

DESETLJEĆE TRIVIJALNOG I POPULARNOG U OSJEČKOM HNK (2007. – 2017.)¹

Ivan Trojan

UDK: 792.2(497.5Osijek)“2007/2017“

U članku se analizira repertoar Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku u proteklih deset godina, koji pak producira fragmentaran pregled kulturno-menadžerskih ili pak redateljskih i glumačkih intervencija unutar premijernih kazališnih izvedaba a koje imaju značajan učinak na trivijaliziranje i komercijaliziranje estetičkih i vrijednosnih problema kazališnog čina. Iako jedina profesionalna scena u Osijeku, ona samo u iznimnom slučajevima nije i konformistička, nefleksibilna i iskazuje volju za preuzimanjem ekonomskog ili pak ideološko-političkog rizika, za eksperimentom u smislu poticanja i ohrabrenja umjetničke inovativnosti.

Ključne riječi: Hrvatsko narodno kazalište Osijek; trivijalnost; popularnost; komercijalnost; pučko kazalište; sociologija medija

¹ Rad je napisan u sklopu znanstvenoga projekta »Politike identiteta i hrvatska drama od 1990. do 2016.« koji financira Hrvatska zaklada za znanost (broj projekta: IP-2016-06-4316, voditelj projekta: prof. dr. sc. Zlatko Kramarić).

I.

Kada je riječ o inzistiranju na popularnom sadržaju i izvedbi kao jednom od, ispostaviti će se, temeljnih kulturno-političkih smjernica uprava osječkoga Hrvatskog narodnog kazališta u posljednjoj dekadi, nadaje se gotovo programskom izvedba predstave *Kurve* Feđe Šehovića u režiji Ivana Lea Leme 4. prosinca 2006. godine, pri samom dnu analiziranog korpusa, koji će pak na suprotnoj strani uokviriti izvedba dramatizacije Zagorkina romana *Vitez slavonske ravni* u režiji Dražena Ferenčine, premijerno prikazana 9. prosinca 2016. godine. U članku se nudi fragmentaran pregled kulturno-menadžerskih ili pak redateljskih i glumačkih intervencija unutar premijernih kazališnih izvedaba u Osijeku u naznačenom periodu koje imaju značajan učinak na trivijaliziranje i komercijaliziranje značajnih estetičkih i vrijednosnih problema kazališnog čina. Pokazat će se kako osječko nacionalno kazalište, iako jedina profesionalna scena u Osijeku, samo u iznimnim slučajevima nije i konformističko, nefleksibilno i iskazuje volju za preuzimanjem ekonomskog ili pak ideološko-političkog rizika, za eksperimentom u smislu poticanja i ohrabrenja umjetničke inovativnosti.

Pri tom, dakako, vodimo računa o činjenici proizašloj iz sociologije medija u smislu uvjeta koji vladaju u kanalima za prijenos informacija i njihovim utjecajima na strukturu odabranog dramskog teksta, odnosno kazališta u cjelini s posebnom pozornošću na ekonomski aspekt proizvodnih troškova i njihova financiranja te pravno-politički aspekt državne, županijske i gradske kontrole putem cenzure i stimuliranja. Manfred Pfister, pozivajući se na zapažanja Siegfrieda Melchingera² i Richarda Findlatera,³ ističe kako se kazalište oduvijek smatralo političkom stvari jer ga je državna i lokalna vlast s jedne strane percipirala s određenim nepovjerenjem, cenzurirajući

² Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.

³ Richard Findlater, *Banned: A Review of Theatrical Censorship in Britain*, Macgibbon and Kee, London, 1967.

