prsatih i guzatih osoba iza kojih se kriju samopožrtvovne i moćne animatorske i glumačke osobnosti Tomislava Stojkovića (...), Ivana Jončića (...) i Dušana Gojića (...). Junački ispršeni prosac Šaco i koketnim pokretima nožica obdarena nesretna udavača Kata, koji zajedno s Gazdom na karikaturalan način pomalo sličje svojim animatorima, neumorno se bore za prednost. (Ibid., 24)

Predstava se nadovezuje i na umjetnikovo stvaralaštvo u animiranom filmu, odnosno na desetominutnog *Bećarca* iz 1966. godine⁴¹⁶ u kojemu se dvije djevojke zaljube u istog mladića, koji umjesto bogate djevojke odabire onu siromašnu, ali lijepu. Crtani film prikazuje pučke pjesme u kojima se „figure likova i pozadine krajolika stapaju u jednu sliku”, a prevladava groteskni humor s nadrealističkim, psihodeličnim elementima povezanim s folklornim sastavnicama umjetnikove rodne Slavonije. (Ibid., 24) Drugim riječima, i u ovoj predstavi glavna obilježja njegova rada (o kojima smo već pisali) dolaze u prvi plan.

3.8.5.2.2. *Tri sestre*

Nepunih godinu dana nakon premijerne izvedbe Bourekove lutkarske predstave, na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu uprizzoruje se drama *Tri sestre*. Drama je izvedena 10. ožujka 2006. u prijevodu Čede Price i režiji Ivica Kunčevića, tadašnjeg ravnatelja Dramskog programa Dubrovačkih ljetnih igara (2002. – 2009.). Scenografiju je osmislio Ivica Prlender, kostimografiju Danica Dedijer, a skladatelj je bio Neven Frangeš. Za

⁴¹⁶ Crtani film je, uzgred rečeno, pretvoren i u kazališnu predstavu u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu potkraj devedesetih godina, a Bourek je njezin autor, redatelj, scenograf i kostimograf.

oblikovanje svjetla bio je zadužen Zoran Mihanović, jezična suradnica ponovno je bila Đurđa Škavić, asistentica redatelja Tea Tupajić, a asistentica kostimografkinje Nina Maričić. Uloge su tumačili Olga Pakalović (1978.) – Olga, Zrinka Cvitešić (1979.) – Irina, Ana Begić (1979.) – Maša, ravnatelj Drame Dragan Despot (1956.) – Aleksandar Ignjatjevič Veršinin, Goran Grgić (1965.) – Nikolaj Ljvovič Tusenbach, Alen Šalinović (1968.) – Vasilij Vasiljevič Saljonij, Zvonimir Zoričić (1948. – 2015.) – Ivan Romanovič Čebutikin, Žarko Potočnjak (1946. – 2021.) – Ferapont, Ivana Boban (1971.) – Natalija Ivanovna, Milan Pleština (1961.) – Fjodor Iljič Kuligin, Jerko Marčić (1979.) – Andrej Sergejevič Prozorov, Ozren Opačić (1980.) – Aleksej Petrovič Fedotik, Ivica Pucar (1975.) – Vladimir Karlovič Rode, Melanija Dugandžić (1938. – 2023.) – Anfisa, Tea Tupajić (1984.) – sobarica i Ivica Hučić – vojnik.⁴¹⁷ Predstava je postavljena za vrijeme intendature Ane Lederer, nakon što na pozornici središnje nacionalne kazališne kuće gotovo tri desetljeća nije postavljeno ni jedno Čehovljevo djelo (1978. – 2006.). Gostovala je na Gavellinim večerima 24. listopada 2006. i ušla u uži izbor za najbolju predstavu te kazališne sezone.

Redatelj inscenira ovu dramu drugi put na zagrebačkoj pozornici, i to više od dva desetljeća nakon svojeg prvog uprizorenja drame 1984. u Gavelli. O dramaturgiji Čehova, „pisca egzistencije”, Kunčević i dalje piše svojim prepoznatljivim tonom:

Čehov je nezaobilazna klasika, nezaobilazna dramska vrijednost i nezaobilazna kazališna provokacija. On je tajnovit pisac. Kad kažete Čehov, i kod stručnjaka i kod kazališnih ljudi i kod publike koja voli kazalište i zna nešto o njemu, odmah se javlja slika bjeline, slika jedne ladanjske lakoće i ljepote. Ta slika je točna. Samo je ona tek prvi sloj. Iza te bjeline, iza te čipke, iza te paučine (redatelj se referira na svoje prethodne inscenacije Čehovljevih drama – op. S. M. Š.) krije se egzistencijalna praznina, tjeskoba. I u toj dvostrukosti, u tom prividu ljepote i strahoti bitnoga, uzbudljivost je toga pisca, njegova vječnost pa onda i suvremenost. Za Čehova je jedan Rus napisao kako bi režimi, čak i veliki humanisti, zabranili Čehova kad bi ga do kraja shvatili. (...) On iskreno preko ljepote, preko čipke govori o najosjetljivijim egzistencijalnim ljudskim tjeskobama i onim zadnjim pitanjima. O smislu, o besmislu, razlogu življenja. (...) Čehov se uporno vraća pojedincu. Čovjeku kao takvom. Čovjeku po sebi. I tu je ljekovit. A što taj čovjek može i koliko može u društvu, znači u svom nekom životu, to je već mračnija strana Čehova. (...) Čehov nas podsjeća da postoji čovjek. (...) Uporno tragom Čehova pokušavam doći do što preciznije dijagnoze nesreće i dehumanizacije vremena koje živimo. (...) Čehov je „par excellence” glumačka umjetnost (...) Čehovljevi tip teatra je onaj u kojem je glumac broj jedan i gdje se sve, znači i režija, realizira ne u dobroj ambalaži predstave nego u

⁴¹⁷ Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (2006.).

glumačkoj interpretaciji. Mi radimo predstavu koja je vizualna u vremenu, ali i predstavu lagano pročišćenu do poetskoga. (U: Tunjić, 2006: 41)

Za Kunčevića životna tjeskoba i egzistencijalna praznina čovjeka (pojedinaac okružen prividom ljepote) i dalje čini bit Čehovljeve dramaturgije, koja je aktualna i početkom 21. stoljeća, a koja se može adekvatno uprizoriti samo glumačkom interpretacijom. Štoviše, u prvi plan postavljen je pojedinac koji je uvijek dio nacije, rase, političke stranke ili neke korporacije i koji svoj život „ne živi već ga trpi”. (U: Ciglar, 2006a: 17) U predstavi redatelj surađuje s već uhodanim timom koji, osim Frangeša i Prlendera, čini i Danica Dedijer. Njihova im dugogodišnja suradnja, prema riječima Prlendera, omogućuje brzo izmjenjivanje i realizaciju kazališnih ideja. Frangeš ističe da je redatelj odlučio poštovati Čehovljev tekst u punini, čemu se prilagodio cijeli tim. (Ibid., 17) Stoga nije iznenađujuće što kazališni kritičari u ovoj scenskoj izvedbi *Triju sestara* nisu prepoznali nove načine tumačenja ili uprizorenja Čehovljeve drame. U *Vjesniku* Višnja Kacić Rogošić piše: „Uronjene u realistično okružje Čehovljevih rečenica i ‚špikane‘ sporednim likovima koji zrače životnošću, haenkaovske ‚Tri sestre‘ suočavaju se sa standardnim pitanjima klasičnih repertoarnih izbora: onim o scenskom opstanku autora i aktualnosti motiva drame.” (2006.)

Sonja Tešinski pak ističe kako je ova produkcija zagrebačkoga kazališta obilježena brojkom tri: osim naslovnih uloga triju sestara triju mladih glumica (Olga Pakalović, Zrinka Cvitešić i Ana Begić), u predstavi glume tri prvaka zagrebačke Drame (Dragan Despot, Goran Grgić i Milan Pleština), a u autorskom timu sudjeluju tri ključne osobe Dubrovačkih ljetnih igara (Ivica Kunčević, Ivica Prlender (intendant Igara) i Neven Frangeš (ravnatelj glazbenog programa Igara)). (2006b: 37) Također izdvaja razloge privlačnosti Čehovljeve dramaturgije koji stoje u najavi predstave, a koji zapravo ponavljaju opća mjesta u piščevoj dramaturgiji: „inteligentni dijalozi koji balansiraju između komičnog i tragičnog, gusta mreža suodnosa u kojima se prelamaju ljudski životi te naoko svakodnevnne situacije, bremenitim onim što zovemo umjetnički otisak života”. (Ibid., 37)

Želimir Ciglar naglašava da je redatelj pokazao duboko razumijevanje Čehovljeve dramaturgije inscenacijama *Ivanova* 1978. i *Triju sestara* 1984., dok o inscenaciji *Triju sestara* 2006. ironično progovara: „Bila bi to šokantna i neočekivana estetska regresija kad ne bismo imali na umu da je kao kućni redatelj dobio narudžbu: imamo glumce i potrebu da se generacija propita na tom piscu. Neizrečeno jest i to da su *Tri sestre* lektirni naslov, pa kud

ćeš bolje.” (2006c: 24) Bez obzira na takav stav, ipak pohvaljuje glumačke uloge Milana Pleštine, Ivane Boban i Jerka Marčića (debitanta na sceni u ulozi Andreja), kostime Danice Dedijer (čija golubinja siva boja krasí završne prizore), scenski prostor Prlendera i oblikovanje svjetla Mihanovića. (Ibid., 24)

Kritičar u *Vjesniku* pak izdvaja da je redatelj na nacionalnoj pozornici ponovno predstavio publici „intimni čehovljevski ugođaj, ugođaj intimnih dijaloga koji introspektivno zalaze u ljudsku dušu, opkoljenu provincijalnim ozračjem i neostvarenim htijenjima”. („Čehov opet na velikoj sceni”, 2006.) Senker također smatra da je predstava nastavila tradiciju uprizorenja Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama. Prema Žarku Domljanu, ta se uprizorenja trebaju izvoditi u hrvatskim nacionalnim kazališnim kućama, a ne u „alternativnim” scenskim prostorima. (Ibid.) U tom kontekstu treba shvatiti i stav intendantice Ane Lederer koja napominje da se Čehovljeve drame trebaju igrati na pozornici zagrebačkog kazališta i to ne samo zato jer ih treba izvoditi na središnjoj nacionalnoj kazališnoj pozornici već i zbog toga što ih dugo nije bilo na repertoaru toga kazališta, a u tom trenutku među članovima ansambla postoje nove generacije glumica koje u njihovim izvedbama trebaju pokazati talent. Za vrijeme njezine intendanture glavna okosnica slaganja kazališnog repertoara oslonjena je na glumački ansambl, odnosno u ovoj konkretnoj predstavi na potrebe glumačkog ansambla te kazališne sezone, koji ne čini samo zanimljiv ženski ansambl već i njezin muški pandan. (U: Tešinski, 2006b: 37)

O inscenaciji *Triju sestara* koja se „vratila standardu” piše i Flaker u kratkom pregledu recentnijih hrvatskih izvedbi Čehovljevih djela.

Krajem ožujka 2006. imali smo prilike vidjeti čak 6 sestara! Kao da se njima zatvarao Magellijev Čehovljev ciklus iz 1994. i 1997. koji je već dao neobično viđenje ruskog pisca s paljenjem portreta Stanislavskog (...), ali i iskorak Jagoša Markovića s *Galebom* u riječkome HNK-u 2005. Kunčević u HNK-u kao da se vratio standardu: cjelovitom tekstu, naglasku na dobroj glumi „sestara” (...), pa nema razloga za spor s Mrkonjićevim „visokim standardom” (...) središnje kazališne kuće i s tekstem (jamačno) Ane Lederer u programskoj knjižici, u kojemu je naglašeno kako je Lav Tolstoj negodovao i u povodu *Triju sestara!* Smetali su mi samo upaređeni ruski carski časnici: kao da je odore poslao sam obnovitelj carskog sjaja, Putin! (2009: 23)

3.8.5.2.3. *Višnjik*

Čehovljeva dramaturgija nekoliko godina poslije ponovno se vraća na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu. Dramu *Višnjik* 22. rujna 2009. izvodi Državno dramsko kazalište iz Omska, kao prvu predstavu na zagrebačkom gostovanju (22. – 29. rujna 2009.).⁴¹⁸ Režiju potpisuje stalni redatelj kazališta i glumac (J)evgenij Marčelli, scenografiju Sergej Gorjanski, a kostimografiju Jane Bouden. Ulogu Lopahina tumačio je Mihail Okunjev, a ulogu Ranjevske Irina Gerasimova. Nisu pronađeni podaci o ostalim izvođačima.

Olga Vujović uspoređuje *Višnjika* s Gorkijevom dramom *Na ljetovanju*, s predstavom koju je sibirsko kazalište također izvelo u Zagrebu, dan nakon izvedbe Čehovljeve drame, a koju je također režirao Marčelli.⁴¹⁹ (2009.) Napominje da su obje predstave igrane veoma slično, odnosno pozornost je na pojedincu i na komičnim elementima u drami, a govor glumaca nerijetko se prekida glazbom i pjesmom. Kritičarka pohvaljuje kostimografska rješenja i glumačke izričaje u predstavi te izdvaja da je predstava bila praćena prijevodom na hrvatski jezik za zagrebačku publiku. Prema kritičarki, riječ je o „tradicionalnom kazalištu bez senzacionalnih redateljskih rješenja”. (Ibid.)

S druge strane, Zrinka Zorčec naglašava da se ova izvedba *Višnjika* u Rusiji opisuje kao raskid s tradicionalnim uprizorenjima Čehovljevih djela (treba imati na umu da Čehov u Rusiji ima kulturni status i da se nerijetko mijenjanje samo jednog detalja u predstavi smatra novim načinom tumačenja njegove dramaturgije⁴²⁰ – op. S. M. Š.), a nudi ne samo „beznađe i gubitak iluzija” već „posjeduje (...) i britku duhovitost dijaloga i scena”. (2009: 36)

⁴¹⁸ Na gostovanju u Hrvatskoj Državno dramsko kazalište iz Omska izvelo je šest predstava, tri iz klasičnog repertoara i tri iz Laboratorija suvremene ruske drame. Osim spomenutog *Višnjika*, izvedene su sljedeće predstave: 23. rujna u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu predstava *Na ljetovanju* Maksima Gorkog, 24. rujna u Zagrebačkom kazalištu lutaka, Sceni Travno također predstava *Na ljetovanju*, 25. rujna u GDK *Gavella Gospođica Julija* Augusta Strindberga, 26. rujna na Akademiji dramske umjetnosti *Hanana* Germana Grekova, *Školski kolege* Sergeja Matvejeva i *Lopine* Pavela Kazanceva i Jaroslave Pulinarić. (Vujović, 2009.)

⁴¹⁹ U tom kontekstu zanimljivo je ponovno istaknuti prijateljstvo između dvaju pisaca te podatak da su nerijetko jedan drugomu komentirali drame koje su napisali. Tako je u pismu Gorkome od 22. X. 1895. Čehov zapisao sljedeće o *Malograđanima*: „Ona je, kao što sam i očekivao, vrlo dobra, napisana gorkovski, originalna, vrlo zanimljiva, i kad treba početi od razgovora o nedostacima, ja sam za sada primijetio samo jedan koji se ne da popraviti kao ni riđa kosa u riđokosa – to je konzervativizam forme. Nove, originalne ljude vi primoravate pjevati nove pjesme prema notama koje se čine kao da su već rabljene, imate četiri čina, lica drže moralne propovijedi, osjeća se strah pred duljinama, i t. sl., i t. sl.” (U: Flaker, 1965: 196)

⁴²⁰ Detaljnije vidi članak Jasena Boke naziva „Povratak u europsku maticu – Zlatna maska, Moskva”, a objavljen u *Kazalištu* 2004. godine.

Komične elemente u predstavi ističe i Helena Braut. Redatelj se s jedne strane služio lakrdijom (elementi lakrdije prisutni su u kostimografskim rješenjima), dok je s druge strane zanemario dijelove drame koji se bave egzistencijalnim pitanjima likova, ostavljajući ih „u domeni zastrašujuće tuposti i praznine”. (2009: 35) Štoviše, redatelj je komplicirani i neuredni eklekticizam odlikuje se stilskom neujednačenošću u pojedinim činovima, oscilira između isticanja iscrpljenosti i pasivnosti likova te jedva primjetnog veselja predstavnika kapitalističkog društva. Vlasnici imanja u Marčellijevoj režiji postaju „isprani, beskrvni i svojevolumino bolesno ravnodušni ljudi, izgubljeni u povijesnim zbivanjima”. Kritičarka ne hvali ni jednostavna scenografska rješenja Gorjanskog ni video koji prati zbivanja likova (riječ je o reminiscencijama na Pariz nizom starih fotografija i filmskih snimaka) ni glazbene umetke. Glumački izričaji ruskog ansambla također su bili u službi redateljeve koncepcije i nisu izlazili izvan okvira korektnosti, dok je najzanimljiviji segment predstave uključivao teatraliziranje elementa Vremena. (Ibid., 35)

3.8.5.3. Teatar &TD

3.8.5.3.1. *Tri sestre*

Na pozornici Teatra &TD 25. ožujka 2006. postavljena je drama *Tri sestre* u režiji i scenografiji Darija Harjačeka kao dio njegova diplomskog ispita iz režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.⁴²¹ Uloge u jednosatnoj predstavi, izvedenoj u maloj i intimnoj prostoriji Teatra &TD, u bivšoj dvorani SEK-a, tumače samo tri glumice, tri sestre: Jelena Miholjević (1969.) – Olga, Barbara Nola (1968.) – Maša i Nina Violić (1972.) – Irina. Kostimografiju potpisuju Ana Detoni i Zorana Meić, fotografiju Srđan Šarić, a produkciju Zdenka Gold (Udruga za scenske umjetnosti *Kasica*) i Kultura promjene SC-a (Studentskog centra). Majstori svjetla su Miljenko Bengez i Mario Vnućec.⁴²² Predstava je gostovala 20. ožujka 2007. na Maloj sceni Istarskog narodnog kazališta – Gradskog kazališta Pula. („*Tri sestre*”, 2007: 45)

O procesu nastanka ove predstave, u kojoj su prisutne samo tri glavne protagonistkinje, Harjaček ističe:

Prolazeći kroz studiozni proces selekcije pojedinih replika, rečenica i fraza iz Čehovljeve drame, u predstavi *Tri sestre* pokušavaju se uspostaviti nove relacije između pojedinih verbalnih iskaza kao samostalnih entiteta u potrazi za svojim nesvjesnim sadržajem. Vječito na rubu između stvarnog i nestvarnog, umjetnog i realnog, racionalnog i iracionalnog, predstava *Tri sestre* bavi se problemom sudbine tri centralna ženska lika koje je Čehov, na kraju svoje drame, ostavio same, napuštene, na rubu svijeta. Za njih se sadašnjost ostvaruje kroz prošlost, kao oblik vječitog recikliranja krhotina prošlosti. Publika ulazi u predstavu kao djelatelj jednog intimnog prostora, kao pritajeni sudionik jedne „obiteljske drame” u kojoj se likovi sve više prepuštaju elementarnom realitetu vlastite tragedije – ja jesam, ovdje i sada!, ali istovremeno odlazeći sve dublje i dublje u svijet stvorenih iluzija. („*Tri sestre* u &TD-u”, 2006.)

Tomislav Čadež uspoređuje ovu izvedbu *Triju sestara* s izvedbom iste drame u režiji Ivice Kunčevića, postavljenoj u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu iste godine, te

⁴²¹ Redatelj se prvi put predstavio kazališnoj publici dramom austrijskog pisca Wenera Schwaba pod nazivom *Uništenje naroda ili moja su jetra besmisljena* i to na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Varaždinu na početku kazališne sezone 2005./2006., u kojoj je pokazao „osebujan redateljski rukopis, kako u pogledu likovnog oblikovanja scenskoga prostora, tako i s obzirom na izvrsnu suradnju s glumcima, koje je kao pojedince i ansambl potaknuo na obnovu izražajnih mogućnosti, oslobađanje svake rutine u smionu iskazu groteskne satiričnosti”. (Grgičević, 2006.)

⁴²² Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (2006.).

favorizira Harjačkovu predstavu koja je, kako tvrdi, „zanimljiv komoran eksperiment” iako skromnog budžeta. (2006.) Harjačkova diplomatska predstava „smještena je u neodređeni modernitet, ali je vrlo bliska Čehovu i tri sestre ovdje funkcioniraju kao u realnom životu drame”. (Ibid.) Štoviše, one su zapravo „tri odrasle žene koje teško podnose jedna drugu i kojoj je svaka stanka u razgovoru povod za novi nesporazum. One se vole, ali i mrze, već po prirodi stvari, zarobljene u teškoj provinciji, među sirovim oficirčinama, okružene njihovom agresivnom ili lažnom naklonošću.” (Ibid.) Redatelj konzervativno pristupa obradi piščeva dramskog teksta jer se strogo drži njegovih riječi (zagovornik je „literarnog kazališta”), bez obzira na to što je smanjen broj likova na samo tri dramske protagonistkinje. Usto, kritičar analizira i kostimografska rješenja: kostime na sceni čine tri tamne haljine sestara koje nenametljivo naglašavaju njihovu razliku u godinama: „Olga nosi zagrobnu čipku, Maša je hladno elegantna, a Irina otkriva noge.” (Ibid.) Međutim, njihove glumačke interpretacije, nastavlja kritičar, trebale bi se ipak poigrati improvizacijskim i „privatnim’ metateatarskim dosjetkama kako bi postigle hrvatsku autentičnost, a ne autentičnost ‚ruskoga tipa’ koja se oslanja na posvemašnje uživanje glumaca u ulogu”. (Ibid.)

Marija Grgičević pak tvrdi kako redatelj pristupa Čehovu tako da uspješno surađuje s glumačkim ansamblom i s gledateljima koji se nalaze u neposrednoj blizini pozornice zbog same naravi izvedbenoga prostora. (2006b: 20) Redatelj se oslanja se na „iskustvo teatra apsurdna i fizičkog teatra” te pokušava sudbinu triju sestara približiti suvremenom gledatelju traženjem „novog dramskoga intenziteta, koji se ne boji patosa, ali ga hoće dosegnuti na suvremen način”. (Ibid., 20) Njegova se predstava primjerice može usporediti s Ionescovim dramama (motiv praznih stolaca za goste koji neće doći) ili s Beckettovim *Svršetkom igre* i *U očekivanju Godota* (u kreiranoj atmosferi cjelodnevnog uzaludnog čekanja „pred praznim okvirom očeva portreta u mrtvom domu”). U predstavi je uočljiva i „izvanredna glumačka izražajnost tijelom, glasom, pokretom, smiona sloboda doticanja krajnjih granica razotkrivanja”. (Ibid., 20) No za kritičarku bi najbolja uprizorenja klasičnih dramskih djela bila ona koja su „integralna, čitka, bez nepotrebnog premještanja težišta drame” i s najboljim

glumcima, bez obzira na to što je i ova Harjačekova predstava poziv na novi početak (Ibid., 20)⁴²³

Želimir Ciglar također pozitivno ocjenjuje Harjačekovu izvedbu i obradu Čehovljeve drame te naglašava sljedeće elemente u predstavi: redateljevu dobru suradnju s glumicama, zanimljiv odabir novog, intimnog scenskog prostora za izvođenje predstave, sažimanje Čehovljeva teksta do same srži, a ostavljanje najvažnijih replika,⁴²⁴ prisutnost svjesne autoironije, zaigranosti i cijelog raspona emocija u glumačkim interpretacijama te neopterećenost tradicijom u koncepciji drame. (2006b: 38)

Harjačekovo tumačenje drame ilustrira i plakat predstave. Flaker ističe da plakat „vjerno dočarava raspad dramske strukture *Triju sestara*” te da njezina neočekivana pojava u Teatru &TD nije iznenadila publiku jer je riječ o svojevrsnom pandanu Kunčevićevoj predstavi u Hrvatskom narodnom kazalištu. (2009: 20, 23) O predstavi slikovito izdvaja:

Stisnuti u prostor kroz koji smo se već u ovom kazalištu znali provlačiti, bili smo nazočni na premijeri koja nas je obradovala (...) zato što je Čehovljevu komediju ogolila do njezine naslovne biti: udvarači i posluga maknuti su iz teksta, i pred nama se odvijala „igra” triju mladih žena u riječi, u zvuku, u pokretu sve do plesa (ne zaboravimo: poklade su u tijeku) ili pak do ritmičkog parternog gombanja u zvijezdu složenih glumica (...). Na svu sreću nisu se (anahrono) pjevale ofucane ruske romanse (kao u riječkom *Galebu*), nego nas je u igru uveo Harry Belafonte s pjesmom berača banana (u *Sestrama* se stalno slavi radna utopija!), slušali smo imendanske prigodnice, a karnavalesknost predstave prekidali su urlici rasplakanih žena, ali i smijeh različito kostimiranih sestara! Obnaživanje teksta pratilo je doslovno svlačenje glumica – u spavačice! (...) mladi je redatelj, Dario Harjaček, trijumfirao. (...) Stvorio je Čehova za 21. stoljeće! (2009: 23)

⁴²³ Više o djelovanju Teatra &TD pogledati članak Bojana Munjina pod nazivom „Postmoderna omladinska komuna pod motom – Kultura promjene, Vivisekcija jednog kazališta: Teatar &TD” (2009: 80–83).

⁴²⁴ Neke od važnijih replika i didaskalija u predstavi, ponegdje i u modificiranom obliku, glase: „Sadašnjost je gadna, ali kad razmišljam o budućnosti, izlazi na dobro! Otkriva se tako vedro, tako prostrano; u daljini svjetlost zore, vidim slobodu, vidim kako se ja i moja djeca oslobađamo praznine, od piva, od guščetine u zelju, od sna poslije ručka, od podmuklog života na račun drugih.; Ako bi kolodvor bio blizu, onda ne bi bio daleko, a ako je daleko onda nije blizu. Zato je to tako. (Neugodna šutnja.); (Na kraju dugog drvoreda jelovih stabala vidi se rijeka. Iza rijeke šuma. Desno je kućna terasa; na stolu su boce i čaše.); (Slaže pasijans. Donese samovar. Anfisa oko samovara. Nedugo poslije dolazi Nataša motajući se oko stola. Dolazi Saljonij i, pozdravivši, sjeda za stol.) Veršinjin: Stalno taj vjetar!; (Iza pozornice se čuju zvuci violine.) itd.” (U: Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (2006.))

3.8.5.3.2. *Potrošeni snovi*

Nakon Harjačekove predstave, 11. listopada 2006. na scenu Teatra &TD postavljena je monodrama *Potrošeni snovi*. Režiju i kostimografska rješenja potpisuje rusko-hrvatska književnica i glumica Natalija Vorobjova Hrzić (1948.), a dramaturgiju Natalija Đorđević (1975.), koja je za ovu predstavu kombinirala motive iz sedam Čehovljevih drama (najvećim dijelom iz *Višnjika*) i pjesme N. V. Hrzić iz njezine zbirke pjesama *Proročanski prsti*. Scenografiju osmišljava Oleg Hrzić, a prijevod pjesama Luka Paljetak. Za šminku je bila zadužena Iva Dežmar, a majstor svjetla Miljenko Bengez.

