

Ženski lik kao izvršitelj u činu dekapitacije

Jugo, Anthony Tony

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Zagreb School of Business / Poslovno veleučilište Zagreb**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:180:276636>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository ZSB - Final papers Zagreb School of Business](#)



POSLOVNO VELEUČILIŠTE ZAGREB

Anthony Tony Jugo

**ŽENSKI LIK KAO IZVRŠITELJ U ČINU
DEKAPITACIJE**

završni rad

na

preddiplomskom stručnom studiju

Zagreb, listopad 2021. godine

POSLOVNO VELEUČILIŠTE ZAGREB

Preddiplomski stručni studij

Menadžmenta i produkcije u kulturi

**ŽENSKI LIK KAO IZVRŠITELJ U ČINU
DEKAPITACIJE**

završni rad

MENTORICE:

Prof. dr. sc. Dubravka Oraić Tolić

Izv. prof. dr. sc. Nives Tomašević

STUDENT:

Anthony Tony Jugo

Zagreb, listopad 2021. godine

Zahvala

Zahvaljujem mentoricama akademkinji prof. dr. sc. Dubravki Oraić Tolić i izv. prof. dr. sc. Nives Tomašević na susretu kroz kolegije *Povijest hrvatske kulture* i *Suvremena književna kultura* kroz koje stečena znanja u nastavi su me dodatno zaintrigirala i inspirirala na novo sagledavanje teme fatalnih dekapitatorica kojom bivam odveć odavna ‘obezglavljen’. Iznimno hvala profesorici doc. dr. sc. Tanji Grmuša na svesrdnoj dostupnosti i stručnoj skrbi u ime Poslovnog veleučilišta Zagreb kako bi proces pripreme, prijave i obrane Završnog rada uspješno okončao kao i kazališnoj kritičarki Kim Cuculić na ustupljenoj literaturi i kazališnom redatelju Laryju Zappiji na susretljivosti i tumačenju scene iz njegove predstave.

SAŽETAK

U završnom radu *Ženski lik kao izvršitelj čina dekapitacije* unutar radom obuhvaćenih sadržaja analiziraju se pristupi i ostvarenja kroz autorsku interpretaciju i referiranje na temu ženskog lika kao izvršitelja čina dekapitacije s ishodištem u pričama o Juditi, Mariji Magdaleni i Salomi iz Biblije. Radom se analiziraju umjetnička ostvarenja kako internacionalnih tako i nacionalnih umjetnika unutar raznovrsnih žanrova i medija djelovanja; književnost, strip, klasična glazba, kazalište, likovnost i performans. Naglasak rada je fokusiran pretežito na ostvarenja suvremenih umjetnika; **M. Gavran, S. Cariello, F. Parać, K. Livljanić, D. Popović, L. Zappije i B. Senkera** ali prilikom spomenute analize zastupljeni su i radovi; **M. Marulića, O. Wildea, M. Krleže i D. Gervaisa**. Glavna ideja rada je analizom sadržaja ustvrditi što spomenuti autori pri interpretaciji teme ženskog lika kao izvršitelja čina dekapitacije preuzimaju citatom ili referencom iz kanona i tradicije a što ostvaruju kao vlastito autorsko viđenje i doprinos pri narativu teme ženskog lika kao izvršitelja čina dekapitacije. Radom se analizira posebnost u načinu kojim pojedini umjetnik rabi svojstva medija u kojem stvara pri interpretaciji teme ženskog lika kao izvršitelja čina dekapitacije, odnosno kojim specifičnim izražajnim datostima stvaralačkog medija evocira vlastite umjetničke aspiracije teme ženskog lika kao izvršitelja čina dekapitacije. Radom se analizira dovitljivost i kreativnost spomenutih umjetnika koje dolaze kao odgovor pri promišljanju, iznalaženju i implementaciji novih rješenja uslijed zatečenih potencijalnih ograničenja stvaralačkog medija. Radom se analizira širi tradicijski i kulturološki kontekst u kojem nastaju umjetnička ostvarenja autora zastupljenih u radu. Radom se analizira orijentiranost pojedinih autora obuhvaćenih radom ka marketabilnosti, odnosno njihov rad se može promotriti kao odgovor na potrebe tržišta, dok u pojedinim ostvarenjima prisustvo estradne zvijezde služi u promocijske svrhe, odnosno za povećanje medijske vidljivosti i imidža umjetnika kao i umjetničke institucije koja djelo prezentira zainteresiranoj javnosti.

Ključne riječi: dekapitacija, glavosijek, obezglavljivanje, Judita, Saloma, Marija Magdalena, Biblija, suvremena umjetnost, kanon, ženski lik, referenca, citatnost, preuzimanje, odavanje počasti, inovacije, preoblake, nove vrijednosti, roman, opera, kolaž, asamblaž.

ABSTRACT

In the final thesis *Female character as the executor of the act of decapitation*, within the scope of the encompassed content, the author analyses the approaches and realizations through authorial interpretation by referencing the theme of the female character as the executor of the act of decapitation originating in the biblical tales of Judith, Mary Magdalene and Salome. The work analyses the artistic achievements of international and national artists across genres and media; literature, comic, classical music, theatre, visual arts and performance. The main part of the thesis is mostly focused on the works of modern artists; **M. Gavran, S. Cariello, F. Parać, K. Livljanić, D. Popović, L. Zappia and B. Senker**, and yet during the before mentioned analysis also takes account of the works of **M. Marulić, O. Wilde, M. Krleža and D. Gervais**.

The main objective of the thesis by way of analysis of its contents, is to ascertain what the mentioned authors have, through the exploration of the theme of the female character as the executor of the act of decapitation, attained via citation or reference of the canon and tradition and what they have presented as their own authorial vision and contribution to the theme of the female character as the executor of the act of decapitation. The thesis analyses the ingenuity and creativity of the before mentioned authors which is denoted as a response to the deliberation, discovery and implementation of new solutions to the existing potential limitations of the creative medium. The thesis investigates the wide scope of traditional and cultural contexts in which the authors have created their works.

The thesis also examines the motivation of certain authors towards the marketability, i.e. how their works could be viewed as an answer to the needs of the market, since in certain works, the presence of a pop star is used in promotional purposes, i.e. to increase media visibility and image of the artist as an artistic institution which presents its work to the interested public.

Key words: decapitation, beheading, execution, Judith, Salome, Mary Magdalene, Bible, modern art, canon, female character, reference, citation rate, attainment, homage, innovation, reshaping, new values, novel, opera, collage, assemblage.

Zagreb, 2021. godine.

IZJAVA

Izjavljujem da sam završni rad pod naslovom **Ženski lik kao izvršitelj u činu dekapitacije** izradio samostalno, pod nadzorom i uz stručnu pomoć mentorica akademkinje prof. dr. sc. Dubravke Oraić Tolić i izv. prof. dr. sc. Nives Tomašević. Izjavljujem da je završni rad u potpunosti napisan i uređen prema Pravilniku o završnom radu na stručnim preddiplomskim i specijalističkim diplomskim stručnim studijima PVZG-a te sukladno uputama u priručniku Metodologija pisanja seminara i završnog rada.

Izjavljujem da je završni rad lektoriran na jeziku na kojemu je napisan (lektorica: akademkinja prof. dr. sc. Dubravka Oraić Tolić). Autorica prijevoda sažetka rada na engleski jezik: Karla Mazzarolli, mag. mus.

Izjavljujem i da sam suglasan da se trajno pohrani i objavi moj završni rad **Ženski lik kao izvršitelj u činu dekapitacije** u javno dostupnom institucijskom repozitoriju *Poslovnog veleučilišta Zagreb* i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14 i 60/15).

Ime i prezime studenta:

Anthony Tony Jugo

OIB: **02497934125**

(potpis)

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Miro Gavran: <i>Judita</i>.....	4
2.1. Gavranov književni portret lika Judite.....	4
2.2. Gavranov književni portret lika Holoferna.....	6
2.3. Simbioza uzajamne tragičnosti likova Judite i Holoferna.....	6
2.4. Odnos Gavranovih likova Judite i Holoferna.....	8
2.5. Tehnika trostrukog ponavljanja.....	8
2.6. Odnos Gavranovih likova Holoferna i Nabukodonosora.....	9
2.7. Holofernov odabir poetičnije smrti.....	10
2.8. Čin dekapitacije i Juditina slava za Holofernova posmrča.....	10
2.9. Gavranova invencija homoseksualnog lika Šue.....	12
2.10. Refleksija obrasca poslanja kroz likove Ahiora i Judite.....	13
2.11. Portretiranje Betulije.....	14
3. Wildeova <i>Salomé</i> i Krležina <i>Saloma</i> = ‘É.A.’.....	15
3.1. Wildeov autorski potpis čina dekapitacije.....	15
3.2. Krležin autorski potpis čina dekapitacije.....	18
3.3. Interpretacija čina dekapitacije u dva različita stvaralačka medija.....	23
4. <i>Velika Biblija u stripu</i>.....	27
4.1. Usporedba <i>Velike Biblije u stripu</i> s analizom <i>Biblije u Nevidljivoj nakladništvu</i>	28
4.2. Interpretacija priče o Salomi u <i>Velikoj Bibliji u stripu</i>	29
5. Frano Parać: <i>Judita</i>.....	30
5.1. Libreto opere <i>Judita</i>	30
5.2. Marulićev jezik.....	31
5.3. Uloga zbora.....	33
5.4. Izostavljanje citiranja tradicionalne dalmatinske glazbe.....	33
5.5. Petar Selem: <i>Judita draga i primila</i>	34
5.6. Citatnost pučkog naiviteta.....	35

5.7.	Citatnost u vizualnom narativu.....	35
5.8.	Citatnost kroz mizanscenska rješenja i postupke.....	38
5.9.	Citatnost agresije i ojkjanja.....	40
5.10.	Čin dekapitacije.....	40
5.11.	Ikona Judita.....	41
6.	Katarina Livljanić: <i>Judith/Judita</i>.....	43
6.1.	Citatnost Marulićeve tendencije: psihološke karakterizacije likova.....	44
6.2.	Intertekstualni citat.....	45
6.3.	Citatnost tradicije kroz glazbu.....	47
6.4.	Umjetnička referenca crvke Sv. Donata.....	48
7.	Dimitrije Popović: <i>Biblijske žene</i>.....	48
7.1.	Književno odavanje počasti Mariji Magdaleni.....	49
7.2.	<i>Raspeće strasti, Blud i svetost i Eros, krv i svetost</i>	49
7.3.	Ciklus <i>Marija Magdalena</i>	52
7.4.	Citatno odavanje počasti rodnom kraju kroz prvi crtež Marije Magdalene.....	52
7.5.	Ciklus <i>Judita</i>	53
7.6.	Prikaz tijela u projektu inspiriranom biblijskim ženama.....	53
7.7.	Metamorfozni prikaz tijela Marije Magdalene.....	55
7.8.	Zacrjnjeni prikaz Salomina tijela.....	55
7.9.	Severina kao aktualizirani Salomin lik.....	56
7.10.	Performansi.....	57
7.11.	Tehnika radova.....	60
8.	Karolina Riječka.....	61
8.1.	Gervaisova interpretacija čina Karolinina posjeta Kontraadmirala Fremmaentla.....	62
8.2.	Zappijina interpretacija čina Karolinina posjeta Admiralu.....	64
8.3.	Severina kao Karolina.....	68
9.	Boris Senker: <i>Tri glavosjeka</i>.....	69
10.	Zaključak.....	71
11.	Popis literature i izvora.....	72

1. Uvod

Završni rad *Ženski lik kao izvršitelj u činu dekapitacije* tematizira ženske likove dekapitatorice kroz citatnost, reference i autorsku interpretaciju izvršenja čina glavosjeka u radovima sljedećih autora: književnika Mire Gavrana, Oscara Wildea, Miroslava Krleže, ilustratora i strip crtača Sergia Cariella, skladatelja Frane Paraća, muzikologinje i glazbenice Katarine Livljanić, likovnog umjetnika Dimitrija Popovića, kazališnog redatelja Larija Zappije i teatrologa Borisa Senkera s ishodištem tematiziranja ženskih likova Judite, Marije Magdalene i Salome u *Bibliji*.

Glavni cilj rada je ustvrditi pristup u načinu interpretacije teme glavosjeka i izražajnog medija kod umjetnika obuhvaćenih radom. Pomoćni ciljevi rada su uočiti razlike, citatnost, reference i autorska ostvarenja u radu umjetnika obuhvaćenih radom pri interpretaciji čina dekapitacije. Dominantno korištena metoda u radu je metoda analize sadržaja.

U poglavlju *Miro Gavran: Judita* analizira se Gavranova književna interpretacija kanonske priče o Juditi iz *Biblije* i istoimenog epa Marka Marulića, a potpoglavljima *Gavranov književni portret lika Judite* i *Gavranov književni portret lika Holoferna* analizira se Gavranovo literarno ostvarenje pri portretiranju navedenih likova. Potpoglavljima *Simbioza uzajamne tragičnosti likova Judite i Holoferna* i *Odnos Gavranovih likova Judite i Holoferna* analiziraju se primijenjeni postupci i sredstva kojima Gavran izmješta likove Judite i Holoferna iz kanonskog konteksta i među istima gradi odnos vlastitim autorskim narativom. *Tehnika trostrukog ponavljanja* naziv je potpoglavlja kojim se analizira Gavranovu primjenu tehnike karakteristične za književnu strukturu bajke, a istim potpoglavljem također interpretira se prisutnost i tematiziranje simbolike uspavanke, uspavljivanja i sna. Narednim potpoglavljem analizira se *Odnos Gavranovih likova Holoferna i Nabukodonosora*. Potpoglavljem *Holofernov odabir poetičnije smrti* analizira se Holofernova odluka kojom svoju glavu predaje u ruke ženi koju je istinski volio. Potpoglavljem *Čin dekapitacije i Juditina slava za Holofernova posmrća* analizira se samo izvršenje čina glavosijeka te reperkusije istog po Juditin kasniji život. Potpoglavljem *Gavranova invencija homoseksualnog lika Šue* analizira se funkcija lika koji nastaje kao autorsko ostvarenje s odmakom od kanonskog predloška. Potpoglavlje *Refleksija obrasca poslanja kroz likove Ahiora i Judite* analizira se primjena repetitivnog obrasca funkciji lika te se ista stavlja u kontekst *Palindromske apokalipse*. Posljednjim potpoglavljem *Portretiranje Betulije* analizira se Gavranov književni portret grada i građana Betulije.

Poglavljem *Wildeova Salomé i Krležina Saloma* = 'É.A.' definira se termin edicije autora u grafici i kroz navedenu prizmu autorskog potpisa u potpoglavljima *Wildeov autorski potpis čina dekapitacije* i *Krležin autorski potpis čina dekapitacije* promatra se ostvarena autorska interpretacija čina dekapitacije naslovnog lika Salome u istoimenim dramama navedena dva autora. Posljednjim potpoglavljem analizira se *Interpretacija čina dekapitacije u dva različita stvaralačka medija* kod istog autora koji prikazuje čin Salomina glavosijeka slikarskom tehnikom na platnu kao i u akademskoj prozi.

U poglavlju *Velika Biblija u stripu* analizira se inventivan nakladnički proizvod, a potpoglavljem *Usporedba Velike Biblije u stripu s analizom Biblije u Nevidljivom nakladništvu* kontekstualizira se proizvod tržišne niše religijskih publikacija *Velika Biblija u stripu* kao nakladnički odgovor na poziv autorica u *Nevidljivom nakladništvu*. Posljednje potpoglavlje *Interpretacija priče o Salomi u Velikoj Bibliji u stripu* analizira čin Salomine dekapitacije prikazan u formi stripa. Poglavlje *Frano Parać: Judita* analizira interpretaciju priče o Juditi iz istoimenog Marulićeva epa u suvremenoj operi praižvedenoj u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu. Potpoglavljem *Libreto opere Judita* analizira se rad na libretu, a potpoglavljem *Marulićev jezik* analizira se poštivanje integriteta arhaičnog jezika u tradicijsko-kulturološkom kontekstu. Potpoglavljem *Uloga zbora* analizira se funkcija zbora u predstavi, a potpoglavljem *Izostavljanje citiranja tradicionalne dalmatinske glazbe* analizira se Paraćeva autorska suverenost pri skladanju suvremene opere *Judita*. Potpoglavlje *Petar Selem: Judita draga i primila* analizira redateljev pristup pripremi i ostvarenju postavljanja Paraćeve *Judite* na scenu.

Naredna četiri potpoglavlja *Citatnost pučkog naiviteta*, *Citatnost u vizualnom narativu*, *Citatnost kroz mizanscenska rješenja i postupke* i *Citatnost agresije i otkanja* analiziraju prisutnost citata u opernoj predstavi *Judita*. Potpoglavljem *Čin dekapitacije* analizira se Oloferneovo obezglavljenje, a posljednjim potpoglavljem *Ikona Judita* analizira se Selemova intencija scenskog prikaza glorificiranja lika Judite. Poglavlje *Katarina Livljanić Judith/Judita* analizira autorski projekt Katarine Livljanić koji nastaje intertekstualnim citatom *Agonija* u Marulićev ep. Potpoglavljem *Citatnost Marulićeve tendencije: psihološke karakterizacije likova* analizira se kako Livljanić vlastitom intervencijom suvereno nadgrađuje Marulićevu tendenciju za snažnom psihološkom karakterizacijom likova. Potpoglavljem *Intertekstualni citat* analizira se funkciju intertekstualnog citata *Agonija*. Potpoglavljem *Citatnost tradicije kroz glazbu* analizira se citiranje tradicijskih napjeva i korištenje tradicijskih instrumenata u

projektu. Posljednjim potpoglavljem *Umjetnička referenca crkve Sv. Donata* analizira se referenca crkve na umjetnička ostvarenja unutar projekta.

U poglavlju *Dimitrije Popović: Biblijske žene* analizira se umjetnikove cikluse posvećene trima biblijskim ženama. Potpoglavljem *Književno odavanje počasti Mariji Magdaleni* analizira se Popovićeve inspiracija Magdalenom za književna ostvarenja, a narednim poglavljem *Raspeće strasti, Blud i svetost i Eros, krv i svetost* analizira se Popovićev književni izričaj ostvaren kroz roman i eseje kojih su glavne protagonistice upravo tri biblijske žene: Judita, Marija Magdalena i Saloma. Potpoglavljem *Ciklus Marija Magdalena* analizira se istoimeni ciklus i publikaciju istoimene izložbe. Narednim potpoglavljem *Citatno odavanje počasti rodnom kraju kroz prvi crtež Marije Magdalene* analizira se interpretacija Popovićeve rodnog kraja u prikazu Marije Magdalene. Potpoglavljem *Ciklus Judita* analizira se Popovićev rad na ciklusu *Judita* i publikacija istoimene izložbe. Potpoglavljem *Prikaz tijela u projektu inspiriranom biblijskim ženama* analizira se Popovićev pristup interpretaciji tijela kroz cikluse posvećene svakoj od tri biblijske žene. Potpoglavljem *Metamorfozni prikaz tijela Marije Magdalene* analizira se kako Popović vizualno evocira Magdalenin preobražaj. Potpoglavljem *Zacrnjeni prikaz Salomina tijela* analizira se simbolički kontekst prisutnosti zacrnjenih površina u prikazu Salomina tijela, a narednim potpoglavljem *Severina kao aktualizirani Salomin lik* analizira se funkcija odabira estradne zvijezde za model u ovom ciklusu. Pretposljednji potpoglavljem *Performansi* analiziraju se Popovićeve ostvarenja u toj umjetničkoj formi, dok posljednjim potpoglavljem *Tehnika radova* analizira se način i korištenje tehnike pri Popovićevu izričaju.

U pretposljednji poglavlju rada *Karolina Riječka* analizira se predstava postavljena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Rijeci, a potpoglavljem *Gervaisaova interpretacija čina Karolinina posjeta kontraadmirala Fremmaentla* analizira se autorov pristup interpretaciji ove teme u integralnoj verziji, dok se potpoglavljem *Zappijina interpretacija čina Karolinina posjeta Admiralu* analizira učinjen odmak kroz Zappijinu dramatizaciju i inscenaciju. Posljednjim potpoglavljem *Severina kao Karolina* analizira se angažman estradne zvijezde Severine Vučković u projektu. Posljednjim poglavljem u radu analiziraju se *Tri glasovjeka* teatrologa Borisa Senkera.

2. Miro Gavran: *Judita*

Roman *Judita* izdan u prvoj godini novog milenija otvorio je Gavranovu biblijsku trilogiju koju čine još i kasnije izdani romani *Krstitelj* i *Poncije Pilat*. Mnogobrojni prijevodi romana *Judita* na strane jezike učinile su ga najprevođenijim djelom suvremenog hrvatskog autora u svijetu. Pišući o *Atraktivnosti hrvatske proze na prijelomu 20. i 21. stoljeća* autorica Oraić Tolić svrstava Gavrana među autore koji “[su sami] nalazili put do inozemnih izdavača, dobivali nagrade od međunarodnih žirija i često osvajali čitateljsku publiku u zemlji i inozemstvu.” (Oraić Tolić, 2005: 180) Autorsku interpretaciju intimističke priče o Juditi temeljenu na motivima preuzetim iz *Biblije* u kojoj “Knjiga o Juditi jedina je među deuterokanonskim knjigama u kojoj je žena glavni lik“ (Popović, 2015: 309) i Marulićeva epa Gavran pripovijeda u “ich-formi” gotovo ispovjedno-biografskog karaktera u maniri vrsnog “storyteller” odnosno onoga “koji priču ne samo zna već ju umije ispričovijedati” (Krpmotić, pogovor *Judite* Mire Gavrana, 2018: 134). Autorskom intervencijom učinivši odmak od pukog arhaičnog glorificiranja herojstva zastupljenog u kanonskim prikazima lika Judite Gavran vješto gradi slojevitlu ljubavno-tragičnu sagu između Judite i Holoferna jer je autor koji daje “univerzalnim temama (...) duh svakidašnjeg i ljudskog” (Krpmotić, pogovor *Judite* Mire Gavrana, 2018: 142) čineći tako smion iskorak prema suvremenom čitatelju.

Gavranov pristup *Juditi* valja promotriti prvenstveno kroz prizmu Gavranova dramaturškog i dramatičarskog rada. Izvedbu prve Gavranove drame *Kreontova Antigona* tisuću devetsto osamdeset i treće u zagrebačkom dramskom kazalištu Gavella Krmpotić vidi kao naznaku načela Gavranova daljnjeg rada: ”izuzetno profiliranje ženskih likova te sposobnosti da kroz prikaze određenih dijelova života povijesno istinitih ili književno znanih likova iskaže svoje misli i ideje.“ (Krpmotić, pogovor *Judite* Mire Gavrana. 2018: 135–136) Primjenjujući isto u potpunosti u radu na *Juditi* portretirajući do najsitnijih karakternih detalja likove Judite ali i Holoferna konstruirajući istovremeno psihološki kompleksan simbiotično-uzajaman tragičan ishod po oboje prethodno nominiranih likova uvjetovan nasljeđem lika ili sudbinskih reperkusija po lik.

2.1. Gavranov književni portret lika Judite

Od svoga rođenja Judita biva percipirana predodređenom odnosno odabranom od strane Jahve. Štoviše kako je bila izrazito mirno dijete koje nije plakalo niti bilo bolesno Judita je vjerovala kako ju prvotno Gospodin šteti malih zala, kako bi ju pripremio za velika iskušenja. Govorila je samo najnužnije, racionalno a poradi mudrosti koja je izvirala iz njezinih očiju druga djeca su je izbjegavala te je stoga provodila vrijeme u samoći ili s bratom Benjaminom. Dolazi iz ugledne dobrostojeće betulijanske obitelji čvrstih patrijarhalnih i pobožnih načela u kojoj su i sluge dobro poštovane. Juditina majka Lea bila je ures i oslonac očevu značaju, a Judita unatoč ugodnoj ženskoj vanjštini biva percipirana kako karakternim odlikama pripada vrjednijem odnosno muškom spolu. Suprotno njezinoj dobi iznosi zrelija promišljanja i zapažanja od svojih vršnjaka, primjerice o bespotrebnom obrednom činu prinašanju mnogobrojne stoke na žrtvu.

Judita je osjetila mir i ravnodušnost postavši udovicom ne ispustivši niti jedne suze za pokojnim suprugom Manšeom. Okolina je to percipirala kao izrazitu snagu njezina karaktera, a ne kao iščezlost ljubavi udovice spram pokojnika. Kako bi isto dodatno potencirao, Gavran prikazuje Juditu u velikoj tuzi poradi smrti betulijanskog trgovca Bilaema koji bijaše prognan u divljinu poradi gubavosti kao i bol i prazninu koju Judita osjeti nakon smrti svoje bake po majci. Prema Manšeu je za života osjećala samo gađenje i odbojnost kako na fizičkoj tako i emotivnoj razini jer je njihov brak bio unaprijed dogovoren putem roditelja, unatoč Juditinoj mladenačkoj ljubavi iz djetinjstva prema Eliabau koji bijaše prijatelj njezina brata Benjamina. Eliab pokuša isprositi Juditinu ruku od oca Merarija ne znajući kako ju je on već tri dana ranije obećao Manšeu. Sukladno zakonu koji nalaže poštivanje roditelja Judita se ne usprotivi takvoj odluci unatoč što je osjećala veliku emotivnu bol. Štoviše Judita je krivila sebe jer pomisli kako Eliab, ne uspjevši isprositi njezinu ruku, namjerno zgriješi počinivši preljub sa susjedovom ženom poradi čega na kraju biva javno kamenovan na smrt.

Unatoč Manšeovu materijalnom imetku i postojanoj reputaciji njegove obitelji recipročno s bliženjem čina stupanja u brak Judita je osjećala sve veću odbojnost i gađenje spram njega. Intimne bračne bliskosti doživljava kao nasrtaje i raduje se trenutcima vlastite nečistoće kada vrijeme provodi sama u sobi sa sjetom na obiteljski dom, a tek od prijateljice koja se udala mjesec dana ranije doznaje o užitku bračne intime. Judita je ostala nerotkinja vlastitom voljom jer je muža primala bez ljubavi i u bojazni kako bi njihov potomak svomu ocu sličio poradi čega Manše nezadovoljno opetuje Juditi, a od sluškinje Šue Judita doznaje kako Manše planira novu ženu dovesti u kuću. Nedugo zatim Manše je preminuo, a nakon njegove

smrti Judita živi u strogoj samoći, molitvi i postu. Ostala je racionalna, nije nastojala uvećati naslijeđeni imetak, nego uz božju pomoć sačuvati i ne rasipati isti.

2.2. Gavranov književni portret lika Holoferna

Gavranov Holoferno je lukav i nepredvidiv a štuku ga jer u životu nije izgubio niti jednu bitku zato što je oprezniji i mudriji od svojih protivnika i nikad ishitren. Vojska je za njega mnogo više od samo skupine vojnika, doživljava ju kao izrazito promišljen i velik mehanizam ne zanoseći se brzopletom idejom pobjede, nego minuciozno razvija mjesecima taktike koje je moguće izvršiti samo na temeljima zajedništva i pravde. Tvrdi kako su vojskovođin najveći poraz nedostatak strpljenja i želja za ishitrenom slavom ugrožavajući pritom živote svojih vojnika, što vidi taštini. Bazira se na razložnosti, strpljenju i jasnoći misli. Fizički je mršav i visok, izražajnih očiju. Ne podnosi nepravdu prema hrabroj i pametnoj ženi, stoga i prihvati Juditu u svoj vojni tabor kada mu ona prezentira kako biva protjerana iz Betulije. Voli umjetnost i ljepotu, a osluškujući Juditine priče pokazuje interes za kulturu i način života Betuljana. Divi se prirodnim ljepotama i arhitekturi mjesta kojima je prošao. Melankolički sjetno pati za povratkom u Ninivu – glavni grad Asirije.

Holoferno tvrdi kako kraljevi odlučuju o početku a vojskovođe samo o ishodu rata i kako on ne osjeća rivalstvo spram manjih naroda niti Betuljana, nego kako je on samo oružje u rukama svoga gospodara, nastojeći uz što manje prolivene krvi, izvršiti viši cilj spajanja naroda po zapovjedi kralja Nabukodonosora. Štoviše Holoferno je poslao kralju tri pisma u kojima ga moli da ne uništavaju hramove, kipove i svetišta pokorenih naroda, no kralj Nabukodonosor, koji se proglasio Bogom, zaslijepljen taštinom samo mu bijesom odgovori.