ga s obzirom na religijsku, političku i moralnu pravovjernost, a s druge subvencionirala i dovodila u ekonomsku ovisnost što dakako za posljedicu ima određeni stupanj konformizma. Osječku profesionalnu scenu sputavaju obje izrečene intervencije jer isključivo zahvaljujući javnim subvencijama ono može uzdržavati svoj hladni pogon te podmiriti troškove inscenacija unatoč njihovoj osjetnoj redukciji tijekom proteklog desetljeća. No, ono što će se pri analizi repertoara osječkog kazališta u posljednjem desetljeću učiniti osobito znakovito jest činjenica kako uz svjesnost vodstva kazališta u nemogućnost djelovanja bez političke intervencije i javnopolitičkog novca, odnosno kao isključivo komercijalnog, samofinancirajućeg, jer sociološke okolnosti daleko su od povoljnih za takav nastup, osjetan je trud da se snižavanjem umjetničke razine predstava dopre do što razvedenije publike te se kroz prodaju karata pokušaju upotpuniti proračunski deficiti uslijed nedostatnosti državnih i lokalnih subvencija za opstanak kazališta u postojećem obliku. Tako osječko Hrvatsko narodno kazalište postaje u mnogom komercijalno motivirano, pri tom odustajući od formalnih i ideoloških inovacija te se trivijalnošću odabranih predložaka i istoznačnom kvalitetom izvedbe obraća manje zahtjevnim publikama, teži masovnoj publici. Ono jest danas profesionalno-komercijalno *pučko* kazalište koje je usmjereno k malograđanskoj publici, odustajući od uobičajenog programa nacionalnih kazališta koja su pretežito oblikovana s obzirom na očekivanja malobrojnog, raritetnog konzervativnog *obrazovanog građanstva*.⁴

Stoga je i moguće u ovome se trenutku, a po uzoru na istraživanje J. R. S. Goodlada o socijalnim sadržajima popularnih zabavnih drama u kazalištima londonskog West-Enda od 1955. do 1965. godine, usmjeriti na popisivanje dominantnih tema, tipova formi, ciljeva i motiva fiktivnih likova, društvene sredine radnje i svršetka drame u pojedinim predstavama

⁴ Vidi: Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 62-66.

uvrštenim u repertoar osječkog profesionalnog kazališta u posljednjih deset godina.⁵

II.

U tom smislu valja promatrati i *Kurve* Feđe Šehovića u režiji Ivana Lea Leme i u dramaturškoj obradi Nine Skorup koje su premijerno izvedene u Osijeku na tridesetogodišnjicu praiizvedbe komedije u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku 19. studenog 1976. godine. Šehović *Kurve* žanrovski određuje i antioperetom, a razlog tomu je averzija spram, kako kaže, »ondašnjeg vladajućeg pristupa komedijskim tekstovima koji je od njih producirao ili neko (quasi) mudro, dosadno *iščitavanje* ili ih srozavao na razinu operetne komike. Mislim da su moj oprez poticali sama tema i sadržaj komedije«. ⁶ U trenutku kada se iz zarobljeništva na jadranski otočić u sumrak Prvoga svjetskog rata uspijeva vratiti zapovjednik utvrde, okrutni domoljub, uz to impotentni despot, satnik Dietler, koji uviđa potrebu za osiguranjem utvrde-bordela od napada, a jedini mogući vojnici su šest djevojaka neupitna, srozana morala i njihova Šefica te započinje njihova mukotrpn obuka, dolazimo do temeljna, metaforički ukalupljena Šehovićeve pitanja: Mogu li se kurve domoljubljem moralno rehabilitirati?

Šehović piše burlesku koja, uz pomoć pretjerane komike, a služeći se trivijalnim izrazima, posredstvom vulgarnog pastiša, izvrće smisao neke ozbiljne vrste, mijenja predznak prikazanog svijeta – izaziva društvenu i političku satiru. Preciozan je to način izražavanja, a ne spontani pučki žanr u kakav se lako može pretvoriti ako ostane neprimijećen.⁷ Dramatičareva bojazan iskazana u citiranoj rečenici ostvarila se pri premijeri *Kurvi*

⁵ J. S. R. Goodlad: *A Sociology of Popular Drama*, Rowman and Littlefield, London, 1971., str. 140-177. Preuz. iz: Manfred Pfister, op. cit., str. 68-69.

⁶ Feđa Šehović: (Intervju), u: *Kurve*, programska knjižica, HNK Osijek, Osijek, 2006.

