

# Dramaturg moderne - moderni dramaturg ili povratak u budućnost

---

Trojan, Ivan

Source / Izvornik: **Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost, 2008, XI, 162 - 165**

**Journal article, Published version**

**Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:370803>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-14**



**FILOZOFSKI FAKULTET**  
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of  
Humanities and Social Sciences Osijek](#)



# DRAMATURG MODERNE – MODERNI DRAMATURG ILI POVRATAK U BUDUĆNOST

PREMIJERE  
RAZGOVORI  
PROTUKRITIKA  
MEĐUNARODNA SCENA  
FESTIVALI  
TEMAT  
PRODUKCIJA  
ISTRAŽIVANJE  
TEORIJA  
SJEĆANJA  
NOVE KNJIGE  
DRAME

**I.**

protiv Tebe nisam imao dramaturga jer sam dramaturšku pripremu većim dijelom odradio sam..." Božić govor: "Zanimljivo je da kad režiram, većinom nemam potrebu za dramaturgom, no mislim da je to individualno. Jednostavno pri izboru izvođača vodim računa da bismo zapravo svi mogli preokrenuti funkcije..."<sup>2</sup>

**II.**

Pokušat ćemo uza sve teorijske zamke pojma pronaći uzrok nezavidne pozicije i funkcije *dramaturga predstave* u suvremenom kazalištu koju naslućujemo u odgovoru trojice mlađih redatelja. *Dramaturga predstave*, na tragu Nikole Batušića, moramo razlikovati od klasične funkcije dramaturga koji je estetsku, pa time, jasno, i repertoarnu fisionomiju pojedinačnog kazališta usmjeravao prvenstveno unutar teorijsko-literarnih smjerova i nije osobno zadiraо u scensku praksu.<sup>3</sup> U skladu s time pak ne smijemo izuzeti teorijsku *dramaturgiju*, baš kao ni usko vezanu *dramaturšku praksu*, odnosno, dramaturšku suradnju u procesu nastajanja predstave. Prema suvremenoj teatrološkoj terminologiji, dramaturgija jest poetika i estetika drame koja se temelji na scensko-izvedbenoj praksi kazališnog djela, bez obzira na njegovu vrstu ili oblik predloška predstave.<sup>4</sup> Vjeran Zuppa nadograđuje definiciju sa sedam terminoloških varijanata, od kojih će rad imati iznimne koristi, uz napomenu da je dramaturgija u XX. stoljeću pojmom koji se još dovršuje. Slijedom Zuppinin "varijanata" zaključiti se može da se dramaturgija u XX. stoljeću pojavljuje kao pojam koji pomišlja poetiku, tehniku postupka, metodu opisa, invenciju situacije, iskaz oblika,

tumačenje dramskog izraza, kako bi mislio postav i gradbu, tj. ustrojstvo i postavku dramskog djela i njegove kazališne izvedbe.<sup>5</sup>

**III.**

Kako bismo što bolje prikazali i pojasnili problematiku, vratimo se stoljeće unatrag. Godine 1895. na natječaju za dramski tekst Vojnovićev *Ekinvinacija* pobijeđuje Šimeon Velikog Ante Tresića Pavičić. Drama u četiri prikaze prizvedena je 30. 10. 1895. i kazališna moderna, po mišljenju većine povjesničara kazališta, može započeti. Praizvedbu režira Stjepan Miletić koji godinu ranije postaje intendantom zagrebačkog kazališta, nepobitno ga modernizira, pokreće Hrvatsku dramsku školu u kojoj temeljna gumišna znanja stječu Josip Bach, Ivo Raič, Šrđan Tučić, Nina Vavra, prvi je redatelj koji se nije okušao u glumi, izabire dramski repertoar pretrpan svjetskom dramskom klasikom, ponajviše Shakespeareom – jednostavno, pripravlja hrvatski pozornicu za modernu. Prevratnički duh moderne osjeća se u Drami Hrvatskog narodnog kazališta kojom ravnaju Andrija Fijan (1898. – 1907.) i Josip Bach (1907. – 1919.) podjednako i repertoaru, glumi, režiji, opremi predstava i kritički. Era Miletićevih nasljednika proteće u znaku Ibsena, ali i Hauptmann, Sudermann, Strinberga itd. Nakon odlaska svestrane autoritativne kazališne osobnosti Stjepana Miletića, čini se da glumci ponovno preuzimaju svu vlast nad tekstom i predstavom. Do tada glumac, Andrija Fijan odlažak autokratskog intendantu i redatelju iz kazališta koristi da na pozornici vrati svoju dramaturšku preradbu i svoju režiju *Hamleta*, gdje je sve bilo podređeno njemu kao najvažnijoj osobi na pozornici. U prvim godinama XX. stoljeća kao redatelj se nameće Miletićev učenik, dramaturg i ravnatelj Drame Josip Bach, koji u režiji ne vidi autorsku interpretaciju dramskoga teksta, nego točan, linearan i doslovan prijevod drame iz pisano teksta u tekst predstave. Konačno, 1909. godine Ivo Raič režijama nekolicine drama na način Maxa Reinhardta, Carla Hagemanna i drugih srednjoeuropskih modernista utemeljuje teatar dvadesetog stoljeća i na našoj pozornici. Kao poklonik svih vrsta umjetnosti, Raič ponajviše skribi oko estetske strane predstave, ne propitujući njezinu značenje i održići kazalištu bilo kakvu društvenu, pedagošku ili etičku funkciju. Predmiletićevski i poslijemiletićevski teatar okretao se uz neprijeponore spo-

