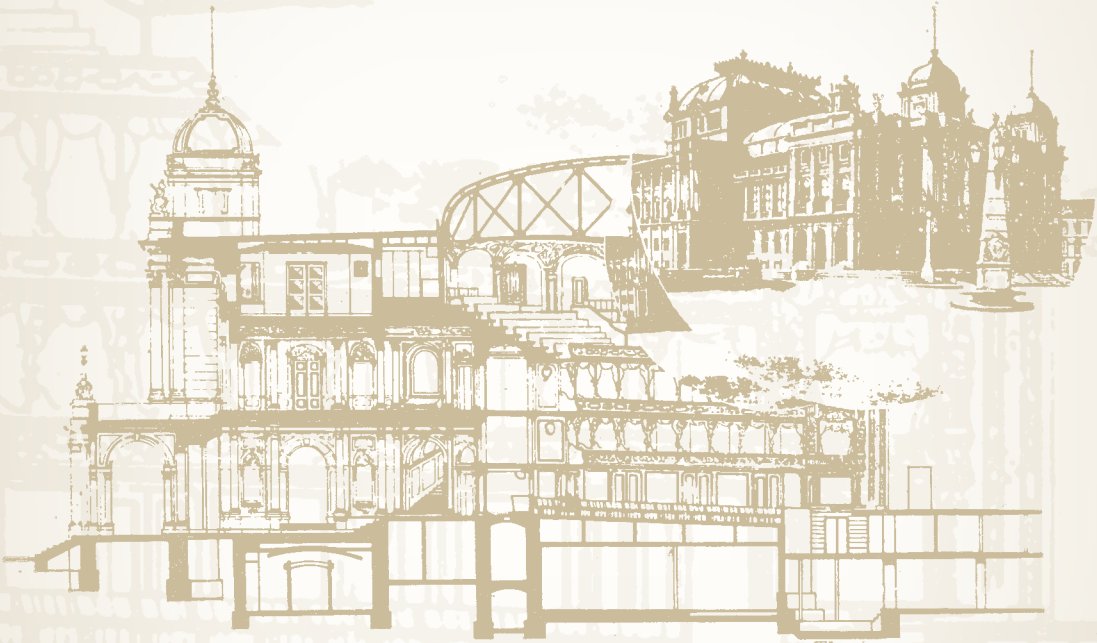
Ana Lederer

Iskoraci

Ogledi o hrvatskom kazalištu



LEYKAM
international

Ana Lederer

ISKORACI

Ogledi o hrvatskom kazalištu

LEYKAM international

NAKLADNIK
Leykam international d.o.o., Ilica 42, HR-10000 Zagreb
www.leykam-international.hr

ZA NAKLADNIKA
Jürgen Ehgartner

UREDNICA
Eugenia Ehgartner

RECENZENTI
dr. sc. Lucija Ljubić
akademik Boris Senker

GRAFIČKO OBLIKOVANJE
Tvrtko Gregurić

TISAK
Denona d.o.o., Zagreb
Tiskanje dovršeno u studenome 2026.

Zahvaljujemo Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu
na ustupljenoj ilustraciji za naslovnicu.

© 2026 Leykam international d.o.o., Zagreb
Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati,
fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati
bez nakladnikova pismenog dopuštenja.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Ministarstva znanosti, obrazovanja i mladih Republike Hrvatske te
Zaklade Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Republika Hrvatska
Ministarstvo kulture i medija
Republic of Croatia
Ministry of Culture and Media

ISBN 978-953-340-248-2

CIP zapis je dostupan u nacionalnom skupnom katalogu knjižničnog
sustava Bukinet (katalog.bukinet.hr) pod brojem 991006060080709366.

Ana Lederer

ISKORACI

Ogledi o hrvatskom kazalištu

LEYKAM INTERNATIONAL
Zagreb, 2026.

SADRŽAJ

7 Iskoraci, izazovi

11 Demetrovi pogledi na kazalište i kazališnu regulativu

27 Ranko Marinković – direktor Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu

47 Intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Mirko Božić i njegov direktor Drame Ivica Ivanac

67 Slobodan Novak i kazalište

81 Nikola Andrić i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

95 Kazališna epizoda Slavka Ježića

111 Kazališne kritike Antuna Barca

125 Jelčićev *Dnevnik od rujna do rujna 1989 – 1990*

135 Obrana sadržaja – *Izdaja forme* Branka Hećimovića

145 Operno kazalište u kronikama Nedjeljka Fabrija *Maestro i njegov šegrt*

161 Doprinos Leszeka Małczaka hrvatskoj teatrologiji

175 Božidar Violić – kazališni erudit među postgavelijancima

195 Glumački zapisi Svena Laste i Pere Kvrgića

213 Didaktičko kazalište – Oliver Frljić kao intendant Hrvatskoga narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci

233 Literatura

249 Kazalo imena

261 Bibliografska bilješka

265 O autorici

ISKORACI, IZAZOVI

Sudjelujući proteklih desetak godina na različitim simpozijima posvećenima hrvatskim književnicima, književnim povjesničarima, teatrolozima i kazališnim umjetnicima ili pak razdobljima iz nedavne kazališne povijesti, u potrazi za temom izlaganja, u enciklopedijskoj jedinici ili leksikonskoj bilješci o piscu zaokupila bi me neka naoko nevažna biografska činjenica – zapravo, manje važna samo u odnosu na značenje, vrijednost i utjecaj cjeline pojedinoga opusa; nešto što zvuči kao epizoda, kao svojevrstan profesionalni iskorak ili izazov kojemu se nije moglo odoljeti. Takvi su iskoraci u biografijama analiziranih osobnosti možda bili samo epizode ili barem izlasci iz zone komfora, ali su nerijetko bili i od goleme važnosti za hrvatsko kazalište ili hrvatsku teatrologiju te stoga i vrijedni istraživačke pozornosti.