⁷ Usp. Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004., str.123-124.

u povijesno operetnom Osijeku. Konkretizacija djela, dramaturška i režijska interpretacija za cilj je uzela isključivo zabavu, težeći ponajviše komercijalnom uspjehu predstave, ne komunicirajući s ideološko-političkom matricom njezina tekstovnog predloška. Dio dramskog ansambla osječkog Hrvatskog narodnog kazališta (*Kurve*: Sandra Tankosić, Tatjana Bertok-Zupković, Lidija Florijan, Anita Schmidt, Nela Kocsis, Mira Perić-Kraljik; *Šefica*: Ana Stanojević, *Leutnant*: Milenko Ognjenović, *Dietler*: Velimir Čokljat; *Škot*: Vjekoslav Janković) profesionalno je odradio posao, slijedeći redateljeve upute, natječući se u izgovaranju ispraznih, vrlo često i nemotiviranih, fraza koje su u suodnosu sa zbiljom na najnižoj mogućoj značenjskoj razini, vulgarizama i lascivnih šala, pri čemu neosporno pobjeđuje Šefica, nepotrebnim afektiranim aluzijama na seksualni čin (npr. pri ispaljivanju granata-naranči na imaginarnoga neprijatelja). Komika se izazivala i neumjesnim i neobrazloženim prikazivanjem grube vojničine Dietlera u ženskom seksi donjem rublju, Persidininim replikama preuzetih većinom iz srpskih humorističnih komada itd.

Smještajući *Kurve* na izvorne, neopterećene odrednice bulevarskog teatra, komika ne proizlazi iz dramaturške prepreke koja je produkt društva i koja sprečava trenutačnu realizaciju točno određenog plana tjerajući protagonista na neprestana *spoticanja*. U osječkim *Kurvama* ni prepreka ni plan ne postoje. Uspjelo se inteligentnu metaforiku, rafiniranu umjetnost koja je utisnuta u tekst *Kurvi* u potpunosti vulgarizirati i transformirati u spontani pučki žanr. Upravo na tragu francuskog osamnaeststoljetnog bulevarskoga teatra čije su pozornice bile poprištem mnogobrojnih zločina i ljubavnih podviga, gdje su igrane brojne melodrame i građanske komedije zasnovane na primitivnim karakterima, nevjerojatnim i neuvjerljivim zapletima, s jednom svrhom – zabaviti nižu i srednju klasu Parižana i pritom zaraditi.⁸

⁸ Fragmenti kritike cjelovito objavljene u: Ivan Trojan, »Potpuna vulgarizacija«, *Vijenac*, br. 333., Matica hrvatska, Zagreb, 21. prosinca 2006. <http://www.matica.hr/vijenac/333/potpuna-vulgarizacija-6721/>

Kao jedan od boljih primjera društveno-političke prilagodljivosti osječkog profesionalnog kazališta, i ne samo unazad deset godina, viđen je pri svečanom obilježavanju stogodišnjeg djelovanja hrvatskog teatra u Osijeku, 7. prosinca 2007. godine kada je praizvedena drama *Zastave, barjaci, stjegovi* Mire Međimorca, izrađena po odabranim motivima iz Krležinih *Zastava*, a u režiji Georgija Para. Međimorec priznaje da je dramski tekst pisao na izravan poticaj tadašnjeg umjetničkog ravnatelja Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku Joška Juvančića i redatelja Georgija Para koji iziskuju od autora dramatizacijsko nadopisivanje, svojevrsni nastavak Krležinih *Zastava* imajući na umu poznatu Parinu scensku prilagodbu *Zastava* u Zagrebačkom kazalištu mladih iz 1991. godine.⁹ Kako Juvančić zna od koga tražiti prilagodbu *nedovršena* Krležina romana dokazuje i činjenica da je upravo Međimorec prethodno prilagodio sceni fragmente iz *Zastava* u veljači 1978. godine u varaždinskom kazalištu i predstavu pod naslovom *Emerički* i režirao, te je u istom kazalištu, sedam godina poslije, režirao predstavu ovoga puta naslovljenu *Zastave*. Svojevrsni nastavak, ili produžetak Krležinih *Zastava* Međimorec zamišlja na način da aktere romana, Kamila Emeričkog, oca mu Ambroza, Joju Dijaka, Amadea Trupca, Eleonoru Emmanuelu..., i povijesne osobe, Miroslava Krležu, Franju Tuđmana i ženu mu Ankicu, ubaci u roportarnicu burne hrvatske povijesti od dvadesetih godina 20. stoljeća pa sve do začetaka formiranja neovisne i demokratske Republike Hrvatske, ne gubeći iz vida temeljne preokupacije obimne produkcije hrvatske povijesne tragedije iz druge polovice 19. stoljeća.