2.3. Simbioza uzajamne tragičnosti likova Judite i Holoferna

Lik Judite Gavran obilježava nizom uvjetovanih i naslijeđenih obilježja; počevši inicijalnom markacijom od bebe koja nikad ne plače pa je time već označena kao odabrana i predodređena, stigmatizacijom vršnjaka i okoline u djetinjstvu poradi racionalna izražavanja i

mudra pogleda, obiteljskim ambijentom uvjetovanim tradicijskim i vjerskim zaleđem u kojem se Juditina mudrost i karakter poimaju odlikama vrjednijeg, muškog spola, neostvarenom istinskom mladenačkom ljubavi s Eliabom i ugovorenim brakom s Manšeom u kojem Judita proživljava samo fizičku bol i emotivnu distanciranost. Prvotno i ishitreno, može se zaključiti kako Gavran želi sve najlošije svojoj Juditi zadajući joj životni udarac za udarcem. No analitičnijim pristupom taj postupak može se promotriti u kontekstu potenciranja i provociranja predodređenih, odnosno naslijeđenih okolnosti i normativa lika Judite kako bi ista konačnim oslobođenjem kroz svoju kasniju spoznaju istinske ljubavi i pobuđenosti emocija spram Holoferna nosila dodatan križ tragične sudbine svojeg lika poradi nemogućnosti ostvarenja i provedbe konačno pronađene slatkoće i lagode življenja, jer predodređenim kanonskim stereotipom heroine koja spašava vlastiti narod Judita se ne može prepustiti ovosvjetovnim, niskim užiticima, nego mora dosljedno ispoštovati prethodno zadano poslanje – normu kanona priče o Juditi i herojski zatomiti vlastite užitke te izvršenjem višeg cilja spasiti Betuljane i vlastitu obitelj od Asiraca.

Jednakim pristupom Gavran uvjetuje tragično ozračje i sudbinu lika Holoferna koji se kao trinaestgodišnji mladić odlučio na dvadeset godišnju vojnu službu kako bi bogatom financijskom dotacijom koja se davala za najzdravije dječake koji pristupe vojsci othranio sedmero mlađe braće i sestre iz svoje obitelji u kojoj je vladala neimaština jer je majka bila teško bolesna a otac star. Holoferno nije htio biti niti vojnik niti ratnik, nego je zatomljujući vlastite želje i snove učinio žrtvu za viši i plemenitiji cilj – spas i prosperitet vlastite obitelji. Dok u portretiranju lika Judite prevladava Gavranovo potenciranje niza tragičnih okolnosti po lik Judite, prikazujući lik Holoferna Gavran stavlja fokus na potenciranje Holoferne mudrosti, staloženosti, čestitosti i učenosti. Dakle vlastitom autorskom interpretacijom aktivno čisti lik Holoferna od kanonske predodžbe kao ohola i brutalna osvajača. Štoviše može se zaključiti kako Gavran poput vještog menadžera odnosa s javnošću skrbi o Holofernovu imidžu i reputaciji kod zainteresirane javnosti priskrbivši mu kredibilitet i naklonost čitatelja postupkom kojim se Holoferno žrtvuje za svoju obitelj, a sve s funkcijom kako bi kod čitatelja isprovocirao i uvjetovao dodatan osjećaj suosjećanja u trenutku u kojem Gavranov Holoferno ipak mora biti dekapitiran jer se referencijalnom poveznicom po predaji kanona našao i u ulozi za Betuljane i Juditu neprijateljskog osvajača.

Može se zaključiti kako kod oba Gavranova lika, Judite i Holoferna autor potencira odmak od kanona kroz konstrukt tragičnosti likova pridodajući Juditi i Holofernu vlastitom

invencijom proširen kredibilitet i vrline, istovremeno potencirajući suočavanje svojih likova s onim što kanon predodređuje istim tim likovima, izazivajući tim postupkom dodatnu emociju gotovo katarzična učinka kod suvremena čitatelja.

2.4. Odnos Gavranovih likova Judite i Holoferna

Holoferno doživljava Juditin dolazak u asirski logor gotovo kao nadrealno iskustvo, poput fatamorgane, a Judita ga kazuje ovako: “gledao me ko priviđenje koje mu se ukazalo u ovoj dolini pretrpanoj znojnim vojnicima” (Gavran, 2018: 86), točnije stotinu i dvadeset tisuća asirskih vojnika koji su se utaborili ispred Betulije iz koje, kako Judita predstavlja Holofernu da mu se dodvori, biva prognana u pratnji svoje sluškinje Šue od strane svojih sunarodnjaka, stoga ga moli za njegovo gostoprimstvo. Holoferno udovoljava Juditi istovremeno uživajući što ju može gledati i biva počašćen njezinim umnim rečenicama. Paradoksalno, Judita zaštitu od mnogobrojnih požudnih pogleda asirskih vojnika i zapovjednika pronalazi upravo u osvajaču Holofernu koji među Betuljanima izaziva strah i trepet. Odnos Judite i Holoferna obilježen je njegovim kazivanjem naklonosti spram nje dok se ona divi njegovoj umnosti. Za vrijeme Juditina boravka u taboru Holoferno ju ne prisiljava na blagovanje i druženje s njim, nego joj prepušta autonomnu slobodu izbora napominjući kako će biti žalostan ako ju ne vidi i pojašnjava joj koliko mu godi njezina prisutnost. Ona mu se čak pokušava pokoriti priželjkujući njegovu izričitu zapovijed o dolasku u njegov šator koju ona ne bi mogla odbiti. Nedolazak u Holofernov šator za Juditu predstavlja potencijalno izgublenu prilika za izvršenje čina njegove dekapitacije, dok svojevoljan dolazak u njegov šator bez njegove prisile Juditi izaziva moralnu dvojbu kako se svjesno i vlastitom odlukom upušta u počinjenje bludnog grijeha.

2.5. Tehnika trostrukog ponavljanja

Prve noći koju provedu zajedno u Holofernovu šatoru Judita biva nesretna i posramljena poradi užitka koji doživi s njim, ali i sretna jer je bila pošteđena fizičke grubosti na koju je naučila za braka s Manšeom. Te noći ne uspije dekapitirati Holoferna jer je spavao uz mač zbog

čega ju narednog jutra Šua kori i opetuje joj kako su došle u asirski tabor isključivo poradi izvršenja čina dekapitacije Holoferna. Tog dana Judita biva opčinjena Holofernom i želi uživati u njegovoj prisutnosti uzbuđena oko ponovnog večernjeg susreta s njim. Druge noći provedene zajedno nakon snošaja Judita i Holoferno uživaju u dugom razgovoru kao da se poznaju cijeloga života. On joj kazuje o gorčini vojničkog zvanja, a ona njemu govori o vjeri. Judita ne smogne snage niti te večeri ga obezglaviti.

Gavran primjenjuje tehniku trostrukog ponavljanja karakterističnu za strukturu bajke kojom usporava radnju, privremeno odgađajući odnosno prolongirajući izvršenje velikog čina – dekapitacije, dovodeći čitateljsku neizvjesnost do samog vrhunca. Također Gavran smješta glavne likove Juditu i Holoferna u ozračje preuzeto iz obrasca uspavanke; Holoferna koji “poput radoznalog djeteta” (Gavran, 2018: 112) prije usnivanja sluša slatkorječive priče ispričane od strane ženske emotivno autoritativne kroz život sudbinom tragičnog lika, prisilno iščezle majčinske figure nadomještene za ovu potrebu Juditom na temelju čijih priča Holoferno “prije spavanja putuje u prostore mašte, u svjetove koji samo pričom mogu biti izgrađeni” (Gavran, 2018: 112). Gavran pridavanjem infantilnog naiviteta liku Holoferna i sneno-nježnom, emotivno čistom i mekom atmosferom uspavanke stvara ugođaj oprečan uvertiri ubojstva dekapitacijom koje nadolazi. Na funkcijskoj razini simbol sna može predstavljati metaforu nemogućnosti ostvarenja dugotrajnog odnosa između Judite i Holoferna kao i njezinu nemoć da ga dekapitira budnog. Sljedećeg jutra Šua bjesni i kori Juditu poradi i dalje neizvršene dekapitacije. Upozorava Juditu kako se prepustila užitku u strasti s potencijalnim krvnikom Betuljana i kako odgađanjem izvršenja dekapitacije produljuje agoniju vlastita naroda i izdaje ga istovremeno, te ju podsjeća, kako se bliži posljednji peti dan kada je narod betuljanski, ako ne bude oslobođen Juditinim herojskim činom, spreman na predaju Asircima.

2.6. Odnos Gavranovih likova Holoferna i Nabukodonosora

Holoferno se boji kako nakon što izvrši posljednje osvajanje i zauzme Betuliju više neće biti na korist kralju Nabukodonosoru, odnosno kako će mu postati jedina i potencijalno najveća prijetnja jer uživa ugled i reputaciju. Holoferno ističe kako ga vojnici vole jer znaju kako mu je stalo do njih i njihovih života za razliku od Nabukodonosora koji nikada nije ratovao a uživa

slavu osvajanja zbog čega njega vojnici smatraju slabićem i kukavicom. Holoferno se osjeća bespotrebni jer je u očima svojih vojnika nadjačao kralja i jer će legenda o njemu kao neporaženom vojskovođi prerasti ime kralja Nabukodonosora, stoga nagovještava i predosjeća potencijalnu smrt koju bi mu iz osвете Nabukodonosor mogao prirediti.

2.7. Holofernov odabir poetičnije smrti

Holoferno, gotovo u potpunosti siguran u Nabukondosorovu osvetu, kao da bira poetičniji kraj; između dvije opcije smrti opredjeljuje se za onu po njega emotivno omamniju i slađu. S jedne strane čeka ga osvetnička smrt tašta i ohola kralja koji se proglašava Bogom nasuprot kojoj može odabrati poetičniju smrti od strane voljene žene koja tim činom spašava svoj narod. Kako za vrijeme vojevanja nije mogao imati niti žene niti djece jer život vojnika i dinamika vojevanja nisu prikladne za to Holoferno je želio tu neispunjenu želju ostvariti upravo s Juditom po završetku svoje vojne karijere koja treba biti obilježena osvajanjem upravo Juditine Betulije. No prilično mu je jasno kako za njega život bez Judite nema smisla niti želi živjeti takav život, stoga ne može osvojiti Betuliju i pokoriti Betuljane kako ne bi povrijedio Juditu, a isto je tako svjestan kako bi svojevolumnim posustajanjem od osvajanja Betulije navukao na sebe Nabukodonosorov bijes. Utopijski Holoferno kazuje Juditi: “– Bit ćeš ili moja žena ili moj krvnik” (Gavran, 2018: 118) iako potpuno svjestan kako je samo potonja opcija izgledna, stoga se može zaključiti kako Gavranov Holoferno iznova obilježen sudbinom tragičnog lika, džentlmenski ili fetišistički prepušta svoj život, odnosno glavu u ruke ženi koju istinski voli i uz koju je po prvi puta u životu spoznao sreću a s istom ne može ostvariti brak, birajući tako za sebe poetičniju i slađu smrt istodobno ostavljajući Juditu i Betuljane na životu, stoga Gavranov Holoferno bijaše “spasiteljem Betulije i Judeje” (Gavran 2018: 130), a ne Judita kako je uvriježeno u kanonskom predlošku priče o Juditi.

2.8. Čin dekapitacije i Juditina slava za Holofernova posmrča

Za Gavranova Holoferna se ne zna točno je li usnuo ili se pretvarao da je usnuo kako bi Juditi olakšao izvršenje čina dekapitacije. Judita konstatira kako je Holoferno bio “predobar i odveć plemenit za sudbinu koju je zadobio” (Gavran, 2018: 119), no unatoč tome Judita “mu na poljupce uzvрати[h] mačem” (Gavran, 2018: 130), zamahnuvši snažnim udarcem odvoji glavu od tijela koje na zemlju padne. Potom Judita zamota Holofernovu glavu u rubac, a zatim dodatno i u svoj ogrtač.

Stilsko obilježje ispovjednog narativa u prvom licu jednine Gavranove *Judite* osobito dolazi do izražaja u posljednjem poglavlju koji je svojevrstan Juditin osobni obrat, a Gavranova posljednja potreba da kroz lik Judite ponovo rezimira i potvrdi svoj autorski odmak od kanonskog predloška priče o Juditi: "Pet godina nakon što ubih Holoferna odlučih povjeriti svoju priču šutljivom papiru i čovjeku koji će je naći nakon moje smrti, da bar on sazna istinu da ne spasih ja Betuliju i Izrael od Asiraca, nego da im spas donese ljubav čovjeka kojem bijaše draža smrt negoli život bez žene koju ljubljah svim srcem." (Gavran, 2018: 129) Iako izgovorene prije smrti nastavno u maniri kojom Gavran u kontinuitetu utječe na stečenu i predodređenu sudbinu svojih likova Judite i Holoferna, gotovo proročanskima se doimaju Holoferne riječi upućene Juditi: “tvoja sudbina mojom osobom bit će označena” (Gavran, 2018: 118) odnosno refleksija Holofernova života kojom Gavran i u Holofernovu posmrću označava sudbinu lika Judite, koje autor dodatno podcrtava ne dopuštajući svojoj Juditi niti da se nakon Holoferne smrti oslobodi svojih osjećanja spram njega: “O, kad bih barem mogla zaboraviti tog čovjeka na čijoj smrti je izraslo moje ime” (Gavran, 2018: 129).

Štoviše Gavran konstruktom ispunjenja očekivane norme zajednice stavlja dodatni veto na Juditinu slobodu govora: “kada bih bar nekome mogla priznati da ljubim svaku misao u kojoj je sjećanje na njega” (Gavran, 2018: 130) ili potencira tendenciju kanonskog mita o Judit: “– Istinu o Juditi i Holofernu nitko ne smije saznati, nama treba svetica i junakinja u jednoj osobi, za obnovu vjere i snage narodne” (Gavran, 2018: 12) iz čega proizlazi, kako Judita nakon prvotnog žrtvovanja i odlaska ka Holofernu sada čini novu žrtvu zatomićući slobodu da kroz sjetu proživljava uspomene na ljubav spram Holoferna. Štoviše Juditi je iznova namijenjen kanonski modus vivendi te ju se upozorava kako isti valja dosljedno poštovati: “Zato ćeš ti, Judita, živjeti kao svetica, bez prava da se ikad više udaš. Stanovat ćeš u odajama pokraj Hrama (...). Te odaje nećeš napuštati do svoje smrti. Tko te poželi vidjeti, prvo će se u Hramu zahvaliti Bogu za tu milost, a tek potom imat će čast upoznati 'sveticu'. Pred narodom ćemo proširiti priču da ostade[š] nevjenčana iz poštovanja prema svome pokojnom mužu Manšeu. Poželiš li

izići iz odaja tebi namijenjenih, (...), pobuniš li se protiv moga plana, pronijet ćemo glas da u Holofernovu šatoru oskvrnu[š] svoje tijelo i da te stoga proklinjemo i osuđujemo na kamenovanje.” (Gavran, 2018: 126) Stoga Gavranovoj Juditi, koja se pokorila svoj tragediji koju joj je namijenio autor kako bi podcrtao i potencirao odstupanje od kanonskog predloška percepcije o Juditi, ne preostaje ništa drugo nego molitva.

2.9. Gavranova invencija homoseksualnog lika Šue

Kanonski lik Juditine sluškinje Abre Gavran transponira u lik sluškinje Šue ne zadržavajući se samo na promjeni imena lika, nego dodatno potencirajući odmak od kanonskog predloška prikazujući lik Šue s lezbijskim sklonostima spram Judite. Njihov odnos Gavran započinje Šuinim dolaskom na funkciju osobne Juditine sluškinje po vjenčanju s Manšeom. Gavran već tada suptilno intimizira odnos Šue i Judite ističući kako su mnoge kuće u Betuliji imale poslugu, ali su bile izrazito rijetke kuće u kojima je gospodarica pored posluge u domaćinstvu imala i osobnu sluškinju. Odnos među Juditom i Šuom naglašen je velikom karakternom razlikom, ali Judita ističe kako je Šua bila mnogo iskusnija od nje u pogledu održavanja kućanstva i spravljanja posebnih jela za goste iz različitih krajeva svijeta.

Iskaz Šuine osobne naklonosti Juditi kulminira jednog petka uoči svete subote u trećoj godini Juditina udovištva u kojem je Judita vrijeme provodila spokojna sretno dokoličareći, čitajući, šećući i razgovarajući u vrtu svog imanja. Po završetku kupanja izađe iz kupelji i ispruži ruku prema ručniku u Šuinoj ruci. Šua samoinicijativno krene brisati blagim i odmjerenim pokretima nago Juditino tijelo prvo s leđa, kasnije i sprijeda, a pri prelasku s trbuha na grudi pokreti joj postanu još mekši i “na čudnovat način usredotočenima na vrhove dojki s kojih voda već bje obrisana.” (Gavran, 2018: 51) Judita se zatvorenih očiju prepustila ugodi iako joj se činilo kako ju Šua više ne briše nego miluje i dodiruje bez ručnika, a zatim je shvatila kako “toplina njezinih dodira nije slučajna, i da njezine oči ne promatraju ravnodušno gospodaričino tijelo, nego da žudno upijaju moju golotinju.” (Gavran, 2018: 51–52) Gavranov konstrukt homoerotične uparene i vlažne kupeljne idile može se promotriti kao dvostruko funkcijsko sredstvo. Prva funkcija lezbijskog odnosa među likovima je iznova načinjen odmak od kanonskog predloška o Juditi, no ovoga puta znatno smionije i u rukavicama, invencijom

novog lika skrbeći pritom kako se poigravanjem i implikacijom homoseksualne aluzije na ovaj kanonski predložak ne bi eventualno povrijedili osjećaji tradicionalnijeg čitateljstva a kako bi se istovremeno i ocrtala percepcija društvenog ambijenta i vjerskog zaleđa o temi homoseksualizma: “Zamalo počinismo grijeh koji gnusan bi Jahvi našem bio, jer davno on na Mojsijeva usta reče da muškarac koji legne s muškarcem i žena koja legne sa ženom zavrjeđuju prijezir i smrt.” (Gavran, 2018: 52)

Druga funkcija kroz koju se može promatrati konstrukt ovog odnosa jest Gavranovo nastojanje za volumiziranjem inače po kanonskom predlošku predodređenog plošnog lika poslušne sluškinje koja revno, slijepo i bez logike slijedi Juditu, izlažući se potencijalnoj smrti, nosi torbu s darovima za Holoferna u Asirski logor, koju, kako Gavran ironično prikazuje u svojoj verziji *Judite*, uspije i zagubiti. Stoga Gavranov konstrukt Šuinih emocija spram Judite može biti promatran u kontekstu davanja dodatnog cilja, motiva s kojim Šua, kao zaštitnica i emotivna sljedbenica, prati svoju voljenu, a ne gospodaricu. Osim fizičkog kontakta pri Juditinu kupanju Gavran prikazuje i prisnost Šuinih emocija i promišljanja spram Judite kroz Šuina ljubomorna jutarnja opetovanja Juditi u asirskom taboru kada Judita ne smogne snage ubiti Holoferna, nego se svake večeri iznova prepustila tjelesnim užiticima s Holofernom poradi kojih Šua negoduje.

2.10. Refleksija obrasca poslanja kroz likove Ahiora i Judite

Upravo na dan proslave grada Betulije za posjeta velikog svećenika Joakima stiže Holofernova poruka po glasnicima koji traži Betuljane da se mirno pokore i nastave život pod Nabukodonosorom uz prijetnju ako se usprotive kako ih očekuje sigurna smrt. Zatečeni u za njih velikoj svečanosti Betuljani se tako nalaze u velikom iskušenju i nemiru. Betuljani odgovaraju kolektivnom molitvom, a ne oružjem na nagovještaj asirske sile i rata. Uvidjevši pobožnost i mirotvornost Betuljana, Ahior predloži Holofernu da Betuliju zaposjedne bez nasilnog vjerskog preobraćenja Betuljana i zato ga Holoferno progna iz asirskog tabora. Ahiorov prisilan dolazak u Betuliju može se promatrati kao funkcijski kontrapunkt kasnijem činu Juditina odlaska u asirski tabor, koji ona Holofernu prikazuje kao prisilan progon iz

Betulije kako bi mu se umilila. Može se zaključiti kako lik Judite citira funkcijski obrazac progonstva pojedinca iz vlastita naroda u suprotni neprijateljski protivnički narod.

Na pragu reflektiranja, odnosno preslikavanja spomenutog obrasca, zanimljivo je promotriti poemu *Palindromska apokalipsa* Dubravke Oraić Tolić u kojoj se u jednom od naslova autorica palindromskim načelom obrnutog redoslijeda poigrava dobivanjem istog značaja: “/UVOD U UDOVU/ILI/ATI IDU, JUDITA” (Oraić Tolić, 1993: 23), dakle može se zaključiti kako i Oraić Tolić i Gavran funkcijom zrcaljenja, svako na svoj način evociraju put svoje Judite. Kako Oraić Tolić tvrdi: “Palindromska apokalipsa 1991. napisana je u svojoj prvoj verziji po narudžbi za poseban broj *Osječke revije* (1981, 6) (...) daleke 1981. [a] tekst je u naslovu imao 1991. jer je to bila jedina godina u našem stoljeću koja je zadovoljavala načelo palindromske igre” (Oraić Tolić, 1993: 46). U *Palindromskoj apokalipsi* Oraić Tolić gotovo vizionarski dekadu prije Domovinskog rata u Republici Hrvatskoj evocira tragična ratna zbivanja koja će uslijediti. Kroz istu prizmu može se promotriti obrazac u kojem Ahiorovo prethodno poslanje u Betuliju naknadno palindromski ponovljeno u suprotnom smjeru dovodi kasnije Juditu u Asirski tabor kako bi izvršila čin dekapitacije.

2.11. Portretiranje Betulije

Istim načelom kojim pristupa autorskoj razradi likova preuzetih iz kanona Gavran pristupa portretiranju grada Betulije prikazujući ga živog, energične atmosfere odnosno prikazujući bilo i vrevu grada kao funkcijski kontrapunkt samoći i izoliranosti lika Judite od druge djece koja ju nisu pozivala na igru zbog zrelosti koja se očitavala iz njezinih očiju. Gavran nastavlja portretiranje grada kroz običaje Betuljana: prinašanja žrtve, kamenovanja nečasnih građana na glavnom trgu, običaje koji slijede nakon prve bračne noći i bračnih dužnosti. Gavran portretiranjem Betulije kao uzorita i ispravna grada u kojem njegovi stanovnici poštuju zakone, stvara funkcijski prikaz grada kao čiste, čedne, ne iskvarene homogene cjeline stvarajući time simbolički kontrapunkt invaziji nasrtljivih i oholih pred Betulijom utaborenih Asiraca.

3. Wildeova *Salomé* i Krležina *Saloma* = ‘É.A.’

U kontekstu umjetničke grafike “svaki grafički list s izvorne matrice smatra se originalom, pa ga zato u novije doba umjetnici redovito olovkom potpisuju uz oznaku broja otisnutih primjeraka i naklade (pokusni primjerci s E. A., od franc. *épreuves d’artiste*: uz odobrenje umjetnika).” (Definicija grafike. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 24. 9. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23038>.) Drugi pak izvor tumači kako se kraticom E. A. označava “edicija autora” (Galerija Luka, *Što je serigrafija i kako nastaje?* <https://www.galerija-luka.com/blogs/Što-je-serigrafija-i-kako-nastaje-umjetnička-grafika-u-tehnici-svilotiska-ili-sitotiska>, Pristupljeno 24.09.2021.) i sadrži deset do dvadeset najčešće prvih otisak ili onih koje autor izdvoji od ukupnog broja. U oba slučaja riječ je o označavanju umjetničkog djela kroz autorski potpis.

3.1. Wildeov autorski potpis čina dekapitacije pri interpretaciji priče o Salomi

Odmah po izvršenju plesa sedam vela Wildeova Saloma zahtijeva od Heroda, koji tvrdi kako puno plaća plesačima ali kako će njoj “platiti kraljevski” (Udovičić, 2010: 57), da joj na srebrnom pladnju donesu glavu Ivana Krstitelja. Herod ju prvotno pokušava razuvjeriti kazujući kako se povodi za idejom svoje majke Herodijade, a potom joj nudi mnogobrojna materijalna dobra koja Saloma odbija i opetovano ponavlja: “Daj mi glavu Jokanaanovu.” (Udovičić, 2010: 59) Kako ne bi bio osramoćen pred okupljenim mnoštvom pred kojim se i zakleo dati Salomi što god ona poželi – “sve do polovice svoga kraljevstva” (Udovičić, 2010: 55) – Herod posustaje i kazuje: “Nek’ joj bude dano što traži!” (Udovičić, 2010: 60), a zatim se propituje: “Ah: zašto se zakleh? Kraljevi nikad ne treba da daju svoje riječi. Ne drže li je, strašno je, drže li je, opet je strašno” (Udovičić, 2010: 60) te potom tvrdi da je uvjeren kako će se dogoditi kakva nesreća.

Wilde didaskalijom smješta Salomu pruženu duž cisterne u kojoj je utamničen prorok, kako nestrpljivo promatra i osluškuje izvršenje čina dekapitacije. Prvotno Saloma biva zaprepaštena jer do nje ne dopiru nikakvi zvukovi iz cisterne: “Nema zvuka. Ništa ne čujem. Taj čovjek, zašto ne viče?” (Udovičić, 2010: 61), a zatim tumači kako “Kad bi ijedan čovjek

kušao me ubiti, ja bih urlala, borila bih se, nikako ne bih mirno otrpjela” (Udovičić, 2010: 61), dakle osim što promatra razvoj događaja Saloma poput kazališnog šaptača ili inspicijenta suflira priželjkivani ishod čina dekapitacije. No Salomina promišljanja o tišini bivaju začas prekinuta kada od pasiviziranog promatrača preuzima ulogu aktivnog naratora, pa uzvikne zapovjedno krvniku: “udari, Naamane, udari, kažem ti” (Udovičić, 2010: 61), a zatim uslijedi auditivni kontrapunkt koji Wilde gradi prvotnom tišinom koju iznova Saloma spominje: “ne, ja ne čujem ništa. Samo tišina, stravična tišina unutra” (Udovičić, 2010: 61) nakon čega slijedi Salomin uzdah za koji se u tom trenu ne zna je li uzdah olakšanja ili brige: “Ah! ” (Udovičić, 2010: 61) a zatim slijedi snažan auditivni kontrapunkt koji se saznaje iz Salomina kazanja: “nešto se rušilo na tlo. Čula sam, nešto je palo” (Udovičić, 2010: 61). Tada Saloma zaključuje kako je samo krvniku poradi straha ispao mač na tlo. Saloma bjesni, manično zapovijeda, prvo Herodijadinu pažu: “idi k vojnicima, i zatraži od njih da odu dolje, te mi donesu ono što sam zahtijevala, ono što mi je Tetrarka obećao, ono što je moje” (Udovičić, 2010: 61) prisvajajući, već unaprijed, glavu Krstiteljevu, no paž se okreće i odlazi, a zatim Saloma zaziva Herodove vojnike: “ovamo, vojnici!” Siđite vi u cisternu i donesite mi glavu onoga čovjeka” (Udovičić, 2010: 61). Oni također odlaze, a zatim se naposljetku obraća direktno Herodu: “Tetrarko, zapovijedi svojim vojnicima da mi donesu glavu Jokananovu [sic. Jokanaanovu].” (Udovičić, 2010: 61) Nominirajući Heroda posljednjim u nizu od onih koje traži prorokovu glavu, Saloma kao da suptilno kazuje kako Herod ima najveću moć i utjecaj na izvršenje dekapitacije, ali i stavljajući ga tako u kontekst sudionika zločina koji, naređujući dekapitaciju, očigledno istu i podržava i odobrava, implicirajući kako i on treba snositi krivnju.