Prva cjelina bavi se iskoracima u kazališno upravljanje. Iako povijest hrvatskoga kazališta nije povijest razdoblja hrvatskih kazališnih uprava, intendanata, direktora i ravnatelja, nego niz umjetničkih razdoblja i estetsko-stilskih fizionomija repertoara, ansambala i umjetnika ali neizbježno uvjetovanih i povijesno-političkim promjenama, u nju je među ostalim upisan i prilog mnogih književnika i književnih povjesničara koji su se okušali u kazališnom upravljanju. Književnim i dramskim opusima pripadajući kazalištu – Dimitrija Demeter kao artističko-književni ravnatelj te autor prvih programatskih tekstova i kazališne regulative, Ranko

Marinković kao direktor Drame HNK-a u Zagrebu (1946. – 1950.), Mirko Božić kao direktor Drame (1950. – 1953.) a potom intendant HNK-a u Zagrebu (1965. – 1969.) i njegov direktor Drame Ivica Ivanac (1965. – 1969.) te Slobodan Novak kao direktor Drame HNK-a u Splitu (1955. – 1958.) – kao vrlo mladi zakratko su preuzimali i profesionalne uloge kreatora kazališne prakse i scenske slike u određenim političkim i društvenim okolnostima tih razdoblja. Detaljnijim uvidom u njihove napore i postignuća otvarao se pritom i niz zanimljivih pitanja – što te epizode znače u kontekstu njihovih književnih opusa, po čemu su one važne i jesu li manje važne ako su kratko trajali u intendantskim i direktorskim ulogama, što je rad u teatru značio za njihovo dramsko pismo, što su uspjeli a što nisu uspjeli ili mogli umjetnički i repertoarno ostvariti, kako su se nosili s krizama koje su proizlazile iz postojećih okolnosti kazališne produkcije te kako su se nosili s političkim pritiscima ili snalazili u odnosima vlasti i teatra. Ista se pitanja otvaraju i kada je riječ o teatarskim iskustvima književnih povjesničara – svestranoga kulturnog djelatnika i prvoga intendanta HNK-a u Osijeku Nikole Andrića koji je kratko bio i intendant zagrebačkoga nacionalnoga kazališta (1920. – 1921.) u četvrtoj dionici svoga kazališnoga djelovanja, kao i Slavka Ježića koji je nepunu sezonu (1938./1939.) obnašao funkciju intendanta HNK-a u Zagrebu te napisao knjigu o problemima kazališta (1940.).

Drugu cjelinu knjige tvore pak tekstovi o tematskim i žanrovskim iskoracima istaknutih osobnosti hrvatske kulturne povijesti izvan njihovih primarnih književno-znanstvenih interesa – književnoga povjesničara Antuna Barca u žanr kazališne kritike (1924. – 1926.), povjesničara književnosti Dubravka Jelčića i teatrologa Branka Hećimovića u dnevničku i memoarsku esejistiku, književnika Nedjeljka Fabrija u dugogodišnje ispisivanje kronike opernoga kazališta te traduktologa i prevoditelja Leszeka Małczaka u teatrološka istraživanja prisutnosti hrvatske drame i kazališta u poljskom kazalištu.

U trećem dijelu knjige o iskoracima redatelja i glumaca dva su rada posvećena kazališnim umjetnicima koji su svojim iznimnim knjigama o iskustvima prakse ostavili zamjetan trag i kao pisci o kazalištu – redatelj Božidar Violić te glumci Pero Kvrgić i Sven Lasta. Na vremenskoj crti od Demetra do danas, *Iskoraci* završavaju tekstom iz suvremenosti, o dvije sezone političnoga kazališta redatelja Olivera Frljića kao intendanta HNK-a Ivana pl. Zajca u Rijeci (2014. – 2016.). Složenost pozicije kulture i kazališta u političkom i društvenom okruženju na neki je način zajednički tematski nazivnik pa i svojevrsna poveznica svih četrnaest ogleda u knjizi.

Naposljetku, u pojedinim kazališnim i književnim iskustvima svih nezaobilaznih imena naše kulturne povijesti izdvojenih u teatrološkim ogledima *Iskoraka* nije samo riječ o prepoznavanju i naglašavanju njihovih osobnih uloga u određenom trenutku povijesti hrvatskoga kazališta nego i o pokušaju da se u njima prepoznaju i mnoge dvojbe našega suvremenoga kazališnoga života.

DEMETROVI POGLEDI NA KAZALIŠTE I KAZALIŠNU REGULATIVU

Redakcija novoga „časopisa za kazalište i ostala pitanja kulture" *Prologa*, otvorenoga za suvremenu hrvatsku dramu, kao i kritički utjecaj podjednako na teatar i društvenu zbilju, na čelu s glavnim urednikom Darkom Gašparovićem, šesti broj u veljači 1969. posvetila je kanoniziranom trolistu utemeljitelja hrvatskoga kazališta u 19. stoljeću – Dimitriji Demetru, Augustu Šenoi i Stjepanu Miletiću, pridodavši tom nizu i Branka Gavellu, a sve na tragu Miletićeva i praktičnoga i teorijskoga zastupanja ideje kontinuiteta koja se potom „proteže i provlači, preko Gavellina djelovanja kao posrednika, izravno sve do naših dana" (D. Gašparović, 1969: 45). Zapravo, cijeli je broj tematski vezan i uz otvorenje obnovljene zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (dalje: HNK u Zagrebu), pa je redakcija držala potrebnim objaviti tekst kojim Drama započinje svoje djelovanje na obnovljenoj pozornici – *Diogenesa* Augusta Šenoe u dramatizaciji Ivice Ivanca. Amaterska izvedba Kukuljevićeva *Jurana i Sofije* u Sisku 1969. kojom se obilježavala i ona povijesna predstava 1839. u istom gradu, povod je *prologovcima* i za prosudbu tradicije „takozvanih općih prilika" (S. Lipovčan, 1969: 4) kontinuiteta modernoga hrvatskoga glumišta, a u uvodnom eseju „Vrijeme nevremena (Marginalije uz neka iskustva novije

hrvatske povijesti)" pokušao ih je orisati Srećko Lipovčan kao, po njegovu mišljenju, logičan zaključak „o reciprocitetu krize" (isto: 5) proizašlom iz Gavelline teze da se naše kazalište uporno borilo za stalno dokazivanje opravdanosti svoga opstanka, a što je uvijek bio simptom kritičnosti „općeg oboljenja našeg narodnog organizma" (isto: 5). Za *prologovce* neupitno je preporodnom vremenu posvetiti iznimnu pažnju s obzirom na vidljivost ilirskih proplamsaja i stotinjak godina poslije, dakle u njihovoj suvremenosti u doba *hrvatskoga proljeća*, ali i općenito uvijek imajući na umu političke uvjetovanosti hrvatskoga kazališnoga života te njezine „određene nesretne konstante" (D. Gašparović, 1969: 45) u povijesti. Uz tekst o svakom pojedinom kazališnom velikanu – Slobodan Šnajder piše o Demetru, Dubravko Jelčić o Šenoi, Darko Gašparović o Miletiću, Nikola Batušić o Gavelli – odabrani su i kratki ulomci iz njihovih teorijskih tekstova o kazalištu, ali nije ovdje riječ o teatrološkom zborniku ili revalorizaciji neupitno stožernih kazališnih opusa nego o prepoznavanju njihovih ideja, stavova, programa i koncepcija u kontekstu suvremenoga kazališta te razmatranja povezanosti kazališta i društva u aktualnom trenutku krize teatra. Na kraju uvodnoga eseja Lipovčan se osvrće i na aktualnu krizu publike kao na problem koji se ovako ili onako doista *ne skida* s dnevnoga reda od Demetrova vremena i traje zapravo sve do danas. U Demetrovu portretu Šnajder pak ustvrđuje i da su suvremeni kazališni ravnatelji glede odnosa kazališta i ekonomije u istoj situaciji kao i Demeter i Šenoa i Miletić, ali postavlja i 1969. godine aktualno pitanje: „Ne stojimo li mi danas pred jednim proplamsajem kazališnog života, kakvih je samo u Demetrovo doba bilo nekoliko (barem tri) i ne moramo li se bojati konačnog smiraja?" (S. Šnajder, 1969: 26).