U četrdesetpetominutnoj predstavi Natalija Đorđević glumi bezimena ženski lik koji uvelike podsjeća na Čehovljev lik iz *Višnjika*, Ljubovnu Andrejevnu Ranjevsku. Prema riječima glumice, u predstavi će njezina junakinja proživjeti cijeli raspon emocija, „od agonije do ekstaze” (u: Matijević, „Kazališna premijera”), a njezino se djelovanje može opisati sljedećim riječima: „Jedne duge noći, sjedeći u sobi svog djetinjstva, jedna žena čeka jutro. Počinila je neoprostive grijehe – gradom u kojem se nosi samo siva, šetala je u žarkim bojama, bila je drugačija, kršila malograđanska pravila, nikome nije pripadala i slušala je samo svoj unutrašnji glas. A on joj je šaputao čudnovate misli i postavljao bezbroj pitanja (...).” („*Potrošeni snovi* u &TD-u”, 2006.)

Ovom monodramom redateljica Vorobjova Hrzić i glumica Đorđević napuštaju prepoznatljivu dramsku strukturu piščevih djela (napose *Višnjika*), a oslanjajući se na zbirku pjesama *Proročanski prsti*, predstavi dodaju lirske i ritmičke kvalitete, te u duhu postdramskog kazališta na scenu postavljaju predstavu koja je nelinearna i fragmentarna (sastavljena od dijelova drame i poezije). Tako poništavaju usko određene granice između različitih književnih vrsta, dekonstruiraju klasični narativ i istražuju nove oblike kazališne ekspresije.

3.8.5.4. Gradsko dramsko kazalište *Gavella*

3.8.5.4.1. *Ivanov*

Iste godine, 11. svibnja 2006. drama *Ivanov* premijerno je uprizorena u Gradskom dramskom kazalištu *Gavella* pod redateljskom palicom splitske redateljice Nenni Delmestre i to 28 godina nakon što ju je posljednji put u tom kazalištu režirao Ivica Kunčević. Pretpremijera predstave održana dva dana ranije (9. svibnja). Prijevod potpisuje Borislav Mrkšić, dramaturgiju Dubravko Mihanović (1975.), scenografiju Ivo Knezović (1971.), a kostimografiju Irena Sušac (1960.).⁴²⁵ Asistentica režije, zadužena i za glazbu, bila je Lina Vengoechea. Oblikovanjem svjetla bavio se Zoran Mihanović, scenskim pokretom Mark Boldin, jezičnim savjetovanjem Đurđa Škavić, a fotografijama predstave Matko Biljak. Sveukupno su održane dvadeset i tri izvedbe predstave, posljednja u nizu 14. lipnja 2007. Izvođači su bili Boris Svrtan (1963.) – Nikolaj Aleksej Ivanov, Anja Šovagović Despot (1963.) – Ana Petrovna, Ljubomir Kapor (1932. – 2010.) – Matvej Semjonovič Šabeljski, Danko Ljuština (1952.) – Pavel Kirilič Lebedjev, Slavica Knežević (1955.) / Dubravka Miletić (1947.) – Zinaida Savišna, Antonija Stanišić (1976.) – Saša, Hrvoje Klobučar (1974.) – Lvov, Ankica Dobrić (1959.) – Marfa Jegorovna Babakina, Nenad Cvetko (1969.) – Dmitrij Nikitič Kosih, Sven Šestak (1974.) – Mihail Mihajlovič Borkin, Marina Nemet (1960. – 2010.) – Avdotja Nazarovna i Đorđe Kukuljica (1973.) – Gavrila. U premijernim izvedbama kazališne sezone 2005./2006. Anja Šovagović Despot dobila je nagradu *Gavella* i Europlakat Fair 2006. za najbolju glumicu, a Boris Svrtan istu nagradu za najboljeg glumca.

Redateljica Delmestre ističe da je Čehov u *Ivanovu* opisao sve simptome depresije ruskog Hamleta, i to gotovo desetljeće prije nešto što je to napravio Sigmund Freud. (U: H.,

⁴²⁵ Irena Sušac stalna je kostimografkinja navedenog kazališta od 2004. do 2009. godine. Kostimografskim rješenjima prilagođava se zamislama redatelja, scenografa i glumaca predstave te njihovu kolektivitetu, a „njezina likovnost” rezultat je „konteksta određenog zajedničkim senzibilitetom”, dok su svi kostimi, iako „snažno autorski obilježeni”, međusobno posve različiti, kao da su ih izrađivale različite osobe. (Petranović, 2015: 471) U ovoj predstavi kostimografkinja se, u skladu sa „suvremenim” redateljskim čitanjem drame, odmaknula od direktne povijesne rekonstrukcije odjeće s kraja 19. stoljeća i izradila stilizirane kostime, i to nerijetko u crnoj i bijeloj boji ili u njihovoj kombinaciji, katkad u varijaciji s elementom pruga (primjerice Boris Svrtan i Danko Ljuština nose crna odijela s bijelom košuljom, Svrtan crni prsluk na pruge, Anja Šovagović Despot crnu haljinu s cvjetnim uzorkom, Hrvoje Klobučar crno odijelo i crnu košulju itd.). Prisutan je i koloristički kontrast u crvenoj boji (primjerice vidljiv u crvenoj haljini Antonije Stanišić, crvenom grudnjaku Ankice Dobrić, crvenom detalju na haljini Marine Nemet).

2006.) Upravo zbog aktualnosti teme u suvremenom svijetu, redateljica pristupa režiji *Ivanova* jer smatra da depresija predstavlja jednu od bolesti ovoga stoljeća, s čijim se uzrocima i posljedicama gledatelji mogu poistovjetiti. Riječ je o djelu koje sadrži „sve kvalitete zrelih majstorovih drama, ovdje samo obojane mladenačkom žestinom i strašću”. U drami pisac uvodi svijet „gdje neuzvraćene ljubavi, neobuzdane strasti, rezignirani intelektualci i probisvijeti skloni votki nisu klišeji, već rijetko podatan materijal za glumačku igru”. („Pretpremijera *Ivanova* u Gavelli”, 2006; „*Ivanov* u Gavelli”, 2006.) Dakle, riječ je o prvoj „pravoj” drami pisca kojom je Čehov nagovijestio jedan od najznačajnijih književnih opusa u povijesti svjetske književnosti, iako prve dvije ruske premijerne izvedbe *Ivanova* (1887., Koršovo kazalište u Moskvi, 1889., prerađena verzija) nisu bile popularne među kazališnom publikom. (Tešinski, 2006a: 42) Univerzalnost piščevih djela redateljica pronalazi u temama kojima je pisac posvetio najviše pozornosti (temama ljubavi, međuljudskih odnosa, nemogućnosti ostvarenja ljubavi i opsjednutosti vlastitom osobnošću) te u formi drame koja je, za razliku od ostalih drama u četiri čina, lišena romantičnih elemenata i suosjećanja prema čovjeku i njegovim pogreškama, odnosno koja okrutnije i oštrije progovara o problemima ruskoga društva piščeva doba. Pritom glumci uprizoruju likove iz vlastite pozicije, *iz svoje rečenice*, iz prepoznatljivosti svijeta i svoje svakodnevice, a da ne pokušavaju oponašati opću formulu kojom se igraju njegova djela. Štoviše, drama nosi rizik postavljanja, ali i veliki potencijal u vremenu u kojem živi. (Ibid., 42)

Međutim, prema mišljenju pojedinih kazališnih kritičara, drama je postala prevelik izazov za redateljicu. Helena Braut ističe da je riječ o zahtjevnom dramskom tekstu, a redateljica se u svojem „suvremenom” čitanju drame služila određenim šablonama: „mizanscena je predvidljivo i neinventivno geometrijski precizna i stoga lišena maštovitije intervencije, izabrana je hladna i sterilna scenografija s modernističkim znakovima” kako bi se u prvi plan vjerojatno postavile glumačke interpretacije likova, dok je tekst dramaturški znatno pročišćen svih potencijalnih dvostrukih značenja. (2006: 83) Od šablonskog načina prikazivanja drame odstupa jedino završetak drame (kada glavni junak počinu samoubojstvo), koji zadobiva svojevrstne nadrealističke elemente (gledatelji ga mogu promatrati gotovo kao u snu). (Ibid., 83) Najveću zamjerku pronalazi u glumačkom izričaju Borisa Svršana (*Ivanova*) koji je „neuvjerljiv i nejasan” jer glumac nije uspio psihološki opravdati postupke na pozornici, odnosno lik melankoličnog, depresivnog i suvišnog čovjeka, koji neprestance osjeća umor i dosadu u svakodnevnom životu, nije uspio približiti suvremenom gledatelju.

Redateljica se također ne bavi aspektom liječenja njegova stanja, odnosno ne postavlja pitanje o njegovu potencijalnom ozdravljenju uz odgovarajuću farmakološku terapiju (što bi je približilo jednom aspektu „suvremenog” čitanja drame). (Ibid., 83) Za razliku od Svrtana, drugi glumci pridonijeli su većoj „životnosti i plastičnosti” predstave, a kritičarka posebno izdvaja Anju Šovagović Despot, Ljubomira Kapora, Nenada Cvetka te donekle Svena Šestaka i Slavicu Knežević. „Najodmjerenu ulogu, između komičnoga i tragičnoga, oblikovao je pak Danko Ljuština”, kao jednu od svojih najboljih interpretacija u glumačkoj karijeri. (Ibid., 83)

Iva Gruić također napominje da su u predstavi bolje odigrane sporedne uloge, a od troje glavnih glumaca (Borisa Svrtana, Antonije Stanišić i Anje Šovagović Despot) izdvaja glumicu Šovagović Despot, koja utjelovivši smrtno bolesnu Anu, uspijeva pobuditi suosjećanje gledatelja. (2006: 50) S druge strane, Svrtan neuvjerljivo tumači ulogu naslovnog junaka, čime ostaje otvoreno pitanje kako se tako gledatelj može poistovjetiti s njegovom krizom srednjih godina i psihičkim slomom (Ibid., 50), odnosno što ova izvedba Čehovljeve drame može novo ponuditi recepciji *Ivanova* na hrvatskoj kazališnoj sceni.

Nataša Govedić na sličnom je tragu. Oštro kritizira postupke redateljice i glumački izričaj glavnog lika naglasivši:

(u ovoj predstavi) igrati deprimiranu osobu znači sjediti na sceni zamišljeno poduprte glave i s knjigom na koljenima, mnogo vikati na sulikove, mahati rukama i žurno koračati pozornicom. Boris Svrtan kao Ivanov više je nalik na bijesnog Jakova iz ruske predstave (kritičarka uspoređuje ovu predstavu s već spomenutom predstavom *Rotšildova violina* u režiji Kama Ginkasa – op. S. M. Š.), negoli na apatičnog čovjeka kome se doista zgdilo sve i svatko s kim dolazi u susret. Ako je Kama Ginkas propustio ući u finije nijanse Čehovljevih likova, Delmestrova i Svrtan propustili su pogoditi osnovne konture dramskih protagonista. Za razliku od Jakova, Čehovljev *Ivanov* samog sebe neprestano nastoji uvjeriti kako je „na dobitku”, no nikako ne uspijeva povjerovati u formule „sretnog života”, zbog kojih ga mještani čak smatraju oportunistom. *Ivanova* kao da je napisao Fassbinder: sve je tu od buržoaskih socijalnih trofeja; status, žene, vino, kartanje – ali uzaludnost i ispraznost privilegirane egzistencije u matematički je sigurnom porastu. Igrati poraz, igrati samoubojstvo, za glumca bi trebao biti osobito promišljen, koliko i emocionalno najosjetljiviji zadatak. (...) U zagrebačkom *Ivanovu*, međutim, glavni lik u prvom je i u posljednjem prizoru izvedbe potpuno identičan. Ništa se ne mijenja u njemu, pa onda, naravno, ni u nama. (2006: 31)

Takve stavove izravno potvrđuje i sama Anja Šovagović Despot u svojoj knjizi *Kad se ima kome dati* objavljenoj nekoliko godina nakon inscenacije *Ivanova*. Napominje da se u

suvremenim tumačenjima Čehovljevih djela ne smije mijenjati sadržaj dramskog predloška jer se time narušava cjelovitost i integrativnost njegove dramaturgije.

Ne dobiva se modernost izvedbe mijenjanjem sadržaja. Ne dobiva se aktualnost mijenjanjem činjenica. Ne dobiva se ritam izbacivanjem scena. Ne dobiva se suvremenost suvremenim kostimom. (...) Sve je u Čehova pitanje dramaturgije. U njega je dramaturgija puna savršenih uloga. Svako lice ima priču, ima karakter, ima dušu, ima razlog. (...) Svako lice ima svoju savršenu dramaturgiju koju treba slijediti. I ne izgubiti se putem. (...) Ne odustati. (...) Svaki se autor danas podvrgava takozvanom propitkivanju, takozvanom prebacivanju u realnost koja nas okružuje. U potrošačko društvo. U tranziciju. U opću tajkunizaciju. U površnu banalizaciju. U recesiju. (2010: 15, 26–27)

3.8.5.5. *Brak iz računa* u Satiričkom kazalištu *Kerempuh*

Predstava *Brak iz računa* premijerno je postavljena na scenu Satiričkog kazališta *Kerempuh* 14. listopada 2006. godine, a sveukupno je imala čak 61 izvedbu. Splet četiriju Čehovljevih jednočinki *O štetnosti duhana*, *Prosidba*, *Medvjed* i *Svadba* povezan je u predstavu u trajanju 135 minuta koju režira Dražen Ferenčina (voditelj i jedan od osnivača Lapsus teatra te umjetnički savjetnik i redatelj Kazališta Virovitica). Prijevod potpisuje Vladimir Gerić, scenografiju osmišljava Miljenko Sekulić (1959.), kostimografiju Mirjana Zagorec (1965.), a koreografiju Rajko Pavlić (1958.). Asistent redatelja je Marko Juraga (1984.), za glazbu je zadužen Mate Matišić (1965.), a za oblikovanje svjetla Olivije Marečić. Uloge tumače u jednočinki *O štetnosti duhana* Vlatko Dulić; u *Prosidbi* Zvonimir Zoričić – Čubukov, Elizabeta Kukić – Natalija Stepanovna i Edo Vujić – Ivan Vasiljevič Lomov; u *Medvjedu* Linda Begonja – Jelena Ivanovna Popova, Dušan Bućan i Robert Ugrina; u *Svadbi* Edo Vujić, Elizabeta Kukić, Linda Begonja, Dušan Bućan, Vlatko Dulić, Antun Tudić, Nina Erak-Svrtan, Mario Mirković, Angel Palašev, Ivan Lovriček / Marko Juraga, Hrvoje Kečkeš, Robert Ugrina, Brankica Majetić, Željko Bajt, Lucija Slonje i Jurica Slonje. Glazbenike u predstavi čine Svjetlana Krajna, Nenad i Jura Vrandečić i Mirela Brezarić.⁴²⁶ Za kazališnu sezonu 2006./2007. Dražen Ferenčina 2007. dobio je Nagradu hrvatskoga glumišta za najbolje redateljsko ostvarenje u kategoriji drame, dok je predstava proglašena najboljom dramskom predstavom u cjelini. Duško Ljuština pak dobio je Nagradu hrvatskoga glumišta za izuzetan doprinos hrvatskom glumištu. Predstava je 14. lipnja 2007. gostovala na 31. Danima satire Satiričkog kazališta *Kerempuh* na kojima je dobila Veliku nagradu *Večernjeg lista* za najbolju predstavu u cjelini, nagradu za najbolju režiju, Glavnu nagradu za žensku ulogu (Linda Begonja) te jednu od pet ravnopravnih glumačkih nagrada (Elizabeta Kukić). (U: Ivanković, 2014: 350)

U razgovoru sa Zlatkom Vidačkovićem Ferenčina progovara o procesu nastanka predstave (nije riječ o jako skupoj produkciji, a ravnatelj *Kerempuha* Duško Ljuština dopušta inscenaciju predstave bez kompromisa u pogledu odabranih suradnika u predstavi i tehničkih detalja), o spomenutim nagradama, o velikoj ljubavi glumačkog ansambla da takvu predstavu odigra (glumci Edo Vujić i Angel Palašev odabrali su je kako bi njome obilježili svoje

⁴²⁶ Teatrografski podaci nalaze se u monografiji *Pedeset godina Satiričkoga kazališta Kerempuh* (urednik Hrvoje Ivanković) (2014: 299).

glumačke obljetnice: 35 i 40 godina glumačke karijere) i o njihovoj skladnoj igri te o dobrim reakcijama publike koja voli dolaziti na predstavu. (2008.) Naglašava:

Brak iz računa jedna je od mojih najdražih predstava, iza svakoga njezina segmenta apsolutno stojim. Jednostavno su se poklopili svi elementi predstave – odlična glumačka igra, glazba, scena, kostimi (...).Trebalo ih je samo povezati u cjelinu. (...) Tako je nastao *Brak iz računa*, predstava koja govori o brakovima koje ne povezuje ljubav, nego najčešće materijalni interes. Danas, kad cvjetaju brakovi iz računa, koji redovito završavaju bučnim razvodima i novinskim prepucavanjima, vidimo koliko je Čehov s tim svojim šalama i danas aktualan. (Ibid.)

Andrija Tunjić izdvaja da u predstavi motiv provincije, preuzet iz Čehovljevih jednočinki, zadobiva dvostruku ulogu: postaje „idealno mjesto da se naruga ‚ljudskoj kreaturi’” s jedne strane, a predstavlja „prostor iz kojeg se može krenuti u spas Čovjeka” s druge strane. („Premijera *Brak iz računa*”) Redatelj je izabrao i prilagodio nekoliko Čehovljevih jednočinki stvarajući predstavu koja odgovara njegovu suvremenom životu, pretvarajući inherentne humoristične elemente „u grotesknu dramsku strukturu”. Primjerice, „Ivan Ivanovič Njuhin iz jednočinke *O štetnosti duhana* postao je Karaulovim iz *Svadbe*. Nataliju Stepanovnu (...) i Ivana Vasiljeviča Lomova (...) koji se žene u *Prosidbi* pretvorio je u roditelje iz *Svadbe*, a kćerka im je Jelena Ivanovna Popova (...) iz *Medvjeda* koju ženi Aplombov iz *Svadbe*, inače njezin prosac Grigorij Stepanovič Smirnov iz *Medvjeda*.” (Ibid.) Krajnji cilj svih njegovih protagonista koji brakom traže izlaz iz siromaštva je pohlepa, odnosno njihova spremnost da učine sve kako bi u tome trijumfirali, čime redatelj povlači paralelu sa svijetom u kojem živi. No kritičar također ističe da usprkos dobroj redateljjevoj koncepciji i dramaturškoj podlozi, ne može se govoriti i o izvrsnim glumačkim kreacijama. Pohvaljuje samo Vlatka Dulića i donekle Elizabetu Kukić, dok je većina drugih glumaca igrala rutinski, nudeći samo „površnu komiku”. (Ibid.)

S druge strane, Marija Grgičević piše iznimno pozitivnu kritiku predstave koja je u svojim redovima uspjela okupiti glumce različitih generacija u skladnu cjelinu i potaknuti dobar odaziv publike.

Tražeci jamačno među Čehovljevim djelima tekst koji bi bio po mjeri specifična kazališta i njegova vlastita redateljskog afiniteta, Ferenčina je isprepleo tri najpoznatije jednočinke (...) te ih je zajedno sa scenskim monologom *O štetnosti duhana* povezo i stopio u otvorenu cjelinu dvodijelne igre (...). Predstava pršti humorom, komičarskom strašću, užitkom skupne igre, duhovito uklopljenom, nadasve poticajnom glazbom, pokretom, slikom, riječju, razigranom bezbrižnošću (...).

Pojedinačni dometi i skupna igra (glumaca) skladno se dopunjuju (...), a za nastup Vlatka Dulića slobodno se može reći da znači izniman datum hrvatskoga glumišta. (2006a: 19)

3.8.5.6. *Galeb* u Zagrebačkom kazalištu mladih

Nakon izvedbe na Međunarodnom festivalu malih scena u režiji Schillinga 2005., drama *Galeb* ponovno se postavlja na hrvatsku kazališnu scenu. Premijerno se uprizoruje 3. ožujka 2007. na pozornici Zagrebačkog kazališta mladih, u režiji i scenografiji ruskog redatelja Vasilija Senjina (1977.), a u prijevodu Čede Price. Za odabir kostima zaslužna je Doris Kristić (1953.), za izbor glazbe Frano Đurović (1971.), za oblikovanje svjetla Aleksandar Čavlek, a za jezičnu obradu Đurđa Škavić. Gotovo trosatnu predstavu interpretirali su: Doris Šarić-Kukuljica (1960.) – Irina Nikolajevna Arkadina, udana Trepljov, Zoran Čubrilo (1967.) – Petar Nikolajevič Sorin, Milivoj Beader (1964.) – Ilija Afanasjevič Šamrajev, Urša Raukar (1960.) – Polina Andrejevna, Katarina Bistrović-Darvaš (1972.) – Maša, Sreten Mokrović (1957.) – Boris Aleksejevič Trigorin, Jasmin Telalović (1977.) – Semjon Semjonovič Medvjedenko, Damir Šaban (1958.) – Evgenij Sergejevič Dorn, Nađa Perišić-Radović (1967.) – Akulina, Marica Vidušić (1957.) – kuharica, Krešimir Mikić (1974.) – Konstantin Gavrilovič Trepljov i Jadranka Đokić (1981.) – Nina Mihajlovna Zarječnaja.⁴²⁷

O načinu uprizorenja Čehovljeve dramaturgije početkom 21. stoljeća Dubravka Vrgoč, tadašnja ravnateljica ZKM-a, napominje:

⁴²⁷ Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2007.).

Također treba istaknuti da je predstava od 15. do 21. siječnja 2008. gostovala na jednom od najistaknutijih južnoameričkih međunarodnih kazališnih festivala, festivalu Santiago a Mil u Čileu (odigrano je pet izvedbi predstave u odnosu na uobičajene dvije ili tri izvedbe koju festival nudi stranim kazalištima). (Ciglar, 2008: 22; Pacek, 2008: 22) Dubravka Vrgoč napominje da hrvatski *Galeb*, koji nastavlja niz od 26 gostovanja ostvarenih 2007. godine (primjerice u Berlinu, Bruxellesu, Beču, Freiburgu i Nitri), otvara ciklus predstava istočnoeuropskog teatra koji se prvi put predstavlja na čileanskom festivalu, a na kojem će se, uz hrvatsko, predstaviti i kazališta iz Rusije, Letonije, Poljske i Slovenije. *Galeb* ZKM-a, prvog hrvatskog kazališta koje sudjeluje na tom festivalu, u režiji Vasilija Senjina, konkurirat će predstavama čija režijska rješenja potpisuju neka od najznačajnijih svjetskih kazališnih imena, poput britanskog redatelja Declana Donellana, latvijskog redatelja Alvisa Hermanisa, talijanskog redatelja Pippa Delbona ili argentinske koreografkinje s njemačkom adresom Constanze Macras. (Pacek, 2008: 22)

Uprizoriti Čehovljevu dramu nešto više od sto godina nakon što je ona napisana, ne znači prizivati neko prošlo vrijeme i rekonstruirati njegove zauvijek izgubljene znakove, nego govoriti o današnjem vremenu jezikom istih nemoći koje su upisane u rukopis jednoga od najvećih ruskih dramskih pisaca. Govoriti o Čehovu danas s pozornice znači sabirati u dramskim replikama iskustvo rasute stvarnosti u kojoj se ogledaju s istom strašću nerješive sudbine Arkadine, Trepljova, Trigorina, Sorina, Dorna... ili one naše.⁴²⁸

Univerzalnost njegovih djela očituje se u tome što je piščevo „putovanje po krajolicima neuzvraćenih ljubavi, iznevjerenih prijateljstava, promašenih žudnji, potrošenih snova, zagubljenih sjećanja (...)” i dalje na isti način aktualno kao što je to bilo prije stotinu godina. U dočaravanju takvog ljudskog stanja pisac se služi situacijama u kojima se „banalno izmjenjuje s ozbiljnim, patetično sa smiješnim, groteskno s tragičnim (...)”.⁴²⁹

Vladimir Nabokov u *Esejima o ruskoj književnosti* (1984.) također u prvi plan stavlja odnos tuge i smijeha krucijalan za shvaćanje Čehovljeve poetike. „Svijet je za njega istodobno i smiješan i tužan, ali ako ne primijetite njegovu smiješnu stranu, nećete shvatiti njegovu tugu, zato što su oni nerazdvojni.”⁴³⁰

Vasilij Senjin⁴³¹ pak naglašava da je najveći izazov pri uprizorenju bilo koje Čehovljeve drame utvrđivanje dramskog žanra jer Čehovljeve drame odstupaju od uobičajenog poimanja komičnog i tragičnog. Zato je u njegovoj inscenaciji naglasak na nekoliko tema koje uključuju „smijeh kroz suze, nasladu kroz patnju, ljubav kroz strah i mržnju”.⁴³² Njima se služi kako bi s glumcima istražio razloge pojedinih „ljudskih emocija, strasti i životnih prioriteta” koji se „nikada ne mijenjaju” te načine „kako naizgled male, beznačajne drame iz njihove ili naše svakodnevice preživljavaju velika politička ili društvena previranja”. („*Galeb* u ZKM-u”, 2007.) U biti istražuje sukob nekoliko melodramatskih ljubavnih trokuta u drami i nekoliko motiva koji se bave preispitivanjem odnosa između umjetnosti i života, aktualnog kako u Čehovljevo doba tako i početkom 21. stoljeća. (Ibid.) Pritom s glumcima pokušava „osjetiti vlastitu dušu oslobođenu ograničenja ljudske prirode”

⁴²⁸ Vrgoč u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2007.).

⁴²⁹ Vrgoč u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2007.).

⁴³⁰ Nabokov u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2007.).

⁴³¹ Redatelj je već režirao Čehovljeva djela i to *Vješticu* (GIKIS, klasa Pjotra Fomenka, Moskva, 2000., dobio nagradu za najbolju predstavu na festivalu Studentsko proljeće 2000.) i *Galeba* (Radionica, Dramsko kazalište Konstantin Veličkov, Pazardzik, Bugarska, 2003.).

⁴³² Senjin u: Programska knjižica: *Galeb* A. P. Čehova (2007.).