Didaskalijom: “*Golema crna ruka, ruka krvnikova, pojavljuje se iz cisterne, noseći (...) glavu Jokanaanovu. Saloma je odmah ščepa. Herod skrije lice ogrtačem. Herodijada se smiješi i hladi lepezom. Nazarećani padaju na koljena i počinju se moliti*” (Udovičić, 2010: 61) Wilde jasno indicira prvotne reakcije aktera. Očekivano Herod se zaklanja i gestom ograđuje od odgovornosti mučnog prizora, Herodijada se zadovoljno naslađuje i ugađa si lepezom u maniri uzrečice koja proizlazi iz naslova televizijske serije *Selo gori a baba se češlja*, dok Saloma gramzljivo grabi trofej kojemu se potom monološki obraća zazivajući opetovano ime Jokanaanovo, postavljajući pitanja i samostalno odgovarajući na ista, ulažući velike napore i posebnim samo njoj poznatim narcisoidnim porivom ima potrebu mrtvoj glavi Krstiteljevoj razložiti da je ona bila u pravu i kako je na kraju postigla svoj cilj, uspoređujući ju sada s glavom Krstiteljevom za života: “Da, poljubit ću tvoje usne, Jokanaane. Rekla sam tako; nisam li lako

[sic. tako] rekla? Rekla sam tako. Ah! Poljubit ću ih sada... Ali, zašto me ne pogledaš, Jokanaane? Tvoje oči, negda pune bijesa i prijezira, sada su sklopljene. Zašto su sklopljene? Otvori oči! Podigni kapke, Jokanaane! Zašto me ne pogledaš? Zar si me se uplašio, Jokanaane, pa me stoga nećeš pogledati? ... I tvoj jezik, Jokanaane, sličan crvenoj otrovnici prijeteći otrovom što sikće, ne kreće se više, i više ne kaže ništa, skerletna ta zmija po meni što je prskala svoj otrov. Čudno je to, nije li? Kako to, ta se crvena zmija više ne pokreće?" (Udovičić, 2010: 61) Nakon što je poredbom i nizanjem minulih životnih funkcija ustvrdila kako je ona pobjednica nad mrtvom glavom, Saloma nudi i svojevrsan odgovor koji ju je motivirao na zahtijevanje prorokove glave: "Govorio si zle riječi o meni. Držao si me beščasnom bludnicom, mene, Salomu, kćer Herodijadinu, princezu judejsku!" (Udovičić, 2010: 61)

Naposljetku Saloma ponovno rezimira svoju pobjedničku ulogu: "Dobro, Jokanaane, ja još uvijek živim, a ti si mrtav" (Udovičić, 2010: 61) apostrofirajući pritom prisvajanje odsječene glave, koju doživljava kao objekt "i tvoja glava pripada meni. Mogu s njom učiniti što mi je volja" (Udovičić, 2010: 61). Potom svojim uobičajenim uzdahom Saloma započinje emocijama nabijeni iskaz ljubavi: "Ah, Jokanaane, Jokanaane, bio si jedini čovjek kojeg sam voljela." (Udovičić, 2010: 61) Saloma zatim nastavi idealizirati Jokanaanovu vanjštinu za njegova života, pa se tako divi: njegovu tijelu koje je "bilo srebrom omotan stup od slonovače" (Udovičić, 2010: 61) i chiaro-scuro kontrastu Jokanaanova bijela tijela i crne kose, a naposljetku njegovim izražajno crvenim usnama. Unatoč posmrtnom idealiziranju Jokanaanove ljepote i apostofiranju kako je ona ostvarila svoj naum, naposljetku Saloma kao da ipak na trenutak racionalno shvaća kako nije izgledan razvoj odnosa među njima, tvrdeći da ju je Jokanaan vidio, da bi ju onda i zavolio, a za razliku od toga tvrdi: "Ja sam te vidjela, Jokanaane, i ja sam te voljela. Oh, kako sam te voljela! Ljubim te još uvijek, Jokanaane, tebe jedinoga ljubim." (Udovičić, 2010: 62)

Herod osupnut viđenim naziva Salomu "čudovišnom" (Udovičić, 2010: 62) i sada ju oslovljava isključivo kao Herodijadinu kći, kao da ima potrebu anulirati prethodna simpatiziranja Salome kada ju je nazivao mnogo prisnijim epitetima i imenima. Distancirajući se od Salome, proklamirajući ju monstruoznom zapravo Herod pere ruke od sudjelovanja u činu za koji je tek naknadno shvatio "da je počinjen zločin protiv neznana Boga" (Udovičić, 2010: 62). U strahu od eventualne kazne a poradi izloženosti i srama Herod naređuje gašenje baklji: "Ne želim ništa vidjeti, i neću otpjeti da ma što zuri u me! Ugasite baklje! Skrijte mjesec! Skrijte zvijezde! A mi se skrijmo u palači našoj, Herodijado. U meni se počinje buditi strah."

(Udovičić, 2010: 62) Prethodna zakrivanja pogleda plaštom kako bi izbjegao vidjeti posljedice svojih naredbi, sada zamjenjuje najprimitivnijim obrascem – bijegom. Kao antipod Herodu Herodijada ističe kako prihvaća postupke svoje kćeri, štoviše može se protumačiti kako fetišistički uživa u osveti Krstitelju, stoga ne slijedi Heroda u palaču, nego ostaje na terasi. Vrhunac kulminira Salominim poljupcem Jokanaanovih mrtvih usana i kako bi Wilde završno apostrofirao njezinu iracionalnost, stavlja Salomu u dilemu dolazi li gorčina s Krstiteljevih usana od “okus[a] krvi? (...) [ili] okus[a] ljubavi...” (Udovičić, 2010: 62), no njoj to zapravo nije ni bitno, a svoju indiferentnost pokazuje ponavljajući “Što onda? Što onda?” (Udovičić, 2010: 62). Nudeći istovremeno rezime svoga cilja, pobjednički ustanovljuje: “Poljubila sam ti usta, Jokanaane.” (Udovičić, 2010: 62)

O samom izvršenju čina dekapitacije Ivana Krstitelja u Wildeovoj *Salomi* saznaje se vrlo malo gotovo ništa osim, po tumačenju Salome, kako se prorok nije opirao i kako je krvniku ispao mač. Isto se može razmotriti u kontekstu kako je Wilde napisao *Salomu* upravo na traženje Sarah Bernhardt: “drama koja je trebala biti uprizorena u lipnju [1892. godine] u Palace Theatreu u Londonu (...) je otkazana zbog neishođenja dozvole” (Hanberry, 2013: 362), točnije “Ured za cenzuru odbio [je] dati dozvolu za dramu jer je kršila zakon koji brani prikazivanje biblijskih likova na pozornici.” (Hanberry, 2013: 274) Upravo možda ta neinterpretirana Wildeova praznina unutar ovako intrigantne priče koja zaokuplja pažnju mnogobrojnih umjetnika pobudila je autorski izričaj i kreativnost mnogobrojnih umjetnika da kroz svoja autorska ostvarenja referirajući se na priču o Salomi iz *Biblije* ili Wildeove jednočinke stvore vlastite prikaze iste.

3.2. Krležin autorski potpis čina dekapitacije pri interpretaciji priče o Salomi

Krležina legenda u jednom činu *Saloma* nastala je “u razdoblju kad mladi Krleža piše svoje dramske varijacije na biblijske teme, ta je tematika bila veoma raširena i popularna u europskom dramskom i opernom kazalištu. Svakako najpoznatije djelo te vrste dao je Oscar Wilde svojom *Salomom*, koju je Richard Strauss pretočio u glazbenu dramu.” (Gašparović, 1989: 13) Krležina *Saloma* može se interpretirati kao niz uzročno-posljedičnih veza s fatalnim ishodom po sve uključene aktere izuzev Tetrarka i naslovnog lika Salome, odnosno po

Gašparoviću “biblijska scenarija, dvorac judejskoga tetrarke s tipičnom »femme fatale«, Salomom, postaje okvirom opasne i perverzne ljubavne i životne igre gdje se dramski izraz oslobađa do veće čvrstine, zgusnutosti i napetosti akcije.” (Gašparović, 1989: 16)

Na terasu Tetrarkina ljetnikovca među okupljene dopre glas prorokov evociran olujom koja se zahuktava i alegorijski implicira zahuktavanje radnje drame po prorokovu kazanju. Saloma pravda prorokove riječi: “On govori da je Tetrarka ubio moga oca, to on govori, a to je javna tajna. To znaju u Judeji svi (...). To znam ja, to znate vi, to znamo vi i ja, i prema tome, to je poznato i ovoj glupoj rulji” (Krleža, 1967: 286–287). Nakon rasprave opet se čuje prorokov glas, ali se riječi ne razumiju. Drugi Helen Salomi kazuje kako prorok “govori da je Tetrarka [njezin] ljubavnik! To je rekao! I to, da [njezina] majka u kraljevskoj ložnici pali svjetiljke nad [Salominim] i Tetrarkinim ljubavnim logom” (Krleža, 1967: 288), rasprava se nastavlja, a naposljetku Saloma moli Kaju Antonija da zamoli proroka da dođe na terasu, no on to odbija.

Saloma ne posustaje, iznova moli Kaju da dovede proroka na terasu, “po svaku cijenu” (Krleža, 1967: 289) shodno tome na pragu manipulativnog obrasca Salomin ulog ovaj put postaje veći: “Molim Vas, servirat ću vam sebe još večeras, ako vam je ikad bilo stalo da me pozovete svojom, bit ću vam kao pseto! Noblesse oblige, Kajo!” (Krleža, 1967: 289). Prvi Helen Salomino ponašanje naziva hirovitim istupima i kao da predosjećajući ishod upozorava Salomu kako “sve može da se pretvori u skandal.” (Krleža, 1967: 289) Kajo dovodi Salomi Johanaana i prepušta ih razgovoru. Saloma se gostoprimaljki predstavlja Johanaanu te mu kazuje kako je čula večer prije njegov govor “kako se ne treba bojati istine” (Krleža, 1967: 291), a zatim mu se Saloma izrazito približava: “*Pristupivši mu na razmak tako intiman te se čini da ga dodiruje svojim trepavicama*” (Krleža, 1967: 291) moleći ga da ju prihvati kao sestru, iako nije niti “gubava ni bludnica” (Krleža, 1967: 291) diveći se njegovu imenu, poslanju i atribuirajući njegov karakter i vanjštinu. Zatim Saloma Johanaanu iznosi genezu kompliciranih obiteljskih odnosa: “Tetrarka je ubio moga oca, to je tajna, koju vi otkrivete znatiželjnoj svjetini po ulicama. Tetrarka je ubio moga oca u dogovoru s mojom gospođom majkom, a stvari su tekle dalje normalnom logikom. On danas ima Judeju i moja majka ne zanima ga više.” (Krleža, 1967: 292–293) Zatim Saloma kazuje Johanaanu kako ju Tetrarka želi za svoju novu ženu, a njezina majka i sadašnja Tetrarkina supruga kako bi spriječila “da svome suprugu postane punicom” (Krleža, 1967: 293) konstruira priču kako je Tetrarka zapravo Salomin biološki otac te bi Tetrarka po izmišljenom konstrukt Salomine majke “počinio odvratno rodoskvrnuće kad bi se oženio vlastitom kćerkom i od svoje žene učinio punicu”

(Krleža, 1967: 293). No Saloma ne staje na tome, iznosi kako je Tetrarka “odlučio po svaku cijenu da [ju] oplodi, a to [njezina] krvava majka naslućuje vidovito i prema tome hoće da ga ubije, jer čuva svoju glavu, jer se ne zna tko će koga.” (Krleža, 1967: 293)

Saloma kazuje Johanaanu: unutar “zamršenog stanja fakata, (...) došla sam do veoma trijeznog, upravo razumnog zaključka, da ste se slučajno pojavili u ovoj igri u sretan čas, i ako ima netko živ u Judeji tko bi mogao da me izvede iz tog labirinta, to ste jedino vi.” (Krleža, 1967: 293) Saloma podilazi Johanaanu kazujući kako je u njegovim riječima spoznala kako govori o njezinoj sudbini i kako verzija priče o ubojstvu njezina oca koja se prenosi narodom nije istinita, nego kako je njezina majka prva udarila nožem svoga supruga, Salomina oca, a kako je Tetrarka “doklao ga kao prase” (Krleža, 1967: 294) te u jednoj rečenici rezimira svu incestuoznost obiteljske geneze: “Taj moj očuh, moj budući suprug, zet moje majke i njen ljubavnik, a po najnovijoj teoriji moje mame – moj tata.” (Krleža, 1967: 294) Na kraju kazuje Johanaanu kako i nju žele ubiti jer je svjedok ubojstva svoga oca. Saloma i Johanaan ostaju zagrljeni. Sljedećeg jutra, noseći Salomi ubrane smokve, Kajo ju upita zašto je moralo doći do “Sveg Tog' skandala” (Krleža, 1967: 298) prošle noći s Johanaanom, na što mu ona odgovora: “Da je netko od vas imao samo unču prave, nesimulirane, inteligentne fantazije, da niste svi vi, koliko god vas ovdje oko mene ima, bezidejni brbljavci, bez jedne jedine inteligentne misli u glavi, da se netko od vas iz vlastite inicijative sjetio da ovog adrapovca ukloni sa scene, pa to je barem jednostavno, kao dva puta dva, ne bi, naime, dakako, do ‘Svega Toga’, naime, bilo ni došlo, i to je logično” (Krleža, 1967: 298) pokušavajući tako izazvati Kaji osjećaj grižnje savjesti i istovremeno ga motivirati na čin dekapitacije Johanaana s obzirom kako mu se prethodno obećala.

Kajo se poziva na činjenicu kako su Rimljani predstavnici Zakona i da se toga dosljedno drže. Saloma potom ironizira rimske zakone i njihovo primjenu, kada isti “dopuštaju da se jedan nepismeni mulac popne na glavu čitavom kraljevskom Dvoru, pod vašim rimskim protektoratom i vašim pravnim garancijama” (Krleža, 1967: 299) pokušavajući iznova izazvati u Kaji osjećaj grižnje savjesti i poniznosti, no ako već ne uspijeva načelom racija, Saloma manipulira Kaju ovoga puta na osnovi emocija, upozoravajući ga kako “se o Dami Njegova Srca laje javno danima i tjednima pred čitavim svijetom da je ordinarna bludnica.” (Krleža, 1967: 299) Pokušavajući tako izazvati u njemu rivalstvo i želju za osvetom spram Johanaana, pa ga podsjeća kako “Takvi se skandali peru krvlju i (...) u Rimu” (Krleža, 1967: 299) implicirajući kako Kajo treba ubiti Johanaana. Da bi mu se dodatno umilila, Saloma korak po

korak analizira brojnost konjanika, konja i opreme kojim Kajo upravlja, te mu vrlo slikovito prikazuje moć njegove naredbe, poslušnost i odanost njegovih vojnika koje uspoređuje s pokornim magaretom. Zatim mu vrlo imperativno, kopirajući taj obrazac, naređuje da odsiječe glavu “onom pijanom glupanu, što tamo hrče pod oleanderom!” (Krleža, 1967: 302) Istom onom kojem se samo večer prije umiljavala i govorila kako je on jedini njezin izlaz iz labirinta klopke smrti koja je za nju pripremljena.

Kajo podsjeća Salomu kako je ona isprva branila Johanaana pred njima i tražila da mu se dopusti da govoriti istinu, a sada ga želi skratiti za glavu pa bi se slijedom toga moglo ostvariti “jedno davno sibilinsko prorčanstvo” (Krleža, 1967: 304) po kojem ako proroku padne glava, Saloma će postati Tetrarkina supruga, čemu se ona prethodno izričito protivila. Saloma najavljuje kako će postati vladaricom zemlje i kako na “judejskom dvoru treba da zavlada idealan red u pogledu moralne i materijalne čistoće” (Krleža, 1967: 304). Stoga čin Johanaanove dekapitacije pravda činjenicom što je Johanaan zatajio “sve svoje ideale i sve svoje bogove, sve svoje principe i sve svoje idole, da je smrtno sagriješio s jednom nimfomankom koju je pred čitavim svijetom žigosao kao babilonsku kurvu nad kurvama.” (Krleža, 1967: 305) Saloma kazuje kako je Johanaan izdao svoje ideale poradi tjelesnog iako je “profesionalni Profet” (Krleža, 1967: 306), pokazao je kako je sklon porocima, a s obzirom na to da “čovjek hrče i tako pijan od ljubavi neće ni primijetiti da je preminuo” (Krleža, 1967: 306–307). Kajo podsjeća Salomu kako mu se obećala, ako joj dovede Johanaana, na što mu ona replicira “Da, da, dala sam vam svoju riječ da ću vam za revanš pokloniti sav svoj tjelesni šarm (...) kao što ste mi ga doveli, tako vas sad molim da ga odvedete, odsijecite mu glavu, i to smjesta!” (Krleža, 1967: 307) Zauzvrat nakon što se izvrši proročanstvo i Saloma postane Tetrarkina žena te zavlada Judejom, obećaje Kaji kako će biti postavljen za vrhovnog stratega kraljevske kavalarije. Saloma upućuje Kaju da stavi Johanaanovu dekapitiranu glavu u košaru sa smokvama, pokrije ju listom i preda ju Tetrarki kao “poruku da ga [je] lišila i te formalnosti da [ju] zaprosi jer, eto, ostvarila se riječ Sibile: udat će se sinovica za strica, kad Prorokovu glavu skrrije smokvin list” (Krleža, 1967: 308) te obećaje Kaji kako će izvršiti vlastitu “Kraljevsku riječ” (Krleža, 1967: 308) koja se ne poriče. Kajo se uputi izvršiti čin a ona promatra.

O samom činu dekapitacije doznaje se iz Krležine didaskalije “*Scenom odjekuje bolan krik čovjeka iza sna, a odmah zatim kobna tišina. Pala je prorokova glava.*” (Krleža, 1967: 308) Saloma susreće dva generala, koji je izvještavaju kako je Kajo upravo dekapitirao Johanaana,

a njih dvojica taj čin pravdaju i smatraju kako ga je trebalo učiniti i ranije. No, Salomina manipulativna slagalica, doživljava obrat, ona se sada poziva na čestitost ocjenjujući Kajin postupak neinteligentnim jer će poradi istog nastati “neugodan politički skandal (...) [jer su] ubili čovjeka u samom kraljevskom dvoru, i to još na spavanju, kao gosta” (Krleža, 1967: 309) te poziva rimske generale, promicatelje pozitivnih zakona na odgovornost za “poštovanje građanskog reda” (Krleža, 1967: 309) te kazuje kako najmanje što mogu učiniti jest da uhite “suludog generala” (Krleža, 1967: 309) Kajju te ga pred generalnima prikazuje neuračunljivim i poremećene pameti jer trči po dvoru s dekapitiranom glavom, ne odajući ničime kako ga je upravo ona instrumentalizirala da poćini isto. Konstatacijom Stančić interpretira da su za Salomu predstavnici rimske sile na dvoru “masa konjskog i konjanićkog mesa', čije su glave jeftinije od Prorokove. Ne zaslućuju drugo 'nego da se njima igra' nadmoćnošću svoje umno-tjelesne ljepote.” (Stančić, 1981: 117) Tada dolazi Tetrarka koji od dvorjanika saznaje o nemilim događajima. Tada mu prvi general kazuje detaljnije ”Poludio je Kajo, Vaše Velićanstvo, i odsjekao glavu onoj hebrejskoj ludi” (Krleža, 1967: 310), dakle Salomina zakulisna igra odigrala se maestralno, izmanipulirala je niz uzroćno-posljedićnih radnji i osoba. Tetrarka uzima glavu od generala, te tumaći kako “po višoj volji gospodnjoj, [Johanaanova] mrtva glava plaćena je glavom ćovjeka koji je ubio” (Krleža, 1967: 311), a zatim Tetrarka skida naušnicu s crnim biserom i po generalima ju šalje ”ekskraljici u znak nemilosti da ne bi bilo sumnje da su joj dani odbrojani!” (Krleža, 1967: 311) dajući naputak kuda moće otputovati te Salomu moli za njezinu ruku.

Moće se zaklućiti kako Wildeov Jokanaan biva utamnićen u cisterni gdje biva dekapitiran bez opiranja krvniku Naamanu, dok Krlećin Johanaan spava pijan u dvorištu podno oleandera gdje ga general Kajo Antonije obezglavljuje a zatim “*odjekne bolan krik ćovjeka iza sna.*” (Krleža, 1967: 308) U oba glavosijeka mać je sredstvo izvršenja, dok se Jokanaanova glava servira na srebrnom pladnju, Johanaanova “krvava glava u košari orumenila je smokvin list, simbol vlastitog stida” (Stančić, 1981: 117) i tako se prinosi. U oba slućaja dekapitacija dolazi na Salomino traćenje, iako kod Wildea Saloma zahtijeva glavu Krstiteljevu kao nagradu za izveden ples Herodu te on izdaje naredbu da se izvrši što Saloma traći, a kod Krleće Saloma nizom manipulativnih uzroćno-posljedićnih veza i ucjena kroji slagalicu u kojoj se niću negativni i tragićni ishodi kako za ųrtvu Johanaana tako i za njegova egzekutora Kajju Antonija, dok se iz Wildeove drame ne doznaje koja je sudbina krvnika Naamana. Po Donatu “i sa formalne strane gledana, ali isto tako i kao posljedica jasne duhovne koncepcije, *Saloma*

predstavlja jedno od formalno najkonzistentnijih dramoleta Miroslava Krleže, jer je jedinstvo između scenskog, misaonog i pjesničkog ostvareno kroz istinsku primjenu mita na jednu konkretnu situaciju, koju možemo doduše ambivalentno shvatiti kao kritiku i kazališta, ali i kao kritiku društva.” (Donat, 2002: 25) Važno je ukazati kako autor Zoran Kravar u knjizi *Književni protusvjetovi; Poglavlja iz hrvatske moderne* analizira u poglavlju *Antički i moderni eros u lirskoj Salomi* “oveću Krležinu pjesmu *Saloma*, objavljenu u *Pjesmama III* godine 1919., a u podnaslovu označenu kao 'fragment'” (Batušić, Kravar i Žmegač, 2001: 169), no ovim radom naglasak je stavljen na Krležinu i Wildeovu dramsku verziju *Salome*.

3.3. Autorska interpretacija priče o Salomi u dva različita stvaralačka medija

Zanimljivo je promotriti pristup autora A. T. Juge interpretaciji teme Salomina čina dekapitacije u dva različita izražajna medija: akademskoj prozi i slikarstvu. Prvi nastaje dvije tisuće i šesnaeste godine kao pisani pristupni rad *Oscar Wilde: “Saloma”* s kojim autor pristupa u svojstvu kandidata prijamnom ispitu na preddiplomskom studiju na Odsjeku kazališne režije i radiofonije pri Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, a zatim s prijevodom istoga rada na talijanski jezik kandidat pristupa prijamnom ispitu za preddiplomski studij Kazališne režije pri Nacionalnoj akademiji dramske umjetnosti Silvio d’Amico u Rimu. Sadržaj rada sastoji se od sljedećih cjelina: *Dramaturške analize, Redateljske analize, Životopisa, Preporuka* i *Popisa korištene literature*. Drugi rad nastaje iste godine u kombiniranoj tehnici na slikarskom platnu kroz koji autor prvotno interpretirajući temu Salomina čina dekapitacije naposljetku tehnikom asamblaža u radu citira čin dekapitacije vlastitoga slikarskog izričaja.

Problematika s kojom se sreću mnogi autori i umjetnici u interpretaciji i inscenaciji čina dekapitacije jest prisutnost neuvjerljivog scenskog rekvizita glave Ivana Krstitelja ili Holoferna koja najčešće biva napravljena od plastike ili gume prekrivena umjetnom kosom i krvlju. Najčešće scenski rekvizit dekapitirane glave i ne odgovara fizionomiji lica interpreta iste uloge. Na istu problematiku ukazuje, primjerice, redatelj Petar Selem pri radu na produkciji suvremene opere *Judita* Frane Paraća kada se iz praktičnih razloga (simbolički i umjetnički razlozi detaljnije pojašnjeni u poglavljima 5.7., 5.10. i 5.11. ovog rada) odlučuje za uporabu maski: “Time smo riješili i delikatan trenutak, scenski gotovo nerješiv: odsijecanje Holofernove glave.

Nakon što ga je probola, Judita će jednostavno skinuti mu masku.” (Selem, 2002: 240) Dimitrije Popović pribjegava oblikovanju Holofernove glave u glini jer tvrdi kako: “boja zemljanog lica mrtve materije stvara fini kontrast s nježnom puti mladog ženskog tijela” (Popović, 2010b: 13), modela koji pozira u funkciji Judite, evocirajući tako snažan kontrast erosa i tanatosa, a odabir gline za izradu Holofernove glave simbolički se može promatrati kao konstruktivni citat materije tla iz kojeg glina potječe, a u kojoj se nekad davno razgradilo ukopano Holoferno tijelo.

Nedvojbeno je kako mnogi umjetnici dovtljivo u različitim medijima interpretiraju dekapitiranu glavu Ivana Krstitelja ili Holoferna. Dimitrije Popović iznosi zanimljivu tezu: “kada Saloma ljubi mrtva prorokova usta ona u Krstiteljevim hladnim i nepomičnim usnama osjeća svoj poljubac nemoći i očajja. (...) U odrubljenoj glavi Ivana Krstitelja Saloma ne nalazi samo onoga kojega je nemilosrdno kaznila već i smrt vlastita erosa” (Popović, 2010c: 12), dakle opet evocirajući snažan kontrapunkt erosa i tanatosa, kroz s jedne strane Salominu iracionalnu požudu i euforiju naspram spokoja i hladnoće dekapitirane prorokove glave s druge strane.

Slijedom navedenog zanimljivo je promotriti ideju scenskog rješenja čina dekapitacije koju kandidat A. T. Jugo iznosi u pristupnom radu *Oscar Wilde: “Saloma”* unutar cjeline *Redateljska analiza* u sedmom poglavlju *Dramatizacija scena za praktični ispit na sceni* u kojem donosi dramatizaciju triju scena drame *Saloma* Oscara Wildea: “I. SCENA: SALOMA I JOKANAAN (...) II. SCENA: SALOMA I HEROD (...) [i] III. SCENA: SALOMIN MONOLOG S GLAVOM (...)” (Jugo, 2016: 20–23) i u osmom poglavlju “*Mizanscena*” (Jugo, 2016: 23–36) u kojem kandidat grafički tlocrtno prikazuje radnje i kretanje likova uz popratno tekstualno pojašnjenje. Nakon što Saloma opetovano traži glavu Jokanaanovu, Herod posustaje pred iracionalnim prohtjevom vlastite pokćerke koja, kako bi mu se dodatno umilila, sjedi mu u krilu. Tetrarh Judeje, Herod Antipas, daje slugama znak kojim odobrava izvršenje čina prorokove dekapitacije a krvnik Naaman po zapovijedi i postupi. Saloma nakon što čuje udarac metala kojim auditivno biva apostrofirani čin glavosijeka i nakon što čuje kako se nešto srušilo na tlo, opetovano traži da joj se donese na srebrnom pladnju prorokova glava. Poradi izbjegavanja opisane tehničko-izvedbene problematike koja rezultira neuvjerljivim plastičnim ili gumenim rekvizitom glave s jedne strane i na simboličkoj razini podcrtavanja kontrasta iracionalna Salomina gotovo fetišističkog objektiviziranja prorokove hladne dekapitirane glave s materijalnom intencijom posjedovanja i prisvajanja bizarnog trofeja, na razini memento mori relikvije, Jugo interpretira kroz inscenacijsku ideju i mizanscenski prikaz kako sluge odlaze

prema bazenu i otvaraju pokrov bazena u kojem je zatvoren Jokanaan. Naaman ulazi u bazen, izvrši čin dekapitacije a potom “fotografira ‘selfie’ s Jokanaanovom glavom i objavljuje istu na društvenim mrežama, što je publici vidljivo kroz projekciju na zidu Herodove palače. (...) Naaman izlazi iz bazena u kojem curi krv iz slapa. Zid Herodove palače obasjan je snopovima crvene rasvjete. (...) Saloma prilazi (...) Naamanu i uzima iPad s fotografijom Jokanaanove glave” (Jugo, 2016: 34).

Predloženim redateljsko-scenskim postupkom autor izbjegava uporabu neuvjerljive scenske rekvizite, a istovremeno srebrni pladanj iz Wildeova predložka biva citiran kroz tehnološki pametnu spravicu (engleski *gadget*) tablet čija je pozadina satinirano srebrne boje. Izostanak prisutnosti rekvizita dekapitirane glave biva nadomješten digitalnom animacijom prorokove glave koja se kako je rečeno prikazuje putem projekcije na scenografskom rješenju zida Herdove palače, kao i na ekranu tableta koji uzima Saloma od Naamana. Prednost ovakvog postupka je što fizionomija glave interpreta uloge Jokanaana biva prethodno snimljena rotacijom kamere za tristo i šezdeset stupnjeva oko glave interpreta te se snimaju sve tri ravnine osi koje se naknadno računalnim programom citiraju kroz vjerodostojnu digitalnu animaciju interpretove glave koju je po potrebi moguće programski doraditi u vidu posvjetljivanja tena lica ili apliciranja reznih rana i krvi. Salomina bizarnost i iracionalnost leži upravo u činjenici za opsesivnom potrebom posjedovanja dijela ljudskog tijela, štoviše glave, što je u realnosti ne moguće izvesti bez citiranja glave interpreta uloge Jokanaana u nekom drugom mediju koji nikad neće moći u potpunosti nadomjestiti izvornu ljudsku glavu na sceni. Stoga se može zaključiti kako ovim predloženim redateljsko-scenskim postupkom Jugo naglašava Salominu opsesivno-maničnu potrebu za prisvajanjem ne živog objekta, citirajući isti u digitalnom mediju, čineći ga tako istovremeno vizualno vjerodostojnijim od ustaljenih rekvizita glave, a na simboličkoj razini transpozicijom emitiranja animacije glave kroz projekciju apostrofira Salominu suludost prisvajanja i trofeiziranja nečeg mrtvog.