Središnji dramski lik Kamila Emeričkog utjelovljuje Dragan Despot, koji se uz vidan napor provlači kroz gustoću polemičnih dijaloga zbog intelektualne razočaranosti u postupke svojih bližnjih, životno i duhovno, kroz čitavu predstavu pokušavajući održati impulzivan, svađalački ton, koji, više zbog umora pri kraju predstave nego što to dramaturške intervencije

⁹ Praizvedba 11. siječnja 1991.

zahtijevaju, prelazi u rezignaciju i ironiziranu ravnodušnost. Najkvalitetniju i najpromišljeniju izvedbu pri praizvedbi Međimorčevih i Parovih *Zastava* daje Damir Lončar u ulozi Amadea Trupca, vječnog beskičmenjaka, egocentrika, hedonista i oportunist. Na izvrstan način koristio se Lončar sposobnošću za izazivanje komike kako bi oživio, humanizirao, ne samo Amadea nego i predstavu u cjelini. Slavko Juraga, glumeći Kamilova oca Ambroza, s namjerom je nedovoljno autoritativan pri vječnu sukobljavanju sa sinom, imajući na umu ipak njegovu bolju političku, ali i obiteljsku početnu poziciju. Izniman glumački dar Juraga prezentira neuvjerljivim branjenjem svoje pozicije političkoga kameleona, konformista, odnosno vlasti u koju je uključen, a da ni sam u nju ne vjeruje. Začudna je i nemotivirano izvedena, upravo s obzirom na izraženu senzibilnost za političke mijene Ambroza Emeričkog, njegova smrt na Bleiburgu prigodom bijega od osvetničkih partizanskih četa 1945. Davor Panić na trenutke uspijeva uroniti u potpunosti u lik Joje Dijaka, istinskoga Kamilova prijatelja. Najdojmljiviji je Panić u trenutcima kada Kamila 1948. privodi Udba kako bi u jeku protuinformbiroovske čistke svjedočio protiv Joje, koji cijeli život posvećuje stvaranju socijalističke Hrvatske. Panić mučeničkom grimasom na kojoj je moguće očitati duboku razočaranost u sveobuhvatnost Jojinih životnih nastojanja i ideala uspijeva ocrtati nagovještaj propasti još jedne ideologije. Inače suviše prelazi, posebice u partizanskoj uniformi, u nepotrebnu karikaturalnost. Nela Kocsis nosi gotovo neprimjetnu ulogu Emmanuele, Kamilove prve tajnice, čemu ponajprije pridonosi njezina skromna interpretacija, a ne mali udjel u dramskoj radnji.

Nije toliko loša zamisao bio izbor Krležine opsežne proze, njezina prilagodba za scenu, koliko anakronost same izvedbe. Šteta što je tako, jer samu Krležinu / Parovu / Međimorčevu poruku unatoč svemu moguće je nazrijeti – svaka vlast ima granice. Mudar je samo onaj koji nepredvidivo uključuje u svoj plan. Samo onaj koji poklanja pozornost najpredvidljivijem, smrti, svjestan je da je svaka vlast tek privremena i da joj vrijeme postavlja krajnju granicu. Na pragu sumnje postaje aporija svakoga političkog

planiranja jasna. Ta filozofija moći opominje na oprez, na umjerenost, na samospoznaju.¹⁰