Pitanje kazališnoga nasljeđa hrvatskoga narodnog preporoda u suvremenom kazalištu danas, 2022. godine, ne postavlja niti jedan recentan kazališni ili književni časopis, kao što ga je nekoć postavila angažirana generacija *prologovaca* 1969., a morao bi; jer, ne samo kao velika povijesna, kulturološka i teatrološka tema, ono

je jednako važno i u kontekstu recentne kulturne politike, odnosno definiranja misije nacionalnih kazališta, ali i aktualnih kreiranja zakonodavnih i financijskih podloga koje bi se trebale temeljiti na ideji i konceptu novoga, suvremenijeg ustroja.

Ostavština Dimitrije Demetra (1811. – 1872.), jednoga od najvažnijih književnika hrvatskoga narodnog preporoda, „neprijepornoga vođe" (N. Batušić, 1997: 9) i utemeljitelja novijega hrvatskoga glumišta čija se skulptura nalazi u vanjskoj niši zgrade HNK-a, a markantna figura skreće na sebe pozornost na Bukovčevu zastoru i onim promatračima koji ga ne prepoznaju pa i ne znaju ništa o njegovoj ulozi u kazališnom životu 19. stoljeća, odnosno golemoj pokretačkoj energiji kojom je kroz desetljeća igrao ključnu ulogu u uspostavljanju i održavanju kontinuiteta rada hrvatskoga kazališta kao kazališta na hrvatskom jeziku. U predgovoru *Hrvatskom glumištu* Stjepan Miletić 1904. naglašava da za razliku od drugih naroda u nas nema knjiga „odstupajućih glumišnih upravitelja" (S. Miletić, 1978: 13), pa nažalost „nemamo niti iz najsvetijih vremena Demetrove uprave i Šenoina dramaturštva drugih podataka, nego razne novinske vijesti i opaske njihovih biografa" (isto: 14), a uvažavanje povijesnoga kontinuiteta naglasio je izdvojenim citatom na početku memoarskih zapisa iz Demetrova predgovora *Dramatičkim pokušenjima*, *dio parvi* (1838.) o prosvjetiteljskoj ulozi drame i kazališta:

> „Dramatičko pjesništvo skupa s kazalištem, sa kojega se očituje, jest bez dvojbe jedno od najglavnijih sredstva za rasprostranit izobraženje, jerbo kano njemu, nijednoj drugoj grani književestva ne mogu se većim pravom poznate ove i iskustvom stoljeća potvrđene riječi priljubiti: 'omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci'. (…) Trsimo se dakle, ako nam plamen ljubavi k narodnosti našoj jošte u srcih gori, i ovo dragocjeno sredstvo k raširenju izobraženosti sebi pribavit." (Isto: 17)

Također, intendantski je mandat Miletić programatski započeo izvedbom *Teute*, a u novoj zgradi 1897. i praizvedbom *Porina* V. Lisinskog za koji je libreto napisao Demeter:

> „Kao prvu predstavu pod svojom upravom odabrao sam Demetrovu klasičnu dramu *Teutu*, nedvojbeno najbolju našu izvornu tragediju – bar s dramatske strane. Htio sam time označiti i svoj budući program i posvetiti ga imenom ovog velikog muža koji se u nas još uvijek premalo cijeni, a s druge strane iskazati time i kao glumišni intendant zasluženu poštu najvećem svojemu predšasniku na intendantskom mjestu." (Isto: 96)

Portretirajući Demetra u tekstu pod naslovom *U znaku Sizifa*, kao prvoga u nizu znamenitih osoba iz kategorije *homo theatralis*, koje su golemu energiju posvetile *sizifovskom* poslu profesionalizacije te utemeljenju jezičnih i umjetničko-estetskih izvedbenih kriterija kao i repertoara, S. Šnajder naglašava da je u spomenutom trolistu bio prvi u mnogim kazališnim poslovima: kao kazališni kritičar, prevoditelj, onaj kojemu se „repertoar prvomu javio kao problem od primarna značaja" (S. Šnajder, 1969: 26) te je njegovo ime vezano uz svaki značajniji povijesni datum u 19. stoljeću. Još od studentskih dana u Beču izvrsno je poznavao kazališta svoga vremena i od preporodnih začetaka bio je Gajev povjerenik za bavljenje kazalištem, ali dok je „Demeter snivao o kazalištu i drami kao o artističkim ostvarenjima, za Gaja je otpočetka pozornica instrument političkog stvaranja, sredstvo za buđenje nacionalnog entuzijazma" (J. Horvath, 1960: 106). Kad je kazalište bilo u pitanju, do kraja života nije odustajao od svih prepreka i ponekad uzaludnih napora: sudjelovao je u organizaciji i dovođenju novosadskog Letećeg diletantskog pozorišta u Zagreb odnosno konstituiranju ansambla Domorodnog teatralnog društva (1840. – 1842.), ali je nakon njegova raspada i osobno pokrio financijske dugove. Pokrenuo je

1851. akciju da Vlada otkupi Stankovićevu zgradu, pa iako je tada bilo nemoguće ponovno oformiti ansambl, Demeter je 29. siječnja 1852. s dobrovoljcima uspio organizirati izvedbu prve i jedine predstave na hrvatskom jeziku – Dumasove *Gospođice od Saint Cyra*, s Preradovićevim prologom *Hram stekosmo, oltar sagradismo, na njem gori plamen domoljublja*. Kazališni odbor poslao ga je 1854. u Beč da pronađe i angažira direktora koji bi uz njemačke davao i hrvatske predstave, pa je tako jedan od mnogih početaka kazališta na hrvatskom jeziku bila izvedba Freudenreichovih *Graničara* 1857. godine. Očekivano, bio je s Mandrovićem i Freudenreichom *iza zastora* na povijesnoj predstavi 24. studenoga 1860. kada su odlučili uputiti Vilima Lesića da proglasi *pred zastorom* kako će se od toga dana igrati samo na hrvatskom jeziku. Lobirao je za kazalište kod svojih iliraca saborskih zastupnika, napose Ivana Mažuranića, ali i sudjelovao u artikuliranju prvoga kazališnog zakona, „Članka LXXVII o kazalištu jugoslavenskom Trojedne kraljevine" kao nacionalnoj ustanovi kojoj se odredila i misija i osigurala stalna financijska potpora za djelovanje. Godinama je bio član Kazališnoga odbora, kolektivnoga tijela koje je upravljalo teatrom od 1840. pa sve do prvoga intendanta, ali 1860. nije bio imenovan u odbor jer mu je bila namijenjena funkcija upravljanja teatrom, iako ne znamo precizno koje su mu točno bile ovlasti, sve dok početkom sezone 1862./1863. nije imenovan artističko-književnim ravnateljem. Nakon sezone 1863./1864. u kojoj je Freudenreich bio zakupnik kazališta, u jesen 1864. upravljanje je ponovno preuzeo Kazališni odbor, a Demeter ostaje artističko-književnim ravnateljem do 1868., dok je Freudenreich cijelo razdoblje bio redatelj njegova repertoara:

> „Ta podjela upravnih i radnih funkcija između ove dvojice graditelja hrvatske kazališne umjetnosti potrajala je punih osam godina. Demeter je za sve to vrijeme, bez obzira na formalnu titulu kakvu je imao, bio u jednoj osobi ravnatelj drame, dramaturg, lektor i prevodilac, a Freudenreich realizator njegove

> repertoarne selekcije kao jedini redatelj i nosilac gotovo svih glavnih uloga." (S. Batušić, 1969: 82)

Iako mu je oduzimalo vrijeme za posvećenost književnom radu, njegovo cjeloživotno strasno iscrpljivanje u kazališnom životu valja kratko biografski rekapitulirati ne samo zbog naglašavanja osobnih uloga u upravljanju kazalištem nego i kao podsjetnik na okolnosti praktičnoga teatarskoga iskustva u kojemu je pokušao ostvariti svoje programske zamisli te istodobno i kreirati kazališnu legislativu. Demetrovi pogledi na kazalište artikulirani u dvama tekstovima u razmaku od dva desetljeća istodobno su ključni programatski tekstovi za hrvatsko kazalište 19. stoljeća: „Predgovor Dramatičkim pokušenjima – dio parvi" (1838.) „može se nazvati i prvim hrvatskim cjelovitim dramaturgijskim spisom" (N. Batušić u D. Demeter, 1997: 11), a „Narodno kazalište kao zemaljski zavod" (1864.) svojevrsni je manifest konkretnih prijedloga za profesionalizaciju kazališta kao umjetničke ustanove od nacionalne važnosti. Politička platforma preporodnoga pokreta koja kazalište poima kao govornicu i moćnu polugu u ostvarenju političkih ciljeva, u „Predgovoru" se prepoznaje i u jasno artikuliranim Demetrovim pogledima na prosvjetiteljsku funkciju dramske književnosti i kazališta – poetički utemeljenoga na Horacijevu shvaćanju književnosti kao spoju korisnoga i lijepoga – kao nedvojbeno najsnažnijem mediju za obrazovanje naroda preko kojega „književni jezik najlaglje, najbarže i najobćenie razprostranit se može" (D. Demeter, 1997: 383). U represivnim političkim okolnostima i nedostatnoj štokavskoj književnoj produkciji posebice dobrih hrvatskih dramskih tekstova, svojim *pokušenjima* namjerava pokazati put odlučujući se za preradu dviju drama starije dubrovačke književnosti, *Zorislave* Antuna Gleđevića i *Sunčanice* Šiška Gundulića, njihovim izborom trasirajući kontinuitet između starije i novije hrvatske književnosti, iako je očito da „s jedne strane Demeter priznaje starim hrvatskim dramama pjesničku ljepotu, s druge strane ističe nedostatnost

tih drama za suvremeni kritički sud" (D. Fališevac, 1979: 45). Zalaganje za dubrovačku književnost opširnije teorijski elaborira u „Mislima o ilirskom književnom jeziku" (1843.) iznoseći u članku niz zanimljivih pogleda „od kojih je svakako najznačajnije to što se zalaže za jezik dubrovačke književnosti, ističe njegove fonetske, sintaktičke i osobito leksičke osobine te ističe kako bi suvremeni pisci od starih dubrovačkih pisaca mogli mnogo toga naučiti" (isto: 47). Slijedom svojih, doduše modificiranih, klasicističkih nazora na vrh hijerarhije književnih vrsta i rodova Demeter postavlja dramu odnosno povijesnu dramu u stihu o velikim narodnim vladarima.

Nakon svih *sizifovskih* pokušaja formiranja i očuvanja ansambla, pa onda i donošenja prvoga kazališnoga zakona 1861. odnosno institucionalizacije utemeljene na državnom financiranju – u vrijeme obnašanja funkcije artističko-književnoga ravnatelja objavljuje u pet nastavaka *Domobrana* 1864. također svojevrsni programatski pa i polemički intoniran tekst „Narodno kazalište kao zemaljski zavod". Nadovezujući se na osnovnu tezu iz „Predgovora" 1838. kako je djelokrug kazališta daleko širi od djelokruga knjige jer nema „boljega sredstva od dobro ustrojena kazališta u narodnom jeziku" (D. Demeter, 1997: 398), Demeter ustvrđuje da kazalište jest postalo zemaljskim zavodom jer su zastupnici bili vođeni mišlju „da će isti biti polugom razprostranjavanja našega književnog jezika, razpirivanja narodne samosvjesti i razširivanja ćudorednosti u najobsežnijem okrugu" (isto: 398). Nakon „Predgovora" pisanoga u naponu preporodnoga pokreta u kojemu je kazalištu namijenjena uloga buđenja narodnog duha, prosvjećivanja i obrazovanja nacionalnoga bića, dvadeset šest godina poslije u drukčijim političkim ali i produkcijskim kazališnim okolnostima, Demeter će sada svoje poglede o kazalištu – 1864. vezane uz iskustvo pozicije upravljanja – artikulirati sa stanovišta umjetnosti, usredotočivši se na konkretne probleme funkcioniranja kazališta te iznoseći argumente za niz konkretnih prijedloga čije ostvarenje bi omogućilo da narodno kazalište postane s vremenom i umjetničkim zavodom. Naime,

naglasio je kako su „gospodari svieta" (isto: 399) kroz povijest kazalištu omogućavali opstanak i blagostanje za postignuće svojih političkih ciljeva, ali su pritom nehotice djelovali i za „njegovu posebnu umjetničku svrhu", pa tako i u nas: „I tako ovlašćeni smo i mi baš i sa stanovišta umjetnosti radovati se, da se je i naša zemlja po mogućnosti postarala za kazalište, premda po svoj prilici i ona toga ne učini umjetnosti radi već iz političkih razlogah" (isto). Postavlja pitanje odgovara li, naime, naše kazalište svrhama zbog kojih ga je država uzela pod svoje okrilje. Demeter naglašava neodvojivost književne i izvedbene umjetničke razine pri čemu „predstavljač mora dakle biti bezuvjetno viešt našemu književnom jeziku" (isto: 402). Konkretno iznoseći probleme te ih kritički i argumentirano potkrepljujući primjerima iz teatarske prakse, zapravo opisuje stanje našega kazališta koje svoju umjetničko-estetsku svrhu ne može postići ukoliko se ne uspiju ostvariti sve one potrebe koje će ga učiniti doista profesionalnim zemaljskim zavodom, na kraju teksta pobrojavši ih u šest točaka koje su po njegovu mišljenju *conditio sine qua non* za njegovo obličje umjetničke ustanove. Tekst je zapravo apel upućen svekolikoj javnosti da se na Saboru izglasana kazališna dotacija upotrijebi prije svega u svrhu razvoja izvedbene razine i održavanja ansambla:

> „I tako navedosmo sve, što mislimo, da bi potrebno bilo, da se uvede, ako želimo, da nam kazalište barem s vremenom bude od koristi. Za postignuće te svrhe potrebno je dakle:
>
> 1. da se poveća kazališna dotacija;
> 2. da se podigne škola za temeljito naučenje našega književnoga jezika i njegova ugladjena izgovora;
> 3. da se uvedu shodne tantieme za izvorna dramatična djela;
> 4. da se sastavi u našem jeziku popularna podučna knjiga za teoriju kazališne umjetnosti, da bude ista kazališnomu osoblju točno tumačena i da se polag načelah u

njoj razloženih praktično podučava kazališno osoblje u deklamaciji, mimici, plastici i kazališnom kretanju;
5. da družtvo samo jednu polovinu godine predstavlja a drugu upotrebi jedino na pohadjanje jezikoslovne i kazališne škole i na pripravljanje za buduću sesonu; i
6. da se kazalište stavi pod neposrednu upravu odbora i napokon da se predstavljačkomu stališu u gradjanskom životu naročito zemaljskom ustanovom doznači mjesto odgovarajuće umjetničkom dostojanstvu." (Isto: 410)

Povećanje kazališne dotacije prva je točka prijedloga, ujedno i lajtmotiv cijeloga teksta, jer i svi ostali prijedlozi vezani su uz dostatnu financijsku potporu te o njoj ovisi ostvarenje svih ciljeva. Demeter drži kako treba pronaći sposobnog učitelja scenskoga govora i osnovati glumačku školu a istodobno i napisati teorijsku knjigu o kazališnoj umjetnosti, potom kroz tantijeme, dakle opet financijski sustavno podupirati darovite hrvatske dramatičare u trenutku kada imamo svega desetak kvalitetnih izvornih dramskih tekstova, čime bi se bitno promijenio i repertoar odveć bremenit inozemnim prijevodima loših tekstova što pune gledalište, ali ne pridonose već, štoviše, snižavaju razinu nacionalnoga kazališta kao umjetničkoga zavoda kojemu je svrha i smisao razvoj vlastite nacionalne književnosti i jezika. Drži također i da bi ansambl trebao igrati jednu polovinu godine, a drugu pohađati kazališnu školu te pripremati sljedeću sezonu i ne iscrpljivati se igranjem predstava diljem zemlje na putovanjima što ne donose nikakve materijalne, a kamoli umjetničke koristi za ansambl. Napokon, posebno apelira na Sabor da omogući ravnopravan građanski status glumaca, odnosno kazališnoga staleža. Demetrov tekst „Narodno kazalište kao zemaljski zavod" nije samo slika nacionalnog kazališta u krhkim začecima već i programski nacrt njegove kulturne i umjetničke misije, ustroja i organizacije, a što će ih tek prvi intendant nakon nekoliko desetljeća i učvrstiti i realizirati, bez *utega* kolektivnog

tijela kao što je bio sve do kraja 19. stoljeća Kazališni odbor, kako je Miletić rekao banu Khuen-Héderváriju, kao „diletantska uredba još iz ilirskih vremena" (S. Miletić, 1978: 32). Demetrovi pogledi o jeziku i repertoaru nasljedovani su u trijadi Miletićeva umjetničkoga programa (repertoar, jezik, stil), gdje repertoar mora „nositi biljeg narodni tj. *hrvatski*, a zatim opće *slavenski*" (isto: 90), a glede jezika treba postići na hrvatskoj pozornici „jedinstvo izgovora ter dijalekata – koje bi uopće imalo biti mjerodavno za *korektni* hrvatski izgovor" (isto: 91). Međutim, o stilu što se shvaća kao način predstavljanja umjetničkoga ansambla i svojevrsni njegov umjetnički duh, u hrvatskoj kazališnoj realnosti Demetrova vremena nije moglo biti ni govora, iako možemo biti sigurni kako je on – poznajući dobro bečki *burgtheaterski* uzor – zasigurno bio upućen i u pitanja teatarskoga stila predstavljanja.

Demetrov rad na kazališnoj legislativi, komplementaran njegovim programatskim tekstovima, epohalan je za organizacijsko i produkcijsko institucionalno uređivanje hijerarhije odgovornosti kao i načina i djelokruga rada svih kazališnih profesija. Kada je, dakle, imenovan 1862./1863. za artističko-književnoga ravnatelja, Demeter se koncentrirao na izradu niza naputaka odnosno legislativnih akata – svojevrsnoga Kazališnoga statuta (*štatuta*) koji je odobrila Vlada (Kraljevsko dalmatinsko hrvatsko slavonsko namjesničko vijeće). Pisani za tada jedino kazalište u nastajanju, iz današnje perspektive gledano, *naputci* u 19. stoljeću sadrže odredbe što reguliraju odnose s državom, subvenciju, kontrolu, funkcioniranje te zadaće i opsege pojedinih kazališnih profesija, a što su danas – sukladno standardima suvremenoga kazališnoga života – precizirane u Zakonu o kazalištima i kazališnim statutima, pravilnicima o radu te brojnim drugim pravilnicima, sistematizacijama radnih mjesta, internim aktima i odlukama.