Drugi rad *Saloma* (Jugo, *Saloma*, 2016, privatna kolekcija, Rijeka), također nastaje dvije tisuće i šesnaeste godine u domeni vizualne umjetnosti kojim Jugo interpretira narativ čina dekapitacije kombiniranom tehnikom na slikarskom platnu dimenzije sto i pedeset sa sto i pedeset centimetara. Jugo na slici zastupa samo esencijalne figurativne elemente priče o Salomi i čina glavosijeka; srebrni pladanj i krv. Slika nastaje prvotnim izbojavanjem cjelokupne površine platna akrilnom slikarskom bojom u tamnu antracit sivu, gotovo crnu nijansu s primjesom nijanse petroleja, koja odaje dojam pozadinske dimenzije crne kutije koju se može

interpretirati prostorom drugog medija; kazališne pozornice, kutije televizijskog prijavnika ili tehničke naprave korištene najčešće u avijaciji koja pohranjuje informacije o letu koje bivaju ključne u interpretaciji uzroka eventualne nesreće. Nije važno determinirati u kontekst kojeg od navedenih spomenutih prostora kutije Jugo postavlja tamno izbojanu pozadinu slikarskog platna, jer priča o Salomi jednako suvereno funkcionira interpretirana kako kroz kazališni ili televizijski medij, tako i priča o Salomi, kada bi se odigrala u prostoru zračnog prometa, može funkcionirati na razini transkripta informacija iz crne kutije, dakle Jugo izbojavanjem najtamnijom nijansom na cijeloj slici, cijele pozadine slikarskog platna vizualno nariče tragičnost i morbidnost priče o Salomi. U najdonju horizontalnu četvrtinu slikarskog platna Jugo smješta osnovna dva figurativna elementa priče o činu dekapitacije: srebrni pladanj i krv. Figurativni element pladnja nastaje postupkom opetovanog višemjesečnog nanošenja tekuće srebrne slikarske boje koja u sebi sadržava metalne čestice a pri nanošenju jednog od slojeva, u trenutku slikarske ekspresije iz lakta, dolazi do pucanja crvene drvene drške slikarskog kista, u ovom slučaju esencijalnog izražajnog sredstva autora, stoga ga Jugo ostavlja privremeno po strani u svom slikarskom ateljeu kao i sav ostali prethodno korišten i više neupotrebljiv slikarski materijal, poput svojevrsne asamblaž relikvije umjetničkog zanosa. Potom Jugo kombinacijom dviju slikarskih boja, crvene impastuozne mat akrilne boje i tekuće sjajne gumene tamno-crvene boje citira proces koaguliranja Jokanaanove krvi. Naime Jugo prvotno izbojava crvenom mat akrilnom bojom impastuozne slojeve površina na platnu gdje se element krvi nalazi, a potom višemjesečnim radom minuciozno aplicira tekuću gumenu tamnocrvenu boju u tankim slojevima dok se ne postigne željena visina odnosno voluminoznost, koja tek koagulacijom i sušenjem izložena na zraku dobiva krut i voluminozno-reljefan oblik.

Kako je riječ o gumenoj materiji tekućeg agregatnog stanja u izvornom obliku, proces apliciranja boje Jugo izvodi tako što je slikarsko platno konstantno horizontalno polegnuto na tlo ateljea, kako se gumena masa boje ne bi slijevala s istog. U tom činu možemo interpretirati citiranje erosa i tanatosa, jer autor kontekst tople ljudske krvi, koja na biološkoj razini označava život a na simboličkoj razini uzavrelu, strastvenu krv i stanje pobuđenih emocija, horizontalno poliježe i prinosi tlu, evocirajući tako čin prizemljenja, stapanja s tlom odnosno ukapanja pokojnika, odnosno svojevrsno samim procesom rada anticipira narativ ishoda priče o Salomi. Potom Jugo aplicira u sedam različitih nijansi akrilne boje sedam horizontalnih pruga slobodnog poteza iznad srebrnog pladnja duž druge četvrtine platna, pri čemu one apstraktno evociraju trag Salomina plesa sedam vela koji je okidač i ima za posljedicu čin dekapitacije,

stoga se simbolički kompozicijski nalazi iznad srebrnog pladnja na kojem dolazi isporučena posljedica dekapitacije. Kako je riječ o centralnom i naslovnom, najsnažnijem liku djela, za posljedicu čijeg silovitog i manipulativnog karaktera djelo nosi reperkusije po sudbinu ostalih likova, lik Salome kroz apstraktne kolorističke poteze Jugo vizualno evocira čvrsto, stabilno u horizontu u sredini rada, jer Salomin karakter je nositelj radnje, dok svi ostali likovi zavise o njoj, stoga ništa drugo na slici ne biva kompozicijski smješteno horizontalno, nego u nekom vizualnom iščašenju; okomito, dijagonalno, odnosno ništa drugo na slici ne odolijeva gravitaciji, te sve osim lika Salome se cijedi, kao da izmiče i nestaje.

Slijedom navedenog i zrake refleksije mjeseca, u obliku aplicirane slikarske akrilne boje bijele nijanse na vrhu platna koja se cijedi, gube smjer, lome se, posustaju i nestaju naposljetku pred snagom horizontale vizualne kolorističke metafore Salomina plesa. Autor tada osjeća kompozicijsku prazninu rada, koja zrcali autorovo tadašnje raspoloženje i percepciju za vrijeme stvaranja rada. Autor dugo promišlja o anegdoti s pucanjem drvene drške kista za vrijeme nastajanja rada, te s vremenskim odmakom prepoznaje u tom činu životno-umjetničku privremenu evokaciju stvaralačke pauze. Stoga odlučuje umjesto prikaza dekapitirane glave Ivana Krstitelja na slikarsko platno tehnikom asamblaža aplicirati upravo taj slikarski kist raspuknut po pola na drvenoj dršci, citirajući tim činom kroz rad *Saloma* (Jugo, *Saloma*, 2016, privatna kolekcija, Rijeka) umjetničko-dokumentarističku relikviju vlastita stvaralaštva koja na simboličkoj razini označava umjetnikov smiraj, do nadahnuća za ekspresivno izražavanje u nekom novom umjetničkom ciklusu. Povrh svega kao tekuća relikvija koja sjedinjuje eros i tanatos umjetničkog stvaralaštva, nadahnuće i ekspresiju, smiraj i pauzu, biva aplicirana tekuća gumena crvena boja, ovoga puta sa slikom u vertikalnoj poziciji oslonjenoj na slikarski štafelaj, te se ista gravitacijskom silom slijeva, sjedinjujući sve apstraktne i figurativne elemente rada; tamnu pozadinu, bijele zrake refleksije lune, horizontalne kolorističke apstraktne poteze Salomina plesa, pladanj, prethodno koaguliranu krv na pladnju i asamblažom apliciran element slomljena kista.

4. Velika Biblija u stripu

Nakladnička kuća Verbum iz Splita izdala je dvije tisuće i devetnaeste godine hrvatsko izdanje *Velike Biblije u stripu* (u izvorniku *The Action Bible*) autora ilustracija Sergia Cariella i autora teksta Davida C. Cooka u prijevodu Katarine Gugić na hrvatski jezik. Izdanje na sedamsto i pedeset tvrdo ukoričenih stranica urešeno je tisućama ilustracija koje donose dvije stotine pripovijesti kroz strip kadrove kronološkim redom od *Knjige Postanka* do *Knjige Otkrivenja*.

4.1. Usporedba *Velike Biblije u stripu* s analizom *Biblije* u *Nevidljivom nakladništvu*

Autorica Nives Tomašević i suautorica Jasna Horvat u knjizi *Nevidljivo nakladništvo*, upućuju na širi kontekst *Biblije* čija “važnost za nakladničku industriju leži već i u činjenici da je upravo *Biblija* bila prva knjiga koju je Gutenberg otisnuo” (Tomašević i Horvat, 2012: 124) na svojem tiskarskom stroju, točnije kako tvrde autorice “knjiga zbog koje je otpočelo doba tiskarskog umnožavanja.” (Tomašević i Horvat, 2012: 124) Spomenute autorice nadalje promatraju *Bibliju* kroz prizmu njezine marketabilnosti, odnosno kao “književni ‘proizvod’ – najviše puta objavljivan i preveden” (Tomašević i Horvat, 2012: 124) kao i “proizvod star više od dvije tisuće godina, ali i proizvod koji je zbog svoje traženosti na tržištu knjiga inicirao inoviranja u tehnologiji umnažanja.” (Tomašević i Horvat, 2012: 125) Autorice upućuju na postmodernistički kontekst *Biblije*: “Prihvati li se dakle teza kako *Biblija* posjeduje odlike književnog djela te kako je njezino sustavno izučavanje temelj izgradnje ne samo *biblijske egzegeze* nego i literarne egzegeze uopće, otvara se mogućnost promatranja *Biblije* u kontekstu postulata koji određuju prozu, odnosno, njezine specifične izdanke – postmodernistička prozna ostvarenja.” (Tomašević i Horvat, 2012: 130)

Tomašević i Horvat upućuju na tendenciju književnih postupaka postmodernističkog vremena “u kojima je dopušteno sve ono što prethodne epohe nisu dopuštale” (Tomašević i Horvat, 2012: 136) referirajući se na Matulićevu tezu kako “U književnoj praksi postmodernizam je sklon tzv. otvorenim djelima i kraćim književnim oblicima, te njihovim različitim kombinacijama” (Matulić, 2009: 377 prema Tomašević i Horvat, 2012: 136). Slijedom navedenog edicija *Velike Biblije u stripu* može se promatrati prvenstveno iz prizme marketabilnog nakladničkog odgovora po modelu širenja palete postojećih proizvoda u širinu i

dubinu, odnosno kao postmodernistički inventivno i kreativno ukoričenje *Biblije* orijentirano na nove ciljane skupine potrošača. Naime poznato je kako čovjek prima više od osamdeset posto informacija putem vida i ustaljeno je opće mišljenje kako slika vrijedi više od tisuću riječi, stoga ovo Verbumovo izdanje *Velike biblije u stripu* osuvremenjeni je iskorak prikaza opsežne i arhaične građe *Biblije* kroz tradicionalan ali ipak za religijski kontekst atipičan medij stripa s ciljem približavanja i povećanja dostupnosti novom postmodernističkom čitateljstvu. Štoviše Verbumovo izdanje *Velike biblije u stripu* može se promotriti kao odgovor na zaključak autorice Tomašević i suautorice Horvat kako je “*Biblija* prvi tekst ove civilizacije u kojemu je pokazan primjer udruživanja najrazličitijih književnih postupaka te kako je njihovo (ponovno) otkrivanje u postmodernističkim djelima poziv za neka nova čitanja i iznovljena tumačenja” (Tomašević i Horvat, 2012: 137) odnosno Verbumovo izdanje *Velike biblije u stripu* može se promotriti kao odgovor na apel istih autorica za “promatranje *Biblije* u kontekstu kulturne i kreativne industrije koja daje mogućnosti udruživanja različitih poduzetničkih pothvata.” (Tomašević i Horvat, 2012: 137)

4.2. Interpretacija priče o Salomi u *Velikoj Bibliji u stripu*

Priča o Salomi sažeto je prikazana na petsto sedamdeset i šestoj stranici *Velike Biblije u stripu*, a sadrži četiri jezgrovita koloristička strip kadra, nositelja narativa čina dekapitacije iz priče o Salomi; prvi kadar prikazuje propovijedanje Ivana Krstitelja, drugi kadar Salomin ples pred okupljenim mnoštvom na proslavi Herodova rođendana, treći kadar Salomino traženje prorokove glave za nagradu od Heroda i naposljetku zadnji kadar prikazuje predaju pladnja Salomi. Može se uočiti kako su u ovom strip prikazu lika i dijela plesačice iz *Biblije* izostavljeni eksplicitni eros i tanatos, koji su najčešće esencijalni intrigator izražajnosti u interpretacijama priče o Salomi drugih umjetnika u medijima kojima isti stvaraju. Lik Salome u stripu prikazan je bez nagosti, bosonog i u kontinuitetu čedno odjeven u haljinu bez ramena, izuzev tek otvorenog izreza na haljini u području trbuha čime se fragmentarno i suptilno vizualno evocira tjelesnost u aktivnosti Salomina plesa. U posljednjem strip kadru, Salomi se isporučuje srebrnosivi poslužavnik prekriven sa zvonom, lišen kanonski uobičajenog prikaza prorokove blijede dekapitirane glave u krvi, a sam čin dekapitacije diskretno je nominiran u tekstualnoj didaskaliji iznad prethodno opisanog prikaza u kadru stripa. Može se zaključiti kako esencija čina

dekapitacije u priči o Salomi, iako prikazana u svega četiri strip kadra i svedena na zastupanje uz naslovni samo na po radnju krucijalne protagoniste; Ivana Krstitelja, Heroda, Herodijadu i raznog bezimenog mnoštva, biva prikazana suvereno i jezgrovito, izostavljajući eksplicitni vizualni narativ erosa i tanatosa, što ne čudi, jer za pretpostaviti je kako isti postupak proizlazi kao urednički odnosno izdavački potez u cilju marketabilnosti ovog izdanja *Biblije u stripu* kod ciljanih postmodernističkih konzumenata a to su primarno djeca i najmlađi.

5. Frano Parać: *Judita*

Suvremena opera *Judita* u dva čina i sedam slika, operni debi diplomiranog teoretičara glazbe i skladatelja Frane Paraća, praižvedena je u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu u srpnju dvije tisućite godine, povodom proslave tisuću sedamstote godišnjice grada Splita i petsto pedesete godine rođenja Marka Marulića. Početkom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća u “poticajnom ozračju” (Parać, 2001.) intendanture Ivice Restovića koju su obilježili “entuzijizam, nove ideje i novi, mladi ljudi koji su dobili priliku za rad.” (Parać, 2001.) Kako tvrdi Parać, *Judita* “isprva nije spominjana kao moguća tema zamišljenoga glazbeno-scenskog djela. Predlagana su mnoga djela naše baštine, ali ne i Marulićev ep.” (Parać, 2001.) Naposljetku akademiku Tonku Maroeviću, kazališnom redatelju Marinu Cariću i skladatelju Frani Paraću, pojavila se ideja o nastanku opere *Judita*. Kako navodi, Parać se posvetio radu na *Juditi* “pravoj opernoj temi, ishodišnoj za dalmatinsko i, uopće, hrvatsko podneblje” (Parać, 2001.) četiri godine uoči novog milenija kada dobiva narudžbu za skladanje suvremene opere *Judita*.

5.1. Libreto opere *Judita*

Parać navodi kako mu je za istovremenog rada na tekstu i glazbi opere *Judita* pri pisanju libreta “u savjetodavnom smislu” (Parać, 2001.) iznimno pomogao akademik Tonko Maroević. Nadalje opisuje proces kako je stvorio libreto “prema Marulićevu epu i dramskom prijevodu toga epa koju su napravili Carić i Maroević” (Parać, 2001.) i ističe niz problema s kojima se

susreo u radu na libretu “u rasponu od redukcije Marulićeva teksta do definiranja pravilne akcentuacije” (Parać, 2001.) koji nisu strani, štoviše nameću se kao logični s obzirom na to kako se ep od šest pjevanja i preko dvije tisuće dvostruko rimovanih dvanaesteraca s prenesenom rimom spjevan na čakavskom narječju, gotovo pet stoljeća kasnije, stavlja u glazbeno-scensku formu, libreto suvremene opere. Stoga se Parać stvarajući svoju suvremenu *Juditu* oslanja na “Maroevićevu provjeru koja je skrbila da se Marulića što manje povrijedi” (Parać, 2001.) iz čega proizlazi jasna Paraćeva tendencija očuvanja integriteta srži Marulićeve *Judite* pri pisanju libreta suvremene opere *Judita*. Za razliku od uobičajene prakse, skladanja glazbe tek na gotov libreto koji prethodno najčešće dramaturg adaptira po predlošku ili dramatičar samostalno stvara, skladatelj Parać apostrofira korist od istovremenog samostalnog pisanja glazbe i libreta, jer upravo to iskustvo mu je bilo “od velike koristi” (Parać, 2001.) za pronalaženje u tekstu “inspirativne muzikalne vrijednosti” (Parać, 2001.) za skladanje suvremene opere *Judita*, kao i mogućnost mijenjanja dijelova libreta “po volji (...) u tijeku rada.” (Parać, 2001.)

5.2. Marulićev jezik

Osim što koautorstvom s akademikom Maroevićem skrbi o poštivanju Marulića pri pisanju libreta za *Juditu*, Parać prethodnim radom na *Missi Maruliani* biva impresioniran “arhaičnim” (Krpan, 2005.?) Marulićevim jezikom, stoga odlučuje i suvremenu *Juditu* “skladati na izvornom jeziku” (Parać, 2001.) čineći odmak od suvremenog hrvatskog književnog jezika prenoseći “doslovno niz Marulićevih stihova” (Selem, 2002: 236) odnosno koristeći “poznato svojstvo *Judite*“ (Selem, 2002: 236) u kojem Marulić “često koristi izravni govor, u prvom licu, (...) [i] dijaloški oblik.” (Selem, 2002: 236) Oraić Tolić drži Marulića za “utemeljitelj[a] novog kulturnog koda u svojoj epohi, čovjeka koji napušta dotadašnju tradiciju latinskog jezika i latinske svjetske civilizacije da bi individualnim činom, pisanjem *Judite*, započeo potpuno novi ciklus nacionalne jezične kulture i nacionalne umjetničke književnosti.” (Oraić Tolić, 1990: 99)

Parać tvrdi kako je doista “uronio u Marulićev stih, (...) dajući mu glazbenu odjeću, pokušao zadržati pjevnost i muzikalitet tog stiha i vrlo prirodnu akcentuaciju.” (Parać, 2001.) Taj Paraćev postupak može se promatrati kao suvremena autorska tendencija isticanja i

promicanja tradicijske vrijednosti izvornog Marulićevog jezika u kontekstu prvog epa hrvatske književnosti ispjevanog na hrvatskom jeziku, odnosno “aktivni odnos prema ishodištima hrvatske umjetničke tvorbe i prema zajedničkom prostoru Marulićeva i Paraćeva užeg zavičaja.” (Krpan, 2005.?) Sam Parać apostrofirao: “da su sve linije uistinu inspirirane Marulićevim stihom najbolje ilustriraju problemi s kojima smo se suočili u pokušaju prepjeva opere na staroengleski, a slično bi se dogodilo i u slučaju nekog drugog stranog jezika” (Parać, 2001.) iz čega proizlazi koliko je Marulićev jezik kulturološki znamenit, jedinstven i shodno tome, Paraćeva logična odluka o uporabi istog.

Suvremena opera *Judita* koncipirana je u dva čina i sedam slika “proizašla iz dramaturškog kostura” (Parać, 2001.) koji su “na samom početku rada na operi” (Parać, 2001.) postavili zajedno Marin Carić i sam Parać, a temelji se na reduciranom Marulićevu epu i njegovoj dramaturziji prethodno pisanoj za potrebe ambijentalne predstave koju su tisuću devetsto sedamdeset i devete postavili Carić i Maroević, a ista je “sedam godina (...) kružila gradom od Marulićeva spomenika preko Pjace i natrag” (Carić, 1989: 318) čime se istu može svrstati u kategoriju kazališta specifičnog za određenu lokaciju (engleski Site-specific theatre). Kako skladatelj Parać, tako i redatelj suvremene opere *Judita*, Petar Selem ističu “osim što je Marulićeve stihove preveo u dramski tekst” (Parać, 2001.) akademik “Tonko Maroević je duhovito, jezikom koji ima i nešto otočkog, hvarskog, dopisao dva prizora: prizor Abre i Rute (I. čin, sl. 4) i prizor Vagava (*Ni glasa ni diha*, završni dio II. čin, sl. 6)” (Selem, 2002: 237). Parać pojašnjava funkciju Maroevićeve intervencije u prvom činu: “Taj je prizor, s početka četvrte slike, umetnut kako bi se s nečim potpuno novim prekinuo ravnolinijski dramaturški crescendo, na način opernog scherza. On je u glazbenom smislu bio potreban kao kontrast, a u dramaturškom zbog toga što se kroz taj mali duet saznalo sve o Juditinoj ljepoti”. (Parać, 2001.)

Parać ističe kako u glazbenom smislu nije autor koji “ne bi osluškivao tradiciju” (Parać, 2001.) te kako je njegov “jezik danas sintetizirajući, pa je takav i odnos prema formi” (Parać, 2001.) koja “je nastajala iz samog materijala u tijeku rada” (Parać, 2001.) i ističe konstantnu težnju za dramaturškim protokom, koji mora biti “logičan i, što je najvažnije, uvjerljiv” (Parać, 8). Iako pokazuje kako poštuje tradiciju odabirom teme, a istu potencira zastupanjem i poštivanjem izvornog Marulićevog jezika, može se zaključiti kako Parać ostvaruje najveći odmak upravo u svojoj oblasti rada na suvremenoj operi *Judita* izostavljajući “mnoge dijelove koji su usvojeni kao operne konvencije, poput uvertire, orkestralnog intermezza, ansambla” (Parać, 2001.) a isto temelji “težnjom za koncentriranošću [i] protočnošću radnje” (Parać,

2001.) i pojašnjava “neke sam dijelove izostavio jer su usporavali dramaturški tijek koji sam želio postići” (Parać, 2001.). Nadalje Parać ističe odmak od Marulića koji počinje radnju Holofernovim taborom: “Kako je kod mene glavni lik narod Betulije, započeo sam operu s gradom, s molitvom Betuljana, (...) stoga je uvertira bila nepotrebna” (Parać, 2001.) nego ju je nadomjestio kratkim uvodom. Završno Parać apostrofira odsustvo konvencija u strukturi suvremene opere *Judita* “kako bi se postigao prezentniji i jači naboj.” (Parać, 2001.)

5.3. Uloga zbora

Parać ističe ulogu zbora kao “posrednika emocija” (Parać, 2001.) jer libreto suvremene *Judite* “nije razgranat (...) s obzirom na predložak.” (Parać, 2001.) Parać afirmira zbor, “Osim kao sredstvo za stvaranje ugođaja” (Parać, 2001.) i u rješavanju plošnih i pri potenciranju dramskih situacija. Kako je riječ o glazbeno-scenskom djelu, redatelj predstave Selem ističe scensku ulogu zbora, dajući mu ulogu “antičkog kora” (Selem, 2002: 241) koji u *Pojmovniku teatra* Pavis definira: “Termin zajednički glazbi i kazalištu. Od doba starogrčkog kazališta, kor je homogena skupina plesača, pjevača i recitatora koji počinju govoriti kolektivno radi komentiranja radnje u koju su uključeni na različite načine” (Pavis, 2004: 201) dok je po Selemu to “erudicijska (...) [i] antička figura” (Selem, 2002: 241) koja pristaje u djelo “erudita i poštovatelja antike” (Selem, 2002: 241) Marulića. Pa tako Selem pojašnjava redateljski postupak u kojem jedanaest odabranih zboristica “nadarenih i za ples, i za pokret” (Selem, 2002: 241) scenski dinamizira ono što zbor statično pjeva, što osobito dolazi do izražaja u drugoj slici kada su sa scenografskog rješenja grada Betulije “dramatikom pokreta, kazivali, ali ne doslovno, ne mimetički, dramu i očaj Betuljana” (Selem, 2002: 241) ili u trećoj slici kada povedu procesiju, kao i u završnoj, sedmoj slici u kojoj imaju vodeću ulogu naracije radnje pokretom.

5.4. Izostavljanje citiranja tradicionalne dalmatinske glazbe

Parać ističe kako ga je Marin Carić pozvao na Hvarsku procesiju koja u noći Velikog petka prolazi kroz cijeli otok, “taj nevjerojatno bogat glagoljaški repertoar nije nepoznat (...) ali ja sam ga slušao kao skladatelj koji skuplja energiju za buduće djelo” (Parać, 2001.) kako bi naposljetku Hvarska procesija ipak “skladateljski transformirana, našla svoje mjesto unutar opere i to u trećoj slici” (Parać, 2001.), no ne u kontekstu zavičajno-tradicionalne reference, nego poradi “pijeteta prema (...) Marinu Cariću” (Parać, 2001.) koji je uz Maroevića i Paraća inicirao ideju o suvremenoj operi *Judita*. Unatoč intenciji odabira zavičajne teme, imajući na umu obljetničarsku prigodu povodom koje nastaje praizvedba suvremene opere *Judita*, kao i višekratnom Paraćevom opetovanom poštivanju integriteta Marulićeva jezika pri pisanju libreta opere, poigravajući se očekivanim konvencijama strukture opere, najveću autorsku autentičnost Parać pokazuje izostavljanjem korištenja citata dalmatinske zavičajne glazbe, a isto potkrepljuje činjenicom o tendenciji za vlastitim autorskim integritetom: “imam dovoljno snage da operu ostvarim vlastitim rukopisom” (Parać, 2001.) te navodi kako “mediteranski kolorit osjeti se sam po sebi” (Parać, 2001.) jer “ako je skladatelj maksimalno iskren, u glazbi koju piše imanentno su sadržane značajke podneblja iz kojeg je ovaj potekao” (Parać, 2001.). Stoga analizirajući Paraćev izričaj u suvremenoj operi *Judita* može se zaključiti kako je riječ o “podudarnom prepletu tradicionalne pozadine i vlastitosti izraza” (Krpan, 2005.?) odnosno “sve se čini u isti mah prepoznatljivim i potpuno novim” (Krpan, 2005.?), što ide u prilog tezi kako je Paraćev autorski rukopis prepoznat, autohton, afirmiran, ali istovremeno suvremen i svjež.

5.5. Petar Selem: *Judita draga i primila*

Kazališni redatelj Petar Selem dobiva uoči premijere suvremene opere *Judita* od skladatelja Paraća glasovirski izvod suvremene opere *Judita* čitanjem kojeg “šok ipak nije izostao” (Selem, 2002: 236) u vidu “iznenađenja, (...) iskoka” (Selem, 236) Paraćevim radom kojeg Selem naziva “stresom dramaturgije” (Selem, 2002: 236), točnije “iz obrasca dramaturgije kakvu je predlagala *Judita*”, a karakterizira ju redukcija s namjerom dramaturškog naiviteta. Stoga se može zaključiti kako Selem “Na tragu simbola (...) motri Marulićevu heroinu”. (Martinčević et al., 2011: 79)

5.6. Citatnost pučkog naiviteta

Selem iznosi tezu kako u Marulićevoj *Juditi* postoje “dva vrlo prožeta, ali, ipak, dva sloja: pučki i erudicijski” (Selem, 2002: 237) te ističe obilježja izravnog govora koji je po njemu “uvijek na neki način pučki. Jednostavan, s bojom, sa zvukom mjesta i prostora” (Selem, 2002: 237) od kojeg se Marulić distancira svojom erudicijom “bogatom mitologijskim, povijesnim, biblijskim usporedbama i prizivanjima” (Selem, 2002: 237). Selem tako navodi primjer Marulićeva petog pjevanja, u kojem po Juditinu dolasku u Holofernov logor slijedi nabranje kako je vino kroz povijest civilizacija “zaludilo i upropastilo ljude: od Adama i Eve, preko Noe, preko Kentaura i Lapita do Antonija i Kleopatre” (Selem, 2002: 237) i spremno konstatira kako u libretu suvremene opere *Judita* “ostaje pučki naivitet” (Selem, 2002: 237) a izostaje Marulićeva erudicija: “sve to otpada: ostaje nekoliko kratkih replika, ili Marulićevih, ili u Marulićevu duhu.” (Selem, 2002: 237) Taj postupak može se promatrati u kontekstu reference na pučki govor “koji je opstao i koji traje. U prostoru, kroz vrijeme, u našim predimama pa možda i u nama” (Selem, 2002: 237) i citatom zvuka i sintakse riječi “Riječi ponekad i nisu jasne: ali njihov zvuk govori, njihova nas sintaksa na nešto podsjeća, nešto nam daleko ali lijepo i zacijelo naše priziva.” (Selem, 2002: 237)

5.7. Citatnost u vizualnom narativu suvremene opere *Judit*

Selem temelji vizualni narativ, oznak suvremene operne predstave *Judita* kroz scenografsko i kostimografska rješenja na dva suprotstavljena svijeta, označena na “antropološkoj i političkoj razini (...) s jedne strane *Grad*, kao uljudbena činjenica. Utopijska čistoća grada, njegovih ljudi, njegovih branitelja” (Selem, 2002: 238), Betuljana, i kontrapunkt na drugoj strani, Oloferneov šator: “zlo. Koje sadrži i agresiju prema Gradu, i metafizičko zlo, i zlo primitivizma.” (Selem, 2002: 238) Pa su tako redatelj Petar Selem i scenograf Marko Trebotić stvorili simbolički grad, konstrukcijski sazdan od greda “poprečnih, ravnih, nakošenih, iskrižanih dasaka, zamotanih djelomice u bijelo platno poput Christovljevih instalacija.” (Selem, 2002: 238–239) Na umjetnički opus i citatnost u činu umjetničkih intervencija u javnom prostoru Christa Vladimirova Javacheffa i njegove supruge Jeanne-Claude Denat de

Guillebon upućuje autorica Dubravka Oraić Tolić u knjizi *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Kako ističe Oraić Tolić: “jedan od najambicioznijih projekata umjetničkog para Christo i Jeanne-Claude bio je zamotavanje njemačkog Reichstaga u Berlinu. (...) ostvaren (...) 1995.” (Oraić Tolić, 2019: 278), a isti Oraić Tolić interpretira kao povijesno zdanje koje je “simbol moderne njemačke povijesti” (Oraić Tolić, 2019: 278) te ga u umjetničkom projektu koji vidi kao “metafizički duh koji lebdi nad gradom” (Oraić Tolić, 2019: 278) i pronalazi “Politički potencijal značenja projekta (...) od (...) krhkosti demokracije i nade u novi početak.” (Oraić Tolić, 2019: 278) Navedene teze autorice Oraić Tolić mogu se promotriti u kontekstu primjene redateljsko-scenografskog postupka Selema i Trebotića kroz čin zamatanja scenografskog rješenja Grada suvremene opere *Judita*, shodno tome isto se može tumačiti kao vizualno evociranje, simboliziranje Betulije za vrijeme opsade Asiraca pod Oloferneovim (u Paraćevu libretu Marulićev Holoferno postaje Oloferne) vodstvom koji uskrati Betuljanima na više od mjesec dana dovod pitke vode i pokuša tako, uslijed žeđi za nesnosnih vrućina, prisiliti Betuljane na kapitulaciju. Dakle, zamatanjem scenografskog rješenja Grada pošiljatelji poruke Selem i Trebotić semantički obilježavaju Grad Betuliju efektним vizualnim materijalom-folijom, odnosno medijem posredstvom kojeg publici biva prenesena poruka koja dešifriranjem tog vizualnog koda spoznaje i percipira vizualno apostrofiranu patnju Betuljana kao i njihovu nadu u bolje sutra. Pod psihološkim pritiskom izazvanim teškim fiziološkim podražajem, narod Betulije pod opsadom Asiraca, nakon trideset i četiri dana unutar zidina grada bez dovoda vode traži od poglavara Ozije predaju Asircima, koji ih moli još pet dana strpljenja. Tada se pojavljuje Judita, koja kori sugrađane zbog malodušja i preuranjene sumnje u Božju pomoć te postavljanja vremenski ograničenih rokova Bogu. Juditina staloženost i lucidnost u periodu velike žeđi koja je zavladała Betulijom te sposobnost donošenja odluke hladne glave, može se promotriti kao svojevrsan prethodno proživljeni iskustveni fiziološki citat, naime po Popoviću Juditin suprug “Manše umro je od sunčanice dok je za vrijeme žetve nadgledao radove na njivi” (Popović, 2017: 15) stoga Judita biva iskustveno dodatno motivirana spasiti narod Betulije od agonije umiranja od žeđi. Pluralizacija ishitrenih mišljenja Betuljana i pojedinaca među njima koji Bogu postavljaju vremenski uvjetovane rokove, može se promatrati u kontekstu “krhkosti demokracije” (Oraić Tolić, 2019: 278) unutar određenog naroda izazvane utjecajem vanjskog faktora (društveni, ekonomski, politički i sl.). Parać kazuje kako je za njega u suvremenoj operi *Judita* glavni lik “narod Betulije” (Parać, 2001.) zato i otpočinje operu “s gradom” (Parać, 2001.) koji biva zamotan, stoga se može zaključiti kako redatelj Selem i scenograf Trebotić,

na pragu interpretacije Oraić Tolić o činu zamatanja njemačkog Reichstaga Christoa i Jeanne-Claude, zamotavaju svoje scenografsko rješenje grada, kako bi pokazali “krhkosti demokracije” (Oraić Tolić, 2019: 278) naroda Betulije pod Asirskom opsadom.