menute autokrate na vodećim funkcijama Drame i oko glumačkih zvjezda, kojima se podređivao ili barem prilagodavao repertoar – pa i način uprizorenja dramskih tekstova. Sve do dvadesetih godina XX. stoljeća, kada središnju poziciju osvajaju redatelji, ponajviše Branko Gavella, Ivo Raič i Tito Strozzi, a nešto manje "artistički" i "versistički"<sup>6</sup> dramski pisci, koji svoj dramski rukopis ovjejavaju i na funkcijama umjetničkih ravnatelja-dramaturga, a ne samo na pozornici zagrebačkog teatra. Kao primjer navedimo Šrđana Tučića koji 1902. godine odlazi u Sofiju i postaje umjetničkim ravnateljem Carskoga bugarskog teatra sve do 1909. godine, kada odlazi u Osijek i godinu dana vodi mladi osječki teatar, potom Milana Ogrizovića u funkciji pomoćnog dramaturga u zagrebačkom teatu ili pak Ivu Vojnovića u vrijeme intendanture Vladimira Trešćeca Branjskog u zagrebačkom kazalištu u razdoblju od 1909. do 1914. godine, kojemu je osnovna preokupacija uređivanje našeg prvog stručnog kazališnog tjednika – *Hrvatske pozornice*. Josip Freudenreich, Petar Brani, Adam Mandrović, Nikola Milan Simeonović, Andrija Fijan do pojave Stjepana Miletića režiraju glavnu repertoara od utemeljenja zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta. Zbog zadanih dramskih vrsta, kada govorimo o hrvatskoj drami u tom razdoblju – povijesnoj tragediji, komediji, pučkom igrokazu, lakrdiji i društvenoj drami – na piscu je ali i na spomenutim redateljima da se odluči za jednu od tih vrsta i poštije strogo utvrđena dramaturška pravila. Odlukom o vrsti donosi i odluku o temi, stilu, jeziku, stilu ili prozi kao i o konstelaciji likova, nositelja dramaturških funkcija i souriauovskom "pozorničkom mikrokozmosu". Sukladno faktu da je individualizam u svijetu povijesne tragedije nepoželjna značajka, dramaturški zahvati u smislu tehnike postupka, metode opisa, invencije situacije, iskaza oblika pri ustrojstvu i postavci dramskog djela i njegove kazališne izvedbe točno su zadani. Pojavom verističkih i artističkih dramskih tekstova, stilskog pluralizma moderne koji započinje 95. godinom XIX. stoljeća, a prevladava na hrvatskim pozornicama od 1903. do 1912. godine, hrvatska drama oprezno iskoručuje u područje nove dramaturgije. Verizam u nas oblikuje jako normirane dramske tekstove iako se poziva na život i istinu, a ne na poetiku ili dramaturgiju. Boris Senker lako rekonstruira "idealni model" verističke drame, podjednako tragedije i komedije te zaključuje kako se bjelodano pokazuje kako su naučeno i šablonski