Otvorio je iznimno popularni igrokaz u Osijeku, Okrugićeva *Šokica*, 102. osječku kazališnu sezonu, 10. listopada 2008. godine. I u šestom izvornom prikazu Okrugićeve pučke tragedije na pozornici osječkog teatra pokušalo se progovoriti o nasušnoj potrebi suživota, tolerancije među ljudima različitih nacionalnih i vjerskih pripadnosti, izravnije, o ekumenizmu – pomirenju, suradnji, zbližavanju i jedinstvu katolika i pravoslavaca kao jedinoj mogućnosti opstanka na dobro nam poznatom prostoru. Oprimjeruje nam Okrugić neautorsku visoku zamisao prisposodobom o šokici Janji zaljubljenoj u stražmeštra Peru Vlahovića, graničara pravoslavne vjeroispovijesti, odnosno reperkusijama jednog njihova grešnog zagrljaja koji ne ostaje sakriven. Dramaturg Jasen Boko i redatelj Dražen Ferenčina ne osuvremenjujući jezično predložak, rješavaju se ipak većine folklorno-dokumentarističkih Okrugićevih namisli u obliku podužih narodnih ili pak autorskih pjesama inkorporiranih u tekst, znajući koliko će lošeg činiti scenskoj akciji, a zadržavaju temeljnu didaktičku poruku svjesni kako je i točno sto dvadeset i četiri godine nakon nastanka predloška situacija u najboljem slučaju nepromijenjena te time spremna za lagodno recepcijsko upijanje. Izvršnu upućenost u strukturu dramskog teksta dokazuju pridajući glumcima veliku količinu manevarskog prostora, igrajući se dramskom ironijom u smislu da gledatelju poništavaju pravo na superiornost u odnosu na ono što je prikazano na sceni. U trenutku kada glumci transformiraju očekivane uloge u naratore-pojašnjivače zbivanja na sceni ili komentiraju propuste kolega, pod alibijem osuvremenjivanja, depatetizacije, ironizira se i sam dramski postupak te konačno propitkuje i arhaično naivna Okrugićeva dramaturgija. A sve to s namjerom ishoda kratkotrajnog osmijeha u

¹⁰ Fragmenti kritike cjelovito objavljene u: Ivan Trojan, *Vrijeme postavlja krajnju granicu*, *Vijenac*, br. 360. Matica hrvatska, Zagreb, 20. prosinca 2007. <http://www.matica.hr/vijenac/360/vrijeme-postavlja-krajnju-granicu-5196/>

publike unutar tragično zamišljene priče koja time gubi smisao, destruiira se. Temeljni problem umnažanja naivnosti Okrugićeva predložka leži u opasnu poigravanju dramaturga i redatelja (auto)ironijom. I koliko god oni prebacivali težište na sposobnost glumaca, neospornim stoji da su upravo oni, a ne njihov krivac, naivni dramatičar, pretjerano došli u iskušenje da se izravno obrate publici od koje očekuju odobravanje, oslanjajući se na njezinu nezahtjevnost i dobronamjernost.¹¹

Drama osječkog Hrvatskog narodnog kazališta uspjela je *Cijenom sreće* Emira Hadžihafizbegovića, premijerno izvedene u Osijeku 7. veljače 2013. godine, anulirati nacionalni uspjeh stečen pri otvaranju 106. kazališne sezone kada je vrsno dramatiziran i uprizoren roman *Unterstadt* Ivane Šojat-Kuči. Rijetka je pojava na hrvatskoj profesionalnoj kazališnoj sceni da jedan nacionalni teatar unutar jedne sezone producira toliko kvalitativno neujednačenih predstava kao što to čini osječki već dugi niz godina. Ponovila se kardinalna pogreška programskog vijeća osječkog HNK koja nam daje za pravo da posumnjamo u izvornost osječke inscenacije Hadžihafizbegovićeve predložka. Naime, u travnju 2010. godine Simonov je *Apartman* u režiji Olivera Đorđević bio svojevrsni krnji *copy/paste* proizvod inicijalno provjeren u ožujku 2006. godine na pozornici Narodnog pozorišta iz Subotice, a da niti jedan podatak nije ukazivao na to da je riječ o uporabi ideja osmišljenih četiri godine prije. Situaciju je dodatno kontaminiralo gostovanje subotičkoga kazališta u Osijeku u lipnju 2007. s tim Đorđevićkinim viđenjem dijela Simonove *apartmanske trilogije* /*Plaza Suite* (1968.), *California Suite* (1976.) i *London Suite* (1994.)/ u predstavi

¹¹ Fragmenti kritike cjelovito objavljene u: Ivan Trojan, *Opasna igra s (auto)ironijom*, *Kazaliste.hr*, 9. listopada 2008. <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=262>; Pojedini odlomci sastavni su dio članka: Ivan Trojan, »Upamćene i zaboravljene slike iz Okrugićeve Šokice«, *Dani Hvarškoga kazališta*. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu. Senker, Boris; Jelčić, Dubravko; Moguš, Milan (ur.), *Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug Split, Zagreb/Split, 2011.*, str. 145-156.