Naposljetku, fatamorgana, pojam u geofizici kojim je označena “optička pojava u atmosferi, zbog koje se pričinja kao da se u daljini vide predjeli i predmeti. Uzrok: prelamanje zraka svjetlosti i potpuno zrcaljenje (totalna refleksija) u različito ugrijanim slojevima zraka. Fatamorgana se često vidi u pustinjama i tropskim krajevima (...) [dok] u prenesenom značenju (...) [označava] opsjenu ili varljivo priviđenje” (fatamorgana. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 29. 08. 2021. u 14:20h. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19052>.) iz čega se može zaključiti kako Selem i Trebotić vizualno raštrkanim gredama evociraju Grad, erodiran od Holoferneve psihološke manipulacije, bez dovoda pitke vode, klonuo i beživotan (na samrti), stoga ga vizualno prikazuju kao privid grada, odnosno ono što ostaje od njega na razini fatamorgane u očima gledatelja suvremene operne predstave *Judita*. Nasuprot prividu, fatamorgani Grada i iznemoglih Betuljana, Selem i Trebotić potenciraju scensko rješenje Oloferneova šatora, kao “znak druge neke raskoši i okrutnog nekog svijeta” (Selem, 2002: 239) simplificiran, sveden na osnovni geometrijski oblik, jasnih linija u vidu velikog zlatno-crvenog trokuta. Na semantičkoj razini, promatran u kontekstu prometnih pravila, istostraničnim trokutom “čija se jedna stranica nalazi u vodoravnom položaju, a vrh nasuprot njoj okrenut je prema gore” (Posavec, 2018: 15) označavaju se znakovi opasnosti, pa tako u kontekstu suvremene opere *Judita* zlatna boja na Oloferneovu šatoru kazuje o važnosti svog obitavatelja, dok istovremena prisutnost crvene boje vizualno nariče opasnost kojoj se približava *Judita*. Može se zaključiti kako vrlo jednostavnim redateljsko-scenografskim postupcima i rješenjima bivaju vizualno evocirana osnovna načela reducirane dramaturgije, koja zastupa tezu o dva suprotstavljena svijeta, dobra i zla.

Selem se poziva na načelo reducirane dramaturgije i prilikom eksplikacije “reduktivne kostimografija Betuljana” (Selem, 2002: 239) ističe kako su kostimografkinja Irena Sušec i on prvotno pomislili “na staru splitsku nošnju” (Selem, 2002: 239) kako bi se naposljetku ipak odlučili “na čistoću u boji i obliku. Boje Sredozemlja, boje Dalmacije: crno, bijelo i između sivo. Oblici posve jednostavni, koji nose poneku diskretnu povijesnu naznaku, neki mali signal renesanse, (...) starog Splita, ali mjestimice promišljeni u ključu suvremene alta-mode” (Selem, 2002: 239). Stoga se može zaključiti kako bijele, crne i bijelo-crne haljine Betuljanki evociraju

citatnu referencu tradicije izmještenu u suvremeni kontekst suvremene opere *Judita* i kako Selem apostrofira čistoću kostimografskog rješenja Betuljana, čiji antipod predstavljaju Asirci, koji u Selemovoj viziji predstavljaju “Metafizičko zlo” (Selem, 2002: 239) i to su “ljudi koji se izražavaju na rubu artikuliranosti (...) kada vide Juditu (...) izgovaraju samo aaaaaaaa, a onda opet čaka, čaka.” (Selem, 2002: 239) Do takvog pojednostavljenog rješenja Selem dolazi idejom pučke imaginacije: “Naša južnohrvatska, primorska pučka imaginacija zlo, Nečastivog vidi u običnoj odjeći (...) samo s nekim dodatkom koji ga određuje u njegovoj đavolskoj naravi” (Selem, 2002: 240), a taj dodatak za Sušec i Selema su vizualno evocirani kroz crvenu boju i maske: “U pučkoj imaginaciji to je boja pakla” (Selem, 2002: 240), stoga se odlučuju za jarko crvene haljine i maske jer “takav svijet ne može imati ljudska lica. Oni moraju biti maske, moraju imati, nositi maske, kvrgave, čudne maske, nešto između ljudskog i životinjskog, primitivno, divlje, ali i groteskno” (Selem, 2002: 240). Selem odluku za maskama kod likova Asiraca dodatno argumentira logičnim redateljskim postupkom: “Maske, zacijelo nose svi pripadnici tog svijeta, pa i Holoferno. Time smo riješili i delikatan trenutak, scenski gotovo nerješiv: odsijecanje Holofernove glave. Nakon što ga je probola, Judita će jednostavno skinuti mu masku.” (Selem, 2002: 240)

5.8. Citatnost kroz mizanscenska rješenja i postupke

Selem ističe kako u prvoj slici opere unutar zagasitog prigušenog modrog osvjetljenja scene, u kojem se vrlo suptilno, nježno i jedva vidljivo razaznaju zboristice koje predstavljaju figuru “povezanosti ljudi s njihovim gradom” (Selem, 2002: 240), scenski prikazano opet pojednostavljenim postupkom oslanjanja jedne ruke izvođača, ramena ili leđa o konstrukciju grada, redatelj evocira snažnu poruku povezanosti i odanosti Betuljana vlastitom gradu: “Nema nikog, baš nikog tko ne bi bio unutar grada, stopljen s gradom, s njim u čvrstoj i neporecivoj vezi.” (Selem, 2002: 241) Paraćeva glazba odaje ugođaj neizvjesnosti i napetosti agonije koja je snašla Betuljane, a naznačena je pjevanim stihovima Betuljana: “/Bože pomiluj nas!/Jer evo dođoše potarti nas danas:!” (Parać, 2001. *Judita*, čin 1, slika 1) istovremeno usmjeravajući drugu ruku prema nebu i Bogu.

Zanimljivo je mizanscensko rješenje druge slike opere, u kojem Eliakim iznosi opciju predaje grada Oloferneu kako bi se okončala daljnja patnja Betuljana. Ozija predlaže okupljenom mnoštvu: “/Počkajmo još pet dan,/Počkajmo još pet dan./“ (Parać, 2001. *Judita*, čin 1, slika 2) te tu frazu počinju, gotovo frenetično i na razini mantre, izgovarati svi izvođači na sceni; Eliakim, Vijećnici i pratioci pritom krećući se bezglavo, košmarno uokolo, evocirajući tako i neverbalnom komunikacijom jasnu sliku neizvjesnosti, dezorijentiranosti i zbunjenosti. Atmosferu slike podcrtava uzvišena i napeta Paraćeva glazba.

Procesija u trećoj slici opere prikazana je simbolički ekspresivno svim izražajnim postupcima na sceni. Svjetlosnim snopom kazališne rasvjete izrazito snažne bijelo prozirne nijanse iluminirane su dvije postojeće ukrštene grede pri vrhu scenografskog rješenja Grada, a isto iz daljine promatrano evocira raspelo nad Betulijom podno kojeg Selem smješta zboristice odjevene u bijele kostime koje zazivaju Boga, a taj scenski postupak Selem tumači tradicijskim običajem “kroz koju su se ljudi na (...) hrvatskom jugu oduvijek zajednički obraćali nebu”. (Parać, 2002: 241) Izvođači se kreću scenom, od središta naprijed ka orkestralnoj rupi, zatim prvo posrću na koljena klonuli u beznađu ljudi na čelu, a potom i u sredini i na začelju procesije, kao da “zlo ih vuče zemlji, ali ih duša, ali ih pogledi dozivaju prema nebu.” (Selem, 2002: 241)

Važno je promotriti postupak, formu koja funkcionira na principu pitanja-odgovora u kojem Betuljani u agoniji, predvođeni visokim glasovima ženskih zboristica, panično, beznadno, zapomagajući, zazivaju Boga, ponavljaju svoju patnju: “/Dojdoše potarti nas danas/” (Parać, 2001. *Judita*, čin 1, slika 3) i kazuju kako “/Veče ne moremo, ne moremo!” (Parać, 2001. *Judita*, čin 1, slika 3) te su spremni kapitulirati “/Sami sebe ćemo dati!/” (Parać, 2001. *Judita*, čin 1, slika 3) padajući na koljena, dok odgovor stiže Betuljanima u maniri antičke tragedije Deus ex machina kada Ozija i svećenici, dubokim, smirenim i staloženim glasom, koji ulijeva nadu, mantrično odgovaraju: “/Počkajmo još pet dan./” (Parać, 2001. *Judita*, čin 1, slika 3) Selemov mizanscenski postupak u prvoj slici opere i ovaj u trećoj slici opere, kada izvođači na sceni pogled okreće ka Bogu, asocira na postupak kojim Dimitrije Popović prikazuje metamorfozu tijela i karakternog preobražaja u prikazu lika Marije Magdalene podno raspela, opisano u poglavlju 7.7. ovoga rada.

5.9. Citatnost agresije i ojkanja

Selem kazuje kako peti i šesti prizor opere prikazuje zlo iz Oloferneova tabora u scenografskom rješenju svedenog na Oloferneov šator obješen o kazališni cug, koje je “poprimilo oblik divljaštva i primitivizma” (Selem, 2002: 242) a scenski ga prikazuje grupiranjem muških zborista prekrivenih crvenim haljama u četiri skupine koje čine tlocrtnu potkovu od sredine pozornice prema prosceniju i scenom se identično, ritualno-plemenski gibaju na ritam, lijevo-desno, pognuto u koljenima i kukovima, “naprijed, natrag, ali uvijek kao skupina, zajedno. (...) teško, masivno, »medvjede« (Selem, 2002: 242). Uz navedene pokrete, udaraju o drvo dlanovima, a Selem spominje kako je Parać u ovim prizorima koristio i “stilizirano ojkanje.” (Selem, 2002: 242) Prateći Selemovu redukcijsku dramaturgiju, pokreti su svedeni na “gole nagone (...) na razmeđu ljudskog i životinjskog”. (Selem, 2002: 242) Miču glave kao psi stražari, slijede i opkole Juditu a zatim se karakteristično glasaju.

Šesta slika počinje zborom koji pleše i aplaudira koreografirano na ritam, ponovno asocirajući plemensku i ritualnu atmosferu, a muški baletani, golih torza izvode ples u prvom planu, taj postupak može se promatrati kao evociranje distanciranog intimnog odnosa Judite i Olofernea koji slijedi. Parać ponovno koristi figuru repeticije u maniri mantre, kako bi prikazao odanost i čoporativan karakter Oloferneove vojske, naime isti vojnici koji su se prethodno glasali na rubu neartikuliranosti s “aaaaaaa, a onda opet čaka, čaka” (Selem, 2002: 239) sada repetitivno, na razini mantre ponavljaju za Oloferneom ono što on pjeva: “/Začinjajmo pjesni!/Zapivajmo kance!...” (Parać, 2001. *Judita*, čin 2, slika 6)

Oloferne se pojavljuje također pod animaliziranom maskom zla, ispod koje izvire brada solista formirana u maniri čobanskih brkova, a i ostatak lika biva prikazan redateljsko-kostimografski, vrlo priprosto golih prsa bogate tapiserije, preko kojih nosi stilizirani crni vojni prsluk s crvenim povezima, a povrh svega prebačeno stilizirano crno, pastirsko runo i crvenu halju. Dakle, tendencija redatelja Selema da simboličkim i minimalističkim postupcima evocira glavne karakteristike dramaturgije dijela biva i više no suvislo evocirana kroz lik Olofernea.

5.10. Čin dekapitacije

Oloferne odguruje mnoštvo svojih vojnika koji su opkolili Juditu kao psi stražari i poziva ju da s njim jede i pije, u intimiziranoj atmosferi. Po zbližavajućoj uvertiri, Judita i Oloferne blaguju, ona ga zatim poji iz kaleža. Scenografsko rješenje šatora spušta se s cuga na pozornicu, muški zbor nestaje sa scene, atmosfera između Judite i Olofernea se maksimalno intimizira, bivaju gotovo u potpunosti sami na prosceniju, lijevo od njih prisutna je samo Abra koja kao svjedok i čuvarica leđa Juditi motri što se događa. Oloferne izvaljen leđima o tlo bespomično pijan na tlu, Judita ga zakorači i silovito s visine iz zamaha probode dva puta scenskim rekvizitom bodeža prema srcu, zatim zaziva Boga a potom skida životinjsku masku s Oloferneova lica te se s njom udaljava u Abrinoj pratnji koja usput pokupi vojskovođino runo i kalež iz kojeg su prethodno pili Judita i Oloferne. Asirci pronalaze mrtvo tijelo, simbolički obezglavljenog Olofernea bez maske i među njima nastaje uzbuna, iznova se neartikulirano glasaju i kolektivno dezorijentirano kreću.

5.11. Ikona Judita

Sedma slika započinje prizorom snažno iluminiranom Betulijom, što je vizualni kontrapunkt tmurnom beznadu, a sve biva podcrtano glazbenom kulisom trijumfalna ugođaja. Proscenijem i središtem pozornice dominiraju zboristice i balerine odjevene u snažno bijele haljine koje evociraju čistoću i uzvišenost. Na portalu, iznad gradskih vrata, okupilo se znatiželjno mnoštvo Betuljana koji uzvikuju: “/Ča je to, ča je to?/ Otvorite, otvorite vrata grada!"/Ča je to, ča je to?/Judita tvoj grad od nevolj slobodi./“ (Parać, 2001. *Judita*, čin 2, slika 7) Otvaraju se masivna impozantna vrata grada, na kojima se iz mraka hinterbine ukazuje Judita koja staloženo, gotovo poslanički po obavljenom zadatku stupa u središte pozornice noseći u ispruženoj lijevoj ruci Oloferneovu masku i kazuje: “/Evo, evo glava (...)/” (Parać, 2001. *Judita*, čin 2, slika 7) potom jedna od zboristica iz prvog plana preuzima Oloferneovu masku iz Juditine ispružene ruke te ju postavlja ispred Judite na tlo u centar pozornice, kao neku vrstu relikvije, zatim ispod nje podmetne i Oloferneovo runo. Glazba u tom trenutku je izrazito dinamične i silovite atmosfere, dok mnogobrojni pjevački glasovi zborista u ulozi betulijanskog puka kao i Akior izvikuju sa strahopoštovanjem: “/Olofernova glava!/(...)/ Glava, Olofernova glava!/" (Parać, 2001. *Judita*, čin 2, slika 7) Judita okupljenom mnoštvu nariče što se dogodilo u Oloferneovu šatoru i kako je stradao od ruke “/(...) jedne žene/" (Parać, 2001. *Judita*, čin 2,

slika 7) među Betuljanima zavlada euforija i iskazuju slavu Bogu izvikujući, ponovno repetitivno kao mantru: “/Asirci bježe! Pobjeda je naša!/“ (Parać, 2001. *Judita*, čin 2, slika 7), a zatim kolektivno u pratnji uzvišene glazbe zbor masovno i snažno vokalno veliča i slavi Juditu.

Redatelj Selem apostrofira ovu scenu tako što Juditu smješta u središte pozornice, a ona biva okružena zboristicama u bijelim haljinama “što tvore kor” (Selem, 2002: 243) Selem iznosi zanimljivu tezu kako Judita “osjeti prijezir prema tim ‘pobjednicima’ koje je spasila jedna žena” (Selem, 2002: 243) Stoga je navedeno zanimljivo promotriti kako kroz prizmu Gavranove Judite, koja bi možda osjetila prijezir prema Betuljanima jer je poradi njihove slobode ubila čovjeka s kojim je konačno spoznala istinsku ljubav, a prijezir biva jači sa spoznajom kako će poradi čistoće kanonske uloge ikone koju ostavlja u nasljeđe morati potisnuti sjećanja na proživljene užitke s Holofernom. Kroz prizmu kako Gavranov Holoferno bijaše “spasiteljem Betulije i Judeje” (Gavran, 2018: 130), a ne Judita kako je uvriježeno u kanonskom predlošku priče o Juditi, može se promatrati i bijeg Paraćeve Judite od uloge ikone koja joj biva kanonom namijenjena: “ikona odvažnosti, posvećena svetom cilju oslobođenja svog naroda, ali prema kraju opere i rezignirana žena koja želi izmaknuti izvanjskome ritualu pobjede. Poseban je taj finale u kojem redatelj slavljenicu postavlja gotovo u poziciju bjegunice od slavlja koje želi dovesti na rub kiča” (Martinčević et al., 2011: 81), pa tako, u centru pozornice ukopanoj, ukipljenoj Juditi, prvo zboristice odijevaju plašt srebrne boje, čime je citiran postupak patiniranja monumentalne skulpture ikone. To je zanimljivo promotriti i u kontekstu umjetničkog čina zamatanja tandemom Christo i Jeanne-Claude, iako doduše potonji pri svojim umjetničkim intervencijama u javnom prostoru zamataju građevine i objekte, no Judita u ovom kontekstu, lišena proživljene osobne prošlosti sazdane od osjećanja i iskustva, jest svedena na lik koji bespogovorno mora preuzeti nametnutu joj kanonsku ulogu, stoga može biti od tog trenutka promatrana kao monumentalni eksponat, odljev, objekt kojeg se želi eksponirati publici. Selem tvrdi kako na kraju ipak “Judita shvaća da joj preostaje samo biti ikona. I tada se događa ono što se često zna dogoditi nakon velikih djela i velikih pobjeda: oni koji su za pobjedu i djelo najmanje zaslužni pretvaraju zaslužnog u ikonu, dovode i djelo na rub kiča” (Selem, 2002: 243), a to apostrofira tako što zboristice povlače golemo crveno platno s poda scene i navlače ga na Juditina leđa kao plašt kojim se vizualno evocira Juditina veličina.

6. Katarina Livljanić: *Judith/Judita*

Ideji o nastanku multimedijalnog projekta *Judith/Judita* autorice Katarine Livljanić temeljenog na istoimenom djelu Marka Marulića prethodio je autoričin sudbinski susret treće godine novog milenija za autoričinog posjeta knjižnici Widener na sveučilištu Harvard. Tada Livljanić dolazi u doticaj s proznim tekstom “u obliku dijaloga između Duše i Misli” (Livljanić, 2013: 15) srednjovjekovnim hrvatskim Agonijama Vartal iz šesnaestog stoljeća, od kojih je kako tvrdi autorica iako, “nisu Marulićeve zapravo sve započelo.” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Pune dvije godine autorici su bile potrebne kako bi spoznala odgovor na pitanje: Tko može izgovoriti takvu Agoniju?! U ljeto, za autoričina obiteljskog cestovnog putovanja karavanom centralnom Amerikom, kroz “pustinjsko kraterske doline i čudne mjesečeve površine i pejzaže” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010) koji evociraju atmosferu Juditine usahle Betulije, uslijedio je odgovor na postavljeno pitanje: “Pa evo tko može izgovoriti takvu Agoniju (...) – Judita kada ubija Holoferna” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Tako nastaje projekt *Judith/Judita* podnaslovljen *Biblijska pripovijest iz renesansne Hrvatske*, glazbeno-vokalno-scensko djelo, po konceptu, adaptaciji teksta i u kompoziciji Katarine Livljanić. Sinopsis projekta temelji se na radnji Marulićeve *Judite*, a sam pjevani tekst biva nadopunjen prenjima, fragmentima hrvatskih Agonija anonimusa iz šesnaestog stoljeća *Vartal*. Iako poradi ekonomičnosti trajanja scenske izvedbe, projekt je reduciran na pet pjevanja: *Holoferno pred Betulijom. Strah i beznadnost, U gradu žed. Juditina molitva i preobraženje, Zatravljenost, pijanstvo, Ubojstvo i agonije i Juditin povratak i završni hvalospjev*.

Na projektu, osim autorice kao jedine vokalistice, na tradicionalnim instrumentima sudjeluju i glazbenici ansambla Dialogos: Albrecht Maurer (viela i tradicijska lirica) i Norbert Rodenkirchen (drvene flaute; poprečne flaute i hrvatske dvojnice). Scensku izvedbu projekta dvije tisuće i šeste godine osmislila je kazališna redateljica Sanda Hržić, a karakterizira ju kao: “izbor od [Marulićeve] priče koji sadrži sve bitno” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) te kao narativ kroz “introspekciju [i pronalaženje] atmosfere duše” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Estetsko oblikovanje scenografije i kostima temelji se na igri svjetlo-tamno, čime biva vizualno evociran kontrapunkt dobra i zla, duše i tijela. Štoviše, redateljica Hržić snažnim vizualnim monokromatskim

pečatom korištenjem kazališne rasvjete oblikuje dvije ključne scene: “crvena” (Hrzić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions) boja rasvjete kao vizualni apostrof sceni dekapitacije i “plava” (Hrzić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions) boja kao vizualna personifikacija meta-stanja u sceni razgovora s dušom.

Za potrebe Hrvatske radio televizije, u rujnu dvije tisuće i desete godine, projekt *Judith/Judita* ekranizacijom iz zadarske crkve sv. Donata, redatelj Radovan Jovanović Gonzo, prenosi iz kazališne-scenske forme kroz “novi jezik, radikalnu vizualnu preobrazbu” (Hrzić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions) u dvodimenzionalni filmski prostor. Kako kaže autorica Livljanić, riječ je o “rad[u] koji nije opterećen tim arheološkim pokušajima da [bude] holivudski srednjovjekovni spektakl” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.), a od “oponašanja falš renesansne situacije, spasila nas je dječja nevinost” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Dok autorica Hrzić pojašnjava vizualno-režijske razlike između predstave i ekranizacije: “Početni vizualni estetski izbor predstave, svođenje boja na crnu i bijelu, nije odgovarao unutarnjem koloritu crkve i igri svjetla (...), pa je bijela haljina ustupila mjesto tamnocrvenoj, a prisustvo toplijih tonova podcrtano je plamsajućim svjetlom.” (Hrzić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions) Pa tako Hrzić zaključuje: “ono što je moglo biti bolja ili lošija snimka predstave postalo [je] samostalno djelo u novom mediju.” (Hrzić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions) Iz čega proizlazi kako prvotno glazbeno-vokalno-scensko djelo Katarine Livljanić, s vremenskim odmakom i kreativnim upletanjem drugih umjetnika, kazališne redateljice Hrzić i filmskog redatelja Gonza, prilagodbom za drukčije kanale odnosno medije distribucije i prikazivanja, biva umjetnički doručeno, oplemenjeno novim umjetničkim intervencijama i načelima. Kao krajnji rezultat, dvije tisuće i trinaeste njemačka kuća Alpha Prodictions publicirala je na tržište dvostruko izdanje: nosač zvuka s audio zapisom izvedbe *Judith/Judite* te nosač slike i zvuka s ekranizacijom projekta i popratnim sadržajima: foto-galerijom projekta i dokumentarnim filmom *Making-of Judith/Judita* redateljice Ivane Kocelj u produkciji Hrvatske radio televizije.

6.1. Citatnost Marulićeve tendencije: psihološke karakterizacije

“Marulić je zainteresiran za ljudsku dušu i upravo za ljudsku psihu, u mnogim njegovim djelima se zapravo daju nekakvi osvrti na psihološka stanja ljudska, a nadasve je zanimljivo da je on i napisao jedno djelo koje nosi naslov u prijevodu *Psihologija o naravi ljudske duše* [*Psichiologia de ratione animae humanae*] djelo je izgubljeno ali naslov je sačuvan i smatra se da je to uopće prvi spomen riječi psihologija u europskoj kulturi” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Može se zaključiti kako osim što Marulićevu tendenciju snažne psihološke karakterizacije likova Judite i Holoferna autorica Livljanić maksimalno poštiva, njezina smiona intervencija u obliku intertekstualnog citata *Agonija* u Marulićev tekst u užem smislu može se promatrati kao svojevrsna literarno-književna počast, odnosno oplemenjen doprinos Marulićevoj tendenciji snažnoj psihološkoj karakterizaciji likova, dok s druge strane u širem smislu može se promatrati kao inventivna autorska vrijednost Katarine Livljanić na dobrobit projekta *Judith/Judita* u cjelini. Bratulić odobrava taj potez Livljanić i smatra kako ga karakterizira u “duboka smislenost i dobra ukorijenjenost intervencije Katarine Livljanić u Marulićev tekst” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.)