naši dramatičari poimali i primjenjivali pravila o istinitosti i vjernom prikazivanju (obiteljskog i društvenog) života na pozornici pozivajući se na dramsko pismo Tolstoja, Hauptmanna, Verge, Ibsena i Strindberga. Za našu temu mnogo zanimljivije i funkcionalnije: uzori našoj artističkoj drami, Maeterlinck, Hofmannstahl, Wilde, Yeats, nagnali su naše dramatičare pri stvaranju "zatvorenog uskladenog artefakta", "slike slike", u prostoru drugog umjetničkog područja, u druga stilска razdoblja ili, s druge strane, u prostore nedostupne osjetilima i razumu. Budućnost, prošlost, daleki egzotični krajevi, podsjećeno i onostrano objavljivo se likovima – i gledateljima – u scenski realiziranim snovima ili vizijama te govorima nadahnutih proroka i vedjelaca. Autori nerijetko zahtijevaju da zbijanja prati glazba koja je stilski sukladna prikazanom svijetu, ali u njemu nema vidljivog ili sugeriranog izvora. Dramatičar "muzicira" komentirajući zbijanja. Dramatičarski komentari zbijanja često su bili i milazovi svjetla što padaju na pozornicu iz "nadnaravnih", neobjašnjivih izvora. Dramatičari time podsjećaju gledatelja da je svijet sazdan na pozornici artefakt koji treba prispodobiti drugim umjetničkim djelima, napose onima o kojima se redovito govoriti da "imaju stil". Dramatičar u potpunosti vlada poetikom i estetikom na koju se naslanja svojim tekstom, tehnikom postupka i metodom opisa.<sup>7</sup> Neovisno o dramatičarovoj zaokupljenosti dokazivanjem istine ili pak pokazivanjem umijeća, samim dramskim tekstom protumačen je dramski izraz, u njemu su sadržane upute za postav i gradbu kazališne izvedbe. Na u doba izrazito autokratskom redatelju ostaje samo zadatak uprizoriti linearne dramski tekst ili ne. Većih dramaturških uplipa nakon izrade teksta on ne čini. Ostaje jedino mogućnost određenih uputa tijekom pisanja teksta jer smo svjesni činjenice da su pojedine drame tog razdoblja nastale iskanjem pojedinih redatelja, kao što je u slučaju Tucićeva *Povratak*, odnosno nagovora Josipa Bacha. Dakle, dramski tekst, odnosno, dramatičar, posebice organizirano spajajući umjetnička područja i teksualizirajući ih, pišući artistički nastrojen dramski tekst, a ne redatelj, inicira funkciju dramaturga predstave u suvremenim shvaćanjima te kazališne djelatnosti. Za pretpostaviti je da pred prizvođenje djebla upravo dramski pisac ima vodeću ulogu pri davanju uputa glumcima tijekom pokuša i usko surađuje sa svim ostalim stvarateljima predstave, od scenografa do kostimografa, pa čak i daje upute majstoru rasvjete. Drugim riječima, pisac nadgleda cijelokupnu izvedbenu konцепciju.

#### IV.

Vratimo se u suvremenost, destrukciji dramskog teksta koji iščitava Katarina Kolega pri intervjuu s trojicom mladih redatelja.<sup>8</sup> Redatelj Oliver Frlić poseže za klasičnim dramskim predloškom, Eshilovom tragedijom *Sedmorica protiv Tebe*, izrezujući tekst uzima samo neke fragmente, pojedine monologe ili korske dionice i intertekstualno ih povezuje s modernom i suvremenom literaturom poput djela Bertolta Brechta, Elfride Jelinek i Heinricha Müllera ili s bajkom o vuku i sedam kozlića. Intertekstualno tkoš vješto se isprepleće s rock i pop-pjesmama pa tako balada "As tears go by" Rolling Stonesa ima jednaku važnost kao Eteoklov monolog ili govor Marilyn Monroe predsjedniku Kenediju ili pak pjesma Nine Badrić koja se izvodi između monologa o posthumnoj sudbini dvojice zaraćene braće. Frlić odabranim tekstovima progovara o moći i nasilju, raščlanjujući ih s obzirom na makro i mikru razinu na političku, društvenu, institucionalnu i intimnu. Mechanizmi moći najviše dolaze do izražaja kod onih na vlasti, potom u medijima i oglašivačkoj industriji te u iskoristavanju seksepila. Jezik je također njome prožet te se većina predstave govori na "službenom jeziku današnjice" – engleskom, tek je trećina na hrvatskom, a umeće se i kratak monolog na grčkom jeziku, nekoj jeziku pobjednika, a sada mrtvom i nefunkcionalnom, ilustrirajući dinamizam promjena mehanizma moći. Saša Božić pak, baveći se nasiljem, istodobno ga proprije kroz književnost i film. Poslužio se prozniim predloškom – Coetzeeovom *Sramotom*. Božić se usredotočuje na sram obivanja žrtvom. Iz romana preuzima samo one dijelove koje eksplicitno ili implicitno govore o silovanju i to povezuje s filmom Ingmaru Bergmanu *Krici i šaputanja*. Glumice govore tekst iz romana, oponašajući pokrete Bergmanovih junakinja. Izvode ih usporenio, matematički točno i filigranski precizno, što se najbolje primjećuje nakon prikazivanja jedne sekvence filma i njezina scen-skog ponavljanja. Tekst se izgovara u skladu s pokretom – tihu, isprekidano, repetitivno. Započeti monolozi ne dovršavaju se ili se neglo prekidaju, a zvukovi pojedinih glasova dobivaju veću semantičku važnost od riječi.