pod naslovom *Apartman A*. Na sreću, te ne daleke 2010. riječ je bila o zanatski perfekcionistački izrađenim dramskim tekstovima Neila Simona, Olivera Đorđević pokazala se kao vrsna poznavateljica Simonova pisma što je osjetno olakšalo osječkom dramskom ansamblu da se u potpunosti prepusti zadatostima autorove *apartmanske igre* te je osječki neizvorni dodir sa Simonovom dramaturgijom skončao više no gledljiv.

No, autorski uradak Emira Hadžihafizbegovića, u osječkoj verziji naslovljen *Cijena sreće*, zapravo je nezgrapno prilagođen slavonskom *milieuu*, doslovno prepisan komercijalno uspješan projekt Emira Hadžihafizbegovića pod naslovom *Kijametski dan* uprizoren u produkciji BKC Tuzla 5. lipnja 2002. godine na 1. festivalu bosansko-hercegovačke drame u Zenici, rađen pak po motivima Hadžihafizbegovićeve dramskog teksta *Tarik nije dio tala*, koji je praižveden 12. siječnja 1997. godine u Narodnom pozorištu Tuzla. Tu kompleksnu situaciju dodatno usložnjava podatak iz programske knjižice pisane povodom osječke premijere *Cijene sreće*, koji govori da je po motivima predstave *Sudnji dan* iz 2002. godine nastao dramski tekst naslovljen *Cijena sreće*.

Kemal, Sena, Rukija, Enes, Sifet, Vildana i Mirza, doduše, postat će Krunoslav, Senka, Emil, Srđan, Ranka, Vesna i Mateo, borac – dragovoljac, Švajcarska – Švicarska, marka – euro, Avaz – Glas Slavonije, Himzu Polovinu nadomjestit će TS Baruni, slušat će se »novi« Halid umjesto »starog«, obilazit će se osječki narodnjački klubovi... Ali će biti riječ o identičnom, već viđenom kazališnom projektu koji ne dopušta bilo kakvu ozbiljnu komparaciju. Nema promišljenog redateljsko-dramaturškog pomaka zbog kojeg bismo mogli nazvati tu osječku predstavu novim kazališnim ostvarajem temeljenim na izvornom dramskom tekstu Emira Hadžihafizbegovića *Tarik nije dio tala*. *Cijena sreće* jest *Kijametski dan*. Jedini odmak učinjen je prostom prilagodbom dramskog teksta jednom drugom podneblju koji potpisuje ponajbolji hrvatski dramski pisac, Zagrepčanin Dubravko Mihanović, koji će, razumljivo zbog svog prebivališta, u nekoliko navrata pobrkati slengove pa će Osječani učestalo

izgovarati primjerice »soma Eura«, što zvuči gotovo bogohulno svakom stanovniku grada na Dravi.

Cijena sreće/Kijametski dan nose sijaset lako prepoznatljivih i nedotjeranih nacрта likova, tipova i stereotipova, koji su sadistički podčinjeni banalnoj pa time katkad i uvredljivoj dramskoj radnji o dvije različite izvještačene poslijeratne, tranzicijske priče. Jedna je uzaludno marljiva, patriotska, neojađena, brižna, siromašna a samaritanska, dok onoj drugoj samo zamijenite predznak. Dvije će oprečne krajnosti razoriti bilo kakvu mogućnost u povezivanje univerzalnog i individualnog. Očito se težilo prikazivanju psiholoških i moralnih obilježja dramskih likova, a istovremeno se pojednostavljivanjem izuzimala bilo kakva neočekivana reakcija, mana predstavniku dobra ili vrlina utjelovljenju zla, specifično obilježje koje bi dopustilo barem dvodimenzionalnu prikazbu. Ionako nelogično povezane scene, uslijed očekivanog nedostatka dramskog sukoba s obzirom na banalni polaritet, dodatno se odmiču nespretnim i konfuznim izmjenama *cameo*-scenografije uz intermezzovsko nabrijavanje *Miserlouom* Dicka Dalea, temom iz Tarantinova *Paklenog šunda*.¹²