(barem u predstavi) tako što odbacuje uobičajene moralne dileme i načela dobra i zla. (Ciglar, 2007b) Poseže za tumačenjima drame koja su dotad bila u drugome planu, posluživši se „postupkom koji od prividne lakoće življenja teče prema sumornim i tamnim bojama da bi u završnici poput krika, brzo i strelovito, (...) sa svojim glumcima priveo zbivanja kraju”. (Ciglar, 2007a: 27) Predstava se odlikuje i očuđujućim i pomno biranim detaljima te nudi neočekivan izbor glumaca koje je redatelj naposljetku uspio opravdati. Posebice se izdvaja uloga Nine Jadranke Đokić, koju je glumica shvatila „izuzetno ozbiljno i pozorno” (u odnosu na njezine uloge u televizijskim sapunicama) i uloga Trepljova Krešimira Mikića koji se pokazao njezinim „idealnim partnerom”. (Ibid., 27) Doris Šarić-Kukuljica je pak „dijabolično” izgradila ulogu Arkadine, a njezin partner Sreten Mokrović gradio lik Trigorina više kao neodlučnog, a manje kao strastvenog i izmanipuliranog pisca. (Ibid., 27)

Jadranka Đokić koja je tada, uz Sretenu Mokrovića, bila nova članica glumačkog ansambla ZKM-a, u intervjuu s Helenom Braut progovara o scenskom iskustvu s Čehovljevom dramaturgijom, odnosno o svojem tumačenju jedne od naintringantnijih piščevih ženskih likova, uloge Nine Zarječajne. (Braut, 2007: 16) Njezin lik, napominje glumica, vrlo strastveno se predaje svijetu umjetnosti i svojim uvjerenjima o umjetnosti te ne shvaća druge umjetnike koji to ne čine na isti način kao ona. Stoga, u procesu stvaranja uloge glumica se posebice bavi Ninim melodramatičnim odnosom prema umjetnosti koji smatra „naivnim”, čak „smiješnim u svojim pretenzijama i samozavaravanju”. (Ibid., 16) Bez obzira na to, lik Nine iskazuje veliku želju za odlaskom iz provincije i jedini je koji u tome i uspijeva, bez obzira na daljnji tijek događaja. (Ibid., 16) U *Galebu* je fascinira i kontinuirano, ali gotovo neprimjetno suprotstavljanje dramatičnih situacija s jedne strane i onih beznačajnih i svakodnevnih s druge, čime se postiže komičan učinak, uz napomenu da se život i dalje odvija bez obzira na to što netko proživljava osobnu tragediju. Upravo se u tome, ističe glumica, zrcali univerzalnost piščeve drame. (Ibid., 16) U njezinu tumačenju drame Čehov, štoviše, ne budi nikakvu nadu u bolju budućnosti i život jer je nada naposljetku iznevjerena, iako likovi čeznu za srećom, ljubavlju i ljepotom, za imperativom nedostižnog, zanemarujući svoj trenutačni život.⁴³³ Usto, glumica govori i o scenskom odnosu s redateljem (koji od

⁴³³ Jadranka Đokić izriče vrlo slične misli o Čehovu kao i Nabokov koji ističe: „Čehovljevi intelektualci bio je čovjek koji je spajao najdublju ljudsku čestitost s gotovo smiješnom nesposobnosti pretvaranja vlastitih ideala i načela u djelo; (...) točno zna što je dobro i radi čega vrijedi živjeti, ali istodobno sve dublje tone u blato

ansambla očekuje energičan, strastven, discipliniran i predan pristup radu na predstavi, na svakoj probi s jednakim intenzitetom) i drugim scenskim partnerima (naglašavajući važnost dobrog i upotpunjujućeg odnosa koji se temelji na međusobnom povjerenju). (Ibid., 16)

jednolična života, nesretan u ljubavi i beznadno nesretan u bilo kojim stvarima (...).” (U: Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (2007.).)

3.8.5.7. Festival svjetskog kazališta u Zagrebu

3.8.5.7.1. *Ivanov* i *Ivanov*; *U Moskvu, u Moskvu*

Na šestom zagrebačkom Festivalu svjetskog kazališta (FSK-u), pod umjetničkim vodstvom Ivica Buljana i Dubravke Vrgoč, koji se održao od 20. do 29. rujna 2008. na više zagrebačkih lokacija (u Zagrebačkom kazalištu mladih, Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, Zagrebačkom kazalištu lutaka i Dramskom kazalištu *Gavella*), gostovala su dva inozemna kazališta koja su uprizorila istu Čehovljevu dramu. Riječ je o jednom od najinovativnijih njemačkih kazališta, berlinskom kazalištu *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz* koje je dramu *Ivanov* (premijerno izvedenu 19. ožujka 2005.) postavilo u režiji bugarskog redatelja Dimitera Gotscheffa / Gočeva (1943. – 2013.) te o poznatom mađarskom kazalištu József Katona iz Budimpešte koje je *Ivanova* izvelo pod redateljskom palicom Tamása Aschera (1949.). Ascherova predstava dobila je 2004. Zlatni lovorov vijenac za najbolju režiju i najbolju predstavu u cjelini na sarajevskom Festivalu MESS. Berlinski *Ivanov*⁴³⁴ tom je prigodom otvorio zagrebački festival, a mađarski ga je simbolično zatvorio. Dakle, te je godine zagrebački festival obilježen Čehovljevom dramaturgijom.

Dvije godine poslije, na 8. zagrebačkom Festivalu svjetskog kazališta koji se održao od 17. rujna do 2. listopada 2010. ponovno je gostovalo berlinsko kazalište *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*, ali ovog puta s predstavom *U Moskvu, u Moskvu* u režiji i adaptaciji ravnatelja kazališta Franka Castorfa. Predstava je izvedena 1. i 2. listopada 2010. u Zagrebačkom kazalištu mladih, i to prema motivima Čehovljeve drame *Tri sestre* i pripovijetke *Seljaci*. Ostvarena je u koprodukciji s Međunarodnim kazališnim festivalom posvećenom Čehovu (Čehov fest) u Moskvi, kulturnim festivalom u Beču (Weiner Festwochen) i Goethe-Institutom u Moskvi. Scenografiju i kostimografiju potpisuje Bert Neumann, glazbu Sir Henry, rasvjetu Lothar Baumgarte, a dramaturgiju Sebastian Kaiser.

⁴³⁴ U predstavi berlinskog kazališta ulogu naslovnog junaka Ivanova tumači Samuel Finzi, ulogu Ane Petrovne Almut Zilcher, Lebedjeva Wolfram Koch, a Borkina Milan Peschel. Zinaidnu Savišnu interpretira Silvia Rieger, Sašu Birgit Minichmayr / Nele Rosetz, Ljvova Alexander Simon, Babakinu Marie-Lou Sellem, grofa Šabeljskog Thorsten Merten, Kosika Winfried Wagner, Nazarovnu Michael Klobe / Michael Schweighöfer, a Gavrila Sir Henry. Dramaturgiju potpisuje Peter Staatsmann, scenografiju Katrin Brack, kostimografiju Katrin Lea Tag, dok je za oblikovanje svjetla zadužen Henning Streck, a za glazbu Sir Henry.

Napomena: u primjerima u kojima su navedena dva/dvije glumca/glumice, prvi od njih je gostovao u Zagrebu, a drugi je igrao tu ulogu na premijeri 2005. godine. Usput rečeno, popis je sastavljen prema istaknutim novinskim kritikama koje se bave navedenom inscenacijom i prema službenim internetskim stranicama spomenutog njemačkog kazališta.

Izvođače čine Trystan Pütter, Kathrin Angerer, Silvia Rieger, Jeanette Spassova, Maria Kwiatkowsky, Milan Peschel, Lars Rudolph, Mex Schlüpfer, Bernhard Schütz, Harald Warmbrunn, Michael Klobe, Bärbel Bolle, Margarita Breitreiz.

Festival svjetskog kazališta se od 2003. godine održava svake jeseni u Zagrebu, a prema riječima organizatora, ne postoji unaprijed osmišljena koncepcija koja bi povezivala pojedine predstave u cjelinu (kao što je, primjerice, slučaj s riječkim Međunarodnim festivalom malih scena – op. S. M. Š.), osim ideje da se promovira kao festival europskih kazališnih znalaca („festival internacionalnih majstora”), da se Zagreb mapira kao određite propulzivnih međunarodnih kazališnih događanja ili da se njime pokušaju popraviti aktualne domaće kazališne prilike. (Munjin, 2008: 44) Godine 2008. okosnicu festivala činile su tri predstave, a dvije od njih su uprizorila berlinska kazališta. Uz dva *Ivanova*, treća predstava bio je *Hamlet* u režiji Thomasa Ostermeiera,⁴³⁵ dramaturgiji Mariusa von Mayenburga i izvedbi berlinskog kazališta Schaubühne. (Ibid., 44) Na festivalu je bilo najavljeno šest predstava, i to ne samo iz Njemačke i Mađarske već i iz Bugarske i Rumunjske, a njemačka kazališta, dakako, bila su glavna atrakcija i za kazališnu publiku i za kazališne kritičare. (Primorac, 2008: 22)

Ivica Buljan u razgovoru za *Vjesnik* sa Zrinkom Zorčec поближе objašnjava kako je festival osmišljen i koji su mu uzori. Napominje da se festival povodi za sličnim jesenskim festivalima u Madridu, Parizu i Grazu, a 2008. godine u središtu pozornosti nalazi se suvremeno dramsko kazalište berlinske i flamanske scene. (Zorčec: 2008: 14) S berlinske scene izabrana su dva reprezentativna kazališta: Volksbühne, čiji je dugogodišnji ravnatelj Frank Castorff, i Schaubühne, čiji je dugogodišnji ravnatelj Thomas Ostermeier. Riječ je o kazalištima koja su u sadašnjim, ali i prošlim koncepcijama dijametralno suprotna. Volksbühne je nekoć bio jedan od najintrigantnijih kazališta Istočnoga Berlina, kazalište čiji sam naziv govori da je posvećen životu na sceni, odnosno kazalište koje u osmišljavanju predstava surađuje s različitim profilima stručnjaka (povjesničarima, psiholozima, filozofima, sociolozima itd.), dok je Schaubühne, kazalište koje je utemeljio Peter Stein, nekoć bio njegov pandan u Zapadnome Berlinu, a danas je visokograđansko, elitističko kazalište koje se bavi ključnim temama koje zaokupljaju njemačke građane. (Ibid., 14) Ostermeier kao

⁴³⁵ Thomas Ostermeier predstavom *Nora* Henrika Ibsena gostovao je na prvom izdanju Festivala svjetskog kazališta u Zagrebu.

predstavnik potonjeg, nastavlja Buljan, na racionalan i analitički način prikazuje svijet kapitalizma i otuđenost čovjeka, posvećujući posebnu pozornost scenografskim rješenjima pojedinih inscenacija, odnosima među likovima zasnovanim na racionalnosti te matematičkoj kritici društva koje se pomno secira kako bi se pronašli uzroci njegova stanja. Dimiter Gočev se s druge strane proslavio neobičnim inscenacijama djela Heinricha Müllera, a u svoje režije uvodi junake bliske hrvatskim publikama, junake tranzicijskih zemalja, tzv. klošare. (Ibid., 14)⁴³⁶

O dvjema koncepcijski posve različitim inačicama Čehovljeva *Ivanova*, koje u biti ipak dijele pesimistički, hladni i rezignirani pogled na tadašnji svijet, piše vrlo iscrpno i Bojan Munjin:

Zamislite na primjer Čehova u kojem nema one teške melankolije koju možete rezati nožem, gdje ljubavna drama nije u središtu pozornosti i gdje beskrajni razgovori o smislu života ne mirišu nužno na dugu rusku zimu. Upravo tako izgleda *Ivanov* Dimitera Gočeva (...). To je predstava iz koje su izbačeni dekor, autentični kostimi i već uobičajeni „veltšmerc“, a na goljoj pozornici ostali su samo glumci obavijeni gustom maglom i Čehov sveden na četiri temeljna pitanja. Zašto živim baš ovako kako živim, gdje su stvari sa mnom krenule loše, kako da se iz toga izvučem i ima li to uopće ikakva smisla? Glumci ulaze i izlaze iz te magle koja simbolički i stvarno na sceni savršeno funkcionira, govore svoje tekstove hladno i rezignirano, kao da su se upravo vratili s fronte, a gledateljima prolazi neka hladna jeza niz kralježnicu, jer shvaćaju da ovo nije melodramski Čehov u vrtu, uz čaj i popodnevene kolačiće, nego da se radi o ontološkim dvojbama od kojih se publika nema gdje sakriti. „U vezi s budućnosti čovjeka, ja sam potpuni pesimist“, hladno je na konferenciji za novinare ustvrdio Gočev. S ovakvom neveselom tezom komunicirala je druga verzija *Ivanova*, redatelja Tamása Aschera (...), ali je ontološki pesimizam u ovom slučaju spušten na nivo socijalnog realiteta koji ni kod Aschera ne izgleda ništa bolje. Bio je to *Ivanov* današnjega tranzicijskog doba u kome se čini da je sve u nekom histeričnom pokretu, dok nas Ascher uvjerava kako u stvari sve – stoji u mjestu. Scena djeluje kao kakva zabačena kavana na kraju grada u kakvom postsocijalističkom pejzažu srednjoeuropskih društava, a junaci na sceni nisu toliko umorni od života, koliko od neimaštine, nezaposlenosti i ogorčenja. Mađarski *Ivanov* predstava je emotivne i socijalne nesreće. Jesu li krive društvene prilike ili pojedinac nije ni važno –

⁴³⁶ O mađarskoj izvedbi *Ivanova* Buljan ističe: „To je jedna od rijetkih, vrhunskih, potpuno klasičnih predstava” jer ju je režirao redatelj koji je „čehovljansku atmosferu uspio prebaciti u socijalističku Mađarsku sedamdesetih godina” i koja je, za razliku od berlinske inačice, manje radikalna i drska. (Zorčec, 2008: 14) Mađarska inačica *Ivanova* odvija se u Mađarskoj, „u brutalnoj običnosti i vulgarnosti svakodnevice”, na sceni se prikazuje „okrutna komedija u paklenom ritmu”, dok scenografska rješenja podsjećaju na provincijske diskoteke iz sedamdesetih godina. (Primorac, 2008: 22)

perspektiva života bez okusa i mirisa jest senzibilitet koji – šire gledano – autorsko kazalište podastire gledalištu kao prvorazredni problem današnjice. (2008: 44–45)

Helena Braut napominje da je Čehovljeve *Ivanov* čest gost svjetskih kazališnih pozornica jer glavni protagonist zapravo predstavlja čovjeka današnjice, iscrpljenog i depresivnog pojedinca, nezadovoljnog u braku i do grla u dugovima. (2008: 38–39) Smatra da je za berlinsku predstavu presudna Staatsmannova dramaturška obrada drame koja „radikalno (...) i smjelo ruši, dekonstruira dramsko tkivo, ostavivši tek snažne semantičke segmente”. (Ibid., 38–39) Scena je prazna, ogoljena, prekrivena maglom (magla je jedini scenografski element na pozornici, osvjetljen na različite načine, ovisno o pojedinom prizoru), dok sudbinu njezina glavnog junaka redatelj tumači kao običnu farsu jer je teško opravdati, ali i kritizirati njegove postupke. Kostime u predstavi kritičarka naziva *bizarnima* jer glumci u njima „kao da lebde po sceni vođeni tajnim putanjama svoga usuda, burleskni u svojem jadu”. (Ibid., 38–39) Predstava se bavi i brojnim moralnim i ontološkim pitanjima, analizira bračne odnose i neuzvrćene ljubavi te nudi širok raspon glumačkih stilova (iako je broj glumaca smanjen u odnosu na broj likova u drami), međutim ne prikazuje čin svadbe i samoubojstva jer je ono naznačeno crtežom lika koji si oduzima život. (Ibid., 38–39)

S druge strane, mađarski redatelj Ascher u razgovoru s Lidijom Zozoli govori o svojoj viziji Čehovljeve drame. Priznaje kako je Čehov pisac koji ga najviše intrigira zato što najviše odgovara njegovu „redateljskom habitusu i redateljskoj imaginaciji”. (Zozoli, 2008: 17) Ističe slojevitost njegovih drama (svakodnevni banalni život protagonista, politički odnosi i metafizika), a o redatelju ovisi koji će sloj naglasiti u inscenaciji. Napominje i da preferira surađivati s glumcima koje dobro poznaje i koji su već glumili u njegovim predstavama, a zanimljiv je i njegov pristup režiji: „Život nije samo niz pojavnosti kojima ga prikazujemo na sceni. Pojavnosti imaju neki zajednički smisao za kojim neprestano tragamo. Pojavnosti ima mnogo, a zadaća kazališne umjetnosti je upravo u tome da traži njihovu pozadinu.” (Ibid., 17)

4. ZAKLJUČAK

Važnost recepcije kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela u Hrvatskoj (1897. – 2010.) može se iščitati unutar konteksta povijesnog i estetskog razvoja pojedinih hrvatskih profesionalnih i amaterskih kazališta, kazališnih družina i društava. Činjenice koje su obilježile nacionalnu i međunarodnu kazališnu praksu u navedenom razdoblju, kao i dominantni političko-ideološki i društveno-kulturni uvjeti toga razdoblja, utjecali su na prirodu odnosa kazališnih intendantata, redatelja, glumaca, dramaturga, scenografa, kostimografa i drugih scenskih umjetnika prema Čehovljevu dramskom i/ili proznom predlošku, zatim na način strukturiranja scenske radnje na pozornici, na izbor Čehovljevih djela i naposljetku na njihovu kritičku valorizaciju.

U razmatranju periodizacije recepcije kazališnih uprizorenja Čehovljevih djela uzete su u obzir ponajprije promjene koje su se odvijale u pojedinim kazalištima/kazališnim društvima/družinama, odnosno u redateljskim, glumačkim, scenografskim i kostimografskim pristupima Čehovljevim djelima, a zatim i relevantni povijesno-društveni i kulturni događaji kao njihova nadgradnja. Iako je teško povući oštru granicu između pojedinih etapa recepcije u spomenutom razdoblju, uputili smo na postojanje dvanaest različitih etapa koje sežu od početaka recepcije u Zagrebu 1897. do scenskih izvedbi piščevih djela u prvom desetljeću ovoga stoljeća.

Čehovljeva djela prvi se put uprizoruju u Hrvatskoj već potkraj 19. stoljeća, ubrzo nakon što su piščeva djela objavljena u Rusiji i ubrzo nakon što se izvode na njihovim kazališnim pozornicama. Na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu već 1897. godine postavlja se jednočinka *Medvjed* koju interpretiraju tadašnji istaknuti predstavnici hrvatskoga glumišta. Uprizoruje se za vrijeme intendanture Stjepana Miletića obilježene „europeizacijom” hrvatskog scenskog života. Miletić pokušava hrvatsko glumište povezati s kazališnim zbivanjima u Europi i uspostaviti visoke europske kriterije za izbor kazališnog repertoara. Pritom posebnu pozornost posvećuje djelima iz tzv. slavenske književnosti, a među njima i Čehovljevoj jednočinki. Potencijalni razlozi zašto je na hrvatskoj kazališnoj sceni najprije uprizorena jednočinka možda se mogu pronaći u tome što su se jednočinke tada poimale kao zabava ili odmor nakon „ozbiljnog” djela (*Medvjed* je izveden uz Gogoljevu *Ženidbu*) i što su se često izvodile na kazališnim pozornicama jer su predstavljale jedno od obilježja moderne. Međutim, za vrijeme Miletićeve intendanture scensko-interpretacijski

pristup glumaca nije bio usuglašen s potrebama tadašnjeg modernog europskog dramskog stvaralaštva, što znači da angažmanom novih glumaca u zagrebačkom kazalištu realistički i naturalistički stil glume tek tada postaje dominantan. Odbacuje se tradicionalni romantični patos 19. stoljeća, a solistička igra glumaca zamjenjuje se realističko-psihološkom i kolektivnom igrom.

U prvim godinama 20. stoljeća u stranom dijelu zagrebačkog repertoara može se uočiti znatan udio ruskih pisaca koje su zagovarali Josip Bach i Nikola Andrić. Andrić je bio sličnih kazališnih nazora kao Miletić, težio je realističnoj i psihološki razrađenoj glumi, te je uz njega najviše zaslužan za brzi početak recepcije piščevih djela na hrvatskoj kazališnoj sceni. Tako Čehov svojim stilskim osobitostima pomaže u oblikovanju scenske slike zagrebačke pozornice toga razdoblja, a svojim suvremenim dramskim izrazom pridonosi i formiranju pojedinih glumačkih i redateljskih poetika. Međutim, premijere njegovih djela imale su mali broj repriza i brzo su zamijenjene drugim dramskim premijerama. Bez obzira na to što je prepoznata vrijednost Čehovljeva književnog stvaralaštva u zagrebačkom kazalištu, izvedbe njegovih djela nisu bile popularne među širom zagrebačkom publikom. S druge strane, postigle su umjetnički uspjeh kod kazališnih kritičara koji su (djelomice) utjecali na daljnji tijek i način recepcije Čehovljevih djela u hrvatskoj kulturi. U *Hrvatskom pravu* prvi je put predstavljena književna analiza *Ujaka Vanje* koja je svojevrsno ishodište ne samo za pojedine kazališno-scenske analize redateljskih poetika koje se tijekom 20. stoljeća bave piščevim dramama u četiri čina već i za one književnog predznaka. Drama se interpretira kao lirski drama (koja sadrži i tragične i komične elemente), Čehov postaje impresionistički dramski pisac, a naglašava se psihološko stanje dramskih likova. Uzimajući u obzir neke od odrednica takve analize, nije iznenađujuće što je tadašnjoj publici bilo potrebno određeno vrijeme da barem donekle prihvati nova strujanja u modernom dramskom stvaralaštvu koje Čehov kao tvorac „antiteatralnog kazališta” i psihološke drame inaugurira.

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, kao drugo stalno glumište u Hrvatskoj, u tom razdoblju također izvodi jednočinku *Medvjed* i to kada dramaturg Srđan Tucić inzistira na postavljanju dramskih djela koja su se u to vrijeme često izvodila u Europi, a među njima je bila i Čehovljeva jednočinka. U Splitu i Karlovcu također se izvodi spomenuta jednočinka.

Čehovljeva djela ne prestaju se izvoditi tijekom Prvog svjetskog rata, ratnog sukoba koji zahvaća i Hrvatsku. Štoviše, izvode se bez cenzure vlasti. Na pozornici zagrebačkog

kazališta uz *Medvjeda* izvodi se i komedija u četiri čina *Višnjik*. Publika je odlazila u kazalište unatoč nepovoljnim uvjetima koji su tada vladali (siromaštvo, bolesti i glad stanovništva). Rat je potaknuo pravu kulturnu preobrazbu, što je najčešće rezultiralo time da su se na scenu postavljala djela komičnog sadržaja, a kritičari u osvrtima razmatraju stilsko i žanrovsko određenje drame, njezin hrvatski prijevod te propituju utjecaj aktualnih društveno-političkih događaja na kazališnu predstavu.

Godine 1916. ponovno je inscenirana jednočinka *Medvjed*, a kazališni kritičari pružaju oprečne informacije o ostvarenim glumačkim kreacijama u predstavi koje se temelje na (ne)pronalaženju pravog omjera između komičnih i tragičkih elemenata, što posredno svjedoči o višeslojnosti i kompleksnosti Čehovljevih dramskih likova i Čehovljeve dramaturgije općenito. Pisce poput Čehova ne može se uklopiti ni u jednu stilsku formaciju koju se definira kao historiografsko-poetičko-stilski okvir.

Za vrijeme Prvog svjetskog rata osječko kazalište također se bavi Čehovljevim jednočinkama (Jozica Ivakić ih prevodi i režira), dok se u prvim poslijeratnim godinama (1919. – 1922.) Čehovljevi tekstovi uprizoruju na zagrebačkoj i varaždinskoj pozornici. Izvedbu *Ujaka Vanje* u režiji ruskog redatelja Jakova Šuvalova ponovno posjećuje uski krug književnih znalaca, a manje šira publika, bez obzira na renomiranu i kvalitetnu glumačku postavu (naslovnu ulogu interpretirao je Ivo Raić koji u zagrebačko kazalište uvodi „metodu” rada hudožestvenika). Zagrebačko kazalište sljedećih četiriju desetljeća (1919. – 1962.) više ne izvodi Čehovljeva djela u vlastitoj produkciji, već to čine samo gostujući ansambli i amaterske družine.

Državna glumačka škola u Zagrebu uprizoruje Čehovljeva djela za potrebe učeničkih ispitnih produkcija. Za izvedbu *Prosidbe* 1921. postojao je veliki interes publike, vjerojatno zato što je jednočinka inscenirana nekoliko mjeseci nakon što je u Zagrebu gostovala Kačalovljeva grupa hudožestvenika koja je zagrebačku publiku upoznala s ruskim scenskim realizacijama pojedinih piščevih djela.

Početak dvadesetih godina najveći izravni utjecaj na hrvatsko glumište i na svijest hrvatske kazališne kritike imao je drugi boravak hudožestvenika u Zagrebu, pod vodstvom Konstantina Stanislavskog. Zagrebačka javnost imala je prilike upoznati se s redateljskom poetikom njihova glavnog predstavnika (utemeljenoj na „psihološkom realizmu”) što je

znatno utjecalo na daljnje hrvatske izvedbe piščevih djela. Međutim, u to vrijeme Stanislavski je već napustio metodu emocionalnog pamćenja te tragao za metodom fizičkih radnji, dok se hrvatsko glumište upoznalo samo s prvim dijelom njegova stvaralaštva.

U međuraću (1923. – 1940.) na zagrebačkoj pozornici jedino Državna glumačka škola uprizoruje Čehovljeva djela. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu tada ne postavlja ni jedno Čehovljevo djelo u vlastitoj produkciji, iako dvadesete godine, obilježene upravom Benešić-Gavella-Konjović, spadaju u najistaknutija razdoblja povijesti hrvatskoga glumišta. Prva hrvatska izvedba *Galeba* u režiji Lidije Mansvjetove izvedena je ubrzo nakon gostovanja Stanislavskog u Zagrebu pa se može pretpostaviti da je upoznavanje s izvorno izgovorenim i odigranim Čehovljevim djelima polaznicima škole tada donijelo važno umjetničko i kulturno iskustvo koje je produbilo temelje njihova vlastita glumačkog umijeća i utjecalo na samu izvedbu, što su prepoznali i kazališni kritičari. Još izravniji utjecaj vjerojatno je imala Mansvjetova koja je pridonijela modernizaciji tadašnjeg hrvatskog scenskog izraza i revitalizaciji inscenacija ruskih drama.

Osim u Državnoj glumačkoj školi, u razdoblju između dvaju svjetskih ratova Čehovljeva djela se uprizoruju i u Osijeku, Splitu, Dubrovniku i Karlovcu, u profesionalnim kazalištima i u amaterskim, odnosno poluprofesionalnim kazališnim društvima i družinama. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku postaje umjetnički konkurentno zagrebačkom kazališnom životu i sudjeluje u modernim tijekovima u hrvatskom kazalištu. Utjecaj hudožestvenika i redatelja koji su radom povezani s MHAT-om, a koji sa sobom donose najnovije teorijske i praktične spoznaje o kazalištu, pokazuje se bitnim za kazališna uprizorenja Čehovljevih djela i u tim gradovima.