U izvještaju bana Levina Raucha 2. svibnja 1870. (br. 4384/527) o poslovanju i imovinskom stanju kazališta zbog prijedloga proračuna Kazališnoga odbora što ga Vlada upućuje Saboru, iz njegova

uvodnoga obraćanja Saboru jasno je kakve su tadašnje procedure odlučivanja i odgovornosti, ali naglašeno je i da se mora državna subvencija trošiti isključivo u kazališne svrhe te s ciljem razvoja narodnoga jezika i domaćega dramskoga pjesništva. Izvješće bana Raucha za Sabor objedinjuje sve dotadašnje zakonodavne akte što se odnose na kazalište te se čuva u Zbirci HNK u Zagrebu u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU („Kronologijski razvrstana građa o zagrebačkom kazališnom životu odnosno o Hrvatskom narodnom kazalištu od 1572. do 1955.", 106 zelenih svežnjeva). U vrijeme toga izvješća 1870. predsjednik i članovi kazališnoga odbora i dalje su volonterske funkcije, a profesionalci su na državnoj plaći bili i dalje artistički ravnatelj (A. Šenoa), književni ravnatelj (D. Demeter) i računovođa: nakon što je Šenoa imenovan artističkim ravnateljem 6. kolovoza 1868., Demeter u kazalištu ostaje kao njegov književni ravnatelj čiji djelokrug rada određuje „Naputak književnom ravnatelju narodnog kazališta". U izvješću su sljedeći akti i dokumenti: „Naputak za kazališni odbor", „Naputak za artističko-književnoga upravitelja zemaljskoga narodnoga kazališta" (1863.), „Naputak književnomu ravnatelju narodnog kazališta" (1868.), potom aneksi Statuta – o biblioteci (začetak biblioteke i arhive), „računski naslovi za upravu narodnog kazališta" (rashodi i prihodi), o sadržaju i realizaciji repertoara („koji od strane odbora najveću pozornost zaslužuje"), o načinu korištenja loža, o cijeni ulaznica, početku i trajanju predstava te ponašanju osoblja (jezgra budućeg pravilnika o radu kazališta). Slijedi potom i „Popis pokućstva u narodnom zemaljskom kazalištu" (1869.), „Poviestnički pregled narodnog kazališta u Zagrebu i njegove zaklade" (1860. i 1861.), kao i novi prijedlog „Pravila mirovinske zaklade za članove hrvatskoga zemaljskoga kazališta u Zagrebu". Na vrhu stranice prijedloga te zaklade Slavko Batušić rukopisom je zabilježio: „Kaz. Odbor, predlažući reforme u kazalištu, 9. VII 1868. predložio kao točku 2. Još u srpnju 1868. vlada je u načelu pristala na utemeljenje Mirovinske zaklade za kazališne članove, ali ta namjera nije bila

provedena u djelo vjerojatno zbog slabog fin. stanja osoblja." Na kraju izvješća je i „Zaptni zakon za narodno kazalište u Zagrebu – predložio D. Demeter" kojega je, dakle, kao autor imenom i prezimenom Demeter naveden u naslovu, a provedba toga disciplinskog pravilnika za kazališno osoblje navedena kao obvezna u članku 37. „Naputka za kazališni odbor". U Rauchovu izvješću za Sabor objedinjenim naputcima za nacionalno kazalište 1870. ključni su oni što ih je očito upravo Demeter uobličio u mandatu svoga artističko-književnoga upravljanja već 1863. godine: autorski nepotpisan „Naputak za artističko-književnoga upravitelja zemaljskoga narodnoga kazališta" i „Zaptni zakon za narodno kazalište u Zagrebu".

„Naputak za artističko-književnoga upravitelja" koji je izvršitelj smjernica što ih određuje Kazališni odbor kao vrhovno upravno tijelo, podijeljen je u tri poglavlja: „A. Glavna načela" (čl. 1 – 4), „B. Artistička strana zadaće artističko-književnoga upravitelja" (čl. 5 – 21) i „C. Književna strana zadaće artističko-književnoga upravitelja" (čl. 22 – 31). Iscrpno su opisane i artističke i književne zadaće upravitelja, gdje se artistička odnosi na sve izvedbene aspekte produkcije, a književna na kreiranje repertoara „u estetičko-dramatičnom i gramatikalnom smislu i tomu shodna izgovaranja predstavljačah" (čl. 3) te nadziranje i odgovornost za kazališnu knjižnicu. U tim je člancima detaljno opisan djelokrug rada upravitelja, ali i redatelja kao i ostalih važnih profesija u mehanizmu kazališne produkcije te je zapravo uređen i određen cjelovit sustav kazališnoga rada, između ostaloga i kao temelj za kasnije definiranje opsega upravnih ingerencija i odgovornosti intendanta kao jedinoga umjetničkog i poslovnoga *vođe* nacionalnoga kazališta – dakako, ostvarenih tek u budućnosti, s prvim intendantom Stjepanom Miletićem. Među aneksima koji se nadovezuju na ovaj „Naputak" posebno je važan „prijepis" odnosno aneks 32., o repertoarnim zadaćama Kazališnoga odbora koji je morao definirati cijelu sezonu unaprijed (u travnju i svibnju) i gdje se precizno opisuju njegove svrhe odnosno koja i

kakva djela mora sadržavati (prioritetno izvorna i nagrađena!), kao i kriteriji za izbor stranih drama i prijevoda, odnos ozbiljnih i šaljivih komada te razmjer novih i starih drama: „Novi komadi imaju barem ¼ ciele repetorije zauzeti. Stariji komadi mogu se u iznosu od 2/4 upotrijebiti, 1/4 ostaje za opetovanje u repetoriju uzetih komadah" (čl. 18, 1870: 12).

Ako je kazalište ustanova u koju cijela zemlja „oči upire" i pokušava u svom razvoju savladati još mnoge prepreke, onda je za njegovu ozbiljnost prijeko potrebno uvesti pravila odnosno red koji se tada jedino zakonom mogao uspostaviti. U „Zaptnom zakonu" (1863: 16–23) Demeter je razradio strog sustav disciplinskoga sankcioniranja za kršenje profesionalnih pravila kroz šest razreda kazni s točno određenim iznosima što će se ustezati od plaća te se upotrijebiti „za podporu ubogih i potrebnih članovah ovog kazališta" (isto: 16), kako je naglašeno u preambuli. U sedam članaka prvoga dijela pod naslovom „Sveobće", kažnjavalo se osoblje za kavge, svađe i uvrede, pušenje, zviždanje i pjevanje na probama i predstavama; u odjeljku „Uloge" (čl. 8 – 14) za samovoljne promjene uloga, pa i za buku u garderobama tijekom predstave; u odjeljku „Pokusi" (čl. 15 – 21) jasno se navodi što je nedisciplina na pokusima (kašnjenja, odlasci s probe, pomoći šaptača zbog nenaučenoga teksta, dovođenja rodbine i djece, služinčadi ili pasa, jela i pića). Zahtijevala se i disciplina na predstavama („Predstavljanje", čl. 22 – 29) te poštivanje tekstualnih *štrihova* i satnice, odnosno vrijeme dolaska na početak predstava, ali i trajanje stanki, ne samo za izvođače nego i za tehničko osoblje, kao i kazne za njihovo kršenje. Potom i reguliranje bolovanja podrazumijeva se kod kazališnog liječnika („Bolesti", čl. 31 – 32), adresa stanovanja („Stanovanje", čl. 32), čuvanje rekvizite („Rekvisiti", čl. 33) i kostima („Odieća", čl. 34 – 37) koje „određuje redatelj" (isto: 20), opseg poslova kazališnog poslužitelja („Kazališni poslužnik", čl. 38 – 42) gdje se između ostaloga ne dozvoljava „službovanje u kazalištu" u noćno doba nakon predstave, rekvizitera i raznosača cedulja („Rekviziter i raznosioci