6.2. Intertekstualni citat

U četvrtom pjevanju *Judith/Judita: Ubojstvo i agonije* Judita moli božju pomoć: “/Bože, daj da izvršim što je volja tvoja,/učini mi milost, osokoli me,/strah mi sav oduzmi, digni moju ruku,/da izvrši djelo koje misao moja snuje,/da se tebe boje puci i narodi!/Sada, sada dođi, svoj grad Jeruzalem od nevolja oslobodi, i sav puk svoj, molim./Rasapu predaj ohole, koji se uzvisuju,/mir pošalji boljima, koji su ponizni./U ovome, što vjerujem da po tebi mogu/izvršiti,/koliko mi je potrebno, ushtjedni mi/pomoći./” (Livljanić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions)

Livljanić slijedi Marulićev ep do pred sam čin dekapitacije, tada intertekstualnim citatom *Agonija* autorica stvara psihološki profiliraniju situaciju Juditina promišljanja i prevrtanja kroz monološki, introspekcijski razgovor s dušom dok skuplja snagu kako bi izvršila čin dekapitacije: “/(...) Juditina misao uzdigne/i s njezinom dušom govori:/‘Zašto si žalosna, dušo moja,/i zašto me smućuješ?’/Odgovori duša i reče:/‘O, koliko si smela srce moje/i ožalostila pamet moju tim riječima.../I zato te molim, draga misli,/ja sam dana tijelu da s njime

živim,/a tijelo me je prevarilo...'/Odgovori misao i rekne:/'O dušo moja, nije mi mio tvoj govor.../moja dušo, tvoja isprika ništa ne vrijedi./Tvoje je tijelo od zemlje,/a ti si mudra i plemenita/jer si od Mudrosti načinjena,/i zato si dana tijelu da s njime živiš./I stoga se veoma čudim/što si toliko okamenila svoje srce.../Zato te molim, moja dušo predraga,/nadjačaj svoje tijelo...'/Odgovori duša i rekne:/'Jao meni ubogoj, ja sam se nadala/od tebe primiti kakvu utjehu i smilovanje...,/a primih veću tugu, bolest i žalost u srcu/svojem.../Ti znaš da sam mnogo ljeta živjela na ovom/svijetu.../a sada tijelo više ne mogu nadjačati/jer je ono mene nadjačalo./Zato što je staro, ne može putovati,/niti ijednoga dobra učiniti...'/O dušo, koliko su čemerne tvoje riječi,/koje si sada rekla.../Ali zato te molim, moja dušo,/ne gubi ufanje, ako ćeš izgubiti razum,/molim te proplaci klečeći na koljenima...'/To rekavši, uspravi se i zakorači,/šutke skine bodež koji višaše o stupu,/trže ga, jednom rukom zgrabi Holoferna/za kosu,/a drugom zamahnuvši zakla, čupajući u/isti mah./On zahropta, trže se ležeći nauznak,/zadrhta mu ruka i noga, sav obnemože/i izdahnu; ne bi jak; iz grkljana šišti krv./Tako pogibe junak, tako sklopi oči./ (Livljanić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions)

Istim postupkom primjene intertekstualnog citata Agonija u Marulićev ep Livljanić uvodi publiku u meta-stanje u kojem se nalazi Holofernova duša nakon dekapitacije: "/Tada duša Holofernova ustavši/progovori srdito njegovu tijelu:/'Gdje su ti zemlje s vinogradima,/kule i kuće koje si sagradio?/Gdje su biseri i dragulji/skupocjeni s Istoka?/Gdje su sada zlatni prsteni,/Gdje su ogrlice ili vijenci?/Gdje su sada mnogi novci,/koji bijahu tvoji bogovi?/Gdje su ti sada dragocjene pomasti/i začini svake slasti,/kojima si jela začinjao,/a uboge zaboravlhao?/Nisu ti sad na stole pečene ptice,/ni vina, ni ribe,/sad si hrana gnusnih crva,/tvoje tijelo u prah se smrvilo./Jer to je Božja odluka,/te grijeha očekuje muka./Možeš li se navknuti na tu izbu,/u kojoj ležiš s nosom uvis?/Sad sy tvoje prelijepo oči/zatvorene, slijepo./Jezik šuti, ne govori,/koji mnogo grijeha stvori.'/ (Livljanić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions)

I tijelo: "/Tada poče zlo Holoferново tijelo,/koje odlazi s ovoga svijeta, hroptati i jadati se:/'Ajme, gdje je sada moja dika,/ajme gdje je život ovog svijeta?/Ajme gdje su moji druzi,/zbog kojih sam sada u tuzi?/Ajme gdje su moji posjedi,/ajme gdje li sva imanja?/Ajme gdje li je moje blago,/koje sam toliko ljubio?/Ajme družo moja mila,/koja si sa mnom vazda bila!/Ajme vidite moje tijelo,/koje je skupa s vama bilo/slasti svijeta sabirući/a smrti se ne bojeći./Svi su udovi još čitavi/ali mi to duši malo koristi./Oči su mi zatvorene,/a svi udovi umrtvljeni./Među stvorenjima ovoga svijeta/zašto Bog i mene stvori?/Proklet dan kada sam se

*rodio,/proklet stan gdje sam se dojio!/Urušite se, puti kojima sam hodio,/mjesto i zakutci gdje sam stajao i sjedio!'/“ (Livljanić, 2013. *Judith/Judita*, Alpha Productions)*

U potpoglavljima 3.1. i 3.3. ovog rada, spomenuta je uočena praznina u kojoj Wilde vrlo reducirano prikazuje samo izvršenje čina dekapitacije, te problematika ne uvjerljivosti scenskog rekvizita dekapitirane glave Ivana Krsiteltja ili Holoferna, te kako opisana problematika je upravo povod mnogobrojnim umjetnicima za raznovrsne naknadne vlastite interpretacije samog glavosijeka kroz različite medije. Na isti način se može promotriti postupak intertekstualnog citata Livljanić u Biblijski i Marulićev predložak priče o Juditi, kako bi se fragmentima Agonija, metodom intertekstualnog citatnog kolažiranja upotpunila praznina prikaza detalja vezanih uz sam čin glavosijeka, u ovom konkretnom slučaju psihološko introspekcijskih promišljanja aktera prije samog čina dekapitacije.

6.3. Citatnost tradicije pri skladanju glazbe *Judite*

Kao ključ za ulazak u “melodiju teksta” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) pri nastajanju glazbe *Judith/Judite* autorica Livljanić ističe opetovano ponavljanje i vječito iznova čitanje Marulićeva teksta. Kao potencijalno nadahnuće za napjeve, poslužili su izvori glazbe dalmatinske obale, “petnaestog [i] šesnaestog stoljeća” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) koji bi mogli imati “neku vezu s Juditom, recimo liturgijski napjevi, temeljeni na tekstovima iz *Biblije iz Knjige o Juditi*.” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Najveći dio napjeva u projektu *Judith/Judita* Livljanić je napravila, kako tvrdi “korištenjem staroga da bi se stvorilo novo” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.), odnosno citatnom reciklažnom re-kreacijom “polazišne melodije narativnih napjeva” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) koji su je inspirirali a spadaju u domenu “glagoljaškog pjevanja ili pučkog tradicijskog pjevanja” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) “Instrumentalna pratnja se onda jako dugo radala (...) [prema] (...) smišljenim [i] postavljenim melodijama [i] modusima u svakom napjevu” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.), što se može okarakterizirati kao suvremena rekontekstualizacija tradicijskih glazbenika, odnosno kako Livljanić tumači poradi

“instrumentalnih improvizacija” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) jer su tako stvorili *Juditu* kao jednu “vlastitu usmenu tradiciju”. (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Iz čega se može zaključiti kako Livljanić citiranim elementima tradicijske glazbe daje suvremen autorski oznak u projektu *Judith/Judite*, za razliku od Paraća kojemu je dalmatinski kraj iz kojeg potječe samo poticajni okidač u kojem se nadahnjuje za vlastiti autorski izraz.

6.4. Umjetnička referenca crkve Sv. Donata u kontekstu projekta *Judith/Judita*

Po Livljanić svim sudionicima projekta crkva sv. Donata bila je pristao odabir, dok za samu autoricu predstavlja i priliku za promociju same crkve. Glazbenicima referencu na crkvu predstavlja sjećanje na kvalitetu “akustike [same crkve za] ovaj tip repertoara.” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.) Ton majstor prepoznao je prednost razvedenosti crkve kao mikrolokalitete na kojima se mogu tonski zabilježiti različiti zapisi. Kako tvrdi Livljanić, redateljici scenske izvedbe Sandri Hržić i redatelju filmske ekranizacije Gonzu interijer crkve sv. Donata je “isto bio drag, zato što on u sebi ima jednu vrlo neutralnu konotaciju (...) Donat je zaista kao jedan onako čisti i goli kameni prostor u kojem vi možete vidjeti što vi hoćete” (*Making-of Judith/Judita*, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010.), stoga je savršeno poslužio za inspiraciju i kreaciju priče uz minimalne intervencije u rasvjeti, scenskom dimu ili unošenjem manjih rekvizita unutar istoga.

7. Dimitrije Popović: Biblijske žene

Multimedijalni umjetnik Dimitrije Popović, široj javnosti prvenstveno poznat kao slikar, crtač, skulptor i spisatelj, ostvario je, kako ga sam naziva, “projekt inspiriran biblijskim ženama” (Popović, 2010c: 9) koji čine tri ravnopravno intrigantna ciklusa: *Marija Magdalena*, *Judita* i *Saloma*, realiziran kroz više umjetničkih faza u vremenskom razdoblju od ranih sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća zaključno s krajem prve dekade novog milenija, koju obilježava niz ostvarenih izložbi i izdanih pratećih publikacija – monografija ciklusa

spomenutog projekta. Izložba *Marija Magdalena* biva prikazana zagrebačkoj publici dvije tisuće i osme godine u Galeriji Klovićevi dvori, uz koju je izdana prateća monografija *Marija Magdalena=Mary Magdalene*. Godinu dana kasnije Popović se predstavlja istim ciklusom u Centru savremenih umjetnosti u Podgorici kao i u pariškoj galeriji Lavignes Bastille. Popovićovo umjetničko djelovanje biva obilježeno potkraj dekade novog milenija zatvaranjem izlagačkog dijela projekta posvećenog biblijskim ženama, postavljanjem dviju izložbi u Zagrebu, prvoj iz ciklusa *Judita* u Studiju Moderne Galerije “Josip Račić” i drugoj iz ciklusa *Saloma* u Muzeju Mimara, a uz obje izložbe izdane su prateće istoimene publikacije – monografije *Judita=Judith* i *Saloma=Salome*.

7.1. Spisateljsko odavanje počasti Mariji Magdaleni

U pratećoj publikaciji – monografiji *Marija Magdalena=Mary Magdalene* istoimenog izlagačkog ciklusa Popović nudi čitatelju literarnu šetnju, kroz, kako ga sam naziva “kratko komentiranje odabranih lijepih pokajnica u likovnoj umjetnosti koje su ga posebno privlačile” (Popović, 2008a: 9), pa tako interpretira umjetnička djela; slike, crteže i skulpture s prikazom Marije Magdalene sljedećih autora; G. de La Toura, Donatella, A. Canova, A. Rodina, P. Picassa, R. Guttusoa, F. Hayeza, F. Bacona, S. Dalia, Caravaggia, Tiziana i El Grecoa, što čitatelju pruža presjek zastupljenih prikaza kroz povijest likovne umjetnosti, ali i uvodnu pripremu za studiozniju percepciju Popovićeva pristupa i izražaja u njegovu ciklusu posvećenom ovoj biblijskoj ženi. Shodno kvantitativnoj raznolikosti, kao i kvaliteti sadržajnosti Popovićevih interpretacija analiziranih prikaza, može se zaključiti kako “izvan teološkog i znanstvenog konteksta i njihovih stajališta Marija Magdalena je u svojoj kontroverznoj prirodi ili baš upravo zbog nje postala iznimno zahvalan “model” za transpoziciju u neki od umjetničkih medija, poglavito u slikarstvu i književnosti.” (Popović, 2008a: 10–11)

7.2. Raspeće strasti, Blud i svetost i Eros, krv i svetost

Osim kroz svoj primarni stvaralačko-izražajni medij, likovnost, Popović biva inspiriran, izraziti se literarno kroz “kratki roman o lijepoj ženi iz evanđelja” (Popović, 2008a: 4) nazvan *Raspeće strasti*, izdan dvije tisuće i osme godine, a “riječ je o prepletanju ili pretapanju događaja vezanih za intrigantnu sveticu Mariju Magdalenu koju nalazimo u evanđeljima s događajima iz vremena mojega dječastva i mladosti, dijelom stvarnih, dijelom izmišljenih.” (Popović, 2008b: 5) Kako autor dalje tumači, “ono što se u *Bibliji* odnosi na Mariju Magdalenu uneseno je u poglavlja ove knjige u kontekstu suvremenih događaja” (Popović, 2008b: 5) i mjesta, pa tako za nedjeljnog jutra Popovićeve “lijepa Magdalena” posjećuje staro cetinjsko groblje ili se radnja romana smješta na budvansku plažu Mogren, kao i nekadašnji kraljičin park u kojem, posredstvom izgovorenih riječi iz evanđelja “Tko je od vas bez grijeha, neka prvi baci kamen na nju” (IV–8,7), autor “stvarno pretapa u nadrealno” (Popović, 2008b: 6) Autorovo reinterpretiranje referenci biblijske priče i lika dobiva snažan umjetnički naboj, a isti autor opisuje: “pred očima sam imao živu Magdalenu i promatrajući je pomišljao na onu iz evanđelja, pa su mi se u svijesti često pretapale stvarne situacije s onima što ih je opisivala ili sugerirala *Biblija*.” (Popović, 2008b: 10–11) Prethodno opisano, izmještanje topologije radnje romana u vlastiti kraj, autor dodatno naglašava jezičnim obilježjem istoga: “tako se u drugom dijelu knjige (...) glavni ženski lik označava evanđeoskom sintagmom ‘Žena iz grada’ što je prema okolnostima iz radnje romana suptilna zamjena jer su stanovnici s periferije Cetinja ljude koji su stanovali u središtu grada, ako ih nisu osobno poznavali, označavali kao ‘čovjek iz grada’ ili ‘žena iz grada’.” (Popović, 2008b: 7) Autor nadalje unosi element vlastitog iskustvenog pojavljivanja kao “svjedok radnje koju” (Popović, 2008b: 5) opisuje: “riječ kurva u našem dječaćkom rječniku nije bila nepoznata. Oličenje ove riječi, (...) stvorilo je pred mojim očima lik jedne mlade žene s Cetinja, ljepotice, za koju smo i mi djeca znali da ju nazivaju kurvom.” (Popović, 2008b: 10) Može se zaključiti kako Popović transpozicijom biblijske teme i lika u suvremeni kontekst istovremeno poštiva ishodišni biblijski predložak oplemenjujući ga osobnim, iskustvenim narativom, literarno portretirajući vlastite suvremenike, krajolik, jezične i tradicijske običaje Cetinja u kojem se kao dječak prvi put susreo s prikazom lika Marije Magdalene i od tada trajno ostao inspiriran njime.

Kroz niz proširenih i novih eseja, u knjizi *Blud i svetost*, izdanoj dvije tisuće i desete godine, Popović se vraća interpretaciji najzanimljivijeg presjeka umjetničkih djela: crteža, slika i skulptura, “dakle subjektivne interpretacije Marije Magdalene viđene kroz stvaralački senzibilitet umjetnika od renesanse do danas.” (Popović, 2010a: 17) Uz već prethodno

spomenute G. de La Toura, Donatella, A. Canova, A. Rodina, P. Picassa, R. Guttusoa, F. Hayeza, F. Bacona, S. Dalia, Caravaggia, Tiziana i El Grecoa, čije prikaze Magdalene Popović analizira u monografiji *Marija Magdalena=Mary Magdalene*, ovdje su dodatno zastupljene interpretacije prikaza i sljedećih autora N. Dell Arca, Massacia, S. Martinia, Boticellia, Il Guercina. Autor zaključuje kako “od škrtosti podataka o jednoj stvarnoj povijesnoj osobi umjetnik stvara bogatstvo idealiziranog lika žene čija se privlačnost temelji na pretapanju profanog i sakralnog, erotskog i mističnog, bluda i svetosti.” (Popović, 2010a: 17)

Knjiga *Eros, krv i svetost*, izdana dvije tisuće i sedamnaeste godine, ili kako ju Popović naziva “imaginearni muzej” (V.M./Z.T.K/HRT, Biblijske žene Dimitrija Popovića, objavljeno 2. listopada 2018., <https://magazin.hrt.hr/kultura/biblijske-zene-dimitrija-popovica-871293> pristup ostvaren 30.09.2021. u 20:42 h) može se tumačiti kao obol, odnosno završno ukoričenje, višedesetljetnog posvećenog proučavanja i izražavanja ove teme kroz projekt o trima biblijskim ženama. U odnosu na prethodno spomenuta izdanja: kako prateće publikacije – monografije Popovićevih izložbi; *Marija Magdalena=Mary Magdalene*, *Judita=Judith* i *Saloma=Salome*, tako i dvije knjige posvećene Mariji Magdaleni; roman *Raspeće strasti* i eseji *Blud i svetost*, jedinstveno unutar posljednje publikacije *Eros, krv i svetost*, Popović po prvi puta sjedinjuje studije – eseje o prikazima sve tri biblijske žene kroz povijest likovne umjetnosti, ali i nudi uvid u presjek najznačajnijih vlastitih umjetničkih ostvarenja iz ciklusa vezanih uz ove tri biblijske žene. Kako Popović kaže u povodu promocije: “sintagma Eros, krv i svetost, zapravo, odnosi se, simbolički, na njihove te intrigantne tri ženske personalnosti, koje je svaka na svoj način obilježila, dakle, u njenoj prirodi, njenom karakteru” (Dimitrije Popović, izjava u Vijestima iz kulture V.M./Z.T.K/HRT, Biblijske žene Dimitrija Popovića, objavljeno 2. listopada 2018., <https://magazin.hrt.hr/kultura/biblijske-zene-dimitrija-popovica-871293> pristup ostvaren 30.09.2021. u 20:42 h), stoga proizlazi kako Popović Juditu obilježava erosom, Salomu krvlju, dok Mariju Magdalenu oličuje svetošću. Već spomenuti višegodišnji Popovićev interes i opetovano vraćanje kroz razne umjetničke faze ovim trima biblijskim ženama pokazuju autorovu predanost tematici ovog projekta, tim više još je znakovitija gesta kojom Popović ovu knjigu posvećuje “samo jednoj [ne biblijskoj, ženi] svojoj supruzi – Jagodi.” (V.M./Z.T.K/HRT, Biblijske žene Dimitrija Popovića, objavljeno 2. Listopada 2018., <https://magazin.hrt.hr/kultura/biblijske-zene-dimitrija-popovica-871293> pristup ostvaren 30.09.2021. u 20:42 h).

7.3. Marija Magdalena

Popović uvodi publiku svojih djela, kroz intimističku naraciju sjećanja, gotovo spoznajnog karaktera, prisjećajući se dječaćkog susreta kojim je počeo njegov interes “za intrigantnu sveticu” (Popović, 2008a: 4) Mariju Magdalenu koju je prvi puta uočio kada je njegova baka “prelistavala neki strani ilustrirani časopis u kojemu je bila reproducirana slika francuskog baroknog slikara Georgesa de la Toura.” (Popović, 2008a: 4) Pandan interesu i fascinaciji suvremene djece memento mori tematikom u vidu dokoličarenja upražnjavanjem igranja video igara i gledanjem animiranih filmova iste tematike, može se usporediti, retrogradno, s tada, u doba Popovićeve mladosti kada je imao “dvanaest ili trinaest godina” (Popović, 2008a: 4) dostupnim sadržajima, pa tako Popović interpretira “ono što je na toj slici privuklo moju pažnju i okupiralo moju dječaćku radoznalost jest ljudska lubanja koju lijepa žena iz Magdale drži u krilu.” (Popović, 2008a: 4)

7.4. Citatno odavanje počasti rodnom kraju kroz prvi crtež Marije Magdalene

Za vrijeme Popovićeve studija na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, davne sedamdeset i treće godine dvadesetog stoljeća, nastao je prvi Popovićev crtež lijepe žene iz ribarskog mjesta Magdale, nazvan *Magdalena*, koji biva izložen godinu dana kasnije na prvoj Popovićevoj samostalnoj izložbi. Spomenuti rad realiziran je tehnicu olovke u boji na papiru dimenzija šezdeset i pet s pedeset centimetara, a prikazuje “lik svete žene koja je nakon Kristove smrti i uskrsnuća bila prognana i ostatak života provela u meditacijama i postu, negdje u Provansi, kako predaja kaže.” (Popović, 2008a: 4) Može se pretpostaviti kako Popović kroz ovaj crtež, odmakom od kanonskih prikaza lika Marije Magdalene u Provansi, vizualno evocira, za njega spoznajno iskustvo iz djetinjstva, prvi susret s reprodukcijom de la Tourove Marije Magdalene u rodnom kraju tako što je “u drugom planu crteža unio (...) fragment crnogorskog pejzaža” (Popović, 2008a: 4) što se može protumačiti svojevrsnim odavanjem počasti, citatnom referencom na pejzaž rodno zavičaja iz kojeg još od autorova djetinjstva traje inspiracija likom biblijske žene s lubanjom, odnosno kao moment melankolične sjete za rodni krajem u studentskim danima. Zaključuje se kako ovaj postupak citiranja vlastita krajolika pri

interpretaciji biblijskih tema i likova Popović dosljedno primjenjuje u izražavanju kako kroz vlastita literarna (roman *Raspeće Strasti*) tako i likovna ostvarenja *Magdalena* iz svog opusa, bez obzira na vremenski odmak od više dekada između nastanka spomenutih radova.

7.5. Judita

Nastavno na presudan okidač za buđenje Popovićeve interesa u djetinjstvu za lik Marije Magdalene — ikonografsku atribuciju lubanje, Judita pak Popovićev interes zaokuplja izravnim počinjenjem čina dekapitacije. Popović ističe kako ga davne osamdeset i treće godine dvadesetog stoljeća, povodom izlaganja ciklusa *Judita*, pitaju novinari zašto se odlučio posvetiti Juditi a ne Salomi, i spremno nudi odgovor: “Judita me više privlači zato što ona odsijeca Holofernovu glavu dok Saloma dobiva na pladnju glavu Ivana Krstitelja. Judita je egzekutor, Saloma naručuje ubojstvo.” (Popović, 2010b: 4) Može se zaključiti kako Popović daje prednost egzekutorici Juditi iako je kako navodi: “lijepa plesačica također privlačila” (Popović, 2010b: 4) njegovu pozornost. Kako Popović tvrdi, “Juditino je biće prožeto svojevrsnom intimnom dramom koju podjednako pokreću erotizam i smrt.” (Popović, 2010b: 4), iz čega proizlazi kako središnja okosnica projekta inspiriranog biblijskim ženama, odnos erosa i tanatosa, osobito biva zastupljen u Popovićeve ciklusu *Judita*, a posebno zanimanje pokazuje za “odnos Judite i njene žrtve” (Popović, 2010b: 4) odnosno specifičnije “posljedice intimnog odnosa lijepe udovice iz Betulije i neustrašivog asirskog vojskovođe.” (Popović, 2010b: 4)

7.6. Prikaz tijela u projektu inspiriranom biblijskim ženama

Pristup u prikazu Juditina tijela Popović temelji preuzimanjem motiva Juditina preodijevanja iz *Biblije*: “Navukla je preko bokova kostrijet i nosila haljine udovičke” (Biblija, JDT, 8–5), no s obzirom na to kako ga u umjetničkom radu nije zanimala dosljedna “ilustracija biblijske priče” (Popović, 2010b: 10) Popović pokazuje kako biblijski motiv koristi samo kao inspiracijsku referencu, te ga proširuje i oplemenjuje vlastitom, suptilno voajerističkom, interpretacijom petrarkističkog zanosa: “skinula je kostrijet i udovičke haljine, oprala tijelo,

namazala ga mirisavom mašću, obukla svečane haljine, stavila na sebe skupocjeni nakit” (Popović, 2010b: 4) iz kojeg razvidno proizlazi kako pogled na Juditinu intimu u trenutku potpune ogoljenosti i dostupnosti ima kao posljedicu buđenje Popovićeve umjetničkog nagona (za razliku od Holoferna) za likovnim uobličavanjem unutarnje dimenzije psihologije Juditina lika.

Kao što prikazuje Mariju Magdalenu, izvan predajno-ustaljenog, vizualnog okvira pejzaža Provanse, u koju je kao Isusova sljedbenica “nakon Kristova uskrsnuća Magdalena, ..., bila prognana iz Palestine (...) između 34. i 40. godine naše ere” (Popović, 2010a: 10), dajući prednost pejzažu vlastita kraja, Popović u prikazu Judite čini odmak od ikonografskog atributa uvriježenog u prikazima, izostavljajući iz prikaza Holofernov mač, zato što su “uprizorenja mojih Judita slike onoga što ona u svom biću osjeća a ne ilustracija onoga što čini. To je razlog zašto na tim crtežima nema mača, oružja kojim je Judita ostvarila svoj cilj” (Popović, 2010b: 11), čime se dodatno apostrofira Popovićeve tendencija bavljenja psihologijom Juditina lika. Popovićev umjetnički senzibilitet autorske reinterpetacije kanonskog prikaza biva vizualno evociran i kroz crteže iz ciklusa *Judita*, pa tako prethodno opisana odsutnost mača u Popovićevu likovnom izražaju “nadmješčaju rezovi što se zasijecaju duboko u tijelo aktera. To su posjekline od oštrice mača erosa, mača strasti, koje su bolno i fatalno osjetili i Holoferno i Judita” (Popović, 2010b: 11) koje Popović koristi kao snažan vizualan simbol, koji evocira na površini kože unutarnju emotivnu slojevitosti Judite i Holoferna.

Još jednim likovnim postupkom Popović apostrofira odmak od ilustracije biblijske priče: “Likovi na mojim crtežima nisu kostimirani. Tako je isključena svaka mogućnost određivanja biblijskog ili suvremenog doba” (Popović, 2010b: 11). Nadalje, pojašnjava simboliku i jačinu naboja koji nose naga tijela u prikazu Judite i Holoferna: “Tijela su data u svom izvornom, golom, prirodnom izgledu. Na taj se način potencira suština onoga što se izražava tijelom.” (Popović, 2010b: 11) Iz čega proizlazi kako i sam Popović biva inspiriran Juditim nagim tijelom, a upravo su Juditina tjelesnost i ugodna vanjšina općinile moćnog Holoferna, stoga se može ustvrditi Popovićeve esencijalna i naturalistička tendencija u prikazu kako tijela tako i psihološke karakterizacije likova, jer “tijelo se najbolje izražava samo sobom kada svojom nutrinom oblikuje karakter svog vanjskog izgleda.” (Popović, 2010b: 11)

7.7. Metamorfozni prikaz tijela Marije Magdalene

I dok je Popović u crtežima Juditu “lišio” Herodova mača, u radu nazvanom *Magdalena*, nastalom u kombiniranoj tehnici devedesete godine dvadeseta stoljeća, u formatu trideset i dva s četrdeset i devet centimetara, Mariju Magdalenu lišava stare verzije same sebe. “Prikazan je okomiti Magdalenin torzo, omotan dijelovima vlastitog tijela” (Popović, 2008a: 12) koji evociraju, u maniri godova, nataložena iskustva prošlosti kojih “se pokojnica želi osloboditi kao neke stare odjeće koju bezbolno svlači sa sebe.” (Popović, 2008a: 12) Popović iznova reinterpreterira kanonski lik, te ga stavlja u novi autorski kontekst, a isto naglašava pokretom tijela “ti stilizirani elementi metamorfozne anatomije također sugeriraju pokret tijela što je usmjeren prema podignutim rukama bludnice koje se oslobađa vlastitog tijela požude, (...) što u sebi čuva razvrat i pohotu neobuzdanih profanih zadovoljstava.” (Popović, 2008a: 12–13) Prikazom novog tijela Popović vizualno evocira promijenjenu Magdalenu nova, “očišćena tijela što se rađa iz starog tijela zadržava njegov oblik zamamnog izgleda.” (Popović, 2008a: 13) Smještajem simbola raspela pri vrhu kompozicije, istovremeno hijerarhijski ističe njegovu bit u odnosu na pokajnicu, a simbolički suptilno “upućuje da je riječ o sakralnom motivu.” (Popović, 2008a: 13) Smještanjem Marije Magdalene na tlu, gdje se ona ostavljajući staru sebe, spremna, široko otvorenih ruku prema nebu i raspelu preobražava kroz vjeru, odnosno “Tijelom se izražava oslobađanje duše što iz zemaljske tame teži nebeskoj svjetlosti kroz spiralu vlastite metamorfoze.” (Popović, 2008a: 13)

Raslojavanjem kože “stare” i “nove” Magdalene, Popović vizualno evocira proces rehabilitacija Marije Magdalene, u kojem je “tek (...) 1969. godine papa Ivan Pavao II. skinuo etiketu prostitutke s lijepe žene iz Magdale. Na drugom Vatikanskom saboru kao dio reforme crkvenog kalendara na dan Svete Magdalene (22.VII.) čitanje fragmenta iz Evanđelja po Luki zamijenjeno je čitanjem iz dvadesetog poglavlja Evanđelja po Ivanu. Dakle više nije riječi o prostitutki koja je Kristu oprala noge suzama i ljubeći ih brisala svojom kosom, nego o ženi iz Magdale koja je trećeg dana u tjednu, rano ujutro otišla na Kristov grob i apostolima javila Radosnu vijest” (Popović, 2010a: 15)

7.8. Zacrtni prikaz Salomina tijela

U ciklusu *Saloma*, u dijelu radova, potpuno se odmićući od uvriježenih prikaza Salomina tijela, Popović ga prikazuje kao “tijelo bez tjelesnosti” (Popović, 2010c: 17) “ponegdje i u bikiniju, i naglašena pokreta kao u stripu” (Katunarić predgovor u Popović 2010c: 7), simplificirano i reducirano “u crnoj silueti” (Popović, 2010c: 17) na svijetloj pozadini slikarskog platna. Taj potencirani kontrast je Popovićev estetski prikaz negativnosti, zla i tragičnosti Salomina karaktera, odnosno snažan vizualni oznak Salomine “mračne uloge u novozavjetnoj priči” (Popović, 2017: 77), odnosno Popović tvrdi kako je “crna sjenka njenog tijela slika poraza tragične osvetnice” (Popović, 2017: 191) aludirajući pritom kako, iako se osvetila Ivanu Krstitelju koji ju je opetovano odbijao, i konačno ljubi njegove usne, tragi-ironično po nju, one bivaju beživotne i hladne. Popović Salominim crnilom “pokazuje kako čovjek utrne nakon što ispuni svoje želje, a stvarno umire kada mu se uslišuje one zle i najfantastičnije.” (Katunarić, predgovor u Popović 2010c: 7) Može se zaključiti kako, iako je Popovićeve “osuvremenjena Saloma (...) postala (...) crna silueta, poništena kao nestalna, pokretna sjena sebe same” (Katunarić predgovor u Popović 2010c: 6–7) Popović naglašava kolorističkim “stiliziranim potezima, sugeriranim znakovima pokreta [Salomine] akrobatske vještine u tom spoju klasičnog i apstraktnog tijela” (Katunarić predgovor u Popović 2010c: 7) koje su za ishod, kroz ples sedam vela, imale pogubne posljedice po Ivana Krstietlja, dok su Salomu obilježile kao fatalnu plesačicu.