Drugi svjetski rat u Hrvatskoj (1941. – 1945.) predstavlja jednu od izvankazališnih cezura kojima je određena nova etapa u razmatranju recepcije Čehovljevih djela na hrvatskim pozornicama. Iako je tadašnje kazalište kao kulturna institucija uglavnom određeno stavovima i djelovanjem vladajuće političke totalitarističke ideologije, Čehovljeva *Prosidba* nije se izvodila u hrvatskim profesionalnim kazalištima, već u amaterskim, odnosno poluprofesionalnim partizanskim društvima. Iako je donekle iskorištena u propagandističke svrhe partizanskih društva, može se pretpostaviti da su se u njezinim izvedbama ipak nazirali pojedini „inovativni” inscenatorski postupci. Prikazana je u posebnim ratnim uvjetima, kao

spontan odgovor na krutu ratnu realnost, ali koji odražava radost i slobodu glumačke igre, scenske improvizacije i blizak kontakt s publikom.

Društveni i ideološki prevrat 1945., odnosno nastajanje novog socijalističkog uređenja Jugoslavije koje nasljeđuje sovjetski model, doveli su do uspostavljanja novog sustava vrijednosti kojim je s jedne strane sloboda umjetničkog stvaralaštva bila ograničena i dozirana, a s druge dolazi do širenja kazališnoga pokreta u cijeloj zemlji i širenja financijske osnovice kazališnoga života. Do 1950. kazališta zauzimaju vodeće mjesto među predstavljачkim umjetnostima, bez obzira na to što je takva organizacija kazališnoga života djelovala kao specifičan način širenja ideološke propagande postojećih političkih struktura. Sukladno tomu, i broj izvedbi Čehovljevih djela u hrvatskim kazalištima znatno se povećao.

Splitska prva izvedba drame *Tri sestre* u režiji Mansvjetove 1948. godine u kazališnoj kritici promatrala se kao trijumf realističke umjetnosti, a Čehovljev dramski opus držao zaslužnim za nastanak *Sistema* Stanislavskog. Stanislavski je postao umjetnik revolucionar koji je na kazališnu scenu uveo „realističnu” metodu, odnosno naglašavala se važnost hudožestvenika u borbi za stvaranje socijalističke umjetnosti. Takav stav podupirala je i ruska književna kritika koja se bavila Čehovom (Jermilov). Stanislavskog su međutim u Hrvatskoj nakon 1945. godine kompromitirali njegovi sljedbenici koji su ga u duhu sorealističke ideologije interpretirali doktrinarno, pozivajući se na njegov *Sistem* kao na gotovu formulu, bez obzira na to što nitko u hrvatskom glumištu tada nije točno znao što je „psihološki realizam” i kako ga provesti u radu na predstavi. Estetska funkcija kazališnih predstava povlačila se pred onom ideološkom te se razdoblje od 1947. do 1948. karakterizira kao faza nasilne ideologizacije umjetničkoga života u Jugoslaviji.

Ako je suditi prema kazališnokritičkim osvrtima, Čehovljeva djela se sredinom pedesetih godina i dalje promatraju kroz političko-ideološku vizuru. Čehov se portretira kao pjesnik rada, a piščevi junaci proglašavaju predstavnicima života u Rusiji, pri čemu se ističe njihov kolektivni život, a ne individualne težnje. Izvedba *Ujaka Vanje* u splitskom kazalištu 1954. u prvi plan postavlja „aktivističke” elemente drame (ljubav prema domovini i svojem narodu).

Čehovljeve jednočinke počinju se prikazivati i u obliku lutkarskih predstava. Bez obzira na to što članove Družine mladih iz Zagreba kritiziraju tadašnje političke vlasti, njihov rad odlikuje se spoznajno-istraživačkim pristupom kazalištu i književnosti te duhom zajedništva i

međusobnog razumijevanja. Umjetnost ne smatraju političkim, već estetiziranim činom neovisnim o društvenim zbivanjima. Estetsku funkciju Čehovljevih djela žele naglasiti i učenici Zemaljske glumačke škole i redatelj Tito Strozzi, čija je namjera u *Ujaku Vanji* bila prikazati smiješnu i tužnu stranu ljudskog života, bez ideoloških primisli, psihologiziranja ili vanjske dramatičnosti. Studentsko kazalište *Ivan Goran Kovačić* izvedbom drame *Tri sestre* u režiji Zdravka Randića također se je pokušalo odmaknuti od tumačenja doktrinarne inačice *Sistema* Stanislavskog. Kao okupljalište mladih intelektualaca, svojim je repertoarnim usmjerenjem i kazališno-scenskom praksom nastojalo biti na razini profesionalnih kazališta.

Čehovljeve izvedbe 1955. postaju i dio redovitog ispitnog repertoara za evaluaciju studenata glume i režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, nastavljajući tradiciju započetu na Zemaljskoj glumačkoj školi.

Hudožestvenici 1956. godine ponovno gostuju u Zagrebu, a posebnu pozornost hrvatskih kazališnih kritičara privukla je i inscenacija drame *Tri sestre* u režiji Nemirovič-Dančenka. Tadašnji ravnatelj MHAT-a smatrao je da drama razotkriva Čehova kao optimističnog pisca koji traži i vjeruje u mogućnost novoga života te negira njegovo dotadašnje određenje melankoličnog i nezadovoljnog kritičara društvenog poretka svojeg doba. Za hrvatsku publiku i većinu kritičara takva režija nije ponudila originalno ili novo tumačenje drame jer su takve tendencije u interpretaciji Čehovljevih drama prisutne na hrvatskim pozornicama cijelo desetljeće nakon Drugog svjetskog rata.

Šezdesetih godina Čehovljeva djela se s jedne strane i dalje uprizoruju unutar okvira scenskog realizma, s većim naglaskom postavljenim na poetske elemente, dok se s druge polako počinje nazirati tendencija k antiiluzionizmu u režijskim postupcima i tendencija k redukciji i stilizaciji dekora u scenografskim rješenjima, kao što se i satirom želi progovoriti o aktualnom političko-društvenom stanju u zemlji. Razvija se svijest da scenski izričaj zahtijeva uspostavljanje određenih promjena u redateljskim postupcima, glumačkim pristupima, scenografiji i kostimima, međutim to ne znači da se takva promjena uvijek uspjela realizirati u scenskim izvedbama piščevih djela.

Satiričko kazalište *Jazavac* služi se humorom i satirom kao refleksijom na tadašnje političko-društvene događaje. Predstave se uprizoruju na komornoj pozornici improvizacijskog karaktera koja pokušava uspostaviti neposredan odnos i suradnju s gledateljima. Redateljski i

scenografski rad Vladimira Gerića u varaždinskom kazalištu odlikuje se darom za kreiranje scenske atmosfere koji podsjeća na Reinhardta, redukcijom i antimimetičkim načelom u tumačenju scenskog prostora te odbacivanjem pretjeranog scenskog iluzionizma. Branko Mešeg u osječkom kazalištu pokušava povezati Čehovljevu dramaturgiju s onom teatra apsurdna, no neovisno o tome, izvedba *Ujaka Vanje* nije izlazila izvan okvira scenskog realizma. U zadarskoj izvedbi triju jednočinki (*Jubilej*, *O štetnosti duhana* i *Labuđi pjev*) Venturinijev scenski prostor pokazuje tendenciju k redukcionizmu i stilizaciji kazališne scene, dok je u riječkom kazalištu Nereo Scaglia skloniji psihološki utemeljenom realizmu te zastupa kolektivno načelo u kazalištu.

Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina u hrvatskoj politici, društvu i kulturi obilježeni su burnim događajima. U lipnju 1968. dolazi do studentskih prosvjeda u Zagrebu, a početak sedmog desetljeća obilježen je zanosom i slomom Hrvatskog proljeća, što je utjecalo na djelovanje hrvatskih kazališta i na njihovu repertoarnu politiku, a posredno i na scenske izvedbe Čehovljevih djela u kojima se u određenoj mjeri ponovno nazire element politizacije kazališnoga čina. S obzirom na to da se javlja potreba za osamostaljenjem hrvatskih kazališta i njihovim vlastitim izričajima, nije iznenađujuće što se i u scenskim izvedbama piščevih djela javljaju pokušaji za novim načinima tumačenja i uprizorenja Čehova na hrvatskim pozornicama, katkad tražeći uzore i u međunarodnoj kazališnoj praksi. S druge strane, i dalje je prisutan utjecaj poetskog realizma.

Posebice se ističe riječka predstava *Čehovijana* Giuseppea Maffiolija koja predstavlja eksperiment tzv. teatra u teatru, a koji naglašava farsične i ludičke elemente četiriju jednočinki te nastaje pod utjecajem Mejerholjda i Vahtangova. Također se izdvaja Gerićevo uprizorenje *Triju sestara* u Dubrovniku kao dio tadašnje europske kazališne tendencije za izdvajanjem „globalne metafore” u Čehovljevim djelima, a koje ga povezuje sa Strehlerovim izvedbama piščevih djela.

U drugoj polovici sedamdesetih godina i početkom osamdesetih godina nastavljaju se pokušaji modernizacije scenskih izvedbi Čehovljevih djela. Redatelji se oslanjaju na poetiku teatra apsurdna, naglašavaju važnost tijela u glumačkim izričajima ili su u nekim segmentima bliski Mejerholjdovoj kazališnoj poetici ili pak Brechtovu epskom kazalištu. Potkraj sedamdesetih godina javlja se tendencija „kritičke režije” u kojoj redatelj preuzima ulogu

kritičara, a tekst se dekonstruira. Čehov se proglašava duhovnim prethodnikom Ionescova i Beckettova teatra apsurda.

U potrazi za novim načinima izvođenja Čehovljevih tekstova Kazališna radionica *Pozdravi* okreće se nekonvencionalnim scenskim mogućnostima i fizičkom ekspresijom razara dijalošku strukturu jednočinki i realistički ugođaj. Estetski otpor uspostavlja u odnosu na primat dramske riječi nad ostalim scenskim izražajnim sredstvima (posebice nad tijelom). Tijelo povezuje s govorom, afirmirajući tezu da je spoznaja tjelesne naravi.

Petar Veček povezuje Čehova s Brechtovim kazališnim modelom (metodom očuđenja i uspostavljanja objektivne distance) te pokazuje sklonost k političkom kazalištu. Prema Armaniniju, Čehovljeva djela više se ne tumače isključivo kao lirske drame, već se negira osjećajnost pisca prema protagonistima.

U razdoblju od 1982. do 1990. godine dominira utjecaj egzistencijalističke filozofije, odnosno teatra apsurda u redateljskim poetikama koje se bave scenskim izvedbama Čehovljevih djela. Kunčević u prvi plan postavlja propast čovjeka i motiv tišine kao simbol stanke tijekom koje čovjek može ponovno naslutiti smisao vlastite egzistencije. Paolo Magelli pozornost usmjerava prema Artaudovu teatru okrutnosti i teatru rituala (surovost se treba ekstrahirati iz djela i dovesti do potpunog i scenski čistog izraza; kazalište je jedino mjesto gdje čovjek može povratiti vlastitu duhovnost), a pojedini postupci su usmjereni i k aktualizaciji egzistencijalne problematike (propadanju pojedinca i njegovih etičkih i estetskih vrijednosti potkraj 20. stoljeća, osjećaju tjeskobe, straha i melankolije, gubitku nade u bolju budućnost). Vida Ognjenović u izvedbi *Triju sestara* oslanja se s jedne strane na kreiranje drame ugođaja, dok s druge strane dramu dodaje određene motive i prizore kako bi naglasila dehumanizaciju čovjeka i potrebu vraćanja kazališta umjetnicima. Zlatko Bourek adaptira i režira jednočinke *O štetnosti duhana* i *Prosidbu* te osmišljava njihovu scenografiju i izrađuje lutke. U svojem teatru figura služi se tehnikom bunraku, a njegovo kazalište je brehtijansko, ekspresionističko i pučko.

Burni politički događaji koji su obilježili hrvatsko društvo u posljednjem desetljeću 20. stoljeća (ponajprije Domovinski rat u Hrvatskoj od 1991. do 1995.) bitno su utjecali na hrvatsku kazališno-scensku praksu, pa tako i na kazališna uprizorenja Čehovljevih djela od 1991. do 2001. Čehovljeva djela se često izvode na hrvatskim pozornicama na kraju stoljeća

ili onda kada je stoljeće u krizi ili ratu, kada dolazi do poništenja vjere u apsolutne istine, razum i univerzalne vrijednosti te je ono zamijenjeno pluralističkim, fragmentiranim i relativističkim pogledom na svijet. Nerijetko se uprizoruju i u tranzicijskom razdoblju kada se pokušava odbaciti predanost ideji „povijesti sa svrhom” i kada se želi propitivati položaj umjetnika i umjetnosti u društvu. U takvim predstavama se javlja tendencija k dekonstrukciji i fragmentaciji Čehovljeva tekstnog predloška (tekst čini samo jedan od materijala scenskog oblikovanja, u ravnopravnom je suodnosu s ostalim elementima inscenacije) koji se katkad ponovno integrira s tekstovima drugih važnih dramatičara. Traže se novi oblici scenskih prostora koji katkad postaju interaktivni i integrativni s gledateljima, naglašava se procesnost izvedbe (izvedba više nema strogo određen početak i kraj), tijelo glumca zauzima važnu ulogu jer glumac izlaže sebe u procesu dekompozicije (nema više komponiranja dramskih likova, već se uloga kreira i privatnim komentarima glumaca o njihovu životu), a katkad je teško pronaći pravi smisao predstave jer izvedba djela ne znači ujedno ilustraciju zadane fabule. U predstavi se uvode drugi medijski oblici (videoinstalacije) i najnoviji tehnološki izumi te se uspostavlja suradnja hrvatskih izvođača s inozemnim pristupima u glumi i režiji. Pojedine karakteristike takvog „postdramskog kazališta” vidljive su u Večekovu uprizorenju *Galeba*, Magellijevu ruskom ciklusu (dramama *Višnjik*, *Tri sestre* i *Ujak Vanja*), Brezovčevoj zagrebačkoj i ljubljanskoj izvedbi *Triju sestara*, izvedbama Čehovljevih djela na Splitskom ljetu u režiji Georgija Para, uprizorenju *Triju sestara* na 15. Eurokazu u izvedbi bugarskog kazališta.

U prvom desetljeću 21. stoljeća Čehovljeva djela i njihove adaptacije/obrade i dalje se postavljaju na hrvatsku kazališnu scenu većinom u duhu postdramskog kazališta. Na temelju njihove analize mogu se razaznati sljedeća zajednička obilježja: dekonstrukcija i fragmentacija Čehovljeva tekstnog predloška i njegovo ponovno sastavljanje s jedne strane, a odmak od dekonstrukcije teksta i neposrednih komentara na hrvatsku ratnu realnost s druge; dekonstrukcija scenske izvedbe uvođenjem poezije, glazbe i performansa, u obliku suvremene kabaretske *stand up* atrakcije; poništavanje usko određenih granica između različitih književnih vrsta; uvođenje glumčeve poetike osobnog iskustva i ogoljenog fizičkog izričaja, glumac postaje izvođač – nositelj stanja, emocije ili dramske funkcije koji istražuje međusobne poveznice između govora, svijesti i psihe dramskih likova ili njihove (prikrivene) seksualne frustracije i nezadovoljstva te projekcije nezadovoljstva na okolinu; rad s malim brojem glumaca s kojima je izgrađen odnos povjerenja; ukidanje jasnih granica između

stvarnosti i fikcije (dokumentarizam); propitivanje aktualnih društvenih pitanja; minimalizam scenografije i kostima te proširenje scenskog prostora u gledalište; neposredan kontakt s gledateljima; utjecaj tzv. novog realizma koji se oslanja na Stanislavskog; snažne dramaturške intervencije u korpus teksta (interpolacije, skraćivanja, izbacivanja ključnih scena) i uvođenje videoprojekcija, dokumentarističkih zvučnih snimaka; smještanje dramske radnje u neodređeno vrijeme i prostor itd.

Uzimajući u obzir sve predstavljene poetičke odrednice scenskih realizacija Čehovljevih djela u Hrvatskoj u razdoblju koje obuhvaća 113 godina te njihov povijesno-politički kontekst, važno je istaknuti da je piščevo književno stvaralaštvo (posebice dramsko) bitno utjecalo na razvoj i djelovanje hrvatskoga glumišta te na razvoj hrvatske kazališnokritičke misli (i obrnuto) i da će se taj međusobni utjecaj najvjerojatnije nastaviti i dalje te predstavljati polazište za buduća tumačenja, inscenacije i kritičke valorizacije piščevih djela na hrvatskim kazališnim pozornicama. Također treba napomenuti da je Čehovljevo stvaralaštvo nemoguće jednoznačno odrediti, što je vjerojatno i tajna njegova uspjeha i suvremenosti na hrvatskim, ali i svjetskim kazališnim pozornicama, kako u 20. stoljeću, tako i u prvim desetljećima ovog stoljeća.

5. POPIS LITERATURE

1. Afrić, V. (1970). *U danima odluka i dilema*. Beograd: Vojnoizdavački zavod.
2. Alajmović, E. (2017). *Destrukcija socijalnih i tradicionalnih vrijednosti carske Rusije u dramama: „Višnjik”, „Galeb,, i „Ujka Vanja” Antona Pavloviča Čehova* (Završni diplomski rad). Filozofski fakultet, Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu.
3. Anić, V. i Goldstein, I. (1999). *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi liber.
4. Babuder, K. (2015). *Slika saveznika u zagrebačkom dnevnom tisku 1914./1915. i 1917./1918. godine* (Diplomski rad). Filozofski fakultet, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu.
5. Baković, I. (2011). Igra povijesti na razmeđu svjetova – povijest u kazalištu kraja Austro-Ugarske i početka Države/Kraljevine SHS. U: Pavlović, C., Glunčić-Bužančić, V. i Meyer-Fraatz, A. (ur.) *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIII. Poetika i politika kulture nakon 1910. godine* (str. 350–360). Split, Zagreb: Književni krug, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
6. Banović, S. (2020). *Kazalište za narod: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu 1945. – 1955. Od socrealizma do samoupravljanja*. Zagreb: Fraktura.
7. Banović, S., (ur.) (2019). *Mladen Škiljan: Tragovi i svjedočanstva (1953. – 1980.)*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
8. Banović, S. (2012). *Država i njeno kazalište. Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941. – 1945.* Zagreb: Profil.
9. Banović, S. (2002). Hrvatska drama u kontekstu komornih pozornica Drame zagrebačkog HNK od 1957. do danas: Drama jedne pozornice u uzaludnoj potrazi za prostorom stvaranja. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 5(9), 214–217.
10. Banu, G. (1999). Kazalište i „Višnjik” – dvije zajedničke sudbine?. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 2(3/4), 92–96.
11. Baronica, K. (1992.). *Tendencija redukcije u scenografiji HNK u Zagrebu 1951. – 1965.* (Diplomski rad). Filozofski fakultet, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu.
12. Bartolec, R. (2004). Dim u lice ili poezija jednako kazalište. *Zarez: dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja*, 6(130), 34–35.
13. Bašović, A. (2008). *Čehov i prostor: Struktura dramskog prostora u Čehovljevim dramama kao koncentrirani izraz dramske strukture*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
14. Batušić, N. (2019). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

15. Batušić, N., (ur.) (1985). *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu: 1860 – 1985*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Školska knjiga.
16. Batušić, N. (1983a). *Gavella: Književnost i kazalište*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
17. Batušić, N. (ur.) (1983b). Bach, Josip. *Hrvatski biografski leksikon*. Pristup 3. siječnja 2020. na <https://hbl.lzmk.hr/clanak/bach-josip-redatelj>
18. Batušić, N. (1983c). Redateljska misao između 1935. i 1955. godine. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.* (str. 26–33). Split: Književni krug.
19. Batušić, N. (1980). Hrvatska kazališna režija u razdoblju moderne. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Moderna* (str. 17–47). Split: Izdavački centar.
20. Batušić, N. (1978). *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
21. Batušić, N. (1971). *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*. Zagreb: Matica hrvatska
22. Batušić, N., Puhovski, N. i Zuppa, V., (ur.) (2004). *Sveučilište u Zagrebu – Akademija dramske umjetnosti: 1950. – 2000*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Barabarus.
23. Batušić, S. (1948). *Stanislavski u Zagrebu. Sjećanja, svjedočanstva, dokumenti*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
24. Belyi, A. (1984). Čehov. U *Simbolizam* (str. 199–207). Beograd: „Vuk Karadžić”: Institut za književnost i umetnost.
25. Benčić, T. (ur.) (1999). *Čuvari književnog naslijeđa 1 (hrvatski esejisti o književnosti 20. stoljeća)*. Zagreb: Tipex.
26. Benedetti, J. (2004). *Stanislavski: An Introduction*. New York: Routledge.
27. Benjamin, W. (1978). Studije za teoriju epskog teatra. *Prolog*, 10(35), 55–70.
28. Bergson, H. (1987). *Smijeh: Esej o značenju komičnog*. Znanje: Zagreb.
29. Berković, Z. (1987). Gavella i Stupica. U Hećimović, B. (ur.) *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj* (str. 43–45). Novi Sad, Rijeka: Sterijino pozorje, Izdavački centar.
30. Bezić-Božanić, N. (1984). Scenografi Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (364–374). Split: Književni krug.

31. Bezić-Božanić, N. (1980). Novinske vijesti o scenskim priredbama u Splitu (1884. – 1918.) U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Moderna* (str. 397–454). Split: Izdavački centar.
32. Bilić, A. (2008). *Književni i kazališni rad Joze Ivakića*. Zagreb, Vinkovci: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Centar za znanstveni rad u Vinkovcima.
33. Biskupović, A. (2015). Osječko kazalište, kazališna kritika i novine u Prvom svjetskom ratu. U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju* (397–427). Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split.
34. Blažević, M. (2012). *Izboren poraz: Novo kazalište u hrvatskome glumištu od Gavelle do...* Zagreb: Disput d.o.o. za izdavačku djelatnost.
35. Blažević, M. (2007). *Razgovori o novom kazalištu 1*. Zagreb: CDU.
36. Boban, I. (1999). O predstavi „Improvizacije I i II.” *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti*, 12–13, 50–54.
37. Bogner-Šaban, A. (2018). *Ivo Raić – hrvatski i europski glumac i redatelj*. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta.
38. Bogner-Šaban, A. (2008). Repertoar Krležinih dana u Osijeku. U Hećimović, B. (ur.) *Krležini dani u Osijeku 2007. 100 godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: Povijest, teorija i praksa – hrvatska dramska književnost i kazalište* (str. 478–484). Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek.
39. Bogner-Šaban, A. (2007). *Novi sadržaji starih tema: studije i rasprave*. Zagreb: Kapitol.
40. Bogner-Šaban, A. (ur.) (2004) *Kosta Spaić* (posebno izdanje). Zagreb: Kapitol.
41. Bogner-Šaban, A. (1997). *Kazališni Osijek*. Zagreb, Osijek: AGM, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
42. Bogner-Šaban, A. (1996). U Hećimović, B. i Senker, B. (ur.) *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Knj. 1. Osijek, Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU Zagreb.
43. Boko, J. (2010). In memoriam: Vanča Kljaković (1930. – 2010.), Dobri duh kazališta. *Vijenac*, 432, 2.

44. Boko, J. (2005). Hrabrost kao kazališna kategorija: Portret mađarskoga kazališnog redatelja Árpáda Schillinga. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 8(23/24), 54.
45. Boko, J. (2004). Povratak u europsku maticu – Zlatna maska, Moskva. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 8(17/18), 20-23.
46. Borozan, B. (1983). Avangardno i inovacije u kazalištu NOB-a. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.* (str. 41–52). Split: Književni krug,
47. Bošković, I. (2016). Tko je splitska kazališna publika? U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Publika i kritika* (str. 105–126). Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split.
48. Botić, M. (2018). Festival vlastite publike: Dvadeset i pet godina Međunarodnog festivala malih scena u Rijeci. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 21(73/74), 152–161.
49. Botić, M. (2013). *Igranje proze, pisanje kazališta: Scenske prerade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu.* Zagreb: Hrvatski centar ITI.
50. Botić, M. (2008). O usamljenosti, između prosvijećenog mainstreama i eksperimenta. 15. Međunarodni festival malih scena u Rijeci, 2008. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 10(33/34), 61.
51. Brecht, B. (1966). *Dijalektika u teatru.* Beograd: Nolit.
52. Brustein, R. S. (1991). *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama.* Chicago: Elephant Paperbacks.
53. Carlson, M. (1997). *Kazališne teorije 3. Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća.* (prev. Boris i Ivana Senker). Zagreb: Hrvatski centar ITI.
54. Carnicke, S. M. (2009). *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the 21st Century.* New York: Routledge.
55. Ciglar, Ž. (2003). Vladimir Gerić, Uvijek sam bio malo izvan matice, razgovor. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 7(15/16), 26–31.
56. Cindrić, P. (ur.) (1969). *Hrvatsko narodno kazalište: 1894 – 1969.* Zagreb: Naprijed, Hrvatsko narodno kazalište.
57. Corrigan, R. W. (1965). *Tragedy: Vision and Form.* San Francisco: Chandler Publishing Company.
58. Crnojević-Carić, D. (2016). Ivica Boban ili Ona koja spaja naizgled nespojivo. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 19(67–68), 46–51.

59. Crnojević-Carić, D. (2013). Dubrovačke ambijentalne predstave i svijet spektakla. U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Gavella – riječ i prostor* (str. 219–234). Zagreb, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug.
60. Crnojević-Carić, D. (2008). *Gluma i identitet: o glumi i melankoliji*, Zagreb: Durieux.
61. Cvjetković-Kurelec, V. (1984). Manifesti, načelne izjave, programi i slično u suvremenom hrvatskom glumištu. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 209–217). Split: Književni krug.
62. Čaldarović, O. (2008). Još jednom o '68./ aspekti traženja slobode. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 11(35/36), 100–106.
63. Čehov, A. P. (1988). *Drame*. Zagreb: August Cesarec.
64. Čehov, A. P. (1960). *Sabrana djela. Knj. deseta. Drama bez naslova. Pisma*. Zagreb: Zora.
65. Čulić, Ć. (1971). *Kazališne večeri (osvrsti i prikazi), 1945. – 1964*. Split: Matica hrvatska.
66. Davies et al. (2008). *Jansonova povijest umjetnosti: Zapadna tradicija*. Zagreb: Stanek d.o.o.
67. Denegri, J. (1998). Rudolf Bunk – slikar između dva udaljena mora. *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 41(1), 147–158.
68. Detoni-Dujmić, D. (ur.) (1989). Bogdanović, Milica. *Hrvatski biografski leksikon*. Pristup 3. siječnja 2020. na <https://hbl.lzmk.hr/clanak/2236>
69. Dort, B. (1982). Redatelj – suveren koji se povlači. Doba velike predstave. *Scena*, 3(3), 19–31.
70. Drašković, M. Filić, K. et al. (1955). *Narodno kazalište „August Cesarec” u Varaždinu: 1873. – 1955*. Varaždin: Narodno kazalište August Cesarec.
71. Dubrović, E. (1998). *Scena i kostim: Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
72. Duvignaud, J. (1978). *Sociologija pozorišta. Kolektivne senke*. Beograd: Biblioteka Misao i dileme.
73. Dvorniković, V. (1916). *Psihologija Teodora Ribota*. Zagreb: C. Albrecht.
74. Fergusson, F. (1970). *Sušтина pozorišta* (prev. Marta Frajnd). Beograd: Nolit.
75. Fischer-Lichte, E. (2011). *Povijest drame. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*. Svezak 2. *Od romantizma do danas*. Zagreb: Disput.