ceduljah", čl. 43), majstora pozornice („Pozorištni meštar i njegovi pomagači", čl. 44 – 45); vlasuljara („Vlasuljar", čl. 46) i garderobijera („Kazališni opravljač" /Garderobe-Schneider/, čl. 48), „Orkestra i njegova ravnatelja" (čl. 48), inspicijentskih poslova („Pozorištni nadzornik", čl. 49), pa i pitanje cenzure („Cenzura", čl. 50) zapravo kao kazne za ekstemporiranje „osobito u političkom smislu" (isto: 23). Na kraju, „Svršetak" (čl. 51) određuje da će se kazniti svatko onaj koji svoj primjerak ovoga disciplinskoga pravilnika vrati „zmazani, potrgani" (1863: 23) ili ga pak izgubi. Demetrov „Zaptni zakon" čitamo kao sliku stanja hrvatskoga kazališta toga vremena koje je tek trebalo postati *uzvišena* narodna ustanova, a što je doista zahtijevalo stegu zakonske regulative u svrhu profesionalizacije kazališne produkcije, jer su pravila reda i discipline, kako bi rekao Demeter, *conditio sine qua non* kazališne profesije. Napokon, ta profesionalna disciplina bila je i put prema stjecanju društvenoga poštovanja kazališne profesije odnosno građanskoga statusa za koji se gorljivo zalagao. Uz određenje misije, dakle umjetničkih zadaća nacionalnoga hrvatskoga kazališta, istodobno je trebalo, držao je Demeter, urediti i zakonsku regulativu kojom će se ono učvrstiti kao organizacijski i produkcijski funkcionalna ustanova.

Bez obzira na modifikacije zakona koje donose različita povijesna vremena odnosno činjenicu da je kazališno zakonodavstvo podložno promjenama što ih određuju i države i sam razvoj kazališne produkcije, iz svake, pa tako i iz ove povijesno prve legislativne podloge koju je uobličio Demeter prepoznaje se kazališna slika toga vremena, ali i smjernice koje su trajno odredile njegovu povijesnu ulogu, a koju je – osim raspršeno, na brojnim mjestima u svojim kritikama te u svom višestrukom teatarskom angažmanu – prethodno artikulirao i u dvama svojim programatskim tekstovima. Tek od druge polovine 20. stoljeća realizirali su se svi njegovi ključni programski prijedlozi, ali jedno od mogućih i važnih a dosad nepostavljenih pitanja jest i što se danas još prepoznaje kao Demetrovo nasljeđe u suvremenom kazalištu. Preporoditelji su hrvatsko

kazalište zamišljali i slavili kao *hram* i kao *svetište*, ali u suvremenom kazališnom trenutku to su tek patetične atribucije jednoga povijesnoga vremena što ih danas programski deklarativno ne nalazimo ni u jednoj definiciji misije nacionalnih kazališta. Sukladno misiji Ministarstva kulture i medija koja podrazumijeva osiguranje normativnih, organizacijskih, financijskih, materijalnih i drugih uvjeta za razvitak kulturnog i umjetničkog stvaralaštva, i kazalište kao javna potreba u kulturi ne mora opravdavati svoj opstanak, ali trebalo bi se, kao što je to nekoć učinio i Demeter, postaviti i pitanje odgovaraju li naša nacionalna kazališta svrhama zbog kojih su pod okriljem države – s obzirom na njihovu umjetničko-estetsku, društvenu, narodnu, javnu ili političku ulogu. Misija nacionalnoga kazališta, utemeljenoga na ideji afirmacije hrvatskoga jezika i razvoja hrvatskoga umjetničkoga stvaralaštva, tijekom stotinu i šezdeset godina kontinuiranoga institucionalnoga djelovanja, određena je tradicijom i statusom, javnom, povijesno-političkom i kulturološkom ulogom, odnosno ulogom razvijanja kazališne i glazbeno-scenske kulture – matičnoga Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, ali i ostala četiri konstituirana u 20. i 21. stoljeću. Međutim, uvijek, pa i danas, mogu se postavljati trajno otvorena pitanja: svjedoče li jasno repertoarne politike njihovu kulturnu misiju, dovodi li se ideja stalnoga ansambla u pitanje pa time i identitet izvedbenih stilova, kako rješavati krizu publike te nedostatnosti kazališnih subvencija odnosno proračuna, a čime se onda dovodi u pitanje i ideja kontinuiteta, pa onda na neki način i temeljne postavke Demetrove ideje i nacrta nacionalnoga kazališta.

RANKO MARINKOVIĆ – DIREKTOR DRAME HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA U ZAGREBU

Kad se u enciklopedijskim i leksikonskim člancima kronološki nižu radna mjesta određenoga životopisa, u onima o književniku Ranku Marinkoviću ne čitamo mnogo promjena radnih adresa: nakon El Shatta[1] dolazi u Zagreb, kratko radi u Ministarstvu prosvjete i u Nakladnom zavodu Hrvatske, od 1946. do 1950. je direktor Drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (dalje: HNK u Zagrebu), a od 1951. do umirovljenja radi kao profesor na Akademiji dramske umjetnosti (dalje: ADU). U odnosu na desetljeća provedena na ADU-u, ali prije svega u odnosu na važnost njegova književnoga opusa, četiri godine na čelu Drame naše središnje nacionalne kazališne kuće profesionalno su razdoblje koje se istraživačima ne čini odveć zanimljivim za njegovu književnu i kazališnu biografiju. Međutim, upravo je obratno, intrigantno je istražiti tu četverogodišnju teatarsku dionicu mladoga Marinkovića u turbulentnom kazališnom razdoblju između 1945. i 1950., koje se u našoj teatrologiji interpretira tek kao prijelazno i umjetnički

[1] El Shatt – naselje na Sinaju, nedaleko od Sueskoga kanala, Egipat. Za vrijeme Drugoga svjetskog rata veliki izbjeglički logor u kojemu su bili i mnogi Hrvati, napose iz Dalmacije.

nezanimljivo razdoblje konsolidacije rada teatra nakon završetka rata, a što prethodi pravom umjetničkom uzletu kazališne kulture tek u kontekstu liberalizacije pedesetih godina.