Ukoliko u obzir uzmemo posezanje programskog vijeća osječkog Hrvatskog narodnog kazališta za suvremenim europskim dramskim tekstom, usmjerenost prema komediografskim tekstovima ne jenjava. Komedijska *Jedan čovjek, dva šefa* (*One man, Two Guvnors*) Richarda A. Beana premijerno je izvedena u Osijeku 16. lipnja 2016. godine. Ta Beanova suvremena inačica Goldonijeve komedije *Sluga dvaju gospodara* praižvedena je u National Theatre's Lyttelton Theatreu 17. svibnja 2011. godine u režiji Nicholasa Hytnera, s popularnim Jamesom Cordenom u naslovnoj ulozi koji je za izvedbu nagrađen *Tonyjem*.

¹² Fragmenti kritike cjelovito objavljene u: Ivan Trojan, »Tipovi i stereotipovi«, *Kazaliste.hr*, 14. ožujka 2013. <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1736>

Budala za večeru (Le dîner de cons) naslov je još jedne poznate komedije europskog dramatičara koje postavlja osječko kazalište u svibnju 2009. godine. Joško Juvančić će režirati komediju francuskog filmskog redatelja, scenarista i dramatičara Francisa Vebera, koja je popularnost zapravo stekla ponajviše francuskim filmom istoga naslova iz 1998. godine, gdje će Veber biti u ulozi scenarista i redatelja. Redatelj Juvančić, dobro upoznat s događanjima na pozornici »Komedije« s kraja listopada 2002. godine, kada veliki uspjeh pobire Veberova komedija u režiji češkog oskarovca Jiřija Menzela, a slijedeći Menzelovo kloniranje idejne vodilje, odnosno uspješnih prethodnih izvedaba na pozornicama Praga i Sofije, zaključuje kako je svrsishodno držati se prokušanog i već viđenog recepta nauštrb redateljske inovacije i autorstva. Tome u prilog, na prvi pogled uočljivo, ponajviše ide činjenica što je scenograf u obje hrvatske izvedbe *Budale za večeru* Tomislav Ruszkowski prenio, bez i jedne, najsitnije izmjene, scenu Kazališta Komedije iz listopada 2002. godine na pozornicu osječkog teatra. A ona nejasnije uočljiva oslonjenost na Menzelovo viđenje Veberove *Budale* u Juvančićevoj predstavi, odvija se u prostorima neprepoznavanja tragičnih naznaka utkanih u dramski tekst a vezanih uz nepriznavanje različitosti, tragiku koju uzrokuje narcisoidnost, socijalnu diskriminaciju... Kako Menzel ne razvija u cijelosti tu, naoko perifernu odrednicu Veberova teksta, ona ostaje skrivena i osječkoj publici. Naime, oba redatelja zadržavaju se i iscrpljuju komičnu sastavnicu do krajnje iskoristivosti. Slično čini i osječki HNK kada odabire suvremeni europski dramski predložak, odnosno suvremenog europskog dramatičara. Zadržava se u prostorima teatra koje ima isključivo zabavljачku funkciju ne komunicirajući serioznije sa zbiljom.

Naznačimo i kako je slična situacija i u ožujku 2009. godine kada je premijerno izvedena u Osijeku *Pidžama za šestero* suvremenog francuskog komediografa Marca Camolletija. Uprizorenje svojevrnog nastavka njegova *Boeing-Boeing*a obilježena je produkcijskom i intelektualnom (mentalnom, emocionalnom) nezahthjevnošću, oslonjenosti na precizno

držanje i pokrete glumčeva tijela, mehanika izazivanja komike svedena na klasičnu ukočenost geste, verbalna ponavljanja, izmanipuliranost manipulatora, zabune, spajanje dvaju koncepata sličnih označitelja. Dosizanje *brechtovskog* umjetničkog užitka u publike od sporedne je funkcije osječkog kazališta kada odabire suvremeni europski dramski tekst. Udobnost i laki konzumerizam, nasuprot produktivnosti, mašti, stapanju ili suprotstavljanju vlastita iskustva s akterima na sceni ili izvan nje.¹³

III.