76. Flaker, A. (2009). *Ruska avangarda 2: književnost i slikarstvo: autori, pojmovi, djela*. Zagreb, Beograd: Profil multimedija, Službeni glasnik.
77. Flaker, A. (1997). Čitajmo Čehova. *Vijenac*, 5(91), 30.
78. Flaker, V. (1984a) Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 68–83). Split: Književni krug.
79. Flaker, A. (1984b). *Ruska avangarda*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber / Globus.
80. Flaker, A. (1976). *Stilske formacije*. Zagreb: Liber.
81. Flaker, A. (1975). *Povijest svjetske književnosti*. Knj. 7. Zagreb: Mladost.
82. Flaker, A. (1965). *Ruski klasici XIX. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
83. Flaker, A. (1959). Književno djelo A. P. Čehova U: Čehov, A. P. *Sabrana djela*. Knj. prva. *Humoreske* (str. 7–38). Zagreb: Zora.
84. Foretić, D. (1984). Glumac i suvremeni oblici scenske ekspresije. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 267–291). Split: Književni krug.
85. Fotez, M. (1943). *Kazališni feljtoni*. Zagreb: Tisak Hrvatskog tiskarskog zavoda d. d.
86. Frajnd, M. (1984) Drama u Jugoslaviji 1955 – 1975. i inovacije u suvremenom europskom teatru. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 337–346). Split: Književni krug.
87. Frangeš, I., (ur.) (1980) *Izabrana djela: Iso Kršnjavi, Iso Velikanović, Živko Bertić, Joza Ivakić*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
88. Frndić, N. (1984) Komediografija Fadila Hadžića. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 165–174). Split: Književni krug.
89. Gašparović, D. (1996) Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka, u doba obnove 1970. – 1981. U Hećimović, B. i Senker, B. (ur.) *Krležini dani u Osijeku 1995. Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas* (str. 194–199). Knj. 1. Osijek, Zagreb: HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
90. Gašparović, T. (2002). Suvremeno propitivanje klasika, 9. Međunarodni festival malih scena Rijeka. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 5(9/10), 38–45.

91. Gašparović, T. (2006). Post festum: 13. Međunarodni festival malih scena, Rijeka, 3. – 10. svibnja 2006. – Psihologija i patologija. *Vijenac*, 319. Pristup 17. srpnja 2021. na <https://www.matica.hr/vijenac/319/psihologija-i-patologija-7482/>
92. Gašparović, T. (2008). Stubište koje ne vodi nikamo, *Vijenac*, 362. Pristup 20. srpnja 2021. na <https://www.matica.hr/vijenac/362/stubiste-koje-ne-vodi-nikamo-5114/>
93. Gavella, B. (2005). *Teorija glume: od materijala do ličnosti*. (prir. Nikola Batušić i Marin Blažević). Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
94. Gavella, B. (1971). *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Knjiga 86. Zagreb: Matica hrvatska.
95. Gavella, B. (1970). *Književnost i kazalište*. Zagreb: Kolo Matice hrvatske.
96. Gavella, B. (1967). *Glumac i kazalište*. Novi sad: Biblioteka Sterijinog pozorja.
97. Gavella, B. (1953). *Hrvatsko glumište: analiza nastajanja njegovog stila*. Zora: Zagreb.
98. Gerić, V. (2015). Moj Čehov. U Čehov, A. P. *Izabrane drame: Ivanov, Galeb, Ujak Vanja, Tri sestre, Višnjik, Izabrane jednočinke* (str. 421–426). Zagreb: Disput.
99. Govedić, N. (2019). *Veličanstveno ništa: Dramaturgija depresije*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
100. Govedić, N. (2006). Tri pristupa 'gubitku'. *Zarez*, 7(181), 31.
101. Hećimović, B. (ur.) (2006). *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište, Filozofski fakultet.
102. Hećimović, B. (2004). *U zagrljaju kazališta*. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO.
103. Hećimović, B. (ur.) (2002). *Repertoar hrvatskih kazališta*. Knj. 3. *Prvi dio: repertoari. Drugi dio: abecedni popisi i kazala*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM.
104. Hećimović, B. (ur.) (1995). *Karlovačka kazališna stoljeća*. Karlovac, Zagreb: Matica hrvatska, Ogranak Karlovac, Zavod za povijest književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
105. Hećimović, B. (ur.) (1990). *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840 – 1860 – 1980*. Knj. 1. *Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Globus.
106. Hećimović, B. (ur.) (1987). *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*. Novi Sad, Rijeka: Sterijino pozorje, Izdavački centar Rijeka.

107. Hećimović, B. (1980). Osnovne razvojne težnje i obilježja hrvatskog kazališta i dramske književnosti u doba moderne. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Moderna* (str. 5–16). Split: Izdavački centar.
108. Hećimović, B. i Obelić, V. (ur.) (1990). *Repertoar hrvatskih kazališta: 1840 – 1860 – 1980*. Knj. 2. *Abecedni popisi, kazala*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Globus.
109. Horvat, J. (1962). *Povijest novinstva Hrvatske 1771. – 1939*. Zagreb: Stvarnost.
110. Horvat, N. *Izobrazba glumaca u Osijeku* (Diplomski rad). Filozofski fakultet, Osijek, Sveučilište u Osijeku.
111. Hristić, J. (1981). *Čehov i dramski pisac*. Beograd: Nolit.
112. Ibrišimović-Šabić, A. (2019). *Čehov u Sarajevu. Djela Antona Pavloviča Čehova na sarajevskoj sceni u svjetlu bh. književne i pozorišne kritike*. Sarajevo: Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu.
113. Ibrišimović-Šabić, A. (2013). *O interpretacijama komičnog. Čehovljevi vodvilji i jednočinke u sarajevskim pozorištima*. Pristup 15. veljače 2022. na https://www.academia.edu/32464580/O_interpretacijama_komičnog_Cehovljevi_vodvilji_i_jednočinke_u_sarajevskim_pozorištima_docx
114. Innes, C. (ur.) (2000). *A sourcebook on naturalist theatre*. London, New York: Routledge.
115. Ivanković, H., ur. (2014). *Pedeset godina Satiričkoga kazališta Kerempuh*. Zagreb: satiričko kazalište Kerempuh.
116. Ivanković, H., ur. (2011a). *Joško Juvančić Jupa*. Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre.
117. Ivanković, H., ur. (2011b). *Marin Carić*. Zagreb: Hrvatski centar ITI, Zagrebačko gradsko kazalište Komedija.
118. Ivanković, H., (ur.) (2009). HKD teatar / Međunarodni festival malih scena Rijeka – 15 godina. Rijeka: HKD teatar – Međunarodni festival malih scena Rijeka.
119. Ivanković, H. (2005). Riječ izbornika. Modeli prezentacije tragičkog iskustva (12. Međunarodni festival malih scena). *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 8(21/22), 34–35.
120. Ivanković, H. (2005). Tri usamljena asa (15. Međunarodni kazališni festival Kontakt u Torunu). *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 8(21/22), 50-59.
121. Ivanković, H. (1999). Osvajanje novih prostora: Šesti hrvatski festival malih scena u Rijeci. *Kolo: časopis Matice hrvatske*, 9(1), 454–462.

122. Jermilov, V. V. (1946). *Anton Pavlovič Čehov: književni portret 1860. – 1904*. Beograd, Zagreb: Kultura.
123. Jurišić, Š. (2008). *Splitsko kazalište od godine 1893. do 1941*. Split: Logos.
124. Kačić Rogošić, V. (2017). *Skupno osmišljeno kazalište (Opće značajke i hrvatski primjeri)*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
125. Kleber, P. (1999). The Whole of Italy is Our Orchard: Strehler's Cherry Orchard. *Modern Drama*, 42(4), 579–594.
126. Košutić-Brozović, N. (1982). Hrvatsko dramsko prevoditeljstvo u međuratnom razdoblju. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama* (str. 272–337). Split: Književni krug.
127. Kovačić, Đ. (1980). *Utjecaji ruske scenografije i kostimografije na scenografske i kostimografske postavbe opera i baleta na sceni HNK-a u Zagrebu između dva rata* (Magistarska radnja). Filozofski fakultet, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu.
128. Kravar, Z. (1980). Jednočinke u dramskoj književnosti hrvatske moderne. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Moderna* (str. 209–242). Split: Izdavački centar.
129. Kreft, B. (1964). Anton Pavlovič Čehov. U *Portreti ruskih pisaca* (str. 219–267). (prev. Milan Rakočević i Petar Zobec). Titograd: Grafički zavod.
130. Krleža, M. (2005). *Izlet u Rusiju 1925*. Zagreb: Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
131. Krušić, V. (1974). Work in Progress. *Prolog: časopis za kazalište i ostala pitanja kulture*, 6(21), 63–65.
132. Kulundžić, J. (1997). *Režija*. Zagreb: Kronika zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU.
133. Kunčević, I. (2012). *Ambijentalnost na dubrovačku*. Zagreb: Hrvatski ITI centar.
134. Kusturica, N. (2011). *Doticaji i suočenja III*. Sarajevo: Slavistički komitet.
135. Kvrgić, P. (2000). Smijeh kao naličje stvarnosti. *Vijenac*, 161, 28.
136. Lasić, S. (1971). *Sukob na književnoj ljevici 1928 – 1952*. Zagreb: Lider.
137. Lazić, R. (1984). Animacijska funkcija režije. Razgovor s redateljem Mladenom Škiljanom. *Pozorište: časopis za pozorišnu umjetnost*, 3–4, 168–197.
138. Lazić, R. (1987). *Traktat o režiji*. Zagreb: Cekade, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost.

139. Lederer, A. (ur.) (2019). *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*. Drugi dio. Zagreb, Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
140. Lederer, A. (2016). Utjecaj kazališne kritike na publiku. Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, 2005. – 2013. U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Publika i kritika* (str. 549–562). Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split.
141. Lederer, A. (2003). *Redatelj Tito Strozzi*. Zagreb: Meandar.
142. Lederer, A. i Petranović, M. (2019). *Ideja sinteze. Oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća. / The Idea of Synthesis. Set and costume design in the 1950s*. Zagreb: Školska knjiga.
143. Lehmann, H. – T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost.
144. Lešić, J. (1986). *Historija jugoslavenske moderne režije (1861 – 1941)*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik”.
145. Lešić, J. (1976). *Sarajevsko pozorište između dva rata*. Sarajevo: Svjetlost.
146. Lukić, D. (2010) *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti. Kazalište u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju*. Zagreb: Leykam International d. o. o.
147. Lužina, J. (2009). *Kazalište kao akcija*. Pula: Istarsko narodno kazalište.
148. Ljubić, L. (2019). *Od prijestupnice do umjetnice: kazališne i društvene uloge hrvatskih glumica*. Zagreb, Osijek: Meandarmedia, Akademija za umjetnost i kulturu.
149. Machiedo, V. (2007). *Od kazališta do teksta i obrnuto: Romanističke i hrvatske studije i ogledi*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
150. Madunić Barišić, N. (2005). Kazalište u Virovitici – Mali div: Uz šezdesetu obljetnicu djelovanja Kazališta u Virovitici. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 8(21/22), 72–79.
151. Magarshack, D. (1952). *Chekhov, A Life*. New York: Grove Press.
152. Marinković, R. (1951). O teoriji i praksi građanske dramaturgije. U Horvat, J., Kolar, S. i Šegedin, P. (ur.) *Drama i problemi drame*. Zagreb: Matica hrvatska.
153. Marjanović, S. (1986). Pokret kazališnog amaterizma u istočnoj Hrvatskoj i djelatnost kazališta u Virovitici. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa*

- o hrvatskoj drami i teatru. Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta: provjere i poticaji* (str. 442–468). Split: Književni krug.
154. Marković, I. (2001). *Sumarni inventar. Gradsko narodno kazalište Bjelovar (1945. – 1962.)*. Bjelovar: Državni arhiv u Bjelovaru.
155. Marotti, M. (2003). *Novostvorena glumačka osobnost: umjetnička istina na kazališnoj i na radiofonskoj pozornici*. Zagreb: ArTresor naklada.
156. Maštrović, T. (1996). *Pedeset godina Hrvatske kazališne kuće Zadar (1945. – 1995.): kazalištarije jednog repertoara*. Zadar: Hrvatska kazališna kuća Zadar, GAFF Zadar.
157. Maštrović, T. (1985). *Hrvatsko kazalište u Zadru: prilozi za kazališnu povijest Zadra*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
158. Maštrović, T. (1984). *Zadarsko narodno kazalište (1945. – 1963.)* U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 346–355). Split: Književni krug.
159. Maštrović, T. (1983). *Revolucionarni začeci prvog profesionalnog kazališta u povijesti Zadra*. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i kazalištu. Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955.* (str. 332–353). Split: Književni krug.
160. Mataga, V. (1987). *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma. Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
161. Matković, M. (1949). *Dramaturški eseji*. Zagreb: Matica hrvatska.
162. Medenica, I. (2010). *Kratak pregled igranja Čehova u XX vijeku (s jednim pogledom na XXI)*. U *Zbornik radova Fakulteta dramskih umjetnosti 17* (str. 11–23.). Beograd: FDU.
163. Međimorec, M. (2008). *Studentsko kazalište. Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 11(35/36), 130–150.
164. Mejerholjd, V. E. (1976). *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
165. Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
166. Merlin, B. (2003). *Konstantin Stanislavsky*. London, New York: Routledge.
167. Midžić, S. i Bezić, N. (ur.) (2017) *Družina mladih: čudesna teatarska igra*. Zagreb: ArTresor naklada i Hrvatski glazbeni zavod.
168. Mihanović, N. (1984) *Elementi poetskog u suvremenoj hrvatskoj drami*. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 57–67). Split: Književni krug.

169. Mihanović, N. (1982) Intendantska era Julija Benešića. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama* (str. 51–64). Split: Književni krug.
170. Miletić, S. (1978). *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba.
171. Miletić, S. (1909). *Iz raznih novina: probrani sastavci o kazalištu, umjetnosti i književnosti*. Zagreb: Naklada Društva hrvatskih književnika.
172. Miletić, S. (1904). *Hrvatsko glumište (1894. – 1899.): dramaturški zapisci*. Zagreb: Knjižara Gjura Trpinca.
173. Miličević, O. (1974). Stanislavski i Majerhold. *Teatron 2.: publikacija za pozorišnu istoriju i teatrologiju*, 5–11.
174. Misailović, M. (1988). *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
175. Mitchell, K. (2009). *The Director's Craft*. London: Routledge.
176. Mojaš, D. (ur.) (2013). *Lero u knjigu stavljen: 1968. – 2013*. Dubrovnik: Studentski teatar Lero.
177. Mojaš, D. (ur.) (2011). *Lerovnica, Studentski teatar Lero, Dubrovnik: 1968. – 2011*. Dubrovnik: Studentski teatar Lero.
178. Mrkonjić, Z. (2010). Sjećanja: Vanča Kljaković – Majstor Mediterana. *Hrvatsko glumište*, 46–47, 65.
179. Mrkonjić, Z. (1979). Zagrebački redateljski kartel. *Prolog*, 11(39–40), 85–92.
180. Mrkšić, B. (1971). *Riječ i maska: pristup scenskoj umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
181. Mucić, D. (2010). *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: 1907. – 1941*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek, Filozofski fakultet.
182. Mucić, D. (1991). Kazalište u Osijeku u razdoblju hrvatske moderne. *Croatica*, 22(35/36), 241–256.
183. Mucić, D. (1980). Osnivanje osječkog kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Moderna* (str. 95–106). Split: Izdavački centar.
184. Munjin, B. (2009). Postmoderna omladinska komuna pod motom – Kultura promjene, Vivisekcija jednog kazališta: Teatar &TD. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 17(37/38), 80–83.
185. Munjin, B. (2008). Festival svjetskog kazališta / 2008.: Punina praznine. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 11(35/36), 44.

186. Nemeć, K. (2003.). *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. Godine*. Zagreb: Školska knjiga.
187. Nikćević, S. (2015a). Dramski repertoar HNK u Zagrebu za vrijeme Prvoga svjetskog rata ili Nastavak dotadašnje poetike, politike i organizacije. U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju* (str. 356–382). Zagreb, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug.
188. Nikćević, S. (2015b). Odjeci Domovinskog rata u hrvatskom kazalištu i drami. *Hrvatska revija* 3. Pristup 15. travnja 2021. na <https://www.matica.hr/hr/461/odjeci-domovinskog-rata-u-hrvatskom-kazalistu-i-drami-24971/>
189. Novak, B. (2005). *Hrvatsko novinarstvo u 20. stoljeću*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
190. Novak, S. (2013). *Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. Stoljeću* (Doktorski rad). Filozofski fakultet, Osijek, Sveučilište u Osijeku.
191. Paro, G. (2010). *Pospremanje*. Zagreb: Disput.
192. Paro, G. (1999). *Razgovor s Miletićem*. Zagreb: Disput.
193. Paro, G. (1984). Moje scensko druženje s Fadilom Hadžićem. U Franićević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 175–180). Split: Književni krug.
194. Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus d.o.o.
195. Perović, S. (1966). *Iz radionice velikih majstora: Kako su stvarali književnici II*. Zagreb: Školska knjiga.
196. Petlevski, S. (2001). *Kazalište suigre. Gavellin doprinos teoriji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus d.o.o.
197. Većek, Petar (natuknica o redatelju). GDK *Gavella*. Pristup 14. svibnja 2019. na <https://www.gavella.hr/natuknice/vecek-petar>
198. Petranović, M. (2017). *Kamilo Tompa i kazalište*. Zagreb: Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti.
199. Petranović, M. (2014). *Prepoznatljivo svoja – kostimografkinja Ika Škomrlj*. Zagreb: ULUPUH.

200. Petranović, M. i Bakal, I. (ur.) (2015) *Od kostima do kostimografije: hrvatska kazališna kostimografija*. Zagreb: ULUPUH – Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti.
201. Petranović, M., Senker, B. i Žugić, A. (ur.) (2018). *Krležini dani u Osijeku 2017. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*. Prvi dio. Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
202. Petričević, M. (1966). Kratak pregled rada kazališta u Dubrovniku od početka ovog vijeka do 1941. godine. *Naše more: znanstveni časopis za more i pomorstvo*, 13(6), 296–297.
203. Petričević, M. (1965). Nekoliko riječi o kazalištu i kazališnoj kritici. *Naše more: znanstveni časopis za more i pomorstvo*. 12(5–6), 220–221.
204. Piscator, E. (1985). *Političko kazalište*. Zagreb: Cekade, Biblioteka Prolog.
205. Pitches, J. (2006). *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London, New York: Routledge.
206. Pitches, J. (2003). *Vsevolod Meyerhold*. London, New York: Routledge.
207. Pleša, B. (1985). Subjektivno o redateljskom metodu Bojana Stupice (I). *Scena*, 21(1–2), 94–99.
208. Posavac, Z. (1984). Estetika i dramska umjetnost u Hrvatskoj šezdesetih godina XX. stoljeća. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 84–99). Split: Književni krug.
209. Prica, Č. (1999). Stanislavski je odlučio: Zagreb: stoljeće Hudožestvenika. *Cicero: magazin za umjetnost*. 2(3), 90–98.
210. Prica, Č. (1989). „Tri sestre” A. P. Čehova. Ljepotom u prošlosti, životom u budućnosti. U Čehov, A. P. *Tri sestre* (str. 5–24). Zagreb: Školska knjiga.
211. Prica, Č. (1987). *Stvarnost i iluzija: Kazališne i dramaturške bilješke*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
212. Prohić, O. (1996). Dramatizacija i adaptacija: dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta. U Hećimović, B. i Senker, B. (ur.) *Krležini dani u Osijeku 1995.: Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968. – 1971. do danas*. Knj. 1. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet, Zagreb: Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU.

213. Radetić, E. (1967). Prigodne reminiscencije jednoga našeg starijeg čitaoca. *Istarski mozaik: časopis za društvena, književna i umjениčka pitanja Istre*, 4–5, 241–242.
214. Raspor, T. (2017) *Kraljevsko zemaljsko hrvatsko kazalište u Zagrebu tokom Prvog svjetskog rata* (Diplomski rad). Filozofski fakultet, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu.
215. Roach, J. (2005). *Strasti glume: studije o znanosti glume*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
216. Roje Depolo, L. (2012). *Rudolf Gerhart Bunk 1908. – 1974. Akvareli*. Zagreb: Gliptoteka HAZU.
217. Roksandić, D. i Batušić, S. (ur.) (1960). *Hrvatsko narodno kazalište: Zbornik o stogodišnjici (1860. – 1960.)*. Zagreb: Naprijed.
218. Rosanda Žigo, I. (2012). *Utjecaj redateljskih poetika na formiranje riječkoga nacionalnoga glumišta (1946. – 1980.)* (Doktorski rad). Filozofski fakultet, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu.
219. Rosanda Žigo, I. (2006). Postdramsko kazalište-analitički pristup (Hans Thies Lehmann: „Postdramsko kazalište”). *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 18(1), 136–141.
220. Rošić, Đ. (1980). *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Rijeka: Liburnija.
221. Ružić, I. (2003). Kazalište: 10. Međunarodni festival malih scena, Rijeka, 3. – 17. svibnja 2003., Nasilje na daskama. *Vijenac*, 241. Pristup 23. svibnja 2021. na <https://www.matica.hr/vijenac/241/nasilje-na-daskama-12507/>
222. Sartre, J. P. (1981). *Drame; Tekstovi o pozorištu* (prev. Jovana Barić-Jeremić et al.). Beograd: Nolit.
223. Schmitt, N. C. (1990). *Actors and Onlookers: Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
224. Selem, P. (1984). Hrvatsko glumište u europskom kontekstu. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 328–337). Split: Književni krug.
225. Selem, P. (1978). *Kutija od vremena (kazališne kritike i eseji)*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
226. Senker, B. (2016). Miletić, Stjepan. *Hrvatski biografski leksikon*. Pristup 15. siječnja 2021. na <https://hbl.lzmk.hr/clanak/11915>
227. Senker, B. (2011) *Teatrološki fragmenti: o suvremenoj hrvatskoj dramati i kazalištu*. Zagreb: Disput.
228. Senker, B. (2002). *Kazališne razmjene*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

229. Senker, B. (2001). *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941 – 1995*. Zagreb: Disput.
230. Senker, B. (2000). *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio 1895 – 1940*. Zagreb: Disput.
231. Senker, B. (1987). Svjetlo iz crne kutije. *Novi prolog: revija za dramsku umjetnost*, 2(18), 133–137.
232. Senker, B. (1984a). Redatelji postgavelijanske generacije. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 232–257). Split: Književni krug.
233. Senker, B. (1984b). *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Cekade, Izdanja Centra za kulturnu djelatnost.
234. Senker, B. (1982). Nove tendencije u glumačkom izrazu. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama* (str. 78–97). Split: Književni krug.
235. Senker, B. (1980). Velika glumačka imena u doba moderne. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Moderna* (str. 48–64). Split: Izdavački centar.
236. Senker, B. (1979). Kazališna režija i redatelji u 19. stoljeću. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. XIX. stoljeće* (str. 68–83). Split: Čakavski sabor.
237. Shakespeare, W. (2005) *Hamlet* (Prev. Mate Maras). Zagreb: Školska knjiga.
238. Sim, S. (2001). *Derrida i kraj povijesti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
239. Solar, M. (1997). *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
240. Solar, M. (1984). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
241. Souriau, E. (1971). Kocka i kugla. U Sabljak, T. (ur.) *Teatar XX. stoljeća* (str. 131–138). Split, Zagreb: Matica hrvatska.
242. Stanislavski, K. S. (1988). *Moj život u umjetnosti*. Zagreb: Cekade, Omladinski kulturni centar.
243. Stanislavski, K. S. (1989). *Rad glumca na sebi, prvi dio. Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja - dnevnik učenika*. Zagreb: Cekade, Omladinski kulturni centar.
244. Stanislavski, K. S. (1991). *Rad glumca na sebi, drugi dio. Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja – dnevnik učenika. Rad glumca na ulozi. Materijali*. Zagreb: Cekade, Omladinski kulturni centar.

245. Strehler, D. (1979). Beleške o „Višnjiku“. U *Čehov u višnjiku savremenog teatra*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
246. Stublija, Ž. (1984). Dramska i teatrologijska riječ prvih poslijeratnih godina. U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 190–209). Split: Književni krug.
247. Škavić, Đ. (1999). *Hrvatsko kazališno nazivlje*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
248. Šošić, D. (1987) Bojan Stupica u Zagrebu. U Hećimović, B. (ur.) *Dramaturški spisi XXI. Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj* (str. 38–42). Novi Sad: Sterijino pozorje.
249. Šošić, D. (1984). „Više nego režiser“ (Bojan Stupica u Zagrebu). U Franičević, M. et al. (ur.) *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955 – 1975)* (str. 218–231). Split: Književni krug.
250. Šovagović Despot, A. (2010). *Kad se ima kome dati*. Zagreb: Mozaik knjiga.
251. Šovagović Despot, A. (2003). *Divlja sloboda*. Zagreb: Mozaik knjiga.
252. Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Vlees & Beton, Ghent.
253. Švacov, V. (2018). *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
254. Tomić, D. (2009). Kauzlarić Atač, Zlatko. *Hrvatski biografski leksikon*. Pristup 25. travnja 2022. na <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10121>
255. Trojan, I. (2015). Osječki kazališni život u vrijeme Prvoga svjetskog rata. U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju* (str. 383-396). Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split.
256. Trojan, I. (2006). *In-yer-face theatre: Drama Davora Špišića. Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 9(25/26), 2, 144–149.
257. Tunjić, A. (2010). Kazalište je više od koncepcije (intervju s Vladimirom Gerićem). *Vijenac*, 17(430). Pristup 22. rujna 2021. na <https://www.matica.hr/vijenac/430/kazaliste-je-vise-od-koncepcije-1675/>
258. Turčinović, Ž. (2005). Zanimljivi uzorci istraživačkog kazališta (12. Međunarodni festival malih scena). *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 8(21/22), 36–43.
259. Ujčić, V. (1989). *Kazališne kritike. Sa scene Istarskog narodnog kazališta u Puli, od 1954. do 1964*. Pula, Pazin: Braća Ujčić.
260. Užarević, J. (2020). *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Zagreb: Disput.