Rekonstruirajući scensku sliku poslijeratnoga razdoblja „sveukupnog poleta i obnove" Nikola Batušić u *Povijesti hrvatskoga kazališta* ocjenjuje ga kao razdoblje teatarske produkcije „jednostavnih obilježja i često shematičnu, ali punu nepritajene snage i stvaralačke želje" (N. Batušić, 1978: 484). Repertoarna slika HNK-a u Zagrebu, drži Nikola Batušić, „bitno se počela mijenjati 1950. kada je za intendanta imenovan dramatičar i kritičar Marijan Matković" (isto: 485), a svojevrsnu prekretnicu čini tematsko širenje hrvatske drame, S. Kolarova *Sedmorica u podrumu* 1949. i M. Božićevo *Povlačenje* 1949., iako prave pomake donose P. Budak *Mećavom* 1952. i Marinković *Glorijom* 1955., potom Matkovićev *Heraklo* 1958. i Krležin *Aretej* 1959.: otprilike je to davno postignut vrijednosni konsenzus hrvatske teatrologije, osnažen i kontinuiranim scenskim životom tih drama, posebice *Glorije*. Drugim riječima, Ranko Marinković kao autor *Glorije* 1955. u povijesti hrvatskoga kazališta potpuno zasjenjuje Ranka Marinkovića kao mladoga, tridesettrogodišnjega direktora Drame koji svoj – kako se to administrativnim rječnikom kaže – četverogodišnji mandat obnaša u razdoblju u kojemu je drama „ispisivačica političkih teza" (V. Perković, 2011: 23), a kazalište prostor ideologijski i politički normirane, pa time i ne odveć zanimljive scenske slike, kakvim se općenito smatra hrvatski kazališni život do pedesetih godina.

No, za povijest našega kazališta 20. stoljeća upravo razdoblje nakon završetka Drugoga svjetskog rata 1945., dakle i vrijeme Marinkovićeva mandata na čelu Drame od 1946. do 1950., prije svega određujuće je za cijeli kompleks kazališne politike koja je uspostavljena i razvijena u desetljećima formiranja socijalističke kulture nove Jugoslavije, tim više što takav koncept razvoja kazališnoga života s dominacijom politike repertoarnoga teatra još uvijek traje i nije se u nekim važnim aspektima suštinski promijenio ni danas,

kao što se ni naša institucionalna struktura srednjoeuropskoga teatarskoga modela nije promijenila ni tada „u novoj eri" nakon 1945., a ni nakon 1991. godine.

Zanimljiv sam po sebi kao dio kazališne biografije, Marinkovićev direktorski mandat nema svoje zasebno napisano poglavlje jer se povijest hrvatskoga kazališta i ne piše kao povijest datuma imenovanja pojedinih uprava, intendanata i direktora, iako se – doduše, tek s jako velike teatrološke udaljenosti – priznaju neka važna razdoblja: Miletićevo, Benešićevo i Matkovićevo.

Što se druge polovine 20. stoljeća tiče, otkad se osnivaju brojna nova kazališta u Zagrebu i drugim hrvatskim gradovima, u njihovim monografskim obradama danas izdvajat će se razdoblja pojedinih uspješnijih umjetničkih mandata ravnatelja, intendanata, direktora. No, ni u tom čitanju povijesti pojedinih institucija Marinkovićevo direktorsko razdoblje nije apostrofirano. U monografiji o HNK-u u Zagrebu (1992.) N. Batušić u općem uvodu o kazalištu u tom razdoblju od 1945. do 1950. ustvrđuje jednako kao i u svojoj *Povijesti hrvatskoga kazališta* (1978.), a Boris Senker, pišući o *Drami* u poglavlju iste monografije, prelazi preko tih pet godina povijesti HNK-a u Zagrebu kao preko manje važne etape do promjena na pragu pedesetih godina 20. stoljeća. Tako je Marinkovićeva profesionalna i intelektualna četverogodišnja kazališna dionica preskočena odnosno ostaje samo zabilješkom u tablici *Uprave Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu:* imenovan je 19. srpnja 1946. i direktor Drame je sve do 22. kolovoza 1950., potom postaje dramaturg, ali svega nekoliko mjeseci, do 27. prosinca 1950., kad iz HNK odlazi u novoosnovanu Gavellinu *Školu,* danas ADU. Marinković je imenovan direktorom Drame nakon Božene Begović, u drugoj sezoni mandata intendanta Ive Tijardovića, a svoju četvrtu sezonu ostaje direktorom i novom intendantu Marijanu Matkoviću, imenovanom 29. rujna 1950. godine. Marinkovića nasljeđuje književnik Mirko Božić, imenovan 1. listopada 1950. godine. U tablici je sljedeća napomena: „S odlaskom Marinkovića ostaje mjesto

dramaturga nepopunjeno", i to punih osamnaest godina, kad se i ukida te se sve do 1985. ne popunjava.

Ni sam Marinković poslije nije o svom direktorskom mandatu pisao ili govorio u intervjuima, rijetko govoreći i o svom odnosu prema teatru, jednom tek uzgred odgovarajući na pitanje zašto se uz prozu želio okušati i u dramama:

> „Najprije, teatar je moja stara opsesija. Još sam kao dijete volio gledati 'prikazivanje'. Kad su bile karnevalske povorke, volio sam gledati maškare, kreveljenje, to transformiranje stvarnosti u 'nešto drugo.' Maskiranje života.
> Za mene je to bio prvi pojam o teatru: da ne bude ono što jest. Volio sam gledati i diletantske predstave u Visu. Bilo je kod nas vrlo dobrih diletanata. Onda sam se i bavio diletantskim kazalištem. 'Režirao' sam *Ljubovnike*. To je barokna komedija nepoznatog dalmatinskog autora iz 17. stoljeća.
> Kad sam došao u Zagreb, bio sam opsjednut teatrom. Stalno sam išao u kazalište. Sve sam gledao – operete, opere, drame. Poslije sam bio više izbirljiv. Nisam više volio diletantske stvari, jeftina gluparenja, lakrdije, na primjer Arnolda i Bacha, ali Scribea, osobito vodvilje Feydeaua, Labichea, i danas bih rado gledao. Volio sam čitati. Čitao sam Shakespearea vrlo rano. Fascinirao me, a nisam mu znao još dobro ni ime pročitati."
> (R. Marinković, 1986: 151)

Kao kritičar, mladi prozaik i dramatičar koji 1939. debitira na sceni zagrebačkoga HNK-a dramom *Albatros*, posve je prirodno da nakon 1945. ne odbija prigodu koja mu se pruža – stvaranja kazališta „nove ere" s ansamblom Drame HNK.

U kazališnom polumjesečniku iz 1944. *Hrvatska pozornica,* kad je HNK u Zagrebu još uvijek Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu, intendant Marko Soljačić najavljuje novi kazališni zakon pišući o „slobodnom razvitku umjetnosti", ponosan što je napravljen „za