7.9. Severina kao aktualizirani Salomin lik

Nakon prethodna dva ciklusa o intrigantnim biblijskim ženama *Mariji Magdaleni* i *Juditi*, “vjetar u leđa trebao je i Dimitriju Popoviću (...) tražio je tko će na njegovim fotografijama i crtežima utjeloviti suvremenu Salomu” (Izvor: Youtube video, Prilog iz Dnevnika 3 HRT-a, <https://www.youtube.com/watch?v=HQ8uGbKFa1U> pristup ostvaren pristup ostvaren 30.09.2021. u 21:00 h.) tako Popović tvrdi “Da bih aktualizirao Salomin lik prikazujući ga u liku suvremene žene, na ovom sam projektu surađivao s estradnom zvijezdom Severinom Vučković” (Popović, 2017: 192 prijevod citata A. T. Jugo) Popović pojašnjava na čemu temelji odabir modela “smatrao sam kako Severina može idealno utjeloviti one posebnosti karakteristične za princezu iz Novog zavjeta, (...) senzualnost, erotičnost, ljepotu pokreta, strastvenu izražajnost, kićenost do zasićenja i rafiniranost do sofisticiranosti izražene u

kontrastu s odrubljenom glavom asketskog proroka” (Popović, 2017: 192 prijevod citata A. T. Jugo) Kako je prethodno spomenuto, ciklusom radova *Saloma* kao posljednjim u nizu u projektu inspiriranom biblijskim ženama, može se zaključiti kako pored prethodna dva modela, akademske glumice Dore Lipovčan u ciklusu *Marija Magdalena* i psihologinje Petre Vrkljan u ciklusu *Judita*, za model u ciklusu *Saloma* Popović odabire upravo Severinu Vučković jer “Sudeći po zanimaju za njegovu izložbu, bio je ovo i odličan marketinški potez” (Izvor: Youtube video, Prilog iz Dnevnika 3 HRT-a, <https://www.youtube.com/watch?v=HQ8uGbKFa1U> pristup ostvaren 30.09.2021. u 21:00 h.) kojim se ostvarila kako medijska vidljivost, tako i interes publike za sva tri ostvarena Popovićeve ciklusa na projektu inspiriranom biblijskim ženama.

Imajući na umu kako Popovićevu dosljednu tendenciju autorske reinterpetacije prikaza likova u ciklusima iz projekta posvećenog biblijskim ženama, u ciklusu *Saloma* “zacrnjena koža opisuje to stanje izgubljene Salomine duše” (Katunarić predgovor u Popović 2010c: 7), tako i Popovićevu konstantu suradnje sa suvremenim modelima u ulogama biblijskih ikona na istom projektu, odabir estradne zvijezde Severine za model suvremene *Salome* simbolički obilježava iskorak ka osuvremenjavanju kroz “dolazak novog tijela koje će u sklopu antropoloških mutacija iznijeti treće tisućljeće.” (Katunarić predgovor u Popović 2010c: 7) Za razliku od pristupa u prethodna dva ciklusa u kojima Popović prikazuje metamorfozno rastjelovljeno tijelo Marije Magdalene u vlastitom zavičaju i nago Juditino tijelo lišeno Holofernova mača, Popović čini najveći odmak kako u odabiru modela, tako u prikazu tijela suvremene Salome: “To je današnje elastično tijelo (...) glatko i apstraktno, gotovo planetarno i konformističko koje se oertava na staklima dućana neke trgovačke galerije (...) tijelo koje je doživjelo svoj uspon najviše preko reklama, spotova, jumbo-plakata, televizije, kina, estrade, magazina na finom papiru i čini se da postoji samo zato da si priskrbi užitek, samougodu, spektakl, zabavu. A njima je zapravo dokinuto (Katunarić, predgovor u Popović 2010c: 7) čineći najveći odmak prema estradi, popularizaciji umjetnosti i merkatibilnosti u novom mileniju.

7.10. Performansi

“Neviđeni” (Izvor: Youtube video, Prilog iz Dnevnika 3 HRT-a, <https://www.youtube.com/watch?v=HQ8uGbKFalU> pristup ostvaren pristup ostvaren 30.09.2021. u 21:00 h.) performans *Ples bez vela* održan je u povodu otvaranja izložbe *Saloma* u “izložbenom prostoru reprezentativnog starog zdanja Muzeja Mimara u Zagrebu.” (Popović, 2017: 195) Popović i ovaj put, smiono, konceptualno pristupa ovom činu, karakterizirajući ga kao “hibrid likovne umjetnosti i teatra” (Popović, 2017: 195) jer za ovu prigodu, zdanje Muzeja u kontekstu priče o Salomi, postaje Herodova palača, dok uzvanici svečanog koktela organiziranog u povodu otvorenja Popovićeve izložbe postaju slavljenci na Herodovoj, za ovu prigodu, “insceniranoj” rođendanskoj proslavi. Popović postavlja Salomin ples, bez vela, na plato ispred Muzeja Mimara, dok gledatelje distancira, poniže samog platoa, čime ih stavlja u pasiviziranu, podređenu perspektivu, čineći time simbolički Salomin ples uzvišenim i dominantnim u očima okupljena mnoštva kao i predstavnika medija: “teško je bilo prebrojati kamere i foto objektivne u moru ljudi” (Izvor: Youtube video, Prilog iz Dnevnika 3 HRT-a, <https://www.youtube.com/watch?v=HQ8uGbKFalU> pristup ostvaren pristup ostvaren 30.09.2021. u 21:00 h).

Popović apostrofira centralni, naslovni lik, smještajući tom prigodom jedinu izvođačicu u središte bijelog platna postavljenog duž poda platoa, omeđenog dvama postamentima od kojih s jedne strane, na prvom postamentu, biva postavljena na pladnju glava Ivana Krstitelja, dok se s druge strane na rubu platna, nalazi drugi postament na kojem se nalazila posuda s crvenom tekućinom u funkciji krvi, kako navodi Popović “simbolična krv (...) je imala važnu ulogu u dramskoj i mističnoj radnji performansa” (Popović, 2017: 196), pa pojašnjava Salomine postupke: “prišla je posudi s krvlju (...) klekla i šake položila u crvenu tekućinu (...) zatim je obnažene ruke, niz koje se cjedila krv, okrenula prema (...) publici (...) energičnim pokretima ruku pritiskala je svoje tijelo u području trbuha i bokova, ostavljajući na haljini otiske krvavih dlanova i prstiju (...) potom je bosim nogama zagazila u posudu (...) crvenu tekućinu je stresla s nogu prskajući po bijeloj platnenoj stazi (...) ostavljajući krvavi trag svojih stopala” (Popović, 2017: 196 prijevod citata A. T. Jugo). Osim efekta bizarnosti i začuđenosti publike koji nosi prisustvo crvene krvi na bijelom platnu, simbolika tog postupka može se tražiti u Wildeovoj jednočinskoj tragediji *Saloma* u kojoj Herod prvotno kazuje “U krv sam zagazio! To je zao znak! Vrlo nepovoljno znamenje” (Udovičić, 2010: 46) A zatim Herod tremi nad Salomom: “Krv je razlivena tlom. Ne smije zaplesati u krvi. Bio bi to zao znak” (Udovičić, 2010: 47) iz čega je razvidno kako se Popović u inscenaciji performansa namjerno poigrava izražajnim

sredstvom scenske krvi, kako bi apostrofirao fatalnu zlokobnost i pogubnost, čina Salomina plesa, odnosno posljedica koje isti nosi. Kako sam Popović opisuje performans “spektakularna gozba koja doživljava klimaks u Salominom zanosnom plesu” (Popović, 2017: 195) a za Popovića je to neka vrsta “biblijske estrade” (Popović, 2017: 195)

Popović, čineći odmak od klasičnijih izražajnih medija, ranije analiziranih ovim radom, i u umjetničkoj formi performansa, suvereno i dosljedno pokazuje sklonost autorskoj reinterpretaciji teme kojom se bavi kroz ciklus *Saloma*, a po Popovićevu mišljenju “ne postoji danas (...) bolji model koji bi mogao utjeloviti suvremenu Salomu” (Izvor: Youtube video, Prilog iz Dnevnika 3 HRT-a, <https://www.youtube.com/watch?v=HQ8uGbKF1U> pristup ostvaren pristup ostvaren 30.09.2021. u 21:00 h.) Iako je riječ o izražajnoj formi performansa, Popović vješto gradi slikarske perspektive unutar istog, jer osim spomenutih uzvanika, Herodove zabave, tu su i slučajni prolaznici, suvremeni flaneri, promatrači, putnici gradskog prijevoza, udaljeni svega na nekoliko desetaka metara dalje, širom trga i okolnih ulica unutar svojih svakodnevnih aktivnosti, a kako Popović zaključuje: “kao da se nakratko bilo dogodilo prožimanje biblijskog i sadašnjeg vremena” i upravo tim činom, izmještanjem performansa, baziranog na biblijskom motivu pred pročelje muzejskog zdanja dolazimo do Salome našeg vremena. “Te (...) noći nebo je bilo oblačno i slutila se kiša. Povremeno, vjetar je raspuhivao plamen na bakljama.” (Popović, 2017: 195) preuzimajući motive Wildeove Salome u kojima Herod zapovijeda Manassehu da upali baklje i kasnije kazuje: “Podigao se vjetar. Zar ne puše vjetar?” (Udovičić, 2010: 47)

Pet godina kasnije, za potrebe snimanja dokumentarnog filma *Preludij za snajper*, redatelja Danila Marunovića, koji tematizira rad Dimitrija Popovića, Severina je izvela performans “bizarne čulnosti” (Popović, 2017: 199) u kojem je ponovno utjelovila Popovićevu Salomu, posjednuta na glasovir u intimnosti umjetnikova doma, izgovara rečenicu: Ja ljubim tvoja mrtva usta, Ivane, ja ljubim, kako interpretira Popović: “Klavir je na moderan način simbolizirao muziku na raskošnoj Herodovoj gozbi, ali i crno pogrebno postolje (odar) na kojem spojeni počivaju Salomin poraženi eros i odrubljena glava nedužnog proroka” (Popović, 2017: 199 prijevod citata A. T. Jugo.) Pored izloženih Popovićevih radova i onih publiciranih u mnogobrojnim monografijama zanimljiva je činjenica dokumentiranja “intimističkog” performansa umjetnika i modela, koji se ne izvodi za širu masu, gledateljstvo u trenutku nastajanja, ali kroz medij dokumentarnog filma postaje javan, dostupan gledateljima filma, te je kao takav namijenjen masama.

7.11. Tehnika radova

Ciklusi *Marija Magdalena* i *Judita* sadržavaju “ranije” radove koji datiraju u sedamdesete, osamdesete i devedesete godine dvadesetog stoljeća, dominantno nastale u “klasičnim” slikarskim i crtačim tehnikama: olovka u boji na papiru, akvarel, (novinski) kolaž, ulje na platnu, a često je riječ i o kombiniranoj tehnici. Radovi nastali uoči i u novom mileniju, odlikuju se i korištenjem novih medija u kojima se Popović izražava. Pored prethodno navedenih, konvencionalnih tehnika, zastupljeni su mnogobrojni asamblaži u ciklusu *Judita* u kojima autor koristi aplicirane predmete poput morske spužve, platna, prikaza iz atlasa anatomije, vlasulje – umjetne kose, konopa, metalnog čavla, nakita – perli, fotografija čiji fragmenti postaju djelom nove cjeline, s eventualnim dodatnim slikarskim i crtačim intervencijama po istima, pa do samostalnog izražaja u mediju fotografije, na kojima najčešće prikazuje ženske modele u funkciji naslovnog lika ciklusa, fotografirane uz osnovne ikonografske atribucije u obliku rekvizita kaleža, lubanje, vlasulje, nakita, drvenog raspela ili slika s prikazom Krista na raspelu.

U ciklusu *Marija Magdalena* zamjetne su i fotografija interijera u kojem inscenira s pomoću prethodno navedenih atribucija atmosferu i narativ biblijske priče, a na ponekim fotografijama Popović prikazuje modela u funkciji naslovnog biblijskog lika u već prethodno opisanim uvjetima. U ciklusu radova *Judita* ranija faza radova pretežito iz osamdesetih godina obilježena je radovima u tehnici tuša i pera, olovki u boji, gvaša i akvarela, suhe igle. Znakovit je i dio radova koji nose dataciju 1983/2010, 1984/2010 i 1986/2010, iz čega proizlazi da su isti višekratno dovršavani, odnosno da je u radove iz osamdesetih godina prošlog stoljeća intervenirano naknadno u novom mileniju. Radovi nastali zadnjih godina prve dekade novog milenija napravljeni su u tehnici fotografije u boji. Kao i u zadnjoj fazi ciklusa Marije Magdalene, model u funkciji Judite pozira uz atribucije. Fotografije Popović dovršava kasnijim interveniranjem slikarskim i crtačom tehnikama apliciranim na površinu otisnute fotografije. Popović tvrdi kako ciklusom *Saloma* “dominiraju radovi oslikanih fotografija, c-printova na kojima sam intervenirao akrilikom i olovkama u boji. Fotografiju koristim kao izražajni medij da bih kao u ciklusima *Judita* i *Marija Magdalena* aktualizirao biblijski lik kroz suvremene žene.“ (Popović, 2010c: 18)

Ciklus *Saloma*, sadrži samo jedan rad iz starog milenija, crnobijelu fotografiju manjeg formata, iz sedamdeset i šeste, a ista prikazuje kako žena (Jagoda Popović?) šiša ispred nje posjednutog muškarca (Dimitrija Popovića?). Kasnijom intervencijom tehnikom gvaša je oko muškarčeve glave naslikan pladanj, tako da je prethodno fotografirana glava, montirana, stavljena u kontekst obezglavlivanja, uz tipografski natpis SALOMA. Ostali radovi iz ciklusa *Saloma* datiraju iz zadnjih godina prve dekade novog milenija i nastali su pretežito u tehnici ulja na platnu, crteža olovke u boji, akvarela, tempere. Osim istih, ciklus čine i objekti, u glini oblikovane glave Ivana krstitelja, s nadodanom vlasuljom i plastične noge (iz izloga s cipelama) koja štiklom gazi istu tu prethodno oblikovanu glavu. Nadalje, Popović opisuje minimalistički postupak kojim se izražava: “aplicirao sam po površini platna što zaprema crno polje Salomine siluete, biserne kuglice. Ovakav postupak u asamblažnoj tehnici predstavlja svojevrsni kod, jasan simboličan znak ženstvenosti, dakle erotskog elementa (školjka bisernica) i također kao funkcionalni koncept što upućuje na ukrašavanje tijela, potrebe da se nakitom naznači erotska privlačnost zanosne plesačice ” (Popović, 2010c: 18) Može se zaključiti kako se Dimitrije Popović, iako široj publici poznat prvenstveno kao vrstan slikar i crtač, vrlo smiono izražava kroz čitav niz manje klasičnih i suvremeniji tehnika i medija istovremeno ostvarujući citatno-referencijalni pluralizam osobito u kolažima i asamblažima te rekvizitima inscenacija prizora triju žena iz Biblije.

8. *Karolina Riječka*

Karolina Riječka, “najburnija” (Fabrio, 1963: 15) komedija Drage Gervaisa u četiri čina, prouzvedena je dvije godine nakon polovice dvadesetog stoljeća “u režiji Ferde Delaka, a potom je igrana 1964. u režiji Vlade Vukmirovića, 1981. na tekst Vlade Vukmirovića i glazbu Ljube Kuntarića u režiji Vlade Štefančića” (Petranović, 2008: 123) Dvije tisuće i treće godine u riječkom Hrvatskom narodnom Kazalištu Ivana pl. Zajca premijerno je prikazana *Karolina Riječka* u režiji Laryja Zappije koji je ujedno i autor dramatizacije u kojoj su “uz neke narodne pjesme, korišteni citati iz djela Draga Gervaisa, Marka Marulića, Howarda Barkera, Mate Dvorničića, Edvartsa Virze, Vladimira Nazora, Wystana Hughua Audena, Louisa Labéa, Paula Éluarda, Roberta Pilepića, Anne Ahmatove, te Elisavete Bagrjane” (Gervais, 2003: 190), iz čega se može zaključiti kako je Zappijina novo-milenijska dramatizacija Gervaisova predložka

svojevrnsni citatno-pluralistički intertekstualni mozaik odnosno po mišljenju Gašparović: “Zappijina dramaturška obrada Gervaisove komedije ambiciozno je i zanimljivo mišljena – poput tipična postmodernog kolaža (koji u završnici ipak djeluje poput gomilanja nalijepljenih slojeva)” (Gašparović, Vijenac br. 251, listopad 2013. Dostupno na poveznici <https://www.matica.hr/vijenac/251/Neuspjela%20ironija/>, pristup ostvaren 30.09.2021. U 22:10 h)

Tadašnju intendantica riječkog Talijinog hrama Mani Gotovac imala je jasnu viziju oko izvođačica naslovne uloge: “Razmišljajući o tome tko bi mogao igrati Karolinu, došla sam na dvije ideje. Budući da je ona spasila Rijeku, trebala mi je hrvatska zvijezda, koja još pritom ima i nadimak Nationale. Naravno da se tu pojavila Seve Nationale, tu nije bilo drugog izbora (...). Alternacija Severini je Jelena Miholjević” (Nacional, br. 407, 2003. autorica Izabela Ivčić), a u nastavku ističe kako je u dogovoru s redateljem Zappijom želja bila po Gervaisovom predlošku “napraviti posve suvremeni mjuzikl (...). Ne onakav kakav poznajemo iz hrvatskih kazališta nego nešto bliže filmu ‘Moulin Rogue’.” (Nacional, br. 407, 2003. autorica Izabela Ivčić) dok drugi izvor preciznije predstavu određuje kao “neku vrstu žanrovskog križanca s elementima komedije, burleske, vodvilja, kabareta i melodrame” (Cuculić, 2012: 268) Zanimljivo je promotriti tezu redatelja Zappije koji kaže: “aspekt predstave, koji je u svim prijašnjim uprizorenjima bio zapostavljen, jest enigma što se zaista dogodilo na brodu engleskog admirala. U modernoj će verziji ‘Karoline Riječke’ tajnu čuvanu od 1813. godine otkriti Severina i Galliano Pahor. Dok su drugi izmišljali mitove i stvarali heroine, Rijeka je zaista imala svoju Juditu. No ona je pomalo zapostavljena i čak je ni Gervais nije napravio tolikom heroinom kolika je zapravo bila.” (Nacional, br. 407, 2003. autorica Izabela Ivčić) Zappija nastavlja kako se “malo zna o tome što se zaista dogodilo na tom brodiću.” (Nacional, br. 407 2003. autorica Izabela Ivčić) i zatim potvrđuje kako vlastitu dramatizaciju temelji na intervenciji u Gervaisov predložak: “usudio sam se dopisati ono što mi je nedostajalo i opisati kako jedna žena može spasiti grad.” (Nacional, br. 407, 2003. autorica Izabela Ivčić)

8.1. Gervaisova interpretacija čina Karolinina posjeta Kontraadmirala Fremmaentla

Poradi domoljubnih motiva, a s obzirom na to kako je grad u opasnosti i ne zna što se može dogoditi na brodu, Karolina opraštajući se od supruga Andrije unaprijed želi razjasniti situaciju napominjući kako mu je uvijek bila vjerna i kako ga nije prevarila. Kazuje kako će spasiti grad na traženje građana jer: “kad to nisu u stanju muškarci da učine, učinit će slaba žena” (Gervais, 2003: 60) Razdragano, euforično mnoštvo na ulicama izvikuje ime svoje osloboditeljice uz istovremenu zvonjavu “*zvona svih riječkih crkava koja su počela zvoniti kada je Karolina izašla*” (Gervais, 2003: 60) Zanimljivo je promotriti rečenicu Kontraadmirala Fremmaentla koji se poput Gavranova Holoferna opisano u poglavljima 2.2. i 2.3. ovoga rada suosjeća s patnjom okupiranog naroda poradi izvršenje ratnih ciljeva svojih nadređenih: “I to glupo bombardiranje! Da mi je samo znati zašto moram da uznemirujem dobre građane ovoga grada koji mi baš ništa našao nisu učinili. Zaista, idiotska stvar, taj rat. Ako nekome u nezgodno vrijeme baneš u kuću, ispričavaš se na tisuću načina, a ovdje obasipaš ljude bombama a da im nisi rekao ni dobro jutro!” (Gervaisa, 2003: 64) George ukazuje Fremmaentlu na čamac u kojem su “čovjek i dama” (Gervaisa, 2003: 64) te mu poručuje Adamićevo pismo iz koje Fremmaentl saznaje kako bombardiraju Adamićev grad – Rijeku. Fremmaentl izdaje Georgeu naredbu: “Daj čovjeku čašicu viskija i pošalji ga natrag, a damu dovedi ovamo” (Gervaisa, 2003: 65) Po ulasku na brod i pozdravljanju s Hostom i Fremmaentlom Karolina “pada pred (...) [Fremmaentlom] na koljena (...) moli i zaklinje” (Gervaisa, 2003: 67) da poštedi građane Rijeke i grad od stradavanja. U nadi kako do tada nije već počinjeno previše štete Fremmaentl zapovijeda prekid vatre, a Karolina euforična poradi toga, zahvaljujući mu se zabunom izgovori: “Sad će svi u gradu znati da sam govorila s vama, da sam uspjela, da sam žrtvujući se...” (Gervaisa, 2003: 69) Fremmental ju upita: “što žrtvujući?” (Gervaisa, 2003: 69, no ona naivno promijeni temu spominjući kako ju čeka zabrinuti suprug, implicirajući time kako nije slobodna žena. Fremmental joj kazuje kako očekuje od nje protuuslugu; nudi ju čašicom cheriya, a kasnije ju poziva na “skroman mornarski ručak”, zatim Hostu naređuje da sutradan bombardiraju obližnji grad Bakar.

Može se zaključiti kako Gervais u svom predlošku ne nominira niti čin dekapitacije kao ni čin ljubavnog ili spolnog odnosa između gradske heroine Karoline i engleskog Kontraadmirala Fremmaentla, štoviše u četvrtom činu na svečanom primanju Karoline u municipijskoj dvorani Adamić tvrdi kako je on Karolini “predao pismo za engleskog admirala i zbog toga nije bila potrebna nikakva njena žrtva” (Gervais, 2003: 86) na brodu, a zatim Adamić na glas pred okupljenima čita odgovor admirala Fremmaentla: “Dragi mister Adamić,

udovoljio sam vašoj želji i nisam bombardirao vaš lijepi grad a zahvalan sam vam što ste mi omogućili da upoznam jednu lijepu damu kojoj izručite moje oduševljenje i komplimente. I, vjerujte mi, da nisam tako star i nemoćan, madame Karolina bi imala u meni svoga najvatrenijeg i najmoćnijeg obožavaoca.” (Gervais, 2003: 86) Stoga primjesa snošaja između Karoline i admirala Fremmaentla biva svedena na glasine ljubomornih malograđanskih jezika od onih koji su Karolinu prije odlaska na admiralov brod na koljenima molili da spasi njihov grad i djecu. Po završetku svečanog prijama Adamić prima Karolinu “za laktove, (...) *ustreptao i zaljubljen*” no ona mu odgovara: “Ne, monsieur, od tog brašna neće biti pogače. Bila sam spremna da žrtvujem svoju čast za slobodu našega grada, ali je neću nikada žrtvovati zbog mušica jednog kavalira, pa makar se on zvao i Ljudevit Adamić! I kad već moram da uđem u historiju, (...) želim da u nju sama i bez ikakve pratnje.” (Gervais, 2003: 89) Time Gervais iznova apostrofira ne preljubničku čestitost lika Karoline, kao one koja je isključivo vlastitim šarmom i ugodnom vanjštinom, bez seksualnog odnosa, herojski obranila grad i ostala vjerna vlastitom suprugu.

8.2. Zappijina interpretacija čina Karolinina posjeta Admiral

Kazališni redatelj Lary Zappija svoju intertekstualnu citatnu dramaturgiju *Karolina Riječka* podnaslovljenu *Herojski komad s pjevanjem i pucanjem* jasno klasificira kao počast Gervaisu. Već u popisu lica dramaturgije jasno je evocirana Zappijina tendencija intertekstualnog citatnog načela, pa tako lik Gervaisove Karoline Belinić u Zappijinoj dramaturgiji dobiva sufiks “riječka Judita” (Gervais, 2003: 95) a integralni Gervaisov Kontraadmiral Fremmaentl kod Zappije biva samo Admiral u sufiksu “britanski Holoferno” (Gervais, 2003: 95) Kako bi narativ *Judite* dodatno evocirao, Zappija uvodi u dramaturgiju i lik Karolinine sluškinje Antonije čime reinterpreтира lik Juditine sluškinje Abre iz *Biblije* odnosno Gavranov lik Juditine sluškinje Šue opisan u poglavlju 2.9. ovoga rada, no s invencijama likova tu ne staje, pa osim počasti istaknute Gervaisu u prednaslovu dramaturgije, Zappija preko lika Glasa a u sufiksu “možda i duh Gervaisov” (Gervais, 2003: 95) dodatno potencira Gervaisovu važnost kroz ulogu naratora na sceni.

Zappijina inscenacija *Karoline Riječke* počinje pred zgradom kazališta, gdje uz pratnju bubnjeva Karolinu dovode zatvorenu u kavez među mnogobrojno okupljeno mnoštvo koje čine

kako izvođači tako i posjetitelji kazališne izvedbe, no zanimljivo je promotriti kontekst početka kazališne izvedbe u javnom prostoru, jer kao i u Popovićevu performansu *Ples bez vela* opisano u poglavlju 7.10. ovoga rada slučajni prolaznici, osobe koje na obližnjoj stanici čekaju javni gradski prijevoz ili se već voze u njemu ili vlastitim automobilima, bivaju neposredni svjedoci i sudionici ovog kazališnog čina. Zappija postavlja Admirała na balkon zgrade kazališta s kojeg “kao deus ex machina” (Gervais, 2003: 99) kori riječko građanstvo poradi načina na koji se isto odužilo Karolini za osloboditeljski čin koji je izvela: “Unesrećili ste joj život i brak, prstom pokazujete na nju, a djecu, koju vam je spasila, naučili ste da viču besramnosti za njom” (Gervais, 2003: 99) referirajući se na malograđanske govorcije iz četvrtog čina Gervaisova predložka. U nastavku Admiral opetuje okupljenom mnoštvu kako “ovaj grad ne zaslužuje Karolinu Belinić” (Gervais, 2003: 99) i kako “Karolina pripada legendi. **Karolina pripada teatru!** (...) Stoga vam uzimam Karolinu Belinić i odvodim je sa sobom. (...) (*Ulazi u kazalište, odvođeci riječku heroinu sa sobom.*)” (Gervais, 2003: 100)

U nastavku koji se odvija na sceni kazališta naslovljenom *Nepredvidljive posljedice rodoljubnog čina* kroz lik Glasa kazuje se narativ Zappijine dramatizacije *Karoline Riječke*: “Kad je u srpnju Ljeta Gospodnjeg 1813. pred Rijekom osvanula engleska flota s namjerom da razori grad, Karolina Belinić rođena Kranjec, pošla je do engleskog admirala, pala pred njim na koljena i zamolila, spremna i na najveću žrtvu koju jedna lijepa žena može pridonijeti za spas svoje domovine, da ne bombardira grad. Njena ljepota, njene divne na molitvu sklopljene ruke, njen uzdrhtali glas i njene prekrasne zaplakane oči slomile su okrutno srce neprijatelja i poštedjele grad od napada. Tim se činom ime Karoline Belinić, spasiteljice Rijeke, zlatnim slovima zauvijek zapisalo u historiju našeg slavnog i starodrevnog grada, na čast i slavu njezinim suvremenicima i nama, njenom dalekom potomstvu.” (Gervais, 2003: 101) Dakle Zappija kroz scenski lik Glasa Gervaisova rezimira od prije poznatu priču o Karolini, a zatim kroz lik Karoline, odnosno riječke Judite iznosi njezino viđenje istog događaja: “Oni nikako nisu mogli pobijediti neprijatelja. Stoga su poslali mene da ga zavedem, a s obzirom da sam u to vrijeme bila najljepša žena i da nisam znala gotovo ništa. Otišla sam k njemu sa svojom sluškinjom i zavela ga. I dok je spavao, odsjekla sam mu glavu.” (Gervais, 2003: 102). Dakle Zappija osim sufiksima u nazivu likova kroz vlastitu dramatizaciju Karoline Riječke intertekstualno citira priču o Juditi. Zanimljivo je uočiti kako Gavran invencijom homoseksualnog lika Juditine sluškinje Šue istoj daje viša načela pri slijeđenju svoje voljene, a ne pukom izvršenju gospodaričine naredbe opisano u poglavlju 2.9. ovoga rada. Istim

postupkom Zappija u svojoj verziji riječke Judite skida plošnost kanonskog lika Juditine sluškinje Abre, dajući liku Karolinine sluškinje Antonije karakter inteligentnom ironijom, pa ona opisuje kako je nakon dekapitacije rekla: “Strpale smo glavu u torbu. Pronijele je mimo engleskih straža. Pitali su nas što je u torbi. Budućnost Rijeke, odgovorile smo.” (Gervais, 2003: 102) Dakle može se zaključiti kako Zappija intertekstualnim citatom priče o Juditi scenski ojačava i nadgrađuje Gervaisova predložak. Zanimljivo je promotriti kako Zappijina Karolina kazuje kako je “istinski željela” (Gervais, 2003: 105) engleskog Admirala i kako je “naprosto procvala u njegovoj blizini” (Gervais, 2003: 105), iz čega proizlazi kako Zappijina Karolina, odnonsno riječka Judita više nalikuje Gavranovoj Juditi nego integralnoj Gervaisovoj *Karolini Riječkoj* ili integralnoj biblijskoj ili Marulićevoj *Juditi*.