261. Varjačić, M. (2021). Vladimir Gerić i renesansa kajkavskoga kazališta. *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, 1. Pristup 20. travnja 2021. na <https://www.matica.hr/kolo/651/vladimir-geric-i-renesansa-kajkavskoga-kazalista-31694/>
262. Varjačić, M. (2018). Petar Veček, ravnatelj i redatelj u Varaždinu. U Petranović, M., Senker, B. i Žugić, A. *Krležini dani u Osijeku. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*. Dio 1. (str. 136–145). Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.
263. Vattimo, G. (2000). *Kraj moderne* (prev. Mario Kopic). Zagreb: Matica hrvatska.
264. Vigato (2020). Zdenko Venturini kao scenograf Hrvatskog narodnog kazališta Zadar. *Croatica et slavica iadertina*, 16(1), 276–291.
265. Vigato, T. (2012). Narodno kazalište u Zadru od 1945. do 1955. godine. *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*, 54, 323–349.
266. Vladović, B. (ur.) (1998). *Portret umjetnika u drami, III.* (zbornik). Zagreb: Hrvatski radio.
267. Vladović, B. (ur.) (1996). *Portret umjetnika u drami, II.* (zbornik). Zagreb: Hrvatski radio.
268. Vladović, B. (ur.) (1995). *Portret umjetnika u drami, I.* (zbornik). Zagreb, Split: Hrvatski radio, Hrvatsko narodno kazalište Split.
269. Vlašić, V. (2016). Požeško profesionalno kazalište, repertoar i publika. U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Publika i kritika* (str. 92–104). Zagreb, Split: HAZU, Književni krug Split.
270. Weber-Kapusta, D. (2015). Uloga i značenje kazališne kritike u stvaranju sociologije zagrebačkoga glumišta u razdoblju Prvoga svjetskog rata. U Senker, B. i Glunčić-Bužančić, V. *Dani Hvarskog kazališta: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru. Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju* (str. 340–355). Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Split: Književni krug.
271. Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*. New York: Cambridge University Press.
272. Yarmolinsky, A. (ur.) (1973). *Letters of Anton Chekhov*. New York: The Viking Press.
273. Zahova, B. E. (1977). O umetnosti režije. *Scena*, 13(1), 93–96.
274. Zuppa, V. (1989). *Uvod u fenomenologiju suvremenog hrvatskog glumišta, ili: štap i šešir*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

275. Žeravica, K. (2018). Ružica Lorković: glumačka ostvarenja na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku. U Petranović, M., Senker, B. i Žugić, A. (ur.) *Krležini dani u Osijeku 2017*. Dio 1. (str. 65–84). Zagreb, Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku.

6. POPIS IZVORA

6.1. POPIS KAZALIŠNIH KRITIKA

1. A. K. (24. 6. 1987.). Premijere: Čehov u „Titovim mornarima”. *Slobodna Dalmacija*, 11.
2. A. R. (22. 5. 1962.). Čehov na pozornici HNK. *Večernji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
3. Afrić, V. (18. 4. 1962a.). 20-godišnjica Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije. Od Visa do Beograda. *Vjesnik*, 23(5444), 7.
4. Afrić, V. (17. 4. 1962b.). 20-godišnjica Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije. Tri mjeseca u Jajcu. *Vjesnik*, 23(5443), 10.
5. Afrić, V. (16. 4. 1962c.). 20-godišnjica Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije. Bihaćki statut. *Vjesnik*, 23(5442), 7.
6. Afrić, V. (15. 4. 1962d.). 20-godišnjica Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije. Narod nas je primao kao najrođenije. *Vjesnik*, 23(5441), 9.
7. Afrić, V. (14. 4. 1962e.). 20-godišnjica Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije. Prve predstave i prve turneje. *Vjesnik*, 23(5442), 11.
8. Afrić, V. (13. 4. 1962f.). 20-godišnjica Kazališta narodnog oslobođenja Jugoslavije. Borbene tradicije Zagrebačkog kazališta. *Vjesnik*, 23(5441), 7.
9. Afrić, V. (17. 9. 1961a.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(241), 14.
10. Afrić, V. (16. 9. 1961b.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(240), 12.
11. Afrić, V. (15. 9. 1961c.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(239), 12.
12. Afrić, V. (14. 9. 1961d.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(238), 12.
13. Afrić, V. (13. 9. 1961e.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(237), 12.
14. Afrić, V. (12. 9. 1961f.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(236), 12.
15. Afrić, V. (11. 9. 1961g.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(235), 12.

16. Afrić, V. (10. 9. 1961h.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(234), 16.
17. Afrić, V. (9. 9. 1961i.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(233), 12.
18. Afrić, V. (8. 9. 1961j.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(232), 12.
19. Afrić, V. (7. 9. 1961k.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(231), 10.
20. Afrić, V. (6. 9. 1961l.). Uspomene jednog glumca: Ratni put Kazališta narodnog oslobođenja. *Borba*, 26(230), 14.
21. Ahmetović, S. (18. 1. 1975.) U potrazi za novim kazališnim profilom. *Dubrovački vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
22. Andrija Fijan (Povodom 90-godišnjice rođenja i 30-godišnjice smrti) (1941, rujan 21). *Novi list*, 1(145), 15.
23. Anton Pavlovič Čehov: U povodu premijere „Ujka Vanje” na splitskoj sceni (1954, prosinac 29). *Slobodna Dalmacija*, 3072, 3.
24. B. (22. 2. 1979.). Čehovljev „Ujak Vanja” u izvedbi Teatra u gostima. *Slobodna Dalmacija*, 7.
25. B. (1. 3. 1978.). Uz splitsku premijeru „Višnjika”: Hudožestvenici u Splitu 1924. i njihova interpretacija Čehova. *Slobodna Dalmacija*, 8.
26. Bađun, D. (26. 4. 1988.). Čehov i „Tri sestre”. *Glas Slavonije*.
27. Batušić, N. (4. 2. 1989.). U spomen: Scenske vizije Kamila Tompe. *Panorama subotom*, 17. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
28. Batušić, S. (20. 1. 1963.). Danas Hamlet – sutra statist: Uz stogodišnjicu rođenja K. S. Stanislavskog. *Vjesnik*, 24(5716), 7.
29. Batušić, S. (15. 2. 1956.). Kako stvaraju naši književnici i umjetnici – Glumac triju generacija: Razgovor s Viktorom Bekom u povodu njegova jubileja. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

30. Begović, M. (28. 12. 1923.). Kazalište Tuškanac: Otvorenje intimnog kazališta u Tuškancu. *Večer*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
31. Begović, M. (20. 1. 1922.) Predstava učenika glumačke škole. *Slobodna tribuna*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
32. Benešić, J. (20. 3. 1916.) Hrvatsko kazalište. *Narodne novine*, 82(65), 1–2.
33. Benić, G. (4. 8. 1996.). Otvoreni teatar – tema Čehov. *Slobodna Dalmacija*, 9.
34. Berić, G. (1983). Razgovor s povodom: oslušivati sadašnjost. *Oslobođenje*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
35. Bitef na TV – A. P. Čehov: „Višnjik” (1985, listopad 31). *Slobodna Dalmacija*, 27.
36. Bitef '85: Veliko iskupljenje (1985, listopad 2). *Slobodna Dalmacija*, 8.
37. Bognar, K. (23. 10. 1978.). Sa susreta kazališta Hrvatske: Iznenađenje – „Play Čehov”. *Vjesnik*, 34(11197), 4.
38. Boko, J. (13. 9. 1996a.). Ruska duša s talijanskim srcem. *Slobodna Dalmacija*, 11.
39. Boko, J. (20. 8. 1996b.). I kazalište poput kitova treba zaštitu. *Slobodna Dalmacija*, 25.
40. Bošnjak, N. (06.11.2002a.). Glumački lapež room dijele duhoviti i duhovi. *Glas Slavonije*, 83(26083), 22-23.
41. Bošnjak, N. (25.10.2002b.). Razgovor: Petar Veček: Težak sam samo lošim glumcima!, *Glas Slavonije*, 83(26074), 68.
42. Bošnjak, N. (24.10.2002c.). Veček dosadašnji repertoar HNK proglasio katastrofom!. *Glas Slavonije*, 83(26073), 18.
43. Braut, H. (24. 9. 2009.). Blijedo viđenje „Višnjika”. *Vjesnik*, 70(21936), 35.
44. Braut, H. (22. 9. 2008.). 6. Festival svjetskog kazališta u Zagrebu – Kazalište: Čehovljevi „Ivanov” u režiji Dimitera Gočeva u izvedbi berlinskoga Volksbühnea: Čehov – bliži no ikada!. *Vjesnik*, 69(21635), 38–39.
45. Braut, H. (3./4. 3. 2007.). Razgovor: glumica Jadranka Đokić u Čehovljevu „Galebu” redatelja Vasilija Senjina u ZKM-u: Bliske su nam Čehovljeve čežnje. *Vjesnik*, 68(21164), 16.
46. Braut, H. (13./14. 5. 2006.). Otmjena dosada i umor provincije. *Vjesnik*, 67(20921), 83.
47. Braut, H. (11. 4. 2005a.). Diraljiva Markovićeve emocionalna ljestvica. *Vjesnik*, 66(20591), 18.

48. Braut, H. (9./10. 4. 2005b.). Kad glumica glumi glumicu. *Vjesnik*, 66(20590), 82.
49. Braut, H. (14. 11. 2002.). Prizori potrošenih sudbina. *Vjesnik*, 63(19738), 16.
50. Brečić, P. (24. 4. 1987.). Odjeci: Čehov bez katarze. *Slobodna Dalmacija*, 8.
51. Brković, L. (16. 3. 1979.). Pozorište: Drachov trenutak. *Mladost: list Saveza socijalističke omladine Jugoslavije*, 57(1135), 12.
52. Buljan, I. (1. 7. 1992.). Eurokaz u Zagrebu: Šest sestara traže Moskvu. *Slobodna Dalmacija*, 29.
53. Buljan, B. (1. 4. 1980.). In memoriam glumici: Vanja Marković-Tadić. *Slobodna Dalmacija*, 6.
54. Buljan, B. (24. 5. 1963.). Lidija Mansvjetova (Nekrolog). *Slobodna Dalmacija*, 20(1963), 5.
55. Ciglar, Ž. (10. 1. 2008.). „Galeb” ZKM-a leti u Čile. *Večernji list*, 48(15848), 22.
56. Ciglar, Ž. (6. 3. 2007a.). Premijera: „Galeb” u ZKM-u u režiji Vasilija Senjina – Oni su tužni poput Čehovljevih likova. *Večernji list*, 47(15551), 27.
57. Ciglar, Ž. (3. 3. 2007b.). Večeras „Galeb” u ZKM-u. *Večernji list*, 47(15548).
58. Ciglar, Ž. (28. 3. 2006a.). Uoči premijere „Tri sestre” u HNK: Kunčević, Prlender, Frangeš i Dedijer – Ekipa koja pobjeđuje. *Večernji list*, 46(15222), 17.
59. Ciglar, Ž. (27. 3. 2006b.). Premijera „Tri sestre” Darija Harjačeka u Teatru ITD: Svjesna autoironija i zaigranost osjećaja. *Večernji list*, 46(15221), 38.
60. Ciglar, Ž. (12. 3. 2006c.). Samo jedan mali pokušaj pipkanja. *Večernji list*, 46(15206), 24.
61. Ciglar, Ž. (11. 4. 2005.). Neva Rošić glumica, i to kakva glumica!. *Večernji list*, 45(14883), 51.
62. Ciglar, Ž. (9. 2. 2004.). Premijera „Prosidbe” se sjeća starog kazališta. *Večernji list*, 44(14472), 42.
63. Ciglar, Ž. (24. 5. 1999a.). Premijera u DK *Gavella*: Razigravanje na ruševinama. *Večernji list*, 43(12808), 33.
64. Ciglar, Ž. (22. 5. 1999b.). Mama je spasila „Višnjik”. *Večernji list*, 43(12806), 48.
65. Ciglar, Ž. (23. 7. 1998a.). Prva dramska premijera na 49. Splitskom ljetu: Tako to rade majstori. *Večernji list*, 42(12511), 30.
66. Ciglar, Ž. (21. 7. 1998b.). Večeras prva dramska premijera na 49. Splitskom ljetu: Biti ili ne biti – „Galeb”. *Večernji list*, 42(12509), 37.
67. Cvijanović, M. (23.4.1975a.). Sutra premijera talijanske drame riječkog kazališta – Čehovljeve jednočinke. *Novi list*, 29(95), 8.

68. Cvijanović, M. (14.4.1975b.). „Čehovijana” po Istri. *Novi list*, 29(87), 8.
69. Cuculić, K. (11.4.2005a.). Predstava starinskog ozračja i punokrvnih likova. *Novi list*, 58(18536), 16-17.
70. Cuculić, K. (10.4.2005b.). Sto lica, sto uloga, jedna osoba. *Novi list*, 58(18535), 70.
71. Čadež, T. (26.3.2006.). „Tri sestre”: Sto puta jeftinije, a bolje nego u HNK. *Jutarnji list*, 8(2810).
72. Čehov opet na velikoj sceni (2006, ožujak 11–12). *Vjesnik*, 66(20869).
73. Čehov ponovo na našoj pozornici: „Ivanov” u Gavelli (1978, travanj 7). *Večernji list*, 22(5738), 11.
74. Čehov: „Trešnjik” (1916, ožujak 20). *Hrvatska riječ*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
75. Čehov: „Ujak Vanja” (1947, veljača). *Studentski list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
76. Čehov: „Ujak Vanja” – Izvedba II. razreda Zemaljske glumačke škole (1947, veljača 10). *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
77. Čičin Šain, Ć. (15. 8. 1938.). Umro je Stanislavski. *Novo doba*, 21(189), 9–10.
78. Damiani, A. (26. 4. 1975.). Con Cechoviana il dramma italiano al „Neboder” – Spettacolo bivalente in accentuazione marionettistica. *La Voce del Popolo*, 31(97), 5.
79. „Dani satire” Satiričkog kazališta „Jazavac” (1978, svibanj 17). *Večernji list*, 22(5770), 8.
80. Delijanis, B. (20. 4. 1962.). „Galeb” Antona Pavlovića Čehova. *Telegram*, 3(104), 7.
81. Derk, D. (28. 7. 2002.). Kulturni Obzor: razgovor s Marinom Gozze. *Večernji list*, 8(390).
82. Desetogodišnjica smrti A. P. Čehova (1914, srpanj 17). *Obzor*, 195, 1–2.
83. Dolaze hudožestvenici (1956, svibanj 1). *Vjesnik*, 17(3747), 10.
84. Dolenčić otjerao Čuturu?! (1999, svibanj 24). *Večernji list*, 43(12808), 33.
85. Draganić, I. (29.10.2002.). Ovacije Paniću i Bertokovoj!. *Osječki Dom*, 3(312), 13.
86. Dramski noviteti u Narodnom kazalištu. (1923, siječanj 15). *Dom i svijet*, 2(390), 42.
87. Đ. P. (10. 2. 1947a.). Čehov: „Ujak Vanja” – Izvedba II. razreda Zemaljske glumačke škole. *Narodni list*, 2.
88. Đ. P. (29. 1. 1947b.). Kazalište: O Čehovljevim dramama – Pred prikazivanje drame „Ujak Vanja” u izvedbi glumačke škole. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

89. E. M. (15. 6. 1921.). Glumačka škola. *Novosti*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
90. Fantela Hlede, S. (12. 3. 1982.). Drama razmeđa. *Večernji list*, 26(6934), 14.
91. Fedorov, N. I. (9. 4. 1942.). Dr. Nikola Andrić (1867. – 1942.). *Hrvatski narod*, 396, 6.
92. Ferenčina, D. (17. 1. 2008.) Brak iz računa bez predumišljaja. *Vijenac*, 362.
93. Fiamengo, J. (3. 3. 1989.). Petkom otvoreno – Sugovornik: redatelj Paolo Magelli: Teatar je matematika duha. *Slobodna Dalmacija*, 19.
94. Fiamengo, J. (28. 12. 1988.). Dječak u otuđenom svijetu. *Slobodna Dalmacija*, 12.
95. Fiamengo, J. (9. 11. 1979a.). Osvrti: „Stare stvari” Čehovljeve – Uz gostovanje kazališne radionice „Pozdravi” predstavom „*Play Čehov*” na splitskoj sceni. *Slobodna Dalmacija*, 6.
96. Fiamengo, J. (31. 10. 1979b.). Gostovanja: „*Play Čehov*” i „*Julije Cezar*”. *Slobodna Dalmacija*, 6.
97. Fiamengo, J. (24. 2. 1978.). Susreti: Volim pokazivati emocije. *Slobodna Dalmacija*, 7.
98. Foretić, D. (30. 12. 1998). Vječni zagrebački fakir. *Novi list*.
99. Foretić, D. (30. 12. 1998). Vječni zagrebački fakir. *Novi list*.
100. Foretić, D. (1984.). Sestre izgubljene u vremenu, *Vjesnik*.
101. Foretić, D. (18. 1. 1979.). Kazališna kronika: Čehov s dagerotipije, *Vjesnik*, 40(11279), 7.
102. Foretić, D. (2. 6. 1978a.). Dani Satire u „Jazavcu”: Čehov na drugi način – „*Play Čehov*” u izvedbi Kazališne radionice „Pozdravi” ”. *Vjesnik*, 39(11054), 6.
103. Foretić, D. (14. 4. 1978b.). Pravi Čehov našeg vremena, *Vjesnik*, 39(11008), 6.
104. Foretić, D. (3. 11. 1973.). Tri velike glumačke večeri, *Vjesnik*, 34(9529), 7.
105. Franić, A. (10. 12. 2011.). Mizantrop je vječno aktualan. *Slobodna Dalmacija*.
106. Frndić, N. (25. 1. 1979.). Galerija promašenih ličnosti. *Borba*, 58(23), 12.
107. Frndić, N. (26. 5. 1962.). A. P. Čehov: „Tri sestre”. *Borba*, 27(143), 7.
108. Gajin, I. (24.10.2002.). Ne podilazimo publici, nego svakoj nudimo ono što najviše voli. *Osječki Dom*, 3(310), 13.
109. „Galeb” u ZKM-u (2007, travanj 3). *Vjesnik*, 68(21195).
110. Gerić, V. (6./7. 1. 1979.). Zašto (danas) Čehov i zašto (baš) „Ujak Vanja”: Nije dijelio pouke i poruke!. *Večernji list*, 23(5965), 9.
111. Gerić, V. (27. 10. 1960.). Kulturna kronika: „Ujak Vanja” Čehova – uoči premijere u našem kazalištu. *Varaždinske vijesti*, 15(766), 4.

112. Gerić, V. (18. 5. 1956). Uz gostovanje MHT – Treći put u Zagrebu. *Globus*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
113. Gostovanje Mansvjetove, Sibirjakova i Jovanovića (1925, srpanj 18). *Sušački novi list*, 2/1925, 171, 2.
114. Gostovanje Moskovskog hudožestvenog akademskog teatra – Susret s umjetnicima (1956, svibanj 24.). *Glas rada*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
115. Gotovac, M. (31. 5. 1963.). Vanja Drach: Glumac kontemplacije. *Telegram*, 4(162), 10.
116. Grgičević, M. (26. 10. 2006a.). Iz vodvilja u vodvilj. *Vijenac*, 14(329), 19.
117. Grgičević, M. (13. 4. 2006b.). Kazalište: Poslije svršetka igre. *Vijenac*, 14(316), 20.
118. Grgičević, M. (28.4.2005.). Trijumfalan povratak. *Vijenac*, 13(291), 24.
119. Grgičević, M. (18. 3. 1997.). Kazališna premijera: Veličina malenih. *Večernji list*, 41(12037), 14.
276. Grgičević, M. (29. 4. 1988.). U snijegu izgubljenih nada. *Vjesnik*, 48(14592), 12.
120. Grgičević, M. (16. 1. 1979.). Kultura: Kad prođu gosti. *Večernji list*, 23(5973), 11.
121. Grgičević, M. (7. 6. 1978.). Igra oko Čehova: Premijera Kazališne radionice „Pozdravi” u režiji Ivica Boban. *Vjesnik*, 39(11059).
122. Grgičević, M. (23. 1. 1975a.). Dubrovnik: Novi model kazališta. *Večernji list*, 19(4756).
123. Grgičević, M. (22. 1. 1975b.). Tragikomika propadanja: Čehovljeve „Tri sestre” u Dubrovniku. *Večernji list*, 19(4755), 5.
124. Grgičević, M. (12. 12. 1973.). Tragikomedija rasula. *Večernji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
125. Grgičević, M. (1969). XX. Dubrovačke ljetne igre – Gostovanje Američkog nacionalnog kazališta gluhih u tvrđavi Revelin: Približeni prostori. *Kulturni život: časopis zajednice kulturno-prosvetnih organizacija Jugoslavije*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
126. Grgičević, M. (26. 5. 1962.). Suton nade: Premijera „Tri sestre” A. P. Čehova u Hrvatskom narodnom kazalištu. *Večernji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
127. Gruić, I. (15.5.2006.) „Ivanov”: sporedni likovi nose predstavu. *Jutarnji list*, 9(2856), 50.

128. H. (11. 5. 2006.). Dramska premijera: Čehovljevi „Ivanov” u Gavelli. *Večernji list*, 46 (15263).
129. H. K. (22. 5. 1962.). Čehov poslije 40 godina. *Vjesnik*, 33(5477), 7.
130. Hlača, N. (29.10.1990.). Otklon od spektakularnosti. *Novi list*, 44(297), 12.
131. Hribar, S. (06.10.2013.). Zlatko Bourek: Ne sjedim i ne tugujem za prošlošću, sve više radim. *Novi list*, 67(21521).
132. Hrvatsko kazalište. (1902, studeni 26). *Narodne novine*, 3. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
133. Hrvatsko narodno kazalište u novoj sezoni: Razgovor sa članovima uprave kazališta (1946, rujan 5). *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
134. I. J. (3. 10. 1979.). Sutra na Tribini „Č. Č.”: „Ujak Vanja”. *Međimurje*.
135. I. L. (27. 1. 1996.). Polupremijera u Gavelli: Čehovljevi „Višnjik”. *Slobodna Dalmacija*.
136. I. Ž. (30. 10. 1947.). Osvrt na rad Narodnog kazališta August Cesarec u prošloj i perspektive u ovoj sezoni. *Varaždinske vijesti*, 3(87), 3.
137. Inkret, A. (1992.). Očita vratolomija s Čehovom. *Delo*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
138. Inkret, A. (20. 10. 1979.). Brez jasnega koncepta. *Delo*, 25(10).
139. Ispitna produkcija Zagrebačke glumačke škole (1921, lipanj 15). *Riječ*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
140. Ivanišević, D. (27. 10. 1948.). Pedeset godišnjica Moskovskog hudožestvenog teatra: znameniti susret. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
141. Ivanišević, D. (26. 1. 1947.). Kulturni pregled: Anton Pavlovič Čehov u izvedbi đaka Zemaljske glumačke škole 29. I. 1947. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
142. Ivanković, H. (11.04.2005.). „Galeb”: U ozračju egzaltiranosti i teatralnosti. *Jutarnji list*, 8(2473), 48-49.
143. „Ivanov” u Gavelli, 23. V. 2006. *Vjesnik*, 67(20929).
144. Iz Dubrovnika: Repertoire hudožestvenika (1924, ožujak 20). *Novo doba*, 67, 6.
145. J. R. (12. 10. 1947.). Vika Podgorska. *Ilustrirani vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

146. Jedan Jubilej. Proslava 35-godišnjice glumačkog rada M. D. Milovanovića (1922, travanj 4). *Novo doba*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
147. Jerinić, M. (15. 6. 1983.). Razgovor pred premijeru: Ponovno otkrivanje čovjeka – Ivica Kunčević u dubrovačkom Kazalištu priprema premijeru Čehovljeva „Višnjika”. *Slobodna Dalmacija*, 3.
148. Jerinić, M. (9. 2. 1979a.). Teatar u gostima u Dubrovniku: Prosječna predstava. *Dubrovački vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
149. Jerinić, M. (8. 2. 1979b.). Teatar u gostima u Dubrovniku: Osrednji kvalitet. *Slobodna Dalmacija*.
150. Jevtić, B. (3. 11. 1948.). MHAT borac za oformljenje scenskog izraza socijalističkog realizma. *Studentski list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
151. Ježić, B. (10. 3. 1978.). „Višnjik” bez tenzije: Predstava Čehovljeve drame u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu. *Vjesnik*, 39(10973), 7.
152. Josimović, M. (6. 5. 1956.). Uzajamna gostovanja naših i stranih umjetnika: Hudožestvenici ponovno u Jugoslaviji – Naši kazališni umjetnici prvi put nastupaju u Sovjetskom Savezu. *Borba*, 21(113), 7.
153. Jurišić, Š. (1999). Troje splitskih dramskih prvaka. *Kulturna baština*, 21(30), 378–380.
154. Jurkas, E. (8. 1. 1923.). Umjetnost i prosvjeta: Glumačka škola. *Pokret*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
155. Jurković, M. (28./29. 10. 2006.). Razgovor: Mateja Koležnik, uz premijeru drame „Ujak Vanja” u splitskome HNK – Divim se Čehovu. *Vjesnik*, 67(21061), 66.
156. Jurković, V. (9. 1. 1923.). Glumačka škola u „Galebu” od Čehova. *Slobodna tribuna*, 3/1923, 377, 5.
157. Jurković, V. (20. 1. 1922.). Predstava učenika glumačke škole. *Slobodna tribuna*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
158. Jurković, V. (14. 6. 1921.). Glumačka škola. *Jutarnji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

159. Juvan, M. (15. 9. 1979.). Pestra zgodovinska slikanica iz gledaliških gostovanj – Prizori iz kmečkoga življenja. *Mladina*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
160. Kačić Rogošić, V. (10. 10. 2006.). HNK iz Zagreba: „Tri sestre” – Špikana životnost. *Večernji list*.
161. Kazališta (1968, veljača 9). *Slobodna Dalmacija*, 10.
162. Kisić, V. (7. 5. 1924.). Gostovanje Hudožestvenog teatra. *Novo doba*, 7/1924, 106, 2.
163. Kolega, K. (9. 2. 2004.). Sitnice koje život znače. *Vjesnik*, 65(20183), 15.
164. Koričančić, D. (veljača/ožujak 1967.). Nema straha od Virginije Woolf. *Kazalište*, 3(12-13), 22.
165. Kostić, M. (1948). 50 godišnjica MHAT: u slavu Vasilija Ivanovića Kačalova. *Ilustrirani vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
166. Kovačić, V. (5. 8. 1942a.). Joza Ivakić: Prigodom 10-godišnjice smrti. *Nova Hrvatska*, 2/1942, 181, 8.
167. Kovačić, V. (8. 4. 1942b.). Umro je dr. Nikola Andrić. *Nova Hrvatska*, 2(83), 11.
168. Kovačić, V. (11. 11. 1943.). Tomislav Tanhofer novi ravnatelj drame Hrvatskog državnog kazališta u Zagrebu. *Nova Hrvatska*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
169. Krklec, G. (17. 1. 1960.). Zatumljeni smijeh i suzdržane suze: povodom stogodišnjice rođenja Antona Pavlovića Čehova. *Vjesnik*, 21(4694), 7.
170. Krnoul, D. (15. 11. 1959.). U Varaždinu mi je bilo kao u velikoj obitelji. *Varaždinske vijesti*.
171. Kudrjavcev, A. (11. 4. 2005.). Nenadmašiva Neva Rošić. *Slobodna Dalmacija*, 51.
172. Kudrjavcev, A. (5. 3. 1989.). Vrtlog scenskih majstorija. *Slobodna Dalmacija*, 6.
173. Kudrjavcev, A. (5. 3. 1986.). Jubileji: Genijalna melankolija – Uz 125. godišnjicu rođenja Antona Pavlovića Čehova. *Slobodna Dalmacija*, 9.
174. Kudrjavcev, A. (21. 6. 1983.). Dubrovačka kazališna premijera: Na tragu velikana – Uz izvođenje „Višnjika” A. P. Čehova u Kazalištu Marina Držića. *Slobodna Dalmacija*, 3.
175. Kudrjavcev, A. (27. 2. 1979.). Gostovanje u Splitu: Čehovljevi „Ujak Vanja” u izvođenju zagrebačkog Teatra u gostima – Koncertiranje neugodenim glazbalima. *Slobodna Dalmacija*, 7.