#### V.

Ti redatelji svojim uvodnim radovima pokazuju da žele raditi kazalište utemeljeno na filozofiji i teoriji. Dijele mišljenje da je svaki teatarski segment u službi kazališnog čina od jednakе vrijednosti i važnosti: od teksta, glumca,

glasbe, scenografije, kostimografije do redatelja. Ako posljednje promotrimo te suvremene kazališne događaje i njihovu poetiku, metodu opisa, invenciju situacije – dramaturgiju, uvidjet ćemo da se ona u mnogočemu podudara sa zbijanjima na hrvatskim pozornicama prije stotinu godina. No, ovog puta redatelj drži konce u svojim rukama i stoga je razumljivo što će dramski tekst biti svrstan na istu razinu s ostalim segmentima kazališnog čina ili pak podređen njima, ali i dramski funkcionalan kao i svaki drugi umjetnički izričaj. Za dramaturga kao kazališnog zaposlenika koji će činiti svoju temeljnu funkciju – kратiti, adaptirati ili obraditi predložak predstavi – nema mjesta. Taj posao je održan. Dramaturg trenutno unutar kazališne djelatnosti može funkcioniратi isključivo uz pomoć rijetkog radateljskog nastupa samosvesnosti, odnosno samokritičnosti, kada uvidi da nije dovoljno upućen u problematiku umjetnosti ili discipline koju želi utkati u predložak predstave. Tada će pozvati studenjaka iz određenog područja, honorirati ga i na taj način ćemo dobiti specijalizirane dramaturge – dramaturg-filozof, dramaturg-sociolog, dramaturg-povjesničar umjetnosti, dramaturg-filmolog... Na potonji način i naša Saša Božić u *Sramoti* koristi usluge Ivora Martinića i Olijje Lozice u pretapanjima filma i književnosti. Sukladno izrečenim tvrdnjama, ne čudi nas što sve troje mladih redatelja rade u ulozi specijaliziranih dramaturga pri plesnim predstavama. A dramaturginji osjećak Hrvatskog narodnog kazališta Marijani Fumić dosadila je izrada programskih svezaka, monografskih prikaza pojedinih razdoblja iz povijesti ustanove, redigiranje kazališnih cedulja, vođenje konferencija za novinare, surađivanja s kazališnim arhivistom... te je pronašla drugo nesrodno zaposlenje. No, u uvodu smo rekli da o tome nećemo pisati.

Pokušalo se utemeljiti sud da je suvremena situacija na našim pozornicama prilično nalik onoj od prije stotinjak godina. Pluralizam dramaturgija temeljna im je spajnica. I sada se kao i onda neka mišljenja čuju bolje, a neka slabije, ali ni jedno ne biva posve odbačeno. Teško će se danas itko odvaziti da nekoj praksi, nekoj dramaturgiji, ali i bilo kojoj kazališnoj struci – pa i dramaturgu – uskrati u potpunosti pravo na postojanje, ne samo zato što to brani načelo tolerancije nego i zato što smo svjesni kako sve te prakse (i struke) koliko god različite i ponekad pojedine, antagonističke, suprotstavljene bile među sobom, ipak nekako utječu jedne na druge, da su sve dijelovi iste slike pa su zato sve i potrebne.<sup>9</sup> Ipak, nečija rječ mora biti zadnja.

<sup>1</sup> Usp. Sanja Nikčević, Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatu devedesetih, Republika, br. 11, 2003., str. 3-20 ili Sanja Nikčević, "Nova europska drama" ili velika obmana, Meandar, Zagreb, 2005.

<sup>2</sup> Katarina Kolega, Povratak redateljskom kazalištu, Kazalište, br. 25/26, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2006., str. 36-43.

<sup>3</sup> Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991., str. 36.

<sup>4</sup> Ibid, str. 38-39.

<sup>5</sup> Vjeran Župpa, *Uvod u dramatologiju*, Antabarbarus, Zagreb, 1995., str. 33-34.

<sup>6</sup> Boris Senker, Vrijeme stilskog pluralizma, u: *Hrestomatija novije hrvatske drame I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb, 2000., str. 13.

<sup>7</sup> Ibid, str. 14-18.

<sup>8</sup> Usp. Sanja Nikčević, Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatu devedesetih, Republika, br. 11, 2003., str. 3-20 ili Sanja Nikčević, "Nova europska drama" ili velika obmana, Meandar, Zagreb, 2005.

<sup>9</sup> Usp. Pavao Pavičić, Što je danas hrvatska moderna?, Dani hrvatskog kazališta – Književnost i kazalište hrvatske moderne – bilanca stoljeća II, HAZU/Književni krug, Zagreb/Split, 2002., str. 14-15.