U konačnici će nas dva proizvoda uprizorena na sceni osječkog profesionalnog teatra ponajviše približiti zaključku o premještanju naglaska vodstava kazališta na čin potrošnje teksta u cjelini. Riječ je o prilagodbi za scenu trivijalnih proza Janka Matka i Marije Jurić Zagorke. S jedne strane *Moć zemlje* u režiji Želimira Mesarića, premijerno izvedene 27. studenog 2015., a s druge *Vitez slavonske ravni* u režiji Dražena Ferenčine, uprizorene prvi puta u Osijeku 9. prosinca 2016. Bjelodano je kako repertoar osječkog kazališta tijekom proteklog desetljeća ne računa niti jednog trenutka na nekolicinu visoko naobraženih gledatelja i njihovu neprekidnu napregnutost intelektualne pozornosti pri recepciji kazališnog čina iz jednostavna razloga svjesnosti u postojanje one većine koju se pokušava pridobiti za svoj proizvod, a od koje je upravo konzumiranje trivijalnih umjetničkih tvorevina uz druge oblike zabave te *dekoncentrirana* postmoderna sačinila *meke subjekte* bliske potrošačkom stavu opuštenosti.¹⁴

¹³ Fragmenti kritike cjelovito objavljene u: Ivan Trojan, »Strastveno ponižavanje«, *Kazaliste.hr*, 1. lipnja 2009. <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=850> i Ivan Trojan, »Iskreni pučki smijeh«, *Kazaliste.hr*, 27. ožujak 2009. <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=673>

¹⁴ Usp. Vladimir Biti, »Trivijalna književnost«, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 545-547.

Navedeni primjeri daju samo obris ublažavanja ipak očekivane, makar i prikrivene napetosti, nesporazuma i prijevora između osječkog kazališta i lokalnog ili državnog političkog *mainstreama*, odnosno tržišta. Očekivan je latentni antagonizam između kazališta kao nesputane, kreativne i demokratske umjetnosti i lokalne ili pak državne političke pozicije koja definira subvenciju, odnosno gospodarstva, a koji osječko kazalište uspješno u posljednjih deset godina destruirala svojom umjetničkom neinventivnošću, konformizmom i oportunističkom. Osječko je kazalište danas ponajbolji primjer institucije koja, bježeći od rizika a u utrci za profitom, postavlja većinom prokušana komediografska djela za publiku koja u kazalište dolazi isključivo poradi zabave.¹⁵

Goodlad je u svom istraživanju o socijalnim sadržajima popularnih zabavnih drama u kazalištima londonskog West-Enda od 1955. do 1965. godine, spomenutom u uvodnom dijelu članka, potvrdio hipotezu kako publika prihvaća zabavnu dramu na način da potvrđuje svoja iskustva o društvu, odnosno o društveno prihvaćenom ponašanju uz pomoć ekspresivne funkcije kazališta te da ona definira, afirmira i potencira moralne vrijednosti na kojima se bazira vladajuća društvena struktura.¹⁶ A to je istraživanje itekako i danas aktualno te se potvrđuje na primjeru repertoarne preuzetosti osječke nacionalne kazališne kuće u proteklih deset godina.

¹⁵ Vidi: Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti*, Leykam, Zagreb, 2010., str. 108-112.

¹⁶ J. S. R. Goodlad, *A Sociology of Popular Drama*, Rowman and Littlefield, London, 1971., str. 140-177. Preuzeto iz: Manfer Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998., str. 68-69.

LITERATURA

- Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
- Richard Findlater, *Banned: A Review of Theatrical Censorship in Britain*, Macgibbon and Kee, London, 1967.
- J. S. R. Goodlad, *A Sociology of Popular Drama*, Rowman and Littlefield, London, 1971.
- Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti*, Leykam, Zagreb, 2010.
- Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.
- Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- Manfred Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.

A DECADE OF THE TRIVIAL AND POPULAR IN THE CROATIAN NATIONAL THEATRE IN OSIJEK (2007-2017)

A b s t r a c t

The article analyses the repertoire of the Croatian National Theater in Osijek over the last ten years and produces a fragmentary overview of interventions made by theatre management, directors or actors that have a significant effect on the trivialization and commercialization of aesthetic and value issues of play.

Key words: Croatian National Theatre in Osijek; triviality; popularity; commercialism; folk theatre; sociology of media