176. Kudrjavcev, A. (7. 3. 1978.). Čehovljevi „Višnjik“ u izvođenju Drame splitskog HNK: Otuđenost od biti. *Slobodna Dalmacija*, 7.
177. Kukulja, B. (5. 6. 1956.). „Tri sestre“ A. P. Čehova. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
178. Kulturni pregled: Smrt zaslužnog kazališnog radnika – Umjetnost Dubravka Dujšina (1947, veljača 2). *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
179. Kurbel, V. (17. 3. 1964.). Prvi program zagrebačkog Jazavca. *Vjesnik*, 25(6113).
180. Kveder, Z. (19. 3. 1916.). „Trešnjik od A. Čehova“. *Novosti*, 10/1916, 79, 3.
181. L. D. (15. 9. 1916.). Hrvatsko kazalište, Čehov: „Medvjed“, Gogolj: „Ženidba“. *Novosti*, 10/1916, 257, 2.
182. L. T. (12. 5. 2006.). Premijere: Buran pljesak za „Ivanova“. *Vjesnik*, 67(20920).
183. Lahman, I. (19. 12. 1926.). Alternacija g. Biluša u „Zlatarevu zlatu“. *Novo doba*, 9/1926.
184. Lahman, I. (19. 6. 1925.). Dvoje umjetnika koji nas ostavljaju. Lidija Mansvjetova. Nikola Jovanović. *Novo doba*, 8/1925, 140, 2-3.
185. Lahman, I. (1. 12. 1923a.). Narodno pozorište. *Pobeda*, 45, 5.
186. Lahman, I. (26. 9. 1923b.). Stanko Kolašinac. *Večernja pošta*, 240.
187. Livadić, B. (30. 6. 1924.). Glumačka škola u Zagrebu. *Slobodna tribuna*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
188. Livadić, B. (15. 6. 1919.). Iz hrvatskog kazališta, A. P. Čehov: „Ujak Vanja“. *Obzor*, 60/1919, 138, 2.
189. Livadić, B. (15.9.1916a.). Hrvatsko kazalište, Čehov: „Medvjed“, Gogolj: „Ženidba“. *Novosti*, 10/1916, 257, 2.
190. Livadić, B. (19.3.1916b.). Hrvatsko kazalište, Anton Čehov: „Trešnjik“. *Obzor*, 57/1916, 78, 2-3.)
191. Livadić, B. (25.11.1902.). Za napredak našeg kazališta. *Obzor*, 43/1902, 271, 3.
192. Lužina-Sladonja, J. (11.01.1979.). S Čehovom u gostima. *Novi list*, 33(8), 8.
193. Lj. K. (25. 4. 1959.). Partizansko kazališno sijelo. *Večernji Vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
194. M. B. (16. 5. 1956.). Dva dana s hudožestvenicima. *Vjesnik u srijedu*, 5(211), 6.
195. M. B. (20. 1. 1922.). Predstava učenika glumačke škole. *Novosti*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

196. M. M. (8. 2. 1947.). A. P. Čehov: „Ujak Vanja”. *Naprijed*, 5.
197. M. V. (27. 7. 1953.). Sjećanje glumca – August Cilić: Kako smo igrali na oslobođenom teritoriju. *Vjesnik*, 14(2613), 4–5.
198. M. Z – M. (11. 6. 1983.). Čehov na sceni. *Dubrovački vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
199. ml. p. (18. 5. 1978.). „Galeb” – jedna od boljih predstava. *Varaždinske vijesti*.
200. Madera, F. (15. 4. 1978.). Na talijanskoj televiziji: „Višnjik” u bijelom. *Slobodna Dalmacija*, 8.
201. Mađarević, V. (24. 5. 1956.). Srdačan doček sovjetskih umjetnika – Treći susret Zagreba i hudožestvenika. *Vjesnik*, 17(3493), 4.
202. Maksim Gorkij: A. P. Čehov (1905, studeni 20.). *Glasonoša*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
203. Malčić, B. (22. 4. 1984.). Savršen alibi za prazninu. *Vjesnik*, 44(13158), 6.
204. Malčić, B. (16. 9. 1981.). Provjerene i omiljene predstave. *Vjesnik*, 42(12233), 7.
205. Malčić, B. (17. 1. 1979.). Susreti: Jelisaveta Sablić: „Današnje Sonje imaju sve šanse”. *Vjesnik*, 40(11278), 11.
206. Mamić Pandža, Lj. (4. 1. 2008.). Kazalište: U susret premijeri „Ujaka Vanje” HKD-a na Susašku – U potrazi za izgubljenom ljudskosti. *Vjesnik*, 69(21417), 29.
207. Mansvjetova, Jovanović i Sibirjakov u Sušaku (1925, srpanj 23). *Sušački novi list*, 175, 2.
208. Maraković, Lj. (17. 10. 1948.). Pedeset godina Hudožestvenog teatra. *Borba*, 14(252), 6.
209. Maraković, Lj. (15. 1. 1923.). Produkcija Glumačke škole. *Narodna politika*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
210. Marchig, L. (27. 10. 1990.). Fedele recupero, forse troppo. *La Voce del Popolo*, 46(253), 3.
211. Matetić, Z. (3. 6. 1956.). „Tri sestre”: Posljednja predstava Hudožestvenog teatra. *Vjesnik*, 17(3502), 6.
212. Matijević, B. Kazališna premijera: Čehov u društvu s Natalijom Vorobjovom – Premijera monodrame Natalije Đorđević. *Večernji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
213. Matković, M. (20. 7. 1952.). O našoj suvremenoj drami. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

214. Mešeg, B. (1955.). Riječ-dvije o repertoaru, sezona 1954./1955. *Narodno kazalište*, 4, 6.
215. Mihajlović, D. (22. 1. 1955.). Od partizanske amaterske grupe do profesionalnog kazališta. *Borba*, 19(17), 4.
216. Mihovilović, L. (2011.). Tekst o Štandekeru (bez naslova). Pula: Arhiv Istarskog narodnog kazališta – Gradskog kazališta Pula.
217. Miksa, G. (11. 4. 2005.). Meritato successo per il giubileo d'oro. *La Voce del Popolo*, 61(83), 10.
218. Milčinović, A. (15. 6. 1919.). Hrvatsko kazalište: „Ujak Vanja”, drama u četiri čina od Čehova. *Novosti*, 13/1919, 159, 3–4.
219. Mirković, V. (27. 6. 1987.). Nesrodne polutke. *Slobodna Dalmacija*, 10.
220. Mirković, V. (8. 4. 1967.). Edip s Peristila: Povodom 30-godišnjice umjetničkog rada prvaka Splitske drame Teje Tadića. *Slobodna Dalmacija*, 6877, 4.
221. mmr (28. 5. 1999.). Glumci su donatori te predstave. *Večernji list*, 43(12812), 24.
222. Mrkonjić, Z. (01.10.1965.). Kosta Spaić. *Telegram*, 6(277).
223. Mrkšić, B. (15. 2. 1956.). Kako stvaraju naši književnici i umjetnici – Glumac triju generacija: Razgovor s Viktorom Bekom u povodu njegovog jubileja. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
224. N. L. (24. 4. 1975.). Bogat program Narodnog kazališta „Ivan Zajc” – „Čehovljevo veče”. *Večernji list*, 19(4834).
225. N. T. (16. 5. 1956.). Zagreb očekuje članove Hudožestvenog teatra. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
226. Nakon premijere: „Višnjik” – nije komedija? (1982, ožujak 4). *Varaždinske vijesti*.
227. Narodno kazalište – A. Čehov: „Tri sestre” (1948, lipanj 1). *Slobodna Dalmacija*, 1040, 3.
228. Narodno kazalište August Cesarec pred novom kazališnom sezonom (1946, listopad 3). *Varaždinske vijesti*, 2(72), 4.
229. Narodno pozorište u Splitu. Druga sezona (1922 – 23) (1923, srpanj 7). *Novo doba*, 154, 2.
230. Nepotpisani razgovor s dramaturgom Mirkom Korolijom (1921, listopad 15). *Život*, 540, 1–2.

231. Nevistić, I. (20. 1. 1922.). Narodno kazalište, Čehov: „Soba br. 6” (1922, siječanj 20). *Pokret*, 2/1922, 17, 2.
232. Nina Vavra slavi 40-godišnjicu svog umjetničkog rada: Nina Vavra o hrvatskom kazalištu, blagu našeg jezika i kazališnoj omladini (1939, listopad 31). *Večer*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
233. Novak, B. (21. 10. 1948a.). Čehovljeve „Tri sestre” na splitskoj pozornici. Obnovljena drama iz prošlogodišnjeg repertoara. *Slobodna Dalmacija*, 2.
234. Novak, B. (1. 6. 1948b.). A. Čehov: „Tri sestre”. *Slobodna Dalmacija*, 3.
235. Novak, J. (20. 10. 1979.). Gledališće v gosteh. *Dnevnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
236. Novi časopisi: Mogućnosti broj 11 (1960, prosinac 3). *Slobodna Dalmacija*, 4912, 3.
237. Novo kazalište u Tuškancu (1923, prosinac 29). *Obzor*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
238. O. (6. 1. 1923.). Čehovljeve „Galeb” na našoj pozornici. *Novosti*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
239. O. (6. 1. 1923.). Predstava glumačke škole. *Jutarnji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
240. Ogrizović, M. (20. 11. 1902.) Hrvatsko kazalište. *Hrvatsko pravo*, 2115, 2–3.
241. Oluić-Musić. T. (26. 12. 1990.). Radio Rijeka (najava predstave). Rijeka: Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.
242. Osvrti: Čehovljeve „Tri sestre” na splitskoj pozornici – obnovljena drama iz prošlogodišnjeg repertoara (1948, rujan 21). *Slobodna Dalmacija*, 1162, 2.
243. P. I. (28. 6. 1947.). Zemaljska glumačka škola u Zagrebu završava školsku godinu. *Vjesnik*, 7(669).
244. Pacek, T. (12. 1. 2008.). „Galeb” leti u Čile. *Večernji list*, 48(15850), 22.
245. Pavić-Fajdić, B. (1. 7. 1953.). Portreti naših kazališnih umjetnika: Zvonimir Rogoz. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
246. 50-godišnjica umjetničkog rada Hinka Nučića (1949, prosinac 27). *Vjesnik*, 9(1448), 2.
247. Peresson, A. (18. 4. 1975a.). La tournée del dramma – La „Cechoviana” oggi a Dignano. *La Voce del Popolo*, 31(90), 9.

248. Peresson, A. (9. 4. 1975b.). Con il dramma italiano è imminente la „Cechoviana”. *La Voce del Popolo*, 31(82), 9.
249. Peresson, A. (20. 3. 1975c.) Maffioli e la sua „Cechoviana” – Velari neri e siparietti per un Cechov che diverte. *La Voce del Popolo*, 31(65), 5.
250. Peresson, A. (13. 12. 1968a.). „Zio Vania” di Cechov al teatro Ivan Zajc. *La Voce del Popolo*, 24(290), 9.
251. Peresson, A. (21. 12. 1968b.). Impegno formidabile e risultato encomiabile. *La Voce del Popolo*, 24(297), 5.
252. Peričić, D. (11.6.2003.). Predavanje o korisnosti glume. *Varaždinske vijesti*, 59(3048), 14.
253. Perković, M. (24. 12. 1945.). Naše kazalište. *Varaždinske vijesti*, 1(32), 4.
254. Peršen, M. (5. 12. 1952.). Lidija Mansvjetova slavi 35. godišnjicu glumačkog i redateljskog rada. *Slobodna Dalmacija*, 3.
255. Peternai, K. (31. 10. 2002.). HNK Osijek: A. P. Čehov: „Ujak Vanja”, red. Petar Veček – Ugođaj prije svega. *Vijenac*, 10(226), 33.
256. Petrović, Đ. Kazalište u partizanima. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteca) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
257. Podnar, J. (25. 1. 1979.). Vanja Drach kao – Vanja. *Jedinstvo*.
258. Popović, J. (7. 4. 1975.). Dnevnik – Radio Dubrovnik. Zagreb: Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
259. „Potrošeni snovi” u &TD-u (2006, listopad 11). *Vjesnik*, 67(21046).
260. Povodom gostovanja našeg kazališta u Puli, Karlovcu i Labinu – Vrlo povoljne kritike (1960, studeni 17). *Varaždinske vijesti*, 15(769), 4.
261. Povodom gostovanja varaždinskog kazališta u Puli: Varaždinski ansambl primljen je s pažnjom i velikim zadovoljstvom publike (1960, studeni 10). *Varaždinske vijesti*, 15(768), 4.
262. Premijera „Višnjik” A. P. Čehova – u veljači (1982, veljača 4). *Varaždinske vijesti*.
263. Pretpremijera „Ivanova” u Gavelli (2006, svibanj 9). *Vjesnik*, 67(20917).
264. Prgomet, T. (6. 11. 2020.). Malo od Čehova. *Hrvatsko slovo: tjednik za kulturu*, 26(1317), 20.
265. Primorac, B. (28. 8. 2008.). Teatar: Šesti festival svjetskoga kazališta od 20. do 29. rujna – U znaku njemačkog teatra i A. P. Čehova. *Večernji list*, 48(16.071), 22.

266. Produkcija dramske škole. (1922, siječanj 20). *Jutarnji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
267. Prosvjeta: Hrvatsko zemaljsko kazalište (1902, studeni 26). *Hrvatska*, 17/1902, 272, 3.
268. Prosvjeta i kultura: Lidija Mansvjetova slavi 35-godišnjicu glumačkog i redateljskog rada (1952, prosinac 5). *Slobodna Dalmacija*, 2435, 3.
269. Prosvjeta i umjetnost: Hrvatsko kazalište („Labuđi pjev” i „Ujak Vanja” od Antona Čehova) (1902, studeni 26). *Obzor*, 43/1902, 272.
270. Prosvjeta i umjetnost: Hrvatsko zemaljsko kazalište (1912, kolovoz 14). *Jutarnji list*, 139, 4.
271. Prosvjeta i umjetnost: Kazališne novosti (1913, veljača 27). *Jutarnji list*, 301, 4.
272. Puljizević, J. (24. 12. 1970.). Još jedan Čehov u HNK. *Vjesnik*, 31(8567).
273. Puljizević, J. (7. 2. 1968.). Provocirati intelekt – ne intelektualce. *Vjesnik*, 24(7532), 6.
274. Puljizević, J. (21. 5. 1965.). Ne kostim nego – odijelo (razgovor s Ingom Kostinčer). *Telegram*, 6(264).
275. Puljizević, J. (18.01.1963.). Magija glume – K. S. Stanislavski (1863. – 1963.): veliko ime kazališne umjetnosti. *Telegram*, 4(143), 7.
276. R. (15.09.1916.). Hrvatsko kazalište, A. P. Čehov: „Medvjed”, N. Gogolj: „Ženidba”. *Narodne novine*, 3/1916, 210, 3-4.
277. R. A. (22. 5. 1962.). Čehov na pozornici HNK. *Večernji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
278. R. B. (10. 5. 1956.). Želimo zadovoljiti gledaoce: Razgovor našeg dopisnika iz Beograda s direktorom Hudožestvenog teatra Aleksandrom Vasiljevićem Solodovnjikovim. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
279. Rista Spiridonović (1924, ožujak 7). *Novo doba*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
280. Roksandić, D. (8. 11. 1959.). August Cilić: osebujna kazališna ličnost, *Borba*, 23(263), 9.
281. Senečić, G. (12. 12. 1952.). Vera Hrzić: Uz 50-godišnjicu njezina prvog nastupa u Zagrebačkom kazalištu. *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
282. Smasek, L. (20. 10. 1979.). „Striček Vanja” bez novih misli. *Večer*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

283. Stanković, N. (22. 5. 1956.). Sutra dolaze u Zagreb hudožestvenici – Realizam nije za nas metod, to je život. *Vjesnik*, 17(3492), 5.
284. Stojšavljević, V. (23. 2. 1997.). Ponovno otkrivanje Čehova. *Večernji list*, 41(12014).
285. Stojšavljević, V. (9. 9. 1982.). Dokle hibridi. *Večernji list*, 26(7086).
286. Sutra se navršuje 100-godišnjica rođenja Hrvatskog glumačkog velikana Adama Mandrovića (1939, studeni 4). *Jutarnji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
287. Šaula, Đ. (3. 11. 1960.). Povodom premijere Čehovljeve drame „Ujak Vanja”. *Varaždinske vijesti*, 15(767), 4.
288. Šigir, M. (prosinac 1978.). Ambiciozni pothvat Teatra u gostima. *Vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
289. Šmit, J. (23. 1. 1979.). Novi uspjeh Teatra u gostima: Repertoarni vrhunac. *Slobodna Dalmacija*.
290. Šošić, D. (6. 6. 1956.). Bilješka uz jedno značajno gostovanje – Velika gluma. *Vjesnik u srijedu*, 5(214), 6.
291. Špišić, D. (15. 11. 1990.). Duh ugašena ognjišta. *Oko*, 17(23), 13.
292. Špišić, D. (19. 5. 1988a.). Kavez nesretnih silueta. *Oko*, 16(422), 13.
293. Špišić, D. (28. 4. 1988b.). Ludilo trivijalne upitnosti. *Glas Slavonije*.
294. Špišić, D. (26. 4. 1988c.). Plašim se kolektivnih osjećaja. *Glas Slavonije*.
295. Šukalo, M. (14. 4. 1980.). Teatarska misija. *Glas*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
296. Šulić, I. (11. 4. 1975a.). „Medvjed”. *Dubrovački vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
297. Šulić, I. (28. 3. 1975b.). Nova Lerova premijera. *Dubrovački vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
298. T. Š. (19. 3. 1961a.). Pred premijeru u osječkom kazalištu: Susret s Čehovom. *Glas Slavonije*.
299. T. Š. (18. 3. 1961b.). Minuta sa Brankom Mešegom. *Glas Slavonije*.
300. Tatarin, M. (28. 10. 2002.). Predstava bez erosa!, 28. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
301. Teklić, S. (15. 9. 1916a.). „Medvjed” i „Ženidba”, rusko veče. *Hrvatska*, 1497, 3.

302. Teklić, S. (20. 3. 1916b.). „Trešnjik”. *Hrvatska*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
303. Tešinski, S. (9. 5. 2006a.). Kazalište Gavella: U susret „Ivanovu” u režiji Nenni Delmestre – Drama ruskoga Hamleta. *Vjesnik*, 67(20917), 42.
304. Tešinski, S. (7. 3. 2006b.). U susret premijeri Čehovljeve drame „Tri sestre” u zagrebačkom HNK – Umjetnički otisak života. *Vjesnik*, 67(20865), 37.
305. Tomasović, A. (17. 10. 2002.). Čehov u svoje jesensko vrijeme. *Večernji list*, 46(14010), 18.
306. (3. 5. 1984.) *Slobodna Dalmacija*, 10.
307. „Trešnjik” (1916, ožujak 19). *Jutarnji list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
308. „Tri sestre” (2007, ožujak 20). *Vjesnik*, 68(21178), 45.
309. „Tri sestre” u &TD-u (2006, listopad 9). *Vjesnik*, 67(21044).
310. Tunjić, A. (6. 3. 2006.). Čehov je nepodnošljivo iskren. *Vjesnik*, 67(20864), 41.
311. Tunjić, A. Premijera „Brak iz računa” po jednočinkama A. P. Čehova u Kerempuhu: Provincija oko nas. *Vjesnik*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
312. U Zadru je otvoreno Hrvatsko narodno kazalište (1945, travanj 5). *Slobodna Dalmacija*, 140, 2.
313. „Ujak Vanja” (1982, ožujak 11). *Ven*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
314. „Ujak Vanja” u ruskoj režiji a na našem kazalištu (1919, lipanj 28). *Osvit*, 26. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
315. Umrli i nesreće: Anton Pavlovič Čehov (1904). *Dom i svijet*, 15, 299.
316. Un Cečov riadatatto da Maffioli. (1975, travanj 12). *La Voce del Popolo*, 31(85),13.
317. Uz obljetnicu rada (1952, prosinac 5). *Slobodna Dalmacija*, 10, 3.
318. (veljača 1947.). *Studentski list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
319. Vidačković, Z. (17. 1. 2008.). Brak iz računa bez predumišljaja. *Vijenac*, 16(362), 10.
320. Vijanović (14. 4. 1975.). „Čehovijana” po Istri. *Novi list*.
321. Vrgoč, D. (26. 6. 2001.). Od automobilskih nesreća do Čehova. *Vjesnik*, 62(19258), 13.

322. Vrgoč, D. (26. 5. 1999a). Hrvatsko kazalište beznadno kao Čehovljevi „Višnjik“?. *Vjesnik*, 60(1852).
323. Vrgoč, D. (24.5.1999b.). Na rubovima svijeta. *Vjesnik*, 60(18520), 13.
324. Vrgoč, D. (15.02.1999c.). „Tri sestre“. *Vjesnik*, 60(18425), 31.
325. Vrgoč, D. (13.02.1999d.). „Tri sestre“. *Vjesnik*, 60(18423), 27.
326. Vrgoč, D. (12.02.1999e.). Ponovno tri sestre. *Vjesnik*, 60(18422), 23.
327. Vrgoč, D. (27.7.1998.). Potrošena slika svijeta. *Vjesnik*, 59(18229), 11.
328. Vrgoč, D. (18. 3. 1997a.) Vrijeme isteklih rokova. *Vjesnik*, 58(17751), 17.
329. Vrgoč, D. (17. 3. 1997b.). Premijera: Drama razorenih ljubavi. *Vjesnik*, 58(17750), 14.
330. Vrgoč, D. (14. 3. 1997c.). Čehov na kraju tisućljeća. *Vjesnik*, 58(17747), 21.
331. Vrgoč, D. (27. 1. 1996.). „Višnjik“ na sceni Gavelle danas. *Vjesnik*, 57(17346), 38.
332. Vrgoč, D. (19. 4. 1991a.). Premijera Čehovljeva „Galeba“ u Dramskom kazalištu Gavelle – Sudbine poraženih i opstojnost teatra“. *Vjesnik*, 52(15654), 19.
333. Vrgoč, D. (16. 4. 1991b.). Premijera drame „Galeb“ A. P. Čehova u Dramskom kazalištu Gavelle u Zagrebu – Hamletovski upiti i sjene. *Vjesnik*, 52(15651), 15.
334. Vrgoč, D. (25. 11. 1990a.). Veliki interes publike – 18. Gavelline večeri: „Višnjik“ A. P. Čehova u izvođenju ansambla Narodnog kazališta Ivan Zajc iz Rijeke. *Vjesnik*, 51(15513), 3.
335. Vrgoč, D. (25. 10. 1990b.). Poticajni „Višnjik“. *Vjesnik*, 51(15482), 9.
336. Vrijeme između: Premijera „Višnjika“ A. P. Čehova u Narodnom kazalištu „Ivan Zajc“ (1990, listopad 30). *Telefax*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
337. Vujović, O. (2009, rujan 25). Ruski klasici iz Omska. *Kulisa.eu*. Pristup 13. svibnja 2022. na <https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=973>
338. Vukšić, B. (25. 11. 1990). Kultura – Kad „Višnjik“ ne cvate: Čehovljevu dramu u režiji Nina Mangana izvelo riječko Narodno kazalište „Ivan Zajc“. *Večernji list*, 34(979), 20.
339. Z. K. (19. 3. 1916.). „Trešnjik“ od A. Čehova. *Novosti*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
340. Z. M. (31. 5. 1956.). Gostovanje moskovskog hudožestvenog teatra u Zagrebu. *Glas rada*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
341. Zanini, B. (11. 1. 1979.). „Zio Vanja“ rappresentato a Pola: Le pause mancavano. *La Voce del popolo*, 35(9), 9.

342. Zekaem News 2 (1997). Zagreb: Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
343. Znameniti susret (1948, listopad 27). *Narodni list*. Zagreb: Muzejsko-kazališna zbirka (hemeroteka) Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
344. Zorčec, Z. (22. 9. 2009.). Čehov mimo tradicije. *Vjesnik*, 70(21934), 36.
345. Zorčec, Z. (20./21. 9. 2008.). Razgovor: Ivica Buljan, redatelj i umjetnički ravnatelj Festivala svjetskog kazališta – Mađarski „Ivanov” u provincijskoj diskoteci. *Vjesnik*, 69(21634), 14.
346. Zozoli, L. (9. 10. 2008.). Razgovor: Tamás Ascher, mađarski redatelj – S globalizacijom postali smo nevažni. *Vijenac*, 16(381), 17.

6.2. POPIS KAZALIŠNIH CEDULJA

1. Kazališna cedulja: *Belvedere, Ordine e matrimonio* Alda Nicolaja i *Una domanda di matrimonio* A. P. Čehova (1965). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.
2. Kazališna cedulja: *Braća* Petra P. Pecije, *Ivan Ivanović je kriv* Viktora V. Bilibina i *Prosidba* A. P. Čehova (1917). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.
3. Kazališna cedulja: *Čehovijana* A. P. Čehova (1975). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.
4. Kazališna cedulja: *Dvije balade o suvišnim ljudima: Na glavnoj cesti* A. P. Čehova i *Napušteno vlasništvo* T. Williams (1957). Karlovac: Gradsko kazalište Zorin dom u Karlovcu. Arhiv Gradskog kazališta Zorin dom u Karlovcu.
5. Kazališna cedulja: *Galeb* A. P. Čehova (1923). Zagreb: Državna glumačka škola. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
6. Kazališna cedulja: *Galeb* A. P. Čehova (1962). Zagreb: Zagrebačko dramsko kazalište. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
7. Kazališna cedulja: *Labuđi pjev* i *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1902). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
8. Kazališna cedulja: *Male komedije: Analfabeta* B. Nušića, *Medvjed* A. P. Čehova i *Kaćiperke* J. B. Molièrea (1951). Karlovac: Gradsko kazalište Zorin dom u Karlovcu. Arhiv Gradskog kazališta Zorin dom u Karlovcu.
9. Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova (1915). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.
10. Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova (1925). Zagreb: Državna glumačka škola. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
11. Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova i *Pagliacci* Rugera Leoncavalla (1916). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
12. Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova i *Ženidba* N. V. Gogolja (1897). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

13. Kazališna cedulja: *Medvjed* A. P. Čehova i *Ženidba* N. V. Gogolja (1916). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
14. Kazališna cedulja: *Medvjed* i *Prosidba* A. P. Čehova (1947). Varaždin: Narodno kazalište „August Cesarec” u Varaždinu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
15. Kazališna cedulja: *Medvjed*, *Prosidba* i *Jubilej* A. P. Čehova (1923). Split: Narodno pozorište za Dalmaciju u Splitu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
16. Kazališna cedulja: *Provalnik* M. Maeterlincka, *Rezbari* K. Schönherra i *Uprosi* A. P. Čehova (1902). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
17. Kazališna cedulja: *Soba br. 6* i *Veštica* A. P. Čehova (1923). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
18. Kazališna cedulja: *Soba br. 6* i *Veštica* A. P. Čehova (1923). Split: Narodno pozorište za Dalmaciju u Splitu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
19. Kazališna cedulja: *Tri sestre* A. P. Čehova (1948) U čast proslave 50. godišnjice Moskovskog Hudožestvenog Akademskog Teatra. Split: Narodno kazalište Split. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
20. Kazališna cedulja: *Tri sestre* A. P. Čehova (1949). Zagreb: Studentsko kazalište „Ivan Goran Kovačić”. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
21. Kazališna cedulja: *Tri sestre* A. P. Čehova (1962). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
22. Kazališna cedulja: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1954). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu.
23. Kazališna cedulja: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1960). Varaždin: Narodno kazalište „August Cesarec” u Varaždinu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
24. Kazališna cedulja: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1961). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
25. Kazališna cedulja: *Un lungo viaggio di ritorno* E. O'Neill i *Sulla via maestra* A. P. Čehova (1947). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.
26. Kazališna cedulja: *Veče šala: Prosidba, Jubilej* A. P. Čehova i *Zelena grana* V. Suhodoljskog (1949). Karlovac: Gradsko kazalište Zorin dom u Karlovcu. Arhiv Gradskog kazališta Zorin dom u Karlovcu.