Gervaisovu liku Zore Anderličeve Zappija dodaje sufiks savjesti grada, a kroz njezin lik u ključnim situacijama citira govor lika Marulićeve Judite: prvotno kada se saznaje o okupaciji grada od strane engleske flote Anderličeva kazuje: “Bože pomiluj nas,/jer evo dođoše potrti nas danas.../” (Gervais, 2003: 130) a kasnije za Karolinina posjeta Admiralovu brodu Zappija fragmentarno Anderličevu zastupa glasom “kao plod *KAROLININE* mašte” (Gervais, 2003: 144), što se može protumačiti dodatnom citatnom referencom na Marulićevu junakinju kroz citat njezina govora. Također taj intertekstualni postupak se može promotriti u kontekstu intertekstualnog citata Katarine Livljanić, koja u svojoj verziji *Judith/Judite* agonijama anonimusa daje unutarnju snagu Juditi kako bi izvršila čin dekapitacije opisano u poglavlju 6.2. ovoga rada. U Zappijinoj dramatizaciji zanimljivo je promotriti portretiranje lika engleskog Holoferna, koji nalikuje Gavranovu Holofernu opisanom u poglavlju 2.7. ovoga rada utoliko što on za susreta s riječkom Juditom višekratno opetuje kako predosjeća smrt i stavlja tematiku smrtnosti u fokus razgovora. Unutar Zappijine dramatizacije zanimljivo je promotriti song *SLATKI SNOVI* koji kao i kod Gavrana, opisano u poglavlju 2.5. ovoga rada, dolazi uoči bliženja čina dekapitacije. Zappija čini najveći iskorak, ostavljajući sluškinju Antoniju aktivno prisutno i involviranu u susretu između Riječke Judite i engleskog Holoferna, dok su kod drugih autora Juditine sluškinje uvijek ostajale izvan i po strani Holofernova šatora. Kao i Gavranova Šua Juditu, no bez ljubomore, Zappijina Antonija Karolinu upućuje gdje se nalazi mač i kako treba isti upotrijebiti, a pretpostavljajući kako bi Karolina mogla ustuknuti slikovito ju upućuje da pritom misli na nevinu riječku djecu jer ako ne izvrši čin dekapitacije “ovo će im biti posljednja noć” (Gervais, 2003: 164), a n poslijetku Antonija kazuje ako Karolina ne uzme mač kako će ga uzeti ona sama.

U odgovoru e-poštom za potrebe ovog rada uz suglasnost za citiranje redatelj Laryja Zappija tumači: “nadahnuće za scenu (...) susret[a] Karoline s Admiralom, bila mi je biblijska Judita. (...) [a] scena [je] jasan primjer sna na javi” (Zappija, e-pošta od 05.10.2021.) dok Gašparović interpretira kako: “Zappia se ponovno poigrava odnosom iluzija/stvarnost tako što Barkerovu viziju susreta Judite i Holoferna pretvara u Karolinino maštanje o izlasku iz skučenosti vlastita života u uzbudljiviji život pun strasti, junaštva i slave, od čega će joj na kraju, baš kao kakvoj von Horváthovoj antijunakinji-malograđanki, ostati samo razočaranje i tuga.” (Gašparović, Vijenac br. 251, listopad 2013. Dostupno na poveznici <https://www.matica.hr/vijenac/251/Neuspjela%20ironija/>, pristup ostvaren 30.09.2021. U 22:10 h) Zappija nastavlja tumačenje e-poštom: “Admiral je zaspao, a Karolina mašta o tome kako je samo korak dijeli da od lake žene postane prava heroina i da, poput Judite, odrubi glavu Admiralu. Na trenutak je, u toj izmaštanoj sceni, opijena mogućnošću da postane neka druga žena.” (Zappija, e-pošta od 05.10.2021.) Pa tako Zappija Karolinu snom opijenu na javi, portretira gradeći poseban odnos između Karoline i Antonije, u kojem Karolina izrazitim imperativnim naredbama dominira nad Antonijom nazivajući ju kurvom i ološem, tjerajući ju da joj ljubi stopala. Karolina kazuje kako će Antonija nositi glavu do dolaska na kopno, implicirajući time jasnu ulogu čemu služi sluškinja, a i za pretpostaviti je kako njoj prepušta prljaviji dio posla ako budu uhvaćene od strane engleske straže da Antonija bude uhvaćena s plijenom u rukama, a zatim joj kazuje da po dolasku na kopno mora koračati iza nje “barem desetak koraka” (Gervais, 2003: 168) te kako će morati verificirati sve ono što Karolina kaže: “jer istina će biti ono što ja kažem” (Gervais, 2003: 168) A zatim Zappija nastavlja u svom tumačenju e-poštom: “No, historijska je činjenica da je Admiral dočekaó jutro s glavom na ramenima, te da se naša Karolina nije odvažila na veliku gestu.” (Zappija, e-pošta od 05.10.2021.) Zappijinoj Karolini preostaje samo razočaranje i tuga, poput hladnog tuša i buđenja iz sna: “*Čuje se razgovor, zveckanje posuđa, admiralova jazbina se budi. Vraćamo se u realnost.*” (Gervais, 2003: 169), a zatim unutar Zappijine dramatizacije slijedi preuzet Gervaisov kraj narativa Karolinine posjete admiralovu broda. Ovaj postupak može se interpretirati kao hibrid Zappijine intertekstualne interpretacije, prikazivanjem jednog od mogućih viđenja događaja na Admiralovu brodu, no kako bi se posebno naglasilo kako je riječ o umjetničkoj interpretaciji, postupak je sveden na metaforički prikaz kroz fantazmagorično-vlažan san, kako bi se namirila kako zla naklapanja malograđanskih jezika o Karolininoj aferi na brodu prisutnih u integralnoj Gervaisovoj verziji, tako i potrebe suvremenih gledatelja

željnih “(Karol)Severin[e]“ (Gašparović, Vijenac br. 251, listopad 2013. Dostupno na poveznici <https://www.matica.hr/vijenac/251/Neuspjela%20ironija/>, pristup ostvaren 30.09.2021. U 22:10 h).

8.3. Severina kao Karolina

Severininu prisutnost na projektu suvereno rezimira dugogodišnja kazališna kritičarka Novog lista Kim Cuculić pa tako piše: “U jednom dijelu kazališnih, i ne samo kazališnih krugova, nije s odobravanjem primljena ni vijest da je u najnovijoj verziji *Karoline Riječke*, (...) naslovna uloga povjerena estradnoj zvijezdi Severini Vučković. S obzirom na njezin dosadašnji lakoglazbeni repertoar, postajale su određene dvojbe u pogledu Severinine doraslosti jednom takvom projektu. Budući da se ipak radi o predstavi uglavnom ležernog karaktera, takav izbor ipak se nije pokazao promašenim, a Severina je mnoge iznenadila svojom glumačkom prirodnošću i plesačkim umijećem, dok u pjevačkom smislu nije bitnije iskoračila iz svog uobičajenog glazbenog izraza” (Cuculić, 2012: 267) stoga se može zaključiti kako neovisno o ukupnom umjetničkom dojmu same predstave i Severininog ostvarenja u naslovnoj ulozi, primaran cilj ovoga projekta je ostvaren a to su financijska dobit i medijska vidljivost kazališta. Cuculić tvrdi kako su u intendanturi Mani Gotovac u riječkom HNK Ivana pl. Zajca “riječke lokalne vlasti prepoznale (...) ‘slamku spasa’ što će riječko kazalište spasiti od financijskog i repertoarnog potonuća (...) a kao mamac za publiku izvučena je estradna zvijezda Severina” (Cuculić, 2012: 20) pa autorica rezimira “riječko je kazalište s dolaskom Mani Gotovac okrenulo se tržišnim načelima, ostvarujući *Karolinu Riječku* prema svim pravilima suvremenog menadžmenta. Međutim, angažiranje Severine nije predstavilo ništa novo u povijesti HNK Ivana pl. Zajca, jer je u mjuziklu *Poljubi me Kato* već prije pjevala zabavna pjevačica Tatjana Matejaš, dok je u *Karolini Riječkoj* iz 80-ih godina nastupila Radojka Šverko.” (Cuculić, 2012:20) Osvrćući se na ovu produkciju, Cuculić apostrofira kako su “umjetnički kriteriji ostali negdje po strani (...) nedvojbeno je jedino činjenica da se blagajna kazališta napunila, a u riječki Talijin hram Severina je privukla i one koji do tada nisu znali ni gdje se ulaz u zgradu kazališta nalazi” (Cuculić, 2012: 20–21) stoga se može zaključiti kako Severinin angažman u Riječkom HNK Ivana pl. Zajca za posljedicu ima dvostranu koristi, u kontekstu kazališnog financijskog profita i ostvarene medijske vidljivosti kao i kontekstu osobnog spoznajno-edukacijskog profita

posjetitelja koji su kazalište posjetili prvi put zahvaljujući angažmanu Severine u naslovnoj ulozi. Iz čega se može zaključiti kako popularnost estradna zvijezde Severina Vučković nedvojbeno doprinosi vidljivosti umjetničkih projekata kako u slučaju Popovićeve *Salome* tako i u slučaju riječke *Judite* odnosno *Karoline Riječke*.

9. Boris Senker: *Tri glavosjeka*

Knjiga, odnosno “tročlana dramska zbirka” (Čale Feldman i Čale, 2008: 196) *Tri glavosjeka* akademika Borisa Senkera donosi autorsku interpretaciju u vidu dramskih predložaka čiju su glavni likovi žene. Andrea Zlatar pogovorom “TRI D(R)AME” (Senker, 2004: 183) koncizno rezimira Senkerovu književnu posvetu dramskim damama. Prva d(r)ama nastaje iz Marulićeva epa *Judita* a kod Senkera biva transformirana u *Prikazanje kreposna života, junačkih djela i blage smrti te uznesenja u povijest POBJEDNICE JUDIT*. Senker ovo djelo podnaslovljava kao: “NEOVJEREN PRIJEPIS STAROZAVJETNE KNJIGE NAČINJEN U ZAGREBU A.D. MMII” (Senker, 2004: 7) Može se uočiti kako Senker svodi likove na one koji “Prikazuju se i govore;/JUDIT/OZIJA/AHIOR/” onoga koji “Samo govori; GLAS S NEBA” i one koji “Samo se prikazuju;/SJENE/muževa i žena betulijskih ter Holoferna i vojske njegove”. (Senker, 2004: 8) Vrijeme i mjesto radnje su smješteni u biblijsku Betuliju.

Druga d(r)ama *DANDY ili SAN GLAVOSJEČKE NOĆI* nastala tisuću devetsto devedeset i treće, podnaslovljena kao: “Quite useless copy of a beautiful thing” (Senker, 2004: 8) “objavljena tek 2004. (...) o sto pedesetoj obljetnici Wildeova rođenja i stodesetoj godišnjici praizvedbe njegove najkontroverznije drame *Salome*, koju *Dandy* priziva kao svoj istodobno dvojnički predložak i proizvod, ovisno o tome shvatimo li dva naslova kao ime osobe/lika ili kao ime teksta.” (Čale Feldman i Čale, 2008: 196) Može se zaključiti kako Senker referirajući se na Wildeov predložak jednočinke *Saloma* ostvaruje autorsku interpretaciju kroz vlastita “pomodara, gizdelina, fičfirića” (Oraić Tolić, 2005: 92 čineći nazivima osoba odmak od Wildeova predložka, parovima likova: “par Slikara i Modela, koji će zamijeniti likove Mladog Sirijca i Herodijadina Paža, ili pak par Njihove Svjetlosti i Njihove Visosti, zapravo dodatno udvojenih božanskih likova Apolona/Krista i Dioniza/Baala, koji će preuzeti glasove Heroda i Herodijade (...) prepirku Židova oko religijskih dogmi zamijenit će [sic. rasprava] Umnika,

Pjesnika i Tehnika o kulturološkoj oporuci novom dobu, a sam će autor *Salome*, Dandy, utjeloviti tipičnu dekadentističku figuru amoralistički senzualnog umjetnika te stati na naslovno i strukturno mjesto svoje protagonistice Salome (...)” (Donohue, 1997: 137 prema Čale Feldman i Čale, 2008: 203–204). Isto se može uočiti u Senkerovu postupku smještanja radnje svog Dandyija na prijelaz iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, odnosno kada je Wilde i umro tisuću devetstote godine, a mjesto radnje je “Terasa bjelokosne palače na Sredozemlju”. (Senker, 2004: 55)

Treća Senkerova d(r)ama GLORIANA ili /ELIZABETA&ESSEX/KAZALIŠTE&SEKS/, podnaslovljena kao “Nekoliko prizora iz glumačkog života” (Senker, 2004: 117), nastala je na temelju Brucknerove povijesne drame Elizabeta Engleska koja u Senkerovoj verziji postaje scenskim komadom smještenim u tri različita vremena i mjesta za tri lica i maske: Elizabetu, glumicu i prvakinja, mladog glumca Essexa i autora i redatelja Cecila. Senker kroz didaskaliju napominje kako: “pozornički prostor nalik je kazališnom skladištu” (Senker, 2004: 118) u kojem su pohranjene scenografije i rekvizite triju predstava osvijetljene različitom nijansom kazališne rasvjete, a za svaku od njih Senker veže sva tri lica svoje drame koji u kontekstu svake od scenografija tumači drugi lik. Pa tako u kontekstu prve scenografije se interpretiraju uloge Glumice, Glumca i Autora, u kontekstu druge scenografije Prvakinja, Mladog glumca i Redatelja a u kontekstu treće scenografije uloge Elizabete, Essexa i Cecila.

Čale Feldman zaključuje kako: “Gloriana samo intenzivira i tematizira problematiku demonizma ženske prevrtljivosti kao prevrtljivosti citata, nehomična i hotimična ponavljanja, zamijenjenih odnosa estetičke i političke starosti i novosti, dakle sve ono što je provodna nit trilogije u koju se smješta (...)” (Čale Feldman, 2005: 229)

10. Zaključak

Rad *Ženski lik kao izvršitelj u činu dekapitacije* nastao je na kolegiju Suvremena književna kultura koji vode akademkinja prof. dr. sc. Dubravka Oraić Tolić i izv. prof. dr. sc. Nives Tomašević. Inspiriran je i vođen teorijom intertekstualnosti i citatnosti te suvremenim metodama u kulturološkim studijima. Osnovna je ideja rada bila pokazati u različitim žanrovima i medijima (roman, drama, kazalište, strip, glazba, likovnost i performans) do kakvih sve promjena i preoblikovanja dolazi u modernoj i postmodernoj kulturi kada se kao predlošci uzimaju klasična djela europske kulturne tradicije.

Okosnicu rada čine dva općepoznata biblijska ženska lika: starozavjetna Judita i novozavjetna Saloma, te jednim dijelom i lik Marije Magdalene. Prva dva ženska lika ujedinjuje čin glavosjeka (dekapitacije) muškoga subjekta, u mitu o Juditi riječ je o vojskovođi Holofernu, a u priči o Salomi o navjestitelju Isusa Krista Ivanu Krstitelju. Obje biblijske junakinje odsijecaju ili traže odsijecanje glave muškoga protagonista (Judita Holofernovu, a Saloma Ivanovu).

Tema je bila idealna da se prikaže razlika između klasične i moderne intertekstualnosti i citatnosti. U klasičnim kulturama predlošci iz tradicije strogo se poštuju i djeluju kao uzori vlastita teksta i ponovne tematizacije tradicionalnih obrazaca i likova. Judita i Saloma tu uvijek imaju isto značenje i isti smisao kao i u biblijskome predlošku, primjerice – u Marulićevoj *Juditi*. U modernoj i postmodernoj kulturi sve se mijenja. Klasični tekstovi više nemaju snagu uzora, pa moderni i suvremeni autori često inoviraju tradicionalne tekstove, likove i stilska oblikovanja ili se s njima na najrazličitije načine poigravaju. Upravo se ta promjena u načinu intertekstualnih susreta s tradicijom jasno vidi u činu glavosijeka dvaju biblijskih ženskih likova.

Rad je nastojao pokazati promjene u shvaćanju dvaju tradicijom posvećenih ženskih likova, Judite i Salome, u različitim žanrovima i medijima. Tako se, primjerice, pokazalo da se Gavranova Judita i Holoferno zaljubljuju jedno u drugo, Holofernova glava u scenskim obradbama varira od gumene do virtualne, lik riječke Judite Karoline Riječke u kazališnoj postavi glumi suvremena estradna zvijezda Severina itd. Ovaj rad otvara i druge mogućnosti čitanja i oblikovanja biblijskih ženskih likova, pa može poslužiti kao ishodište novih istraživanja.

11. Popis literature i izvora

Knjige

Nepoznati autor. 2018. *Jeruzalemska Biblija*. Urednici: Rebić, Adalbert. Fućak, Jerko. Duda, Bonaventura. 10. izdanje. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Nepoznati autor. 2019. *Velika Biblija u stripu*. Urednici: Balta, Petar. Gugić, Katarina. Split: Verbum. Velika Biblija u stripu / [ilustrirao Sergio Cariello ; tekst David C. Cook ; prevela i uredila Katarina Gugić].

Batušić, N., Z. Kravar i V. Žmegač. 2001. *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne*. Zagreb: Matica hrvatska.

Cuculić, Kim. 2012. *Peti red, parter*. Rijeka: Društvo hrvatskih književnika – Ogranak u Rijeci : Venerus.

Čale Feldman, Lada. 2005. *Femina ludens*. Zagreb: Disput.

Čale Feldman, Lada i Morana Čale. 2008. *U kanonu, studije o dvojništvu*. Zagreb: Disput.

Donat, Branimir. 2002. *O Miroslavu Krležu još i opet: studije i eseji*. Zagreb: Dora Krupićeva.

Fabrio, Nedjeljko. 1963. *Odora talije. Teatar Draga Gervaisa. Književno-kazališni razgovori, materijali i kontroverzije*. Rijeka: Matica hrvatska, pododbor u Rijeci.

Gašparović, Darko. 1989. *Dramatica krležiana*. 2., prošireno izdanje. Zagreb: Cekade [i.e.] Omladinski kulturni centar.

Gavran, Miro. 2018. *Judita*. 11. izdanje. Zagreb: Mozaik knjiga.

Gervais, Drago. 2003. *Karolina riječka*. Rijeka: Adamić : Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka : Društvo hrvatskih književnika – ogranak Rijeka.

Hanberry, Gerard. 2013. *Više od jednog života: nevjerojatna obitelj Oscara Wildea kroz naraštaje*. Prijevod s engleskoga: Petra Štok. Zagreb: Naklada Ljevak.

Krleža, Miroslav. 1967. *Legende*. Zagreb: Zora.

Martinčević, Jagoda, Boris B. Hrovat, Jelena Lužina, Tonko Maroević. 2011. *Petar Selem: operne i glazbeno-scenske režije, dramske režije, teatralika, esejistički i znanstveni rad, autobiografske natuknice*. Zagreb: Školska knjiga.

Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod hrvatske.

---1993. *Palindromska apokalipsa*. Zagreb: Durieux.

---2005. *Muška moderna i ženska postmoderna : Rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak.

---2019. *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost : Izdanja antibarbarus d.o.o.

Popović, Anto. 2015. *Povijesne knjige : Uvod u knjige staroga zavjeta 2*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Popović, Dimitrije. 2008a. *Dimitrije – Marija Magdalena=Mary Magdalene*. Zagreb: Skaner studio.

---2008b. *Raspeće strasti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

---2010a. *Blud i svetost*. Zagreb: Naklada Ljevak.

---2010b. *Dimitrije – Judita=Judith*. Zagreb: Skaner studio, Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske.

---2010c. *Dimitrije – Saloma=Salome*. Zagreb: Skaner studio, Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske, Muzej Mimara.

---2017. *Eros, krv i svetost*. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Posavec, Dino. 2018. *Učim prometna pravila i pravilno se ponašati u prometu: priručnik iz prometnih propisa i sigurnosnih pravila za vozače i kandidate za vozače vozila AM, A1, A2, A, B, BE, C1, C1E, C, CE, D1, D1E, D, DE, F, G i H kategorije : s testovima i odgovorima*. Zagreb: Jutarnji list

Selem, Petar. 2002. *Doba režije*. Zagreb: Školska knjiga.

Senker, Boris. 2004. *Tri glavosjeka*. Zagreb: Disput.

Tomašević, Nives i Jasna Horvat. 2012. *Nevidljivo nakladništvo*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Wilde, Oscar. *Saloma : drama u jednome činu*. Prijevod: Boris B. Hrovat. Preuzeto iz časopisa Formu (1989. 7-8). Objavljeno u Udovičić, Željka. 2010. *Saloma: praižvedba/prema motivima drame Oscara Wildea* Pula: Istarsko narodno kazalište - Gradsko kazalište Pula.

Predgovori, Pogovori i Recenzije

Katunarić, Dražen. 24.06.2010. Predgovor *Dimitrijeva Saloma* objavljeno u: Popović, Dimitrije. 2010c. *Dimitrije – Saloma=Salome*. (5 – 7) Zagreb: Skaner studio, Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske, Muzej Mimara.

Krmpotić, Marinko. Pogovor *Neka nova Judita ili priča o klasičnom storytelleru* objavljeno u Gavran, Miro. 2018. *Judita*. (133 – 146) Zagreb: Mozaik knjiga.

Krpan, Erika. Urednica izdanja i autorica predgovora bez naziva, bez datacije kada je predgovor nastao, objavljen na stranicama (12 – 14) u popratnoj brošuri DVD izdanja opere Judita Frane Paraća izdane 2005. godine u Zagrebu, za nakladnike Hrvatsko društvo skladatelja, Cantus d.o.o.

Naslov u zborniku radova

Carić, Marin. 1989. Marulićeva Judita na Splitskom ljetu 79. kao ishodište jednog neostvarenog kazališnog programa. *Dani Hvarskog kazališta*, 15 (1), 316 – 318. Split: Književni krug.

Petranović, Martina. 2008. Od Karoline do Severine. Lica i naličja Karoline Riječke. U: Srdoč-Konestra, I. & Vranić, S. (ur.) *Riječki filološki dani 7 – Kazališna Rijeka*. Suvremena filološka misao.

Stančić, Vesna. 1981. »Saloma« u kontekstu Krležine dramske riječi. *Dani Hvarskog kazališta*, 8 (1), 108 – 120. Split: Književni krug.

Internetski članci

Nacional, članak *Ne bih zavela admirala, neka bombardira Rijeku* o predstavi Karolina Riječka i intervju sa Severinom, redateljem Laryijem Zappia i intendanticom Mani Gotovac, autorica Izabela Ivčić, objavljen u tiskanom broju 407., 02.09.2003. a dostupan na poveznici <http://arhiva.nacional.hr/clanak/13566/ne-bih-zavela-admirala-neka-bombardira-rijeku>, pristup ostvaren 23.09.2020. U 15:27h.

Vijenac, kazališna kritika *Neuspjela ironija* predstave Karolina Riječka, autorica Tatajan Gašparović, objavljeno u tiskanom broju 251., a dostupno na poveznici <https://www.matica.hr/vijenac/251/neuspjela-ironija-11741/>, pristup ostavren 23.09.2020. U 15.56h

Galerija Luka, *Što je serigrafija i kako nastaje?* <https://www.galerija-luka.com/blogs/Što-je-serigrafija-i-kako-nastaje-umjetnička-grafika-u-tehnici-svilotiska-ili-sitotiska>, Pristupljeno 24.09.2021.

Internetske baze podataka

Definicija Fatamorgane, fatamorgana. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 29. 08. 2021. u 14:20h. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19052>

Definicija Grafike, grafika. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 24. 9. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=23038>.

Poveznice na članak i/ili video materijal koji se citira

Biblijske žene Dimitrija Popovića, članak i prilog HRT-a, emitiran u Vijestima iz kulture, a dostupan na poveznici <https://magazin.hrt.hr/kultura/biblijske-zene-dimitrija-popovica-871293> Vijesti iz kulture, objavljeno 2. Listopada 2018. godine, autori V.M./Z.T.K/HRT, pristup ostvaren 14.08.2021. godine u 10:51h.

Prilog HRT-a, emitiran u Dnevniku 3, objavljen na platformi Youtube, a dostupan na poveznici: <https://www.youtube.com/watch?v=HQ8uGbKFa1U> pristup ostvaren pristup ostvaren 30.09.2021. u 21:00 h.

Opera

Parać, Frano. 2001. Suvremena opera *Judita*, čin 1, slika 1.

---2001. Suvremena opera *Judita*, čin 1, slika 2.

---2001. Suvremena opera *Judita*, čin 1, slika 3.

---2001. Suvremena opera *Judita*, čin 2, slika 6.

---2001. Suvremena opera *Judita*, čin 2, slika 7.

DVD medij

Parać, Frano. Kompozitor, 2005. *Judita opera u dvačina i sedam slika*, audio-video snimka opere izvedene 14.07.2001. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu, izdanje je opremljeno popratnom brošurom. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, Cantus d.o.o.

Livljanić, Katarina. Autorica i izvođačica, 2013: *Judith Une histoire biblique de la Croatie renaissante/Judita Biblijska pripovijest iz renesanse Hrvatske*, skraćeno *Judith/Judita*, audio-video snimka scensko-glazbeno-vokalnog nastala u crkvi Sv. Donata u Zadru, izdanje je opremljeno popratnom brošurom, fotogalerijom i dokumentarnim filmom *Making-of Judith*, redateljice Ivane Kocelj. Njemačka: Alpha productions.

Intervjui

Parać, Frano. 2001. Intervju vodila Ivana Bušić

(Intervju *Opera kao poticajna pustolovina* iz 2001. godine objavljen na stranicama (6 – 10) u popratnoj brošuri DVD izdanja opere *Judita* Frane Paraća izdane 2005. godine u Zagrebu, za nakladnike Hrvatsko društvo skladatelja, Cantus d.o.o. prema intervjuu iz 2001. Frane Paraća koji je vodila ista novinarka ali je objavljen u katalogu Muzičkog biennalea Zagreb 2001. godine objavljen na stranicama (81 – 86).

Film

Making-of Judith, redateljica Ivana Kocelj, HRT, 2010, scene iz dokumentarnog filma u kojima suradnici govore o radu na projektu. Objavljeno u Livljanić, Katarina. Autorica i izvođačica, 2013: *Judith Une histoire biblique de la Croatie renaissante/Judita Biblijska pripovijest iz renesanse Hrvatske*, skraćeno *Judith/Judita*, audio-video snimka scensko-glazbeno-vokalnog nastala u crkvi Sv. Donata u Zadru, izdanje je opremljeno popratnom brošurom, fotogalerijom i dokumentarnim filmom *Making-of Judith*, redateljice Ivane Kocelj. Njemačka: Alpha productions.

Pristupni rad

Jugo, Anthony Tony. 2016. Pristupni rad *OSCAR WILDE: "SALOMA"* za prijamni ispit za preddiplomski studij Kazališne režije i radiofonije pri Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb: vlastita publikacija.

Slika

Jugo, Anthony Tony. *Saloma*, kombinirana tehnika na slikarskom platnu dimenzije sto i pedeset sa sto i pedeset centimetara, 2016. Privatna kolekcija, Rijeka.