27. Kazališna cedulja: *Višnjik* A. P. Čehova (1978). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split.
Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Split.
28. Kazališna cedulja: *Zio Vànja* A. P. Čehova (1968). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište
Ivana pl. Zajca u Rijeci. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.

6.3. POPIS PROGRAMSKIH KNJIŽICA

1. Programska knjižica: *12. Gavelline večeri* (1984). Zagreb: Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
2. Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (1962). Zagreb: Zagrebačko dramsko kazalište. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
3. Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (1976). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.
4. Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (1978). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
5. Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (1991). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella*. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
6. Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (2005). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.
7. Programska knjižica: *Galeb A. P. Čehova* (2007). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
8. Programska knjižica: *Hrvatski festival malih scena* (1999). Rijeka: Hrvatski kulturni dom Sušak. Arhiv Hrvatskog kulturnog doma Sušak.
9. Programska knjižica: *Prosidba* (2004). Zagreb: Kazališna grupa „Lectirum”. Arhiv Kazališne grupe „Lectirum”.
10. Programska knjižica: *Prosidba ili ne zov' vruga* (2005). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Scena Habunek, Kazalište figura. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.
11. Programska knjižica: *Tri sestre A. P. Čehova* (1962). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
12. Programska knjižica: *Tri sestre A. P. Čehova* (1984). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella*. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
13. Programska knjižica: *Tri sestre A. P. Čehova* (1988). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.
14. Programska knjižica: *Tri sestre A. P. Čehova* (1992). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
15. Programska knjižica: *Tri sestre A. P. Čehova* (2006). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

16. Programska knjižica: *Tri sestre* A. P. Čehova (2006). Zagreb: Teatar &TD. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
17. Programska knjižica: *Trinaest prizora* A. P. Čehova (1995). Virovitica: Kazalište Virovitica. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
18. Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1978). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
19. Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (1978). Zagreb: Teatar u gostima. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.
20. Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (2002). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku.
21. Programska knjižica: *Ujak Vanja* A. P. Čehova (2006). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Split.
22. Programska knjižica: *Ujak Vanja* i *Tri sestre* A. P. Čehova (1997). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
23. Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1970). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.
24. Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1978). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Split.
25. Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1982). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.
26. Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1990) Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci. Arhiv Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci.
27. Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (1994). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella*. Arhiv Gradskog dramskog kazališta *Gavella*.
28. Programska knjižica: *Višnjik* A. P. Čehova (2014). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu. Arhiv Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU-a.

7. PRILOZI

7.1. POPIS PREDSTAVA IZVEDENIH PREMA DJELIMA A. P. ČEHOVA

1. *Medvjed* (17. II. 1897.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (bez sačuvanog podatka o redatelju).
2. *Medvjed* (1898./1899.). Split: Hrvatsko dramatično društvo u Splitu (redatelj Zvonimir Freudenreich).
3. *Medvjed* (11. VIII. 1900.). Varaždin: Hrvatsko dramsko društvo (bez sačuvanog podatka o redatelju).
4. *Prosidba* (22. II. 1902.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Gavro Savić).
5. *Labuđi pjev* (25. XI. 1902.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Mišo Dimitrijević).
6. *Ujak Vanja* (25. XI. 1902.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Andrija Fijan).
7. *Medvjed* (14. XI. 1908.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Mihajlo D. Milovanović).
8. *Medvjed* (25. III. 1915.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Mihajlo D. Milovanović).
9. *Prosidba* (25. III. 1915.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Mihajlo D. Milovanović).
10. *Medvjed* (1915. – 1923.). Varaždin: Gradsko kazalište u Varaždinu (bez sačuvanog podatka o redatelju).
11. *Višnjik* (18. III. 1916.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Josip Bach).
12. *Medvjed* (14. IX. 1916.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Hinko Nučić).
13. *Prosidba* (25. IV. 1917.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Mihajlo D. Milovanović).
14. *Medvjed* (20. V. 1917.). Split: Hrvatsko kazališno društvo za Dalmaciju (bez sačuvanog podatka o redatelju).
15. *Medvjed* (5. V. 1918.). Split: Hrvatsko kazališno društvo za Dalmaciju (bez sačuvanog podatka o redatelju).

16. *Prosidba* (1. II. 1919.). Varaždin: Gradsko kazalište u Varaždinu (redatelj Zvonimir Rogoz).
17. *Ujak Vanja* (14. VI. 1919.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Jakov O. Šuvalov).
18. *Prosidba* (13. VI. 1921.). Zagreb: Državna glumačka škola (redatelji Marija Ružička Strozzi i Jozo Ivakić).
19. *Jubilej* (19. I. 1922.). Zagreb: Državna glumačka škola (redatelj Aleksandar A. Vereščagin)
20. *Soba br. 6* (19. I. 1922.). Zagreb: Državna glumačka škola (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
21. *Soba br. 6* (6. I. 1923.). Split: Narodno pozorište za Dalmaciju (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
22. *Vještica* (6. I. 1923.). Split: Narodno pozorište za Dalmaciju (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
23. *Galeb* (7. I. 1923.). Zagreb: Državna glumačka škola (redateljica Lidija Mansvjetova).
24. *Soba br. 6* (24. II. 1923.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
25. *Vještica* (24. II. 1923.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
29. *Jubilej* (23. VI. 1923.). Split: Narodno pozorište za Dalmaciju (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
30. *Medvjed* (23. VI. 1923.). Split: Narodno pozorište za Dalmaciju (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
31. *Prosidba* (23. VI. 1923.). Split: Narodno pozorište za Dalmaciju (redatelj Aleksandar A. Vereščagin).
32. *Prosidba* (9. XII. 1923.). Dubrovnik: Dubrovačka (diletantska) pozorišna družina (redateljica Božena Begović).
33. *Medvjed* (12. III. 1925.). Zagreb: Državna glumačka škola (redatelj Jozo Ivakić (?)).
34. *Prosidba* (11. II. 1927.). Zagreb: Državna glumačka škola (redatelj Jozo Ivakić).
35. *Prosidba* (21. I. 1934.). Karlovac: Dramatsko društvo (redatelj Hinko Tomašić).
36. *Prosidba* (31. VIII. 1940.). Dubrovnik: Dubrovačko kazališno društvo (redatelj Vlado Jakša).
37. *Prosidba* (5. XI. 1942.). Donji Lapac: CKD „August Cesarec” (redatelj Vjekoslav Afrić).

38. *Prosidba* (15. XI. 1942.). Bihać (BIH): Kazalište Narodnog oslobođenja Jugoslavije (redatelj Vjekoslav Afrić).
39. *Prosidba* (srpanj 1943.). Tumare, Seona (BIH): Kazalište Narodnog oslobođenja Jugoslavije (redatelj Vjekoslav Afrić).
40. *Prosidba* (6. XI. 1945.). Zagreb: Družina mladih (redatelj Vlado Habunek).
41. *Ujak Vanja* (17. VII. 1946.). Zagreb: Zemaljska glumačka škola (bez sačuvanog podatka o redatelju).
42. *Prosidba* (ljetno 1946.). Zagreb: Družina mladih (redatelj Vlado Habunek).
43. *Tatica i zaručnik* (ljetno 1946.). Zagreb: Družina mladih (redatelj Vlado Habunek).
44. *Ujak Vanja* (30. I. 1947.). Zagreb: Zemaljska glumačka škola (redatelj Tito Strozzi).
45. *Tri sestre* (1. VI. 1948.). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split (redateljica Lidija Mansvjetova).
46. *Medvjed* (1948.). Zagreb: Družina mladih (redatelj Vlado Habunek).
47. *Prosidba* (1948.). Zagreb: Družina mladih (redatelj Vlado Habunek).
48. *Tri sestre* (5. V. 1949.). Zagreb: SK „Ivan Goran Kovačić” (redatelj Zdravko Randić).
49. *Ujak Vanja* (30. XII. 1954.). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split (redatelji Lidija Mansvjetova i Tejo Tadić).
50. *Ujak Vanja* (18. VI. 1955.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Bogdan Jerković).
51. *Na glavnoj cesti* (20. VI. 1955.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Borislav Mrkšić).
52. *Ujak Vanja* (29. X. 1960.). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište „August Cesarec” u Varaždinu (redatelj Vladimir Gerić).
53. *Ujak Vanja* (19. III. 1961.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Branko Mešeg).
54. *Galeb* (11. IV. 1962.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redatelj Mladen Škiljan).
55. *Triptih (Jubilej, Labuđi pjev, O štetnosti duhana)* (2. III. 1963.). Zadar: Hrvatsko narodno kazalište u Zadru (redatelj *Jubileja*: Miro Marotti, redatelj *Labuđeg pjeva* i *O štetnosti duhana*: Nikola Vončina)
56. Satirični program „Jazavca” (jednočinke?) (25. III. 1964.). Zagreb: Satiričko kazalište Kerempuh (redatelj Nikola Petrović).

57. *Spretna nova!* (1964./1965.). Zagreb: Satiričko kazalište Kerempuh (redatelj Nikola Petrović).
58. *Prosidba* (8. X. 1965.). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci (redatelj Nereo Scaglia).
59. *Medvjed* (9. II. 1968.). Split: Gradsko kazalište mladih Split (redatelj Milovan Alač).
60. *Prosidba* (9. II. 1968.). Split: Gradsko kazalište mladih Split (redatelj Milovan Alač).
61. *O štetnosti duhana* (22. VI. 1968.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Georgij Paro i Božidar Violić).
62. *Medvjed* (25. VI. 1968.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Georgij Paro).
63. *Ujak Vanja* (19. XII. 1968.). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci (redatelj Nereo Scaglia).
64. *Ujak Vanja* (2. II. 1969.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Kosta Spaić).
65. *Ujak Vanja* (5. IV. 1969.). Pula: Istarsko narodno kazalište – Gradsko kazalište Pula (redatelj Alojze Štandeker).
66. *Na glavnoj cesti* (17. VI. 1969.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Ilija Džuvalekovski i Blagoje Damevski).
67. *O štetnosti duhana* (12. VIII. 1969.). Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre – Američko nacionalno kazalište gluhih (redatelj Alvin Epstein).
68. *Labuđi pjev* (26. VI. 1970.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
69. *Ujak Vanja* (2. X. 1970.). Požega: Gradsko kazalište Požega (redatelj Aleksej Bjelousov).
70. *Višnjik* (23. XII. 1970.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Mladen Škiljan).
71. *Bespomoćno stvorenje* (2. II. 1971.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Joško Juvančić i Dino Radojević).
72. *On je shvatio* (2. II. 1971.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Joško Juvančić i Dino Radojević).
73. *Zločinac s predumišljajem* (2. II. 1971.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Joško Juvančić i Dino Radojević).
74. *Drama bez naslova/Platonov* (3. II. 1971.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Vladimir Gerić).

75. *Ujak Vanja* (11. V. 1973.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Vladimir Gerić).
76. *Galeb* (12. V. 1973.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Vladimir Gerić).
77. *Drama bez naslova/Platonov* (14. XII. 1973.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redatelj Kosta Spaić).
78. *Medvjed* (14. I. 1974.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Joško Juvančić).
79. *Prosidba* (14. I. 1974.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Joško Juvančić).
80. *Na glavnoj cesti* (20. II. 1974.). Zagreb: Studentsko eksperimentalno kazalište (redatelj Tomislav Svetić).
81. *O štetnosti duhana* (14. VI. 1974.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (bez sačuvanog podatka o redatelju).
82. *Tri sestre* (11. I. 1975.). Dubrovnik: Kazalište Marina Držića (redatelj Vladimir Gerić).
83. *Medvjed* (5. IV. 1975.). Dubrovnik: Studentski centar Lero (redatelj Davor Mojaš).
84. *Čehovijana* (11. IV. 1975.). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci (redatelj Giuseppe Maffioli).
85. *Ujak Vanja* (5. II. 1976.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redatelj Petar Veček).
86. *Galeb* (6. VI. 1976.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Jan Kačer).
87. *Ivan Pribišejev* (22. XI. 1977.). Split: Gradsko kazalište mladih Split (redatelj Milovan Alač).
88. *Medvjed* (22. XI. 1977.). Split: Gradsko kazalište mladih Split (redatelj Milovan Alač).
89. *Tuga Jelene Ivanovne* (22. XI. 1977.). Split: Gradsko kazalište mladih Split (redatelj Milovan Alač).
90. *Ujak Vanja* (24. I. 1978.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Joško Juvančić).
91. *Višnjik* (3. III. 1978.). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split (redatelj Vanča Kljaković).
92. *Dugi jezik* (31. III. 1978.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
93. *Kneginja* (31. III. 1978.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).

94. *Konjsko prezime* (31. III. 1978.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
95. *Zagonetna priroda* (31. III. 1978.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
96. *Ivanov* (9. IV. 1978.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redatelj Ivica Kunčević).
97. *Medvjed* (7. V. 1978.). Zagreb: Kazališna radionica „Pozdravi” (redateljica Ivica Boban).
98. *Prosidba* (7. V. 1978.). Zagreb: Kazališna radionica „Pozdravi” (redateljica Ivica Boban).
99. *O štetnosti duhana* (7. V. 1978.). Zagreb: Kazališna radionica „Pozdravi” (redateljica Ivica Boban).
100. *Galeb* (12. V. 1978.). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište „August Cesarec” u Varaždinu (redatelj Petar Veček).
101. *Ujak Vanja* (21. XI. 1978.). Zagreb: Teatar u gostima (redatelj Vladimir Gerić).
102. *Ujak Vanja* (11. VI. 1980.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Izet Hajdarhodžić i Sandra Sekulić).
103. *Labuđi pjev* (1980.). Osijek: Teatar veterana Osijek (redatelj Mirjana Ojdanić).
104. *Humoreska* (prije 23. VI. 1981.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Dubravko Torjanac).
105. *Medvjed* (prije 23. VI. 1981.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
106. *Prosidba* (prije 23. VI. 1981.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
107. *Tri sestre* (20. I. 1982.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Damir Munitić).
108. *Višnjik* (19. II. 1982.). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište „August Cesarec” u Varaždinu (redatelj Petar Veček).
109. *Višnjik* (16. VI. 1983.). Dubrovnik: Kazalište Marina Držića (redatelj Ivica Kunčević).
110. *Tri sestre* (25. IV. 1984.) Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redatelj Ivica Kunčević).
111. *Humoreske* (27. XII. 1984.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Drago Krča).
112. *Galeb* (29. I. 1985.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redateljica Neva Rošić).

113. *Humoreska* (31. I. 1985.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
114. *Medvjed* (31. I. 1985.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
115. *Zagonetna priroda* (31. I. 1985.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
116. *Ujak Vanja* (29. XII. 1986.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Tomislav Durbešić i Angel Palašev).
117. *Benefis* (prema *Prosidbi* i *Jubileju*) (25. VI. 1987.) Split: Gradsko kazalište mladih Split (redatelj Milovan Alač).
118. *O štetnosti duhana* (17. XII. 1987.). Zagreb: Kazalište Trešnja (redatelj Zlatko Bourek).
119. *Prosidba* (17. XII. 1987.). Zagreb: Kazalište Trešnja (redatelj Zlatko Bourek).
120. *Medvjed* (22. I. 1988.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
121. *O štetnosti duhana* (22. I. 1988.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
122. *Prosidba* (22. I. 1988.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
123. *Labuđi pjev* (23. III. 1988.). Zagreb: Video teatar ZS 100 (redatelj
124. *O štetnosti duhana* (23. III. 1988.). Zagreb: Video teatar ZS 100 (bez sačuvanog podatka o redatelju).
125. *Tri sestre* (26. IV. 1988.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redateljica Vida Ognjenović).
126. *Vanjka* (29. XII. 1988.). Split: Gradsko kazalište mladih Split (redatelj Milovan Alač).
127. *Drama bez naslova/Platonov* (3. III. 1989.) Split: Hrvatsko narodno kazalište Split (redatelj Paolo Magelli).
128. *Jubilej* (8. I. 1990.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Drago Krča i Matko Sršen).
129. *Labuđi pjev* (8. I. 1990.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Drago Krča i Matko Sršen).
130. *Višnjik* (25. X. 1990.). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci (redatelj Nino Mangano).

131. *Humoreske* (15. I. 1991.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Zlatko Crnković i Matko Sršen).
132. *Galeb* (13. IV. 1991.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redatelj Petar Veček).
133. *Tri sestre* (8. V. 1992.). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih (redatelj Branko Brezovec).
134. *Tri sestre: Čehov, Beckett, Brecht (mala slikovnica dvadesetog stoljeća)* (29. VI. 1992.). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih – Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana (redatelj Branko Brezovec).
135. *Višnjik* (1. II. 1993.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redateljice Neva Rošić i Koraljka Hrs).
136. *Galeb* (2. II. 1993.) Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redateljice Neva Rošić i Koraljka Hrs).
137. *Ivanov* (2. II. 1993.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redateljice Neva Rošić i Koraljka Hrs).
138. *Prosidba* (28. VI. 1993.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Matko Sršen).
139. *Medvjed* (28. VI. 1993.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Matko Sršen).
140. *Višnjik* (prosinac 1994.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* i Teatar Garage (redatelj Paolo Magelli).
141. *Jubilej* (30. I. 1995.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelji Damir Munitić i Drago Krča).
142. *Humoreske* (11. II. 1995.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Matko Sršen).
143. *13. prizora (O štetnosti duhana, Guvernanta, Pjevačica, Medvjed, Prosidba, Labuđi pjev)* (5. V. 1995.). Virovitica: Kazalište Virovitica (redatelj Damir Mađarić).
144. *Dama s psetancem* (5. VIII. 1996.). Split: Splitsko ljeto, Gradsko kazalište lutaka Split i Hrvatsko narodno kazalište Split (redatelji Georgij Paro i Sean Dillon).
145. *Galeb* (5. VIII. 1996.). Split: Splitsko ljeto (redatelji Georgij Paro i Sean Dillon).
146. *Medvjed* (5. VIII. 1996.). Split: Splitsko ljeto (redatelji Georgij Paro i Sean Dillon).
147. *O štetnosti duhana* (5. VIII. 1996.). Split: Splitsko ljeto (redatelji Georgij Paro i Sean Dillon).

148. *Višnjik* (5. VIII. 1996.). Split: Splitsko ljeto (redatelj Georgij Paro i Sean Dillon).
149. „*Dijalozi*” (25. I. 1997.) Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redateljice Neva Rošić i Koraljka Hrs).
150. „*Monolozi*” (29. I. 1997.) Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Joško Juvančić).
151. *Ujak Vanja* (14. III. 1997.). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih (redatelj Paolo Magelli).
152. *Tri sestre* (15. III. 1997.). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih (redatelj Paolo Magelli).
153. *Kneginja* (27. V. 1997.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
154. *Lovac* (27. V. 1997.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
155. *Medvjed* (27. V. 1997.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
156. *Prosidba* (27. V. 1997.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
157. *Zlomišljenik* (27. V. 1997.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Izet Hajdarhodžić).
158. *Ujak Vanja* (30. I. 1998.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Matko Sršen).
159. *Galeb* (21. VII. 1998). Split: Splitsko ljeto (redatelj Georgij Paro).
160. *Višnjik* (4. V. 1999.). Rijeka: Hrvatski festival malih scena – Mozgó Ház Társulás iz Mađarske (redatelj László Hudi).
161. *Višnjik* (21. V. 1999.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redatelj Paolo Magelli)
162. „*Bez kazališta se ne može*” (26. VI. 1999.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redateljica Neva Rošić).
163. *Galeb* (28. VI. 1999.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Borna Baletić).
164. *Prosidba* (28. VI. 1999.). Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (redatelj Borna Baletić).

165. *Tri sestre* (lipanj 2001). Zagreb: Eurokaz – Novo dramsko kazalište „Suza i smijeh”, Bugarska (redatelj Julian Tabakov).
166. *Tri sestre* (7. V. 2002.). Rijeka: Međunarodni festival malih scena – Slovensko mladinsko gledališče iz Ljubljane (redatelj Tomi Janežić).
167. *Ujak Vanja* (25. X. 2002.). Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku (redatelj Petar Veček).
168. *O štetnosti duhana* (5. IV. 2003.). Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište „August Cesarec” u Varaždinu (redatelj Ivica Plovanić).
169. *Prosidba* (7. II. 2004.). Zagreb: Kazališna grupa „Lectirum” (redatelj Vladimir Gerić).
170. *Galeb* (9. IV. 2005.). Rijeka: Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci (redatelj Jagoš Marković).
171. *Prosidba ili Ne zov' vraga* (20. IV. 2005.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Scena Habunek i Teatar figura (redatelj Zlatko Bourek).
172. *Galeb* (3. V. 2005.). Rijeka: Međunarodni festival malih scena – Kazalište Krétakör iz Budimpešte (redatelj Árpád Schilling).
173. *Tri sestre* (10. III. 2006.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (redatelj Ivica Kunčević).
174. *Tri sestre* (25. III. 2006.). Zagreb: Teatar &TD (redatelj Dario Harjaček).
175. *Rotšildova violina* (7. V. 2006.). Rijeka: Međunarodni festival malih scena – Teatar mladoga gledatelja iz Moskve (redatelj Kama Ginkas).
176. *Ivanov* (11. V. 2006.). Zagreb: Gradsko dramsko kazalište *Gavella* (redateljica Nenni Delmestre).
177. *Ujak Vanja* (28. V. 2006.). Split: Hrvatsko narodno kazalište Split (redateljica Mateja Koležnik).
178. *Potrošeni snovi* (11. X. 2006.). Zagreb: Teatar &TD (redateljica Natalija Vorobjova Hrzić).
179. *Brak iz računa (O štetnosti duhana, Prosidba, Medvjed, Svadba)* (14. X. 2006.). Zagreb: Satiričko kazalište Kerempuh (redatelj Dražen Ferenčina).
180. *Galeb* (3. III. 2007.). Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih (redatelj Vasilij Senjin).
181. *Ujak Vanja* (9. I. 2008.). Rijeka: Hrvatski kulturni dom Sušak (redatelj Larry Zappia).
182. *Ivanov* (20. IX. 2008.). Zagreb: Festival svjetskog kazališta – Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (redatelj Dimiter Gočev).

183. *Ivanov* (29. IX. 2008.). Zagreb: Festival svjetskog kazališta – Kazalište Katon Jozsef, Budimpešta (redatelj Tamás Ascher).
184. *Višnjik* (22. IX. 2009.). Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu – Državno dramsko kazalište, Omsk (redatelj (J)evgenij Marčelli).
185. *U Moskvu, u Moskvu* (prema *Tri sestre* i *Seljacima*) (1. X. 2010.). Zagreb: Festival svjetskog kazališta – Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (redatelj Frank Castorf).

8. ŽIVOTOPIS AUTORICE S POPISOM OBJAVLJENIH DJELA

Stenni Milevoj Šuran rođena je u Puli 1985. godine. Diplomirala je 2009. godine na Odsjeku za kroatistiku i Odsjeku za anglistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Iste godine je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu upisala poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Godine 2011. završila je program cjeloživotnog obrazovanja: primijenjeni tečaj hrvatskoga jezika za lektore i prevoditelje na Odsjeku za kroatistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Od 2018. zaposlena je kao nastavnica engleskoga jezika u Srednjoj školi *Mate Blažina* u Labinu. Sudjelovala je na više međunarodnih znanstvenih skupova u Hrvatskoj i inozemstvu. Autorica je nekoliko znanstvenih radova. Stalni je sudski tumač za engleski jezik od 2013., članica HUPE-a i IASA-e. Aktivno se služi engleskim i talijanskim jezikom, a pasivno francuskim jezikom.

OBJAVLJENI RADOVI:

1. *Glumački psihološki identitet Stanislavskog: perspektiva kognitivne lingvistike* // Zbornik radova s Međunarodne doktorske konferencije za doktorande poslijediplomskih sveučilišnih doktorskih studija u području Medija i komunikacije održane u Koprivnici 27. – 28. rujna 2019., Zbornik radova 1, Sveučilište Sjever, Koprivnica i Varaždin 2020.
2. *Recepcija kazališnog uprizorenja drame „Tri sestre” A. P. Čehova u Narodnom kazalištu u Splitu (1948.)* (prethodno priopćenje – UDK: 792.2) // Zbornik radova s Međunarodne doktorske konferencije za doktorande poslijediplomskih sveučilišnih doktorskih studija u području Medija i komunikacije održane u Koprivnici 28. studenoga 2020., Zbornik radova 2, Sveučilište Sjever, Koprivnica i Varaždin 2021.
3. *Recepcija kazališnih uprizorenja drame „Tri sestre” A. P. Čehova u režiji Zdravka Randića 1949. i Davora Šošića 1962. godine* (izvorni znanstveni rad – UDK: 792.2) // Zbornik radova s Međunarodne doktorske konferencije za doktorande poslijediplomskih sveučilišnih doktorskih studija u području Medija i komunikacije održane u Koprivnici 27. studenoga 2021., Zbornik radova 3, Sveučilište Sjever, Koprivnica i Varaždin 2022.
4. *Kazališno-kritička recepcija kazališnih uprizorenja drame „Ujak Vanja” A. P. Čehova u Hrvatskoj (1902. – 1978.)* (izvorni znanstveni članak – UDK: 792.2) // Zbornik radova s Međunarodne doktorske konferencije za doktorande poslijediplomskih sveučilišnih

doktorskih studija u području Medija i komunikacije održane u Koprivnici 10. prosinca 2022., Zbornik radova 4, Sveučilište Sjever, Koprivnica i Varaždin 2023.

U PROCESU OBJAVE:

1. *Recepcija kazališnih uprizorenja dramskih djela i dramatizacija proznih djela Antona Pavloviča Čehova u Hrvatskoj (1897. – 1955.)* // Međunarodni znanstveni skup Riječki filološki dani 13, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Odsjek za kroatistiku, 10. – 12. studenog 2022.